

Las tres décadas comprendidas entre 1910 y 1940 afianzan a nivel europeo un carácter vanguardista en el arte que, en los centros de primera línea como la capital francesa, ya se exhibía con claridad algunos años atrás. Como referencias válidas de esa precoz vanguardia parisina podemos señalar que en el "Salón de otoño" de 1905 una docena de pintores agrupados en torno a Matisse habían provocado el primer escándalo *fauve*, o que un par de años más tarde Picasso abría con *Les Femmes d'Alger* la gran puerta del cubismo. Entre los autores españoles podemos hablar ya de una modernidad asentada, incluso con casos como el de Iturrino, incorporado prácticamente desde los inicios del fauvismo al que será el primer gran movimiento artístico revolucionario del siglo XX. Siempre se percibe, no obstante, la absoluta dependencia de París, que siguiendo y aun incrementando la tradición "migratoria" de los artistas comprobada en el cambio de siglo, será la auténtica capital de la vanguardia hispana. Se da así en este periodo una peculiar situación de dualidad, una especie de "doble velocidad" en el arte, entre autores que residen en España (aunque frecuentemente han aprendido también en el exterior), y que están mucho más condicionados por el lastre de carácter social y político que aquí se arrastra, y artistas españoles de enorme reconocimiento internacional que se instalan y trabajan en París, desempeñando incluso un destacadísimo papel en la gestación y liderazgo de los nuevos movimientos.

Estudiaremos por tanto en un primer bloque aquellos aspectos del arte en España que, aunque apoyándose ocasionalmente en aspectos cubistas o surrealistas, no llegan a integrarse plenamente en la vanguardia internacional. Se trata de una renovación consciente, a manera de epílogo en la evolución natural de la modernidad, que muestra expresiones concretas en la exposición que la Sociedad de Artistas Ibéricos celebró en 1925 con presencia, junto a los "tradicionalistas", de estos artistas renovadores. En un segundo apartado tendremos ocasión de estudiar los movimientos y autores que, sin desentenderse por completo de la realidad española, (y el propio Dalí, con su participación en la citada exposición de 1925, es un buen ejemplo), están plenamente comprometidos con las rupturas del arte, trabajando, como hemos indicado, fundamentalmente en el exterior.

MANIFIESTO DEL SALÓN DE ARTISTAS IBÉRICOS. APARECIDO EN ALFAR, NÚM. 51, (LA CORUÑA, JULIO DE 1925), Y FIRMADO ENTRE OTROS POR EMILIANO BARRAL, FRANCISCO DURRIO, MANUEL DE FALLA, FEDERICO GARCÍA LORCA, VICTORIO MACHO, JOAQUÍN SUNYER Y DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ

Somos muchos los que venimos notando, con dolor, el hecho de que la capital española no pueda estar al tanto del movimiento plástico del mundo, ni aun de la propia nación, en ocasiones, porque no se organizan en ella las Exposiciones de Arte necesarias para que conozca Madrid cuanto de interesante produce, fuera de aquí y aquí, el esfuerzo de los artistas de esta época.

Ello imposibilita o dificulta cualquier movimiento de cultura. Inútil así toda exégesis, controversia o discernimiento; no hay posibilidad de elegir rumbo si no se conocen antes las rutas posibles y mal puede cumplir el comentarista su misión esclarecedora si se dirige a un auditorio desprovisto perpetuamente de los términos de referencia indispensables. Para elegir tendencia y adoptar posición, parece indispensable tener, siquiera un momento, ante los ojos las varias tendencias que en el mundo se disputan la superioridad en el acierto. Falta ello en Madrid y en casi todas las ciudades importantes españolas.

Pero en otras en cambio, no; y hemos pensado algunos que esta falta no proviene, por lo tanto, de dificultades positivas e insuperables -puesto que Bilbao y Barcelona han logrado, en ocasiones superarlas- sino solamente de que, acaso no se hayan puesto a remediarla unos cuantos hombres de buena voluntad y de firmeza en el propósito.

EL PUNTO DE VISTA EN LAS ARTES. ARTÍCULO DE ORTEGA Y GASSET APARECIDO EN REVISTA DE OCCIDENTE, MADRID, FEBRERO DE 1924. (FRAGMENTO)

Junto a volúmenes en que parece acusarse superlativamente la rotundidad de los cuerpos, Picasso, en sus cuadros más escandalosos y típicos, aniquila la forma cerrada del objeto y, en puros planos euclidianos, anota trozos de él, una ceja, un bigote, una nariz, sin otra misión que servir de cifra simbólica a ideas.

No es otra cosa el equívoco cubismo que una manera particular dentro del expresionismo contemporáneo. En la impresión se ha llegado al minimum de objetividad exterior. Un nuevo deslizamiento del punto de vista sólo era posible si, saltando detrás de la retina -sutil frontera entre lo externo y lo interno-, invertía por completo la pintura su función y, en vez de meternos dentro lo que está fuera, se esforzaba por volcar sobre el lienzo lo que está dentro: los objetos ideales inventados. Nótese cómo, por un simple avance del punto de vista en la misma y única trayectoria que desde el principio llevaba, se llega a un resultado inverso. Los ojos, en vez de absorber las cosas, se convierten en proyectos de paisajes y faunas íntimas. Antes eran sumideros del mundo real; ahora, surtidores de irrealidad.

Es posible que el arte actual tenga poco valor estético; pero quien no vea en él sino un capricho, puede estar seguro de no haber comprendido ni el arte nuevo ni el viejo.

En España tal vez la mayor complejidad se produce en los años treinta, que en arquitectura contemplan el desarrollo pleno del racionalismo, y que en las artes plásticas conllevan aperturas estéticas expresamente solicitadas por los artistas. La sublevación militar y la guerra trastocan en 1936 la evolución natural de unas manifestaciones artísticas que en ese momento se ponen, con la consecuente polémica, al servicio de la ideología. Aunque desde el exterior los "pesos pesados" del arte español toman partido por el gobierno republicano, podemos hablar de unas artes plásticas diferenciadas según se desarrollen fuera o en el interior del país, en una dualidad que, manifestada ya en las décadas precedentes, se mantendrá tras la guerra, al menos en los primeros años del nuevo régimen dictatorial. Por todo ello, no debe sorprender una sobreposición cronológica entre apartados, especialmente en lo que se refiere a los años treinta, vistos aquí en el contexto de la aportación hispana a la vanguardia internacional y tratados en el próximo capítulo como la adecuación del arte a una compleja situación social, política y militar.

La evolución al margen de la vanguardia. Contacto sin integración

PINTURA

Una vez superadas las rémoras del estricto academicismo decimonónico, estas décadas del siglo XX presentan un desarrollo del arte que no llega a integrarse en la vanguardia internacional pero sí echa mano de alguna de sus aportaciones. Así, continuarán pintando en el espacio del realismo artistas ya estudiados que, como Arteta y Tellaeche, pondrán más adelante el sentido ideológico de su obra del lado de la causa republicana. Al mismo tiempo trabajarán otros autores de corte tradicional como Eduardo Chicharro o como el propio Zuloaga, españolista en su concepción pictórica como en su momento vimos, y que, al igual que Capuz o Clarà en escultura, terminará aportando a la nueva estética oficial antivanguardista del franquismo la fidelidad con respecto al modelo en obras como el propio retrato del dictador. Algo parecido ocurre con el magnífico muralista José María Sert, que será "recuperado" a finales de los treinta por una estética que busca el modelo de referencia en la tradición.

JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA

Como ejemplo de aperturas renovadoras dentro de este ambiente tradicionalista hemos de destacar la obra de José Gutiérrez Solana, una de las más personales de estos años. Conectando con el expresionismo*, aunque sin integrarse en él, Solana retoma la

idea de la España Negra* de Regoyos o Nonell, sublimando tópicos como el de los flagelantes de la Semana Santa o el de las corridas de toros. Junto a éstos, los temas de la muerte con guadaña, las prostitutas, las máscaras inquietantes o los rostros sombríos en ambientes de los que emana un denso sentido religioso, generan una escenografía sórdida y a veces dramática, desarrollada casi sin colores primarios, con un claro predominio de gamas terrosas. La temprana muerte de su hermana y su padre, y la locura de su madre y su hermano Luis, le conducen a un ambiente atormentado que se aproxima al que vivieron la mayoría de pintores expresionistas y que parece influir en el brusco carácter de una pintura en la que resulta difícil discernir un proceso evolutivo. Del magisterio de la historia del arte es tal vez la obra de Goya, junto a la de Brueghel el Viejo, la que más perceptible se muestra en el pintor madrileño, en cuadros como *Los disciplinantes*, *Nochebuena*, *El entierro de la sardina* o *La guerra*. Sus viajes se producen a regañadientes, y aunque es difícil distinguir entre contactos con el exterior y coincidencias con artistas contemporáneos, lo cierto es que apreciamos ciertas analogías temáticas como la muy notable con las máscaras y esqueletos de James Ensor (aunque el luminoso colorido del pintor flamenco quede muy lejos en obras de Solana como *La procesión de la muerte* o *Máscaras en el campo*), o la existente con payasos y prostitutas tratados como seres marginales dignos de lástima, que lo acercaría a la obra de Georges Rouault a través de ejemplos como *Los clowns* o *Mujeres de la vida*. Una visión general de la obra de Solana no puede sin embargo quedar completa sin una referencia a su faceta de retratista, que desarrolla con personajes individualizados, como ocurre con el *Retrato de don Miguel de Unamuno*, y con retratos colectivos como *La visita del obispo*, *La vuelta del indiano*, y sobre todo *La tertulia del café Pombo*, fiel testigo de la vida intelectual española de 1920.



«La procesión», de José Gutiérrez Solana.

DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ

Entre los pintores de la renovación hemos de destacar también a Daniel Vázquez Díaz, cuya obra acaricia el cubismo sin comprometerse con él. Partiendo de posiciones casi costumbristas, su estancia en la capital francesa, donde conoce a Picasso y Gris, lo aproxima al tratamiento cubista de paisajes como *La fábrica dormida*, de 1920, o de personajes como *Dama en gris*, o *Retrato de los hermanos Solana*. La solidez geométrica de los volúmenes está también presente en los frescos del onubense convento de La Rábida, de 1930, donde los temas alusivos a la partida de Colón están tratados con una firmeza casi escultórica en los perfiles y con una gran suavidad cromática que también se aprecia en notables desnudos femeninos tendidos sobre blancos lechos. Vázquez Díaz concedió también una gran importancia a la realización de retratos, desde los de *Alfonso XIII* o *Unamuno*, en los años treinta, hasta la melancólica visión de *Juan Ramón Jiménez* captada dos décadas más tarde. Además del retrato, tras la Guerra Civil siguió trabajando en España sobre todo con pintura de paisajes y cuadrillas de toreros, e hizo incluso alguna concesión a la gloriosa historia de España, tan valorada temáticamente por el franquismo, con obras como *Pizarro* o *Hernán Cortés a caballo*.

ESCULTURA

EL SENTIDO CLASICISTA DE CLARÀ Y CAPUZ

El realismo sin más calificativos es tal vez la tendencia que más se resiste a un corsé cronológico en tanto que, de una u otra forma, y con mayor o menor reconocimiento, pervive aun coexistiendo con novedades y rupturas. Algunos de los autores que trabajaban ya en este ámbito a principios de siglo, seguirán haciéndolo incluso hasta su segunda mitad, cuando el "gusto oficial" se muestre reacio ante la vanguardia. Es el caso de José Clarà, autor de un clasicismo académico que, en el contexto del novecentismo*, reacciona contra la subjetividad modernista en aras de un proyecto más ordenado, de raíces clásicas y mediterráneas. En figuras como *La diosa*, de 1910, este clasicismo aparece tamizado por posturas helenísticas, y su pervivencia en la obra de Clarà constituye una notable aportación, como en su momento veremos, al sentido academicista de la estética del franquismo. Algo similar ocurre con José Capuz, cuya formación de juventud en Roma terminará percibiéndose cuando realice el retrato ecuestre del dictador, situado hoy junto a los Nuevos Ministerios en Madrid. Tendremos ocasión de retomar la obra de estos autores a partir de los años treinta, cuando la carga ideológica se vincule con especial fuerza a la obra artística, y de analizar en el mismo sentido la de los escultores que ponen su realismo al servicio de la causa republicana, alcanzando un grado de compromiso que en casos como el de Emiliano Barral, llevan al artista a la muerte en combate.



«La diosa», de José Clarà.

VICTORIO MACHO

En contacto con la talla desde la niñez por el entorno familiar, Victorio Macho se forma inicialmente en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, aunque de su inevitable paso por París queda la huella del contacto directo con la escultura clásica y antigua. Sus obras tienen un aspecto monumental y firme, de línea realista como la que presenta el *Cristo del Otero*, realizado en Palencia, su ciudad natal. Exiliado a Sudamérica en el 37, su trabajo en ciudades como Lima impulsó, como veremos en el capítulo dedicado a Iberoamérica, la modernización de la escultura en aquella zona hasta que en 1952 retornó a España y se instaló en Toledo, ciudad que cuenta en la actualidad con un museo monográfico de su obra. Entre sus numerosos monumentos destacan, junto al busto de *Unamuno*, en el salmantino palacio de Anaya, los dedicados a *Benavente*, *Pérez Galdós* y *Cajal* en el parque del Retiro, en Madrid, y el *Sepulcro de Menéndez Pelayo* en la catedral de Santander.

MATEO HERNÁNDEZ

Al igual que Macho, Mateo Hernández, de familia de canteros, se educó en un clima artesanal, se formó en la escuela de Bellas Artes y terminó viajando a París. Se aprecia en su obra un marcado autodidactismo que nos muestra cómo la capital francesa no es necesariamente sinónimo de incorporación a las vanguardias, y cómo desde una posición personal y estrictamente realista (aunque a veces percibamos aproximaciones al cubismo) se puede llegar, como en su caso, a ser homenajeado con una exposición en su honor en el Louvre en 1928, o a recibir más adelante el Gran Premio de Honor en la Exposición de las Tullerías. El artista de Béjar, uno de los más cualificados animalistas de la escultura española, cincela directamente ante el modelo, haciendo famosas

las fotografías que lo recogen trabajando ante las jaulas del *Jardín de Plantas* parisino, y lo hace en materiales como el granito, el basalto o la diorita, cuyo pulimento evoca de inmediato la estatuaria egipcia, si bien el artista no reconoce "más antecedentes que los ibéricos". También ayudan a esta asociación con la antigüedad sus motivos, desde las cabezas que nos hacen pensar en obras de la Baja Época de la civilización del Nilo, hasta los magníficos animales, no sólo el *Halcón-Horus*, sino también la foca, el hipopótamo, el mono, el buitre y todo su particular zoo.

MANOLO HUGUÉ

Manolo Hugué (Manolo) bebe también en fuentes antiguas y clásicas, reconociendo explícitamente la influencia que el arte egipcio y el griego tienen en su obra. No obstante, la relación con la vanguardia de París, y concretamente con el círculo de los artistas del entorno del *Bateau-Lavoir**, es muy estrecha. En esta combinación de modernidad y arcaísmo llega a señalar que en escultura los egipcios están por encima de todos los pueblos, y de sus creaciones insuperables sale todo lo que se ha hecho con posterioridad, calificando a los griegos de discípulos aventajados de aquéllos. No obstante esta admiración por lo antiguo, Manolo aporta al novecentismo* catalán, aparte de sus pinturas, en las que también es un notable maestro, una rotundidad de formas escultóricas que delatan el tamiz de los mencionados contactos con la vanguardia, incluso cubista. Su vanguardismo es especialmente perceptible en algunas cabezas y desnudos femeninos cuyos miembros se constituyen en volúmenes geométricos de cierta autonomía, siendo precisamente la mujer, con obras como *La vendimiadora*, *Mujer sentada* o *Bacante*, el tema que más repetidamente encontramos en la obra de este artista barcelonés.

ARQUITECTURA

La práctica inexistencia de una arquitectura expresionista o futurista, y la prolongación de lo ecléctico unida al carácter tardío de lo racional, dejan estos años relativamente baldíos desde el punto de vista arquitectónico. Aunque desde el propio eclecticismo se vaya abriendo lentamente hueco lo racional, lo cierto es que los primeros pasos en sentido racionalista no se verifican hasta la irrupción de la llamada generación de 1925, y no se desarrollarán plenamente hasta los años treinta, por lo que su estudio será ya objeto del próximo capítulo. Así pues, analizaremos aquí una continuidad ecléctica que en el fondo es una actitud latente que se mantendrá incluso tras la Guerra Civil, y que cuenta en el primer tercio de siglo con amplios espacios en los que desenvolverse, originados en los ensanches planificados en el siglo XIX y en las grandes vías que ahora se abren en ciudades como Madrid, y que conceden a la burguesía la posibilidad de habitar en el centro.

El más notable de los arquitectos en este contexto es Antonio Palacios, que terminó sus estudios de arquitectura en Madrid en 1900. Aunque en su Galicia natal levanta edificios como el *Ayuntamiento* de su pueblo pontevedrés de Porriño, o el *Teatro Rosalía* de Vigo, el mejor y más grandilocuente eclecticismo de Palacios se encuentra en Madrid, en zonas tan castizas como la de la Gran Vía, cuya imagen está fuertemente endeudada con él. Hasta 1917 realiza en la plaza de Cibeles, en colaboración con Julián Otamendi, su edificio más emblemático: el *Palacio de comunicaciones*, cuya torreada arquitectura, como indica Chueca Goitia, tiene algo de simbólico castillo donde se mezclan detalles platerescos y modernistas, mientras que por el contrario, la fachada sur es casi racionalista, igual que racional y funcional es la distribución interior basada en un vestíbulo cruciforme que alcanza toda la altura del edificio. También con Otamendi trabaja por esos mismos años en el *Edificio Palazuelo* en la calle Mayor, y en el *Banco Central* en la calle de Alcalá, donde destaca el orden gigante de sus columnas y la referencia igualmente clásica en las cariátidas de la entrada. Éstos y otros ejemplos, como la monumental mole del *Círculo de Bellas Artes*, justifican para Palacios un lugar de preferencia en el eclecticismo del primer tercio del siglo.



«Palacio de comunicaciones», de Antonio Palacios, en Madrid.

Frente a la aparatosidad de las posiciones eclécticas de Antonio Palacios, otros arquitectos proponen, aun desde una formación ligada igualmente al eclecticismo, algunas soluciones que, entrando ya en los años veinte, pueden ser consideradas como antesala del racionalismo. Es el caso de los trabajos en Galicia de Rafael González Villar y los de Víctor Eusa en Pamplona. Pero sobre todo hemos de destacar las figuras de Teodoro de Anasagasti y de Secundino Zuazo. Anasagasti, que realiza sus primeras obras en su Bermeo natal, levanta en colaboración con su suegro, José López Salaberry, el *Edificio Madrid-París*, actual sede de la cadena S.E.R. en la madrileña

Gran Vía, a comienzos de los veinte, ampliándolo en altura unos años más tarde. Este arquitecto vasco es ya un experto conocedor de los nuevos materiales, especialmente del hormigón armado, lo cual le permite una gran libertad de acción especialmente en sus intervenciones en cines y teatros, acercándose a una imagen de modernidad, aunque sin llegar a expresarla plenamente. El mejor ejemplo es quizá el *Teatro Monumental* de Madrid, de estructura de hormigón y fachada regular de vidrio y ladrillo visto, cuyas magníficas condiciones acústicas hacen que en la actualidad albergue la sede de la orquesta de Radiotelevisión Española.

El bilbaíno Secundino Zuazo se había titulado en 1912 y se había iniciado profesionalmente junto a Antonio Palacios. Pronto comenzó a advertir fuertes diferencias frente al maestro gallego, acomodándose con el tiempo a las tendencias racionales, aun sin pertenecer, probablemente por el lastre generacional, al joven grupo del 25. Alguna de sus obras que más adelante veremos, como el edificio de los *Nuevos Ministerios* en Madrid, constituye así un perfecto enlace con las posiciones de la modernidad alcanzadas desde una base tradicional.

Las vanguardias en las artes plásticas

Junto a las posiciones tradicionalistas y renovadoras encontramos también una presión hacia la ruptura con repercusiones en España pero, como hemos indicado, con epicentro en París. Esta vanguardia se canaliza fundamentalmente en dos direcciones: en primer lugar el cubismo, y algo más tarde el surrealismo, movimiento que se desenvolverá tanto en la abstracción como en la figuración. Los autores españoles, más vinculados que nunca a la capital francesa, juegan un papel tan destacado en estos movimientos que no sería correcto pensar que se incorporan a tendencias en marcha, sino que más bien lo que hay que destacar es su papel de constructores de la vanguardia internacional desde sus mismos cimientos. Estas afirmaciones quedan legitimadas con la mera relación de pintores como Pablo Picasso, Juan Gris o María Blanchard, asociados al cubismo*, Joan Miró, Salvador Dalí y Oscar Domínguez, centrados en posiciones surrealistas, o autores que desde la escultura plantean también soluciones de ruptura, como el propio Picasso, Pablo Gargallo o Julio González, artistas en definitiva que, sin desentenderse de lo que ocurre en su país, como bien demostrarán muchos de ellos con la participación en el pabellón del gobierno republicano en la Exposición Universal* de 1937, asumen en estos años el papel de auténticos protagonistas de la historia del arte.

Siempre con el problema de la fragilidad de las fronteras cuando se trata de sistematizar, a la relación de artistas señalados como protagonistas del ambiente artístico de

la capital francesa hemos de añadir otros nombres que conformaron la llamada Escuela Española de París. Se trata de Joaquín Peinado, Hernando Viñes, Alfonso Olivares, Pancho Cossío y, sobre todo, Francisco Bores y Manuel Ángeles Ortiz, autores que asimilan en los años veinte y treinta las propuestas cubistas de Picasso y Gris, y en ocasiones la creciente pujanza del surrealismo*.

EL ENTORNO DEL CUBISMO

Como experiencias previas del movimiento cubista hemos de indicar tanto la geometría y el orden en las obras de Seurat y Signac como, sobre todo, la reducción de las formas de la naturaleza a "cilindro, esfera y cono" planteada por Cezanne. Con estos fundamentos es Picasso quien marca en 1907, con sus *Señoritas de Avignon*, el principio de una carrera cubista que se apoyará en la trama geométrica, en la negación de la profundidad, en la preferencia por las gamas cromáticas apagadas y en la simultaneidad, tanto de puntos de vista o perspectivas incompatibles entre sí, como de distintos momentos con los que se introduce en la pintura la noción del tiempo a manera de cuarta dimensión. La ruptura es consciente y reflexiva, y cuenta, desde una fuerte polémica, con agrupaciones de artistas cuya obra en el XXV Salón de los Independientes, en 1909, merece el calificativo de "caprichos cúbicos" por parte del crítico Louis Vauxcelles. Incluso se contará pronto con un soporte teórico de la mano, entre otros, de Guillaume Apollinaire con su texto *Los pintores cubistas. Meditaciones estéticas*.

La primera línea cubista se sustenta, junto a la base de Picasso, en la figura de Georges Braque, incorporándose casi de inmediato otros artistas como los franceses Fernand Léger o Robert Delaunay y los españoles Juan Gris y María Blanchard, de modo que la atribución de una doble nacionalidad a la mayor ruptura en el arte contemporáneo parece lo más apropiado. También desde la escultura artistas españoles, como Pablo Gargallo o Julio González, que completarían una auténtica Escuela Española en París, juegan un importante papel en la aproximación al nuevo movimiento. Aun siendo quizá el cubismo lo más destacado tanto en unos como en otros, lo cierto es que las incursiones por diversas vías de la creación aconsejan un estudio individualizado de cada trayectoria.

PABLO PICASSO

Si en el caso de muchos de los artistas estudiados la modesta intención de estas páginas queda desbordada, en el de Picasso, a quien, como indica Juan Antonio Ramírez, no se pueden aplicar los parámetros con los que juzgamos al común de los mortales, no podemos sino exponer un breve esbozo, tranquilizados, eso sí, por la existencia de numerosas y documentadas monografías que dan buena cuenta de la dilatada y siempre sorprendente obra del más genial de los artistas contemporáneos.

Nacido en Málaga en 1881, el mismo año en que también Gargallo y Blanchard verían la luz por primera vez, Pablo Ruiz Picasso mostró pronto su precoz capacidad artística a su padre, profesor de dibujo y pintura que se trasladaría con toda su familia primero a La Coruña y más tarde a Barcelona. La metrópoli mediterránea abre nuevas inquietudes en el joven Pablo que, aunque descontento con la enseñanza oficial, realiza en 1897, probablemente por el influjo paterno, una obra de gran formato con carácter académico. Se trata de *Ciencia y caridad*, en la que un médico toma el pulso a una mujer moribunda en presencia de una monja con un niño en los brazos. Con esta pintura obtiene mención honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes, al mantenerse en el entorno del gusto burgués sin filtrar noticias de la rebelión artística que conduciría pocos años más tarde. En ese mismo año de 1897 Picasso llega a Madrid para cursar estudios en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, pero pronto abandona la institución para regresar a Barcelona e integrarse en el círculo de intelectuales y artistas que se reunían en el café de *Els Quatre Gats*. La rapidez con que quema etapas y la frecuencia con que en estos años cambia de dirección hacen que él mismo se califique de "salvaje" que no se sujeta a reglas y que por tanto carece de estilo.

Su primer contacto con París tiene lugar en 1900, cuando se instala por unos meses en el estudio que Isidro Nonell tenía en la ciudad. La temática y la forma de proceder de impresionistas y postimpresionistas marcan al joven malagueño en obras como *Le Moulin de la Galette*. Especialmente Renoir, Van Gogh y, sobre todo, los pasteles* de Toulouse-Lautrec, dejan así su huella en el Picasso de comienzos de siglo, y desde finales de 1901, de nuevo en la capital francesa, suponen la base de una etapa que más que en el virtuosismo se fundamenta en su personal concepción de la vida. Es la época azul, que, extendida hasta finales de 1904, juega con este frío color en temáticas que sitúan como protagonistas del cuadro a los más desfavorecidos. Así, lánguidos artistas, prostitutas solitarias, vagabundos y mendigos muestran su dolorosa pobreza y su desamparo en ejemplos como *La vida*, *Madre con niño enfermo*, *El guitarrista ciego* o *La planchadora*, obras que por la espiritualidad de los personajes, y a veces por la deformación *manierista** que presentan, parecen recoger las enseñanzas de El Greco.

El cambio a otro tipo de pintura, en relación con su definitiva instalación en París en 1904, fue, como siempre en Picasso, bastante brusco. El inmueble del destartalado ático en el que el artista se instala hace pensar al poeta Max Jacob en un "barco lavadero" de los que en aquellos años flotaban sobre el Sena, por lo que este nuevo periodo, definido también por el color rosa, es conocido como el del *Bateau-Lavoir*. Además del cambio en el color dominante, el aspecto y la disposición de las figuras sugieren un mayor optimismo, al tiempo que los volúmenes tienden a mostrar calidades escultóricas, especialmente a través del mundo del circo, con sus saltimbanquis y arlequines, en obras como *La familia del arlequín* o *Acróbata y joven equilibrista*. Un cambio comienza a operarse con el *Retrato de Gertrude Stein*, pintado en 1906, que juega aún con una tranquila gama de colores que lo emparentan con la etapa rosa, pero que mues-

tra unas manos y un rostro de ojos almendrados tendentes a la geometría exhibida por las antiguas esculturas ibéricas. Esta tendencia se percibe también en algunos autorretratos de ese momento, en los que el rostro del artista se puede descomponer en severas estructuras geométricas que anuncian el gran paso del cubismo.

La revolución cubista cristaliza en *Las señoritas de Aviñón* (p. 159), de 1907, cinco desnudos femeninos más tallados que pintados, que se despegan de la realidad para acentuar el carácter conceptual de una obra fragmentada. Los ojos de frente combinados con narices de perfil en rostros que al menos en tres de las mujeres recuerdan las máscaras africanas, indican que son diversos los ángulos de observación simultáneos que se proponen al espectador. A partir de aquí Picasso pinta numerosas figuras geometrizadas, en tanto que su amigo Braque tiende a la realización de paisajes igualmente cúbicos, apreciándose en la paleta de ambos padres del cubismo una reducción de la gama cromática a tonos apagados. Estas características, que se aprecian en los paisajes que Picasso pinta desde 1909 en el pueblo de Horta de Ebro, así como en algunos bodegones e incluso en retratos de esa misma época, como el de *Ambroise Vollard*, definen lo que se ha dado en llamar *cubismo analítico*. De estos años son también algunos cuadros de formato oval y colores tierra en los que las nuevas conquistas juegan con la fragmentación de objetos cotidianos como botella y vasos o instrumentos musicales.

Ya a fines de 1912 Picasso, junto con Braque, introduce una nueva variable de gran repercusión en el movimiento cubista como es el *collage**, al encolar en su obra *Naturaleza muerta con silla de rejilla* un hule que ya tenía dibujado el entrelazo de mimbres y que hace innecesario pintar el respaldo. Entramos así en el *cubismo sintético*, que aporta fragmentos de realidad, objetos ya preexistentes como telas, partituras o trozos de periódico, con lo que se anticipa el fenómeno *dadaísta**. Con la misma filosofía, Picasso elabora también algunas esculturas, como es el caso de sus *Guitarras*, con material pobre, con objetos encontrados, ("yo no busco, encuentro" llegará a decir el artista), como alambres y chapas metálicas.

El estallido de la Primera Guerra Mundial marca un punto de inflexión tras los años de mayor intensidad creativa del autor. No es que el cubismo desaparezca de su taller, como bien atestiguan obras maestras como *Los tres músicos*, de 1921, pero sí pierde el rango de exclusividad, pasando a coexistir con otros estilos. Son estos los años en que París parece retornar a un cierto orden académico, al tiempo que cede en su férrea hegemonía de las vanguardias ante otros polos como Berlín o Nueva York. En este nuevo contexto de "neoclasicismo", Picasso, casado ya con la bailarina rusa Olga Koklova, trabaja en la escenografía de algunos ballets, y sin renunciar a la vanguardia en obras que realiza simultáneamente, pinta también algunas figuras "clásicas" en obras como *Tres mujeres en la fuente*, *La flauta de Pan*, *Madre y niño*, *Los amantes*, o en el retrato de su hijo *Pablo vestido de arlequín*. En el mismo año en que pinta a su esperado primogénito, 1924, aparece en París el *manifiesto surrealista* de André Breton, y Picasso, al que parece que nada es ajeno, participa al año siguiente con gran

éxito en la primera exposición de los pintores de este nuevo movimiento, aunque no seguirá internándose por esa vía. La obra que podemos tomar como referencia de este momento es *La danza*, que coexiste con la continuidad cubista de algunas naturalezas muertas (con guitarra, con cabeza clásica, con limones y naranjas...) y con algunos retratos como el de su hija Maya con una muñeca, o los de Dora Maar.

De nuevo los acontecimientos bélicos, esta vez en España con la Guerra Civil, marcan al artista malagueño y provocan una obra universal, *Guernica*, de la que daremos cuenta, al igual que de las esculturas realizadas en su taller de Boisgeloup, en el capítulo siguiente, en el contexto de la Exposición Universal de 1937, en la que fueron exhibidas. *Guernica* supone, como veremos, una obra que sin renunciar a los procedimientos de vanguardia es perfectamente comprensible, del mismo modo que en esos mismos años otros cuadros, como el fuertemente expresionista *Mujer llorando*, son capaces de transmitir nítidamente desde la vanguardia la idea de angustia. La ocupación nazi y la consecuente vigilancia dificultaron la realización de obras políticamente comprometidas, apareciendo en todo caso elementos como el cráneo, al que algunos han atribuido un sentido metafórico, pero más adelante Picasso volvería a ser más explícito en su compromiso, con obras como *La matanza de Corea*, de 1951, inspirada en *Los fusilamientos* de Goya, o en los dos murales que con el tema de la guerra y la paz pintó al año siguiente en el llamado *Templo de la Paz* de Vallauris.

En los cincuenta y también en los sesenta, ya como activo octogenario, crea, a veces sintetizando descubrimientos anteriores, algunas series sobre el mismo tema. Es el caso de las diversas versiones de *El pintor y la modelo*, o de los conjuntos dedicados a homenajear la obra de grandes autores como Delacroix (*Mujeres de Argel*), David (*Rapto de las Sabinas*), Courbet (*Almuerzo en el campo*) y, sobre todo, Velázquez, con la amplia serie de *Las Meninas*. La cima del arte contemporáneo que es Picasso funde así significativos ejemplos de la historia de la pintura con la vanguardia del siglo XX, completando un legado de una extensión, complejidad y nivel de aportación difíciles de parangonar con cualquier otro artista reciente.

JUAN GRIS

José Victoriano González, pues ese era su verdadero nombre, nació en Madrid en 1887, y en 1906, contando con una moderada formación en pintura, abandonó su ciudad para instalarse en París, en el *Bateau-Lavoir** que compartiría con Picasso. De poco más de veinte años dispondrá desde entonces, hasta su prematura muerte, acaecida en 1927, para desarrollar los principios del cubismo enunciados por Braque y Picasso, poco tiempo si lo comparamos con los casi noventa y dos años que tenía este último en el momento de su muerte. Tal vez por ello, mientras que en el malagueño llega a aturdir la pluralidad de caminos, Gris es un autor esencialmente cubista, ejerciendo incluso como teórico, aunque su incorporación al movimiento fue relativamen-

te tardía. Desde los primeros años comienza a decantarse por las gamas frías de grises y tierras, y por el tema de la naturaleza muerta, concebida con un fuerte sentido volumétrico que aún no es explícitamente cubista. Será este tema, el de los objetos inertes, el que predominará en su obra, aunque los pierrots y arlequines cubistas también protagonizaron, hasta el final de su vida, algunos de los más destacables trabajos.

Hasta 1910 Gris se mueve en el entorno del naturalismo, y trabaja como ilustrador para subsistir, pero ya en *Casas en París*, de 1911, juega con volúmenes cúbicos en diversos planos y con ángulos inverosímiles que dan paso a una voluntad cubista anunciada en un cuadro de transición, *Homenaje a Picasso*, que muestra claramente la voluntad de asumir las reglas del juego del nuevo movimiento, y expresada a partir de ese momento en sus bodegones. *Naturaleza muerta: botellas y cuchillo*, de 1912, presenta los mencionados elementos en una disposición aparentemente normal, pero cortados mediante violentas líneas oblicuas que generan bandas con una distinta gradación en el sombreado, lo cual produce efectos ópticos de volumen y movimiento. En el mismo año, con *Reloj y botella de jerez*, Gris juega con idéntica descomposición de los objetos, cuyos contornos se cortan entre sí, concebidos en formas geométricas puras a base de una red lineal que nos permite reconstruir diversos puntos de vista. Con el tiempo sus objetos, más que cortarse, se prolongan unos en otros, como ocurre en *Frutero y periódico*, de 1920. Instrumentos de cuerda, vasos, botellas, pipas de fumador y páginas de libros y periódicos forman parte de su particular universo, en el que, como en Picasso y Braque, también el *collage** estará presente. Las retículas de líneas cortantes propician una complejidad que en ocasiones se acentúa con la inclusión de elementos "reales" que podemos ver al fondo de la obra, tal y como ocurre en *Naturaleza muerta delante de una ventana abierta: la plaza Ravignan*, o en *Guitarra delante del mar*, y que añaden así al conjunto un nuevo punto de vista.

MARÍA BLANCHARD

La infancia de María Gutiérrez Blanchard se desenvuelve en su ciudad natal de Santander, en un ambiente familiar intelectual que, lejos de poner trabas a su vocación artística, le sirve de apoyo. En 1909 se traslada por primera vez a París, donde trabaja con Anglada Camarasa y donde tres años más tarde conoce a Juan Gris, y en 1916 se instala ya definitivamente en la capital francesa, siendo en este momento relativamente tardío cuando Blanchard comienza a pintar telas cubistas. Hasta entonces se había movido en el costumbrismo y los paisajes, aunque había producido también algún trabajo de enorme originalidad como *La comulgante*, de 1914, una niña vestida de Primera Comunión que, lejos de presentar ingenuidad o alegría, transmite un extraño sentimiento de inquietud incrementado por la perspectiva distorsionada del reclinatorio, que recuerda algunas obras expresionistas, y por la forzada posición del personaje apoyado únicamente en las punteras de sus pies.

Las obras cubistas de María Blanchard, en las que como influencia más clara se percibe la de Juan Gris, son menos radicales que las que hemos comentado hasta el momento, en tanto que los objetos presentados son más fácilmente reconocibles. Se diría que a la artista le cuesta más que a Picasso o a Gris desprenderse de lo clásico; tanto es así, que manteniendo temas característicos del cubismo, los objetos que aparecen llegan más adelante a estar perfectamente definidos, aunque su presentación se realice bajo una marcada geometría. Así ocurre en su *Naturaleza muerta con plátanos*, de 1920, y en algunas obras posteriores en las que la figura humana, esencialmente femenina, protagoniza la obra, como ocurre en *Joven campesina*, *La echadora de cartas*, *La toilette* o sus varias versiones de *Maternidad*. Su obra, aun hoy en proceso de revalorización, constituyó en vida de la artista un éxito sólo relativo, hasta el punto de que sus últimos días se vieron envueltos en la penuria económica.

PABLO GARGALLO

Aunque su instalación definitiva en París no se produce hasta 1923, habían sido varias sus estancias previas en esa ciudad, y diversos también sus contactos con artistas como Picasso y Gris. Aunque nacido en un pueblo de Zaragoza, su formación se desarrolla en el ambiente novecentista de Barcelona, si bien en su madurez artística se situará sin ambigüedades del lado de la vanguardia internacional. El ambiente de la capital catalana tiene un importante peso en la obra que Gargallo realiza en los años iniciales del siglo veinte, donde los aspectos modernistas, palpables en obras como *Espejo* o *El amor*, se combinan con su interés social, teñido incluso de tremendismo, como ocurre por ejemplo en su relieve *La bestia del hombre*. También se interesa por un cierto clasicismo, patente en la *Pequeña voluptuosidad arrodillada*, creada en 1907, el mismo año en que comienza a trabajar con chapas metálicas en la que será su faceta más interesante, si bien nunca abandonó por completo el trabajo en piedra o terracota.

Las primeras creaciones elaboradas con chapas metálicas son algunas máscaras en las que paulatinamente los elementos de referencia, como ceja, ojo o nariz, van adquiriendo una absoluta reducción geométrica, como ocurre en las diversas versiones de *Arlequín*. Gargallo aprovecha el moldeado de la lámina para jugar con un volumen que se desprende de la masa, de manera que la obra muestra su interior jugando con la idea del hueco que nos facilita la diversidad de planos, como ocurre en *Arlequín con flauta* o, sobre todo, en la monumental figura de *El gran profeta*, del museo Reina Sofía, realizada en 1933, un año antes de que se produjese su muerte.

JULIO GONZÁLEZ

El ambiente en el que viene al mundo Julio González en la Barcelona de 1876 es el de una familia de forjadores y orfebres, que ocasionalmente se dedicaban a la escultura. La técnica del trabajo del metal está pues muy enraizada en el aprendizaje de González, si bien su primera incursión por las artes la hará de la mano de la pintura hasta bien entrado el nuevo siglo, con obras de notable interés como *La ofrenda* o *Desnudo sentado*, ligadas a la tradición novecentista catalana. Instalado en París en 1899, desde su formación esencialmente de orfebre* se irá desplazando hacia el trabajo con el hierro, material que desde los años veinte ocupará la parcela más importante de su obra. Es precisamente el magisterio del hierro lo que le cualifica para ayudar a Gargallo y, sobre todo, a Picasso, al que había conocido ya en 1904 y con el que trabajará, a finales de los años veinte, en importantes esculturas como *Cabeza de mujer*, *Cabeza de hombre*, y, sobre todo, las dos versiones del *Proyecto para un monumento a Guillaume Apollinaire*. Con Picasso, González adquiere plena consciencia de la importancia de la pluralidad de ángulos de observación de la obra tridimensional, al tiempo que aprende a respetar el "objeto encontrado" como elemento de la obra de arte.

El interés por el cuerpo femenino se compagina, aún en la figuración, con máscaras que llegan a emparentar la obra de González con la de Gargallo, autor de perceptible influencia también en esculturas como *Don Quijote*, donde la figura busca desprenderse de la masa. Con el tiempo, el escultor barcelonés irá prescindiendo también de las referencias a la realidad en obras como *Mujer peinándose II*, *Hombre cactus*, o su magnífica *Mujer ante el espejo* del IVAM* valenciano, aunque de ningún modo podremos hablar de evolución sin retorno desde la figuración hacia lo abstracto. De hecho, cuando en lo más creativo de su experiencia abstracta le sea solicitada su aportación para el pabellón republicano español en la Exposición Universal de 1937, González responderá desde el realismo con *La Montserrat*, una de las más emblemáticas obras de toda la escultura contemporánea, en la que retoma el tema de la campesina catalana protagonista de magníficos relieves en cobre repujado de la década anterior. Junto a esta gran escultura, obras como *Pequeña Montserrat asustada*, *Cabeza de Montserrat gritando* o el abstracto *Homenaje a la hoz y el martillo* del museo de escultura al aire libre, en el madrileño paseo de la Castellana, introducen un interesante aspecto, el del compromiso político de los artistas, que será abordado en el difícil contexto de la Guerra Civil estudiado en próximas páginas.

EL ENTORNO DEL SURREALISMO

El término surrealismo es utilizado por primera vez por Apollinaire en 1917 y, a diferencia del cubismo, el terreno en que germinará el nuevo movimiento será la literatura. Pronto, no obstante, la fascinación del subconsciente y del absurdo invade otros

campos del arte que no quieren desaprovechar la oportunidad de prescindir de las ataduras de la razón. André Breton, en el *Manifiesto surrealista* que publicará en 1924, defiende la profundización en los dictados de la imaginación, en esta auténtica rebelión que en lo político llevará a estos artistas a aproximarse al Partido Comunista Francés. La pintura surrealista arranca de la exposición celebrada en 1925 en la galería Pierre de París por parte de un grupo de artistas en el que pronto se distinguirán dos direcciones: quienes tienden a la abstracción y quienes optan por la sorprendente asociación de imágenes, pero desde una perspectiva renacentista.

La incoherencia de fondo que se plantea en un arte que quiere ser políticamente comprometido, es la de la propia dificultad para llegar a las masas. Se generará así, frente a quienes fundamentan el compromiso en el realismo, un conflicto que en el caso español es, como en el próximo capítulo tendremos ocasión de comprobar, especialmente virulento. Estudiamos aquí las figuras de dos pintores españoles que pueden ser considerados como lo más destacado a nivel universal, tanto del modelo abstracto como del figurativo, mientras que dejamos para la polémica de los años de la República el estudio de autores más vinculados a España, como Maruja Mallo, Alberto Sánchez, Oscar Domínguez, Alfonso Ponce de León o José Moreno Villa.

JOAN MIRÓ

Como en tantas ocasiones, el ambiente en que Miró viene al mundo en la Barcelona de 1893 es el de un entorno familiar ligado a la artesanía, concretamente a la orfebrería, aunque en este caso la vocación artística tempranamente expresada por el joven Joan chocó con los planes paternos de enviarle a la Escuela de Comercio de Barcelona. Sólo en 1911, tras superar una grave enfermedad, consiguió el permiso paterno para ingresar en la escuela de arte que dirigía Francesc Galí, artista de métodos poco académicos como la explotación de la memoria táctil. En esos años se vincula también a los círculos de arte barceloneses, y comienza a tomar contacto, a través de exposiciones como las de la Galería Dalmau, con la más avanzada creación europea. Miró se siente más próximo a esta pintura vanguardista –siempre desde un marcado personalismo– que al ambiente modernista catalán, especialmente desde que en 1916 el marchante Ambroise Vollard organiza en Barcelona una gran exposición de arte contemporáneo francés, y desde que en 1917 Miró conoce en la misma ciudad al provocador dadaísta Francis Picabia.

La atracción de la capital francesa era fuerte, pero la guerra en Europa desaconsejaba por el momento el viaje, de modo que Miró comienza a pintar como un "exiliado" de una ciudad, París, en la que aún no ha estado, y lo hace con obras como *Nord-Sud*, bodegón de colorido *fauve* y de corporeidad que hace recordar a Cézanne, o como *Retrato de V. Nubiola*, en el que la libertad de color se sintetiza con una aproximación a la descom-

posición cubista. En 1918 Miró realiza su primera exposición personal en la galería de Josep Dalmau, marchante que organizaría también su primera exposición parisina tres años más tarde en la galería *La Licorne*. En ninguna de las dos ocasiones el pintor barcelonés logra vender ni un solo cuadro, aunque Picasso augura su triunfo futuro. De estos años son algunas interesantes obras en las que está presente el recuerdo de sus estancias en la finca familiar de Montroig, como *Huerto con asno* o, sobre todo, *La masía*, de un claro y descriptivo sentido *naïf* y de una cierta premonición surrealista.

El paso definitivo al surrealismo se produce, en paralelo cronológico con el manifiesto de Breton, con *Tierra labrada*, profundización de lo que *La masía* había apuntado un par de años antes, con *Paisaje catalán* y con *Carnaval de Arlequín* (p. 160), sobre el que el propio artista llega a aclarar: "Ejecuté una serie de dibujos previos en los que expresaba las alucinaciones que me producía el hambre. Volvía por las noches a casa sin haber cenado y anotaba mis sensaciones". Hasta finales de los veinte, en ejemplos como la serie de interiores holandeses, la obra de Miró presenta un sentido onírico y una densidad de extrañas criaturas que ha provocado la frecuente comparación con trabajos de El Bosco. Sobre fondos planos, las disparatadas figuras se muestran en un continuo movimiento que transmite un sentido lúdico. Los protagonistas identificables, como el conejo, la gallina o el caracol que aparecen en *Tierra labrada*, o como los gatos que en *Carnaval de Arlequín* juegan con un ovillo, se mezclan con formas semejantes a esos inquietos microorganismos visibles a través del microscopio.

Junto a la densidad compositiva de las obras mencionadas, y en la misma década de los veinte, encontramos otros ejemplos, como *Perro ladrando a la luna*, en los que el espacio se despeja de elementos y la variedad cromática se reduce enormemente. Esta reducción cromática se verifica también en otras obras coetáneas en las que la novedad consiste en la introducción de la palabra, como ocurre con *Le corps de ma brune*, sobre cuyo color ocre destacan textos escritos en francés y pequeños núcleos en rojo, amarillo y azul. Los tres colores primarios, y a veces también el verde, serán los más utilizados, en composiciones que retornan a una complejidad que ahora presenta un sentido de mayor abstracción, y en la que el papel fundamental está desempeñado por la línea que juega a crear y envolver formas. En *Escargot, femme, fleur, étoile*, la elasticidad de las letras iniciales y finales que aparecen escritas da lugar a esa línea que en obras posteriores, como *Mujer de la axila rubia peinándose la cabellera a la luz de las estrellas*, se convierte en una auténtica maraña. En esos mismos años, especialmente en 1937, Miró pondrá su creación, como tantos otros artistas, al servicio de la ideología en obras de mayor claridad, con el *Bodegón del zapato viejo*, que remite a los dramáticos acontecimientos de la guerra que se vive en España, y con la aportación, que en el capítulo siguiente detallaremos, en el pabellón español para la Exposición Universal de París. A pesar de este apoyo a la causa republicana, Miró regresa a España en 1940, en un "exilio interior" que permite no obstante a las nuevas generaciones de artistas aprovechar más directamente su magisterio.

Desde los cuarenta, continuando con la plena abstracción, las composiciones complejas, casi "narrativas" y enriquecidas con grafismos y manchas, se combinan con obras en las que destaca la monumentalidad de una forma protagonista. Los colores, siempre puros, se adueñan en algunos casos por completo del cuadro, como ocurre en *Mujer, pájaro y estrella*, de 1970. Con ese mismo sentido protagonista del rojo, amarillo, azul, verde y negro, tenemos también desde 1944 las cerámicas que elaborará hasta los setenta en colaboración con Llorens Artigas, y que muchas veces tendrán un sentido monumental en función de la ciudad. Al trabajo en cerámica y mosaico hemos de añadir, por último, en la trayectoria del artista catalán la faceta de escultor, desde las iniciales obras de sentido dadaísta, que juegan con la combinación de objetos cotidianos del tipo del perchero y el paraguas que aparecen en *Personaje*, hasta las figuras más rotundas que, esencialmente en los cuarenta, suponen variaciones sobre los temas de *Mujer y Pájaro*, dos de los más recurrentes en su particular iconografía.



«Mujer y pájaro», de Joan Miró.

SALVADOR DALÍ

Frente a la abstracción de Miró, Dalí es el más destacado representante del surrealismo figurativo que, con técnica precisa y depurada, se fundamenta en la asociación insólita entre los elementos que componen el cuadro. Lo que se nos transmite a través de sus obras es una atmósfera delirante y onírica, frecuentemente sobre paisajes dilatados y luminosos en los que lo monstruoso se mezcla con lo humano. La incorporación del artista catalán al movimiento del surrealismo se produce cuando éste ya se encuentra en marcha, aunque su afinidad ya había sido exhibida antes del encuentro en París, en 1928, con sus más destacados representantes.

**ODA A SALVADOR DALÍ, ESCRITA POR FEDERICO
GARCÍA LORCA EN 1926 (FRAGMENTO)**

Venus es una blanca naturaleza muerta
y los coleccionistas de mariposas huyen.
Cadaqués, en el fiel del agua y la colina,
eleva escalinatas y oculta caracolas.
Las flautas de madera pacifican el aire.
Un viejo dios silvestre da frutas a los niños.
Sus pescadores duermen, sin ensueño, en la arena.
En alta mar les sirve de brújula una rosa.
El horizonte virgen de pañuelos heridos,
junta los grandes vidrios del pez y de la luna.
Una dura corona de blancos bergantines
ciñe frentes amargas y cabellos de arena.
Las sirenas convencen, pero no sugestionan,
y salen si mostramos un vaso de agua dulce.
¡Oh Salvador Dalí, de voz aceitunada!
No elogio tu imperfecto pincel adolescente
ni tu color que ronda la color de tu tiempo,
pero alabo tus ansias de eterno limitado.
Alma higiénica, vives sobre mármoles nuevos.
Huyes la oscura selva de formas increíbles.
Tu fantasía llega donde llegan tus manos,
y gozas el soneto del mar en tu ventana.
El mundo tiene sordas penumbras y desorden,
en los primeros términos que el humano frecuenta.

Hasta el momento de la incorporación a la vanguardia parisina, Dalí, nacido en 1904 en la ciudad de Figueras, había formado parte, junto a Lorca y Buñuel, de los años más destacados de la Residencia de Estudiantes en Madrid. A la capital se había trasladado para profundizar, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, sus demostradas habilidades con el dibujo y la pintura, aunque su polémico comportamiento, culminado en la negativa a ser examinado por "tres ignorantes catedráticos", desembocase en su expulsión en 1926. En esos años ha superado el neopresionismo de sus obras de adolescente, e incluso ha realizado alguna incursión por un cubismo tardío ejemplificado en su *Autorretrato cubista*, de 1923. En 1924 y 1925, el mismo año en que participa en la Exposición de Artistas Ibéricos, pinta *Muchacha de espaldas*, *Figura en una ventana* y el *Retrato de Luis Buñuel*, sus más destacadas obras de sentido clásico, antes de que el más delirante surrealismo comience a esbozarse y estalle ya en París para no abandonar jamás a uno de los artistas más provocadores de la historia del arte.

**POSICIÓN MORAL DEL SURREALISMO. CONFERENCIA PRONUNCIADA POR DALÍ,
RECOGIDA EN LA OBRA *¿POR QUÉ SE ATACA A LA GIOCONDA?*,
EDICIONES SIRUELA, MADRID, 1994 (FRAGMENTO)**

He escrito recientemente sobre un lienzo que representa al Sagrado Corazón: "he escupido sobre mi madre". Eugenio D'Ors (a quien considero un perfecto gilipollas) ha querido ver en esta inscripción un mero insulto privado, una mera manifestación cínica. Inútil decir que esa interpretación es falsa y que le quita todo el sentido verdaderamente subversivo a esta inscripción. Se trata, al contrario, de un conflicto moral de un orden semejante al que nos plantea el sueño cuando, en éste, matamos a una persona que nos es querida y cuando este sueño es general. (...)

Hay que considerar ante todo el nacimiento de las nuevas imágenes surrealistas como nacimiento de las imágenes de la desmoralización. Es preciso insistir en la perspicacia particular de la atención en la paranoia, reconocida, por otro lado, por todos los psicólogos: forma de enfermedad mental que consiste en organizar la realidad a fin de utilizarla para el control de una construcción imaginativa. El paranoico que se cree envenenado descubre en todo lo que lo rodea, hasta en los más imperceptibles y sutiles detalles, los preparativos de su propia muerte. Recientemente, por un método claramente paranoico, he obtenido una imagen de mujer cuya postura, sombra y morfología, sin alterar ni deformar en lo más mínimo su aspecto real, son a la vez las de un caballo. No hay que olvidar que se trata únicamente de una intensidad paranoica más violenta, por la que se ha obtenido la aparición de una tercera imagen y una cuarta, y pronto de una treintena de imágenes. En este caso, sería interesante saber lo que representa, en realidad, la imagen de que se trata, cuál es la verdad, y, en seguida, se plantea la duda mental de saber si las mismas imágenes de la realidad son meramente el producto de nuestra facultad paranoica.

En París, desde 1928, conecta inmediatamente con André Breton, Tristan Tzara, Paul Eluard, Hans Arp, Yves Tanguy, Max Ernst y Man Ray, contribuyendo como artista y como teórico a un movimiento del que más adelante, en 1934, sería expulsado por "tender a la glorificación del fascismo hitleriano". En esos años iniciales, entre París, Cadaqués y Nueva York, Dalí pinta, contando ya con la inspiración de su musa Gala, algunos de sus más celebrados cuadros, como *El gran masturbador*, *La persistencia de la memoria* o las obras que desde ese momento empiezan a jugar con uno de sus motivos más repetidos, el *Angelus* de Millet. Desarrolla también su método "paranoico-crítico", teoría de la imagen doble de un objeto que "sin la menor modificación figurativa o anatómica, es al mismo tiempo la representación de otro sujeto absolutamente diferente". En este sentido, la admiración por Leonardo da Vinci, que pedía a sus alumnos que buscasen formas en las manchas de humedad de las paredes, y la conexión con el psicoanálisis freudiano, son evidentes en obras como *La imagen desaparece*, en la que o bien vemos el rostro de un hombre maduro, o bien nos encontramos con la joven que en la conocida obra de Vermeer de Delft lee una carta.

Su actividad en los últimos años veinte y primeros treinta es intensa como pintor, exponiendo en París, Nueva York o Barcelona; como ilustrador de publicaciones surrealistas, y como teórico del movimiento, aparte de colaborar con Buñuel en los guiones de *Un perro andaluz* y *La edad de oro*. Son muy ilustrativas las palabras del propio cineasta aragonés, quien en su obra biográfica *Mi último suspiro* explica que el guión de *Un perro andaluz* siguió "una regla muy simple adoptada de común acuerdo: no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural. Abrir todas las puertas a lo irracional". A pesar del rechazo del grupo surrealista, Dalí seguirá siendo fiel a los principios de un movimiento que llega a identificar consigo mismo, abundando en aspectos previos como el sentido paranoico o la descomposición orgánica de alguna de sus formas.

Ante la Guerra Civil española, periodo que pasa fundamentalmente en Italia, Dalí, a diferencia de la mayoría de artistas e intelectuales, partidarios de la República, adopta una postura ambigua. Como señala Juan Antonio Ramírez, el artista se encuentra más "fascinado por el fenómeno de la barbarie" que preocupado por la irrupción de una historia cuyo curso puede ser modificado. Aunque el conflicto no le mueve al compromiso, sí es perceptible en su obra, con ejemplos como *Construcción blanda con judías hervidas*, *Premonición de la Guerra Civil* y *Canibalismo del otoño*, ambas de 1936, que combina con otras como *Venus de Milo con cajones*.

Coincidiendo con la ocupación nazi de París, y hasta su regreso a Europa, en 1948, Dalí permanece en América, donde sigue pintando y donde vuelve a colaborar con el cine, ahora de la mano de Alfred Hitchcock en los decorados de la película *Recuerda*. Hasta que con la muerte de Gala en 1982 deja de pintar, el artista sigue desde los años cuarenta aferrado a unos principios que ya no causan el escándalo de los años anteriores a la guerra, y, sabiéndose altamente reconocido, parece buscar la provocación en su propia excentricidad. Su pintura sigue mostrando un elevado nivel de perfección técnica, con obras como *La tentación de San Antonio* (p. 160), en las que lo más importante sigue siendo el sentido onírico. En otros casos vuelve a un clasicismo centrado en la figura de Gala, como en la obra *Leda atómica*, en la que todos los elementos aparecen suspendidos sin ningún contacto entre sí. También se inicia en una serie de cuadros de motivo religioso a los que a veces se asoma también la historia. Con su particular sentido místico encontramos la original perspectiva elevada de su *Cristo crucificado*, o su *Crucifixión o Corpus hypercubicum*, con el Crucificado suspendido en el aire en presencia de Gala, mientras que en *El sueño de Cristóbal Colón*, nuevamente con Gala, aparecen las connotaciones religiosas ligadas a aspectos gloriosos de la historia de España.

Desde los cincuenta la obra empieza a quedar eclipsada por la controversia, por el indisimulado afán de dinero y poder y por un sentido del espectáculo que rodearía al artista incluso después de su muerte, a comienzos de 1989. Tanto es así, que el propio Dalí dejó diseñado el uniforme de quienes habrían de portar a hombros el féretro con su cuerpo embalsamado hasta depositarlo bajo la cúpula geodésica de su museo.