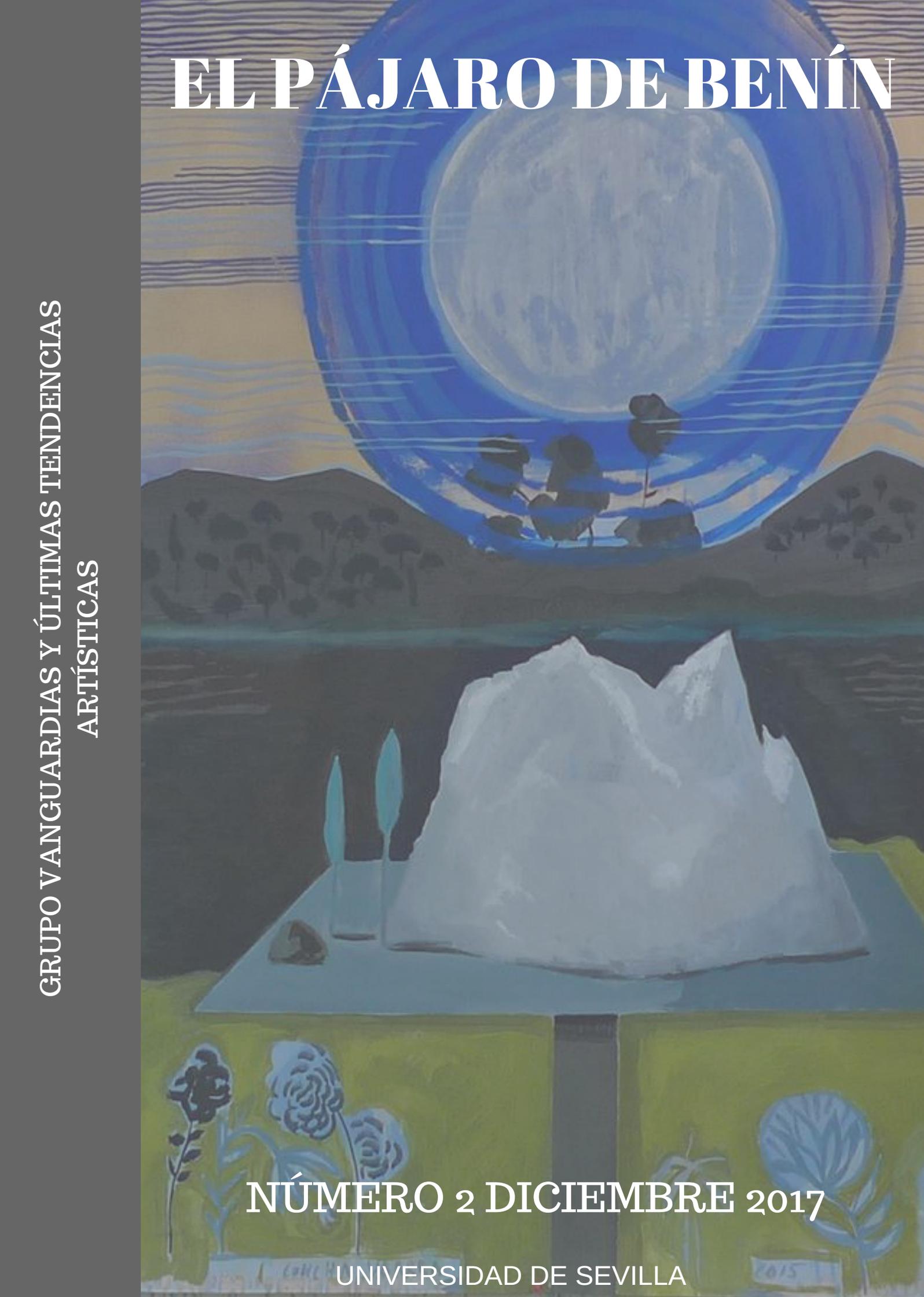


EL PÁJARO DE BENÍN



GRUPO VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS
ARTÍSTICAS

NÚMERO 2 DICIEMBRE 2017

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

El pájaro de Benín

Vanguardias y Últimas Tendencias Artísticas

Número 2

ISSN: 2530-9536

Centro: Facultad de Geografía e Historia

Departamento: Historia del Arte

Dirección Postal: C/María de Padilla s/n. C.P. 41004. Sevilla. España

Correo: elpajarodebenin@gmail.com

Teléfono: 954 55 70 09

Copyright: Los autores

Sevilla 2017

https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2017.i2

El pájaro de Benín

Grupo Vanguardias y Últimas Tendencias Artísticas

Facultad de Geografía e Historia

Universidad de Sevilla

El Pájaro de Benín. Vanguardias y Últimas Tendencias Artísticas es una revista científica, fundada en 2017 por el Grupo de Trabajo del mismo nombre alojado en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla. Está dedicada a la investigación de la Historia del Arte Contemporáneo, tanto en sus manifestaciones internacionales como a las aportaciones de los distintos contextos andaluces y nacionales. Va dirigida a la comunidad científica y universitaria, tanto nacional como internacional, y a los profesionales del Arte en todas sus facetas, desde el ámbito histórico hasta los planteamientos teóricos y estéticos. Su periodicidad es semestral, publicándose artículos inéditos previamente evaluados mediante el sistema de pares ciegos.

DIRECTOR: Andrés Luque Teruel, Universidad de Sevilla.

SECRETARIO: Antonio Fernández Paradas. Universidad de Granada.

COMITÉ CIENTÍFICO:

- Wifredo Rincón García. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- José Ignacio Hernández. Museo Nacional de Escultura de Valladolid.
- Juan Ramón Cirici. Universidad de Cádiz.
- Juan Jesús López Guadalupe. Universidad de Granada.
- Alejandro Cañestro Donoso. Universidad de Murcia.
- Juan Antonio Sánchez López. Universidad de Málaga.
- César Rina Simón. Universidad de Extremadura.
- Teodoro Falcón Márquez. Universidad de Sevilla.
- Juan Bosco Díaz Urmeneta. Universidad de Sevilla.
- Fernando Martín Martín. Universidad de Sevilla.
- Javier Navarro Luna. Universidad de Sevilla.
- Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.

CONSEJO DE REDACCIÓN:

- Joaquín Álvarez Cruz. Universidad de Sevilla.
- Francisco Ros González. Universidad de Sevilla.
- Antonio Fernández Paradas. Universidad de Granada.
- Alicia Iglesias Cumplido. Universidad de Sevilla.
- José Manuel Báñez Simón. Universidad de Sevilla.
- José González Ruiz. Universidad de Sevilla.

ÍNDICE

Concha Ybarra Mancos, un espacio pictórico singular, por Alicia Iglesias Cumplido	6
El grabado contemporáneo en Sevilla a principios del siglo XXI. El paisaje andaluz por cañadas, cordeles y veredas, por Andrés Luque Teruel	28
El escultor Antonio Polo Pereira, por José Manuel Báñez Simón	59
Fundamentos de la pintura de Miguel Caiceo, por Andrés Luque Teruel	94
Kokoschka: del modernismo vienés al retrato del alma, por José González Ruiz	107
Lo grotesco en el Surrealismo, por María Duarte	127
El origen urbano. La partitura donde se escribe la identidad de la ciudad, por Carmen de Tomás Medina	154

CONCHA YBARRA MENCOS, UN ESPACIO PICTÓRICO SINGULAR

CONCHA YBARRA MENCOS, A SPECIAL PICTORIAL SPACE

ALICIA IGLESIAS CUMPLIDO
Universidad de Sevilla

RESUMEN

La pintura de Concha Ybarra muestra una evolución constante desde los primeros bodegones pintados en la última década del siglo XX, pasando de un lenguaje naturalista bien simplificado a unos planteamientos simbólicos con clara influencia de la pintura de Henri Matisse, a partir de la que ha creado un estilo propio muy personal. La importancia de las exposiciones individuales en Sevilla, Cádiz, Algeciras, Valencia, y sobre todo Madrid, la presentan como una de las pintoras más destacadas y significativas de la actualidad, cuyo estilo se analiza aquí.

Palabras clave: Pintura, Simbolismo, Vanguardias, Figuración, Ybarra.

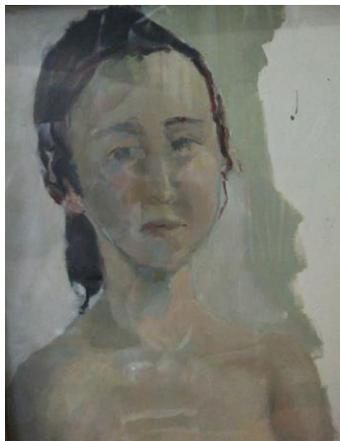
ABSTRACT

Concha Ybarra's works display a constant progress since her firsts still lifes painted of last decade of the twentieth century, going from a very simplified naturalistic language to symbolic approaches influenced to Henri Matisse, from where she had created a personal style. Individual expositions in Seville, Cádiz, Algeciras, Valencia, and specially Madrid, turn her in one of the most important artist nowadays.

Keywords: Painting, Symbolism, Avant-Garde, Figurative, Ybarra.

El carácter de la pintura de Concha Ybarra Mencos, marcado por una imaginación implicada en planos simbólicos, no tiene nada que ver con la formación convencional de la mayoría de pintores del contexto sevillano. Natural de Sevilla, procede de una familia muy considerada en la ciudad, vinculada al mundo de las Letras mediante la actividad de su padre, Eduardo Ybarra Hidalgo, Presidente de la Real Academia de Buenas Letras, y de su hermano Íñigo Ybarra Mencos, escritor y colaborador del diario ABC.

Concha Ybarra, lejos en un primer momento de las disciplinas artísticas, se licenció en Psicología por la Universidad de Sevilla. Pronto se aficionó a la fotografía, y cuando se despertó su vocación artística, participó en el *Taller del Aire* de Alberto Donaire. En años sucesivos, participó en el *Taller Corral del Arte*, dirigido por Ricardo Castillo, y en el prestigioso *Curso Internacional de Pintura*, dirigido por Antonio López en Jerez de la Frontera. Con esa experiencia, intervino en el *Taller de Creación Artística, Signos Mediodía*, desarrollado en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, y en *Inmortales, variaciones plásticas de una poética de lo esencial*, dirigido por Juan Fernández Lacomba. También participó en un *Taller de cerámica* y en otro *Taller de escultura* en la Escuela de Arte y Oficios de Sevilla.



Taller de Antonio López; Bahía; Vinilo; India; Crocus azul; Crocus

A finales de la última década del siglo XX, inició una amplia actividad expositiva, con numerosas muestras individuales en las que ha tratado diversas temáticas. Entre las primeras destacan las celebradas en la Galería Félix Gómez de Sevilla, en 1998, en la Galería Magda Bellotti de Algeciras, en 1999, y la Galería Carmen de la Calle de Jerez

de la Frontera, ese mismo año¹. Otras exposiciones interesantes fueron las de la Galería Félix Gómez en Sevilla en 2001, y la galerías Delicado de El Puerto de Santa María y Estampa de Madrid en 2002. La gran acogida de esas exposiciones la llevaron a otras en las galerías Félix Gómez de Sevilla en 2003, Sandunga de Granada en 2004, Estampa de Madrid en 2005.

En una ciudad en la que proliferan los carteles, Concha Ybarra ha realizado el de las Jornadas de Arte Contemporáneo de la Universidad de Sevilla de 2007; el de Itálica 2007 y el de las Fiestas de Primavera del Ayuntamiento de Sevilla de 2008. También ha participado en la feria *ARCO 2007*, en la muestra *Arte Mujeres*, del mismo año, organizada por el Instituto Andaluz de la Mujer, y en prestigiosas exposiciones colectivas, entre las que destacan las que tuvieron lugar en la galería La Caja China, Caja de Ahorros San Fernando, Fundación FOCUS y Caja Rural del Sur. Su apoyo ha sido incondicional a la Cruz Roja, la Asociación Española contra el Cáncer, la Asociación de Autismo o SIDA Contigo.

Desde que montó su primer taller junto a Juan Maestre en la calle Santa Ana en la última década del siglo XX, ha pasado por otro provisional en la calle San Vicente, hasta establecerse en la casa familiar de la misma calle, con entrada por Pascual de Gayangos. En éste trabaja en la actualidad, consolidada y reconocida como dibujante y pintora, y abierta a múltiples experiencias.

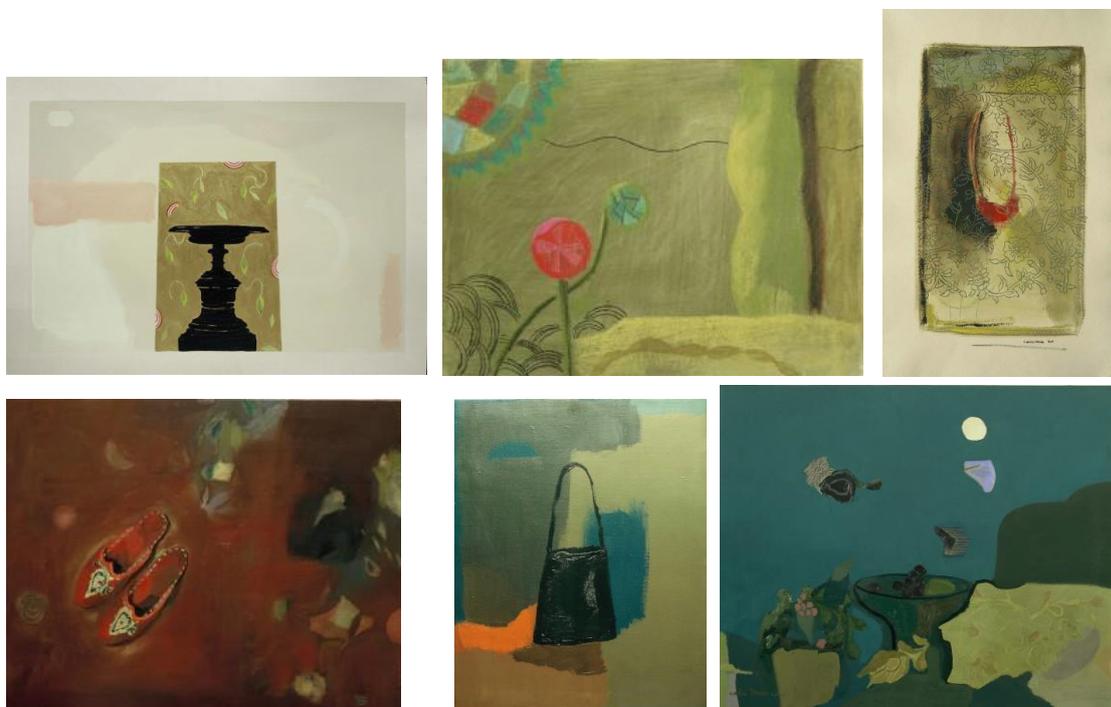
Una de ellas es la cerámica, en la que empezó a trabajar hace diez años, impresionada por la obra de Picasso en ese género. Al principio modelada en su estudio, hasta que decidió compartir espacio en un taller apropiado junto a un herrero, un alfarero y un ebanista. Ha llegado incluso a confesar que le gusta trabajar más la cerámica que la pintura, ya que esta última requiere un mayor esfuerzo de reflexión.

¹ CARRASCO, Marta: “Concha Ybarra: para entender el arte contemporáneo hay que ver mucho”; en Sevilla, ABC, 2017.

I. BODEGONES, 1998

La primera exposición individual de Concha Ybarra fue en la Galería Félix Gómez de Sevilla², con una serie de *Bodegones* que llevó después a las galería Magda Bellotti de Algeciras y Carmen de la Calle de Jerez de la Frontera³, en 1999.

En la primera, la galería publicó un pequeño catálogo, en el que el pintor Joaquín Sáenz recordó las palabras de José Soto sobre la pintora, en el que la definió como una autora intimista debido a las presencias sencillas y cotidianas, con las que expresa un perfiles refinados que asumen emociones contenidas. El mismo Joaquín Sáenz, con motivo de su participación en el jurado de un conocido certamen de pintura dijo Concha Ybarra le había causado una magnífica impresión⁴.



Jarrón; Bodegón; Bodegón con collar; Bodegón con zapatos; Secretos; Azul

En este catálogo, Joaquín Sáenz ratificó la opinión de Pepe Soto, en sintonía con lo expresado por Manuel Lorente en un artículo en un medio con mucha difusión⁵. Lo primero que dijo es que le había causado una gran sorpresa su reciente inicio en la pintura, y que a partir de ahí siguió con interés su trayectoria, reconociendo sus logros, definiéndola como una pintora con talento, carácter sensible y buen gusto.

² LORENTE, Manuel: “Concha Ybarra”; en Madrid, ABC Cultura, 2 de junio de 1998.

³ NÚÑEZ MESA, Ana: “La pintura de Concha Ybarra”; en Algeciras, Europa Sur, 2000.

⁴ SÁENZ CEMBRANO, Joaquín: “Concha Ybarra”; en Concha Ybarra. Bodegones; Sevilla, Galería Félix Gómez, 1998, Pág. 3.

⁵ LORENTE, Manuel: “Concha Ybarra”; Op. Cit.

Entre sus cualidades, destacó una mirada limpia, serena, expectante, e inquisitiva, no exenta de tierna ironía, que precede y acompaña a la ejecución de la obra. En su opinión, en ésta manifiesta una soltura y fluidez poco comunes, que muchos persiguen y en ella brota de modo espontáneo. Deteniéndose en sus bodegones, observó una notable preocupación compositiva, que junto con la utilización de algunos objetos conecta con Morandi, esto con acento personal y buena técnica. Para Joaquín Sáenz, otra característica de sus bodegones es la ausencia de claroscuro, renuncia que propicia la preferencia del color por sí mismo, restándole servidumbre y potenciando su estado más puro. Eso le quita dramatismo y le aporta alegría, placidez y elegancia.



Zoco; Bodegón con amapola; Bodegón con peces; Es la realidad verdad o un sueño; Todo anhela dominar desde lo alto; Sueño despierto

El análisis formal de estos bodegones permite comprobar el acierto de las opiniones de Joaquín Sáenz, pues en todos se observa un modo de agrupar los objetos y de reducir y anular los espacios que parece tomado de Morandi⁶. El modo de plantear el color en su ejecución y en las elecciones difiere del pintor italiano. Concha Ybarra introdujo elementos con leves toques o trazos, y matices de color sobre los tonos ocres y

⁶ LÓPEZ BLÁZQUEZ, Manuel: Morandi; Madrid, Globus Comunicación, 1996, Láms. 34-38 y 45-46.

grises predominantes con los que consiguió un ambiente expresivo distinto, en el que se nota la ascendencia melancólica de los símbolos que tienen paralelos en la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer.

La presentación de Concha Ybarra fue, como nos contó Joaquín Sáenz una gran sorpresa. En ese momento, no había ninguna propuesta comparable a la suya en Sevilla, y tampoco ningún pintor ni pintora que apostase por la sensibilidad como medio de expresión.

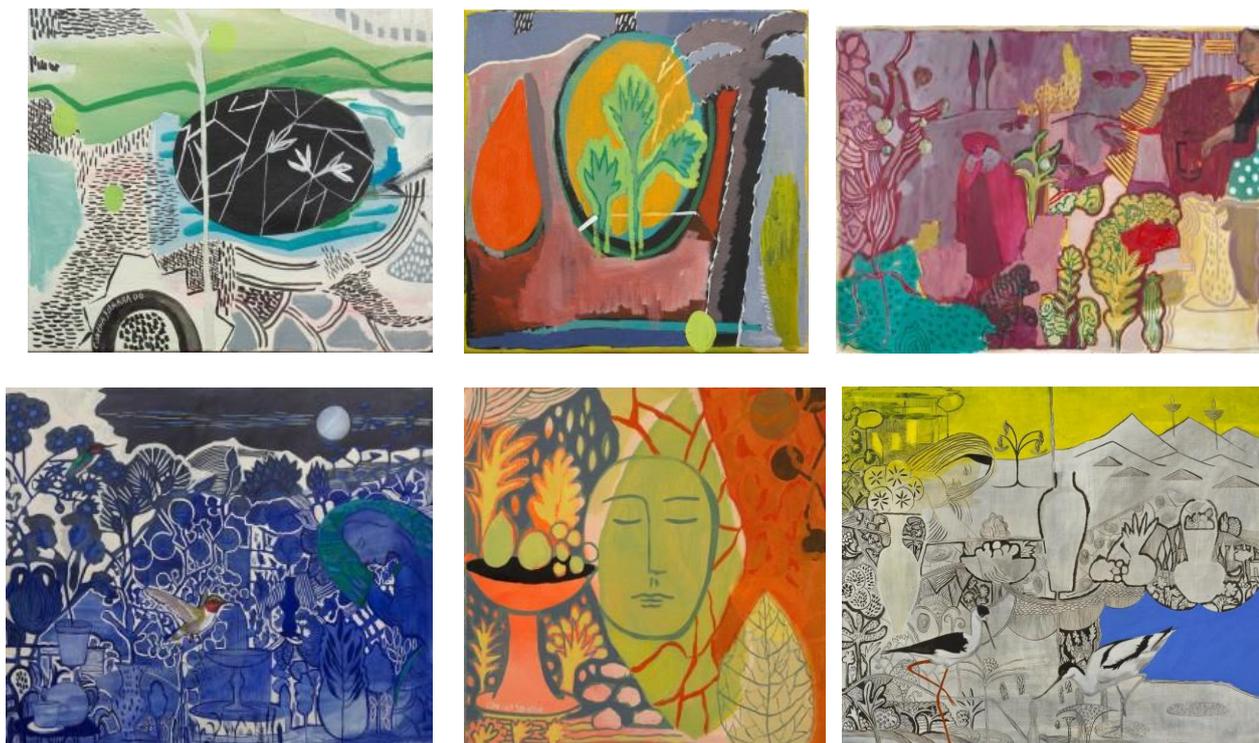
II. RECUERDOS; E INTERIOR-EXTERIOR, 2001; Y BODEGONES, 2002

La segunda exposición de Concha Ybarra fue *Recuerdos*, en la Galería Magda Belloti de Algeciras, en 2001. Contó con un catálogo con textos de Juan Fernández Lacomba, en el que destacó su interés por lo estructural en un juego pictórico de espacios en los que ordena las sensaciones propias como objetos artísticos⁷.

La evolución de Concha Ybarra fue muy evidente por la temática, la composición y la técnica de ejecución de las pinturas. Se sigue notando en ella la inclinación a la suavidad y el buen gusto, a la expresión sensible; sin embargo, mientras que la técnica de los bodegones anteriores quedaba un tanto difusa para asegurar la homogeneidad, ahora las formas están trabajadas con una gran simplificación, mediante siluetas precisas y limpias, que se recortan sobre los fondos jugando con la abstracción. Con este método es fundamental el juego de planos, la asociación simbólica de los distintos contenidos.



⁷ FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan: Concha Ybarra, Algeciras, Galería Magda Belloti, 2001, Págs. 7-8.

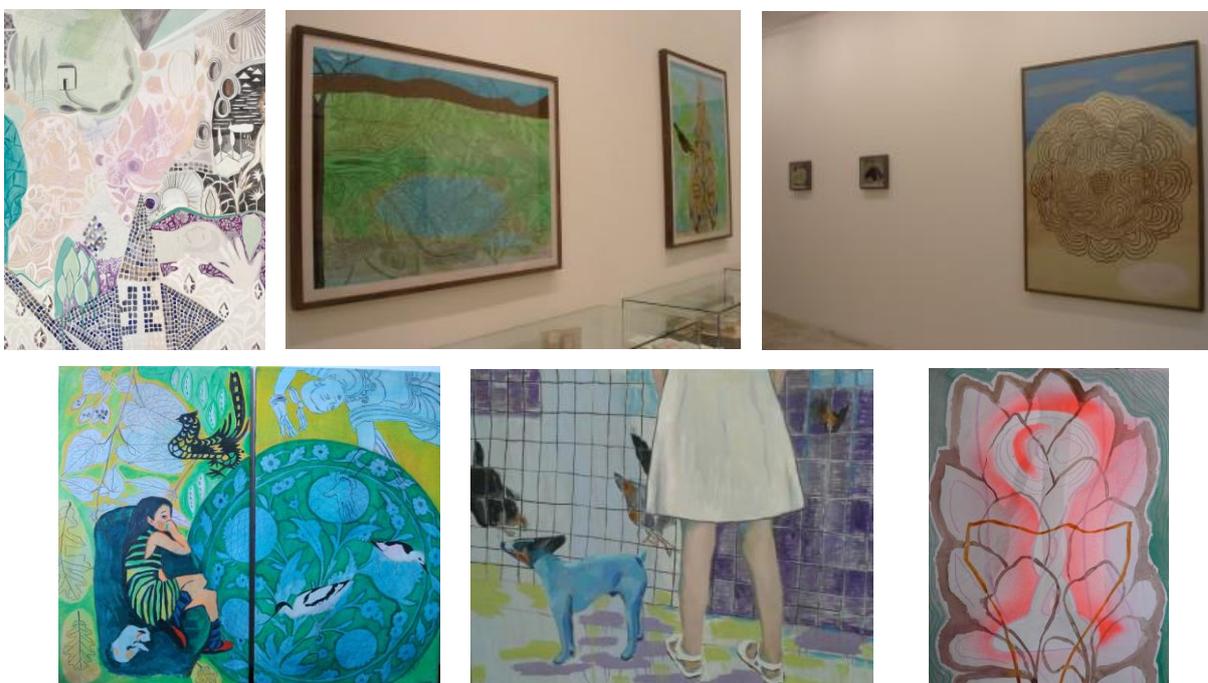


Bodegón; Sin título; Sin título; Sin título; Sin título; Sin título; Noche en Marruecos; Naranja; Agua

A continuación lo analizamos en la pintura *Bahía*, una de las más importantes desde un punto de vista plástico dentro de esta exposición. Aquí tenemos tres elementos o unidades compositivas en planos relacionados. La representación clara de una isla o una especie de peñón, en el que juega con dos tonalidades para originar los volúmenes, y se ajusta a los principios naturales, muy simplificados en el celaje de fondo, y en el agua del primer plano, reducidos a manchas abstractas, forma la primera unidad. La pintura chorreada que sale del agua situada bajo la isla forman una trama lineal que pasa sobre la segunda unidad de la composición, formada por una serie de elementos de la flora y la fauna, representados individualmente y alineados, entre ellos un ave acuática, una rosa roja, un crocus y fuera de la trama lineal procedente de la unidad superior una mariposa. La tercera unidad es una red plana y rectangular formada por un juego de algas en forma de celosía, que se superpone levemente a los dos anteriores proyectándose hacia el lado izquierdo de la composición, libre de ningún otro elemento.

La composición de *Bahía* es muy equilibrada y el ejercicio sintético de las distintas intencionalidades la lleva a una estrategia simbólica de la comunicación. Lo comparte la siguiente composición, *India*. En esta pintura la composición está dividida en dos zonas delimitadas con claridad, la primera una franja vertical en el lateral

izquierdo, ocupada por una trama vegetal ascendente con grandes flores y un ideograma circular en la parte inferior en el lugar de una de las flores. La segunda zona ocupa la mayor parte del lienzo y se caracteriza por la reducción de la perspectiva caballera, con la que presentó tres motivos en alineación diagonal. Primero un faisán que mira hacia el ideograma de la zona anterior, después un plato con uvas y hojas de parra y en tercer lugar el mismo ideograma descompuesto. El bello cromatismo con toques verdes y violetas unifica la composición y comparte el refinado lirismo que veremos en toda su obra. El planteamiento es parecido en *India en luz* e *India en sombras*.



Sin título; Galería Estampa (Madrid); Galería Estampa (Madrid); La chica de Krichner; Sin título; Sin título

Ese sistema basado en la simplificación de las perspectivas y la presentación de objetos muy simplificados también se repite en la mayor de las pinturas de esta exposición, en la que igualmente destacan *Crocus*, *Crocus azul*, *Vinilo*, *Oriente* y *Sobre Oriente I a III*, en las que ya aparece la silueta pura. Muy interesante la combinación de fragmentos de la realidad en los dípticos *Marraqueh I* y *Marraqueh II*, con celosías a un lado como parte de una estructura arquitectónica típica y otras representaciones distintas en la otra parte.

La presentación de ese nuevo estilo de Concha Ybarra en su tercera exposición individual en *Interior-Exterior*, en la Galería Félix Gómez de Sevilla el mismo año, tuvo una amplia repercusión en los medios de difusión, con artículos de José Íñiguez⁸, Francisco del Río⁹, Iván de la Torre Amerighi¹⁰, Margot Molina¹¹, Francisco Muñoz Cesari¹² y Jesús Reina¹³. Todos destacaron el cambio que se había producido en la pintora, y elogiaron la evolución hacia un estilo simbólico muy personal.

Lo mismo sucedió en la cuarta exposición individual *Bodegones*, en 2002, que contó con textos de Bernardo Palomo¹⁴, Juan Bosco Díaz Urmeneta¹⁵, Manolo Caballero¹⁶, A. González Barba¹⁷, Lorna Scott Fox¹⁸, José Íñiguez¹⁹, Mercedes Arroyo²⁰, autores que también manifestaron su satisfacción y corroboraron los logros en la evolución de Concha Ybarra. En esta exposición destacaron *Secreto, Azul, Tierra, Maceta*.

III. CONTEMPLA LAS FLORES Y JUEGO DE COLORES, 2003; Y VISIÓN INTERIOR, 2005

La quinta exposición individual de Concha Ybarra fue *Contempla las flores*, en la Galería Milagros Delicado de Cádiz, el año 2003. El interés que despertaba se hizo

⁸ ÍÑIGUEZ, José: “Doce velas para la pintura de Concha Ibarra”; en Sevilla, 2001.

⁹ DEL RÍO, Francisco: “El dibujo en Sevilla”; en Sevilla, 7 de diciembre de 2001.

¹⁰ DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: “Concha Ybarra, oscura sensibilidad; en Madrid, ABC Cultural, 7 de julio de 2001. DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: “Dibujo en Sevilla”; en Madrid, ABC Cultural, 8 de diciembre de 2001.

¹¹ MOLINA, MARGOT: “El arte sutil de Concha Ybarra”; en Madrid, El País, 18 de junio de 2001.

¹² MUÑOZ CESARI, Francisco: “Una audaz combinatoria”; en Sevilla, Diario de Sevilla, junio de 2001.

¹³ REINA, Jesús: Interioridad-exterioridad”; en Madrid, El periódico del Arte, junio 2001.

¹⁴ PALOMO, Bernardo: “Íntima emoción pictórica”; en Jerez de la Frontera, Diario de Jerez, 12 de julio de 2002.

¹⁵ DÍAZ URMENETA, Juan Bosco: “Una apuesta valiente”; en Sevilla, Diario de Sevilla, 20 de julio de 2002.

¹⁶ CABALLERO, Manolo: “Flores como símbolos”; en Cádiz, Diario de Cádiz, 22 de julio de 2002.

¹⁷ GONZÁLEZ BARBA, A: “Sevilla en abierto”; en Sevilla, ABC, 5 de junio de 2002.

¹⁸ SCOTT FOX, Lorna: “Cosas eternas”; en Madrid, El periódico del Arte, 2002.

¹⁹ ÍÑIGUEZ, José: “Dibujos”; en Sevilla, Diario de Sevilla, 2002. ÍÑIGUEZ, José: “Música callada”; en Sevilla, Diario de Sevilla, junio de 2002.

²⁰ ARROYO, Mercedes: “Los misterios de Concha Ybarra”; en Madrid, ABC, 2002.

manifiesto en los textos de Marta Carrasco²¹, Bernardo Palomo²² y Juan Bosco Díaz Urmeneta²³.

Lirios es una pintura al óleo sobre tela de lino, en la que siguió el planteamiento que vimos en *Bahía* y otras pinturas de Recuerdos, la exposición de la galería Magda Belloti de Algeciras del año 2001. La arbitrariedad en la distribución de dos colores, ocre y verde, altera la división en planos con los objetos representados, las flores y un dibujo de lacería y ataurique con la forma de un papel pintado esquemático. Esto se complica en *Magnolia*, con dos zonas en verde y rojos fríos, y la magnolia vista desde arriba en la primera de esas zonas. El planteamiento de *Pensamiento* es análogo al de *Lirios*, invirtiendo la colocación de la planta y de la trama de fondo, que pudiera ser la esquematización de un papel pintado.



Contempla las flores

Concha Ybarra partió del mismo esquema compositivo en *Sueño despierto*, añadiendo la figura humana femenina y en algunos casos con atmósferas interiores,

²¹ CARRASCO, Marta: “Concha Ybarra”; en Madrid, ABC Cultural, 11 de noviembre de 2003.

²² PALOMO, Bernardo: “La síntesis de la forma Plástica”; en Jerez de la Frontera, Diario de Jerez, 2 de noviembre de 2003.

²³ DÍAZ URMENETA, Juan Bosco: “Tiempo de Expectativas”, en Sevilla, Diario de Sevilla, 17 de octubre de 2003.

animales, símbolos y objetos muy diversos. Esa sensación es mayor en *Es la realidad verdad o un sueño*, técnica mixta sobre papel de arroz, en la que la figura ahora masculina poco definida y pensativa queda bajo la silueta de una mensa con varios objetos de bodegón. Esos elementos menos la figura humana esquemática aparecen en *Todo anhela dominar desde lo alto*, en la que yuxtapone ideogramas, esquematizaciones de un papel pintado y un conjunto de flores básicas, a punto de la abstracción. La figura

femenina acostada ocupa la mayor parte de *Son los sueños realidad o sueños*, interviniendo aquí dos elementos que se superponen a otros, un chorreado de pintura a partir de una amplia franja rosa sobre la figura y un estampado de papel sobre la ventana. En éstas pinturas, con formato de tamaño medio y mayor de lo habitual en la pintura, coinciden los fondos someros de color ocre con derivación hacia el verde, de los que obtiene una bonita luz.



Galería Milagros Delicado, Cádiz

En la sexta exposición, *Juego de colores* en la Galería Félix Gómez de Sevilla, en el año 2003, Concha Ybarra mostró el conocimiento de estilos procedentes de las Vanguardias Históricas, como el postimpresionismo, el cubismo y el fauvismo, y la

influencia directa de Henri Matisse y mucho más moderada de Paul Cezanne, Picasso y Juan Gris. A esa intención se refirieron en distintos artículos Eva V. Galán²⁴, A.C. Fuentes²⁵ y Bernardo Palomo²⁶.

En *Bodegón con frutas y copa* ante un paisaje sigue una disposición en tres niveles, muy plana pese al facetado la mesa que sostiene la bandeja con frutas, que casi no se distingue del fondo, bien definidas según el arte de Cezanne las frutas²⁷, y muy esquemática la copa que se confunde con la silueta del abeto que se levanta desplazado en el fondo. El elevado tamaño muestra la evolución y la madurez como pintora de Concha Ybarra, pues la pintura mide dos metros con dieciocho centímetros por otros dos con noventa y cinco. Los únicos que están representados en perspectiva son la naranja, la pera y la cereza del bodegón, destacando por contraste de la yuxtaposición de planos y siluetas del resto. Los colores cálidos y la iluminación los destacan sobremanera.



Contempla las flores. Galería Luis Adelantado Abierto (Valencia), 2017

²⁴ GALÁN, Eva V: “Concha Ybarra”; en Granada, El Ideal, 7 de octubre de 2004.

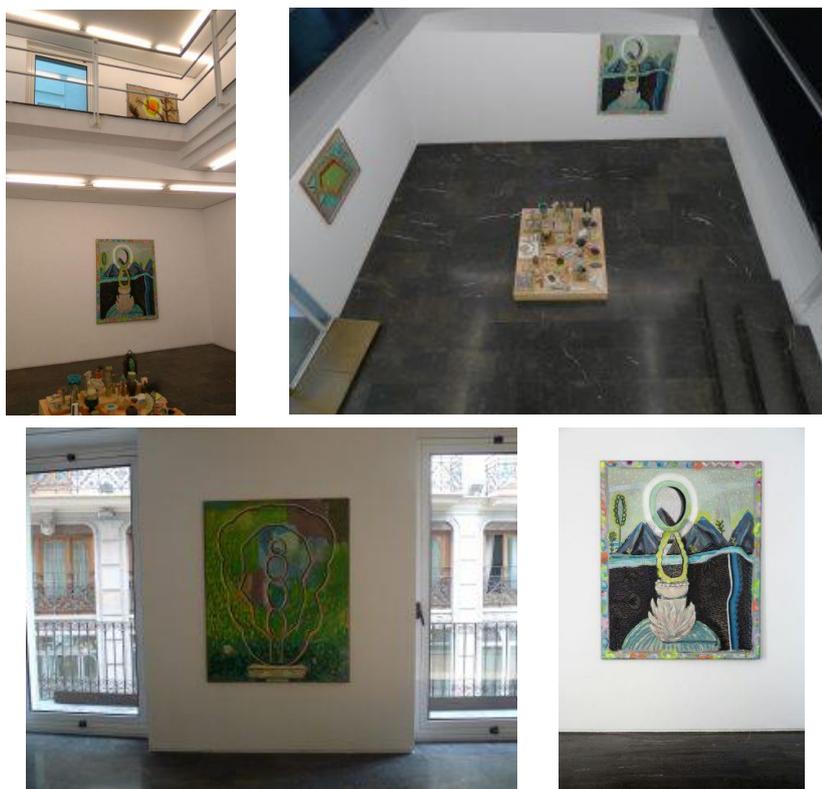
²⁵ FUENTES, A. C: “Concha Ybarra enseña sus emociones”; en Granada, La opinión de Granada, 2004.

²⁶ PALOMO, Bernardo: “Sevilla, Arte Actual”; en Jerez de la Frontera, Diario de Jerez, 2004.

²⁷ DÜCHTING, Hajo: Cézanne; Colonia, Taschen, 1991, Págs. 9, 93, 114, 115, 124, 126, 127, y 173-184.

En *Bodegón con pera y cinco cerezas*, y *Bodegón con granada y copa* los colores son fríos y los planos de color muy amplios le restan protagonismo a las frutas, colocadas en zonas centradas. La composición es semejante a la anterior y a otras pinturas más elaboradas como *Zoco*, en la que la combinación de figuraciones y siluetas remite a Cezanne y Matisse²⁸, bien asumidos y combinados con criterio. Los ocres y los verdes fríos predominan y la nota de color del paño rojo llama la atención hacia la base del bodegón. En *Brosa* la simplificación y la forma plana de los elementos además de los tonos pasteles integra la bandeja alzada con los frutos del bodegón. Su simplificación la vimos en otras pinturas de esta muestra.

La séptima exposición individual de Concha Ybarra, *Visión interior*, del año 2005, fue en la Galería Estampa de Madrid. De ésta salieron reseñas de Juan Bosco Díaz Urmeneta²⁹, Francisco Rincón³⁰, Antonio Chacón³¹ y Laura Fajardo³².



Galería Luis Adelantado Abierto (Valencia), 2017

²⁸ ESSERS, Wolkmar: Henri Matisse; Colonia, Taschen, 1992, Págs. 32 y sigs.

²⁹ DÍAZ URMENETA, Juan Bosco: "Arco 2005"; en Sevilla, Diario de Sevilla, 2005.

³⁰ RINCÓN, Francisco: "Paraísos soñados; en Madrid, El punto en las Artes, 2005.

³¹ CHACÓN, Antonio: "Arte Contemporáneo en Andalucía"; Sevilla, Fundación Lara, 2005.

³² FAJARDO, Laura: "Acuarelas"; en Sevilla, 2005.

Aquí llevó cuadros que siguen los planteamientos de exposiciones anteriores con la diferencia del tamaño colosal, con más de tres metros por lado, en los que el aumento de escala no mermó las relaciones ni alteró la estética propia. En otros del mismo tamaño y mayores, hasta los cuatro metros, se mostró como una gran conocedora y seguidora de Henri Matisse, del que tomó los peces rojos del bodegón con vaso y peces³³; y en otros las siluetas, los arabescos y hasta las odaliscas o referencias de éstas. En ningún caso se limitó a copiar a Matisse, siempre propuso algo nuevo o suyo, insistiendo en las composiciones propias. Las composiciones son muy elaboradas, y los colores muy variados, alegres y cálidos, distinguiéndose de los de la etapa anterior.

En otros utilizó el formato medio y la técnica mixta, anulando el espacio y las perspectivas. Los elementos son comunes pero ahora están muy simplificados, son como siluetas, con colores planos y uniformes.

IV. SONIDO VEGETAL, 2006; Y DILE A LA LUNA QUE VENGA, 2008

La octava exposición fue *Sonido vegetal* del año 2006 en la Galería Félix Gómez de Sevilla, y la novena *Dile a la luna que venga* en Galería Estampa de Madrid, de 2008. De la primera tenemos un texto de Juan Bosco Díaz Urmeneta³⁴; y de la segunda artículos de Iván de la Torre Amerighi³⁵, Bosco Ferri³⁶, Marta Carrasco³⁷, Juan Bosco Díaz Urmeneta³⁸, Cristina Aguilar³⁹ y Laura Fajardo⁴⁰.

³³ MONNERET, Sophie: Matisse, la obra de una vida; Barcelona, PML Ediciones, 1994, Págs. 58 y 59.

³⁴ DÍAZ URMENETA, Juan Bosco: “Una mirada a las vanguardias”; en Sevilla, Diario de Sevilla, 2006.

³⁵ DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: “Concha Ybarra”; en Arte y Parte; enero de 2007.

³⁶ FERRI, Bosco: “En persona”; en Sevilla, Diario Sevilla, 28 de agosto de 2007.

³⁷ CARRASCO, Marta: “VII Edición de toros en la Caja”; en Sevilla, ABC, 6 de abril de 2007. CARRASCO, Marta: “El arte se recarga”; en Sevilla, ABC, 16 de agosto de 2007. CARRASCO, Marta: “Sonido vegetal”; en Sevilla, ABC, 2007.

³⁸ DÍAZ URMENETA, Juan Bosco: “Una iniciativa consolidada”; en Sevilla, Diario de Sevilla, 6 de abril de 2007.

³⁹ AGUILAR, Cristina: “Concha Ybarra”; en Sevilla, ABC, 2007.

⁴⁰ FAJARDO, Laura: “La vigencia de la expresión pasada por agua”; en Sevilla, ABC, 2008.



Sonido vegetal

Uno de esos críticos, Iván de la Torre Amerighi, destacó la derivación hacia la comunicación simbólica de Concha Ybarra y la extrema sensibilidad con la que se comunicó. En esas exposiciones trabajó todos los formatos y complicó mucho más las composiciones diluyendo las referencias de los grandes maestros de las Vanguardias Históricas, como la tan acusada de Henri Matisse de los cuadros anteriores. En obras como *Érase una vez* incluyó la figura humana pensativa como en obras de sus primeras exposiciones, siendo éste un elemento clave en el ejercicio recopilatorio de sus principios.

Andrés Luque Teruel consideró su propuesta una de las más recientes e interesantes de la actualidad en la ciudad⁴¹. Según expuso, la presencia de elementos figurativos procedentes de la reorganización mental de las imágenes procesadas, reconvertidas, simplificadas y transformadas, le sirvieron como referencias rectoras o ejes para la distribución de planos complementarios. Según él, con ese método, ofrece fragmentos de una realidad esencial, con los que transmite incentivos para la elaboración de las ideas propias de cada espectador. En consecuencia, interpretó que la comunicación procede en un orden intelectual, por empatía con el desarrollo plástico, dotado con eficaz economía de medios y sensibilidad lírica en las asociaciones. En cuestiones plásticas, Andrés Luque reconoció la emotividad que trasciende el

⁴¹ LUQUE TERUEL, Andrés: Vigencia de las vanguardias en la pintura sevillana; Sevilla, Concha Pedrosa, 2007, Pág. 127.

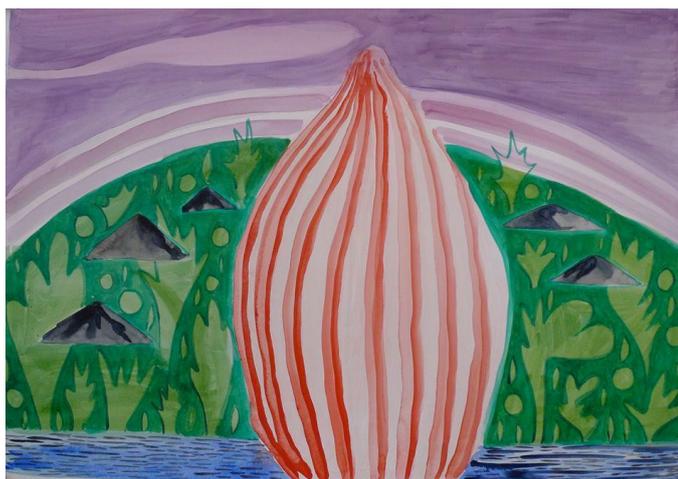
distanciamiento de los símbolos, la claridad de las relaciones compositivas, la definición del dibujo y la correspondencia del color.

A esta época pertenece el Cartel de las *XIV Jornadas de Arte Contemporáneo* de la Universidad de Sevilla, organizadas por Fernando Martín Martín, en el que se homenajeó al pintor Juan Maestre, con el que había compartido estudio.

V. BAJO EL MÁGICO SOPLO DE LA LUZ, 2012; Y DE LA TIERRA Y EL AIRE, 2013

La décima exposición individual de Concha Ybarra fue *Bajo el mágico soplo de la luz*, de 2012, en la galería Espacio de Arte/Espacio Abierto Javier Aguado de Madrid, de la que contamos con un texto de Marta Carrasco⁴².

Ahora tenemos tres líneas muy relacionadas entre sí. En una las composiciones son muy lineales y tienen tonos pasteles. En otra aparecen figuras tomadas del natural, enteras o fragmentadas, narrativas o combinadas con otras relaciones plásticas bien diferenciadas por partes, incluidas las abstractas y la pintura de acción. La tercera línea es producto de las combinaciones de ambas, en muchos momentos con influencia de Luis Gordillo en determinados fragmentos y paralelismos con Patricio Cabrera y otros pintores actuales en las prefiguraciones con siluetas.



Bajo el soplo de la luz

⁴² CARRASCO, Marta: "A Picasso in memoriam; Sevilla, ABC, 2010.

Un hecho muy destacable es el cambio de escala de algunos objetos, que anteceden la manera peculiar de la joven Ana Barriga.

La décimo primera exposición de Concha Ybarra fue *De la tierra y el aire* en la Caja China de Sevilla, de 2013. La característica principal de estas pinturas es el nuevo proceso de simplificación de las composiciones, en las que las macetas y las plantas con flores ocupan la atención. La variedad de los colores y el dominio del dibujo y de la luz muestran los progresos de la pintora, que ha logrado uno de los fines más difíciles del arte, la formación de un estilo propio, de un lenguaje reconocible a primera vista.

VI. JARDÍN OCULTO, 2017

La décimo segunda exposición de Concha Ybarra y por ahora última es Jardín oculto, en la Galería Luis Adelantado de Valencia, en otoño de este mismo año 2017.

Charo Ramos destacó justo antes de esta exposición que a Concha Ybarra siempre le han interesado los motivos ornamentales, con los que ha establecido un lenguaje propio y un elemento común en los distintos estilos artísticos por los que transita, desde la figuración hasta la abstracción⁴³. Esta autora reconoció una libertad inédita en la manipulación de las formas y los colores, y aportó el testimonio de la pintora, que le reconoció la influencia directa de Henri Matisse, Esteban Vicente y José Guerrero.

⁴³ RAMOS, Charo: “Concha Ybarra en armonía”; en Sevilla, Diario de Sevilla, 23 de mayo de 2017.



Jardín oculto

Con esas influencias, la de Matisse siempre presente en ella, pintó obras de medianos y grandes formatos, en las que un solo objeto en primer plano ocupa casi toda la composición y la mayor parte del formato, por lo general una maceta o vaso con flores, con gran variedad de tonalidades y colores muy puros e intensos. La variedad técnica en la aplicación de los colores y el color intenso procedentes de dichas fuentes aportan nuevos matices. A estas alturas el carácter artístico de Concha Ybarra está muy definido, gracias a unas reglas compositivas estables y a la utilización de los objetos para cifrar contenidos simbólicos. A la limpieza del dibujo y la grandeza de las formas simplificadas y las siluetas, hay que añadir la ejecución, ya que en todas las obras están bien desarrolladas relacionadas armónicamente y con una buena disposición en la percepción espacial, puesto que a veces no existe el espacio.

Esas reglas suyas y sólo suyas también están en otras obras de esta exposición en las que puso ese objeto ante un fondo o paisaje muy elaborado. En esa elaboración fue capaz de aunar los elementos decorativos de Matisse con las soluciones post pop iniciadas por Luis Gordillo y los colores de los expresionistas abstractos

norteamericanos, a través de pintores españoles como Esteban Vicente y José Guerrero, pero sin ser nunca ninguno de ellos, siendo siempre Concha Ybarra, pintora por sí misma.

Recibido: 3 de noviembre de 2017.

Admitido: 8 de diciembre de 2017.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, Cristina: “Concha Ybarra”; en Sevilla, ABC, 2007.

ARROYO, Mercedes: ”Los misterios de Concha Ybarra”; en Madrid, ABC, 2002.

BOSCO Ferri: “En persona”; en Sevilla, Diario de Sevilla, 28-8-2007.

CABALLERO, Manolo: “Flores como símbolos”; en Cádiz, Diario de Cádiz, 2-7-2002.

CARRASCO, Marta: “Concha Ybarra”; en Sevilla, ABC, 11-11-2003.

CARRASCO, Marta: “A Picasso in memoriam”; Sevilla, ABC, 6-4-2007.

CARRASCO, Marta: “VII Edición de toros en la Caja”; en Sevilla, ABC, 6-4-2007.

CARRASCO, Marta: “El arte se recarga” ; en Sevilla, ABC, 16-8-2007.

CARRASCO, Marta: “Sonido Vegetal”; en Sevilla, ABC, 2007.

CHACÓN, Antonio: Arte Contemporáneo en Andalucía; Sevilla, Fundación Lara, 2005.

DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: “Concha Ybarra oscura sensibilidad”; en Madrid, ABC Cultural, 7-7-2001.

DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: “Dibujo en Sevilla”; en Madrid, ABC Cultural, 8-12-2001.

DE LA TORRE AMERIGHI: Arte y Parte; enero 2007.

DEL RÍO, Francisco: “El dibujo en Sevilla”; en Sevilla, 7-12-2001.

DÍAZ URMENETA, Juan Bosco: “una apuesta valiente”; en Sevilla, Diario de Sevilla, 20-7-2002.

DÍAZ URMENETA, Juan Bosco: “Tiempo de Expectativas”; en Sevilla, Cultural Diario de Sevilla, 17-10-2003.

DÍAZ URMENETA, Juan Bosco: “ARCO 2005”; en Sevilla, Cultural Diario de Sevilla, 2005.

DÍAZ URMENETA, Juan Bosco: “Una mirada a las vanguardias; en Sevilla, Cultural Diario de Sevilla, 2006.

DÍAZ URMENETA, Juan Bosco: “Una iniciativa consolidada”; en Sevilla, Diario de Sevilla, 6-4-2007.

DÜCHTING, Hajo: Cézanne; Colonia, Taschen, 1991.

ESSERS, Wolkmar: Henri Matisse; Colonia, Taschen, 1992.

FAJARDO, Laura: “Acuarelas”; en Sevilla, ABC, 2005.

FAJARDO, Laura: “La vigencia de la expresión pasada por agua”; en Sevilla, ABC 2008.

FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan. Concha Ybarra; Algeciras, Galería Magda Bellotti, 2001.

FUENTES, A. C: “Concha Ybarra enseña sus emociones”; en Granada, La opinión de Granada, 2004.

GALÁN, Eva V: “Concha Ybarra”; en Granada, “El Ideal”, 7-10-2004.

GONZÁLEZ BARBA, A: “Sevilla en Abierto”; en Sevilla, ABC, 5-6-2002.

ÍÑIGUEZ José: “Doce velas para la pintura de Concha Ybarra”; en Sevilla, 2001.

ÍÑIGUEZ José: “Música callada”; en Sevilla, Diario de Sevilla, Junio 2002.

ÍÑIGUEZ José: “Dibujos”; en Sevilla, Diario de Sevilla, 2002.

LÓPEZ BLÁZQUEZ, Manuel: Morandi; Madrid, Globus Comunicación, 1996.

LORENTE, Manuel: Concha Ybarra”; en Madrid, ABC Cultural, 2-6-1998.

MOLINA, Margot: “El Arte sutil de Concha Ybarra”; en Madrid, El País, 18-6-2001.

MONNERET, Sophie: Matisse, la obra de una vida; Barcelona, PML Ediciones, 1994.

MUÑOZ CESARI, Francisco: “Una audaz combinatoria”; en Sevilla, Diario de Sevilla, Junio 2001.

NÚÑEZ MESA, Ana: “La pintura de Concha Ybarra”; en Algeciras, Europa Sur, 2000.

PALOMO, Bernardo: "Íntima emoción pictórica"; en Jerez de la Frontera, Diario de Jerez, 12-7-2002.

PALOMO, Bernardo: Sevilla Arte actual; en Jerez de la Frontera, Diario de las artes, Diario de Jerez, 2003.

PALOMO, Bernardo: "La síntesis de la forma Plástica; en Jerez de la Frontera, Cultural Diario de Jerez, 2-11-2003.

PALOMO, Bernardo: "Sevilla Arte Actual. Feria de arte contemporáneo"; Jerez de la Frontera, Cultural Diario de Jerez. 2004.

RAMOS, Charo: "Concha Ybarra en armonía"; en Sevilla, Diario de Sevilla, 23 de mayo de 2017.

REINA, Jesús. "Interioridad-exterioridad"; en Madrid, El periódico del Arte., junio 2001.

RINCÓN, Francisco: "Paraísos Soñados"; Madrid, El punto de las Artes. 2005.

SÁENZ, Joaquín: Concha Ybarra. Bodegones; Sevilla, Félix Gómez, 1998.

SCOTT FOX, Lorna: "Cosas eternas"; en Sevilla, Periódico del Arte, 2002, Sevilla.

EL GRABADO CONTEMPORÁNEO EN SEVILLA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI

EL PAISAJE ANDALUZ, POR CAÑADAS, CORDELES Y VEREDAS

THE CONTEMPORARY ENGRAVING AT BEGINNING XXI CENTURY

ANDALUSIA'S LANDSCAPES BY CAÑADAS, CORDELES AND VEREDAS

ANDRÉS LUQUE TERUEL
Universidad de Sevilla

RESUMEN

El artículo trata sobre las cuatro primeras carpetas de una edición de ocho promovidas por Luis María Venegas Lagüens, con la colaboración del pintor Ricardo Casstillo como director y coordinador, en 2010-14. Cada una contiene cuatro grabados en blanco y negro, excepto uno, el del director de la serie, concebido con dos tintas. Los artistas incluidos tienen una amplia trayectoria en la pintura sevillana más actual, hablamos de Magdalena Bachiller, Pedro Simón, Antonio Sosa, Ricardo Casstillo, Manuel Salinas, Ruth Morán, Curro González, Federico Guzmán, Daniel Bilbao, Félix de Cárdenas, Paco Cuadrado, Rafael Zapatero Javier Buzón, Matías Sánchez, Patricio Cabrera y Guillermo Pérez Villalta. Todos tuvieron libertad creativa para interpretar el paisaje andaluz, con lenguajes muy variados desde el naturalismo y el expresionismo hasta distintos tipos de simbolismos y la abstracción.

Palabras clave: Grabado, Sevilla, Estampa, Edición, Vanguardia.

ABSTRACT

This article is about the first four folder of an eight edition promoted by Luis Venegas Lläguens with Ricardo Casstillo collaboration like leading, in 2010-14. Each contain a four engraving in white and black with one exception, the leading Ricardo Casstillo realize with two inks. The different painter has an ample trajectory in Sevillian present painting, sound Magdalena Bachiller, Pedro Simón, Antonio Sosa, Ricardo Casstillo, Manuel Salinas, Ruth Morán, Curro González, Federico Guzmán, Daniel Bilbao, Félix de Cárdenas, Paco Cuadrado,

Rafael Zapatero Javier Buzón, Matías Sánchez, Patricio Cabrera y Guillermo Pérez Villalta. They have creative liberty for hers Andalusia landscape creation, since naturalism, expression painting, symbolism and abstraction.

Key Words: Engraving, Sevilla, Stamp, Edition, Avant Garde.

En un contexto en el que el Arte Contemporáneo carece de estructuras que lo mantengan y lo proyecten social y económicamente, la actividad como promotor de un particular, el abogado, adquiere una dimensión superior, titánica, a veces desalentadora por la falta de respuestas, en todo caso, muy importante para la difusión del grabado sevillano de las dos primeras décadas del siglo XXI.

En un primer proyecto, *50 Ojos. Una colección de gráfica contemporánea*, contó con la colaboración del pintor Ricardo Castillo como director y coordinador de una serie de cincuenta grabados¹, cada uno de un artista distinto, estampados por el también pintor Jesús Tejedor Cabrera, sobre papel Velin Cube BFK Rives d'Arches de trescientos gramos, con una medida de cuarenta por cuarenta y cinco centímetros. La edición consta de treinta ejemplares numerados, cuatro pruebas de artista y cuatro H. C. La libertad temática concuerda con el título de la convocatoria².

No ocurrió así en esta nueva iniciativa, dedicada a los paisajes andaluces, en la que también participaron Luis María Venegas Lagüens, como promotor, y Ricardo Castillo, en calidad de responsable de la selección de artistas y del proceso de edición, a partir de diciembre de 2010 y sin fecha de conclusión. El proyecto abarca un total de ocho carpetas con cuatro artistas y grabados en cada una de ellas, con una tirada de treinta y cinco ejemplares, además de tres pruebas de artista y otras tres H.C, y un precio de ochocientos veinticinco euros cada una. La estampación de las cuatro primeras fue debida al Taller de Obra Gráfica NORLER, regentado por el maestro grabador Norberto León, que empleó la técnica de fotopolímero al hueco sobre papel de algodón, de tipo Paperki, hecho a mano, con unas dimensiones de cuarenta por cincuenta y cinco centímetros.

En todos los casos, y con independencia de los objetivos iniciales, hay que tener en cuenta que el paisaje es el modelo visual o mental que cada individuo forma a partir de la experiencia personal ante un medio físico determinado. Cada uno lo ve, lo piensa, lo vive o lo siente, de un modo personal, único, intransferible. Eso hace que, a la objetividad del medio físico, siempre relativa y cambiante, haya que añadir la subjetividad de quien lo contempla o percibe mediante cualquier otro medio.

¹ CASTILLO GARCÍA, Ricardo (Coordinador): *50 Ojos. Una colección de gráfica contemporánea*; Sevilla, Luis María Venegas Lagüens, 2001.

² CARRASCO, Marta: “Una colección de grabados reúne a treinta y dos pintores andaluces”; en Sevilla, ABC, 5 de octubre de 2011.

I. EL CONCEPTO COMO PUNTO DE PARTIDA: MAGDALENA BACHILLER, PEDRO SIMÓN, ANTONIO SOSA Y RICARDO CASSTILLO, EN 2010

La primera carpeta contó con la participación de Magdalena Bachiller, Pedro Simón, Antonio Sosa y el propio Ricardo Casstillo, y presentación y textos redactados por éste.

En dicha presentación reconoció que el objetivo de la colección era recuperar la memoria de los caminos abandonados, debido a la concentración urbana experimentada desde mediados del siglo XIX, acompañada de un considerable aumento de la población, que potenció el nuevo fenómeno urbano, basado en la realidad física de la urbe y la nueva seguridad de los salarios, en detrimento de una forma de existencia que consideró en armonía con la naturaleza que se había dado hasta entonces, que relegó el sistema creado por los españoles para el desplazamiento del ganado.

En nombre de los treinta y dos artistas seleccionados dijo que presentaban la colección en un *intento de llamar la atención de los enamorados del Arte y la Naturaleza*. También que precisó que a medida que fuesen editándose carpetas se irían añadiendo algunas notas sobre mitología y simbolismo vegetal en Andalucía, teniendo en cuenta que *en el mito se refleja tanto el pensamiento individual como la conciencia colectiva y que el símbolo aparece cuando la Naturaleza sufre algún tipo de agresión*.



Magdalena Bachiller

El mismo Ricardo Casstillo recogió el testimonio de Magdalena Bachiller para explicar el planteamiento de su grabado³, en el que establecieron el paralelismo de un conocido cuento, en este caso para dejar gigantes migajas de paja para no equivocarse de Cordel cuando vuelva, de manera que pueda unir dos grandes Cañadas virtuales, la simbólica y la mitológica, a las que concedió el doble alcance de la Real y la que se expide. Ese lenguaje simbólico, metafórico más bien, es un rasgo distintivo de su personalidad artística⁴. Según esto, la ausencia de *lo animal* puede interpretarse como un reconocimiento de que *un día pasará por allí otra vez y entonces construirá sobre lo construido; limpiará la plancha hasta el atrapado y dejará su huella*.

El análisis del grabado de Magdalena Bachiller dilucida un contundente dominio del dibujo y la perspectiva, soporte del lenguaje simbólico que alude a los elementos necesarios para construir un recorrido y, por consiguiente, para recorrer un camino. Cada bloque, dispuesto con calculada exactitud, se desplaza y mantiene una proporción según su lugar en la fuga, de manera que la secuencia de éstos indica la trayectoria deconstruida de lo que pudo o puede ser un paso sólido.

Para explicar la obra de Pedro Simón, Ricardo Casstillo tuvo en cuenta dos posibilidades del género, el grabado como *dibujar el dibujo* sobre una plancha; y la creación directa sobre ésta⁵. Dijo de su paisaje que representa *calvas frondosas y extensas*, de las que extrae el árbol en forma de llama, *como si pensara que ilumina más la sombra que la cañada en verano*. De esa manera, estableció un paralelismo literario entre el dibujo llameante y las frondosidades perdidas y los amores de otros tiempos.

Es curioso, porque Pedro Simón es un pintor abstracto muy consolidado⁶, un artista definido que, en esta ocasión, no tuvo el mínimo reparo para volver a la

³ Grabado al fotopolímero en hueco y aguatinta; mancha 30 x 40 cm.

⁴ RAMOS, Charo: “Magdalena Bachiller desnuda su hogar en la galería Concha Pedrosa”; en Sevilla, Diario de Sevilla, 29 de mayo de 2008. BLANCO, Estrella: “Magdalena Bachiller lleva a la galería Manuel Alés su serie ‘la casa desnuda’”; en Jerez de la Frontera, Diario de Jerez, 27 de octubre de 2009. BENJUMEDA, C: “Magdalena Bachiller deconstruye lo cotidiano en su nueva exposición”; en Cádiz, Diario de Cádiz, 2 de abril de 2012.

⁵ Grabado al fotopolímero; mancha 30 x 40 cm.

⁶ FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan: “Pedro Simón o la necesidad de un lenguaje propio”; en Sevilla, Pedro Simón, Galería Melchor, 1979. GUASCH, Ana: 40 años de pintura en Sevilla (1940-1980); Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla y Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1981, Págs. 52-54. BONET, Juan Manuel: 8 pintores elegidos por 8 críticos, Madrid, Fundación Valdecillas, 1981. YÑIGUEZ, José Antonio: La pintura abstracta sevillana, 1966-82; Sevilla, Fundación El Monte, 1998, Pág. 53. CHACÓN ÁLVAREZ, José Antonio: Las rutas del arte contemporáneo en Andalucía; Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004, Pág. 210. LUQUE TERUEL, Andrés: Vigencias de las vanguardias en la pintura sevillana; Sevilla, Concha Pedrosa, 2007, Págs. 96-98.

figuración de la que en principio partió. Lo hizo dotando de vida a la naturaleza, proporcionándole una capacidad de expresión que la eleva a la categoría de ser vivo que le corresponde como realidad orgánica. Su paisaje se comunica mediante movimientos centrípetos muy acusados, con líneas curvas que lindan con el expresionismo sin dejar de lado la categoría naturalista a la que pertenece.



Pedro Simón

Antonio Sosa es otro pintor con amplia trayectoria, habitual en las exposiciones sevillanas⁷. Su grabado se presenta como un ideograma, como tal complejo, y, en buena medida y una vez asumida esa condición, fácil de interpretar. La vista superior y la renuncia a la perspectiva lo vinculan con los primitivismos y la *Bad Painting*, al mismo tiempo que con ciertas posiciones derivadas de los lenguajes post pop.

Al hablar de Antonio Sosa, Ricardo Castillo tuvo en cuenta la importancia de las diversas técnicas y cómo podríamos utilizarlas para representar la naturaleza igual que a cualquier otra cosa⁸. En función de esto, afirmó que los pintores saben de Cordeles y Veredas más que los propios pastores, opinión sin duda metafórica, sólo comprensible con la aclaración de que el pintor *representa un trozo del acuerdo que*

⁷ LUQUE TERUEL, Andrés: Vigencias de las vanguardias en la pintura sevillana; Sevilla, Concha Pedrosa, 2007, Págs. 119-120.

⁸ Grabado al fotopolímero en hueco y aguatinata; mancha 30 x 40 cm.

firmó con su alma un buen día de otoño, cuando las cabras suben al monte para buscar entre el pedregal finas hierbas antes de ser encerradas en las trincheras negras que dejan sus líneas de tintas.



Antonio Sosa

La inclusión en esta primera carpeta de Ricardo Casstillo es evidente, como coordinador de la colección y responsable de la selección de artistas es el lugar que le corresponde. Sus planteamientos conceptuales, a veces muy difíciles de interpretar, lo proyectan en un nivel intelectual al que proyectó el grabado sin la mínima concesión a la galería⁹.

Sobre su grabado, Ricardo Casstillo escribió en el mismo tono alegórico y poético: *se para en una acacia sola en una Cañada larga caminando Ricardo Casstillo, restaurando cabezas arrugadas, inventando verdes hombres, camuflando brazos entre ramas, las espinas de la zarza entre las vainas de sus manos, como si encerraran las semillas del conocimiento de los oficios del Arte, que pocos comparten, abriendo con éste del grabado un Cordel entre el campo y Triana, entre el silencio y la plancha.*

⁹ CHACÓN ÁLVAREZ, José Antonio: Las rutas del arte contemporáneo en Andalucía; Op. Cit. Pág. 171. LUQUE TERUEL, Andrés: Vigencias de las vanguardias en la pintura sevillana; Op. Cit. Pág. 121.

Si relacionamos su testimonio con lo que el grabado ofrece, puede pensarse que el hombre y la espina aluden a las dificultades en la transmisión del conocimiento y las dificultades del Arte desde épocas ancestrales¹⁰. De ese modo, evocó la pureza de los primeros tiempos. Lo que Ricardo Casstillo no dijo, y es una evidencia muy fácil de comprobar, es que el suyo es el único grabado en color de la carpeta, y, por el momento, de toda la serie¹¹.



Ricardo Casstillo

¹⁰ Grabado al fotopolímero en hueco y aguafuerte; mancha 30 x 40 cm.

¹¹ Estampación con dos tintas.

II. ABSTRACCIÓN Y SIMBOLOGÍA: MANUEL SALINAS, RUTH MORÁN, CURRO GONZÁLEZ Y FEDERICO GUZMÁN, EN 2011

La segunda carpeta contó con dos grabados simbólicos, de Curro González y Federico Guzmán que, por sus características, se quedan muy lejos de la realidad descriptiva; y otros dos abstractos, de Ruth Morán y Manuel Salinas. Fue presentada en el Colegio de Abogados de Sevilla, con una gran afluencia de espectadores, entre los que se encontraban numerosos artistas. La respuesta de la prensa fue muy calurosa y la carpeta tuvo una inmediata difusión entre un amplio público¹².



Presentación de la segunda carpeta en el Colegio de Abogados de Sevilla

Curro González es un pintor muy singular en su posicionamiento plástico, con el que muestra la superación de las propuestas pop y el valor de las conexiones internacionales vinculadas con simbolismos propios de la postmodernidad¹³. Es un claro ejemplo de la nueva figuración atenta a determinadas tendencias internacionales, en las que la impronta simbólica, la capacidad de reconocimiento mediante asociaciones diversas, impera sobre la narración y el detalle específico.

Las inversiones físicas son posibles y Curro González lo tuvo en cuenta en una interpretación ambigua y precisa a la vez. No es una contradicción, pues las raíces y las espinas representan dos caras, en principio opuestas, de una misma realidad. La

¹² CARRASCO, Marta: “Una colección de grabados reúne a treinta y dos pintores andaluces”; en Sevilla, ABC, 5 de octubre de 2011. RAMÍREZ, Victoria: “Cuatro grabados para expresar el paisaje andaluz”; en Sevilla, Diario de Sevilla, 9 de octubre de 2011.

¹³ VILLAESPESA, Mar: “El curso del tiempo”; en Sevilla, Curro González. Doble dirección, Fundación Luis Cernuda, 1994, Pág. 33. CHACÓN ÁLVAREZ, José Antonio: Las rutas del arte contemporáneo en Andalucía; Op. Cit. Pág. 193. LUQUE TERUEL, Andrés: Vigencias de las vanguardias en la pintura sevillana; Op. Cit. Págs. 112-113.

contraposición y la ausencia de perspectiva evitan la fijación de un punto de vista único; y la nitidez de las representaciones lo exponen con claridad.

Curro González introdujo en la composición un objeto ajeno al medio físico, un bastón con un ojo que todo lo ve¹⁴. Lo situó en el margen, fuera de la asociación simbólica natural, de manera que se eleva sobre las raíces del medio físico y los contextos humanos asociados y las espinas que representan las dificultades establecidas en el discurrir de la vida y las relaciones. Es un paisaje infinito en el que todo es posible.



Curro González

Mucho más joven, Federico Guzmán es un pintor que afronta los valores simbólicos de la pintura aproximándose a las categorías de la perspectiva plástica conceptual¹⁵. Para esta ocasión presentó primero un paisaje, más bien, la vista de un jardín a través de una valla, invertido en la relación positivo negativo, con una imagen directa, eficaz, muy bien construida y pensada. Sin lugar a dudas, era una obra

¹⁴ Grabado al fotopolímero en hueco y aguainta; mancha 30 x 40 cm.

¹⁵ CHACÓN ÁLVAREZ, José Antonio: Las rutas del arte contemporáneo en Andalucía; Op. Cit. Pág. 168 y 193. LUQUE TERUEL, Andrés: Vigencias de las vanguardias en la pintura sevillana; Op. Cit. Págs. 114-115.

impactante con un enfoque naturalista, en realidad inexistente y sólo virtual, debido a la inversión de los volúmenes, y, con ello, de las luces y las sombras.

Puede decirse que Federico Guzmán optó por la representación de la otra realidad del medio físico. Su acotación del paisaje por medio de una valla que contiene la masa vegetal, presenta una porción manipulada que adquiere una nueva condición con la inversión virtual de los volúmenes. La representación de las imágenes en negativo, mediante contra siluetas de los elementos representados, los transforma en la apariencia de lo que no está.

La dimensión alternativa y su proyección en el plano llevaron a Federico Guzmán al límite de la abstracción. El paisaje que se ve no está y el que está, básico, bien simplificado, responde a las relaciones internas establecidas en el medio plástico y no a la interpretación directa de la realidad.

La decisión de cambiarlo fue de última hora. En este segundo grabado, Federico Guzmán optó por la representación de la otra realidad del medio físico¹⁶. La silueta de una paleta, objetiva, concreta, y las manchas o trazos aguados que contiene, indefinidos, vaporosos, velados, sutiles, sobre todo sugerentes, son la metáfora del Cielo y la Tierra. Lo definido y lleno y lo informe y vacío, aluden a la relación inicial, a la creación del paisaje debida a las fuerzas fundamentales y opuestas que se encuentran en todas las cosas, según los principios orientales del Yin y el Yang.

¹⁶ Grabado al fotopolímero en hueco y aguainta; mancha 30 x 40 cm.



Federico Guzmán

Es un microcosmos de la creación en el que la imaginación del espectador tiene una participación activa, fundamental. No es un paisaje cualquiera, y no lo parece; no hace falta verlo, se percibe y es necesario pensarlo. Al hacerlo podrá trasladarse intelectivamente junto a Federico Guzmán hasta el Tao o principio generador de todo, incluido el origen de la vida y el nacimiento del Hombre.

A estas alturas, la trayectoria de la abstracción en Sevilla cuenta ya con un camino firme¹⁷. Ruth Morán es una pintora abstracta avalada por importantes premios¹⁸. La marcada personalidad que la distingue está sujeta a una extraordinaria creatividad y un amplio dominio de los lenguajes expresionistas y las más diversas variantes racionales.

Las relaciones conceptuales de Ruth Morán son complejas¹⁹. Las líneas abstractas, desordenadas y ágiles, originan una fuga en un medio físico concreto, ambiguo e indeterminado, que penetran hasta más allá de su incierta definición. El contraste de medios y la fuerza de los elementos, de las líneas, precisas, proyectadas hacia el interior de un espacio informe, potente, indican dos niveles naturales distintos y relacionados.

¹⁷ GUTIÉRREZ DE ARAGÓN SIERRA, Pedro (Coordinador): Orígenes de la abstracción en la pintura sevillana (1953-1965); Sevilla, Caja Rural del Sur, 2008, Págs. 8-24.

¹⁸ MOLINA, Margot: "Ruth Morán, premio Focus de pintura por una abstracción"; en Sevilla, El País, 8 de diciembre de 2007.

¹⁹ Grabado al fotopolímero en hueco y aguatinata; mancha 30 x 40 cm.

Ruth Morán propone recorridos sugerentes, personales, únicos, asociados a la proyección de cada línea, en un medio infinito, emotivo, que es preciso recorrer y atravesar expuestos a las luces y las sombras que le proporcionan ese carácter. No hacen falta la definición de los elementos naturales ni la presencia capaz de vivirlos, están representados de modo genérico, en un sentido mucho más amplio.



Ruth Morán

La trayectoria de Manuel Salinas es una de las más amplias y ricas de la pintura sevillana actual²⁰. Su enfoque abstracto deriva con claridad del expresionismo abstracto norteamericano, a partir del que evolucionó en contacto con los minimalismos, y, sólo en cierto modo, con la *Bad Painting*. Su posicionamiento en superficie y la capacidad para generar espacios imposibles detrás de grandes brochazos yuxtapuestos o de campos informes de color son muy característicos.

²⁰ MARTÍN MARTÍN, Fernando: “Notas sobre la creación contemporánea en Sevilla”; en Sevilla, Pintores en Sevilla, 1952-1992; Comisaría de la Ciudad para 1992, Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, El Monte, 1992, Pág. LXXV. DEL RÍO, Francisco: I Muestra de pintores contemporáneos en la Alameda; Sevilla, Plan URBAN y Área de Economía y Turismo del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1998, Págs. 18-19 y 64-65. CHACÓN ÁLVAREZ, José Antonio: Las rutas del arte contemporáneo en Andalucía; Op. Cit. Pág. 207. YÑIGUEZ, José Antonio: La pintura abstracta sevillana, 1966-82; Op. Cit. Pág. 59. LUQUE TERUEL, Andrés: Vigencias de las vanguardias en la pintura sevillana; Op. Cit. Págs. 91-93.



Pedro Simón, Ricardo Castillo y Leo con el grabado de Manuel Salinas

Manuel Salinas proyectó un enorme plano sobre el espacio, vacío o no, pues lo oculta y no lo desvela, al que se sobrepone y en ningún momento anula, como se aprecia con la aportación de otros planos visibles en los márgenes, situados en distintos niveles, situación imposible sin tal definición²¹. Es el espacio, el paisaje que no se ve, y que no se vea no quiere decir que no esté.

La abstracción del medio físico de Manuel Salinas se decantó por la presencia intelectual de un paisaje desconocido, que está y no se sabe cómo es. La tremenda fuerza de los medios plásticos es proporcional a la potencia de cuánto puede contener, de cuánto podría ocultar, ¿o tal vez, en cualquier momento, mostrar?

²¹ Grabado al fotopolímero en hueco y aguatina; mancha 30 x 40 cm.



Manuel Salinas

III. REALISMO SOCIAL, NUEVA MIRADA NATURALISTA Y ARTE INTELLECTIVO: DANIEL BILBAO, FÉLIX DE CÁRDENAS, PACO CUADRADO Y RAFAEL ZAPATERO, EN 2012

Como indicó Isabel Aguilar en un artículo relativo a la presentación de la tercera carpeta, uno de los objetivos iniciales fue la recuperación de la visión que los grandes pintores andaluces tienen de su tierra. La carpeta fue presentada en la Fundación Cruz Campo, esta vez con abundante público y de nuevo con la presencia de los cuatro pintores, Daniel Bilbao, Félix de Cárdenas, Paco Cuadrado y Rafael Zapatero; y destacada presencia de periodistas²².

²² AGUILAR, Isabel: “El paisaje andaluz, inmortalizado en una colección de grabados”; en Sevilla, ABC, 31 de mayo de 2012.



Presentación de la tercera carpeta en la Fundación Cruz Campo



Invitación de la presentación de la tercera carpeta

Daniel Bilbao es miembro de una familia de ilustres artistas sevillanos, en concreto es sobrino bisnieto del escultor Joaquín Bilbao y el pintor Gonzalo Bilbao, con los que comparte el tronco realista; mas, no los procedimientos ni el posicionamiento estético, muy alejado de las técnicas luministas y la influencia impresionista del segundo de ellos²³. Sus planteamientos realistas y sobrios están, como expuso con

²³ CORREAL, Francisco: "El realismo limpio de Daniel Bilbao; Sevilla, Diario de Sevilla, 22 de julio de 2015.

singular acierto Francisco Correal, más cerca del primero que de éste, a lo que hay que añadir que aún más a las circunstancias de su tiempo.

La experiencia de Daniel Bilbao ante el medio físico es la del especialista capaz de aunar lo visual y lo mental con la aparente facilidad de quien lo domina como algo natural²⁴. El punto de partida es la referencia física concreta, un paraje determinado, interpretado con las licencias que proporcionan los medios pictóricos, que intervienen como agentes creativos que lo transforman y convierten en instantánea subjetiva.

El camino rural refuerza la fuga diagonal e interior con la presencia de los postes y la correspondencia de los troncos de los árboles de los primeros planos, elementos verticales definidos y lineales, que aportan claves concretas imprescindibles en las relaciones visuales, pues enmarcan la dirección hacia la masa vegetal ambigua y difusa que cierra la perspectiva. La potencia de ésta y los fuertes contrastes de Daniel Bilbao, graduados y progresivos en su intensidad, asumen el protagonismo e indican la singularidad de los caminos rurales andaluces, tan reales como sugerentes.

Goza de un componente visual tremendo, ya que adapta la naturaleza a la visión del espectador. No desvela lo que hay, sólo sugiere.



Daniel Bilbao

²⁴ Grabado al fotopolímero en hueco y aguafuerte; mancha 30 x 40 cm.

Félix Cárdenas fue un pintor de pintores, un artista figurativo moderno y sensible, capaz de proponer imágenes sugestivas desde una perspectiva plástica con independencia de las acciones que emprendan o los detalles de lo representado²⁵. Su reciente fallecimiento, a finales de 2016, supuso una pérdida muy significativa para la pintura sevillana actual, ya que se trataba de un referente de culto²⁶.

La cabra es un motivo recurrente del Arte Contemporáneo, de las vanguardias artísticas sevillanas y de la producción personal de Félix de Cárdenas²⁷. Se ha representado de muchos modos, tanto en lo que refiere a su realidad física como a los argumentos técnicos y estéticos desarrollados, desde perspectivas naturalistas y descriptivas hasta las singulares ópticas de las más diversas tendencias vanguardistas.

Félix de Cárdenas las plantea como símbolos de un paisaje apenas insinuado, ausente como realidad física concreta, presentado y vivido mediante las acciones, inadvertidas, de los animales. La ausencia de la línea de tierra y, en consecuencia, de una fuga definida, otorga protagonismo al plano y a la realidad específica de cada una de las cabras, las acciones y las escasas ramas. El contundente dibujo que perfila las figuras tiene correspondencia con las sutiles manchas y sombras que proporcionan un acabado realista dinámico, ágil, actual, con el que trasciende el ritmo circular sobre el fondo vacío.

Que no haya línea de tierra no significa que el autor no la haya tenido en cuenta; además, los animales tienen firmes contornos y el volumen está conseguido con manchas, lo que consigue oprimir la expresión.

²⁵ CHACÓN ÁLVAREZ, José Antonio: Las rutas del arte contemporáneo en Andalucía; Op. Cit. Pág. 171 y 186. LUQUE TERUEL, Andrés: Vigencias de las vanguardias en la pintura sevillana; Op. Cit. Pág. 132.

²⁶ CARRASCO, Marta: "Fallece el pintor sevillano Félix de Cárdenas"; en Sevilla, ABC, 3 de diciembre de 2016. DÍAZ URMENETA, Juan Bosco: Adiós a Félix de Cárdenas, el artista solitario; en Sevilla, Diario de Sevilla, 6 de diciembre de 2016.

²⁷ Grabado al fotopolímero en hueco y aguatinta; mancha 30 x 40 cm.



Félix de Cárdenas

Paco Cuadrado fue junto a Francisco Cortijo el gran artífice del realismo social de los años sesenta y setenta del siglo pasado, que trascendió con gran dignidad plástica una vez superadas las circunstancias político sociales que lo habían propiciado²⁸. Su fallecimiento, más reciente aún, hace apenas un mes, supuso otra pérdida sensible²⁹.

Paco Cuadrado tiene en cuenta que los caminos, cañadas, cordeles y veredas de Andalucía son una parte importante de la realidad social del medio rural³⁰. Los rebaños y los pastores son una parte sustancial de ese paisaje, componentes fundamentales que

²⁸ GUASCH, Ana: 40 años de pintura en Sevilla (1940-1980); Op. Cit. Págs. 28-30. MEDINA, Begoña: “Treinta años de trabajo”; en Paco Cuadrado; Sevilla, El Monte, 1990, Págs. 19-20. LORENTE, Manuel: “Acta breve de unos años demasiado largos”; en Paco Cuadrado; Sevilla, El Monte, 1990, Págs. 23-24. GONZÁLEZ SANDINO, Rafael: “Desde el abuelo de la pelliza –una retrospectiva–”; en Paco Cuadrado; Sevilla, El Monte, 1990, Págs. 25-33. CHACÓN ÁLVAREZ, José Antonio: Las rutas del arte contemporáneo en Andalucía; Op. Cit. Pág. 189-190. LUQUE TERUEL, Andrés: Vigencias de las vanguardias en la pintura sevillana; Op. Cit. Págs.62-63. CUADRADO, Paco: “Recuerdos en el retiro obrero”; en AAVV: Paco Cuadrado, cincuenta años con la pintura (1959-2009); Sevilla, Excma. Diputación de Sevilla, 2010, Págs. 13-26. ESPIAU EIZAGUIRRE, Mercedes: Francisco Cuadrado: la militancia artística; en AAVV: Paco Cuadrado, cincuenta años con la pintura (1959-2009); Op. Cit. Págs. 27-46. RAYA TELLEZ, José: La pintura como actitud. Entrevista a Paco Cuadrado; en AAVV: Paco Cuadrado, cincuenta años con la pintura (1959-2009); Op. Cit. Págs. 47-62. FALCÓN ROMERO, Antonio: Paco Cuadrado a los setenta; en AAVV: Paco Cuadrado, cincuenta años con la pintura (1959-2009); Op. Cit. Págs. 63-70.

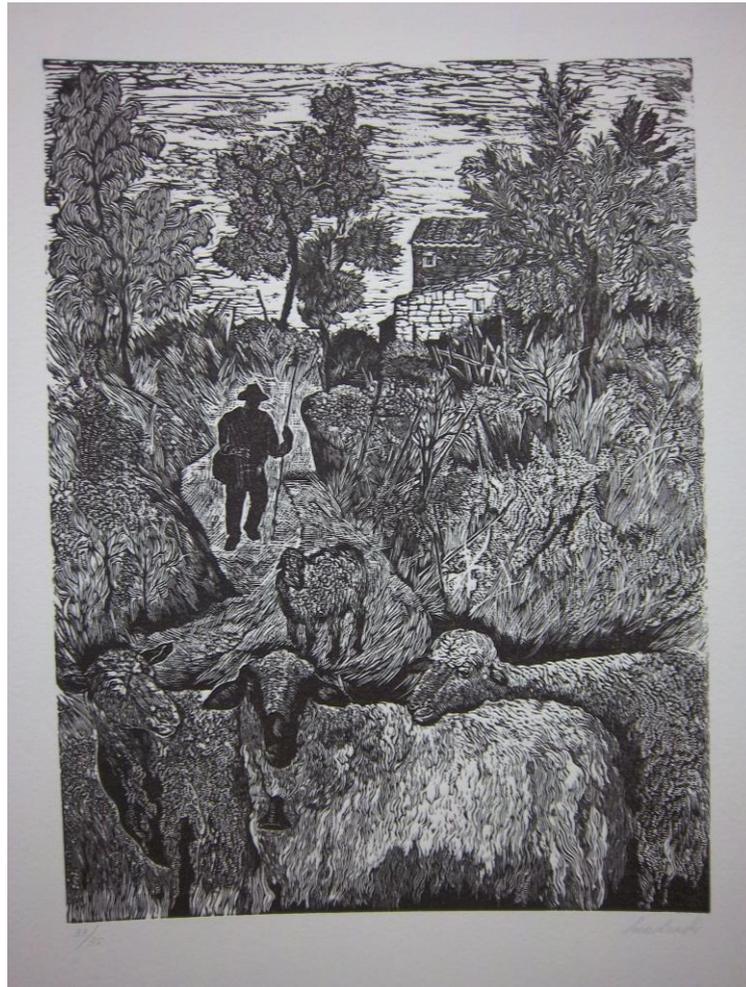
²⁹ CARRASCO, Marta: “Fallece el pintor sevillano Paco Cuadrado”; en Sevilla, ABC, 6 de noviembre de 2017. DÍAZ URMENETA, Juan Bosco: “Paco Cuadrado, una apuesta por la verdad”; en Sevilla, Diario de Sevilla, 7 de noviembre de 2017.

³⁰ Grabado al linóleo; mancha 30 x 40 cm.

le proporcionan una carga de sentido imprescindible para su configuración natural y existencia. Sin ese trasiego, que los justifica y les da sentido, no tendrían razón de ser.

El naturalismo de la composición, bien fugada desde la embocadura visual del camino, sinuoso, quebrado y adaptado al medio, hasta las casas rurales del fondo, desplazadas hacia un lateral en consonancia con la proyección interior y el doble quiebro diagonal de éste, asumen el ritmo contrario de las ovejas que ocupan el primer plano y del pastor que las guía y sigue. Los fuertes contrastes de luces y sombras de Paco Cuadrado unifican los ritmos contrarios y proporcionan nuevas claves en las relaciones plásticas, completando una composición narrativa directa, rotunda, contundente.

Pudiera parecer una escena bucólica del pastor con sus ovejas, y no lo es, pues lo importante no es el paisaje, ni la tarea pastoril, sino el realismo social de una profesión que ha sido fundamental en Andalucía.



Paco Cuadrado

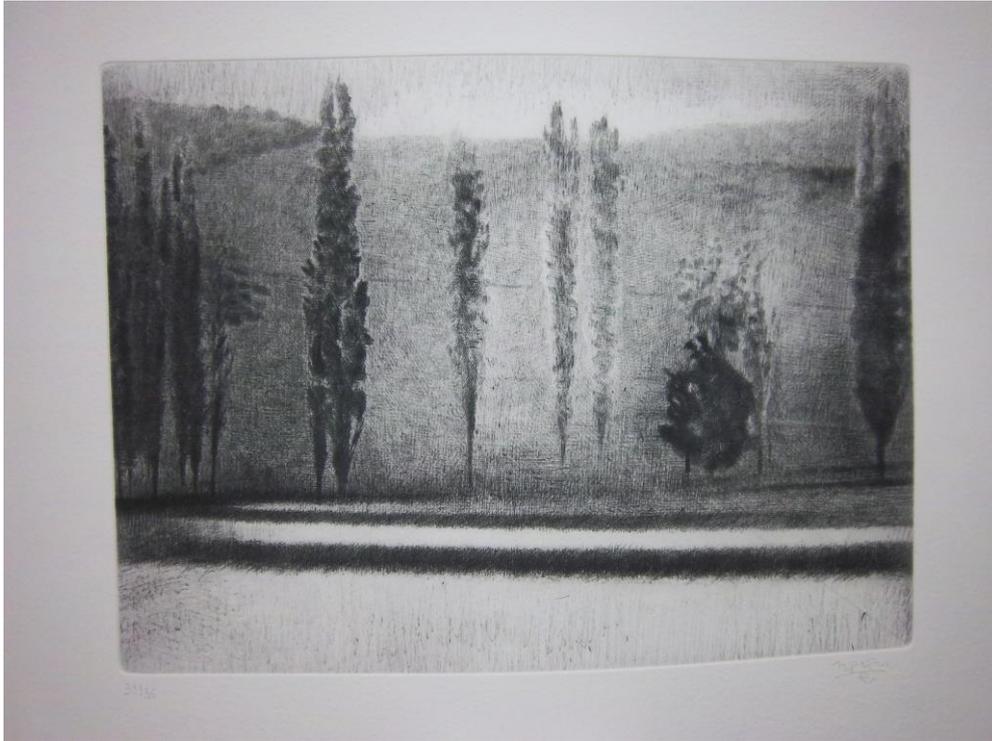
Rafael Zapatero es un artista atípico, siempre a contracorriente, con los planteamientos conceptuales frente a los movimientos descriptivos; en lo que refiere al desarrollo realista a contra camino de los movimientos abstractos y las figuraciones más diversas³¹.

La modernidad del espacio simbólico de Rafael Zapatero, dividido en tres bandas yuxtapuestas con las líneas de tierra, formada por dos niveles consecutivos, el primero diáfano, iluminado y con la sombra de los árboles alineados en el segundo; y el tercero, reducido, informal, formado por trazos menos densos e igualmente intencionados, es tan sutil como la propia representación de esos elementos vegetales³².

La iluminación alternativa establecida en los planos genera la sensación aérea de profundidad, sugerida, progresiva, irreal. La abstracción del primero, simplificado, básico, fugado con las sombras horizontales paralelas y en leves diagonales, sirve de base a la alineación de árboles, que cruzan en sentido transversal el segundo. El racionalismo de esas relaciones y la ascendencia mística de la alineación trascienden los condicionantes naturales del medio físico, que Rafael Zapatero presenta como una nueva realidad concebida en la esfera intelectual. Los atractivos y refinados contrastes de manchas, sombras y luces, asumen las premisas y completan la actualidad del discurso.

³¹ GUASCH, Ana: 40 años de pintura en Sevilla (1940-1980); Op. Cit. Págs. 52-54. MARTÍN MARTÍN, Fernando: “Notas sobre la creación contemporánea en Sevilla”; Op. Cit. Pág. LXVI. CHACÓN ÁLVAREZ, José Antonio: Las rutas del arte contemporáneo en Andalucía; Op. Cit. Pág. 171 y 214. LUQUE TERUEL, Andrés: Vigencias de las vanguardias en la pintura sevillana; Op. Cit. Pág. 135.

³² Grabado al fotopolímero en hueco y aguainta; mancha 30 x 40 cm.



Rafael Zapatero

Es capaz de generar calma, es un paisaje en el que hay que pensar para acceder a la naturaleza que nos deja la libertad de cómo podemos vivirla. En conclusión, Rafael Zapatero emplea aquí un lenguaje vanguardista para afrontar la realidad sin caer en tradiciones o escuelas ya creadas.

IV. LA LUZ, EL FRAGMENTO Y OTRAS RESPUESTAS SIMBÓLICAS: JAVIER BUZÓN, MATÍAS SÁNCHEZ, PATRICIO CABRERA Y GUILLERMO PÉREZ VILLALTA, EN 2014

La asociación de estos cuatro pintores, Javier Buzón, Matías Sánchez, Patricio Cabrera y Guillermo Pérez Villalta, amplió los horizontes estéticos de la colección con una diversidad de lenguajes que puede citarse como un atractivo principal. La carpeta fue presentada en la Asociación Cultural Siete Revueltas, con la presencia de los cuatro artistas y un selecto grupo de aficionados a la pintura.

Javier Buzón es un pintor con amplia trayectoria y sólidos valores plásticos, específicamente pictóricos que, por ello, debe tener un sitio propio en las trayectorias

que se tracen de la pintura sevillana de las últimas décadas³³. Su trabajo, agrupado en series bien definidas, tiene el denominador común del interés por la luz y la nota divergente de variantes formales con características muy diversas.

La luz proporciona identidad visual a los objetos físicos, incluida la propia naturaleza. Sin ella, nada es como lo vemos en un momento determinado; según su intensidad, los paisajes se transforman y adquieren distintas dimensiones³⁴. Javier Buzón es, en estos momentos, el maestro de la luz, el heredero de una forma de concebir el medio en el que se desenvuelve sin que ello suponga la mínima concesión estilística.



Javier Buzón

La precisión técnica del paisaje de Javier Buzón no se complace en el principio de individuación que pudiera suponersele, sino induce a una doble lectura, sugerente, apasionada, cargada de sentido intelectual. Un mundo exterior, superior, se proyecta en la frondosa vegetación y la eleva ante nuestros ojos, proponiendo un movimiento virtual contrapuesto, al mismo tiempo que las diagonales relacionadas lo fugan con eficacia conforme a la estricta realidad. La luz que se introduce entre la frondosa vegetación no

³³ CHACÓN ÁLVAREZ, José Antonio: Las rutas del arte contemporáneo en Andalucía; Op. Cit. Pág. 185.

³⁴ Grabado al fotopolímero en hueco y aguafuerte; mancha 30 x 40 cm.

la horada ni la penetra con la brusca semejanza de una profanación; tampoco genera contraluces inquietantes ni efectos expresivos apoyados en las formas; se expande con naturalidad y ocupa los espacios desvelando distintos niveles y, con ellos, las formas que articulan el paisaje con una belleza plástica excepcional.

Matías Sánchez es uno de esos pintores capaces de renunciar a todas las tradiciones pictóricas, con cuanto esta afirmación supone, incluidas, por lo tanto, las distintas vanguardias contemporáneas³⁵. Eso lo sitúa en una posición en la que recupera la ausencia del espacio y la línea de tierra de la pintura prehistórica más remota, cuyos principios formales, por otra parte, tampoco le importan nada. Es un posicionamiento vanguardista de última generación, común a otros pintores de diversas partes del mundo, como el catalán Dani Ensesa³⁶, con el que, como corresponde, tampoco mantiene el mínimo vínculo.

Con frecuencia concebimos el paisaje como la interpretación de un fragmento de la realidad deducida de un medio físico determinado, para ello es necesario el reconocimiento de un encuadre sujeto a una línea de tierra, un horizonte y un punto de fuga. Nada de ello existe en el paisaje de Matías Sánchez, cuya complejidad aumenta con la renuncia expresa a la definición de un espacio virtual alternativo³⁷.

³⁵ CHACÓN ÁLVAREZ, José Antonio: Las rutas del arte contemporáneo en Andalucía; Op. Cit. Pág. 208.

³⁶ LUQUE TERUEL, Andrés: Dani Ensesa. Pájaros y peces; Sevilla, Concha Pedrosa, 2010.

³⁷ Grabado al fotopolímero en hueco; mancha 30 x 40 cm.



Matías Sánchez

Su propuesta no tiene referencias de la escala visual humana, tampoco claves intelectivas abstractas que permitan suponerlo como presencia no visible, y, no por ello, deja de ser un paisaje. Matías Sánchez renunció a las referencias espaciales y lo interpretó en función de la visión simultánea desde la que estableció la presencia invasiva del hombre en el medio natural ocupado, deteriorado, menguante, apenas intuido por la presencia de árboles dispersos en la masa humana carente de identidad. Es un paisaje de la conciencia que no necesita precisar particularidades concretas, que proyecta al unísono, en un mismo plano y con aparente descuido formal, los dos elementos fundamentales de la relación.

Patricio Cabrera es uno de los pintores figurativos más reconocidos en los ambientes vanguardistas de la ciudad en la actualidad³⁸. El modo con el que asimiló las

³⁸ MARTÍN MARTÍN, Fernando: “Notas sobre la creación contemporánea en Sevilla”; en Sevilla, Pintores en Sevilla, 1952-1992; Op. Cit. Págs. LXXXI. CHACÓN ÁLVAREZ, José Antonio: Las rutas

herencias pop con un nuevo sentido postmoderno que lo trasciende, y la fuerte presencia de su lenguaje simbólico mediante siluetas y formas básicas, pueden verse en un amplio y celebrado catálogo.

La claridad compositiva del paisaje de Patricio Cabrera, fundamentada en una eficaz articulación de los planos visuales consecutivos, es pareja a la atractiva ficción que supera el legado pop y las connotaciones que lo relacionan con el cine y el mundo de la animación³⁹. El dibujo preciso y bien simplificado es la base de una composición muy personal, en la que la mirada se enfrenta a un primer nivel abstracto, blanco, plano e irregular, que adquiere movimiento y volumen con la sombra gris de los perfiles, y funciona como una celosía que separa y desvela la nítida realidad ofrecida en un segundo plano de fondo.



Patricio Cabrera

Es un paisaje subjetivo, en el que Patricio Cabrera invirtió los colores del nivel anterior, pues todos los elementos están dibujados con finas líneas blancas sobre un fondo negro. El contraste es muy atractivo, incluso elegante. La regularidad de las plantas que salen del agua indica la situación circunstancial, que hay que relacionar con las gotas de agua suspendidas en el aire, como flotando, que en ningún caso las tocan ni

del arte contemporáneo en Andalucía; Op. Cit. Pág. 185. LUQUE TERUEL, Andrés: Vigencias de las vanguardias en la pintura sevillana; Op. Cit. Págs. 112-113.

³⁹ Grabado al fotopolímero en hueco y aguafuerte; mancha 30 x 40 cm.

llegan al depósito de aquélla. La posible narración no procede y, en realidad, el paisaje guarda el secreto del tiempo parado en un momento concreto. La sugerencia es muy atractiva para los sentidos, la aparente simplicidad desvela la complejidad de la percepción de la mente humana.

Guillermo Pérez Villalta es un pintor con amplio reconocimiento nacional, cuya obra plantea complejas perspectivas, que resuelve con un amplio conocimiento de las leyes que la fundamentan y de la iluminación estilística⁴⁰. Tales valores lo vinculan con los grandes del Renacimiento italiano, a los que no reinterpreta en ningún momento. Su conocimiento de la mitología, aplicada a preocupaciones del hombre actual, y el discurso formal propio y moderno, fundamentan nuevas lecturas, avaladas por un alto nivel técnico de ejecución.

La ficción es una facultad humana que Guillermo Pérez Villalta proyectó a la interpretación del paisaje con apariencia reconocible o asimilable a la realidad, estableciendo niveles simbólicos en los que el hombre queda ubicado en la posición mínima que le corresponde en el Universo⁴¹. Tal reubicación de la realidad humana en un medio ignoto es el principal argumento de un humanismo actual, comprometido, en la vanguardia intelectual de la postmodernidad.

⁴⁰ CHACÓN ÁLVAREZ, José Antonio: *Las rutas del arte contemporáneo en Andalucía*; Op. Cit. Pág. 200. LUQUE TERUEL, Andrés: *Vigencias de las vanguardias en la pintura sevillana*; Op. Cit. Pág. 110.

⁴¹ Grabado al fotopolímero en hueco; mancha 25 x 33 cm.



Guillermo Pérez Villalta

Las torres que se recortan en el paisaje fugado de modo intuitivo son unidades herméticas, sólo relacionadas por la verticalidad cilíndrica y la autonomía que las aísla sin la menor incidencia de vida humana ni natural. Según se miren y aprecien formarían parte de un paisaje urbano diseminado o serían elementos inertes de un orden cosmológico superior, en el que el hombre sólo es un elemento circunstancial, sin que en ningún momento quede clara cuál es su verdadera identidad y posición en el medio. La limpieza del dibujo y la perfección de los alzados contrastan con la perspectiva forzada de modo consciente del puente minimizado en el primer plano, que está a punto de atravesar con su carga en equilibrio. Tales condiciones lo supeditan a la realidad superior que, pese a todo, no controla y a la que se debe.

Recibido: 5 de noviembre de 2017.

Admitido: 9 de diciembre de 2017.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, Isabel: “El paisaje andaluz, immortalizado en una colección de grabados”; en Sevilla, ABC, 31 de mayo de 2012.

BLANCO, Estrella: “Magdalena Bachiller lleva a la galería Manuel Alés su serie ‘la casa desnuda’”; en Jerez de la Frontera, Diario de Jerez, 27 de octubre de 2009.

BENJUMEDA, C: “Magdalena Bachiller deconstruye lo cotidiano en su nueva exposición”; en Cádiz, Diario de Cádiz, 2 de abril de 2012.

BONET, Juan Manuel: 8 pintores elegidos por 8 críticos, Madrid, Fundación Valdecillas, 1981.

CARRASCO, Marta: “Una colección de grabados reúne a treinta y dos pintores andaluces”; en Sevilla, ABC, 5 de octubre de 2011.

CARRASCO, Marta: “Fallece el pintor sevillano Félix de Cárdenas”; en Sevilla, ABC, 3 de diciembre de 2016.

CARRASCO, Marta: “Fallece el pintor sevillano Paco Cuadrado”; en Sevilla, ABC, 6 de noviembre de 2017.

CASTILLO GARCÍA, Ricardo (Coordinador): 50 Ojos. Una colección de gráfica contemporánea; Sevilla, Luis María Venegas Lagüens, 2001.

CHACÓN ÁLVAREZ, José Antonio: Las rutas del arte contemporáneo en Andalucía; Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004.

CORREAL, Francisco: “El realismo limpio de Daniel Bilbao; Sevilla, Diario de Sevilla, 22 de julio de 2015.

CUADRADO, Paco: “Recuerdos en el retiro obrero”; en AAVV: Paco Cuadrado, cincuenta años con la pintura (1959-2009); Sevilla, Excma. Diputación de Sevilla, 2010.

DEL RÍO, Francisco: I Muestra de pintores contemporáneos en la Alameda; Sevilla, Plan URBAN y Área de Economía y Turismo del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1998.

DÍAZ URMENETA, Juan Bosco: Adiós a Félix de Cárdenas, el artista solitario; en Sevilla, Diario de Sevilla, 6 de diciembre de 2016.

DÍAZ URMENETA, Juan Bosco: “Paco Cuadrado, una apuesta por la verdad”; en Sevilla, Diario de Sevilla, 7 de noviembre de 2017.

ESPIAU EIZAGUIRRE, Mercedes: Francisco Cuadrado: la militancia artística; en AAVV: Paco Cuadrado, cincuenta años con la pintura (1959-2009); Sevilla, Excma. Diputación de Sevilla, 2010.

FALCÓN ROMERO, Antonio: Paco Cuadrado a los setenta; en AAVV: Paco Cuadrado, cincuenta años con la pintura (1959-2009); Sevilla, Excma. Diputación de Sevilla, 2010.

FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan: “Pedro Simón o la necesidad de un lenguaje propio”; en Sevilla, Pedro Simón, Galería Melchor, 1979.

GONZÁLEZ SANDINO, Rafael: “Desde el abuelo de la pelliza –una retrospectiva–”; en Paco Cuadrado; Sevilla, El Monte, 1990

GUASCH, Ana: 40 años de pintura en Sevilla (1940-1980); Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla y Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1981.

GUTIÉRREZ DE ARAGÓN SIERRA, Pedro (Coordinador): Orígenes de la abstracción en la pintura sevillana (1953-1965); Sevilla, Caja Rural del Sur, 2008.

LORENTE, Manuel: “Acta breve de unos años demasiado largos”; en Paco Cuadrado; Sevilla, El Monte, 1990.

LUQUE TERUEL, Andrés: Vigencias de las vanguardias en la pintura sevillana; Sevilla, Concha Pedrosa, 2007.

LUQUE TERUEL, Andrés: Dani Ensesa. Pájaros y peces; Sevilla, Concha Pedrosa, 2010.

MARTÍN MARTÍN, Fernando: “Notas sobre la creación contemporánea en Sevilla”; en Sevilla, Pintores en Sevilla, 1952-1992; Comisaría de la Ciudad para 1992, Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, El Monte, 1992.

MOLINA, Margot: “Ruth Morán, premio Focus de ‘pintura por una abstracción’”; en Sevilla, El País, 8 de diciembre de 2007.

RAMÍREZ, Victoria: “Cuatro grabados para expresar el paisaje andaluz”; en Sevilla, Diario de Sevilla, 9 de octubre de 2011.

RAMOS, Charo: “Magdalena Bachiller desnuda su hogar en la galería Concha Pedrosa”; en Sevilla, Diario de Sevilla, 29 de mayo de 2008.

RAYA TELLEZ, José: La pintura como actitud. Entrevista a Paco Cuadrado; en AAVV: Paco Cuadrado, cincuenta años con la pintura (1959-2009); Sevilla, Excma. Diputación de Sevilla, 2010.

VILLAESPESA, Mar: “El curso del tiempo”; en Sevilla, Curro González. Doble dirección, Fundación Luis Cernuda, 1994.

YÑIGUEZ, José Antonio: La pintura abstracta sevillana, 1966-82; Sevilla, Fundación El Monte, 1998.

EL ESCULTOR ANTONIO POLO PEREIRA

THE SCULPTOR ANTONIO POLO PEREIRA

JOSÉ MANUEL BÁÑEZ SIMÓN
Universidad de Sevilla

RESUMEN

Antonio Polo es un artista en activo de la ciudad de Sevilla, que en los últimos lustros ha adquirido una manifiesta relevancia por su forma de trabajar el hierro y el metal, en una escultura que pretende y consigue renovar las ya superadas (sólo por cronología) vanguardias de las primeras décadas del siglo XX. Aportamos un estudio individual sobre el escultor inscribiéndolo en el panorama artístico de la segunda mitad del siglo XX y las dos primeras décadas del XXI, centrándonos en los caracteres y fundamentos más interesantes de sus esculturas.

Palabras clave: Vanguardias artísticas, Escultura en hierro, Antonio Polo, Figuración, Abstracción.

ABSTRACT

Antonio Polo is an active artist from the city of Seville, who has gained importance for his way of working the iron and the metal in the last lustrums. His sculpture pretends and procures to renovate the vanguards from first decades of 20th century. We bring an individual work about the sculptor, who works since the second-half of the 20th century. We also study his sculpture's most interesting characteristics.

Keywords: Artistic vanguards, Iron sculpture, Antonio Polo, Figuration, Abstraction.

Pero yo pregunto, si la composición, el movimiento, el ritmo, la técnica, el lenguaje, el estilo, etc., etc., de una obra es la exteriorización de los sentimientos del artista en un momento determinado, ¿cómo es que en diferentes épocas el lenguaje es el mismo?

Esta es la grandeza del arte.

Si no estás dispuesto a enseñar tu obra, no tendrás nada que comunicar.

Por esto y otras cosas yo simplemente soy¹.

De esta manera se expresaba Antonio Polo en 2002, tras más de una década de dedicación por entero a la que es su gran pasión: la escultura. Estas líneas nos permiten acercarnos a un hombre pasional, enérgico, con carácter, fuerza y carisma, cualidades en lo personal que son absolutamente extrapolables a su producción, y que lo definen por completo como artista.

Desde que lo abandonase todo para dedicarse al arte, Polo se ha convertido en uno de los más importantes escultores del panorama actual en Andalucía y España, traspasando nuestras fronteras para participar en concursos y exposiciones en el extranjero de impacto internacional. Pese a su absoluta vigencia, es notable el interés que ha despertado y despierta entre historiadores y críticos de arte, y su figura centra varios escritos. Pretendemos con esta aportación, contribuir a su estudio y por extensión, al de la escultura sevillana contemporánea en la figura de uno de sus mayores exponentes.

I. CONSIDERACIONES PREVIAS SOBRE UN ARTISTA DE ACTUALIDAD²

En las últimas décadas, la producción de Antonio Polo ha sido considerada en trabajos de muy diversa índole, desde escuetas menciones en plataformas divulgativas, hasta estudios científicos de mayor profundidad y calado. Han sido muchos los especialistas en arte contemporáneo que se han interesado por un escultor que, en muy poco tiempo, alcanzó su madurez artística.

¹ VV. AA.: Maestros del arte en el Aljarafe Sevillano. Pinturas y Esculturas. Maraima Galería de Arte, del 15 de noviembre al 5 de diciembre de 2002, s/p.

² Sirvan estas líneas para mostrar mi agradecimiento al escultor a quien dedicamos este trabajo, por las facilidades brindadas para abordar su estudio. Muchas de las fuentes referenciadas en el aparato crítico que nutren estas páginas han sido cedidas amablemente por él, quien cuenta con un interesante archivo personal. De igual modo, la mayor parte de las fotografías que aportamos provienen de su colección.

Desde el primer momento fue considerado como un artista tardío, que abandonó la profesión con la que se ganaba la vida a sus cuarenta años en la década de 1990 para dedicarse al arte. En 1994 ya fue noticia por haber realizado su primera exposición en su ciudad natal, Gerena, en la que expuso un total de veinte obras³. A esta muestra le siguió la exposición organizada en la Casa de la Cultura de Estepa en el mes de marzo de 1995⁴.

En los cuatro años siguientes, fue el protagonista de columnas y críticas de periodistas y profesionales especializados. José María Gómez⁵ destacó su exposición itinerante por las estaciones ferroviarias andaluzas patrocinada por Renfe. Adolfo Dopico⁶ en un breve pero muy enriquecedor trabajo, ya consideró la capacidad reinterpretativa de las vanguardias de Polo, por lo que su obra cuenta con una personalidad muy marcada desde sus inicios. Carmen del Toro⁷, le dedicó un interesante artículo en el que recalcó la sencillez de sus obras, ahondando en su vinculación con el primitivismo. En el año 2000 Lola Chávez se mostró muy crítica con el panorama artístico sevillano, situando a Polo en una encrucijada entre lo local y las posibilidades que ofrece salir de nuestras fronteras. La faceta de diseñador y ejecutor de algunos premios para Sevilla y Gerena deja una puerta abierta para esa concepción vanguardista del arte⁸.

En el mismo año algunos medios se hicieron eco de la exposición itinerante que se venía desarrollando desde 1997, que mantuvo a Polo recorriendo las principales estaciones ferroviarias de Andalucía, bajo el título *Armonía de Movimientos*. Se editó un pequeño catálogo con texto de Miguel Camacho Ramírez⁹, al que se unió otro trabajo de Ricardo León Moro, con unas interesantes consideraciones sobre este “artista inquieto y dinámico”¹⁰. Éste último estuvo ligado a una exposición en el Centro Cívico La Buhaira, sede en la que culminó la muestra.

³ C. CAZALLA, Juan: “La taberna galería ‘La Bomba’...”. En Diario 16 Andalucía, 1994.

⁴ BORJAS, Antonia G: “El Ayuntamiento expone una muestra de esculturas de hierro”. En Diario ABC de Sevilla, 26 de marzo de 1995, pág. 68.

⁵ GÓMEZ, José María: “Hierro y bronce, dóciles para el escultor”. En El Correo de Andalucía, 3 de mayo de 1997, pág. 15.

⁶ DOPICO, Adolfo: “La ventana del arte. Antonio Polo, escultor”. En Ados, 1997, págs. 62-63.

⁷ TORO, Carmen del: “El reciclaje del mundo urbano”. En Puente Genil Información, 3 de octubre de 1998.

⁸ CHÁVEZ, Lola: “El Personal”. En Diario de Sevilla, sábado 24 de junio de 2000.

⁹ CAMACHO RAMÍREZ, Miguel: “Armonía de movimientos”. En Catálogo Exposición Itinerante por Andalucía. RENFE, 2000.

¹⁰ LEÓN MORO, Ricardo: “En constante búsqueda”. En Catálogo Exposición Centro Cívico La Buhaira, Sevilla, 2000.

El pequeño texto que encabeza nuestro trabajo, se extrae de un amplio catálogo editado en 2002 como resultado de la exposición colectiva que se celebró en la Galería Maraima. Reunió a un interesante elenco de artistas del Aljarafe sevillano, entre los que se encontraba Polo. Participó con su popular escultura *Arlequín*, que compartió espacio expositivo junto a otras importantes obras.

El espíritu inquieto del escultor, lo llevó en ocasiones a participar en muestras y concursos extranjeros de impacto internacional. El crítico de la Asociación Nacional e Internacional de Críticos de Arte Luis Hernández del Pozo, subrayó la presencia de Polo en el *XI Salón Les Domaines de l'Art* del año 2004, con su escultura *Tuareg*. Tuvo una buena acogida por parte de la crítica, y fue galardonada con un diploma de honor, pese a que algunas opiniones expertas la considerasen como merecedora del premio de escultura de la edición¹¹.

Polo continúa trabajando, y en el año 2007 aparece en la revista *La Máquina Contemporánea. Revista de Arte y Cultura*. Aprovechando una exposición que se celebró en la Sala Marchantes de San Sebastián, Ramón Gómez, uno de sus socios, ve en nuestro artista a alguien con inminente proyección, a uno de los mejores escultores de Andalucía y llamado a convertirse en un referente en España¹².

Habrá que esperar algo más de un lustro para que se diera a conocer el primer libro en el que se aborda la figura artística de Antonio Polo. La fecha coincide con la creación del *Grupo Pegamento*, año 2013, y el autor de esta obra fue el historiador del arte Andrés Luque Teruel, su principal teórico. Pese a que se trata de un trabajo amplio que traza una visión de conjunto del grupo y sus integrantes, Luque recopiló las fuentes existentes, reflexionó y analizó la obra de Polo para establecer una primera biografía artística del escultor¹³. Todo ello bajo una frenética actividad expositiva junto al resto de integrantes: Fabián Sambola, Joaquín González “Quino” y Rafael Cerdá, de la que se hizo eco la prensa¹⁴.

¹¹ HERNÁNDEZ DEL POZO, Luis: “XI Salón Les Domaines de l'Art”. En *La Nación*, año XIII, nº 419, del 9 al 22 de junio de 2004, pág. 24.

¹² MARCHANTE GUERRA, Elvira: “Antonio Polo. Conversaciones con la materia”. En *La Máquina Contemporánea. Revista de Arte y Cultura*, nº 9, Barcelona, junio-julio de 2007, pág. 130.

¹³ LUQUE TERUEL, Andrés: *Grupo Pegamento. Punto de encuentro de Artistas Independientes*. Sevilla, 2013.

¹⁴ A. T: “El escultor gerenense Antonio Polo expone en la Casa de la Provincia”. En *ABC de Sevilla*, 12 de enero de 2014, vía <<http://sevilla.abc.es/provincia/20140112/sevi-escultor-gerenense-antonio-polo-201401121213.html>>, (Consultado el 17 de octubre de 2017); “El Grupo Pegamento inaugura este viernes una muestra colectiva de pintura y escultura en RTVA en Málaga”. En *Canalsur*, 4 de febrero de 2014.

La libertad con la que Polo trabaja se reflejó en una nueva muestra organizada a nivel individual en la Galería Cristóbal Bejarano, en Linares, en diciembre de 2014¹⁵. Con más de dos décadas de experiencia en la profesión, expone una serie de obras que permiten establecer una secuencia creativa en su carrera, como bien señalan las fuentes hemerográficas.

Tan sólo un año después, el profesor Andrés Luque vuelve a trabajar sobre los artistas del *Grupo Pegamento*. En esta ocasión, establece un sistema comparativo y diferencial entre los integrantes, fundamentándose en cinco formas de trabajar diferentes, en función de las técnicas y conceptos empleados. Se trata del trabajo monográfico más reciente e interesante escrito sobre el grupo hasta la fecha. Luque Teruel articula su discurso en torno a cinco propiedades implícitas en las obras de los tres pintores y el escultor. No es caprichoso este modo de proceder, sino que estas cualidades las justifica y enmarca en su contexto histórico, analizando sus orígenes y evolución y su asimilación por parte de Sambola, Quino, Cerdá y Polo. Estos principios que analiza son la forma y la materia, la luz y la materia, los planos espaciales, el volumen y el espacio y el simbolismo¹⁶.

Desde que el *Grupo Pegamento* se formara, no han cesado de aparecer publicaciones como las que venimos señalando. Si el profesor Luque Teruel escribió el que creemos el trabajo más completo sobre el grupo y que aborda con mayor profundidad los postulados artísticos de Polo, en 2016 y con el aliciente de una exposición celebrada en el Museu Municipal Santos Rocha e Centro de Artes e Espetáculos de Figueira da Foz, en Portugal, se elaboró un interesante catálogo sobre los artistas. En esta panorámica de conjunto, Iglesias Cumplido aporta una certera revisión del arte de Polo¹⁷.

Cerramos este repaso bibliográfico precisamente en el presente año, síntoma de que la escultura del gerenense disfruta de absoluta actualidad. En los meses de abril y mayo

¹⁵ “ANTONIO Polo presenta su proyecto *Evolución* en la Galería Cristóbal Bejarano”. En Infoenpunto, 22 de diciembre de 2014, vía <<http://infoenpunto.com/not/14551/antonio-polo-presenta-su-proyecto-lsquo-evolucion-rsquo-en-la-galeria-cristobal-bejarano>>, (Consultado el 17 de octubre de 2017); REDACCIÓN: “Últimos días para ver la muestra de Antonio Polo”. En Linares 28. El diario digital de Linares, 11 de enero de 2015, vía <<https://www.linares28.es/2015/01/11/ultimos-muestra-antonio/>> (Consultado el 17 de octubre de 2017).

¹⁶ LUQUE TERUEL, Andrés: *Grupo Pegamento. Convergencias y divergencias*. Sevilla, 2015.

¹⁷ IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: “Antonio Polo, la forja y los objetos encontrados”. En *Grupo Pegamento. “Luz, Materia y Movimiento”*, Museu Municipal Santos Rocha e Centro de Artes e Espetáculos da Figueira da Foz, 9 de julio a 16 de octubre de 2016, págs. 38-49.

protagonizó una muestra en la sala de exposiciones de Canal Sur Radio y Televisión¹⁸, en la que mostró su serie *Tauromaquia*, de la que nos ocuparemos más adelante por su relevancia. Andrés Luque contribuyó con un texto breve pero cargado de profundidad y contenidos, que dedicó a la faceta más simbolista del artista. No olvidó la capacidad plástica de plasmar las siluetas en sus obras, y sitúa a Polo en un nivel muy avanzado dentro de las vanguardias¹⁹.

Tras estas consideraciones previas, nuestra intención es la de dedicar un primer trabajo monográfico, dentro de las limitaciones que una publicación de esta índole ofrece, sobre el artista. Partiremos de un planteamiento sobre el panorama escultórico en España y Sevilla desde la década de 1950 hasta la actualidad. Esta retrospectiva de casi setenta años nos servirá para situar al escultor en su contexto histórico-artístico, para posteriormente trazar un breve perfil biográfico antes de centrarnos en su producción escultórica.

II. PANORÁMICA DE LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑA Y SEVILLA DESDE 1950

Al abordar el estudio de la escultura de Antonio Polo (1951), creemos necesario señalar algunas consideraciones sobre el panorama artístico que se viene dando desde la segunda mitad del siglo XX y los primeros compases del XXI, años en los que tuvo una primera toma de contacto con el arte para dedicarse por entero, a partir de 1990, a la escultura.

En la década de los cincuenta, la creación del grupo *El Paso* supuso la aparición de un colectivo pionero en la divulgación de la pintura informalista en una España no demasiado comprometida con las nuevas ideas y expresiones de las vanguardias artísticas²⁰. Se originaba así una primera brecha en la tradición artística para marcar nuevos senderos²¹. Esta revolución llevó a la propagación de una serie de alteraciones

¹⁸ “CANAL Sur en Sevilla inaugura la exposición de esculturas *Tauromaquia*, de Antonio Polo”. En Sala de Prensa, RTVA, 18 de abril de 2017, vía <<http://blogs.canalsur.es/saladeprensa/2017/04/17/canal-sur-en-sevilla-inaugura-la-exposicion-de-esculturas-tauromaquia-de-antonio-polo-pereira/>>, (Consultado el 17 de octubre de 2017).

¹⁹ LUQUE TERUEL, Andrés: “La fuerza de las siluetas (y las contrasiluetas) en la escultura de Antonio Polo”. En Polo. “*Tauromaquia*”, Catálogo de Exposición, sala de exposiciones de Canal Sur Radio y Televisión, del 19 de abril al 7 de mayo de 2017.

²⁰ TOUSSAINT, Laurence: “El Paso” y el arte abstracto en España. Madrid, 1983, pág. 119.

²¹ *Ibidem*, pág. 141.

importantes en la década de 1960 y las siguientes, con una actitud totalmente reaccionaria contra el aletargamiento de las décadas inmediatamente precedentes²².

La historia del arte español durante las décadas de 1970 y 1980 es exponencialmente diferente al del resto de Europa. La situación política produjo el predominio de un arte muy sometido y con poco margen de libertad²³. Tras la llegada del nuevo gobierno democrático, se hicieron esfuerzos por acercar el arte europeo a las fronteras de nuestro país. Surgió la denominada como *Nueva generación de artistas*, la mayor parte de ellos venidos al mundo después de la Guerra Civil, con alguna excepción como puede ser la figura de Luis Gordillo, que nació en 1934²⁴. El panorama se volvió muy diverso, sin que la política tuviese que ser el hilo conductor de estas nuevas manifestaciones²⁵.

La escultura fue uno de los campos artísticos más influidos, especialmente con las experimentaciones de lo conceptual y el minimalismo. Desde los años cincuenta y sesenta los referentes de la escultura española fueron Eduardo Chillida y Jorge Oteiza, con una forma de trabajar mucho más abierta y libre²⁶, sin olvidarnos de Ángel Ferrant, considerado por algunos autores como el gran maestro de la escultura española del siglo XX²⁷.

Destacaron también figuras como Susana Solano, artista tardía que expuso por primera vez a sus 34 años, mostrando una interesante evolución desde el minimalismo de sus esculturas en madera o alambre, a otras composiciones más ambiciosas en sus volúmenes y dimensiones²⁸; así como otros escultores más tradicionales como Juan Bordes o José Abad²⁹.

A partir de este momento y en las décadas siguientes de los noventa y dos mil, las nuevas tendencias imperantes motivaron a los escultores a realizar instalaciones, en

²² FERNÁNDEZ, Olga: "Cuatro dimensiones. Escultura en España, 1978-2003". En Catálogo de Exposición en el Museo Patio Herreriano/Colección Arte Contemporáneo, Valladolid, del 1 de diciembre de 2003 al 15 de enero de 2004, pág. 18.

²³ BOZAL, Valeriano: *Modernos y Postmodernos*. Historia 16, Madrid, 1989, pág. 100.

²⁴ BOZAL, Valeriano: *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España. 1940-2010*. Vol. II, Madrid, 2013, pág. 292.

²⁵ *Ibidem*, págs. 333-334.

²⁶ *Ibidem*, pág. 335.

²⁷ GIMÉNEZ DE ARAGÓN SIERRA, Pedro: "Los pioneros de la escultura moderna en Sevilla (1955-1975)". En *Escultores sevillanos del siglo XX*, Fundación Caja Rural del Sur, 2007, pág. 178.

²⁸ BOZAL, Valeriano: *Modernos y postmodernos...*, op., cit., págs. 110-112.

²⁹ BOZAL, Valeriano: *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España. 1940-2010...*, op., cit., pág. 335.

contrapartida de la forma más tradicional de presentar las esculturas, esto es, sobre un plinto, en una tarima, o una hornacina y cerradas en sí mismas. Es en este campo de producción donde Valeriano Bozal incluyó a los escultores más interesantes de las últimas décadas a nivel nacional, como Miquel Navarro, Eva Lootz o Adolfo Schlosser³⁰.

Si nos referimos al caso concreto de la ciudad de Sevilla, los estudios que abordan las nuevas manifestaciones artísticas dentro de sus fronteras son relativamente escasos. Estos trabajos abarcaron en primer lugar la pintura, con la publicación en 1981 del primer análisis que mostraba la secuencia pictórica en la ciudad en la segunda mitad del siglo XX³¹. Su artífice fue Ana María Guasch, gran conocedora del arte contemporáneo, que sirvió de base a trabajos posteriores entre los que destacamos la aportación de Luque Teruel con su *Vigencia de las vanguardias en la pintura sevillana*. El profesor de la universidad hispalense señalaba la tradición retardataria de Sevilla con respecto a las vanguardias artísticas. No obstante, hubo muestras de renovación en propuestas culturales como la exposición *Pintores de Sevilla, 1950-1992*, que se desarrolló con motivo de la Exposición Universal y en la que participaron treinta pintores muy significativos que venían trabajando desde décadas anteriores³².

Centrándonos en la escultura, hay una gran cantidad de estudios que valoran a los artistas del siglo XX en la ciudad. No obstante, consideramos que se insiste en recalcar una y otra vez la sobradamente conocida tradición imaginera, que se gestara siglos atrás. Sin embargo, ocasionalmente aparecen iniciativas científicas que pretenden renovar y dar un soplo de aire fresco a la en ocasiones, manida forma de trabajar y abordar la escultura contemporánea hispalense. A este respecto nos parece de interés señalar la inquietud que tuvo hace una década Pedro Giménez de Aragón y Sierra. Organizó en el año 2005 un ciclo de conferencias acerca de la escultura sevillana en el siglo XX, que dio como resultado la publicación de unas interesantes actas que a lo que nuestro parecer respecta, constituyó un trabajo pionero en el estudio de este capítulo de nuestras artes³³. Reunió a importantes especialistas y conocedores del arte actual, que trazaron un amplio panorama

³⁰ *Ibidem*, pág. 335.

³¹ GUASCH, Ana María: 40 años de pintura en Sevilla (1940-1980). Sevilla, 1981.

³² LUQUE TERUEL, Andrés: *Vigencia de las vanguardias en la pintura sevillana*. Sevilla, 2007, pág. 43.

³³ GIMÉNEZ DE ARAGÓN SIERRA, Pedro (coord.): *Escultores sevillanos del siglo XX*. Fundación Caja Rural del Sur, 2007.

escultórico en la Sevilla de la segunda mitad de la centuria anterior y de la primera década de la presente.

Apoyándonos en este trabajo, podemos articular unas consideraciones acerca de la escultura sevillana desde 1950. La modernidad tiene su punto de partida a partir de la posguerra y más concretamente, en la década de 1960. Antes de estas fechas, no existió una vanguardia escultórica en la ciudad, y los artistas que se atrevían a plantearlas en sus obras, se veían obligados a abandonar una ciudad que no comprendía esos nuevos derroteros, anquilosada en una tradición escultórica imaginera de siglos atrás³⁴.

Giménez de Aragón³⁵ sitúa la renovación de la escultura en las figuras de Manuel Echegoyán González³⁶, Antonio Cano Correa³⁷ y Emilio García Ortiz³⁸. El tercero fue, por cronología, puesto que en 1954 tenía tan sólo 25 años, el que logró conectar con las renovaciones más intensas de los años sesenta³⁹.

En la década de 1980 se vivió un momento de efervescencia en las artes de la ciudad, que parecía abrirse con agrado a nuevos planteamientos estéticos y otras formas de expresión, fruto de los esfuerzos de artistas valientes y comprometidos con la continuidad y progreso artísticos en las décadas anteriores. A partir de 1990 se entró en un proceso de aletargamiento, que se superó a finales del siglo XX y los primeros años del siglo XXI, con la preeminencia de los medios audiovisuales frente a las propuestas plásticas de siempre (escultura y pintura), que pese a esto, no dejaron ni mucho menos de practicarse⁴⁰.

³⁴ MARTÍN MARTÍN, Fernando: "Notas acerca de la escultura contemporánea sevillana". *Escultores sevillanos del siglo XX*, Fundación Caja Rural del Sur, 2007, pág. 233.

³⁵ GIMÉNEZ DE ARAGÓN SIERRA, Pedro: "Los pioneros de la escultura moderna en Sevilla (1955-1975)". *Escultores sevillanos del siglo XX*, Fundación Caja Rural del Sur, 2007, págs. 173-174

³⁶ Es un artista que es considerado frecuentemente en obras que abordan períodos amplios dentro del panorama escultórico sevillano, por su indiscutible papel desempeñado. Destacamos: GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel & ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: *Maestros de la escultura española en la colección Bellver (siglos XIX-XXI)*. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 2014, págs. 20, 22; BANDA Y VARGAS, Antonio de la: "Panorámica de la escultura sevillana en el siglo XX". *Homenaje al Profesor Dr. Hernández Díaz*, Universidad de Sevilla, 1982, págs. 760-761.

³⁷ BANDA Y VARGAS, Antonio de la: "Panorámica de la escultura sevillana en el siglo XX"..., op., cit., pág. 763.

³⁸ *Ibidem*, p. 764.

³⁹ GIMÉNEZ DE ARAGÓN SIERRA, Pedro: "Los pioneros de la escultura moderna en Sevilla (1955-1975)"..., op., cit., pág. 218.

⁴⁰ MARTÍN MARTÍN, Fernando: "Notas acerca de la escultura contemporánea sevillana"..., op., cit., págs. 245-246.

III. ANTONIO POLO: UN ARTISTA A CABALLO ENTRE LOS SIGLOS XX Y XXI

Antonio Polo Pereira nació en Genera en 1951. Tras ingresar en el Seminario de Pilas, realiza sus primeros estudios artísticos, tomando contacto en un primer momento con la pintura. También mostró interés por el teatro, que lo llevó a escena en la representación de varios papeles en numerosas obras. Tras estos primeros años, marcha a Sevilla donde en 1968, ingresa en la Escuela de Maestría y Peritaje Industrial. No es baladí este hecho, ya que le sirvió como trampolín para trasladarse nuevamente, en esta ocasión a la ciudad de El Ferrol, donde solicitó formar parte de la Academia de la Armada.

Comenzó en este momento una etapa en su vida crucial, protagonizada por numerosos viajes a distintos países de África y las Islas Canarias. Fruto de estas experiencias culturales y antropológicas, fue la asimilación de varios de estos estímulos, que mezclados con sus inquietudes artísticas, lo movió a investigar y crear en el seno de las vanguardias. Cuando regresó a Sevilla, trabajó y estudió en la Escuela de Artes y Oficios, cursando a su vez formaciones específicas en el campo de la escultura broncea y de micro fusión de cascarilla cerámica. Se ve claramente cómo nuestro artista, que en un primer momento cultivó la pintura, se decantó finalmente por la escultura, además de obtener el título de Técnico Superior en Diseño y Arte Aplicada a la Escultura. Recibió asimismo enseñanzas en la disciplina del grabado. Mostró especial interés por los procesos y tratamientos escultóricos que permitía el acero, y se especializó en soldaduras. Estas capacidades técnicas las puso al servicio de entidades como Fundación Talavera y Fundación Paco Rejano, y también de su propia obra, ya que el hierro forjado, el acero y los materiales encontrados serán el soporte de toda su producción.

Polo siempre ha mostrado ser garante de una mente muy inquieta, y en sus ratos libres, se ejercita en la poesía. Formó parte del grupo literario *Noches del Baratillo*, en el que coincidió con toda una pléyade de artistas y literatos locales⁴¹.

Desde que decidió abandonar el empleo con el que se ganaba la vida para centrarse por entero a la escultura en la década de 1990, Antonio Polo ha mantenido una frenética actividad artística, que lo ha llevado a participar en numerosas exposiciones y obtener varios premios y reconocimientos a nivel nacional e internacional.

⁴¹ LUQUE TERUEL, Andrés: Grupo Pegamento. Punto de encuentro de artistas Independientes..., op., cit., págs. 95-96.

De sus primeras muestras, destaca la que le llevó a exponer una veintena de obras en la taberna galería “La Bomba”, de su Gerena natal, en el año 1994. Entre las obras con las que participó, destacan *Caballito de mar*, *Las monjitas de mi barrio*, *Tonatiuh dios azteca del Sol*, *Ayudado por lo alto*⁴².

Tan sólo un año después, ya expuso en Sevilla, en el centro cívico de la calle Pureza nº 79. Participó junto al escultor Juan Fernández Mayo, en una muestra bajo el título *El desarrollo de la imaginación: hierro y madera*, que contaba con la organización del área de Participación Ciudadana del Ayuntamiento de Sevilla⁴³.

En 1997 comenzó una de las exposiciones que el artista recuerda con más cariño, y que lo mantuvo viajando por las distintas estaciones ferroviarias andaluzas bajo el auspicio de *Renfe*. La exposición, con el título *Armonía y Movimiento*, estuvo en la Estación de Santa Justa de Sevilla⁴⁴, para volver a la misma ciudad en el año 2000, donde fue clausurada en el Centro Cívico de La Buhaira⁴⁵.

En la ciudad de Almendralejo, Polo recuperó el espíritu de la antigua estación de trenes por medio de una obra en la que representó una columna donde integró los elementos de esta tierra. Añade una flor forjada, como testimonio de su material y técnica preferentes, que muestra el espíritu de las gentes del municipio⁴⁶.

El año 1999 estuvo marcado por una nueva oleada de exposiciones a nivel internacional. Polo participó en la exposición *Arte Expo'99*, celebrada en Barcelona con gran éxito. También expuso en Andalucía, en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo “Mac 21”, en la ciudad de Málaga; además de continuar, como indicábamos arriba, con su muestra por las estaciones de *Renfe* más importantes de Andalucía⁴⁷. Por estos años, tenía asentado su estudio en una antigua casa de estilo Mudéjar, en Sevilla.

⁴² C. CAZALLA, Juan: “La taberna galería *La Bomba*...”..., op., cit.

⁴³ GÓMEZ, José María: “En la casa de las Columnas”. En *El Correo de Andalucía*, 10 de febrero de 1995, pág. 21.

⁴⁴ GÓMEZ, José María: “Hierro y bronce, dóciles para el escultor”..., op., cit.

⁴⁵ CEDIS: “Exposición de Antonio Polo en La Buhaira”. En *La voz del distrito*, 8 de septiembre de 2000; CAMACHO RAMÍREZ, Miguel: “Armonía de movimientos”..., op., cit.

⁴⁶ TORO, Carmen del: “El reciclaje del mundo urbano”..., op., cit.

⁴⁷ REDACCIÓN: “El escultor Antonio Polo sigue con éxito su gira de exposiciones por todo el territorio nacional”..., op., cit.

El siglo XX culminaría para el escultor con la apertura de un nuevo taller en la antigua estación de Renfe situada entre Villanueva del Ariscal y Olivares⁴⁸, que él mismo reformó y rehabilitó. En este nuevo centro de creación ideó dos de las esculturas que más fama le han granjeado a lo largo de su carrera, y que además sirven como reconocimiento a importantes personalidades del mundo del toreo por un lado, y del periodismo por otro. La Feria Mundial del Toro que se viene celebrando en el Palacio de Exposiciones y Congresos de Sevilla, cuenta desde el año 2000 con una escultura de Polo como galardón para los homenajeados en esta efeméride, cita habitual para los amantes de la tauromaquia. Se convocó un concurso que ganó nuestro escultor, el primer premio de la IV Feria del Toro⁴⁹. El primero de los galardonados fue, a título póstumo, Diodoro Canorea, empresario de la plaza de toros de Sevilla⁵⁰. Por otro lado, el Ayuntamiento de Gerena viene concediendo desde el mismo año otro galardón a figuras notables del periodismo de nuestro país. Se trata del premio Manuel Alonso Vicedo, que lleva el nombre de un importante periodista deportivo natural de la ciudad, ya fallecido. El galardón fue esculpido por Polo y hasta la fecha, lo han recibido personalidades de la talla de Sánchez Araújo, Carlos Herrera, Ana Rosa Quintana, Matías Prats, etc⁵¹.

Suya es también la escultura que se levantó en la misma Gerena al poeta local Juan Antonio Ramírez. Falleció en el año 1980, siendo este un homenaje a título póstumo por parte de sus vecinos. La escultura preside una plaza que lleva el mismo nombre del homenajeado, y todo ello se enmarcó dentro del Año Cultural Juan Antonio Ramírez organizado por el Ayuntamiento para rendirle un cálido recuerdo a quien fuera miembro de la tertulia *Noches del Baratillo*⁵².

Entre los años 2004 y 2006, la frenética agenda del artista lo llevó a participar en el XI Salón Les Domaines d'Art, donde obtuvo un diploma de honor⁵³, y en varias muestras internacionales. Destaca la Feria de Arte Contemporáneo de Sevilla, la Bienal de Arte

⁴⁸ SÁNCHEZ, Inmaculada: "Creación a toda máquina". En Diario de Sevilla, 2 de septiembre de 2000, pág. 34.

⁴⁹ MORENO, Miguel Ángel: "La feria Mundial del Toro irá a Colombia". En Diario de Sevilla, sábado 27 de enero de 2001, pág. 51.

⁵⁰ CARRASCO, Fernando: "El homenaje a Diodoro Canorea, gratitud imperecedera del toreo a un gran empresario". En ABC de Sevilla, sábado 10 de febrero de 2001, pág. 45. Al año siguiente, fue galardonado Curro Romero en la ciudad de Gerena por su dilatada trayectoria con la misma obra. Véase: "CURRO Romero, Premio al Gesto Taurino de Gerena". En Sierra Norte Información, diciembre de 2002.

⁵¹ "SÁNCHEZ Araújo recibe el premio Manuel Alonso Vicedo". En Comarca, julio de 2001, pág. 7.

⁵² "INAUGURADO el busto al poeta Juan Antonio Ramírez". En Comarca, octubre-noviembre 2002, pág. 13; "EMOTIVA inauguración del busto dedicado a Juan Antonio Ramírez". En Sierra Norte Información, noviembre de 2002, pág. 6.

⁵³ HERNÁNDEZ DEL POZO, Luis: "XI Salón Les Domaines de l'Art"... , op., cit.

Contemporáneo de Berlín y Ámsterdam y por último, la feria Arco de Madrid. Estos viajes le han conducido a entablar relaciones con importantes personalidades del mundo del arte, fundamentalmente marchantes⁵⁴.

Además de las citadas, podemos destacar otras distinciones como el Premio de Escultura Internacional del Coleccionista de Roma, el premio del I Simposium Internacional de Escultura *Doñana país de las aves*, o las obras seleccionadas para la Exposición Internacional de Lisboa y la Exposición Internacional de Florencia⁵⁵.

Lo expuesto nos pone ante la figura de un artista importante, con unas inquietudes que le han movido a salir de nuestras fronteras para participar en el panorama artístico nacional e internacional. No obstante, su compromiso con el arte sevillano es indiscutible y a este respecto, cabe mencionar su participación en un interesante grupo que fue fundado en el año 2013. Con el nombre *Grupo Pegamento*, este colectivo de artistas trata de insuflar aire fresco al panorama artístico de la ciudad de Sevilla. Lo componen además, los pintores Fabián Sambola, Joaquín González “Quino” y Rafael Cerdá. Polo es el único escultor del grupo, si bien es cierto que Cerdá también practica la escultura fundida en hierro en ocasiones⁵⁶. Se trata de un punto de encuentro, donde estos artistas tan dispares entre sí, pueden trabajar juntos. Estos planteamientos y motivaciones artísticas se plasmaron en un manifiesto, donde se hacía referencia a esta posibilidad de que diversos artistas colaboren entre ellos sin la necesidad de interactuar, en la que su relación se plantea desde la independencia de los distintos postulados estéticos y conceptuales que abordan en la soledad de sus estudios. Prima la libertad creativa, y la unión se fundamenta en la creencia de “que las formas de expresión tradicionales como la pintura, la escultura y el grabado vuelven a coger fuerza en el panorama del arte contemporáneo”⁵⁷. También es muy intensa la actividad expositiva del grupo, que desde su fundación y hasta la fecha le ha llevado a realizar muestras por toda Andalucía y en Portugal. Destacan

⁵⁴ “UN arte labrado en la fragua”. En *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 19 de octubre de 2006.

⁵⁵ LUQUE TERUEL, Andrés: *Grupo Pegamento. Punto de encuentro de artistas independientes...*, op., cit., págs. 95-96; Del mismo autor: “El Grupo Pegamento, balance y actualidad”. En *Grupo Pegamento. “Luz, Materia y Movimiento”*, Museu Municipal Santos Rocha e Centro de Artes e Espetáculos da Figueira da Foz, 9 de julio a 16 de octubre de 2016, págs. 6-13.

⁵⁶ *Ibidem*, págs. 5-7.

⁵⁷ *Ibid.*, pág. 10.

fundamentalmente las realizadas en el año 2013⁵⁸ con motivo de su fundación, y las más recientes desde 2015⁵⁹.

Algunos autores han señalado que el grupo muestra unos poderosos planteamientos artísticos, y que en el ámbito nacional no ocurría algo similar desde la creación en Córdoba del *Equipo 57*, que estuvo en activo desde 1957 a 1962. Éstos huían del informalismo para centrarse en una abstracción más geométrica y objetiva. No obstante, y esto nos servirá como nexo para centrarnos ahora en la producción de Polo, el Grupo Pegamento y concretamente nuestro escultor, es exponente de un tipo de escultura que prácticamente no se cultiva en los tiempos actuales. Bebe de los planteamientos de las primeras vanguardias y siente un profundo respeto por el material de trabajo: el hierro y el metal⁶⁰.

IV. LA ESCULTURA DE ANTONIO POLO: CARACTERÍSTICAS, COMPARACIONES Y FUNDAMENTOS

En el presente [el hierro] permite la edificación de puentes, raíles de ferrocarril. Es ya tiempo de que este metal deje de ser mortífero y mero instrumento de una ciencia

⁵⁸ En el estado de la cuestión que encabeza este trabajo ya hacíamos mención de varias fuentes hemerográficas que se hicieron eco de esta primera exposición. Ampliamos las referencias con: “EL Grupo Pegamento inaugura este viernes una muestra colectiva de pintura y escultura en RTVA en Málaga”. En Sala de Prensa, RTVA, 5 de febrero de 2014; E. P.: “La Casa de la Provincia acoge el primer proyecto artístico del Grupo Pegamento”. En Andalucía Información, 9 de enero de 2014, vía <<http://andaluciainformacion.es/sevilla/370090/la-casa-de-la-provincia-acoge-el-primer-proyecto-artistico-del-grupo-pegamento/>>, (Consultado el 17 de octubre de 2017); “EL Grupo Pegamento se presenta en sociedad en la Casa de la Provincia de Sevilla”. En Infoenpunto, edición digital, 14 de enero de 2014, vía <<http://infoenpunto.com/not/11601/el-grupo-pegamento-se-presenta-en-sociedad-en-la-casa-de-la-provincia-de-sevilla/>>, (Consultado el 17 de octubre de 2017).

⁵⁹ “EXPOSICIÓN Grupo Pegamento. Convergencias y divergencias en su obra plástica. Joaquín González Quino – Antonio Polo – Fabián Sambola – Rafael Cerdá”. En Fundación Unicaja, vía <<https://www.fundacionunicaja.com/exposicion-grupo-pegamento-convergencias-divergencias-obra-plastica-joaquin-gonzalez-quino-antonio-polo-fabian-sambola-rafael-cerda-2/>>, (Consultado el 17 de octubre de 2017); REDACCIÓN CÁDIZ: “El Grupo Pegamento muestra sus obras en el Centro Unicaja de Cultura”. En Diario de Cádiz, 6 de febrero de 2015, vía <http://www.diariodecadiz.es/ocio/Grupo-Pegamento-Centro-Unicaja-Cultura_0_887311620.html>, (Consultado el 17 de octubre de 2017); “LA Fundación Unicaja inaugura en Antequera una exposición colectiva del Grupo Pegamento”. En Europapress, 16 de noviembre de 2016, vía <<http://www.europapress.es/andalucia/malaga-00356/noticia-fundacion-unicaja-inaugura-antequera-exposicion-colectiva-grupo-pegamento-20161116162819.html>>, (Consultado el 17 de octubre de 2016); “LA Fundación Unicaja expone en Sevilla 38 obras pictóricas y escultóricas del Grupo Pegamento”. En Europapress, 23 de marzo de 2017, vía <<http://www.europapress.es/andalucia/fundacion-unicaja-01059/noticia-fundacion-unicaja-expone-sevilla-38-obras-pictoricas-escultoricas-grupo-pegamento-20170323175533.html>>, (Consultado el 17 de octubre de 2017).

⁶⁰ PALOMO, Bernardo: “Poderosos planteamientos artísticos”. En Diario de Cádiz, 27 de marzo de 2015, vía <http://www.diariodecadiz.es/ocio/Poderosos-planteamientos-artisticos_0_902010173.html>, (Consultado el 17 de octubre de 2017).

*demasiado mecánica. ¡Una puerta se abre hoy de par en par a esta materia para ser al fin forjada y trabajada por las manos pacíficas de los artistas!*⁶¹

Resulta ilustrativa esta cita de Julio González para comenzar este apartado hablando del material empleado por Polo para dar rienda suelta a su creatividad: el hierro. Es un material simple y de gran pureza, que emplea sin desdeñar el bronce o la madera. Para Polo es una señal de identidad, una forma de recalcar sus orígenes humildes y obreros; los mismos orígenes de esas familias de la población de Gerena que tuvieron que emigrar para ganarse la vida⁶².

Sin embargo, el hierro en el contexto de las artes del siglo XX comenzó a ganar importancia a partir de su tercera década, en el entorno artístico de Pablo Picasso y su vanguardia. Hasta entonces, era un material denostado para las artes mayores, ya que únicamente se empleaba por las artes decorativas y fundamentalmente por los ingenieros, que supieron sacarle un partido más estético. Para la escultura, se empleó en dos vertientes: la primera en el ámbito más puramente escultórico de la interacción entre volumen y espacio; y la segunda en la posibilidad de efectuar collages, con la yuxtaposición de diversos materiales en lo que se llamó como la escultura de objetos encontrados⁶³.

Ya en 1928 Picasso empezó a experimentar con figuras hechas de alambre, dando lugar a pequeñas formas abstractas que Kanhweiler bautizó como “dibujos en el aire”⁶⁴. Algunos años después, en 1931, Picasso compró un pequeño castillo del siglo XIX en una aldea llamada Boigseloup. Allí transformó las amplias cocheras en taller de escultura y junto a su amigo, el escultor Julio González, quien puso a su disposición sus magníficas dotes de artesano del metal, realizó una ingente producción escultórica, algunas de estas obras de 1,80 m, con trozos de hierro soldado⁶⁵. González, quien comenzara a practicar la escultura a la tardía edad de 50 años hasta su fallecimiento en 1942, procedía de una familia de artesanos de la metalurgia. Sus inquietudes artísticas lo impulsaron en un primer momento a practicar la pintura, pero en 1900 después de estudiar en Barcelona, se trasladó a París y conoció a Picasso. Fue cuando cambiaron sus planteamientos artísticos,

⁶¹ ARNALDO, Javier: Las vanguardias históricas. Madrid, 1989, pág. 96.

⁶² “Un arte labrado en la fragua”..., op., cit.

⁶³ SCHENECKENBURGER, Manfred: “Los nuevos materiales: hierro y acero”. En Arte del siglo XX, vol. II, Köln, 2005, pág. 469.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ PENROSE, Roland: Picasso. Su vida y su obra. Barcelona, 1981, págs. 234-235; PIOT, Christine: Picasso Total. 1881-1973. Barcelona, 2003, pág. 259.

ya que el malagueño fue un auténtico referente para González, quien pronto alcanzó su madurez artística y se convirtió en uno de los escultores más importantes del siglo XX⁶⁶.

Los dos artistas trabajaron en estrecha colaboración en el taller de Boigseloup, considerándose este período por varios especialistas como uno de los más importantes en la historia de la escultura moderna⁶⁷. En esta revolución escultórica también participaron otros artistas y amigos de Picasso, como Pablo Gargallo, con quien compartió estudio en Barcelona y en París en 1901 y 1906 respectivamente⁶⁸.

No tardó el maestro malagueño en volver a innovar, ya que condujo la escultura del hierro hacia los derroteros de la abstracción con su obra *Figura abstracta II*, de 1931⁶⁹. Esta senda fue casi inmediatamente seguida por otros artistas. Tatlin, tras conocer a Picasso y quedar influido por esta forma de trabajar, empezó a esculpir sus construcciones abstractas⁷⁰. En la década de los años cincuenta, siguieron creando en este sentido Richard Lippold⁷¹, o Eduardo Chillida y Martín Chirino, y con posterioridad otros muchos.

En Andalucía y concretamente en la ciudad de Sevilla, pese a que los nuevos planteamientos artísticos procedentes de la vanguardia tardaron en entrar, encontramos interesantes propuestas. La escultura de Nicomedes Díaz Piquero evolucionó desde un naturalismo imperante en la cabeza esculpida de Ramón y Cajal, premiada en la Exposición de Otoño del Ayuntamiento, a un atrevido vanguardismo⁷², que pone al servicio de la continuidad de la escultura en hierro forjado desde la década de 1950⁷³. A partir de entonces, artistas locales tomaron estas posibilidades como propias a la hora de

⁶⁶ HERAD HAMILTON, George: *Pintura y escultura en Europa: 1880-1940*. Madrid, 1989, págs. 390-492; SPIES, Werner: *Esculturas de Picasso. Obra completa*. Barcelona, 1971, pág. 72; ARNALDO, Javier: *Las vanguardias históricas...*, op., cit., pág. 96.

⁶⁷ SCHENECKENBURGER, Manfred: “Los nuevos materiales: hierro y acero”..., op., cit., pág. 469; KAHNWEILER, Daniel Henry & BRASSAI: *Les sculptures de Picasso*. París, 1948, s/p.

⁶⁸ LUQUE TERUEL, Andrés: “Análisis e interpretación de las esculturas de Picasso con hierro batido y forjado, en París, de 1928 a 1931”. En *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 108, Zaragoza, 2011, pág. 150. Sobre este asunto, el mismo autor ha escrito: “Análisis e interpretación de las esculturas de Picasso con alambres soldados, en París, en 1924 a 1928”. En *Boletín e Instituto Camón Aznar*, nº 105, Zaragoza, 2010, págs. 230-250; y más recientemente: “Picasso, estilización y ambigüedad. Las estatuas palo y las tallas de Boigseloup, en 1930”. En *El pájaro de Benín*, nº 1, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla, 2017, págs. 105-182.

⁶⁹ LUQUE TERUEL, Andrés: “Análisis e interpretación de las esculturas de Picasso con hierro batido y forjado, en París, de 1928 a 1931”..., op., cit., pág. 171.

⁷⁰ READ, Herbert: *La Escultura Moderna*, México, 1964, pág. 90.

⁷¹ *Ibidem*, pág. 76.

⁷² DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio: “Panorámica de la escultura sevillana en el siglo XX”..., op., cit., pág. 764.

⁷³ MARTÍN MARTÍN, Fernando: “Notas acerca de la escultura contemporánea sevillana”..., op., cit., págs. 234-235.

intervenir sobre sus obras, constituyendo la figura de Antonio Polo un magnífico ejemplo de ello en la actualidad.

Nuestro artista comenzó a trabajar exclusivamente en la escultura en la década de 1990. Por lo tanto, por cronología pertenece a la postmodernidad, que es entendida por Valeriano Bozal como “la defensa de la vuelta a un pasado reciente sobre el que ejerce la repetición y la diferencia”⁷⁴. Esto se explica por la vuelta a manifestaciones artísticas anteriores, que se interpretan según un código muy personal. En el caso de Polo, volvemos a los planteamientos de la vanguardia del primer tercio del siglo XX, aunque con una beta propia, casi íntima. En líneas generales, son esculturas simples en lo formal pero complejas en su significado. Trabaja el metal llevándolo a veces hacia la máxima abstracción, para aproximarse a la figuración en otras ocasiones. Siempre va a primar la imaginación del artista en la creación y la del espectador en la interpretación, que en la mayor parte de las ocasiones, es posible⁷⁵.

Andrés Luque se ha encargado de profundizar en los fundamentos artísticos de Polo. Estos planteamientos los manifiesta en las dos monografías publicadas sobre el *Grupo Pegamento* a las que hicimos mención, y permiten situar la escultura del gerense en una amplia panorámica en la que se perciben varias características.

Una de ellas la constituye la producción de estatuaria monumental. Con este planteamiento ha satisfecho encargos para Renfe, en la estación ferroviaria de Almendralejo en Extremadura, las empresas Pilot en Japón, Icim en España, etc. Para organismos oficiales: Junta de Andalucía, Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla, Fundación San Telmo y el Excelentísimo Ayuntamiento de Gerena. Destaca fundamentalmente la *Figura* monumental realizada para Renfe, en la que trascendió algunos conceptos cubistas como la integración de objetos encontrados de Picasso. Se trata de una composición esquemática articulada por dos tubos paralelos para la configuración del cuerpo, y otros dos adelantados formando un ángulo para la concepción de los brazos. Media esfera hueca y pintada forma la cabeza. De los brazos, pende un reloj con su correspondiente contrapeso en la parte inferior. Hasta aquí, lo propiamente cubista en cuanto a la configuración estructural en el espacio. La superación radica en su mensaje: “El paso de este [el tiempo, representado mediante el reloj] lo marca todo, la

⁷⁴ BOZAL, Valeriano: *Modernos y postmodernos...*, op., cit., pág. 16.

⁷⁵ IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: “Antonio Polo, la forja y los objetos encontrados”..., op., cit., págs. 38-41.

necesidad del viaje y las circunstancias del paso del tiempo que no sólo afecta al viaje sino que es fundamental para la conservación de la propia persona”. Esta metáfora hace a la obra garante de un sentido simbólico que trasciende el concepto picassiano⁷⁶.

Esta característica lo pone en relación con el americano David Smith, quien también comenzó a trabajar en la pintura para posteriormente pasar a producir obras escultóricas. Fue otro de los influidos por Picasso y Julio González y en la década de 1930 comenzó a trabajar con acero y recambios de automóviles⁷⁷. Se convirtió por consiguiente en el primer escultor norteamericano en fabricar objetos de acero forjado en un contexto industrial, en el que el arte es trabajo⁷⁸. El mismo Smith reconoce que estéticamente bebe de la obra de Kandinsky, Mondrian y el cubismo, encaminándose más hacia el extremo de la abstracción⁷⁹. En la década de 1950 su obra se vuelve más voluminosa e informal y diez años más tarde, puso estas nuevas dimensiones al servicio de la realización de un conjunto de series, entre las que podemos citar *Voltri VII* de 1962, o *Cubos XVIII* de 1964. Podemos observar en esta última serie una fuente de inspiración para Polo, que en su obra *Evolución IV*⁸⁰ se aprecia una cierta inestabilidad provocada por la superposición de formas cúbicas cuyos puntos de apoyo son sus vértices⁸¹.



Una de las obras conformadas por Cubos de David Smith, entre 1962 y 1964.

⁷⁶ LUQUE TERUEL, Andrés: Grupo Pegamento. Punto de encuentro de Artistas Independientes..., op., cit., págs. 112-113.

⁷⁷ LUCIE-SMITH, Edward: Movimientos artísticos desde 1945, Barcelona, 1991, págs. 223-224.

⁷⁸ HAMILL, Sarah: David Smith: obras, escritos, entrevistas. Barcelona, 2011, pág. 16.

⁷⁹ Ibídem, pág. 139

⁸⁰ Hierro. 23 x 23 x 42 cm.

⁸¹ LUCIE-SMITH, Edward: Movimientos artísticos desde 1945..., op., cit., págs. 225-226.



Antonio Polo. *Evolución IV.* En la línea de la anterior, aunque con una mayor depuración compositiva.

Polo ha sido considerado como un artista tardío como ya apuntamos, y en sus primeras creaciones escultóricas al margen de la monumentalidad, opta por el expresionismo en la depuración de sus formas para aproximarse a la abstracción. Por ello, en sus primeras exposiciones muestra obras de gran simpleza y sencillez, donde la imaginación juega un papel fundamental para su comprensión⁸². Polo se queda en este caso con lo esencial, jugando a veces con los vacíos, con formas macizas y rotundas⁸³. En este sentido algunos autores han destacado la pureza de líneas, las curvas elegantes, la elegancia, en la abstracción de estas formas, en las que plasma su personalidad reinterpretando las vanguardias y haciendo que las obras, pese a su simpleza, conecten con el espectador⁸⁴. Esta sencillez formal ha provocado que se le otorgue a su escultura la categoría de primitivista, en ese afán por la simplicidad de los antiguos hombres en la representación de la naturaleza⁸⁵. Es especialmente representativa esta cualidad en sus

⁸² LUQUE TERUEL, Andrés: Grupo Pegamento. Punto de encuentro de Artistas Independientes..., op., cit., págs. 100-102.

⁸³ REDACCIÓN: "Últimos días para ver la muestra de Antonio Polo"..., op., cit.

⁸⁴ DOPICO, Adolfo: "La ventana del arte. Antonio Polo, escultor"..., op., cit., págs. 62-63.

⁸⁵ DEL TORO, Carmen: "El reciclaje del mundo urbano"..., op., cit.

Máscaras, que efectuó como resultado de las experiencias personales vividas durante sus viajes por las costas de África, y su forma de traducirlas desde el punto de vista de las vanguardias. También cabe destacar en este sentido una serie del año 2014, la de sus *Formas geométricas*. Aquí la abstracción se muestra radical, en una secuencia de superposición de planos y ángulos, donde juegan un papel interesante los espacios vacíos⁸⁶.



Antonio Polo. *África.*



Antonio Polo. *Formas geométricas II.*

⁸⁶ LUQUE TERUEL, Andrés: Grupo Pegamento. Convergencias y divergencias..., op., cit., pág. 74.

No obstante, lo señalado también nos lleva a considerar otro método de empleo de esas características de simplicidad y abstracción de las formas. Si en ocasiones la depuración formal lo lleva a la más absoluta abstracción, la mayor parte de sus obras buscan sugerir realidades y significados, que están presentes al ojo del espectador, quien debe hacer un ejercicio, mayor o menor, de imaginación. Luque Teruel propone varias obras en las que esta simplificación se va observando casi gradualmente, aunque sin perder en ningún momento la conexión con su significado.

Comenzando por las más simples y fáciles de asignar a una realidad visual, encontramos *Diábolo*⁸⁷ y *Niño y perro*⁸⁸. Son composiciones de volúmenes puros. En la primera vemos un claro ejemplo de pureza en las formas, mostrándose una realidad concreta e incluso, un movimiento concreto. Respeta la identidad de cada objeto, modificando su uso y significado visual⁸⁹. En la segunda obra, esa simplicidad nos conduce hacia una ingenuidad en las formas, propia de las pinturas de Matisse. También hay un claro reduccionismo en el trabajo sobre los materiales, que permiten la menor intervención posible del artista: hablamos del aprovechamiento de los elementos empleados, como es el caso de la escuadra metálica que se emplea para mostrar al perro sentado sobre sus cuartos traseros. Es este un ejemplo de simplificación absoluta de la realidad y la figuración, que sitúa a Polo en el borde del minimalismo⁹⁰.



Antonio Polo. *Diábolo*.

⁸⁷ Año 2014. Técnica mixta, objetos industriales y forja de hierro. 58 x 56 x 112 cm.

⁸⁸ Año 2014. Técnica mixta/hierro. 102 x 60 x 50 cm.

⁸⁹ *Ibidem*, pág. 68.

⁹⁰ *Ibid.*, pág. 68.

En este sentido podemos incluir una tercera obra, de unas cualidades plásticas exquisitas y una de las más famosas del artista. Se trata del *Arlequín*⁹¹, y para su comentario, podemos retrotraernos a la obra que con el mismo título, ejecutara Julio González en 1930⁹². Eso sí, Polo trata el mismo asunto de forma mucho más simplificada. Pese a que el mensaje es claro, la depuración formal empieza a hacerse cada vez más latente. La de González se aproxima muchísimo a la abstracción, empleando un lenguaje mucho más complejo en el que el título, es cuanto menos imprescindible para comprender lo que ocurre. Polo se apoya en una estructura simple, frontal, donde el cromatismo negro y los espacios vacíos se aúnan para evocarnos el atuendo de estos cómicos personajes.



Julio González. *El Arlequín.* 1930.

⁹¹ Hierro. 27 x 27 x 114 cm.

⁹² SCHENECKENBURGER, Manfred: “Los nuevos materiales: hierro y acero”..., op., cit., pág. 471; ARNALDO, Javier: Las vanguardias históricas..., op., cit., pág. 96.



Antonio Polo. *El Arlequín*.

En *Buscando la libertad*⁹³, nos acercamos a las siluetas de unos nadadores, e incluso son perceptibles las olas del mar. Aquí el lenguaje se complica, en una combinación de recursos plásticos que sitúa a Polo en la vanguardia extrema. Es un carácter doble que aún la abstracción del conjunto con su reconversión a una realidad palpable en un segundo análisis más detenido⁹⁴.

⁹³ Año 2005. Técnica mixta, hierro y madera. 25 x 150 x 91 cm.

⁹⁴ *Ibíd.*, pág. 74.



Antonio Polo. *Buscando la libertad.*

Este sistema se vuelve mucho más complejo en *Las gaviotas de Alberti*, en la que se muestra como resultado casi una serie fruto del recorte de una plancha metálica en frío. La economía de medios es absoluta y por tanto, su vinculación al minimalismo es evidente. La dificultad en su interpretación es mucho mayor, y pese a su simplicidad, la pista más evidente nos la proporcionan los espacios vacíos, que nos permiten atribuir formas a la escultura⁹⁵.

Nuestro artista llega a los límites de la abstracción con obras como *MH 1-1*. La composición consta de dos planchas forjadas con suaves curvaturas, que se unen mediante las soldaduras de sus extremos. Con este sistema pretende hacer caer al espectador en la sugestión, con la posibilidad de estar representando una realidad visual. No obstante, en este caso es inexistente, y la virtud del escultor radica en la capacidad de llegar a la máxima pureza de formas sin intenciones de contenido, sugiriendo al espectador todo lo contrario⁹⁶.

⁹⁵ *Ibíd.*, pág. 70.

⁹⁶ LUQUE TERUEL, Andrés: Grupo Pegamento. Punto de encuentro de Artistas Independientes..., op., cit., pág. 118.



Antonio Polo. *MH 1-1*.

Polo atribuye a sus obras otra característica muy personal, como es el tratamiento de las siluetas. La silueta es esa línea que recorre la forma de una realidad visual, que asimila para ofrecernos esquematizaciones integrales de una referencia visual en unos casos y en otros, prefiguraciones que evocan realidades como recién señalamos. Esta cualidad otorga una carga simbólica a sus trabajos, que permite en muchos casos que podamos superar esos principios de abstracción y ver algo concreto, algo real⁹⁷. Esta propiedad se observa en las obras que Polo presentó en su exposición *Tauromaquia*, del año 2017. Es una serie que goza de absoluta vigencia, y que nos permite acercarnos a una obra más figurativa (tal vez por el público al que va dirigida y la temática tratada), aunque abordada desde una visión muy personal. El trabajo del hierro fundido y el metal nos permite dejarnos llevar por la sinuosidad de unas esculturas ligadas a lo onírico, con un lenguaje simbólico y casi mitológico, muy en sintonía con el galardón del Premio de Comunicación Manuel Alonso Vicedo⁹⁸. Polo nos muestra de esta forma su capacidad de inventiva y de autosuperación, siendo capaz de retrotraerse a obras del pasado para adoptar sus principios y reconvertirlos según sus inquietudes en el presente. Conceptualmente, también es una muestra de versatilidad: es capaz de producir obras

⁹⁷ LUQUE TERUEL, Andrés: “La fuerza de las siluetas (y las contrasiluetas) en la escultura de Antonio Polo”..., op., cit.

⁹⁸ LEÓN MORO, Ricardo: “En constante búsqueda”..., op., cit.

abstractas, figurativas, minimalistas, naifs, simbólicas... para volver de nuevo a la figuración de una forma absolutamente nueva.



Antonio Polo. *Rebolera*. Es una de las obras que nutrieron la exposición *Tauromaquia*, y donde más claramente podemos constatar el tratamiento de las siluetas.

V. CONCLUSIÓN

En el contexto del arte de las últimas décadas, Valeriano Bozal escribió:

*Los artistas de los años ochenta, noventa y dos mil no hacen por lo común esculturas en sentido tradicional, es decir, piezas que se contemplan colocadas sobre un plinto, en una tarima, en una hornacina, formalmente cerradas sobre sí mismas, volumétricas, grávidas [...] ahora el cambio es más radical: la instalación acompaña o sustituye a la escultura, incluso los escultores más tradicionales se inclinan por hacer algún tipo de instalación*⁹⁹.

Si recuperamos las palabras que en páginas anteriores dedicamos al *Grupo Pegamento*, podemos constatar cómo surge para apoyar las formas tradicionales de expresión frente a las nuevas posibilidades, fruto del avance tecnológico. Polo, como componente del grupo y también como artista independiente, predica con el ejemplo, no sólo en lo referente a la práctica de la escultura como disciplina artística lejos de las nuevas posibilidades expresivas, sino también en la recuperación de los primeros

⁹⁹ BOZAL, Valeriano: *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España...*, op., cit., pág. 335.

conceptos vanguardistas que él mismo reinterpreta para dotar a sus obras de frescura y actualidad. Pero no puede entenderse como un artista de la vanguardia de las primeras décadas del siglo XX, sino más bien como un escultor formado e influido en la época de la postmodernidad, en la que esa vuelta a postulados anteriores era el eje vertebrador de una copiosa cantidad de manifestaciones artísticas.

Polo es un artista absolutamente opuesto a la afirmación de Bozal, a medio camino entre la figuración y la abstracción, y que hace fácil lo difícil: manifestar una realidad perceptible a través de medios expresivos mínimos, casi abstractos o minimalistas, que lo sitúan en un nivel muy avanzado dentro de las vanguardias¹⁰⁰. Ha sabido asimilar los lenguajes de la vanguardia y construir con ellos una forma muy personal de expresión, donde las formas, la silueta y el mensaje (más o menos claro) inherentes en sus esculturas son la prueba manifiesta de ello.

Nuestro artista innova, apostando por las soluciones que ya proponían las vanguardias hace varias décadas, demostrando que la capacidad de inventiva y de superación de lo que ya está establecido puede ser en ocasiones ilimitada. En este sentido y parafraseando a Picasso, podemos comprender el sentido de la obra de Polo: “¿Qué es la escultura? ¿Qué es la pintura? Se aferran siempre a ideas caducas, a definiciones prescritas, como si la misión del artista no fuera, precisamente, renovarlas”¹⁰¹.

Recibido: 31 de octubre de 2017.

Admitido: 1 de diciembre de 2017.

¹⁰⁰ LUQUE TERUEL, Andrés: “La fuerza de las siluetas (y las contrasiluetas) en la escultura de Antonio Polo”..., op., cit.

¹⁰¹ BRASSAÏ: Conversaciones con Picasso. Madrid, 1966, pág. 80. Citamos un fragmento de una cita textual recogida por Brassai durante una de las entrevistas que mantuvo con Picasso, ésta concretamente del año 1942, en la que el malagueño defendía su escultura *Gran Pájaro* ante un editor que no la comprendía.

BIBLIOGRAFÍA

ARNALDO, Javier: *Las vanguardias históricas*, Madrid, 1989.

BOZAL, Valeriano: *Modernos y postmodernos*, Historia 16, Madrid, 1989.

BOZAL, Valeriano: *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España. II. 1940-2010*, Madrid, 2013.

CAMACHO RAMÍREZ, Miguel: “Armonía de movimientos”, *Catálogo Exposición Itinerante por Andalucía. RENFE*, 2000.

DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio: “Panorámica de la escultura sevillana en el siglo XX”, *Homenaje al Profesor Dr. Hernández Díaz*, Universidad de Sevilla, 1982, págs. 751-766.

DOPICO, Adolfo: “La ventana del arte. Antonio Polo, escultor”, *Ados*, 1997, págs. 62-63.

FERNÁNDEZ, Olga: “Cuatro dimensiones. Escultura en España, 1978-2003”, *Cuatro Dimensiones. Escultura en España, 1978-2003*, Catálogo de Exposición en el Museo Patio Herreriano/Colección Arte Contemporáneo, Valladolid, del 1 de diciembre de 2003 al 15 de enero de 2004, págs. 17-23.

GIMÉNEZ DE ARAGÓN SIERRA, Pedro: “Los pioneros de la escultura moderna en Sevilla (1955-1975)”, Giménez de Aragón Sierra, Pedro (coord.), *Escultores sevillanos del siglo XX*, Fundación Caja Rural del Sur, 2007, págs. 173.-231.

GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel & ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús, *Maestros de la escultura española en la colección Bellver (siglos XIX-XXI)*, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 2014.

GUASCH, Ana María: *40 años de pintura en Sevilla (1940-1980)*, Sevilla, 1981.

HAMILL, Sarah: *David Smith: obras, escritos, entrevistas*, Barcelona, 2011.

HEARD HAMILTON, George: *Pintura y escultura en Europa: 1880-1940*, Madrid, 1989.

HERNÁNDEZ DEL POZO, Luis: “XI Salón Les Domaines de l’Art”, *La Nación*, año XIII, nº 419, del 9 al 22 de junio de 2004, pág. 24.

KAHNWEILER, Daniel Henry & BRASSAI (fotografías): *Les sculptures de Picasso*, París, 1948.

LEÓN MORO, Ricardo: “En constante búsqueda”, *Catálogo Exposición Centro Cívico La Buhaira*, Sevilla, 2000.

LUCIE-SMITH, Edward: *Movimientos artísticos desde 1945*, Barcelona, 1991.

LUQUE TERUEL, Andrés: “Picasso, el desarrollo del sistema en la dimensión escultórica propia, de 1914 a 1924”, *Norba-Arte*, vol. XXV, Universidad de Extremadura, 2005, págs. 199-217.

LUQUE TERUEL, Andrés: *Vigencia de las vanguardias en la pintura sevillana*, Sevilla, 2007.

LUQUE TERUEL, Andrés: “Análisis e interpretación de las esculturas de Picasso con alambres soldados, en París, en 1924 a 1928”, *Boletín e Instituto Camón Aznar*, nº 105, Zaragoza, 2010, págs. 230-250.

LUQUE TERUEL, Andrés: “Análisis e interpretación de las esculturas de Picasso con hierro batido y forjado, en París, de 1928 a 1931”, *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 108, Zaragoza, 2011, págs. 149-193.

LUQUE TERUEL, Andrés: “Revisión y naturaleza de las esculturas de Picasso con materiales y objetos encontrados, en Tremblay-Sur-Mauldre y París, en 1935 a 1941”, *Laboratorio de Arte*, nº 23, Sevilla, 2011, págs. 465-490.

LUQUE TERUEL, Andrés: *Grupo Pegamento. Punto de encuentro de Artistas Independientes*, Sevilla, 2013.

LUQUE TERUEL, Andrés: *Grupo Pegamento. Convergencias y divergencias*, Sevilla, 2015.

LUQUE TERUEL, Andrés: “La fuerza de las siluetas (y las contrasiluetas) en la escultura de Antonio Polo”, *Polo. “Tauromaquia”*, Catálogo de Exposición, sala de exposiciones de Canal Sur Radio y Televisión, del 19 de abril al 7 de mayo de 2017.

LUQUE TERUEL, Andrés: “Picasso, estilización y ambigüedad. Las estatuas palo y las tallas de Boisgeloup, en 1930”, *El pájaro de Benín*, nº 1, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla, 2017, págs. 105-182.

LUQUE TERUEL, Andrés & IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: *Grupo Pegamento*. “Luz, materia y movimiento”, Exposición en el Musu Municipal Santos Rocha e Centro de Artes e Espetáculos da Figueira da Foz (9 de julio a 16 de octubre de 2016), Sevilla, 2016.

MARCHANTE GUERRA, Elvira: “Antonio Polo. Conversaciones con la materia”, *La Máquina Contemporánea. Revista de Arte y Cultura*, nº 9, Barcelona, junio-julio 2007, págs. 130-131.

MARTÍN MARTÍN, Fernando: “Notas acerca de la escultura contemporánea sevillana”, Giménez de Aragón Sierra, Pedro (coord.), *Escultores sevillanos del siglo XX*, Fundación Caja Rural del Sur, 2007, págs. 233-250.

PENROSE, Roland: *Picasso. Su vida y su obra*, Barcelona, 1981.

PIOT, Christine: *Picasso Total. 1881-1973*, Barcelona, 2003, págs. 185-393.

READ, Herbert: *La Escultura Moderna*, México, 1964.

SPIES, Werner: *Esculturas de Picasso. Obra completa*, Barcelona, 1971.

TOUSSAINT, Laurence: “El Paso” y el arte abstracto en España, Madrid, 1983.

VV.AA.: *Arte del siglo XX*, Vol. II, Köln, 2005.

VV. AA.: *Maestros del arte en el Aljarafe Sevillano. Pinturas y Esculturas*, Maraima Galería de Arte, del 15 de noviembre al 5 de diciembre de 2002.

Fuentes Hemerográficas

C. CAZALLA, Juan: “La taberna galería ‘La Bomba’...”, *Diario 16 Andalucía*; Archivo de Antonio Polo.

CARRASCO, FERNANDO: “La Feria Mundial del Toro no se resentirá por el mal de las vacas locas”, *ABC de Sevilla*, 27 de enero de 2001, pág. 46.

CARRASCO, Fernando: “El homenaje a Diodoro Canorea, gratitud imperecedera del toreo a un gran empresario”, *ABC de Sevilla*, Sábado 10 de febrero de 2001, pág. 45.

CARRASCO, Fernando: “Luis Algarra y familia, una vida por y para el toro”, *ABC de Sevilla*, Domingo 8 de febrero de 2004, pág. 34.

CEDIS, “Exposición de Antonio Polo en La Buahira”, *La voz del distrito*, 8 de septiembre de 2000.

CHÁVEZ, Lola: “El Personal”, *Diario de Sevilla*, sábado 24 de junio de 2000.

CUATRO CANTILLOS, José: “Exposición en la Galería Astarté”, *ArteInfnormado*, marzo de 2014.

CURRAS, Ángel: “Una escultura ganadora”,

“Curro Romero, Premio al Gesto Taurino de Gerena”, *Sierra Norte Información*, diciembre de 2002.

DOMÍNGUEZ, Francisco J: “Premio al Gran Wyoming por su labor comunicadora”, *El Correo de Andalucía*, sábado 24 de octubre de 2015, pág. 26.

“El Grupo Pegamento inaugura este viernes una muestra colectiva de pintura y escultura en RTVA en Málaga”, *Canalsur*, 4 de febrero de 2014.

“El Grupo Pegamento inaugura este viernes una muestra colectiva de pintura y escultura en RTVA en Málaga”, *Sala de Prensa, RTVA*, 5 de febrero de 2014.

“El Grupo Pegamento inaugura este viernes una muestra colectiva de pintura y escultura en RTVA en Málaga”, *Zapping TV*, 5 de febrero de 2014.

“Emotiva inauguración del busto dedicado a Juan Antonio Ramírez”, *Sierra Norte Información*, noviembre de 2002, pág. 6.

G. BORJAS, Antonia: “El Ayuntamiento expone una muestra de esculturas de hierro”, *Diario ABC*, Sevilla, 26 de marzo de 1995, pág. 68.

GÓMEZ, José María: “En la casa de las Columnas”, *El Correo de Andalucía*, 10 de febrero de 1995, pág. 21.

GÓMEZ, José María: “Hierro y bronce, dóciles para el escultor”, *El Correo de Andalucía*, 3 de mayo de 1997, pág. 15.

GONZÁLEZ, B: “Antonio Polo. Pintor y escultor”, *Información*, octubre de 2000, pág. 47.

“Inaugurado el busto al poeta Juan Antonio Ramírez”, *Comarca*, octubre-noviembre 2002, pág. 13.

MORENO, Miguel Ángel: “La feria Mundial del Toro irá a Colombia”, *Diario de Sevilla*, sábado 27 de enero de 2001, pág. 51.

R. DEL MORAL, Álvaro: “Llegaron las colas y los achuchones”, *El Correo de Andalucía*, Domingo 8 de febrero de 2004, pág. 50.

REDACCIÓN: “El escultor Antonio Polo sigue con éxito su gira de exposiciones por todo el territorio nacional”, *Puente Genil Información*, sábado, 28 de agosto de 1999.

“Sánchez Araújo recibe el premio Manuel Alonso Vicedo”, *Comarca*, julio de 2001, pág. 7.

SÁNCHEZ, Inmaculada: “Creación a toda máquina”, *Diario de Sevilla*, 2 de septiembre de 2000, pág. 34.

TORO, Carmen del: “El reciclaje del mundo urbano”, *Puente Genil Información*, 3 de octubre de 1998.

“Un arte labrado en la fragua”, *El Correo de Andalucía*, jueves, 19 de octubre de 2006.

“Vertiente literaria”, *La Información*, diario digital, 27 de junio de 2016, pág. 2.

Fuentes Digitales

A.T: “El escultor gerense Antonio Polo expone en la Casa de la Provincia”, *ABC de Sevilla*, 12 de enero de 2014, vía <<http://sevilla.abc.es/provincia/20140112/sevi-escultor-gerense-antonio-polo-201401121213.html>> (Consultado el 17 de octubre de 2017).

“Antonio Polo presenta su proyecto “Evolución” en la Galería Cristóbal Bejarano”, *Infoenpunto*, 22 de diciembre de 2014, vía <<http://infoenpunto.com/not/14551/antonio-polo-presenta-su-proyecto-lsquo-evolucion-rsquo-en-la-galeria-cristobal-bejarano>> (Consultado el 17 de octubre de 2017)

C. DÍAZ: “Expresiones de vanguardia”, *Diario de Sevilla*, 26 de enero de 2014, vía <http://www.diariodesevilla.es/vivirenvilla/Expresiones-vanguardia_0_774523272.html> (Consultado el 18 de octubre de 2017).

“Canal Sur en Sevilla inaugura la exposición de esculturas ‘Tauromaquia’, de Antonio Polo”, *Sala de Prensa, RTVA*, 18 de abril de 2017, vía <<http://blogs.canalsur.es/saladeprensa/2017/04/17/canal-sur-en-sevilla-inaugura-la->

exposicion-de-esculturas-tauromaquia-de-antonio-polo-pereira/> (Consultado el 17 de octubre de 2017).

E. P.: “La Casa de la Provincia acoge el primer proyecto artístico del Grupo Pegamento”, *Andalucía Información*, 9 de enero de 2014, vía <<http://andaluciainformacion.es/sevilla/370090/la-casa-de-la-provincia-acoge-el-primer-proyecto-artstico-del-grupo-pegamento/>> (Consultado el 17 de octubre de 2017).

“El gerenense Antonio Polo expone en Portugal”, *Ayuntamiento de Genera*, 12 de julio de 2016, vía <<http://www.gerena.es/es/actualidad/noticias/EL-GERENENSE-ANTONIO-POLO-EXPONE-EN-PORTUGAL/?urlBack>> (Consultado el 17 de octubre de 2017).

“El Grupo Pegamento se presenta en sociedad en la Casa de la Provincia de Sevilla”, *Infoenpunto*, edición digital, 14 de enero de 2014, vía <<http://infoenpunto.com/not/11601/el-grupo-pegamento-se-presenta-en-sociedad-en-la-casa-de-la-provincia-de-sevilla/>> (Consultado el 17 de octubre de 2017).

“Exposición colectiva de pintura y escultura del Grupo Pegamento en la Sala Unicaja Siglo”, *Fundación Unicaja*, 5 de noviembre de 2015, vía <<https://www.fundacionunicaja.com/exposicion-colectiva-de-pintura-y-escultura-del-grupo-pegamento-en-la-sala-unicaja-siglo/>> (Consultado el 18 de octubre de 2017).

“Exposición Grupo Pegamento. Convergencias y divergencias en su obra plástica. Joaquín González Quino – Antonio Polo – Fabián Sambola – Rafael Cerdá”, *Fundación Unicaja*, vía <<https://www.fundacionunicaja.com/exposicion-grupo-pegamento-convergencias-divergencias-obra-plastica-joaquin-gonzalez-quino-antonio-polo-fabian-sambola-rafael-cerda-2/>> (Consultado el 17 de octubre de 2017).

“Grupo Pegamento. Exposición en Sevilla”, *Arteinformado. Espacio Iberoamericano de Arte*, vía <<http://www.arteinformado.com/agenda/f/grupo-pegamento-86604>> (Consultado el 18 de octubre de 2017).

“La 18 edición del Premio Manuel Alonso Vicedo de Comunicación recae en la periodista Julia Otero”, *La Información*, 28 de junio de 2017, vía <https://www.lainformacion.com/economia-negocios-y-finanzas/medios-de-difusion/radio/Premio-Manuel-Alonso-Vicedo-Comunicacion_0_1039697541.html> (Consultado el 26 de octubre de 2017).

“La Casa de la Provincia exhibe 38 obras pictóricas y escultóricas del Grupo Pegamento”, *Diputación de Sevilla*, 27 de marzo de 2017, vía <<http://www.dipusevilla.es/comunicacion/noticias/La-Casa-de-la-Provincia-exhibe-38-obras-pictoricas-y-escultoricas-del-Grupo-Pegamento/>> (Consultado el 17 de octubre de 2017).

“La Fundación Unicaja inaugura en Antequera una exposición colectiva del ‘Grupo Pegamento’”, *Eruopapress*, 16 de noviembre de 2016, vía <<http://www.europapress.es/andalucia/malaga-00356/noticia-fundacion-unicaja-inaugura-antequera-exposicion-colectiva-grupo-pegamento-20161116162819.html>> (Consultado el 17 de octubre de 2016)

“La Fundación Unicaja inaugura en Antequera una exposición colectiva del Grupo Pegamento”, *La Información*, 16 de noviembre de 2016, vía <https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/artes-general/fundacion-unicaja-antequera-grupo-pegamento_0_972503955> (Consultado el 17 de octubre de 2017).

“La Fundación Unicaja inaugura en Antequera una exposición colectiva del ‘Grupo Pegamento’”, *La Vanguardia*, 16 de noviembre de 2016, vía <<http://www.lavanguardia.com/vida/20161116/411916579692/la-fundacion-unicaja-inaugura-en-antequera-una-exposicion-colectiva-del-grupo-pegamento.html>> (Consultado el 17 de octubre de 2017).

“La Fundación Unicaja expone en Sevilla 38 obras pictóricas y escultóricas del Grupo Pegamento”, *Europapress*, 23 de marzo de 2017, vía <<http://www.europapress.es/andalucia/fundacion-unicaja-01059/noticia-fundacion-unicaja-expone-sevilla-38-obras-pictoricas-escultoricas-grupo-pegamento-20170323175533.html>> (Consultado el 17 de octubre de 2017).

“La Fundación Unicaja inaugura en Cádiz la nueva exposición pictórica y escultórica del ‘Grupo Pegamento’, compuesta por cuatro artistas afincados en Andalucía”, *Unicaja Banco*, 5 de febrero de 2015, vía <<https://www.unicaja.es/PortalServlet?pag=1112184745570&content=fw1219750909077>> (Consultado el 17 de octubre de 2017).

MIRANDA, Enrique: “Grupo Pegamento: cuatro artistas que convergen y divergen”, *ocádizdigital*, 21 de marzo de 2015, vía <http://ocadizdigital.es/noticia/c%3%A1diz/%E2%80%99grupo-pegamento%E2%80%99-cuatro-artistas-que-%E2%80%98convergen-y-divergen%E2%80%99> (Consultado el 26 de octubre de 2017).

PALOMO, Bernardo: “Poderosos planteamientos artísticos”, *Diario de Cádiz*, 27 de marzo de 2015, vía http://www.diariodecadiz.es/ocio/Poderosos-planteamientos-artisticos_0_902010173.html (Consultado el 17 de octubre de 2017).

REDACCIÓN CÁDIZ: “El Grupo Pegamento muestra sus obras en el Centro Unicaja de Cultura”, *Diario de Cádiz*, 6 de febrero de 2015, vía http://www.diariodecadiz.es/ocio/Grupo-Pegamento-Centro-Unicaja-Cultura_0_887311620.html (Consultado el 17 de octubre de 2017).

REDACCIÓN: “Últimos días para ver la muestra de Antonio Polo”, *Linares 28. El diario digital de Linares*, 11 de enero de 2015, vía <https://www.linares28.es/2015/01/11/ultimos-muestra-antonio/> (Consultado el 17 de octubre de 2017).

FUNDAMENTOS DE LA PINTURA DE MIGUEL CAICEO

MIGUEL CAICEO BASICS OF PAINTING

ANDRÉS LUQUE TERUEL
Universidad de Sevilla

RESUMEN

El artículo trata sobre la pintura de Miguel Caiceo, un humorista y actor muy conocido, cuya faceta plástica se ha manifestado por medio de la pintura y las técnicas mixtas en la última década. Su obra abarca la figuración sintética; la abstracción basada en el movimiento de los colores y las relaciones de las líneas respecto de las masas de color; y el sentido simbólico de las técnicas mixtas con papeles pegados que adquieren un nuevo sentido en relación con los colores que generan los desarrollos armónicos necesarios.

Palabras claves: Caiceo, Sevilla, Vanguardia, Técnicas mixtas, Abstracción.

ABSTRACT

This article is about Miguel Caiceo painting, very well-know like a humorist and actor. His artistic production is in painting and mixed technical in this last ten years, and includes synthetic representation, abstraction, and symbolism with new harmonic sense.

Key Words: Caiceo, Sevilla, Avant Garde, Mixed Technical, Abstraction.

Miguel Caiceo es un humorista y actor tan ingenioso y creativo y, con tales argumentos, tan valorado y suficientemente conocido, que pocos saben que además es un excelente pintor, un verdadero artista, capaz de expresarse con conocimientos técnicos solventes en función de planteamientos conceptuales sólidos, propios de una posición vanguardista bien fundamentada. Su aportación a la pintura sevillana contemporánea es tan interesante, y se presume que, llegado el momento, tan valiosa, que es hora de dar a conocer esta faceta, tan lejana al brillante humor que lo distingue en la profesión por la que es conocido. La profundidad de sus contenidos muestran a un

pintor, a un hombre culto, interesado por las aportaciones de los grandes de la pintura de vanguardia del siglo XX y, con ello, por principios humanistas atemporales, a los que da nuevas formas con la riqueza de la mentalidad postmoderna más avanzada.

No se trata de escribir unas líneas elogiosas, nada más lejos de la realidad, sino de analizar de modo objetivo y con la distancia debida una actividad pictórica que presenta logros indiscutibles por la solvencia de los principios que desarrolla; las novedades o la sutileza de las relaciones plásticas establecidas con medios vanguardistas; la profundidad simbólica de los contenidos; y valores humanistas específicos, simulados por la fuerza de las texturas, el valor plástico de las técnicas mixtas o la relatividad del fragmento de las referencias figurativas que los explicitan.

El interés de Miguel Caiceo por la pintura viene de lejos; sin embargo, su presentación como pintor profesional ha sido tardía y reciente. Su éxito inmediato, según se deduce de varias exposiciones celebradas en Sevilla, Jaén, Huelva y Cádiz. A éstas siguió otra en Albacete, bajo el título de *Contra Punto*¹, en 2014, en la que presentó dos tipos de abstracciones con manchas y trazos superpuestos con vivos colores y movimientos dirigidos con intenciones expresionistas muy acusadas. Nada de lo expuesto por Miguel Caiceo en Albacete recuerda a la escuela expresionista abstracta de Nueva York, la pureza de sus colores y su gestualidad parecen sacadas de las técnicas de impresión, digitales o no. Otras veces la reagrupación de tiras de colores, superpuestas de modo ficticio o real mediante distintos soportes pegados en una misma obra, parece inspirada en movimientos abstractos geométricos, con los que tampoco se identifica de modo pleno, al menos en cuanto vínculo estilístico concreto. En los dos casos, la fuerza de los colores y los movimientos informales que adoptan; la fuerza de éstos sobre fondos blancos, u ocasionalmente negros; y la gestualidad de los recursos técnicos que convierten a las manchas y líneas barridas en símbolos, muestran una fuerte personalidad creativa.

El mismo Miguel Caiceo explicó su pasión por el color, por la fuerza expresiva innata, y lo hizo en función de los principios universales reconocidos, el verde como esperanza y el rojo como pasión; a lo que habría que añadir, el sentido aéreo de los azules, la luz en los amarillos, etc.

¹ Excmo. Ayuntamiento de Albacete, Concejalía de Cultura, días ocho a treinta y uno de mayo de 2014.

En esa exposición celebrada en Albacete reconoció la ascendencia de Picasso, del clasicismo de sus construcciones figurativas de los años veinte; y el atrevimiento de Benjamín Palencia en el uso de los colores, y no lo hizo como un brindis al sol, vacío y de cara a la galería, sino con el convencimiento de la grandeza de éstos, como un homenaje sincero a los creadores que admira por su concepto de la pintura. Lo reafirmó en otra exposición, titulada, *Dos azules: homenaje a Málaga y Marruecos, pinturas y collages de Miguel Caiceo*, celebrada en Málaga², en 2015, en la que mostró figuraciones esquemáticas de elementos arquitectónicos andalusíes y paisajes marinos, éstos con colores arbitrarios y barridos esencialistas que remiten a nuestra capacidad perceptiva por medio de la sugerencia; y técnicas mixtas con bases pintadas abstractas y papeles recortados superpuestos con alusiones figurativas varias, incluidas reproducciones de autorretratos del propio Picasso³.

Otra exposición, no menos importante fue la celebrada en Bormujos⁴, titulada, *Miguel Caiceo, pinturas*, en 2015. En ésta presentó figuraciones esquemáticas en las que los cuerpos indican un sólido conocimiento de las estructuras corporales griegas clásicas; de nuevo paisajes marinos simplificados y con colores arbitrarios y barridos con predominios azules claros sobre delimitaciones definidas que marcan las líneas de tierra y las fugas en un horizonte incierto que queda en el ámbito de la sugerencia; una estimable serie de pinturas abstractas sobre fondos amarillos, con trazos lineales negros superpuestos en distintas direcciones, que sugieren la influencia directa de Joan Miró, la admiración, más lejana, por el arte concreto de Kandinsky, sobre todo a través del conocimiento, directo o indirecto, de la línea y el punto en el plano, y un cierto paralelismo con las esquematizaciones geométricas de Paul Klee.

Junto a ellas expuso una serie de técnicas mixtas, con papeles y distintos materiales pintados que lo confirman como un artista importante en las vanguardias de nuestro tiempo. Éstos pudieron verse también en la exposición individual *Juego de líneas*, celebrada en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla, en el mes de enero de 2017. La historiadora del Arte Alicia Iglesias Cumplido fue la comisaria de una muestra inaugurada por Elena Vicerrectora de Relaciones Institucionales; y Javier Navarro Luna, Decano de la citada Facultad.

² Centro de Estudios Hispano-Marroquí, Málaga, dieciocho de junio a treinta de julio de 2015.

³ RODRÍGUEZ BENÍTEZ, José Antonio: "Azul Picasso"; en Málaga, *Dos azules. Homenaje a Málaga y Marruecos, pinturas y collages de Miguel Caiceo*, 2014.

⁴ Casas de la Cultura de Bormujos, diciembre de 2015.

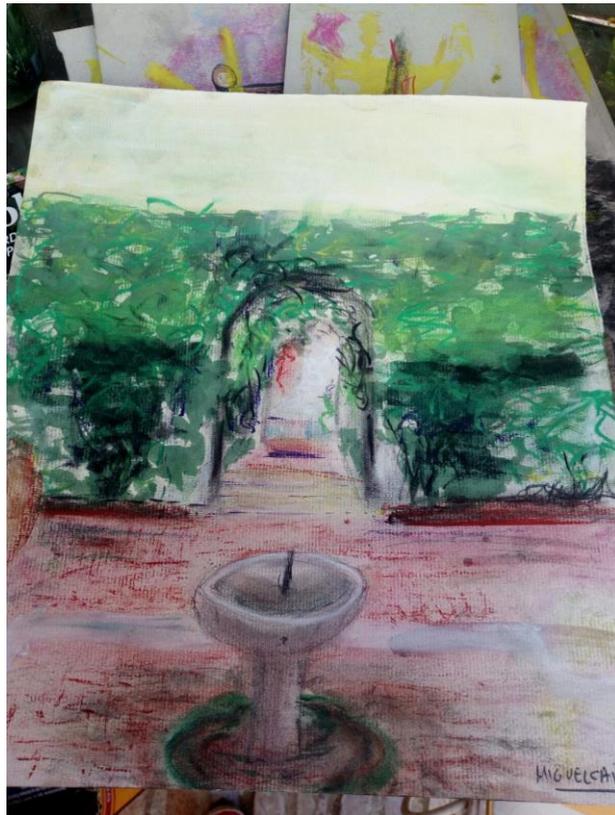
La propuesta de la comisaria, muy acertada, permitió apreciar las líneas expresivas antes expuestas, y, en concreto, prestó una atención especial a las técnicas mixtas con papeles pegados, en la que destacaron obras como un *Homenaje a Picasso*, en el que éste aparece marcando unos pasos de ballet; *Homenaje al Gran Poder*, en el que reprodujo la esencia del Señor y su procesión de un modo moderno y sujeto a los medios expresivos más vanguardistas; *Autorretrato doble*, en el que el artista aparece como tal, acodado y doblado, con una impronta que parte de la sensibilidad surrealista, trascendida; y diversas composiciones abstractas, en las que los papeles adquieren un protagonismo análogo al de los colores.

El fin de año fue igual de intenso, con una exposición en Los Santos de Maimona, donde mostró nuevos dibujos, con un claro interés por la simplificación básica del cuerpo masculino; pinturas abstractas de dos tipos, unas basadas en los juegos de líneas y otras en la fuerza expresiva de las manchas informes y desparramadas de color; y, por supuesto, técnicas mixtas con papeles pintados, en las que destacan homenajes al arte clásico griego y romano, la tradición artística cristiana, el mundo del círculo y el espectáculo, grandes actores y actrices de cine, grupos de rock como The Rolling Stones y cantantes como David Bowie.

En definitiva, puede decirse que si Miguel Caiceo ofrece como cómico interpretaciones magistrales, capaces de alegrarnos la vida; como pintor muestra con estas obras un magisterio análogo y aun superior, profundo y dramático, a la vez que muy creativo en lo referente a la naturaleza de las configuraciones y sus desarrollos formales. Las referencias figurativas y los contenidos simbólicos remiten a la Grecia Clásica, al Surrealismo, a la vida de los cómicos de circo y a la poesía más pura. Es una obra compensada, culta, muy inspirada, propia de un creador en plenitud.

Recibido: 15 de julio de 2017.

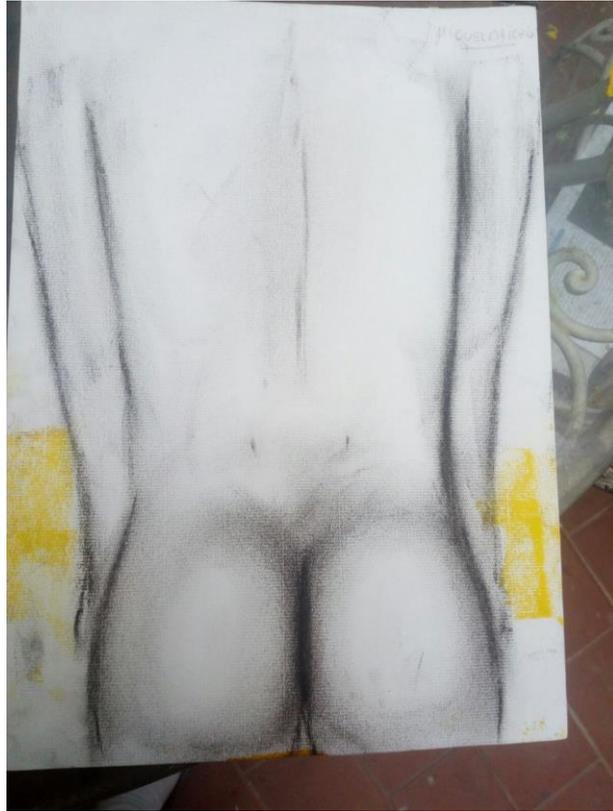
Admitido: 2 de septiembre de 2017.



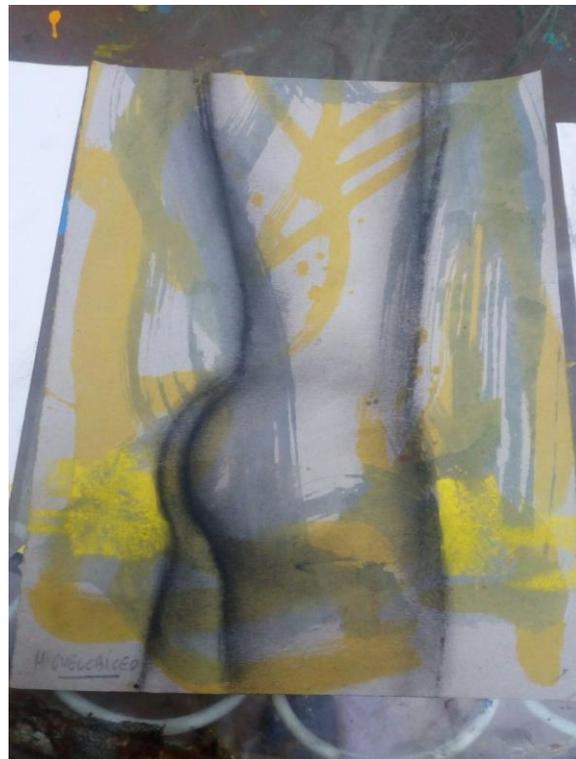
Alcázar



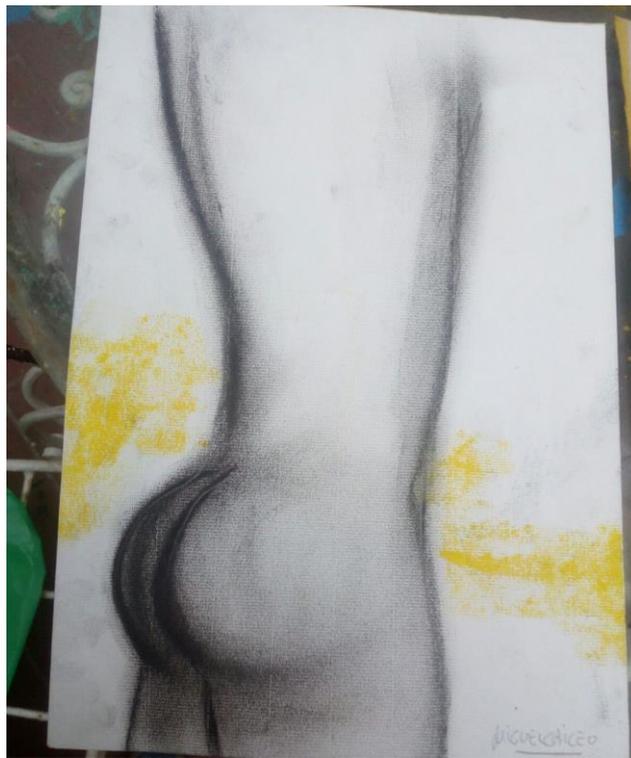
Granada



Desnudo I



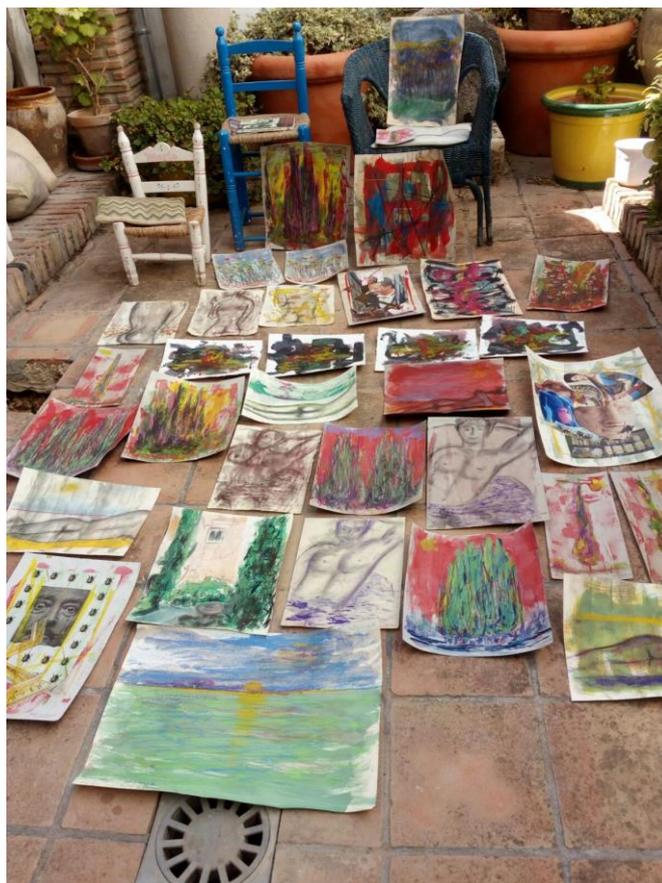
Desnudo II



Desnudo III



Sin título



Vista panorámica de varias obras de pequeño formato



Vista panorámica de varias obras de pequeño formato



San Lorenzo



Estudio de busto clásico



Sin título



Homenaje a Picasso



Composición



Homenaje a la cultura clásica



Composición abstracta



Juego de líneas



Marina, paisaje de Marruecos

KOKOSCHKA: DEL MODERNISMO VIENÉS AL RETRATO DEL ALMA

KOKOSCHKA: FROM THE VIENNESE MODERNISM TO THE SOUL'S PORTRAIT

JOSÉ GONZÁLEZ RUIZ
Universidad de Sevilla

RESUMEN

A través de las siguientes páginas nos acercaremos a la figura de Oskar Kokoschka, pintor y poeta de origen austriaco, haciendo un breve recorrido por su vida, señalando los capítulos más importantes de la misma, a fin de comprender la mentalidad del artista, así como su forma de entender y desarrollar la pintura. Para ello, analizaremos los hitos más significativos de su carrera, desde que comenzara su trabajo en los Talleres Vieneses, además de sus relaciones personales más influyentes, como las que mantuvo con Klimt, Loos, o Mahler.

Palabras clave: Viena, expresionismo, acuarela, óleo, retrato.

ABSTRACT

Throughout the following pages we will approach the figure of Oskar Kokoschka, Austrian painter and poet, by doing a brief tour of his life, pointing out his most important life's chapters, in order to understand the artist's mind, as well as his way of understanding and developing painting. To do this, we will analyze the most significant milestones of his career, since his start at the Viennese Workshops, in addition to his most influential personal relationships, such as those with Klimt, Loos, or Mahler.

Keywords: Vienna, expressionism, watercolor, oil paintings, portrait.

I. DE LA INFANCIA DEL ARTISTA A SU MATRIMONIO CON OLDA PALVKOSKA

El 1 de marzo del año 1886, en el seno de una familia de origen humilde dedicada al arte de la orfebrería, nace Oskar Kokoschka, segundo hijo de Josef Kokoschka y María Romana Kokoschka, en la localidad austriaca de Pöchlarn, situada en la ribera del río Danubio. La familia del austriaco, como consecuencia directa de la gran industrialización a la que estaba sometida esa zona de Europa a finales del siglo XIX y principios del XX, sufrió grandes problemas económicos que se tradujeron en la búsqueda incesante de nuevas vías de renovación, así como en un intento de reivindicar la manufactura artesanal y tradicional. La infancia del artista no fue fácil, debido en gran parte a la mala situación económica de su familia, que se traduce, entre otras situaciones, en constantes mudanzas a apartamentos más pequeños y asequibles, cada vez más alejados del próspero centro de la ciudad. Durante sus estudios secundarios, Kokoschka demostró cierto desinterés por las ciencias, enfocando toda su atención en el arte y la literatura clásica.

A la edad de diecinueve años, en 1904, Kokoschka es uno de los tres admitidos en contra de la opinión de los maestros de la *Kunstgewerbeschule* (Escuela de Artes y Oficios) de Viena, en la clase de Carl Otto Czeschka, donde desarrollaría su preparación académica hasta el año 1908, siendo a partir de entonces cuando se empieza a hacer evidente la influencia que sobre el joven ejercían personalidades de la talla del artista Gustav Klimt, el psicoanalista Sigmund Freud o el compositor Gustav Mahler.

Además de su carrera como pintor, por la cual es conocido principalmente, el austriaco también demostró dotes más que notables para con la escritura. Será precisamente durante su etapa final de formación académica, en el año 1908, cuando Kokoschka comience sus primeros escritos, entre ellos el libro de cuentos “*Die Träumenden Knaben*” (Los muchachos soñadores). Esta publicación, un libro de poemas, fue ilustrada por él mismo, y es considerada su primera obra gráfica importante, realizada como colaboración en un libro infantil publicado por la *Wiener Werkstätte*¹, y de la cual se hizo una tirada limitada de 500 copias. La *Wiener Werkstätte* fue una asociación constituida por artistas visuales, arquitectos y diseñadores, establecida en Viena en 1903 con el objetivo de formar alumnos en

¹ KOJA, Stephan: *Klimt, Kokoschka, Schiele: Un sueño vienes. 1898-1918*. Fundación Juan March. 1995. Pág. 13.

distintas disciplinas artísticas, y con la cual colaboraría Kokoschka activamente durante los cuatro años siguientes a su formación, trabajando con el diseñador industrial y arquitecto Josef Hoffmann.

El mismo año de su publicación, realiza una serie de carteles para la *Wiener Werkslätte*, exponiéndolos en la *Kunstschau* vienesa (en castellano, la Exposición de Arte vienés de 1908), junto a una escultura y el propio libro de poemas, donde Kokoschka empezará ya a levantar polémica entre sus contemporáneos. La citada obra, si bien tuvo disparidad de opinión, en rasgos generales, tanto la crítica como el público adoptaron una posición de profundo rechazo, sintiéndose agraviados dado el erotismo de alguna de sus ilustraciones, y la distorsión de las mismas. La estilización de éstas, de gran impacto estético, beben sin duda de la influencia de los grabados japoneses en madera, traduciéndose en unas ilustraciones de formas planas, con contornos negros y colores brillantes, advirtiéndose, asimismo, un lenguaje lineal, plano y decorativo, propio del movimiento moderno vienés.

En sus primeras obras se advierten figuras de gesto torpe y aspecto cadavérico. Kokoschka carecía de una formación tradicional, y los trabajos y oportunidades que tuvo a raíz de los talleres vieneses son considerados, incluso por él mismo, como la base de su formación artística².

En 1910, con la ayuda del artista Herwarth Walden, Kokoschka decide dejar atrás Viena, ciertamente frustrado por las malas críticas, y emprender una nueva vida en la capital alemana. Durante esta época, se dedicó fundamentalmente a retratar a personajes relacionados con el círculo intelectual alemán y austriaco, lo que continuó haciendo hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial.

En 1912 comenzará en la vida del austriaco uno de sus episodios más señalados, una relación sentimental, apasionada y a menudo tormentosa, con Alma Mahler, viuda del compositor Gustav Mahler. El romance, que duró desde 1912 hasta 1915, acabó por romperlo Alma, al temer un desenlace dramático y viéndose abrumada por la pasión, que en ocasiones rozaba la locura, del propio artista. Alma³, de quien Kokoschka se mantuvo enamorado gran parte de su vida, es la mujer representada en una de sus pinturas más famosas y con mayor carga simbólica: *La novia del viento*. (Ilustración 1)

² KOKOSCHKA, Oskar: *My life*. Thames & Hudson. 1974. Londres. Pág. 20.

³ Ibid. Pág. 37.

Combatió en la Primera Guerra Mundial como soldado de caballería durante los años 1914 y 1915, donde resultó gravemente herido. Sobrevive, y pese al informe de los médicos, quienes aseguraban que el austriaco tenía una mentalidad inestable, continua con su carrera artística.

En el año 1918 tiene lugar uno de los episodios más excéntricos de la vida del artista, dado que decide, a fin de simular a Alma Mahler, encargar una muñeca femenina de tamaño natural⁴. Se dice que Kokoschka acostumbraba a pasearla por los teatros del lugar como si fuera su compañera, y que, durante una fiesta, al no sentirse satisfecho con el remplazo, la destruye.

En el año 1919 comienza su carrera como profesor en la Academia de Dresde, donde ejerció hasta el año 1924, cuando renuncia a su puesto, y se dedica a realizar una serie de viajes por distintos destinos, principalmente Europa, África y Próximo Oriente, etapa que nos deja numerosos cuadros paisajistas y de ciudades.

En el año 31 se muda de nuevo a su Viena, intercalando épocas en su residencia habitual, con estancias en París y Rapallo. Durante cuatro años, acaecidos entre 1934 y 1938, vivirá en Praga, huyendo de la persecución nazi ya que su arte era considerado por el Reich como *degenerado*, donde no solo sigue desarrollando su pintura, sino que además, conoce a su futura esposa, Olda Palvkoska. Es aquí en Praga, cuando su nombre es adoptado por un grupo formado por artistas expatriados, el *Oskar-Kokoschka-Bund*, aunque el austriaco siempre se negó a participar en el proyecto⁵. En el año 38, ante la inminente invasión nazi, huye a Reino Unido, donde permaneció el resto de la guerra.

Durante la Segunda Guerra mundial, Oskar y Olda vivieron en Ullapool, ubicado en Escocia. Allí se dedica a dibujar con lápiz de color, técnica que desarrolla durante su estancia escocesa, además de pintar muchas vistas locales, esta vez en acuarela.

II. ACUARELAS

Desde la época en la que Kokoschka desarrolló sus estudios en la *Kunstgewerbeschule* (la Escuela de Oficios Artísticos de Viena), la acuarela se presentó

⁴ ELGER, Dietmar: *Expresionismo*. Taschen. Madrid. 2002. Pág. 241.

⁵ Ibid. Pág. 243.

como una de las disciplinas de gran importancia en la vida del artista. De todas las acuarelas que el austriaco pintó a lo largo de su carrera, el número de ellas que ha sido conocido por el público sigue siendo más bien escaso⁶. Sin embargo, existen, a lo largo del desarrollo artístico de Kokoschka, varias exposiciones retrospectivas que constituyen una recopilación más que notable de sus acuarelas. Algunas de las más importantes serán la de Kunsthaus de Zurich, en el año 1966, y la de Belvedere de Viena, en 1971. Aun así, dentro de estas exposiciones, la acuarela queda en un segundo plano si la comparamos con otras técnicas pictóricas del autor⁷. Existe otra, fechada en el año 74, en el Museo de Arte Moderno de París, donde, si bien se englobaron también dibujos y obra gráfica, destacó enormemente la obra en acuarela del artista.

El propio pintor, como reconoció en algunas de sus publicaciones escritas⁸, entendió la acuarela como “ejercicio de dedos”. Sin embargo, esta frase, que a menudo los historiadores entienden como una manera de quitarle importancia al propio trabajo, no ha de traducirse en un incorrecto entendimiento de los procedimientos artísticos de Kokoschka, siempre profundos y con una marcada seriedad e intensidad, y quizá debamos tomar esta frase, este acto de subestimación, como una señal de la facilidad con la que el austriaco ejecutaba sus obras, denotando espontaneidad, libertad y gran seguridad en cuanto a lo que el procedimiento artístico se refiere. En sus acuarelas, el propio papel toma una importancia que, en ocasiones, se queda a la par con el color, formando el fondo y convirtiéndose en parte del dibujo mismo.

III. DE LA WIENER WERKSLÄTTE A LA INDEPENDENCIA PICTÓRICA

Oskar Kokoschka comienza su carrera artística como dibujante profesional en la *Wiener Werkstätte*, donde empezó a trabajar a finales de la primera década del siglo XX, todavía siendo un estudiante de la prestigiosa Escuela de Artes y Oficios de Viena. En 1903, Koloman Moser y Josef Hoffmann habían fundado los Talleres Vieneses, como apuntábamos anteriormente, a modo de asociación colectiva de artistas y artesanos, con la meta de abordar temas vitales siguiendo un concepto estético. En dichos talleres se ejecutaron trabajos en tela, oro, plata y metal, y, a su vez,

⁶ FUNDACIÓN JUAN MARCH: *Oskar Kokoschka: Oleos y acuarelas, dibujos, grabados, mosaicos, obra literaria: 22 mayo-5 julio 1975*. Fundación Juan March. Madrid. 1975. Pág. 51.

⁷ Ibid.

⁸ Ib.

encuadernaciones, con la misma pasión con la que se decoraban interiores⁹. La costumbre de Kokoschka de firmar con sus iniciales, *OK*, es un vestigio de esta época, cuando todos los trabajos eran firmados con los monogramas de los artesanos que los ejecutaban, y que conservó incluso en sus etapas más avanzadas.

Respecto a los diseños que el austriaco realizara para dichos talleres, estos mostraron formas y características que vienen, indudablemente, del Art-Nouveau. Sin embargo, sus trabajos nos permiten vislumbrar atisbos de algunos rasgos expresionistas. A la edad de 22 años, Kokoschka participa en la Exposición de la Secesión de Viena y los Talleres Vieneses del año 1908, diseñando el cartel y presentando algunas obras, entre las cuales, las que representaban desnudos femeninos provocaron el escándalo, siendo tildado como un “supremo salvaje”¹⁰ por la sociedad vienesa.

A pesar de esto, Gustav Klimt, considerado ya en su tiempo como la personalidad artística más sobresaliente de Viena, vio en el joven Kokoschka al mayor talento de la nueva generación¹¹. Sin embargo, para Kokoschka fue más importante que el reconocimiento de Klimt, la amistad que acabaría forjando con el arquitecto y teórico Adolf Loos, a quien conoció en dicha exposición de 1908, y quien, el mismo año, publicaría *Ornamento y delito*, uno de los artículos más críticos en contra de la excesiva decoración y, en general, del camino que estaba tomando la arquitectura de su época. Loos no solo reconoció, también, el talento artístico del joven Kokoschka, sino que lo incitó a abandonar su trabajo en los Talleres Vieneses, a fin de centrarse, plenamente, a las Bellas Artes.

Loos se convirtió en poco tiempo en buen amigo de Kokoschka, facilitando relaciones entre el artista y personalidades importantes del ambiente intelectual vienés, y compartiendo con él viajes. Además, le consiguió numerosos encargos, en su mayoría retratos, y lo ayudó económicamente, por lo que su amistad puede englobarse dentro del mecenazgo. El teórico y arquitecto tuvo que intervenir, en alguna ocasión, entre el artista y los clientes, puesto que estos, de cuando en cuando, se negaban a aceptar las obras o a pagar a Kokoschka, por considerar los retratos poco acertados.

⁹ ELGER, Dietmar: Op. Cit. Pág. 237.

¹⁰ ELGER, Dietmar: Op. Cit. Pág. 237.

¹¹ Ibid. Pág. 238.

Dentro del Expresionismo, Kokoschka fue el artista que más retratos realizó. No en vano, hasta 1923 se habla de él como “Kokoschka, el pintor de retratos”¹². El austriaco busca en este género una penetración en la psique, con el objetivo de, a través del físico y los gestos de sus modelos, representar los estados interiores mediante expresiones pictóricas concretas. Para ello, elegirá el busto o medio cuerpo, por lo que la gesticulación, más allá del rostro, se vuelve en su obra un elemento indispensable. Dicha gesticulación recae, en su mayoría, en las manos de los modelos, las cuales Kokoschka representa de un modo desproporcionado, remarcando la importancia de éstas. La expresión que tienen las manos de los representados es, en muchas ocasiones, el único atisbo de actividad que tienen los modelos, que aparecen, si bien el ambiente general de la obra es tenso, sentados y en posiciones sosegadas. Junto con el rostro, las manos son los elementos que resaltan del fondo, mientras que el resto de su obra emana tonos opacos, ciertamente oscuros, con el color diluido, aplicado con el pincel, y en ocasiones directamente con las manos.

Buen ejemplo de estas características es el doble retrato de *Hans Tietze y Erica Tietze-Conrat*, (Ilustración 2) fechado en 1909, y que a día de hoy se halla en el MoMA de Nueva York. El cuadro entero desprende matices dorados y marrones, y en él se nos muestra a la pareja en un ambiente discrepante; Tietze se inclina levemente, extendiendo sus manos hacia su pareja, y ésta parece mostrar cierto rechazo, colocando sus brazos sobre su pecho, a modo de protección, con expresión endurecida. Esto se traduce en un ambiente ciertamente tenso; los personajes, si bien aparecen juntos y en calidad de matrimonio, parecen aislados entre sí y esquivos para con el otro.

En cuanto a la exposición de la psique de sus personajes, Oskar Kokoschka la dota de una expresión enfermiza, casi mórbida¹³. Sus retratos, en un modo parecido al que lo haría Egon Schiele, sobrepasan la mera representación del individuo, convirtiéndose en una caracterización de sus fueros internos, y lo que es aún más reseñable: sus personajes pasan a ser parte de una visión de la sociedad austriaca de finales de siglo.

La obra artística de Oskar Kokoschka es, desde su etapa más temprana, un manifiesto de sus inquietudes y preocupaciones internas. El ambiente vienés de principios del siglo XX, previo a la Primera Guerra mundial, se hace latente en sus

¹² Ib.

¹³ ELGER, Dietmas: Op. Cit. Pág. 240.

pinturas, y así lo expresa en alguna de sus cartas personales: "...no aguanto más aquí, es de una rigidez, como si nunca se hubiera oído un grito. Todas las relaciones tienen un proceso calculado desde el comienzo, y los seres son todos lúgubres, consecuencia de su forma de ser, como marionetas..."¹⁴

Como citábamos en anteriores líneas, en 1901 Kokoschka se traslada a Berlín, donde de inmediato comienza a trabajar en los inicios de la revista *Der Sturm* (La tormenta). Aparecieron, en sus primeros números, algunos de sus dibujos y creaciones, lo que fomentó el hecho de que Kokoschka se diera a conocer entre los círculos intelectuales de las nuevas generaciones literatas berlinesas. La mencionada revista publicó una de sus piezas teatrales, *Asesinos, esperanza de mujeres*, y el austriaco quedó ya como uno de los grandes representantes de la literatura expresionista. Sin embargo, a su vuelta a Viena, una década después, siguió siendo para la crítica artística un enemigo del arte joven.

En 1912 como señalábamos anteriormente, conoce a Alma Mahler, ya viuda del compositor Gustav Mahler, y de ahí nació la complicada e intensa relación que estuvo presente en los años siguientes de la vida del artista. Alma reafirmó su seguridad en sí mismo frente a la crítica artística.

De la primera década del siglo XX será también una serie de óleos de gran formato, de corte religioso, producto en su mayoría de su estancia alemana, volcando en ellos sus vivencias y experiencias en Berlín. En esta etapa, Kokoschka dota a su obra de una estructura sólida, condensada y, si cabe, aún más opaca, con influencia del cubismo, donde las pinceladas, a menudo en formas pseudo-geométricas, acaban por descomponer el color de las pinturas. Algunos de estos cuadros, a modo de ejemplo, serán *Crucifixión*, *Huida a Egipto* o *La Anunciación*. (Ilustración 3) Ésta última es un perfecto ejemplo para comprender lo comentado en anteriores líneas. En ella, Kokoschka integra perfectamente paisaje y personajes. Nos muestra al ángel, asexual, desnudo, hablando con María, en un ya evidente estado de embarazo, logrando crear un lenguaje privado y simbólico, pero muy alejado de las representaciones clásicas bíblicas, que sirve, asimismo, para expresar, de un modo casi oculto, su relación con Alma y su papel como artista en los días previos a la gran guerra. Aquí, de nuevo, las manos de los personajes toman un papel fundamental en cuanto a la expresión se

¹⁴ DIETMAR, Elger: Op. Cit. Pág. 241.

refiere, jugando de una vez más con reacciones tan humanas como la protección o el rechazo.

Tres años después de conocerse, Alma rompe la relación con Kokoschka, y se apresura, el mismo año de 1915, a casarse con el arquitecto y fundador de la Bauhaus, Walter Gropius. Este revés, que alcanza a Kokoschka estando él en el frente, acompañará al artista durante muchos y largos años, dejándole profundas heridas sentimentales y anhelos de un amor no correspondido. Esto se traduce, como era de esperar, en la creación de algunas de sus obras más significativas, como en *Pareja de enamorados con gatos*, de 1917 (Ilustración 4). Estos intentos de preservar, al menos en sus obras, el amor no correspondido de Alma, si bien estarán presentes durante gran parte de su vida, de un modo u otro, culminan en uno de los capítulos más excéntricos y extraños de la vida del artista, cuando encarga aquella muñeca de tamaño natural, cuya intención nunca quedó del todo clara a los historiadores.

Existen fuentes que aseguran que Kokoschka tomó un papel activo durante la producción de dicha muñeca, describiendo detalladamente sus deseos a la modista encargada de realizarla, Hermine Moos: “*Tiene que tener en cuenta que la mano y el pie deben conservar algo de atractivo aun desnudos, algo vivaz, y no deben parecer apelmazados sino vigorosos. El tamaño, algo así como para poder ponerle un elegante zapato de mujer, porque en Viena he conservado yo mucha y bonita ropa de mujer y vestidos con esta intención. Por lo que se refiere a la cabeza, la expresión es así, extraña, muy extraña, y debe ser intensificada lo más posible, pero todas las huellas de la costura ¡hágalas, en lo posible, desaparecer! ¿Se puede abrir la boca? y ¿tiene dentro lengua y dientes? ¡Me haría muy feliz!*”¹⁵. Sin embargo, todas estas demandas, producto de las fantasías más privadas del artista, no fueron satisfechas.

Teniendo clara la importancia que Alma tenía para Kokoschka, y teniendo en cuenta que episodios como el de la muñeca denotan que el artista se sintió, por años, profundamente afectado, no es difícil comprender que, en estos años, su estilo evolucionara de nuevo. A partir de ahora en su obra, las franjas de pintura serán cada vez más espesas, más pastosas, entrelazadas unas con otras, dejando una superficie movida, intranquila, dejándonos un mayor desarrollo plástico.

¹⁵ HOFFMAN, Edith: *Oskar Kokoschka*. Purnell. 1967. Pág. 44.

En 1919 ocupa un cargo entre el profesorado de la Academia de Artes de Dresde, y desde el 16 mantenía un contrato con el galerista Cassirer. Kokoschka, sin duda, logra imponer su arte y realiza exposiciones tanto en ciudades alemanas como en otras también europeas con cierto flujo de clientes ansiosos por comprar sus cuadros.

IV. ÓLEOS, OBRA GRÁFICA Y RETRATOS

Si bien es cierto que es indudable el hecho de que Kokoschka, a lo largo de su vida, desarrolló su arte en diversas disciplinas, el óleo es, sin duda, una de sus especialidades más sólidas. En la segunda mitad del año 1953, Oskar Kokoschka y Olda Palvkoska se mudan a Villeneuve, cerca del lago Ginebra, a una casa de nueva construcción. Esta casa es, considerada por los historiadores, como la primera residencia sedentaria del artista, a donde retornará a partir de entonces después de sus viajes. Este año de 1953 es considerado como una fecha importante en la obra del austriaco, apreciándose un distanciamiento crítico respecto a sus contemporáneos, aún más acusado que en toda su vida. Fruto de ello, y sirviéndonos como prueba, nacerá una de sus obras más críticas: “*Las termópilas*”, (ilustración 5) que a día de hoy permanece, a modo de donación, en la Universidad de Hamburgo.

Desde que Kokoschka empezara a pintar, el color fue usado como algo más que un medio por el cual llegar a la belleza material, convirtiéndose en una herramienta mediante la cual hacer visible los estados psíquicos y, además, como un medio para alcanzar la sensación espacial. Sus temas fueron, a lo largo de su carrera, recurrentes. Ejemplo de ello lo tenemos si nos remontamos a su primera época, 1910, donde desde el extremo oriental del Lago de Ginebra pinta su primer paisaje, “*Dent du Midi*” (Ilustración 6). En el año 1953 vuelve a pintar dicho paisaje, aunque nunca en invierno. Hamburgo, por su parte, lo pinta en tres ocasiones, entre 1958 y 1961. De especial interés serán las pinturas que realizó en los veinte años que acontecen entre los sesenta y los ochenta, entre las que se incluyen obras importantes como algunos retratos (E. Ludwig, 1914, y Alma Mahler, 1913), o naturaleza muerta, así como algunas composiciones y paisajes realizados entre el 23 y el 37.

Si comparamos los óleos pintados por Kokoschka desde el año 53 con el resto de su obra gráfica, estos presentan un menor número de autorretratos. De hecho, de esta época, solo existen dos; uno en el que aparece junto a su esposa y otro en el que se ve

junto a dos pequeñas figuras, que representan, respectivamente, a una mujer y a un diablo. Muchos de los óleos están en estrecha relación con otras secciones de su obra. El catálogo realizado para la exposición en Madrid de 1975 pone, como ejemplo, el cuadro de pequeñas dimensiones titulado “Las ranas”¹⁶. La pintura está relacionada con algunas ilustraciones de la comedia de Aristófanes y, además, sirvió como crítica a la sociedad del momento. Al reverso de la misma, aparece una inscripción: “Europa Sunset (El ocaso de Europa) – Prague, 23-8-68, la fecha en la que los rusos entran en Praga.

El autorretrato y el retrato son, para Kokoschka, temas recurrentes a lo largo de su carrera. Para el artista, estas disciplinas trascienden más allá de lo estético y pasan a ser un medio superior para la representación del mundo interior del retratado. En estos casos, y contrariamente a lo que sucede con la mayoría de sus óleos, podemos observar claramente el proceso plástico y su desarrollo. Esto queda especialmente claro cuando observamos una serie de obras producidas con un mismo motivo o un conjunto concreto de obras. Los dibujos para retratos realizados entre los años de 1972 y 1974 ofrecen esta posibilidad¹⁷. Kokoschka se presenta como un artista capaz de ver dentro de la persona representada, y así lo deja claro en su dibujo; el rostro del modelo va haciendo visible, paso por paso, su carácter, expresando las distintas facetas de la personalidad. Como ejemplo, se citan los retratos de Golda Meir, (Ilustración 8) donde encontramos aptitudes como la bondad o la tensión humana. En este caso, son dos litografías que forman parte de una serie realizada en el 73 para la Jerusalem-Foundation.

V. RELACIÓN E INFLUENCIAS DEL ÁMBITO VIENÉS DEL XIX Y EL NACIMIENTO DE UN NUEVO ARTISTA

Aun teniendo en cuenta que Kokoschka tuvo una personalidad única, marcada profundamente por los distintos capítulos de su vida y que, sin duda, esto lo reflejó en su arte, es cierto que a lo largo de su carrera, el artista fue comparado, en numerosas ocasiones, con otros artistas, sobre todo con aquellos contemporáneos a él, y con los que compartió exposiciones y vivencias. No es extraño que se nos vengan a la mente dos nombres, Gustav Klimt (1862-1918) y Egon Schiele (1890-1918); dos artistas también únicos y excepcionales. Kokoschka nunca mostró reparo en mostrar su opinión, y en

¹⁶ FUNDACIÓN JUAN MARCH: Op. Cit. Pág. 43.

¹⁷ Ibid. Pág. 53.

defender a su persona como el único artista austriaco importante en la pintura de principios del siglo XX. Este comportamiento queda patente en una carta fechada el 15 de Abril de 1943 a Edith Hoffmann, su biógrafo, en la que le prohibía que en su obra hablara sobre el arte austriaco de la época, con algunas excepciones: “*¡Pero ninguna mención a los pintamonas de Viena, exceptuando a Klimt!*”¹⁸. En otra, fechada en noviembre del mismo año, dirigida a la misma persona, decía: “*Según tu descripción, hubiera debido vegetar durante toda mi vida en museos, bibliotecas y academias... Esto, naturalmente, cuadraría muy bien a gente de la calaña de tu Klimt, pero para mí resulta por debajo de mi precio de coste. Porque mi vida es única, mientras que las efímeras existen por miríadas...*”¹⁹.

Aun teniendo en cuenta dichas cartas, que dejan más que claro el hecho de que Kokoschka se pensara único y al margen del arte de su época, es legítimo hacer ciertas comparaciones entre los tres artistas, por motivos de época, y por los nexos de unión que los relacionan sobre todo desde finales del siglo XIX hasta la muerte de Klimt y Schiele en el 18. Para entender dichas relaciones, hemos de tener en cuenta, entre otros factores, el contexto histórico, en concreto, el acaecido bajo la monarquía astro-húngara y la mezcla de etnias que ésta trajo consigo, así como la aportación judía al florecimiento cultural austriaco y el clima intelectual que reinaba en Viena. Muchos de los que compraban el arte de Klimt, Kokoschka o Schiele, eran burgueses judíos. Sin ellos y su gusto pictórico, el desarrollo del arte en un periodo tan inestable como una etapa previa a una guerra mundial, hubiera sido mucho menor, por no mencionar las dificultades que habrían pasado los pintores sin esa ayuda económica facilitada por una élite intelectual cuyo trabajo como mecenas creían casi un deber moral²⁰.

El ambiente cultural de finales del XIX en Viena estuvo profundamente marcado por Gustav Klimt y por la *Secession*. La personalidad de Klimt, con su estilo único, fue determinantes, y lo colocaron en una posición privilegiada, destacándolo como un personaje dominante en el círculo intelectual austriaco. En 1897, los secesionistas abandonan el *Künstlerhaus*, la sala de exposiciones de Viena, y más tarde, el grupo de Klimt abandona el *Kunstschau*, la Muestra de Arte de 1908.

¹⁸ KOKOSCHKA, Oskar: *Briefe III, 1934-1953*. Düsseldorf. Pág. 118.

¹⁹ Ibid. Pág. 125.

²⁰ KOJA, Stephen: Op. Cit. Pág. 13.

Con la fundación de la Secession, en 1897, Klimt abogó fuertemente por defender la necesidad de creación de un edificio propio a fin de dedicarlo a exposiciones. Habiendo recibido tres años antes el encargo de tres pinturas para el techo de la Universidad de Viena, presenta por primera vez ante el público su nueva concepción de arte, representando alegóricamente las facultades de Filosofía, Derecho y Medicina. Lo destacable es que, en lugar de optar por algo tradicional, representando los logros de las ciencias, lo que hace Klimt es destacar las vertientes oscuras y desconocidas de lo humano, presentando problemas relevantes para la generación joven. Con esto, Klimt se pone en el punto de mira del reaccionarismo artístico de su época, que criticó duramente su propuesta, a lo que el artista respondió devolviendo el dinero recibido, y terminándolas para sí.

Klimt estaba convencido de que el arte era santo, y había procurado al artista una posición privilegiada dentro de la sociedad, como interlocutor de la misma y que ayuda a comprenderla. Con la Secession, Klimt defendía la idea de un arte que había de abarcar todos los ámbitos de la vida humana y dejar su huella en ellos.

La Muestra de Arte de 1908 vino a ser la visión artísticas de los estilistas, en concreto, una renovación de la misma, donde todos los ámbitos vitales de un ser humano debían ser penetrados por el arte contemporáneo. Klimt fue el encargado de dar el discurso inaugural, y así lo expresó: *“Hasta el objeto más insignificante, cuando está realizado perfectamente, ayuda a aumentar la belleza de este mundo y que el progreso de la cultura se funda únicamente en la progresiva penetración de intenciones artísticas en la vida entera. Y con la misma amplitud con que concebimos el concepto de la obra de arte, interpretamos también la noción de artista. No solo los que crean, sino también los que gozan, nos lo piden así, aquellos que son capaces de experimentar lo creado, sintiéndolo, y apreciándolo. Para nosotros, la comunidad artística significa la comunidad ideal de todos los que crean y disfrutan de lo creado”*²¹.

Esta concepción del arte, ese supuesto deber de penetrar en la vida diaria, a todos los niveles, tuvo una consecuencia directa: el hecho de que ningún mensaje fuera posible sin un revestimiento estético y perfectamente sometido a lo ornamental. Al principio, Kokoschka también fue seducido por la idea del arte estilizado, y de hecho, fue influenciado enormemente al empezar a trabajar con Carl Otto Czeschka. Si

²¹ NEBEHAY, Christian M: *Gustav Klimt. Von der Zeichnung zum Bild*. Viena. 1992. Pág. 170.

analizamos algunos de sus dibujos iniciales, vemos en ellos claramente la influencia de Klimt. Ejemplo de ello es *Esbozo de un anciano*, de 1907. En sus trabajos para postales de la Wiener Werkstätte, también se ve esta influencia y una tendencia a lo decorativo.

Si analizamos los estudios de desnudo y los dibujos de la joven Lilith Lang, nos encontramos con influencias de George Minne, en concreto de sus esculturas de muchachos jóvenes. Incluso en las ilustraciones para el libro “Los muchachos soñadores”, o en el cartel que realiza para la Muestra de Arte de 1908, encontramos a un Kokoschka que, pese a su carácter rebelde y huidizo respecto a las normas establecidas, posee una tendencia moderna, con gran influencia de Klimt, y seguidora del modelo modernista vienés.

Precisamente en esa Muestra de Arte de 1908, en la que se había propuesto mostrar una concepción artística compacta y sin fisuras, se produce el primer distanciamiento; mientras que Klimt presentaba pinturas como *El beso* (1907-08) o *Dánae* (1907-08), Kokoschka se hallaba, en una sala contigua, presentando bocetos para tapices, y pinturas decorativas con una estética tal, que esta parte de la exposición quedó bautizada por Ludwig Hevesi, escritor y periodista de origen judeo-húngaro, como “el gabinete salvaje”. Klimt, en contra de la opinión popular, dijo de Kokoschka que “*es el máximo talento de la generación joven. E incluso si corriésemos el peligro de ver demolida nuestra muestra de arte, nos hundiríamos con ella, pero habríamos cumplido con nuestro deber*”²².

A finales de año, en sus dibujos comienzan a aparecer temas distintos y ciertamente polémicos, como *Asesino de mujeres*, obra caracterizada por un radicalismo doble, en cuanto a estética y en cuanto a mensaje. Diez años más tarde, el historiador de arte Hans Tietze hablaba de esta obra y su relación con el artista: “*Viéndose perseguido se interpreta a sí mismo como un asesino indio poseído de locura homicida, corriendo cual una antorcha viviente vesánicamente por calles pobladas que se van vaciando. Incomprendido, se ve cercado por mujeres ardientemente concupiscentes, y se ve como vencedor incensado sobre las envidias y la adoración de hombres sumisos. Es a sí mismo a quien ve siempre y en todas partes...*”²³

²² ZUCKERKANDL, Berta: “Als die Klimtgruppe sich selbständig machte en *Neues Wiener Journal*”. Viena, 10 de Abril de 1927.

²³ TIETZE, Hans: *Oskar Kokoschka*. Nueva serie XXIX. Leipzig, 1918. Pág. 85.

Teniendo en cuenta su natural rebeldía, y la influencia de algunas personalidades como la de Adolf Loos, no es de extrañar que Kokoschka acabara por romper con el modernismo vienés y terminara abrazando un arte que poco o nada tenía que ver con aquel decorativismo, evolucionando hacia un proceso creativo más estridente, veraz y visceral. Mientras que los secesionistas trataban de armonizar el arte y la vida a través de la estética, Kokoschka, con su expresionismo, concebía el mundo a su alrededor como algo mordaz, casi hostil, y así lo empezaba a representar en su obra. Esta idea, quizá nos sea más fácil de comprender si citamos al propio Loos, quien a modo de propuesta, exhortaba a los artistas: *“¡Pintad como el nacimiento y la muerte, los alaridos de dolor de un hijo accidentado, los estertores de la agonía de una madre, los últimos pensamientos de una hija que se propone suicidarse, como si todo eso transcurriera y encajara en un dormitorio diseñado por Olbrich!”*²⁴.

Una nueva generación de artistas rompía con el decorativismo impuesto por la secesión, y tenía, sin duda, defensores y mecenas en los que apoyarse. A partir de ahora, mientras que las pinturas de Klimt serían pomposas y sosegadas, inmóviles, armónicas y herméticas, sin un sentido de vacío dado su horror vacui, Kokoschka presentará cosas sencillas que se antojan abismales, mórbidas, presentadas desde la más desnuda y pura dimensión animal, cuyo fondo se transforma en algo nada acogedor para las figuras, y que las empuja hacia el espectador²⁵. Sin ninguna duda, nacía entonces uno de los mayores artistas del siglo XX, cuya manera de entender el arte, y en concreto, el expresionismo, con esa habilidad para llegar al interior de los modelos y representarlos, acabaría por remover las pasiones más humanas tanto entre la crítica como entre el público.

Recibido: 30 de julio de 2017.

Admitido: 10 de septiembre de 2017.

²⁴ LOOS, Adolf: *Sämtliche Schriften*, Vol. 1. Viena y Múnich. 1962. Pág. 85.

²⁵ KOJA, Stephen: Op. Cit. Pág. 20.

ANEXO DE IMÁGENES



Ilustración 1: *La novia del viento*



Ilustración 2: *Hans Tietze y Erica Tietze-Conrat*

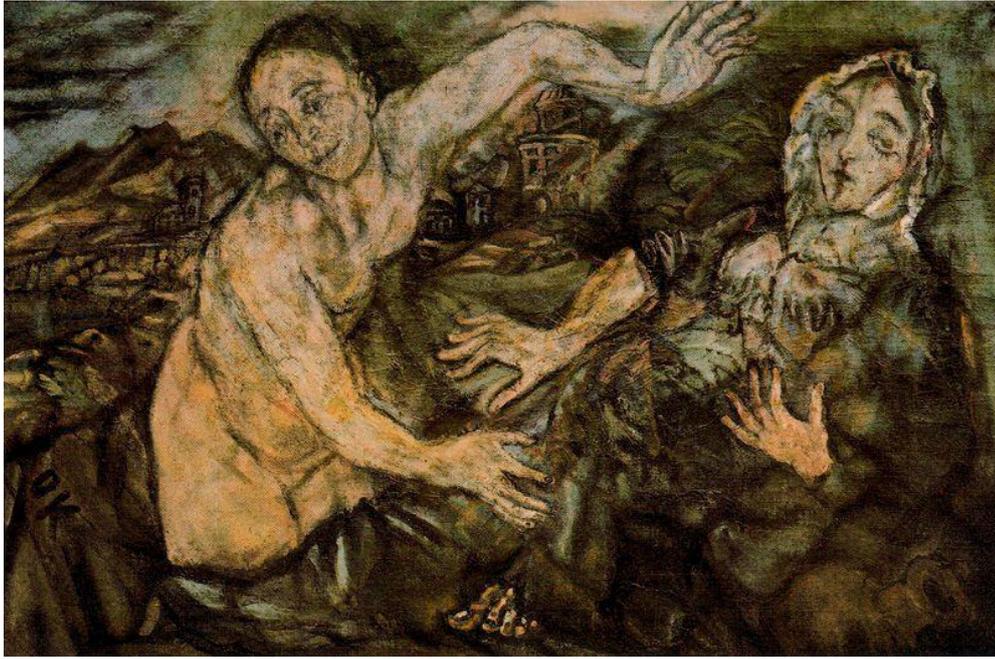


Ilustración 3: *La anunciación*



Ilustración 4: *Pareja de enamorados con gatos*



Ilustración 5: *Termópilas (Centro)*

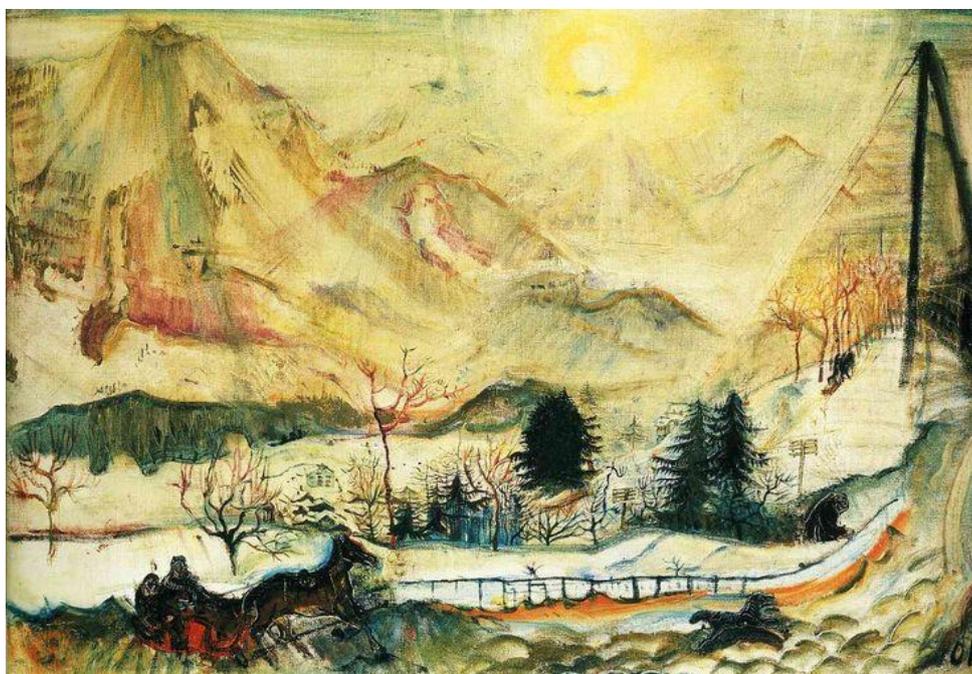


Ilustración 6: *Dent du midi*



Ilustración 7: *Golda Meir*

BIBLIOGRAFÍA

ELGER, Dietmar: *Expresionismo*. Taschen. Madrid. 2002.

FUNDACIÓN JUAN MARCH: *Oskar Kokoschka: Oleos y acuarelas, dibujos, grabados, mosaicos, obra literaria: 22 mayo-5 julio 1975*. Fundación Juan March. Madrid. 1975.

HOFFMAN, Edith: *Oskar Kokoschka*. Purnell. 1967.

KOJA, Stephan: *Klimt, Kokoschka, Schiele: Un sueño vienés. 1898-1918*. Fundación Juan March. 1995.

KOKOSCHKA, Oskar: *Briefe III, 1934-1953*. Düsseldorf.

KOKOSCHKA, Oskar: *My life*. Thames & Hudson. Londres. 1974.

LOOS, Adolf: *Sämtliche Schriften*, Vol. 1. Viena y Múnich. 1962

NEBEHAY, Christian M: *Gustav Klimt. Von der Zeichnung zum Bild*. Viena. 1992

TIETZE, Hans: *Oskar Kokoschka*. Nueva serie XXIX. Leipzig, 1918

ZUCKERKANDL, Berta: "Als die Klimtgruppe sich selbständig machte en *Neues Wiener Journal*". Viena, 10 de Abril de 1927.

LO GROTESCO EN EL SURREALISMO

THE GROTESQUE IN SURREALISM

MARÍA DUARTE
Universidad de Sevilla

RESUMEN

La categoría estética de lo grotesco experimentó una revalorización considerable durante el siglo XX, haciéndose difícil de abarcar por completo sus manifestaciones en este momento. Ello podría deberse en gran medida a la ruptura que propusieron las nuevas vanguardias con respecto al arte académico, ya que lo grotesco, por su carácter transgresor, servía como medio para manifestar las aspiraciones de muchos artistas, y en algunos casos, también de movimientos concretos, como lo fue el surrealismo. Este celebraba los aspectos más subversivos y ocultos del individuo, por lo que muchos de los pertenecientes al grupo se sirvieron de esta categoría como medio para expresarlos.

Palabras Clave: Vanguardia, Surrealismo, Grotesco, Baudelaire, Breton.

ABSTRACT

The esthetic category of the grotesque experimented a great revaluation in the XX century, what makes it difficult to include all its manifestations in that period of time. This fact could be due to the rupture that was proposed by the new avant-garde with the academic art, so the grotesque, due to its transgressor character, was used as a way to manifestate the aspirations of many artists, and in some cases, the aspirations of some artistic movements too, such as Surrealism. It used to exalt the most subversive and hidden aspects of the person, that is why many of the artists who belonged to the group, used this category to express it.

Keywords: Vanguard, Surrealism, Grotesque, Baudelarie, Breton.

I. HISTORIA DEL TÉRMINO GROTESCO

Es esencial comenzar con un breve acercamiento a la aparición y evolución del término *grotesco*, para así poder llegar a un mejor entendimiento de su significado en la actualidad.

El término en cuestión viene de la palabra gruta, lo que a primera vista ya hace patente su latente relación con conceptos como la fertilidad y la vida, frente a otros contradictorios como la muerte, y con ella, también la oscuridad o la tumba.¹

El descubrimiento de las pinturas que cubrían los muros de la Domus Aurea de Nerón en pleno Quattrocento, supusieron un antes y un después en la concepción de la cultura clásica, y con ella, también de su arte al romper con los preceptos presupuestos hasta entonces. Los motivos ornamentales eran la expresión más clara de las estridencias del emperador, que comúnmente se identifica con el cuarto estilo de la pintura pompeyana.²

Estos murales que se conocieron en ese momento como “grutescos”³, contradecían los cánones clásicos de belleza para algunos, mientras que para otros, supusieron la apertura a un sinfín de nuevas posibilidades. De este modo, no pasó mucho hasta que empezaron a ser copiadas por los artistas más celebres del Renacimiento. Encontramos dos posiciones en torno al hecho de la introducción de estos motivos en el mundo del arte, mientras que unos veían el horror y la amenaza en ello, fruto de una mente ilógica y perversa, “también fueron entendidos como actos caprichosos de Dios, maravillas de la fértil invención de la naturaleza”.⁴

No sólo trascendió a las artes plásticas tradicionales, sino que jugó gran importancia en el desarrollo de los jardines de la época, en los cuales se hizo habitual la construcción de grutas llenas de decoraciones de lo más exuberantes, donde el artista gozaba de total libertad inventora, de modo que estos grutescos que en un inicio

¹ CONNELLY, Frances S.: *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales: la imagen en juego*. Madrid, 2015. p. 23.

² BOZAL, Valeriano: *El factor grotesco: [exposición] del 22 de octubre de 2012 al 10 de febrero de 2013*. Málaga, 2012. p. 41.

³ CONNELLY, Frances S.: Óp. Cit. p. 26.

⁴ *Ibíd.* p. 105.

surgieron a causa de los descubrimientos arqueológicos del Renacimiento, se convirtieron en todo un “principio estético”.⁵

Es interesante encontrar en obras de la época la consideración que llegó a tener esta manifestación. El mismo Vasari utiliza el término *grotesco* para referirse a un principio artístico⁶ más allá de las manifestaciones surgidas a partir de los hallazgos arqueológicos en la Domus Aurea.

Posteriormente, ya en el siglo XVII, dejó de utilizarse dicho término para referirse a estos motivos ornamentales, acercándose más al sentido caricaturesco y al *capriccio*, por lo que no sería hasta el siglo siguiente cuando lo grotesco cobraría un sentido más cercano al que hoy conocemos.

Será a fines del XVIII cuando se empiece a consolidar lo grotesco como categoría estética en sí. En este sentido, eran muchos los que rechazaban cualquier cosa que atentara contra las bases de la armonía y de la belleza, como es el caso de Kant, quien consideraba que “destrozaban cualquier placer estético”.⁷

Es entonces cuando en 1792 se publica en el *Dictionnaire* de Watelet el significado de grotesco como “una figura grotesca, es decir, una figura cuya proporción y construcción están contrahechas o son ridículas”⁸. De este modo se hace patente como el significado de esta categoría va perdiendo su sentido como ornamentación, a medida que se acerca a la sátira y la caricatura. Sobre esta última disciplina que empezaba a ganar fuerza, sobre todo en el siglo XIX, Goethe condenaba a sus practicantes por parecerle repulsiva e inmoral. Hay que entender de ello, que no todos los críticos del momento serían favorables a las derivas que estaba tomando el arte, el cual iba dejando atrás la hegemonía de la belleza como único baremo estético posible. Igualmente, en este momento lo que se exigía de las artes plásticas era que fueran sencillas, sin recargamientos de ningún tipo, y la caricatura atentaba contra ello de manera subversiva.

Ya entrados en el siglo XIX, esta idea será totalmente consolidada. De esta manera, fue entonces cuando este término empezó a tener las connotaciones que le

⁵ *Ibidem.* p. 78.

⁶ *Ibid.* p. 88.

⁷ *Ibid.* p. 141.

⁸ *Ibid.* p. 189.

asociamos hoy, de horror, perversión o repulsión. Es destacable que su consolidación y aceptación total como categoría estética, llevó también a la pérdida de fuerza del término en sí, es decir, al normalizarse y aceptarse, su valor principal de transgresión, fue también en declive.⁹

Su continua representación llevó a nuevas reinterpretaciones cargadas de connotaciones más cercanas a lo caricaturesco, dejando atrás su sentido más ornamental.¹⁰

De esta manera, el *grutesco*, entendiéndose como forma decorativa, llegaría con otros significantes al siglo XIX, integrándose como una categoría más, como ya lo eran la belleza y la fealdad.¹¹

Hay que destacar la aportación de quien sería uno de los primeros autores en definir lo grotesco en su famoso prefacio a *Cromwell*. Victor Hugo plantea la monotonía de la idea de belleza que fue impuesta en la antigüedad clásica, frente a ello, cuenta que le “parece, en cambio, que lo grotesco sea un momento de pausa, un término de comparación, un punto de salida desde donde es posible elevarse hasta lo bello con una percepción más fresca y excitada”.¹²

Llegados al siglo pasado, esta corriente estética resulta casi imposible de abarcar en su totalidad por la cantidad de manifestaciones que encontramos. De igual modo, sus representaciones, se tornan cambiantes y complejas, fruto del carácter hermético sobre el que se ha alzado con frecuencia el arte contemporáneo.

II. DEFINICIÓN DE LA CATEGORÍA DE LO GROTESCO

Al intentar hacer una definición de esta categoría estética que nos ocupa, nos encontramos un primer problema que nos dificulta su estudio, y es que no es posible de clasificar de la forma tradicional, y esto es, atendiendo al estilo y al tema. Del mismo modo, encontramos opiniones dispares entorno a la importancia que ocupa dentro del compendio de categorías estéticas. F. S. Connelly, por ejemplo, considera lo

⁹ BOZAL, Valeriano: Óp. Cit. p. 23.

¹⁰ CONNELLY, Frances S.: Óp. Cit. p. 29.

¹¹ BOZAL, Valeriano: Óp. Cit. p. 13.

¹² HUGO, Víctor: *Cromwell*. Madrid, 1979. p. 33.

carnavalesco o lo abyecto como subgéneros de lo grotesco.¹³ En su libro *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*, comenta:

*“La historia de lo grotesco se abre camino atravesando las estructuras tradicionales de la narración de la historia del arte: periodicidad, influencia estilísticas e iconología. Lo grotesco no puede caracterizarse como un estilo, pues es la interrogación del estilo, un medio para poner en cuestión todos sus preceptos y límites.”*¹⁴

De este modo, reitera su posición sobre la idea de esta categoría estética como imposible de clasificar a través de los métodos tradicionales, ya que su carácter subversivo e irreverente cuestiona cualquier idea, como es en este caso, poniendo en cuestión las bases sobre las que se ha apoyado siempre el estudio y análisis tradicional del arte, algo sobre lo que profundizaremos más adelante.

En otro capítulo de su libro, trata el tema de la categoría estética de lo feo, comentando que en lo grotesco “existe una relación dinámica con lo feo”¹⁵. Para él, lo feo es una continuidad de lo grotesco, sin tener que contraponerse al mismo. Igualmente, para F. S. Connelly, la principal diferencia entre ambas radica en que “de lo feo podemos reírnos y mantenerlo en su sitio, aunque pueda resultar cruel” mientras que “la amenaza de lo monstruoso y abyecto hace que se nos atragante la risa” por lo que nuestra respuesta iría “del asco a la repugnancia”.¹⁶

Aún y así, tampoco se puede comprender como una tendencia en sí, sino que más bien, y como en el caso de lo abyecto o lo feo, se encuentra en el límite de otras.¹⁷

Contamos con la opinión de otros autores como Wolfgang Kayser. Para él, lo grotesco puede considerarse como una categoría estética ya que “determina profundamente la obra de arte [...] puesto que apunta hacia los tres dominios: el proceso creador, la obra y la percepción de ésta”.¹⁸

De este modo, él señala que lo grotesco tiene que ver con los sentimientos o hechos que puedan promover la creación de dicha obra por parte de un artista.

¹³ CONNELLY, Frances S.: Óp. Cit. p. 25.

¹⁴ *Ibidem.* p. 44.

¹⁵ *Ibid.* p. 236.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.* p. 295.

¹⁸ FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz: *De Rabelais a Dalí: la imagen grotesca del cuerpo*. Valencia, 2004. p. 147.

Igualmente, tiene que ver con el fruto de esta fuerza que empuja a su elaboración, la obra en sí. Finalmente, puede producir expresiones en el espectador relacionadas con lo grotesco, como una carcajada que se ahoga, el asco, el disgusto o la animadversión.

Así mismo, tampoco podremos afirmar que esta categoría suele recurrir a unos temas concretos, haciendo visible la debilidad del sistema de categorización establecido, y volviendo a demostrar que su fin principal es desestabilizar lo que se considera como absoluto. Es por ello que cuando tratemos de establecer las características principales de esta categoría, podemos afirmar que nos movemos por “corrientes turbulentas”, dado que es en sí mismo un liquidador de categorías, por lo que, aunque sí encontraremos ideas inherentes a lo grotesco, no podremos afirmarlas como absolutas o inamovibles, ya que su naturaleza es dispar y existen opiniones enfrentadas entre aquellos que han tratado de establecer unos parámetros que sistematizaran su estudio.¹⁹

Una vez asumida la pertenencia de lo grotesco al ámbito de categoría estética, se hace necesaria su diferenciación con otras más comunes, como lo son lo feo, lo sublime o lo siniestro.

Si ya desde un comienzo se hace difícil hablar de cualquier categoría estética como pura, al hablar de lo grotesco su carácter mestizo es aún más fuerte, como ya hemos señalado y explicaremos más adelante al tratar de presentar sus características más importantes.

Fue en la Edad Moderna cuando la belleza como verdad única e inamovible empezó a ver dañado su status, como si “aspectos del hombre o de la naturaleza que hasta ahora no habían merecido su representación artística perpetraran *el asalto a la belleza*”.²⁰ De esta manera, aparecieron otras, como lo feo, lo sublime o lo siniestro, que alcanzarán más importancia, y aunque no serán las únicas, estas nos ayudarán a trazar el perfil de lo grotesco.

Es en el siglo XVIII cuando lo feo desbanca a la belleza, anclada en los preceptos de armonía y equilibrio de la antigüedad, siendo esta nueva categoría la que propuso una respuesta artística diferente a la academia. Será con Schiller cuando se empiece a consolidar las bases de esta categoría, y culminará con la obra de Rosenkranz, quien en

¹⁹ CONNELLY, Frances S.: Óp. Cit. p. 55.

²⁰ BOZAL, Valeriano: Óp. Cit. p. 23.

su *Estética de lo feo* comenta que “la verdadera libertad es siempre la madre de lo bello, la falta de libertad, de lo feo”.²¹

De esta forma, esta categoría se acerca a lo grotesco en la manera en que ambas se desvían del canon de belleza, así como de lo considerado correcto o moral, pero mientras que lo feo podemos definirlo como falta de acercamiento a la gracia, lo grotesco, por su parte, no aspira a ninguna idea de perfección, de ahí su falta de adecuación con conceptos como la forma o el tema, pues debido a que no quiere, ni intenta cumplir con ningún canon, gozará de una mayor libertad en su expresión.

Llegados a este punto, pasaremos ahora al ámbito de lo sublime, siendo Addison uno de los primeros en hablar de esta categoría en su obra *Los placeres de la imaginación*:

*“Si consideramos la naturaleza de este placer, hallaremos que no nace tanto de la descripción de lo terrible como de la reflexión que hacemos sobre nosotros mismos al tiempo de leerla. Mirando objetos [odiosos] de esta clase nos complace no poco la consideración de que no estamos en peligro de ellos. Los vemos al mismo tiempo tan temibles como inocentes: y cuanto más terrible sea su apariencia, tanto mayor es el placer que recibimos del sentimiento de nuestra propia seguridad. En una palabra, miramos en la descripción los objetos terribles con la misma curiosidad y satisfacción con que examinamos un monstruo muerto.”*²²

Lo sublime es la experiencia de terror y de catarsis que nos conduce a superar ese sentimiento, es decir, aprendemos sentimentalmente y es necesario pasar por ese trance. Normalmente se asocia a lo grande, a lo profundo o lo oscuro. Addison cuenta que lo sublime es como un rayo que lo pulveriza todo, de modo que puede considerarse como un discurso efectista con el fin de cegar a la lógica y dejar estupefacto a todo el que se acerca a esta categoría.

Para él es algo inasible, no medible, algo que se escapa a la proporción del ser humano, por eso es común que generalmente se asocie a la naturaleza. De esta forma, se daría en los paisajes demasiado abiertos, como puede ser un océano, y también a paisajes profundos, escarpados, como pueden ser las montañas, que hace que el ser humano se sienta empujado ante tal grandeza. Al contemplar tales espacios, el ser humano experimenta inquietud, espanto, un sentimiento de atracción y repulsión al

²¹ ROSENKRANZ, Karl: *Estética de lo feo*. Madrid, 1992. p. 102.

²² ADDISON, J.: *Los placeres de la imaginación*. Madrid, 1991. p. 189.

mismo tiempo, por lo que lo sublime también produce sensaciones opuestas que suscitan ideas como la libertad, la eternidad o el infinito, de ahí que también se asocie comúnmente a la moral.

Es Edmund Burke quien profundiza en el tema en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo bello y lo sublime*. En primer lugar, desvincula lo sublime de la magnitud. Frente a Addison, él incorpora la experiencia de lo sublime a lo subjetivo y lo compara con la belleza. Para Burke, la magnitud no es lo que hace que sea sublime, sino la experiencia del objeto.²³ El sujeto experimenta este placer cuando está en peligro su propia supervivencia. De igual forma, en este escrito hace referencia a la privación del agua, de comida, de la reflexión de lo infinito, lo que hace de una obra algo sublime. Dice que las pasiones pertenecientes a la conservación son las más fuertes de todas, y lo vincula a conceptos como Dios, el mal, la libertad, la moral, etc. También explica por qué sentimos placer cuando estamos al límite de supervivencia, y habla de la distancia estética o las penas positivas, es decir, sentimos placer de lo sublime cuando sabemos que no vamos a experimentar sufrimiento. De esta manera vincula lo sublime con la experiencia de conocernos a nosotros mismo a través de la experiencia de la vulnerabilidad.²⁴

Habiendo aclarado las principales ideas de esta categoría, cabe decir que si esta produce sobrecogimiento ante la inmensidad de lo que se observa, lo grotesco “nos arroja al vacío y al caos”.²⁵ Con lo grotesco, no experimentaremos esa catarsis, no sentiremos alivio, sino que nos resquebrajará. Si lo sublime llama a lo heroico, a la fuerza que nos hace pasar ese trance, lo grotesco dejará patente nuestra cobardía, y nos pondrá en ridículo.

Nos queda, por tanto, referirnos a la tercera de las categorías estéticas, lo siniestro, la cual, entre otras muchas, quizás sea la que más tenga que ver con la que nos ocupa.

Freud analiza en qué ocasiones lo “unheimlich”²⁶ (lo siniestro) está relacionado con la vuelta a un acontecimiento familiar, que habitualmente tendrá que ver con recuerdos y vivencias de la infancia, proponiendo una explicación alternativa a lo que

²³ BURKE, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Valencia, 1985. p. 11.

²⁴ *Ibíd.* p. 18.

²⁵ BOZAL, Valeriano: *Óp. Cit.* p. 25.

²⁶ FREUD, Sigmund: *Sigmund Freud: das unheimliche*. Buenos Aires, 2011. p. 45.

otros como Jentsch o Schelling dijeron al respecto, quienes vinculaban esta categoría con lo novedoso e inesperado.

Por un lado, Freud habla de lo siniestro con referencia a experiencias traumáticas de la infancia que se continúan hasta nuestra edad adulta, como es por ejemplo el miedo a la oscuridad. Igualmente, lo atribuye a fenómenos como la repetición, esto es, haciendo referencia a hechos que en un principio puedan parecer anecdóticos o casuales, pero que cuando se repite seguidas veces llega al ámbito de lo siniestro.²⁷ Por otro lado, diferencia lo siniestro relacionado con las experiencias vividas y reprimidas, de lo siniestro fantasioso, que tiene que ver con los escritos de ficción que plantean situaciones incómodas, pero que al pertenecer a un mundo no real, solo en algunos casos concretos podrán considerarse como siniestros.²⁸

Quizás la diferencia más clara con respecto a esta categoría sea el potencial inherente de la imagen grotesca. Connelly cuenta al respecto que lo grotesco “se trata de la imagen más visual que es más claramente imagen”.²⁹

Llegados a este punto, se hace esencial definir las cualidades y características principales de esta categoría estética, haciendo patente cómo se complementan y relacionan entre sí.

Una de las características más definitorias de lo grotesco, es que nos muestra el carácter limítrofe de nuestra realidad, situada entre lo permitido y lo prohibido, cuestionando lo que se cree como inamovible, sentenciado o considerado como normal, por lo que también, lo grotesco puede definirse por su compromiso con los inconformistas y con aquellos que se salen de la norma, “su humor y su irreverencia ofrecen un antídoto de bienvenida a cualquier forma de pensamiento convencional”³⁰, enseñándonos, del mismo modo, la realidad de nuestra propia mortalidad.

También puede situarse en la línea divisoria de nuestro imaginario, donde convive lo monstruoso con lo maravilloso, provocando reacciones dispares y enfrentadas, tales como el deseo y lo abyecto, humor y terror, etc, sin poder definirla ni como una cosa ni

²⁷ *Ibíd.* p. 107.

²⁸ *Ibíd.* p. 151.

²⁹ CONNELLY, Frances S.: *Óp. Cit.* p. 21.

³⁰ *Ibíd.*

como la otra, sino que es liminal, “que existe solo en la tensión entre realidades definidas”.³¹

Según distintas opiniones, también ha sido entendido como lo contrario a lo que se considera como adecuado o normal, aunque más bien podría interpretarse como aquello que hace que se abra la puerta entre ello y lo opuesto a lo cotidiano, por lo que no podemos definirlo como algo que transgrede o se opone a lo impuesto, sino que su fin es la ruptura de esos mismos límites, como ya se ha nombrado, cuestionando precisamente esa realidad.

En cuanto a este carácter limítrofe, Frances S. Connelly hace su propia reflexión, introduciéndonos el concepto de “spielraum”, definiéndolo como un “espacio de maniobras” o “habitación de juegos”, una zona donde se mezclan ambos mundos que son comprendidos en un principio como contrapuestos.³²

Este primer encuentro con la naturaleza de lo grotesco, enlaza directamente con otra de sus características fundamentales, lo híbrido.³³ Ello se hace patente al asumir que se necesita que al menos dos límites se enfrenten dentro de un “espacio de maniobras”, por lo que irremediabilmente se creará un ente ambivalente, no puro. Respecto a ello, F. S. Connelly comenta que “no es sorprendente que se acojan a él artistas interesados en temas de género o raza”, lo que reitera sobre cómo lo grotesco ha servido de apoyo para aquellas voces transgresoras e inconformistas, y por tanto, también “voz de lo marginal”.³⁴

Lo híbrido, por otro lado, podemos definirlo como la unión de formas enfrentadas, contrahechas, o inadecuadas, que hacen entorpecer nuestra identificación.³⁵ Ello plantea otra incongruencia que nubla aún más nuestro entendimiento, y esto es, cuando lo que vemos, es aparentemente monstruoso, malo, pero su naturaleza es buena, rompiendo con el “*integrismo* metafísico de la belleza antigua”³⁶, pudiendo deducir de ello otra característica, lo inesperado.

³¹ *Ibíd.* p. 36.

³² *Ibíd.* p. 42.

³³ *Ibíd.* p. 61.

³⁴ *Ibíd.* p. 62.

³⁵ BOZAL, Valeriano: *Óp. Cit.* p. 28.

³⁶ *Ibíd.* p. 29.

De este modo llegamos a otras de las características fundamentales de esta categoría estética, que tendrá gran significado igualmente dentro del contexto surrealista. Esto es, el tema de lo femenino siguiendo los preceptos occidentales. En este sentido se hace necesario traer a colación al autor clásico por antonomasia, Horacio. En su obra *Ars Poética* realiza una profunda crítica al arte adulterado, donde el exceso de ornamento se hace muy patente. Para él, este ornamento simboliza lo profano, lo salvaje, y con ello, lo femenino, visualizando lo grotesco como “una mujer monstruosa”³⁷, esto es, cuando se sale del papel que lleva a cabo en el mundo cotidiano dejando de ser un mero complemento, y cuando deja de estar dentro de los márgenes establecidos. Vitruvio, por su parte, da una opinión similar en cuanto a la ornamentación, considerándolo como un elemento disuasorio, que desvía la atención de la esencia del arte, lo adultera. Él pensaba que “eran máquinas de persuasión porque conmovían a la audiencia”³⁸, alejado de lo considerado como natural o lógico. Como consecuencia, interpretaba esta decoración en exceso como femenino; frente a ello, la ausencia del mismo se atribuía a lo masculino.³⁹

Es también destacable que en el XIX, con la construcción de la *femme fatale*, lo endemoniado y lo enfermizo pasó a ser representado casi exclusivamente por mujeres, y con ellas, la imagen de la prostituta, ya que el miedo a las enfermedades, como la temida sífilis, y también hacia el incremento del crimen en las calles, puso a la mujer en el punto de mira como causante de todo mal, y no por casualidad, cuando el movimiento feminista comenzaba a cobrar más fuerza.⁴⁰

De estas reflexiones apreciamos como lo grotesco, al apelar principalmente a los sentimientos, a lo que conmueve al público, ha sido habitualmente identificado como un ente con atributos femeninos, un ser seductor que amenaza la estabilidad del hombre que se beneficia comúnmente de su estado de superioridad.

Acudiendo a otras fuentes, podemos hacer referencia a lo que Ruskin denominó “lo grotesco noble”.⁴¹ Para él, durante la historia del ser humano, lo grotesco ha sido el medio por el cual se ha dado a conocer “la verdad más atroz y azarosa”. Lo “grotesco

³⁷ CONNELLY, Frances S.: Óp. Cit. p. 69.

³⁸ Ibídem. p. 74.

³⁹ VITRUVIO, M. L.: *Los diez libros de arquitectura*. Barcelona, 1997. p. 88.

⁴⁰ CONNELLY, Frances S.: Óp. Cit. p. 271.

⁴¹ Ibídem. p. 114.

noble” surge de la conjunción de cuerpos monstruosos junto a otros maravillosos, lo que supone la expresión que nos lleva a “los significados más exaltados”, más trascendentales, constituyendo la máxima expresión de lo grotesco, arrastrando al ser humano a lo más alto, y a lo más bajo al mismo tiempo.⁴² Esta combinación de dos realidades o elementos dispares y aparentemente enfrentados, suponen la máxima expresión de la verdad,⁴³ poniéndolo en relación directa con la categoría estética de lo sublime.

Igualmente plantea una reflexión de gran interés:

“Un buen grotesco es la expresión, en un momento y por una sucesión de símbolos unidos por una audaz y valiente conexión, de verdades que hubiera llevado mucho tiempo expresar con palabras, cuya conexión queda para que el espectador la averigüe; los huecos, dejados o abandonados por la premura de la imaginación, forman el carácter grotesco.”⁴⁴

De aquí deducimos que lo grotesco tiene mucho que ver con la reacción e interpretación del espectador que contempla la obra. Para él, este tiene que rellenar los huecos a través de la imaginación, de lo que podemos deducir que la subjetividad, por tanto, gozaría de gran valor.

De igual manera, también habla sobre el potencial inherente de la imagen grotesca, que plantea “verdades que hubiera llevado mucho tiempo expresar con palabras”.⁴⁵ Es la imagen la que nos provoca sensaciones que de ninguna otra manera podrían haber provocado las palabras. De esta forma, es lo visual lo que aporta fuerza a la obra grotesca.

Se hace necesario hacer una profundización en una de las cualidades ya nombradas, y esto es, el carácter subversivo de lo grotesco. Para ello, primero hay que entender que este término se encuentra en transición hacia un nuevo estado proteico y desconocido a la vez, de ahí su carácter transformador, por lo que “entender lo grotesco como reacción cultural es fundamental”⁴⁶:

⁴² *Ibíd.* p. 297.

⁴³ *Ibíd.* p. 114.

⁴⁴ *Ibíd.* p. 299.

⁴⁵ *Ibíd.* p. 21.

⁴⁶ *Ibíd.* p. 44.

“En una época donde los paradigmas existenciales parecen gastados, más ofuscados que reveladores, el apremio de lo grotesco por poner el mundo cabeza abajo y jugar entre límites abatidos[...] resulta infeccioso.”⁴⁷

Es por ello que podemos afirmar que lo grotesco siempre ha servido de arma y apoyo para cualquier afán revolucionario a lo largo de la historia, y también del arte. Siguiendo las huellas de esta característica, podemos remontarnos unos siglos posteriores a nuestra época cuando el carnaval poseía un significante más profundo del que ha llegado hasta nuestros días.

La palabra carnaval viene de carne, que en su origen, no solo se refería al veto por parte de la Iglesia de consumir carne, sino que también se refería a lo carnal, a lo sexual. Es por ello que en el carnaval se impone el caos, la irreverencia, se transgreden todos los límites del decoro, y lo más importante, desaparecen las jerarquías inmóviles. Sería durante el siglo XVIII, conocido por ser una época de grandes cambios dentro del ideario occidental europeo, cuando esta práctica cayó en desaprobación por ser considerada obscena, irracional, y retrógrada, frente al afán progresista de la Ilustración.

En cualquier caso, el carnaval y sus orígenes están cargados de unas de las expresiones más significativas de lo grotesco, entendiéndolo en el sentido actual de la palabra, “lo carnavalesco se apropió abiertamente de la imaginería popular que giraba en torno al cuerpo y sus procesos”, es decir, hacía una particular incursión en lo escatológico, lo abyecto, frente a lo considerado como moral, que era de obligado cumplimiento durante el resto del año. Como muestra de ello se nos hace importante resaltar todo el imaginario de máscaras de Ensor, cuyos personajes, aun protegiendo su identidad a través de estas, expresan la repulsión de cada individuo, algo de lo que era muy consciente el propio artista:

“Qué decir de los orígenes turbios, sospechosos, ocultos, de la máscara de África. Qué decir de los pecados capitales y de los crímenes tramados y cometidos tras la máscara, cubiertos por la máscara. En los siglos de la esclavitud, máscara significaba cobardía, disimulo, criminalidad [...]. De la máscara al maquillaje no hay mucho. Condeno sin remisión la máscara en mala hora venida de los infiernos de África, de Asia, de Oceanía, de Asesinolandia, de Somnolandia, de Cracozia.”⁴⁸

⁴⁷ *Ibíd.* p. 62.

⁴⁸ BOZAL, Valeriano: *Óp. Cit.* p. 135.

Por otro lado, y tras el cambio que se produjo en el ya nombrado siglo de las luces, esa representación social del carnaval, condicionado por el aspecto subversivo, fue desapareciendo de forma gradual, abriendo espacio a la caricatura, que gozaría de amplia repercusión en los medios de masas, principalmente, como continuación de esta sátira inminentemente subversiva del carnaval. Por ello, la caricatura pasó a ser el vehículo del que se valdría la sociedad del XIX como forma de protesta por su carácter efectista, que era captado fácilmente por la sociedad del momento.

Con todo ello, hasta ahora podemos analizar que, si lo carnavalesco y su imaginario provocaba “la risa estridente” en cuanto que “se burla y subvierte la convención social, la pretensión individual, y las jerarquías de todo tipo”⁴⁹, la caricatura por su parte “exagera para hacer observaciones humorísticas, pero puede caer en lo grotesco cuando sus distorsiones se hacen tan extremas que estrangulan la risa”⁵⁰.

Ello nos lleva a hacer una reflexión sobre la risa, y la dimensión y significado que se le ha atribuido por diferentes autores. Hay que reconocer en primer lugar que la risa aparece o toma parte importante frecuentemente en las representaciones de lo grotesco, por ejemplo, cuando esta imagen provoca mofa al contemplar la estupidez del ser humano. Para Baudelarie, “la risa infernal, aniquiladora [...] es también innatamente humana”⁵¹. Se hace más fácil de comprender si observamos las pinturas de Ensor o los grabados de Goya, en ambos casos, encontramos personajes sonrientes, pero no es una risa reconfortante, sino que es cruda y nos produce intranquilidad y un sentimiento desgarrador.

Con todo ello podemos afirmar que esa “risa carnavalesca”, atribuible a la dimensión de lo grotesco, se burla de toda arrogancia, de aquellos que se piensan superiores, y a la vez, de la dichosa existencia del ser humano. Podemos destacar una de las aportaciones más destacables en torno a este concepto de la mano del romántico Victor Hugo:

⁴⁹ CONNELLY, Frances S.: Óp. Cit. p. 169.

⁵⁰ *Ibíd.* p. 39.

⁵¹ *Ibíd.* p. 47.

*“En el pensamiento de los modernos [...] lo grotesco juega un papel inmenso. Se encuentra en cada uno de sus rincones; por una parte, crea lo deforme y lo horrible; por otra, lo cómico y lo bufo.”*⁵²

Enlazando con esta idea, nos topamos con una de sus características que provoca más controversia, lo abyecto. Si “lo grotesco improvisado y subversivo desafía las convenciones aceptadas, [...] lo carnavalesco [...] utiliza la risa y el ingenio para abrir nuevas posibilidades, [...] lo abyecto y monstruoso nos lleva a un mundo aterrador, liminal”⁵³. El espectador debe quedar turbado, y a la vez fascinado. De esta manera, la persona querrá poner distancia entre el objeto fruto de su terror y él.

Lo abyecto, por otra parte, siempre irá de la mano de otro concepto, lo informe, lo que enlaza de nuevo con la idea de lo que está al límite de la norma, un cuerpo contenido en una forma no concreta. De esta manera, lo abyecto también representa la amenaza de la norma, que suele ser retratado a través de elementos de carácter erótico, raza, o también género, enlazando con otra de las características ya definidas, lo grotesco representado comúnmente como un ente femenino.

En definitiva, la representación grotesca es abierta, no está terminada, llevándonos a la idea de lo degradado o corrupto, por lo tanto, lo informe llama a la ruptura con la armonía en fragmentos. De igual manera, está rompiendo con la regla, no está dentro del orden que conocemos, y que llevará por consecuente a un libertad dentro de la invención formal.

Bajtín, por su parte, hace referencia a lo grotesco relacionado con el cuerpo y sus procesos:

*“Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento.”*⁵⁴

⁵² HUGO, Víctor: Óp. Cit. p. 36.

⁵³ CONNELLY, Frances S.: Óp. Cit. p. 232.

⁵⁴ BAJTIN, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento*. Madrid, 1990. p. 25.

Él da un punto de vista más positivo al respecto. Para Bajtín, el cuerpo y sus procesos tienen mucho que ver con el nacimiento, por tanto, tiene que haber degradación para la regeneración.

Por su parte, Julia Kristeva se refiere a la represión de lo primario en *El poder de la perversión*, donde se refiere a estas secreciones como “marca intrínsecamente corporal”, cuyo “síntoma y signo” son el asco, lo abyecto y la repugnancia.⁵⁵ Igualmente, vincula lo abyecto a lo perverso. Dice que lo abyecto es por sí perverso ya que no interviene sobre una regla o una ley, sino que más bien la cambia, la rompe:

*“Mata en nombre de la vida: es el déspota progresista, vive al servicio de la muerte: es el traficante genético: realimenta el sufrimiento del otro para su propio bien.”*⁵⁶

La inherencia de lo grotesco al cuerpo humano y sus procesos, tiene que ver en parte con lo trabajoso, lo que cargamos. Cuando algo resulta fácil de hacer, se puede resolver con gracia, mientras que si cargamos un peso, realizaremos esta labor con mayor torpeza, acabando con cualquier signo de belleza, es decir, que será ridículo, pues “lo grotesco es la evidencia de que nos pesa lo que somos”.⁵⁷

Una vez trazadas las características más definitorias de esta categoría, resulta indispensable hacer referencia a su carácter temporal. Hemos planteado que lo grotesco se manifiesta como algo limítrofe, entre lo permitido y lo que no lo es, entre lo aceptado y lo que no lo es. Igualmente, hemos formulado que tiende a representarse como un ser femenino, como influencia de la misoginia heredada de la *femme fatale* del siglo XIX. De igual forma, hemos reiterado su correspondencia con el afán subversivo del ser humano. Si aceptamos todo ello, asumimos que poco a poco el campo de lo grotesco tiende a cerrarse, como consecuencia de la evolución del pensamiento. Si cada vez el movimiento feminista cobra más importancia, mitificando las desigualdades existentes entre ambos sexos; si poco a poco avanzamos hacia una sociedad donde vamos tomando consciencia de los derechos y deberes de nuestra persona; y si de igual manera, estamos acostumbrados ver la televisión, donde se nos presentan situaciones que antes eran inconcebibles de percibir como ordinarias; si tenemos en cuenta todo ello, el factor

⁵⁵ KRISTEVA, Julia: *Poderes de la perversión*. Madrid, 1988. p. 20.

⁵⁶ *Ibíd.* p. 25.

⁵⁷ BOZAL, Valeriano: *Óp. Cit.* p. 24.

sorpresa y de rechazo hacia lo grotesco va disminuyendo, es decir, estamos acostumbrándonos poco a poco a vivir con ello, como algo cotidiano⁵⁸.

III. INTRODUCCIÓN AL SURREALISMO

En 1917 el poeta Apollinaire usó el término “surrealismo” en el ballet *Parade*, donde Picasso participaría no solo diseñando los trajes del elenco de bailarines, sino que también pintó ambos telones. Pero el inicio del movimiento artístico fue consecuencia de la confluencia de diversos hechos. Fue el Dadá el que incentivaría la aparición del movimiento con su concepto de “antiarte”⁵⁹ propiciado por el panorama artístico que quedó en el París de la postguerra. Ello hacía necesario un aliento de renovación y revolución que pusiese boca abajo todos los preceptos aceptados hasta el momento.

Según apunta F. S. Connelly, el dadaísmo “fue sin duda, el movimiento más consistentemente carnavalesco de todas las vanguardias”.⁶⁰ Su medicina contra el panorama que quedó tras la guerra fue lo absurdo, lo carnavalesco. Mientras que el arte del siglo XX había llevado por bandera la derogación de los preceptos clasicistas, el dadá planteaba una propuesta propia y nunca vista hasta entonces. En un mundo donde el arte ya no sirve como instrumento para cambiar la sociedad, solo quedaba el cuestionamiento del mismo, lo que no dudaron en hacer a través de sus obras repletas de elementos de los más turbadores, a lo que los surrealistas se sumarían y tomarían el relevo.

Poco a poco, los surrealistas se añadieron a este movimiento iniciado por los dadaístas, pero sus aspiraciones reclamaban una organización más clara y fuerte, siendo André Breton quien lideraría el grupo durante años. Él creía en un movimiento en el que las acciones tuviesen una repercusión significativa en la Europa del momento, de forma que calase en la sociedad. Fueron las ideas del filósofo Freud las que proporcionarían las bases claves sobre las que se alzaría y alentaría el surrealismo para eludir el control

⁵⁸ FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz: Óp. Cit. p. 149.

⁵⁹ KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin: *Surrealismo*. Köln, 2004. p. 7.

⁶⁰ CONNELLY, Frances S.: Óp. Cit. p. 226.

de la razón.⁶¹ Freud dio las ideas, y Breton, por su parte, las adaptaría al terreno artístico basándolo en el subconsciente.

De esta manera, *La interpretación de los sueños* de Freud se convirtió en una de las bases sobre las que se apoyaría el movimiento, aunque existían puntos encontrados. Por un lado, los surrealistas apostaban por métodos como la hipnosis para abordar su “automatismo psíquico”⁶², mientras que la postura de Freud postulaba hacia un abandono de dicha técnica. En otras cuestiones, como el significado de los sueños, Breton lo entendía como “presagios del deseo”, mientras que para el segundo suponía “una realización ambigua de anhelos conflictivos”⁶³.

Este movimiento se convirtió en una forma de vida, admitiendo “lo lúdico y lo creativo”⁶⁴, levantándose contra el ideario burgués del momento, con un afán de libertad interior; todo un choque de ideas en ocasiones contrapuestas que encontraban su lugar favorito en los café, donde no solo continuaban con esa tradición bohemia, sino que facilitaba el trabajo colectivo entre los artistas del grupo⁶⁵.

Es de destacar el claro acercamiento de este movimiento a las ideas marxistas que habían cobrado especial fuerza años anteriores. A pesar de ello, el surrealismo exaltaba la individualidad, por lo que en ocasiones se dieron posturas divididas y enfrentadas entre diversos artistas del movimiento. *La Révolution Surréaliste*, en parte por esta búsqueda del interior, no debió su nombre a la revolución de 1917⁶⁶.

En el *Primer manifiesto* del surrealismo, escrito en 1924, Breton plantea numerosas cuestiones:

*“Escribid deprisa, sin terna preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma.”*⁶⁷

Podemos interpretar este planteamiento como una forma de describir lo que sería el automatismo del que se valieron tantos artistas. Igualmente, en este primer

⁶¹ KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin: Óp. Cit. p. 7.

⁶² BRETON, André: *Manifiestos del surrealismo*. Madrid, 2002. p. 44.

⁶³ FOSTER, Hal: *Belleza compulsiva*. Buenos Aires, 2008. p. 29.

⁶⁴ KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin: Óp. Cit. p. 16.

⁶⁵ *Ibíd.* p. 80.

⁶⁶ *Ibíd.* p. 18.

⁶⁷ BRETON, André: Óp. Cit. p. 49.

manifiesto, Breton habla del surrealismo como medio que ya puede ser expresado verbalmente, por escrito o cualquier otra manifestación, esclareciendo el funcionamiento real del pensamiento, excluyendo cualquier intervención de la razón que pudiese entorpecer el fin, y sobre todo, ajeno y despreocupado de cualquier imposición estética o moral.

Es importante hacer referencia a lo que escribió al respecto Max Morise en el primer número de la ya nombrada *Révolution surréaliste*, donde declara que “las imágenes son surrealistas, pero no su expresión”.⁶⁸ Él quería hacer manifestar que las artes plásticas, están exentas de todo automatismo, ya que existía demasiado estudio en este ámbito como para ser considerado algo inconsciente.

En el *Segundo manifiesto* surrealista, publicado en 1929, se intuye una tendencia que cada vez más se acerca al misticismo, algo que se ve reflejado en las obras de las últimas fases del surrealismo. Breton se refiere a ello como “el descubrimiento de la maravillosa vida simbólica de los objetos absolutamente comunes y nítidamente caracterizados”⁶⁹.

Otras de las revistas que tuvo más peso dentro del movimiento fue *Minotaure*, publicada entre 1933 y 1939, donde Breton habló de algunos precedentes del surrealismo, resaltando la figura de Víctor Hugo, quien llevó a cabo una amplia experimentación a través de manchas o agua. Incluso en su manifiesto de 1924, llegó a hablar de este como surrealista⁷⁰.

IV. EL SURREALISMO Y LO GROTESCO

Tras haber desarrollado un breve discurso en torno al movimiento y sus inicios, pasaremos a ponerlo en relación con la categoría estética de la que venimos hablando hasta ahora.

Como ya nombramos anteriormente, no podemos identificar lo grotesco con un movimiento o un estilo, ni tampoco definirlo por unas características estilísticas o formales inamovibles, ya que fluctúa entre muchos tipos, aunque sí encontramos

⁶⁸ FOSTER, Hal: Óp. Cit. p. 16.

⁶⁹ KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin: Óp. Cit. p. 19.

⁷⁰ CONNELLY, Frances S.: Óp. Cit. p. 283.

movimientos que fueron más propensos o que simpatizaron más con esta tendencia, como lo fue el surrealismo

La globalización y sus consecuencias, comenzaron a determinar de forma inesperada en el siglo XX, todo un sinfín de formas nuevas, lo que hace más propicio el desarrollo de lo grotesco dentro de su naturaleza de lo híbrido y ambivalente. De igual manera, las atrocidades cometidas durante las dos guerras más sangrientas de la historia del ser humano, acontecidas en el siglo pasado, dotó a los artistas del momento con mucho material y un amplio repertorio de temas y elementos que plasmar en sus obras.

Es por ello que la representación de la violencia se hizo patente en estos artistas, y los surrealistas hicieron su aportación más personal dando un sentido más alucinatorio y místico a estas imágenes. En palabras de Kayser, “los surrealistas eran los verdaderos herederos de lo grotesco en el siglo XX”.⁷¹ De esta forma, las características que analizamos anteriormente como definitorias de lo grotesco, se repetirán en su mayoría dentro de la corriente que nos ocupa: la obsesión por la mujer enfermiza del XIX, pasó a manos de los surrealistas, al igual que otras expresiones como lo abyecto, donde lo putrefacto y lo escatológico serán los grandes protagonistas.

En *El factor grotesco*, se vuelve a poner en paralelo la estética grotesca con este movimiento, afirmando que “es en los simbolistas de *fin de siècle* y en el ancho orbe de los surrealistas donde los rasgos principales de lo grotesco alcanza su culminación”⁷².

En este sentido F. S. Connelly, con su aportación sobre el *spielraum*, explica que los surrealistas utilizaron este ámbito de juego de forma continua, sirviéndose de diferentes instrumentos y técnicas, tales como el automatismo, el dripping o el frottage, todo en definitiva, para provocar una desvinculación con lo racional⁷³.

Una frase parece concluyente en este afán para introducir la corriente dentro de la categoría estética que nos ocupa, “la belleza será convulsiva o no será”,⁷⁴ comentaba Breton en una de las publicaciones de la revista *Minotaure*.

Este concepto de belleza convulsiva viene a referir que lo maravilloso siempre “encierra una experiencia traumática”.⁷⁵ Es en el *Primer manifiesto* del surrealismo

⁷¹ KAYSER, Wolfgang: *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura*. Madrid, 2010. p. 180.

⁷² BOZAL, Valeriano: Óp. Cit. p. 56.

⁷³ CONNELLY, Frances S.: Óp. Cit. p. 283.

⁷⁴ FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz: Óp. Cit. p. 177.

donde Breton pone ejemplos al respecto, uno es la ruina romántica, y la otra los maniqués modernos. Lo maravilloso radica en que ambos contienen aspectos contradictorios, por un lado, en la ruina confluyen lo histórico y lo natural, y en el maniqué lo humano y lo inanimado. En ambos casos se contraponen lo vivo y muerto, términos que hacen referencia a la “inminencia de la muerte en la vida”⁷⁶.

Una de las características inherente a lo grotesco, que veremos presente en muchas obras surrealista, es la representación de lo escatológico. Rosenkranz apunta en este sentido:

*“En todas las circunstancias las flatulencias son una cosa fea. Porque vienen a afirmar algo involuntario contra la libertad del hombre, porque para su espante frecuente le sorprenden en un lugar inoportuno. Con un movimiento rápido se le escapan involuntariamente, tienen las características de un duende que sin previo anuncio y sans gêne nos pone en evidencia. Por eso los cómicos se sirven de ellas en lo grotesco y lo burlesco, al menos por alusiones. Con estas “inconveniencias sonoras” se pueden producir las escenas más ridículas.”*⁷⁷

En el surrealismo veremos muchas referencias a este patetismo causado por los actos involuntarios del cuerpo, que en parte privan de la libertad, nos ridiculizan contra nuestra voluntad.

La imagen del artista atormentado tendrá mucho juego en el movimiento. El surrealismo busca dar a relucir los deseos más escondidos dentro del universo individual, por lo que será recurrente encontrarnos con artistas atormentados, llenos de inseguridades, miedos y deseos perturbadores. En esto jugará un papel bastante importante el método paranoico-crítico daliniano.

Algunos como Lee Byron Jennings o Frances K. Barasch afirman que no tiene por qué existir tal relación entre el autor de la obra y la forma de percibir su vida. Esta imagen del genio de naturaleza demoníaca, con una mentalidad negativa y perversa, ha sido alimentada en muchos casos por la literatura. Es interesante destacar en este sentido la obra *El sobrino de Rameau* de Diderot. Aquí se plantea un diálogo entre dos personas, el sobrino, y el propio autor, tratando la personalidad del genio con unos términos que anticipan el romanticismo. Habla de un bárbaro, un salvaje, un artista

⁷⁵ FOSTER, Hal: Óp. Cit. p. 60.

⁷⁶ BRETON, André: Óp. Cit. p. 33.

⁷⁷ ROSENKRANZ, Karl: Óp. Cit. p. 245.

arrebatado por la emoción y que puede transmitir la pasión a través del arte. Un artista excéntrico, melancólico, oscuro, bohemio, aludiendo de igual modo a la depravación del mismo. En definitiva, un artista que es infeliz pues el mundo que le rodea no entiende al genio⁷⁸.

Por su parte, lo híbrido tendrá significantes diferentes para cada artista. Encontramos que unos “señalan una redefinición de lo humano en términos de la sexualidad y el inconsciente. Para otros [...] promueven una redefinición de lo humano, en términos de lo sórdido y lo heterogéneo”⁷⁹. De este modo, veremos más adelante diversas obras en las que este factor aparecerá de forma frecuente, pero cuyo trasfondo variará en cada caso.

Igualmente, es interesante la reflexión al respecto que se plantea en *Belleza compulsiva*, donde se pone en paralelo los nuevos significados que abarcará lo híbrido en el siglo XX, con la mecanización que se da en la Europa de este tiempo, de forma que se asimilarán conceptos como el inconsciente o el acto sexual con acciones mecánicas.

Por otro lado, la postura subversiva será esencial para entender el movimiento. En parte tenía que ver con el fundamento revolucionario de su doctrina que explicamos anteriormente, aunque el movimiento no participará de “la revolución por la revolución”, al igual que se opuso rotundamente a la concepción del arte por el arte”⁸⁰.

Aunque esta subversión y afán por acabar con los parámetros sociales del momento parecía solo aplicarse a los hombres, pues la mujer era apreciada en el manifiesto por su “arrebatadora belleza”, mientras que los hombres eran definidos como “señores de las mujeres y el amor”⁸¹. Es el hombre quien lidera ese afán revolucionario, la mujer, por su parte, será un individuo pasivo. Es interesante la reflexión que hace Estrella de Diego en cuanto a esto:

“En la práctica, el surrealismo bretoniano terminaba por ser un sistema cerrado, lleno de restricciones para las mujeres próximas al grupo. La aprobación –más que recuperación– de lo femenino acababa por manifestarse como lo que era en realidad: la construcción desde el

⁷⁸ DIDEROT, Denis: *El sobrino de Rameau*. Madrid, 2008. p. 10.

⁷⁹ FOSTER, Hal: Óp. Cit. p. 228.

⁸⁰ CABALLERO, Juncal: *LA MUJER EN EL IMAGINARIO SURREAL. Figuras femeninas en el universo de André Breton*. Castelló, 2002. p. 33.

⁸¹ *Ibíd.* p. 34.

deseo y el miedo masculinos –Mujer-Niña, Mujer-Esfinge, Mujer-Maniquí, Mujer-Naturaleza, Mujer-Histórica-. En pocas palabras: la invención de lo femenino como fantasía, otra vez.”⁸²

Ello tiene mucho que ver con la importancia que tendrá la mujer como objeto de deseo y miedo a la vez. Su imagen, será atribuida de notables connotaciones sexuales, “el cuerpo femenino adquiere un gran protagonismo en detrimento de la mente y la racionalidad, propias del ser humano.”⁸³ A pesar de ello, las mujeres tendrán voz en el surrealismo, aunque no será gracias a ellos como se promulguen las aspiraciones feministas, sino que serán ellas, a través de sus obras, quienes se hagan un hueco y consigan cierto reconocimiento, como fue el caso de la española Maruja Mallo.

Cabe analizar el protagonismo que alcanzó la histeria en este sentido. Según teorías feministas afirman, esta fue utilizada como excusa para la marginación de la mujer en su papel de artista durante el curso de la historia, y el surrealismo no fue diferente en este sentido. La mujer era celebrada como objeto, no como sujeto, y para estos ya no era símbolo de bello, sino de lo enfermizo, de castración y de muerte. Hal Foster hace una apreciación destacable a cerca de ello:

“Los surrealistas no solamente deseaban esa imagen, esa figura: además, se identificaban con ella. Y no debemos apurarnos, desechando esa identificación como mera apropiación. En un sentido simple querían ser histéricos, pasivos y alternativamente convulsos, disponibles y extáticos.”⁸⁴

Este aspecto podemos enlazarlo igualmente con lo explicado anteriormente acerca de la imagen atormentada del genio. Nietzsche, de hecho, habla del artista moderno como una persona “ligada al histerismo”⁸⁵, y es así como en realidad se presentan muchos artistas a través de sus obras, en las cuales se hacen patentes ambos conceptos, como es el caso de Egon Schiele.

Dicho de otro modo, ellos querían ser el cuerpo traumático, el objeto de la representación, y en definitiva, los artistas varones del movimiento dieron de la mujer el mismo mensaje e imagen que se había dado hasta entonces.

⁸² VV. AA.: *Amazonas del arte nuevo*. Madrid, 2008. p. 27.

⁸³ CABALLERO, Juncal: Óp. Cit. p. 70.

⁸⁴ FOSTER, Hal: Óp. Cit. p. 106.

⁸⁵ STEINER, Reinhard: *Egon Schiele: 1890-1918: el alma de medianoche del artista*. Köln, 1992. p. 10.

Recibido: 5 de agosto de 2017.

Admitido: 7 de octubre de 2017.

BIBLIOGRAFÍA

ADDISON, J.: *Los placeres de la imaginación*. Madrid, 1991.

ALIAGA, Juan Vicente: *La nueva carne: una estética perversa del cuerpo*. Madrid, 2002.

ARCHER, Eva: *Otto Dix: 1891-1969*. Köln, 1992.

ARENAL GARCÍA, M^a Ángeles: *Magritte, el cazador de similitudes perdidas: ambivalencia de la feminidad como génesis de la dialéctica de la mirada*. Madrid, 2013.

ARNUNCIO PASTOR, Juan Carlos: *La actitud surrealista en la arquitectura: entre lo grotesco y lo metafísico*. Valladolid, 1985.

BAJTIN, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid, 1990.

BARASCH, Frances K.: *The grotesque: a study in meanings*. The Hague, 1971.

BATAILLE, Georges: *Historia del ojo*. Barcelona, 2010.

BATAILLE, Georges: *Historia del Erotismo*. Madrid, 2015.

BAYER, Raymond: *Historia de la Estética*. México, 2002.

BECERRA, Eduardo; *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*. Madrid, 2013.

BELLMER, Hans: *Anatomía de la imagen*. Barcelona, 2010.

BOZAL, Valeriano: *El factor grotesco: [exposición] del 22 de octubre de 2012 al 10 de febrero de 2013*. Málaga, 2012.

BRETON, ANDRÉ: *Manifiestos del surrealismo*. Madrid, 2002.

BURKE, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Valencia, 1985.

CABALLERO, Juncal: *LA MUJER EN EL IMAGINARIO SURREAL. Figuras femeninas en el universo de André Breton*. Castelló, 2002.

CASTAÑO, Antonia: *La subversión de las imágenes: surrealismo, fotografía, cine*. Madrid, 2010.

CHASTEL, André: *El grotesco: [ensayo sobre el "ornamento sin nombre"]*. Madrid, 2000.

CONNELLY, Frances S.: *Modern art and the grotesque*. Cambridge, 2003.

CONNELLY, Frances S.: *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales: la imagen en juego*. Madrid, 2015.

CREGO, Charo: *Perversa y utópica: la muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid, 2007.

DIDEROT, Denis: *El sobrino de Rameau*. Madrid, 2008.

DI GIACOMO, Giuseppe: *Al margen de los esquemas: estética y artes figurativas desde principios del siglo XX a nuestros días*. Madrid, 2016.

ECO, Umberto: *Historia de la fealdad*. Barcelona, 2015.

FERNÁNDEZ LUCCIONI, Manuel: *Maruja Mallo: artista, cronista, ¿surrealista?*. Madrid, 2012.

FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz: *De Rabelais a Dalí: la imagen grotesca del cuerpo*. Valencia, 2004.

FOSTER, Hal: *Belleza compulsiva*. Buenos Aires, 2008.

FREUD, Sigmund: *Sigmund Freud: das unheimliche*. Buenos Aires, 2011.

GALLEGO, Julián: *Pintura contemporánea*. Navarra, 1971.

RUIZ GISBERT, Rosa: "Maruja Mallo y la Generación del 27". *Revista Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, nº 28. Málaga, 2006.

- HOFFMANN, E. T. A.: *El hombre de arena*. Madrid, 2007.
- HUGO, Víctor: *Cromwell*. Madrid, 1979.
- HUGO, Víctor: *Manifiesto romántico*. Barcelona, 1989.
- HUGO, Víctor: *El hombre que ríe*. Buenos Aires, 2007.
- KAYSER, Wolfgang: *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura*. Madrid, 2010.
- KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin: *Surrealismo*. Köln, 2004.
- KRANZFELDER, Ivo: *George Grosz, 1893-1959*. Köln, 1994.
- KRAUSS, Rosalind E.: *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid, 2002.
- KRISTEVA, Julia: *Poderes de la perversión*. Madrid, 1988.
- MALLO, Maruja: *Lo popular en la plástica española a través de mi obra*. Buenos Aires, 1939.
- NÉRET, Guilles: *Salvador Dalí: 1904-1989*. Köln, 1994.
- PARTSCH, Susanna: *Paul Klee: 1879-1940*. Köln, 1991.
- ROSENKRANZ, Karl: *Estética de lo feo*. Madrid, 1992.
- RUSKIN, John: *Las piedras de Venecia*. Valencia, 2000.
- STEINER, Reinhard: *Egon Schiele: 1890-1918: el alma de medianoche del artista*. Köln, 1992.
- USEDA MIRANDA, Evelyn: *Surrealismo: vasos comunicantes*. México, 2012.
- VITRUVIO, M. L.: *Los diez libros de arquitectura*. Barcelona, 1997.
- VV. AA.: *Amazonas del arte nuevo*. Madrid, 2008.
- VV. AA.: *Max Ernst: une semaine de Bonté: los collages originales*. Madrid, 2009.
- WOLF, Norbert: *Expresionismo*. Köln, 2004.

Fuentes digitales

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: “Tierra y excrementos”.
<<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tierra-excrementos>> (Consulta:
25/05/2017)

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: “Lo Telúrico”.
<http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/204_1_lo_telurico_1.pdf> (Consulta: 25/05/2017)

EL ORIGEN URBANO. LA PARTITURA DONDE SE ESCRIBE LA IDENTIDAD DE LA CIUDAD

THE URBAN ORIGIN. THE SHEET WHERE THE IDENTITY OF THE CITY IS WRITTEN

CARMEN DE TOMÁS MEDINA

Dra. Arquitecta. Profesora de la ESTA, Universidad de Sevilla

RESUMEN

El desastre urbanístico producido en los últimos años en nuestras ciudades ha sido de tal envergadura que incluso les ha arrebatado su identidad. El Estado y las Comunidades Autónomas han intentado controlar los desacerbados crecimientos desarrollados mediante la aprobación de diferentes leyes e instrumentos de planeamiento. Sin embargo, lejos de conseguirlo, han contribuido aún más, a la pérdida identitaria de las ciudades, porque en ningún caso han respetado los fundamentos urbanos sobre los que se levantaron.

Esta investigación tiene por objeto demostrar que la solución a los problemas urbanísticos actuales se debe consolidar a partir de un pormenorizado entendimiento de las reglas de trazado que dirigieron el origen de la ciudad. Lo que destapará el interesante descubrimiento realizado durante su estudio, la intrínseca relación existente entre la música y la ciudad. Poniendo de manifiesto que será en ella donde subyace la verdadera identidad de la ciudad.

Palabras Clave: Urbanismo, ciudad, identidad, centro histórico, música.

ABSTRACT

The urban disaster that has occurred in recent years in our cities has been such that it has even taken away their identity. The State and the Autonomous Communities have tried to control the unbalanced growths developed through the approval of different laws and planning instruments. However, far from achieving this, they have contributed even more to the loss of identity of cities, because in no case have they respected the urban foundations on which they rose.

This research aims to demonstrate that the solution to current urban problems must be consolidated from a detailed understanding of the layout rules that guided the origin of the city.

What will uncover the interesting discovery made during his study, the intrinsic relationship between music and the city. Making it clear that it will be where the true identity of the city lies

Key Words: Urbanism, city, identity, historic center, music.

I. INTRODUCCIÓN

El descontrolado desarrollo urbanístico producido desde finales del siglo XX en nuestras ciudades ha provocado la desarticulación, la desconexión, el aislamiento, el atrofiamento, y la saturación de la mayoría de los tejidos urbanos que han quedado profundamente extenuados. El caos urbanístico ha sido tal que en la mayoría de los casos también ha propiciado la pérdida de los rasgos distintivos de las ciudades, la pérdida de su propia identidad.

Numerosas reformas legislativas han servido de marco en las diferentes Comunidades Autónomas para el desarrollo de distintos instrumentos de planeamiento. Instrumentos que desde la Administración local han visto la luz con el objetivo de poner orden a este desastre urbanístico, estableciendo unas normativas y directrices para la ordenación del suelo de los términos municipales. Sin embargo, en contra de lo que se preveía, el desarrollo de muchos de ellos ha enfatizado aún más el desastre anunciado y ha contribuido a la pérdida identitaria de la ciudad. El problema radica en que las nuevas directrices para el crecimiento de las ciudades se diseñan únicamente intentando solucionar los problemas surgidos en la actualidad y se olvidan de respetar las pautas urbanas que dirigieron el origen de su trazado, las directrices en base a las cuales se fundó la ciudad, en definitiva se olvidan de respetar su verdadera identidad.

La identidad se define como el conjunto de rasgos propios de un elemento que los caracterizan frente a lo demás. En este sentido es fundamental conocer cuáles son los rasgos distintivos que caracterizan a cada ciudad. Rasgos implícitos en los tejidos originarios de nuestras ciudades, los centros históricos, coincidentes en la mayoría de las ocasiones con la antigua ciudad medieval.

Chueca Goitia afirmaba que la ciudad medieval¹ era una de las pocas ciudades construidas a lo largo de la historia que había sido capaz de conservar su identidad, porque en ella, según decía literalmente “*cada edificio, cada calle, cada plaza conservaba su propia esencia adaptándose al entorno y sometándose a su jerarquización pero sin romper la armonía del conjunto*”.

Kevin Lynch definía la identidad² como la individualidad o unicidad de la ciudad, como aquello que la distinguía respecto de las demás. Por esto subrayaba la necesidad de entender la identidad del medio urbano que la entendía plasmada en la propia imagen de la ciudad. Imagen que describía sirviéndose de “los elementos más característicos” de las mismas entre los que destacaba aquellos fraguados en el origen de la ciudad.

Álvaro Siza habla de la ciudad como un hecho histórico como el lugar donde se construye la cultura y la identidad de los pueblos. Y especifica que su desarrollo a lo largo de la historia, la geografía y los materiales son los que terminan formando la propia esencia de la ciudad³.

Por su parte, Jean Nouvel se reafirma⁴ en buscar las particularidades, y lo que tiene de especial cada ciudad, cada lugar, para encontrar el camino de cómo construir. En una de sus entrevistas decía literalmente: “*Investigo la cultura, el patrimonio histórico, y la búsqueda de lo que es único. Siempre hay que pensar en un lugar concreto en un momento concreto. Qué puede surgir de allí. No es que haya que ir a la búsqueda de la hiperespecificidad, sino a la esencia de la identidad*”.

Es decir, todos subrayan la importancia del conocimiento de las raíces urbanas para profundizar en el conocimiento de la identidad de la ciudad, y la significan como esencial para cualquier intervención en la ciudad.

Así, y en el marco de esta reflexión surge el propósito de esta investigación, que pretende demostrar que para solucionar los problemas de desarrollo y poner fin a los crecimientos caóticos desencadenados en la ciudad se necesita un estudio

¹ CHUECA GOITIA, Fernando: Breve historia del urbanismo. Madrid. Alianza editorial, 2015, pag 121.

² LYNCH, Kevyn: La imagen de la ciudad. Barcelona, Gustavo Gili, 2006, pag 17-21.

³ SIZA VIEIRA, Álvaro: “Ciudad”. En las ciudades de Álvaro Siza. Madrid: Talis, 2001. Pág 1

⁴ Entrevista en el periódico de Cataluña en Diciembre de 2009.

pormenorizado de sus fundamentos urbanos, y un exhaustivo análisis de las primeras tramas urbanas, que nos facilite, a pesar de no existir reglas tipificadas, ni documento⁵ alguno que las recoja como tal, un profundo entendimiento de las reglas compositivas que dirigieron el levantamiento de los primeros trazos de nuestras ciudades, nacidos muchos de ellos en la época clásica, y la gran mayoría en el periodo medieval.

Y será durante la búsqueda de esas reglas de trazado, en el estudio pormenorizado de las leyes aritméticas y geométricas utilizadas, cuando se descubra que nuestras ciudades se construyeron en base a proporciones matemáticas muy similares a las utilizadas en una disciplina nunca antes tenida en cuenta para estudiar la realidad urbana: la música. Lo que suscitará una pregunta verdaderamente interesante que nos ayudará a reconocer la identidad de la ciudad: ¿será posible encontrar en las reglas de composición musical las ordenanzas de trazado de una ciudad?, o dicho de otra manera, ¿estará escrita en cada tejido urbano la música que desvela la identidad de la ciudad?

La afirmación a la pregunta nos señalará una de las pautas esenciales a tener en cuenta para el diseño de los futuros crecimientos urbanos: la utilización de la música como una brillante directriz de desarrollo. Directriz fraguada en el respeto a las claves que en su día definieron la identidad de la ciudad.

II. LA MUSICA Y LA ARQUITECTURA

Las relaciones e influencias mutuas entre la música y la arquitectura han sido estudiadas desde tiempos muy remotos, aunque fueron los clásicos recurriendo a las matemáticas, los que elaboraron las teorías sobre las que se fundamentan la mayor parte de estudios que versan sobre esta relación.

Pitágoras (s.VI ac) señaló la música como una parte inseparable de la aritmética, o lo que es lo mismo, de las matemáticas, y así lo recogió en su reconocida teoría de la música de las esferas,⁶ utilizada en innumerables ocasiones para explicar la relación;

⁵ ARIZAGA BOLUMBURU, Beatriz: El nacimiento de las villas guipuzcoanas en los s.XIII y XIV: morfología y funciones urbanas, San Sebastián, Sociedad guipuzcoana de ediciones y publicaciones, 1978, pag 38-49

⁶ Según describía, la concordancia entre las proporciones aritméticas, geométricas y musicales y su extrapolación al cosmos, provocaba que los astros emitieran unos sonidos armoniosos cuya composición

Vitruvio (s.I dc) recogió en su obra magna⁷ muchas reflexiones acerca de la relación entre la arquitectura y las reglas de proporción armónica, subrayándolas como el fundamento para la formación de un buen arquitecto; San Agustín (s.IV dc) se basó en los principios pitagóricos para afirmar que la música y la arquitectura estaban hermanadas porque participaban de la aritmética⁸ y Boecio (s. V) siguió el canon pitagórico explicando la importancia de la composición a partir de las proporciones, argumento en el que se inspiró para elaborar su fantástico tratado sobre aritmética⁹, que se convirtió en la base de la teoría musical melódica que desarrolló años más tarde en un nuevo tratado¹⁰.

La historia de la arquitectura siempre ha asumido y explicado esta relación a partir de la construcción de magníficos edificios. Sin embargo, el entendimiento histórico de la misma ha sido completamente parcial, porque en todo momento se ha entendido la arquitectura como “el arte de construir y proyectar edificios”, olvidándose que también es la responsable del levantamiento de la ciudad. Algo que destapa un hecho verdaderamente sorprendente: nunca se ha buscado relación entre la música y las reglas de trazado de una ciudad.

Así, y en la línea de lo especificado, se ha descrito en numerosas ocasiones el Partenón de Atenas como perfecto ejemplo de aplicación de la tercera armonía musical descrita por Platón. También se han señalado las catedrales del Medievo como iconos arquitectónicos, comparándolas constructivamente con la armonía de un instrumento musical¹¹. Y se ha explicado la construcción de las fachadas de las villas Paladianas del Renacimiento a partir del tratado de arquitectura de Alberti¹², donde se insistía en la importancia de la proporción para la arquitectura, subrayando que se conseguiría aplicando las mismas reglas que se empleaban para conseguir la modulación armónica

producía una maravillosa melodía.; Se ha recurrido a ella para explicar la construcción de las catedrales medievales.

⁷ BLÁNQUEZ. Agustín. Marco Lucio Vitruvio. Los diez libros de Arquitectura. Barcelona, Iberia, 2007, pag 8.

⁸ OTAOLA, P. El “De Música” de San Agustín y la tradición pitagórico-platónica. Valladolid, Estudio Agustiniano, 2005.

⁹ BOECIO, Severino: De Institutione Arithmeticae. León, Universidad de León, 2002. Traducido por María A. Sánchez Manzano.

¹⁰ BOECIO, Severino: Tratado de música. Madrid, Ediciones clásicas, 2005. Traducido por Salvador Villegas Guillén.

¹¹ que procuraba el adecuado equilibrio entre el peso y la tensión de los boques de piedra utilizados para su construcción.

¹² ALBERTI. Dei Ra Aedificatoria, Firenze, 1550.

en la música¹³. Muy conocida es la frase de Alberti donde afirmaba textualmente: "*los números que hacen que las concordancias sonoras produzcan placer en nuestros oídos son exactamente los mismos que deleitan nuestra vista y nuestra mente*"¹⁴.

Durante los siglos XVIII, y XIX también se ha evidenciado la relación estudiada. Buena muestra de ello fue la identificación de elementos comunes entre la arquitectura cúbica de Robert Morris y las teorías pitagóricas en el siglo XVIII, y las semejanzas señaladas entre las obras del compositor Anton Bruckner y la arquitectura de Gaudí en el siglo XIX.

Sin embargo, no fue hasta el siglo XX cuando se reconoció el máximo exponente de esta relación a través la construcción del monasterio de la Tourette por Le Corbusier. Pues el arquitecto explicó la composición de sus fachadas a partir de la obra musical de su gran amigo Iannis Xenakis.

En la siguiente expresión queda perfectamente reflejado su pensamiento: "*La arquitectura está más allá de los hechos utilitarios...Es el juego sabio, correcto, magnífico de los volúmenes bajo la luz. La arquitectura es arte en su sentido más elevado, es orden matemático, es teoría pura, armonía completa, gracias a la exacta proporción de todas las relaciones*"¹⁵.

Así pues, la corroborada relación entre la música y la arquitectura hace que se reafirmen las cuestiones planteadas en líneas anteriores e incluso subraya el hecho de que nunca se haya buscado relación entre la música y las reglas de trazado de una ciudad.

III. MÉTODO

El trabajo comenzará estudiando las características básicas que dirigieron el levantamiento de los tejidos urbanos. A continuación se centrará en el análisis de las reglas de composición musical, estudiando la base melódica y rítmica de la música, para lo que recurrirá en el primer caso, al estudio de las teorías nacidas en la Grecia clásica, donde se establecieron los cimientos melódicos de la música y donde se fraguaron los pilares que sustentan la comentada relación; y en el segundo al Medievo, periodo en el que por primera vez se reconoció la importancia del ritmo. Lo siguiente será reflexionar

¹³ DE TOMÁS MEDINA, Carmen. Las ciudades suenan. En *Mina3*. Año VII N°15. Cádiz, Conservatorio Superior de Música de Cádiz, 2016, pág. 7-10.

¹⁴ RUDOLF WITKOWER. Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo. Madrid, Alianza Editorial. Pág. 153 y 154.

¹⁵ Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*. Madrid. Apostrofe, 2013.

sobre las relaciones existentes entre ambos análisis, reflexiones que ayudaran a construir el cuerpo de las conclusiones, con el que se pondrá fin a la investigación.

La exploración se apoyará en la consulta de diferentes fuentes historiográficas, cartográficas, artículos y tratados de musicología. Las reflexiones de Chueca Goitia, Kevyn Lynch, Álvaro Siza ó Jean Nouvel, resultaran fundamentales para entender el concepto de identidad en la ciudad, al igual que las de Betrán Abadía y Arizaga Bolumburu para estudiar el origen morfológico de los trazados urbanos.

Pero sin duda alguna serán las enseñanzas de los autores clásicos resumidas por Aristóteles, o estudiadas por Miguel de Guzman, Tomassini ó Miyara, entre otros, además de las reflexiones de Grout y Palisca ó López sobre la música del Medievo, las que pondrán de manifiesto el interesante descubrimiento de la investigación, la relación entre la música y la ciudad como clave de su identidad.

IV. LAS TRAMAS ORIGINARIAS DE NUESTRAS CIUDADES

La impronta que el mundo heleno dejó en las ciudades fundadas en la Península Ibérica prácticamente ha desaparecido. Quedan bastantes más vestigios urbanos de las levantadas durante el Imperio romano, aunque la gran mayoría de los tejidos originarios de nuestras ciudades nacieron en el Medievo, sobre todo en la época de la Reconquista de los cristianos a los musulmanes, cuando se desencadenó un inmenso fenómeno repoblador.

Los musulmanes a penas fundaron ciudades cuando llegaron a la Península. Solo les preocupaba avanzar en la conquista de los territorios y se dedicaron a ocupar las antiguas ciudades romanas. Ciudades que con el paso de los años fueron transformando según su particular modo de entender y concebir la ciudad. Inicialmente respetaron el trazado hipodámico latente en las viejas trazas romanas, estructuradas en base a la lógica de su sistema de pensamiento y caracterizadas por utilizar el orden como principio jerarquizador de lo urbano.

Tras la consolidación de Al-Ándalus el modo de hacer urbano cambió y los musulmanes empezaron a desarrollar sus ciudades alejándose aparentemente de la racionalidad griega inicial. Así, las ciudades islámicas se caracterizaron por sus tramas laberínticas y tortuosas constituidas por una amalgama de viviendas en las que únicamente destacaba la mezquita, ubicada en el lugar de máximo prestigio urbano, en el cruce de los dos ejes principales que recordándonos a los antiguos cardo y decumanu

romano, articulaban su tejido, los nafid. En ellas se perdió el valor estructural de las calles y del espacio público, desaparecieron los equipamientos urbanos, y la vivienda pasó a convertirse en la principal responsable de la conformación urbana, por considerarse el verdadero santuario de la vida (figura 1).

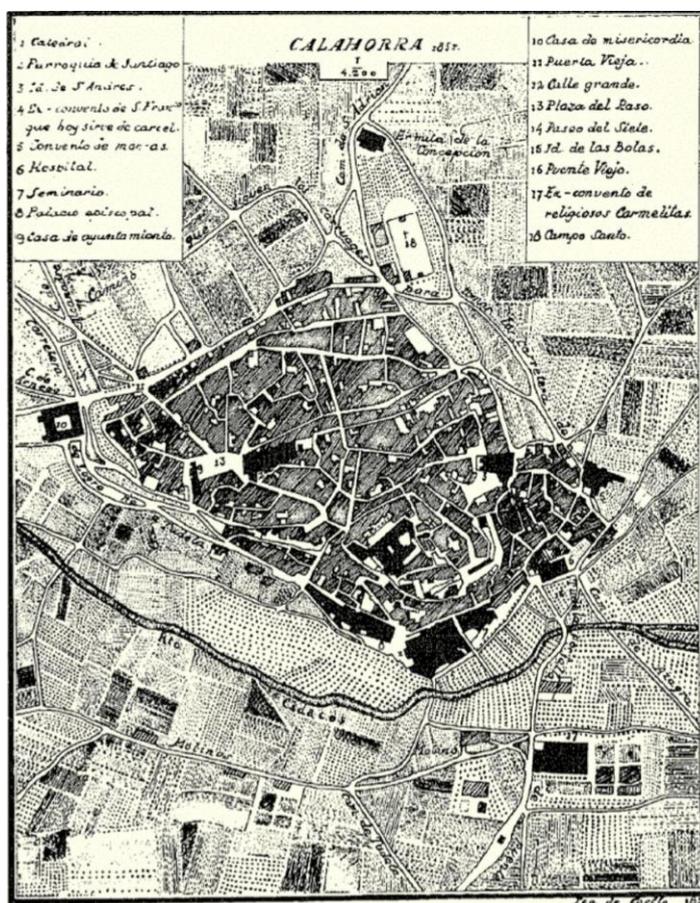


Figura 1: Plano de la ciudad Islámica de Calahorra. Francisco Coello. S.XIX

Sin embargo, el hecho de que inicialmente los musulmanes asumieron los tejidos de las ciudades romanas conquistadas, y que en el bajo Medioevo también participaron del renacimiento cultural estudiando los tratados de los grandes maestros clásicos, nos hace vislumbrar que en todas ellas reina “el orden dentro del caos”, y que en sus tejidos sigue latente la regularidad. Lo cierto es que las ciudades islámicas no se concibieron como nosotros las percibimos, se levantaron en base a una serie de conceptos fundamentales que regían su sistema de pensamiento: la religión, del concepto de propiedad del suelo y del concepto del orden¹⁶. Por esto nuestro modo de describirlas no deja de ser el modo en que las entendemos desde nuestra cultura occidental, que ni

¹⁶ BETRÁN ABADÍA, Ramón: La forma de la ciudad: Las ciudades de Aragón en la Edad Media. Zaragoza, Colegio oficial de arquitectos de Aragón, 1992. Pág., 32.

mucho menos es el real. En ellas si existe el orden, el ritmo y la armonía, pero entendido y materializado desde la civilización oriental.

Las ciudades medievales cristianas conquistadas ó fundadas durante la Reconquista tendieron a recuperar el orden de las antiguas ciudades clásicas, estableciéndolo como principio jerarquizador y vertebrador de lo urbano¹⁷. Orden que imponía ritmo y que se obtenía gracias a la utilización de las proporciones adecuadas en el diseño de su traza y a la disposición armónica de sus componentes urbanos. Recobraron la importancia las calles que jerarquizaban y estructuraban el tejido urbano y de nuevo impusieron el espacio público al privado. Desarrollaron nuevas tramas regulares, radioconcéntricas, lineales, ó cuadrangulares, codificadas en base a proporciones, orden, ritmo, simetría y armonía, y en las que la plaza nacida como consecuencia de la implantación de la iglesia jugó un papel decisivo en la articulación urbana.

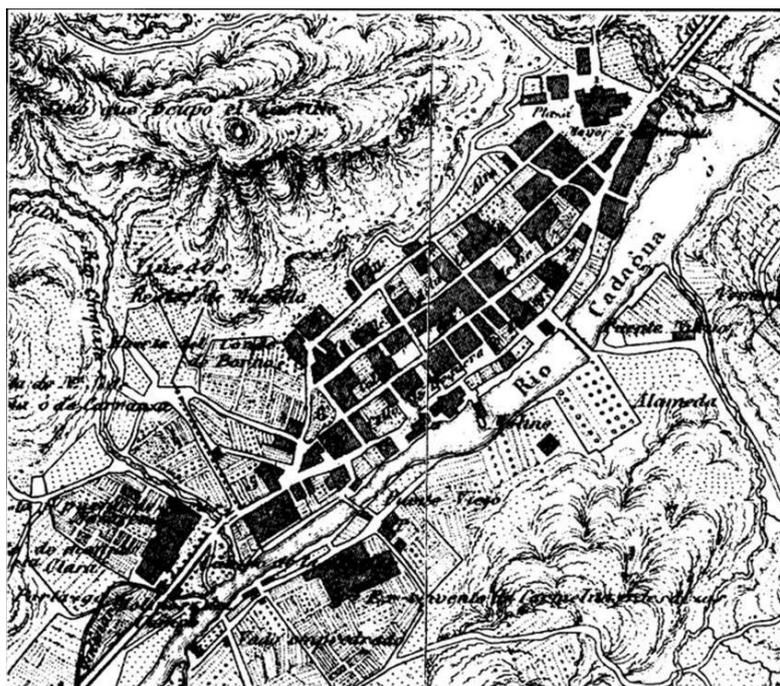


Figura 2: Plano de la ciudad cristiana de Balmaseda. Francisco Coello. S.XIX

Los nuevos tejidos urbanos volvieron a ser el reflejo del sistema de pensamiento desarrollado en la época, completamente influenciado por el redescubrimiento de los tratados clásicos. Así, las doctrinas de Tomás de Aquino (1224-1274) basadas en el

¹⁷ El nacimiento de las villas guipuzcoanas en los s.XIII y XIV: morfología y funciones urbanas. Op cit. Pag 38-49.

Aristótelismo y guiadas por la lógica y la razón¹⁸, quedaron plasmadas en las nuevas trazas urbanas levantadas de acuerdo a un patrón regular. La regularidad, fraguada en la consonancia entre el espacio público y privado, dirigida por la proporción y la simetría buscaba la igualdad urbana para todos los hombres, y conseguía tejidos estructurados por el orden y la armonía, transferida a la secuencia formada por la manzana y la calle, del mismo modo que ofrecían el ritmo, la jerarquización, la igualdad y el orden urbano (figura 2). En las tramas del bajo Medievo se vislumbraba la perfecta cuadrícula griega, la ciudad hipodámica tan alabada por Aristóteles.

Es decir las trazas originarias de nuestras ciudades se fraguaron en torno al orden y la armonía redescubierta durante el renacimiento cultural del Medievo. Las visibles diferencias entre las islámicas y las cristianas no radican en los principios aritméticos ó geométricos con lo que fueron diseñadas, sino en el modo de analizar, desde una y otra cultura, la ciudad.

V. LAS ENSEÑANZAS DE LOS CLÁSICOS

La música era para los Pitagóricos el símbolo de la armonía del Cosmos, y un medio para lograr el equilibrio entre el cuerpo y el espíritu. Pitágoras nunca escribió sus investigaciones pero gracias a los tratados posteriores de brillantes filósofos como Aristóteles ó Platón, podemos conocer sus grandes descubrimientos.

Los pitagóricos defendían la indisoluble unión de los cuatro saberes fundamentales que regían el Universo: la aritmética, la geometría, la astronomía y la música en base al elemento que tenían en común: el número.

Aristóteles afirmaba que Pitágoras (s. VI.a.c), identificaba “el número” como la esencia de todas las cosas y por consiguiente del “orden, simetría, euritmia, y distribución”¹⁹. Al parecer dijo textualmente que: “*el orden y la armonía del Universo, que son objetos de contemplación y a la vez modelo y espejo de lo que debe de ser el comportamiento humano, se hacen especialmente diáfanos a partir del número y sus proporciones*”²⁰.

En este sentido, una de las aportaciones más importantes de Pitágoras fue el descubrimiento de proporciones numéricas entre la longitud de una cuerda vibrante y las

¹⁸ La forma de la ciudad: Las ciudades de Aragón en la Edad Media. Op, cit, pag 194.

¹⁹ DE GUZMAN, Miguel: “Matemáticas y estructura de la naturaleza”. En *Ábaco*. Revista de cultura y ciencias sociales. 2º época. Numero extra 25-26 (matemáticas y vida cotidiana), 2000, p.25.

²⁰ “Matemáticas y estructura de la naturaleza”. Op, cit, p.25.

notas de la escala musical. Hecho que demostró al obtener sonidos armoniosos a distintas alturas, es decir, graves y agudos, y sonidos consonantes²¹, subdividiendo la cuerda del monocordio en partes cuyas longitudes estaban en proporción aritmética. En definitiva demostró la intrínseca relación existente entre la geometría y la aritmética a través de la música²².

Arquitas de Tarento (s.V. a.c.) también se basó en el *Quadrivium* Pitagórico, como lo definió Boecio, para fundamentar sus teorías descubriendo las tres medias que existían en la música: “la aritmética, la geométrica, y la armónica...”. Hoy en día sabemos que de la media aritmética se obtiene el intervalo de quinta; de la armónica, el de cuarta; y de la geométrica, la octava, y además el tono nace del cociente entre la aritmética y la armónica. Es decir, a partir de las medias utilizadas por Arquitas podemos explicar los distintos intervalos sobre los que se construye la escala musical. Además al representar las notas de la escala, de acuerdo con los intervalos obtenidos de las teorías de Arquitas llegamos a la conclusión de que la escala musical presenta simetría en su estructura matemática. En definitiva, Arquitas también puso de manifiesto la relación existente entre los saberes fundamentales que regían el Universo.

Y Euclides (s. IV.a.c.), desvelo la existencia de una proporción divina que estaba presente en todos los objetos bellos de la naturaleza y la subrayó como auténtica responsable de la armonía universal. Se trataba de un número matemático: el número áureo²³. Número que se obtenía a partir de una relación aritmética entre los diferentes segmentos de una recta, evidenciando la intrínseca relación existente desde su origen, entre la geometría y la aritmética. Así, el número divino ha sido utilizado en la concepción de todo tipo de obras de artes, arquitectónicas, pictóricas y esculturales, y también en las composiciones musicales.

En definitiva, la proporción, la simetría y la armonía implícitas en las reglas de composición musical son también características geométricas que podrían haber sido utilizadas como directriz de trazado urbano. Llegado este punto resulta fundamental entender la significación del ritmo en la melodía para comprender la impronta que junto con las características descritas dejó sobre el trazado urbano.

²¹ TOMASINI, María Cecilia: “El fundamento matemático de la escala musical y sus raíces Pitagóricas”, C&T Universidad de Palermo, (2007), pp.15-27

²² Las ciudades suenan. Op cit, pg,2

²³ MIYARA, Federico: “La música de las esferas: de Pitágoras a Xenaquis...y más acá”, Apuntes para el coloquio del Departamento de matemática, 2005. pp. 1-19.

VI. LA IMPRONTA RÍTMICA DEL MEDIEVO

Las teorías Pitagóricas fueron la fuente de inspiración de los fundamentos matemáticos de la música transmitidos por Boecio en su famoso tratado de aritmética publicado en el siglo VI d.c ²⁴. En ellas se fundamenta la construcción de escalas, la especulación sobre los intervalos y las consonancias musicales que sirvió de base para la composición melódica del Medievo utilizada tanto la civilización islámica como la cristiana.

En el S.XI se produjo una importante innovación: apareció la notación musical, lo que posibilitó la transmisión de la música a través de la escritura, y dejó en un segundo plano a la tradición oral. Sin embargo, lo que realmente tuvo trascendencia en el S.XIII, fue la notación musical mensural. Es decir, la medición del tiempo, la incorporación del otro gran pilar sobre el que se sustenta la música: el ritmo. El ritmo ha estado implícito en la música desde sus orígenes, sin embargo no fue hasta el Medievo cuando se empezó a medir y a anotar. Esto supuso que las partituras pasaron a ser únicas e irrepetibles y que la música dejara de sonar según la libre interpretación del músico que la tocara.

Tanto la música cristiana como la Andalusí asumieron la notación musical, aunque sólo la primera evolucionó hacia su medición, lo que facilitó la aparición de la polifonía²⁵ y subrayó la singularidad de cada partitura donde se fijó una duración exacta para cada nota²⁶. En la música Andalusí, en cambio, nunca llegó la polifonía. Desarrolló un sistema de notación, pero la melodía se estructuraba en base a un sistema modal caracterizado por una serie de células y frases melódicas que imposibilitaban su aparición. Del mismo modo, tampoco se desarrolló un sistema de notación mensural, a pesar de que el ritmo siempre ha estado implícito en ella.

²⁴ De Institutione Arithmeticae. Op, cit.

²⁵ GROUT, D.J., PALISCA, C.V. Historia de la música occidental, 1. Madrid, Alianza Editorial. 1992.

²⁶ LOPEZ ELUM, Pedro. Interpretando la música Medieval. Las Cantigas de Santa María. Valencia, Universidad de Valencia, 2005. Pag 97.

VII. LA MÚSICA Y LA CIUDAD

Los tejidos islámicos y cristianos a partir de los cuales nacieron nuestras ciudades se fraguaron durante el Medievo, época donde también se consolidaron los principios melódicos de la música asumidos directamente de los clásicos y se fijó la importancia del ritmo en la estructura musical. El estudio de la relación entre las reglas de trazado urbano empleadas en el levantamiento de las ciudades y los principios compositivos de la música de la época, resulta de total trascendencia para entender los rasgos propios de la identidad de la ciudad.

Las ciudades islámicas se han descrito como desordenadas y caóticas, como tejidos en los que había desaparecido la importancia de la calle, de la separación entre el espacio público y privado, de los componentes esenciales de la trama, y del orden como principio jerarquizador de lo urbano. Sin embargo se ha insistido en que fueron construidas de acuerdo a los conceptos fundamentales que regían el sistema de pensamiento de la civilización, influenciado absolutamente por las enseñanzas del Corán. Por eso se insiste en que si existía orden y armonía, aunque el orden y la armonía entendido desde la civilización occidental.

Al describir los tejidos islámicos utilizamos las mismas características que definen la música Andalusí, en la que podemos identificar la falta de armonía y la ausencia de notación musical mensural con el hecho de que no existan reglas específicas para su trazado, y la ciudad se desarrolle en función de las necesidades de los pobladores. Pues al no escribir un ritmo concreto para la melodía, la música se improvisaba, al igual que ocurría en la ciudad. No obstante no hay que olvidar que la música Andalusí disponía de sus propios modos rítmicos, modos que se combinaban en base a proporciones numéricas que aseguraban la belleza de sus melodías. Algo que se transfiere directamente a la ciudad donde queda latente el “orden y la armonía” propio de la civilización oriental.

En cambio, en las ciudades cristianas se ha subrayado la regularidad aristotélica de su trazado presidida por el espacio público como elemento vertebrador de la trama. En ellas se ha enfatizado la importancia de una planificación dirigida por el orden como principio jerarquizador de lo urbano.

Al igual que sucedía con la ciudad islámica, en la definición de la cristiana se encuentran similitudes con los esquemas compositivos de la música polifónica del siglo

XIII. La regularidad de su trama se atribuye a una “planificación”, y no a una improvisación de la misma. Planificación que también se reconoce en la música de la época donde la notación mensural permitía una transmisión exacta de la música a través de las partituras y donde la improvisación había sido sustituida por la composición. Así pues, las reglas en las que se especificaba la estructura geométrica del recinto, la dimensión de la manzana y la calle y la posición de los componentes urbanos, se reconocen en la propia escritura del ritmo y de la melodía que mediante la definición de la altura de las notas, la duración de los sonidos y la combinación rítmica entre ellos, fijaba su estructura precisa.

VIII. CONCLUSIONES

Tras el estudio realizado, se podría decir que, teniendo en cuenta las directrices de trazado utilizadas en el origen de nuestras ciudades, la intrínseca relación demostrada por los griegos entre los cuatro saberes que regían el Universo: la aritmética, la geometría, la astronomía y la música, además de la gran repercusión que tuvo el redescubrimiento de los clásicos durante el renacimiento cultural producido en el Medievo, nuestras tramas urbanas se levantaron utilizando reglas muy similares a las que se utilizaron para explicar la base del sistema melódico musical, y que adquirieron su definitiva morfología completamente influenciadas por la consolidación del ritmo en la notación musical mensural.

Por eso la trama de las ciudades islámicas y cristianas son aparentemente tan diferentes. La traza desordenada y caótica de las primeras se identifica directamente con la música Andalusí de la época en la que nacieron, fundamentada melódicamente en las teorías Pitagóricas, y rítmicamente libre, al servicio de la improvisación. En cambio el orden urbano de la segunda es el fiel reflejo de la música polifónica del siglo XIII, nacida de las teorías melódicas Pitagóricas y rítmicamente medida y ajustada a lo especificado en las partituras.

En el sentido de lo descrito se puede llegar a afirmar, que en los trazados originarios de nuestras ciudades también se escribe la música, o lo que es lo mismo, que a través de la música podremos encontrar las pautas de trazado de una ciudad. Pautas que según el método compositivo darán una melodía única e irrepetible, que será la verdadera responsable de la identidad de la ciudad.

Por lo tanto la solución al caos urbanístico desarrollado en nuestras ciudades pasa por conocer, estudiar y respetar los fundamentos urbanos sobre los que nacieron porque es en ellos donde late la identidad de la ciudad. Y el respeto se debe traducir a las nuevas piezas urbanas en la conservación de las proporciones, del orden y la armonía utilizadas en su origen, adaptadas claro está, a las circunstancias actuales que encontrarán en la música contemporánea su directriz de trazado.

Las conclusiones del estudio realizado son tan novedosas y significativas que nos ponen de manifiesto la importancia de tener en cuenta la música como una de las disciplinas fundamentales para el diseño del futuro desarrollo de la ciudad. De tal manera que extrapolando los principios compositivos implícitos en sus orígenes urbanos nos aseguraremos un adecuado desarrollo urbanístico de la ciudad, nacido, sin lugar a dudas, del respeto a su identidad.

Recibido: 10 de octubre de 2017.

Admitido: 2 de diciembre de 2017.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTI. Dei Ra Aedificatoria, Firenze, 1550.

ARIZAGA BOLUMBURU, Beatriz: El nacimiento de las villas guipuzcoanas en los s.XIII y XIV: morfología y funciones urbanas, San Sebastián, Sociedad guipuzcoana de ediciones y publicaciones, 1978, pag 38-49.

BETRÁN ABADÍA, Ramón La forma de la ciudad: Las ciudades de Aragón en la Edad Media. Zaragoza, Colegio oficial de arquitectos de Aragón. 1992. Pag 32,194.

BLÁNQUEZ. Agustín. Marco Lucio Vitruvio. Los diez libros de Arquitectura. Barcelona, Iberia, 2007, pag 8.

BOECIO, Severino: De Institutione Arithmeticae. León, Universidad de León, 2002. Traducido por María A. Sánchez Manzano.

BOECIO, Severino: Tratado de música. Madrid, Ediciones clásicas, 2005. Traducido por Salvador Villegas Guillén.

CANDEL, Miguel: Aristóteles. Acerca del cielo. Meteorologicos. Madrid, Editorial Gredos, 1996, pag155-159.

CHUECA GOITIA, Fernando. Breve historia del urbanismo. Madrid. Alianza editorial. 2011. Pag 121

DE TOMÁS MEDINA, Carmen, “Las ciudades sueñan”, Mina 3, Año VII (15), 2016. Pag 7-10.

DE GUZMAN, Miguel: “Matemáticas y estructura de la naturaleza”. En Ábaco. Revista de cultura y ciencias sociales. 2º época. Numero extra 25-26 (matemáticas y vida cotidiana), 2000, p.25.

GROUT, D.J., PALISCA, C.V. Historia de la música occidental, 1. Madrid, Alianza Editorial. 1992.

LE CORBUSIER. Hacia una arquitectura. Madrid. Apostrofe, 2013.

LOPEZ ELUM, Pedro. Interpretando la música Medieval. Las Cantigas de Santa María. Valencia, Universidad de Valencia. 2005.

LYNCH, Kevyn: La imagen de la ciudad. Barcelona, Gustavo Gili, 2006, pag 17-21.

MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María: Historia de las formas urbanas medievales. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004, pag.127.

MIYARA, Federico. “La música de las esferas: de Pitágoras a Xenaquis...y más acá”, Apuntes para el coloquio del Departamento de matemática. 2005. Pag 1-19.

MONTGOMERY, W. Historia de la España Islámica. Madrid, Alianza editorial. 2011.

MORRIS, A.E.J. Historia de la forma urbana desde sus orígenes hasta la revolución industrial. Madrid, Gustavo Gili, S.L. 2007.

OTAOLA, P. El “De Música” de San Agustín y la tradición pitagórico-platónica. Valladolid, Estudio Agustiniiano, 2005.

RUDOLF WITKOWER. Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo. Madrid, Alianza Editorial. Pag 153 y 154.

SIZA VIEIRA, Álvaro: “Ciudad”. En las ciudades de Álvaro Siza. Madrid: Talis, 2001. Pág 1

TOMÁS DE AQUINO, Summa Theologiae I.II, q.57, a.3.

TOMASINI, Maria Cecilia. “El fundamento matemático de la escala musical y sus raíces Pitagóricas”, C&T Universidad de Palermo. 2007. Pag 15-27.

El Pájaro de Benín
Grupo Vanguardias y Últimas Tendencias
Artísticas

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Copyright 2017