



Mujer con abanico, 1936.

APUNTES SOBRE LA OBRA DE TORSTEN JOVINGE EN SEVILLA

Alicia Iglesias Cumplido

Resumen: El artículo analiza los dibujos de Torsten Jovinge en Sevilla, artista vinculado a las Vanguardias Históricas parisinas, procedente del círculo de André Lhote, cuyos planteamientos cubistas superó con una nueva figuración en contacto con los planteamientos de importantes pintores internacionales, como Fernand Léger, Le Corbusier y Amédée Ozenfant, en consonancia con la Pintura Metafísica, y con ciertos paralelismos con las estructuras directas de Magritte. En esos dibujos reflejó la problemática civil y militar de Sevilla durante el Alzamiento Nacional de 1936.

Palabras clave: Torsten Jovinge, Pintura, Vanguardias, Lhote, Le Corbusier.

Abstract: This article is about Torsten Jovinge in Seville, a painter linked to Historic Parisian Vanguard from influence of André Lhote, whose cubist approaches exceeded with a new figuration of important international painters like Fernand Léger, Le Corbusier y Amédée Ozenfant, according to the Metaphysical painting and Magritte. Torsten Jovinge's drawings show civil and military problems of Seville during Military Uprising of 1936.

Keywords: Torsten Jovinge, Painting, Avant Garde, Lhote, Le Corbusier.

I INTRODUCCIÓN.

Los dibujos de Torsten Jovinge en Sevilla son documentos gráficos que permiten conocer algunos aspectos de la compleja realidad social de la ciudad en 1936. El interés aumenta si tenemos en cuenta su origen, ajeno a esa sociedad convulsa de la que fue un testigo excepcional, sobre todo si tenemos en cuenta que formó parte de la nueva escuela de pintura de Estocolmo, y su relación con las Vanguardias Históricas parisinas, en las que se desarrolló en el círculo de André Lhote.

Torsten Jovinge no se quedó en el cubismo de dicho maestro y su orientación hacia la abstracción, sino aceptó otros estímulos como Fernand Léger, Le Corbusier y Amédée Ozenfant, con los que avanzó hacia la Pintura Metafísica y a veces se equiparó a Magritte. Los dibujos sevillanos que aquí estudiamos muestran un dibujo firme o trazos ágiles, según los planteamientos, y muestran una clara disposición a captar situaciones más que a definir los motivos de las composiciones.

II CONTEXTUALIZACIÓN.

El viaje a España y, especialmente, a Sevilla en la primavera de 1936 resultará determinante en la biografía de Torsten Jovinge. La situación política y social de España y, de modo particular, en esta ciudad, era especialmente complicada. Como comentó José M. Macarro, tras la Exposición Iberoamericana de 1929, la ciudad vivió una crisis personal que afectó en gran medida, y durante prácticamente toda la década de los años 30, a la producción y exportación agraria y al sector de la construcción, provocando un ascenso notable de desempleo, aproximadamente el cinco por ciento de la población¹. Esa situación se agravó con el aumento del alquiler de las viviendas de hasta un cuarenta y cinco por ciento, lo que hizo imposible la vida para las clases más modestas de la sociedad.

Las complicadas circunstancias y, principalmente, la insostenible situación de la vivienda y la escasez laboral que se intentó paliar, casi como una limosna, mediante ayudas y créditos del Estado para comedores sociales, hicieron posible que en un corto período de tiempo comenzasen a surgir las afiliaciones de los trabajadores a sindicatos, como fueron la CNT y, en menor medida, la Unión Local de Sindicatos, la ULS². Este último, estaba compuesto por los grupos originados con la separación que las tendencias comunistas provocaron en los sindicatos de la Confederación Nacional del Trabajo durante los años finales de la Dictadura de Primo de Rivera, coincidiendo con el ingreso de un amplio grupo de anarcosindicalistas sevillanos en el Partido Comunista Español, el PCE. Por otro lado, el Sindicato Unión General de Trabajadores, la UGT, que siempre fue minoritaria hasta 1936, comenzó a hacerse notable en el sector servicio, único al que anarcosindicalistas y comunistas dejaron libres, siendo uno de ellos el de los artistas gráficos³.

Los gobiernos republicanos adoptaron una serie de medidas que parecieron mejorar la economía, pues frenaron el declive comercial y permitieron un cierto fomento de la exportación agrícola; sin embargo, fue una mejoría ficticia, pues el desempleo aumentó de modo muy considerable⁴.

1 MACARRO, José M.: Sevilla la roja; Sevilla, Muñoz Moya y Montraveta editores s.a., 1989, Págs. 15-17.

2 MACARRO, José M.: Op. Cit. Págs. 15-17.

3 MACARRO, José M.: Op. Cit. Págs. 15-17.

4 MACARRO, José M.: Op. Cit. Pág. 208.

Cuando Torsten Jovinge llegó a España se encontró con ese panorama inestable que en vez de evitar decidió conocer en primera línea, estableciéndose en distintas ciudades españolas en Mayo de 1936. En esas localidades tomó apuntes del natural, de edificios y espacios concretos y, especialmente, de distintos aspectos de la sociedad. Esos apuntes están hechos con trazos sencillos y de un modo muy gráfico, resultando especialmente ilustrativos aquellos en los que captó momentos indicativos de las tensiones sociales del momento. En estos, no recogió acciones concretas, sino presencias y confrontaciones de tipos sociales determinados.

III Dibujos y apuntes del natural previos.

Los dibujos con fechas más antigua son dos con perspectivas arquitectónicas de un mismo espacio de la villa francesa en la que vivió el matrimonio en los años veinte. Los dos están fechados, uno en 1925 y otro en 1926.

El primero representa un espacio cubierto por una pérgola abovedada y casetonada, en cuyo centro se encuentra una pila de lavar la ropa con dos frentes distribuidos lateralmente y sobre ella varias prendas tendidas. Un camino en primer plano hasta la pila y una escalera al fondo desviada del eje que marca el primero fugan las perspectivas con correcciones visuales que se salen del rigor de la perspectiva lineal. Las luces y las sombras que proyectan la pérgola y la ropa tendida se reflejan en la pila y matizan la introducción de elementos vegetales desde los dos laterales. Esa concepción y el realismo de la interpretación lo relacionan con las tendencias luministas de la época. (Fig. 1)

El segundo recoge otra perspectiva del mismo espacio, en la que aparece la vivienda principal con una ventana abierta en primer plano. Es otro dibujo realista en el que la incidencia de las luces y las sombras le proporcionan carácter. La fuga en diagonal marcada por esos reflejos tiene el contrapunto de una fuga alternativa a través de la ventana, en la que se muestra un espacio muy simplificado en penumbra. (Fig. 2)

Uno muy interesante es el llamado *Damer i Kyrkan*, que recoge una conversación de dos señoras de clase social acomodada en la iglesia. Aunque ambas están sentadas en el mismo banco, la que se encuentra en el plano central de la obra crea una marcada diagonal que divide a su vez la composición con la ayuda del respaldo de otro banco situado en un plano anterior, ocupado por parte de un hombre y casi fuera del encuadre. Ese grupo, está situado en el centro de otra fuga lineal que puede seguirse a través de los elementos arquitectónicos de la parte superior.

La primera de esas mujeres lleva una Biblia abierta en las manos, pero no la está leyendo y mantiene una cierta complicidad con la otra mujer, como se deduce de las miradas y las sonrisas de ambas. Dos

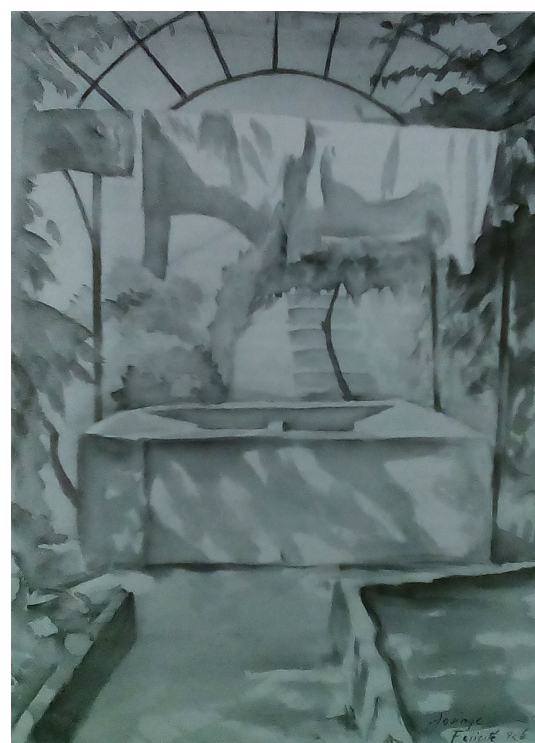


Fig. 1 Patio con pila, c. 1925.



Fig. 2 Patio y ventana, c. 1926.

hombres en conversación cómplice cubierta por el sombrero de uno de ellos, ocupan una zona intermedia en el lado izquierdo, propiciando una transición gradual entre la perspectiva del grupo y la inserción del mismo bajo la estructura arquitectónica fugada en la parte superior. Otros dos muy difuminados rellenan los espacios a ambos lados del grupo principal, resaltando la fuga visual hacia el antes comentado. Como corresponde a las normas sociales de la época, las dos llevan la cabeza cubierta por sombreros, mientras que todos los caballeros están descubiertos y llevan los sombreros en las manos o lo han depositado en un banco.



Fig. 3 Damer i Kyrkan, c. 1926.

La técnica de ejecución es sencilla y se basa en el resalte lineal de los perfiles y la definición de los volúmenes con la intervención de sombreados suaves. Los efectos están tratados con una gran regularidad y las sombras suelen marcar la fuga en perspectiva de las figuras. (Fig. 3)

Un apunte que se queda prácticamente en un esbozo es el que representa un coche de caballo, el cual, al igual que la obra anterior, resalta la línea de los perfiles, pero dejándolos esta vez mucho más abiertos, sin cerrar las uniones. El protagonista del dibujo es el cochero en el pescante, ya que la cabeza del caballo queda fuera del encuadre, y el cuerpo de este es lo menos definido de todo. El fondo de la composición, por el contrario, no deja ver un espacio reconocible, sino más bien unas leves siluetas disueltas o inacabadas que complementan las escena principal o pretenden aplicarle movimiento. Se trata por tanto de una composición menos precisa e inferior en calidad a la anterior. (Fig. 4)



Fig. 4 Coche de caballos, c. 1926.

Son muy interesantes los dibujos que dedicó a las manos de su mujer Stella. En uno de ellos representó la mano derecha con el brazo tendido, la palma hacia arriba y los dedos vueltos hacia ésta. Se trata de un estudio anatómico muy completo, cuya definición y tratamiento de luces y sombras es análogo al de los paisajes de la villa francesa. El otro representa las dos manos de Stella sosteniendo un libro abierto. El dibujo es mucho más esquemático que el anterior, aunque tiene el interés del movimiento de los dedos desde un punto de vista ligeramente inferior. El libro tiene la portada en blanco y ocupa el centro de la composición. Aquí no se dan los efectos luministas de la anterior y el tratamiento de las sombras se relaciona con el dibujo de las dos mujeres

en la iglesia. La diferencia entre los dos dibujos es muy evidente en cuestiones técnicas. (Fig. 5 y 6)

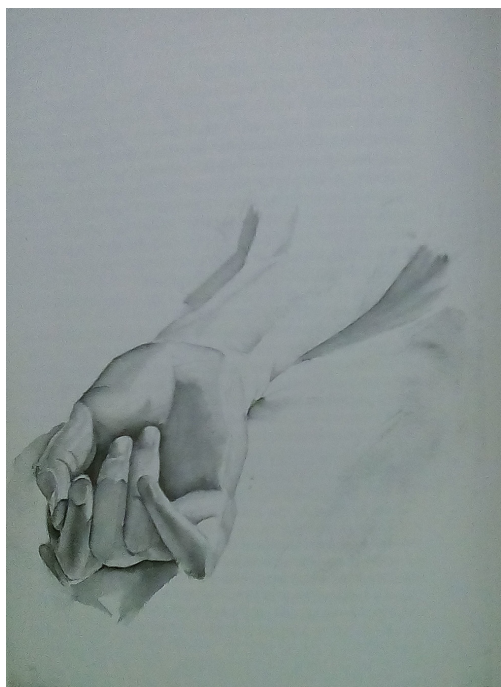


Fig. 5 Manos de Stella, c. 1926.



Fig. 6 Manos de Stella, c. 1926.

Dos paisaje fluviales se centran en componentes ajenos aunque relacionados con el agua. En uno la diagonal marcada por el muelle y un barco anclado en un plano intermedio cierran las perspectivas e impiden la visión del agua, sustituida por un amplio celaje de fondo. En el otro, el protagonismo lo acapara la construcción de un puente de hierro formado por un solo arco muy pronunciado. Aquí sí se observa el río, que fuga transversalmente y recibe la sombra de la estructura. El fondo muestra un paisaje muy simplificado, con un movimiento de la masa del cielo que recoge la fuga iniciada por la estructura. En los dos son muy importantes los efectos luministas y el contraste de potentes claroscuros con zonas matizadas con sutilidad. (Fig. 7 y 8)



Fig. 7 Lastfartyg vid kaj..



Fig. 8 Puente de hierro..

Por último, en otros dibujos recogió acontecimientos militares que anticipaban el clímax bélico que afectó gravemente a Europa en los siguientes años. Se trata de dos apuntes esquemáticos y lineales que representan

un desfile del ejército alemán con herramientas al hombro en vez de fusiles y emblemas nazis y la construcción de un puesto de control con alambres de espinos para detener el tráfico. Ninguno de los dos es un dibujo artístico con la categoría de los anteriores, y los dos son apuntes rápidos que representan acciones en una narrativa detallada que contrasta con la esquematización lineal de las figuras. (Fig. 9 y 10)

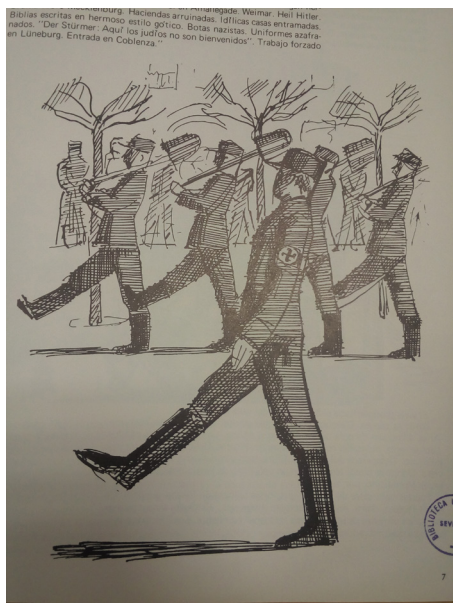


Fig. 9 Escena militar.



Fig. 10 Escena militar.

IV APUNTES Y BOCETOS DE SEVILLA.

Torsten Jovinge realizó numerosos dibujos en Sevilla en 1936, la mayoría apuntes rápidos sobre lo que veía en las calles de la ciudad en un momento de graves conflictos sociales⁵. En esa sociedad convulsa, no sabemos qué papel jugó, lo cierto es que su muerte en extrañas circunstancias inducen a pensar en la posibilidad de haberse visto envuelto en alguna situación relacionada con el conflicto.

Entre los dibujos de Torsten Jovinge, conservados por su hija Marika Jovinge Cropper y dados a conocer por Nicolás Salas en una exposición celebrada en el Ateneo de Sevilla en 1986⁶, los hay de distintos tipos y con temas diferentes, desde la representación de edificios y espacios concretos, y escenas festivas, hasta una considerable cantidad de apuntes y aguadas con temas militares⁷.

Entre los primeros destacan una vista de la catedral desde el lugar que ocupa el monumento conmemorativo del terremoto de Lisboa del año 1755. Es un dibujo con carboncillo, en el que aparecen en primer término las columnas y un ángulo del Archivo de Indias y un parterre con dos palmeras con distinto tamaño, mayor la primera, entre las que aparece la gran mole de la Catedral de Sevilla, cerrando la perspectiva. El dibujo muestra con precisión la puerta del Príncipe, mientras que la proyección de la palmeras tapa la fachada pantalla de Diego de Riaño que cubre la Sacristía de los Cálices, la Sacristía Mayor y la Sala Capitular; y el ángulo del

5 JOVINGE CROOPER, Marika: Vem vill vita en gentleman mot en Röd Hum. SALAS, Nicolás: Sevilla fue la clave. República, alzamiento, guerra civil (1931-1939); Sevilla, Rodríguez Castillejo, 1992, Págs. 659 y sigs.

6 LORENTE, Manuel: "Torsten Jovinge: Sevilla, 1936"; en ABC, Sevilla, 10 de julio de 1986, Pág. 65. LORENTE, Manuel: "El drama de Torsten Jovinge"; en Cultural ABC, Madrid, 27 de noviembre de 1992, Pág. 36.

7 PÉREZ CALERO, Gerardo: Las Bellas Artes y el Ateneo de Sevilla. La vida artística en la ciudad (1951-2009) II; Sevilla, Ateneo de Sevilla, 2010, Págs. 195-196.

Archivo de Indias oculta la proyección de la edificación anexa del siglo XVII en el ángulo suroeste, que corresponde con la avenida de la Constitución. La cuadrícula visible permite ver el método que utilizó el pintor para trasladar la escena al papel (Fig. 11).

Otro dibujo muy interesante presenta a dos personas abocetadas hablando en un cruce de calles, con una tercera cubierta con una capa como testigo de la conversación y otras dos difuminadas en la calle perpendicular que fuga la perspectiva. El protagonismo de los edificios destaca sobre los personajes como corresponde a un paisaje urbano. La identidad de una casa romántica, con su cierre típico en el balcón, nos sitúa en el centro de la ciudad, mientras que la casa que ocupa la intersección de las calles, con un perfil redondeado, representa la modernidad regionalista en boga en aquel momento (Fig. 12).

Las aguadas forman un grupo amplio, una muy suelta representa la entrada de una hacienda o cortijo. La agilidad de los barridos le da un toque cercano a la abstracción, y el tratamiento de la luz una nitidez auténticamente real (Fig. 13). Las mismas características se observan en una vista de la farola monumental de época de la Exposición Iberoamericana, situada en la rotonda del edificio de la naviera Ibarra, actual sede del bufete de abogados Ernesto Sanguino (Fig. 14).

El dibujo de una calle con casas sevillanas tradicionales de dos plantas con cierros y herrajes de forja y otras de corte romántico con los cierres característicos, tiene un barrido del carboncillo calculado para proporcionar una sensación de movimiento, con la que quizás quiso dejar constancia de la tensión que se vivía. La sensación de velocidad es inquietante (Fig. 15).

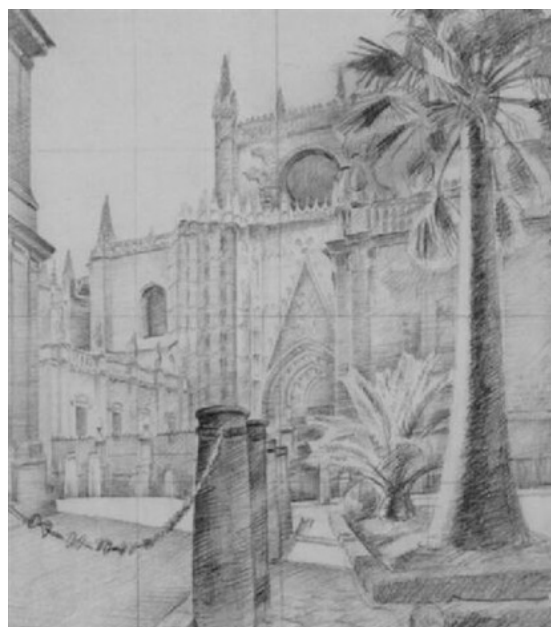


Fig. 11 Katedralen i Sevilla, 1936.

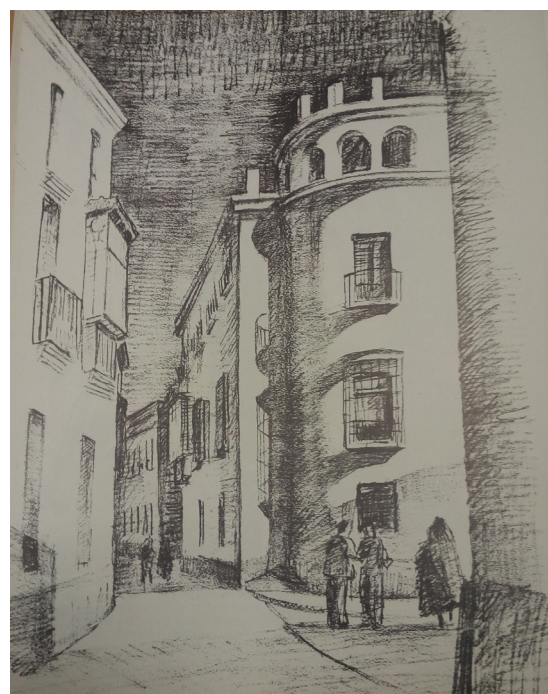


Fig. 12 Escenas de calle, 1936.



Fig. 13 Hacienda, 1936.

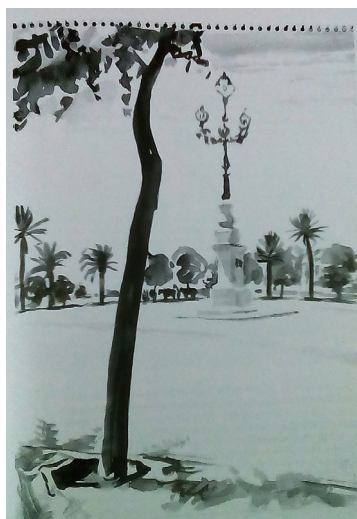


Fig. 14 Plaza con farola, 1936.

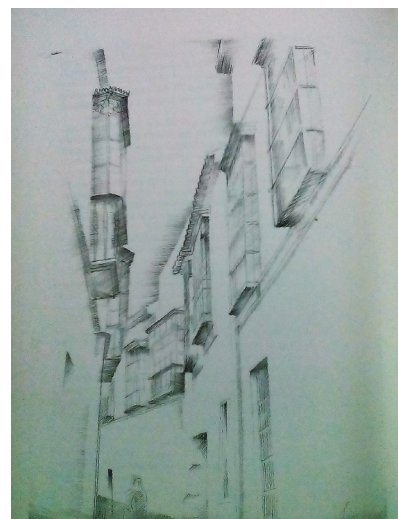


Fig. 15 Casas sevillanas, 1936.

Tres acuarelas en color muestran otros tantos edificios de Sevilla, una de ellas con un fragmento de la parte superior de dos edificios, identificados en la calle Alfonso XII, muy posiblemente la vista que el pintor tendría desde la pensión en la que estaba alojado en la misma calle, rotulada en la época 14 de abril (Fig. 16). El tratamiento del color, con predominio de ocre y celestes grisáceos, tiene un resultado pastel que pudiera ser debido a la carencia de colores. Otra representa un plaza, en la que se ve el extremo de una iglesia y unas casas barrocas en el fondo, que pese a los cambios, pudiera identificarse con el Hospital de los Venerables y el edificio en el que se encuentra el conocido bar Casa Román (Fig. 17). El tercero representa un rincón de una glorieta en el Parque de María Luisa (Fig. 18).



Fig. 16 Vistas, 1936.



Fig. 17 Plaza de los Venerables, 1936.



Fig. 18 Glorieta, 1936.

La mayoría de las aguadas de Torsten Jovinge en Sevilla son apuntes ligeros que representan escenas sobre los sucesos que pucó ver. Lo hizo desde la entrada por Gerona, camino en el que tomó un apunte que ilustra como eran los desplazamientos. El paisaje ocupa la mayor parte de la superficie y pese a esto destaca el andar cansino de los personajes por parejas en primer plano y desde un punto de vista superior (Fig. 19). El desplazamiento muestra cansancio, temor y gravedad. Otra muestra un coche de la guardia civil, con un agente dormido acomodado entre las ruedas del coche y otro entre las otras dos, del que sólo se ve la cabeza (Fig. 20). Es un documento gráfico del control de las carreteras.

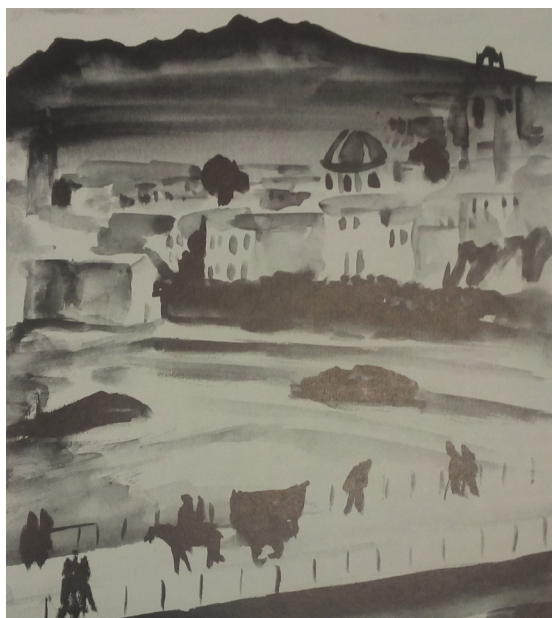


Fig. 19 Camino, 1936.



Fig. 20 Descanso, 1936.

El mismo carácter tienen otras como la que representa a un mendigo arrodillado, pidiendo delante de un guardia civil. A Torsten Jovinge le llamó poderosamente la atención la presencia constante de los agentes (Fig. 21). En otra apuntó la acción de una pareja (Fig. 22). Hizo apuntes de guardias civiles en situaciones varias, desde individuales con el fusil levantado (Fig. 23); en grupos de tres y cuatro en marcha (Fig. 24 y 25); y por pareja y con un tercero a caballo (Fig. 26).



Fig. 21 Guardia Civil y mendigo, 1936.



Fig. 22 Pareja, 1936.



Fig. 23 Guardia Civil, 1936.



Fig. 24 Guardia Civil, 1936.



Fig. 25 Guardia Civil, 1936.



Fig. 26 Guardia Civil, 1936.

Una muy interesante representa a un campesino montado en la parte trasera de un burro con alforjas en un camino con una carreta al fondo (Fig. 27). Es una estampa popular que hubiese firmado cualquier pintor costumbrista local. Con éste se relaciona otro en el que representó a una pareja con una niña en un paseo, apenas esbozado, con la policía montada vigilando al fondo (Fig. 28). La perspectiva cambia en una con una señora paseando en una calle con árboles y delante de un autobús, del que pudiera haberse bajado (Fig. 29). Otras con figuras individuales muestran individuos con diferentes actitudes, como altivo (Fig. 30), o reverente (Fig. 31).



Fig. 27 Campesino, 1936.

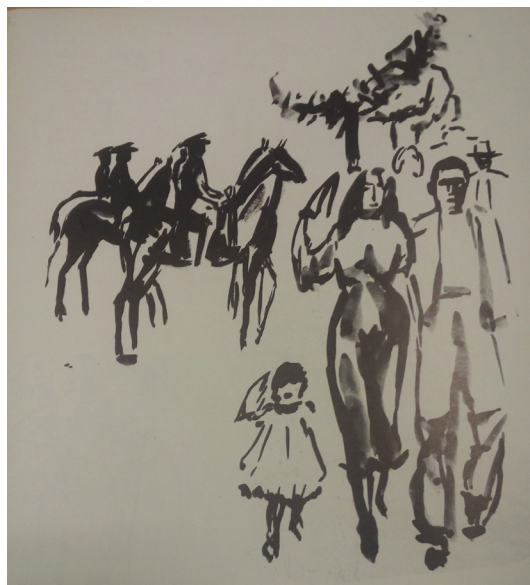


Fig. 28 Pareja con niña, 1936.



Fig. 29 Mujer, 1936.



Fig. 30 Hombre, 1936.



Fig. 31 Hombre, 1936.

Dos aguadas tienen una factura muy distinta, la primera con una composición densa y oscura representa una partida de dominó en el interior de un bar o en el salón del hostel en el que se alojaba (Fig. 32); la otra con una escena en color en la Plaza Nueva, en la que se ve un camarero en un velador en primer plano y detrás un limpiabotas ejerciendo su oficio con un hombre joven herido con muletas (Fig. 33).



Fig. 32 Dominó, 1936.



Fig. 33 Plaza Nueva, 1936.

Otros dibujos con carboncillo son bocetos sueltos que en ocasiones se relacionan con la aguadas, por ejemplo uno que fija la escena de la aguada en color anterior con un camarero en un velador de la Plaza Nueva, en el que se ve una señora, dos limpiabotas en vez de uno y una persona sentada en un segundo velador, eliminados en ésta (**Fig. 34**). Es un apunte rápido, con trazos movidos y la intención de fijar las siluetas en un espacio físico reconocible.



Fig. 34 Boceto, 1936.

Un dibujo con tinta representa una escena taurina, en concreto la suerte de picar, en la que se ve un toro levantando un caballo mientras el picador echa el peso del cuerpo encima de la vara, sujeta en lo alto del morrillo del toro. Un monosabio ejerce de contrafuerte por detrás del caballo, ayudándolo a mantener la estabilidad. El peto corto que protege al caballo indica la cronología de los años treinta. La técnica empleada, con un cruce de líneas muy efectivo, procede de los procedimientos habituales en las técnicas de grabado, y recuerda a Rembrandt. Los cuatro escorzos, del toro empujando metiendo riñones; del picador, empujando con su cuerpo hacia abajo apoyado en la vara; el caballo, levantado y asustado; y el monosabio, contrarrestando el empuje, le proporcionan un gran movimiento (**Fig. 35**). Hay que destacar cómo una vez más un artista extranjero se vio interesado por las posibilidades plásticas de las corridas de toros.

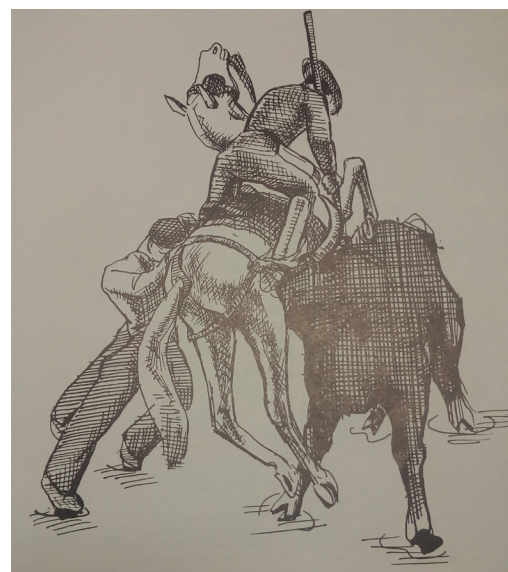


Fig. 35 Escena taurina, 1936.

Más suelto y relacionable con el primero es uno con una mujer vestida con mantilla que se cubre la frente con la mano para protegerse del sol (**Fig. 36**). Es un boceto muy suelto, interesado en captar la postura de la mujer.

Mucho más compleja es la composición de otro dibujo en el que se ve a una pareja de la guardia civil delante de un grupo agitado en una manifestación con una pancarta que da vivas a la República (**Fig. 37**). La grave seriedad de los agentes contrasta con el movimiento alborozado de los manifestantes. La técnica es muy parecida a la del dibujo taurino con tinta.



Fig. 36 Mujer con abanico, 1936.

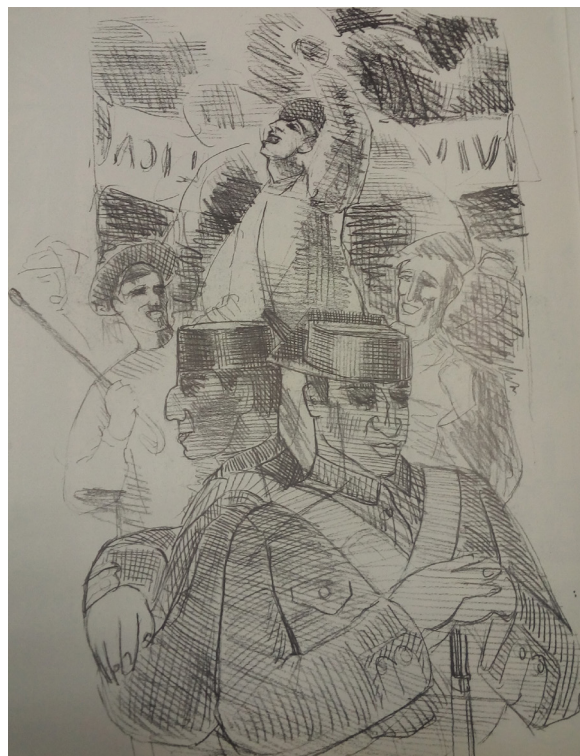


Fig. 37 Manifestación, 1936.

El último dibujo que vamos a comentar es un testimonio directo de los graves sucesos que estaba viviendo Torsten Jovinge en Sevilla. Representa a cuatro hombres fusilados en el momento en el que caen heridos de muerte (**Fig. 38**). Recordemos que el dibujo es anterior al Alzamiento Nacional, y que documenta lo poco que valía la vida en aquel momento. Es un documento gráfico impresionante, de una gravedad extrema, tanto por la vulneración de los derechos naturales y la falta de respeto a la vida, como por los recursos plásticos utilizados por el pintor. Un cierto borrón unifica los pantalones oscuros de tres, fija la salida serpentiforme del que yace abatido, y sustenta los distintos movimientos de los otros tres cuerpos en el momento de iniciar la caída.



Fig. 38 Caídos, 1936.

BIBLIOGRAFÍA:

- JOVINGE CROPPER, Marika: Vem vill vita en gentleman mot en Röd Hum. 1991.
- LORENTE, Manuel: “Torsten Jovinge: Sevilla, 1936”; en ABC, Sevilla, 10 de julio de 1986.
- LORENTE, Manuel: “El drama de Torsten Jovinge”; en Cultural ABC, Madrid, 27 de noviembre de 1992.
- MACARRO, José M.: Sevilla la roja; Sevilla, Muñoz Moya y Montraveta editores s.a., 1989.
- PÉREZ CALERO, Gerardo: Las Bellas Artes y el Ateneo de Sevilla. La vida artística en la ciudad (1951-2009) II; Sevilla, Ateneo de Sevilla, 2010.
- SALAS, Nicolás: Sevilla fue la clave. República, alzamiento, guerra civil (1931-1939); Sevilla, Rodríguez Castillejo, 1992.