

Relaciones íntimas entre arquitectura y escultura (I)

Pablo Palazuelo (1916-2007). Es un artista lento y cauteloso, fue un hombre solitario, un lobo estepario reflexivo. Un personaje poco dado a las exhibiciones públicas. Hizo de la paciencia, el sosiego y la pulcritud la bandera de su estética. Desde el principio entendió que el suyo era un camino solitario. Un caballero de la soledad que, como los místicos o los alquimistas, debía resolver por si solo los enigmas de esa armonía universal que debía participar su obra. Frente a la provocación exhibicionista, Pablo Palazuelo eligió el trabajo silencioso y sereno, desarrollando la introspección como estrategia de producción. Recibió múltiples premios y menciones a lo largo de su dilatada carrera, culminando con la medalla de Bellas Artes del año 1981.

De 1932 a 1936 realiza estudios de Arquitectura, los dos primeros años en Madrid y los dos últimos en Oxford. Esta formación arquitectónica le marcará indeleblemente en su quehacer artístico. El Madrid de postguerra, no colmaba las aspiraciones y expectativas del joven Palazuelo que consigue una beca para París, donde encontró las claves y las bases de su producción artística. Veinte años en París (1948-1968) donde encontró el caldo de cultivo que marcaría las pautas de su inspiración y que encontró en la abstracción su verdadera línea creativa. Allí descubrió a Kandinsky (espiritualidad y abstracción), a Mondrian (hermetismo y rigor calvinista) y a Paul Klee (del que descubre “el inmenso valor de la línea como constructora del universo de las formas”).

Del cubismo de Picasso y Braque destacó esa característica de comprimir o desplegar la figura, que permite mostrar facetas ocultas y características de los objetos representados en el cuadro. El cubismo supuso una auténtica ruptura con aquella manera de representar el espacio y el volumen, que se

inauguró en el Renacimiento (con la perspectiva cónica). La aportación de Picasso, además de intentar representar un espacio de más de tres dimensiones (al introducir el tiempo como cuarta dimensión) lo que hace es restituir la condición de bidimensionalidad al cuadro, desplegando los volúmenes para representar varias de sus caras a la vez sobre un único plano. Otra línea del cubismo la del "Círculo de Puteaux" (en torno al atelier de los hermanos Duchamp) interesó más vivamente a Palazuelo ya que intentaba buscar una base matemática para el nuevo arte desarrollado a través de la geometría y la numerología. Del cubismo, pues, encontramos algunos rasgos en su obra: el carácter plano y simplificado del cuadro, el silueteado de superficies por medio del recorte, implícito en el procedimiento del collage así como el interés por la geometría y numerología.

Del constructivismo se inspiró a través de la radicalidad de Malevich (1914-15, cuadro negro). Este llevó el arte al grado cero de la abstracción. Funcionaba como un auténtico líder pseudo religioso dentro de su movimiento: el suprematismo. El constructivismo no trata de descomponer el espacio y los objetos que se ven, como el cubismo; ni difractar el movimiento como el futurismo, sino de representar un mundo sin objetos, una abstracción matemática en el que solo caben las figuras geométricas. Palazuelo adoptó ciertos criterios del constructivismo, como el despojamiento formal y cromático; una fuerte componente espiritual y un alejamiento de los objetos (no objetual) encontrando en la abstracción y la geometría su fuente de creación.

La obra de los maestros de vanguardia estaba tocada por ideas esotéricas, la numerología, la alquimia, la mística y la espiritualidad. Estas ayudaron a superar las "convenciones del positivismo y del naturalismo, pasando del simbolismo a la abstracción, de las geometrías euclidianas al cubismo y de la realidad a la utopía". La abstracción tuvo su origen en lo irracional y el esoterismo. Existen otras maneras de

aproximarse al sentido de la realidad que no están presididas por el utilitarismo lógico: las emociones, las metáforas, los símbolos.

Palazuelo se interesó pronto por establecer analogías entre los métodos ocultistas y los procesos de creación artística. Hince sus raíces en las profundidades del pensamiento hermético, especialmente en los pitagóricos por su culto a la geometría que ha estado vinculado a las formas arcanas del saber. Javier Maderuelo nos lo explica magistralmente: “Las ciencias ocultas reconocen la existencia de una armonía en el universo frente al desorden en las pasiones mundanas. Se atribuye a Pitágoras la teoría de que los planetas giran unos alrededor de los otros en un equilibrio perfecto, tan perfecto que el sonido que producen en su lento y majestuoso desplazamiento por el espacio se conoce como “música de las esferas”, cuya armonía es tan sutil y deliciosa que el oído humano, imperfecto y torpe, no es capaz de escuchar. Es, por tanto, una música que permanece oculta, al igual que las fuerzas que provocan sus movimientos.” Se imbuyó de cosas tan susceptibles y dispares como la cosmología, la alquimia, filosofías presocráticas y orientales, poesía sufí, biología... A través de lecturas esotéricas fraguó su pensamiento estético. Utilizó la alquimia como metáfora de la obra de arte. Todo este acervo le sirvió para edificar su propio entramado conceptual, los cimientos intelectuales de una abstracción geométrica-lírica que le marcaría.

La cita a Klee sobre “la línea que sueña” (la esencia del dibujo es la línea, y el dibujo constituye su elemento de expresión) sería recurrentemente citada por Palazuelo, convertida casi en una aliteración. La línea había estado presente en su formación como arquitecto en Oxford; la línea entendida como imagen que es emblema del movimiento en el espacio; en definitiva la línea activadora del espacio, vehículo de energía capaz, en palabras del artista, de hacer “visible lo invisible. Es la línea que piensa y yo debo estar

atento a su pensamiento", dejar hablar a las líneas supone escuchar y por tanto es el elogio de la lentitud, verdadero motor del quehacer palazuelino. Ha elegido el dibujo (la línea) como herramienta de su alquimia personal porque a través del acto de dibujar podría revelar la armonía oculta y silente del mundo. Una armonía que responde al orden de los números y a las pautas de la geometría.

Pablo Palazuelo utiliza la geometría de manera especial, no haciendo explícita una trama repetitiva o una figura reconocible, sino que formula una geometría particular creando su mundo estético propio. El artista lo llama TRANSGEOMETRÍA. La geometría está cargada de simbolismo ya que etimológicamente significa madre de tierra, es decir "el origen de la materia, de la vida que es lo mas inventivo e interminable". La materia está siempre viva y posee unos ritmos internos. Ritmos de la naturaleza que Palazuelo trata de captar y trasladarlos a su arte plástico, a su materialización formal. Formas que se ven posibilitadas por las líneas. Trata de desvelar lo que entiende como los enigmas de la forma y de los números que la sustentan. Números que según Carl Gustav Jung no los inventa el hombre sino que los descubre; ya que son arquetipos que el ser humano ha hecho consciente. Sus obras se apoyan en tramas que le sirven para generar formas y siluetas; pero la obra no se configura como trama. En la gestación de la pieza se toman una serie de decisiones que no proceden del mundo de la geometría, de la matemática o de la lógica generativa. Son decisiones que aun siendo estéticas, proceden del mundo de la hermenéutica. La geometría como generadora de formas. Palazuelo insinúa que su obra surge de un lento proceso de **transformación** intelectual en el que se produce una **metamorfosis** en las ideas gráficas. La biología nos sirve de metáfora para entender el proceso de creación. Palazuelo explica: "Partiendo de un germen, de un dibujo que posee potencia germinal, evolucionan por metamorfosis series de dibujos que poseen rasgos comunes, genotipos, de los que luego surgen sus pinturas o sus

esculturas”.

En su estancia en París nos dice Palazuelo que se aficionó a los libros esotéricos (de hecho su biblioteca personal posee más volúmenes sobre el tema esotérico que sobre temas artísticos) y que encontró un libro chino (del que nunca reveló su nombre) que será clave para trabajar plásticamente la geometría. Los procesos creativos, basados en el número y la armonía, le han conducido a una abstracción y geometría que reclama una formalización distinta al coetáneo informalismo y expresionismo imperante en su primera etapa. El número es lo que posibilita todas las formas, ya sean concebidas por la naturaleza ya sean imaginadas o creadas por el hombre.

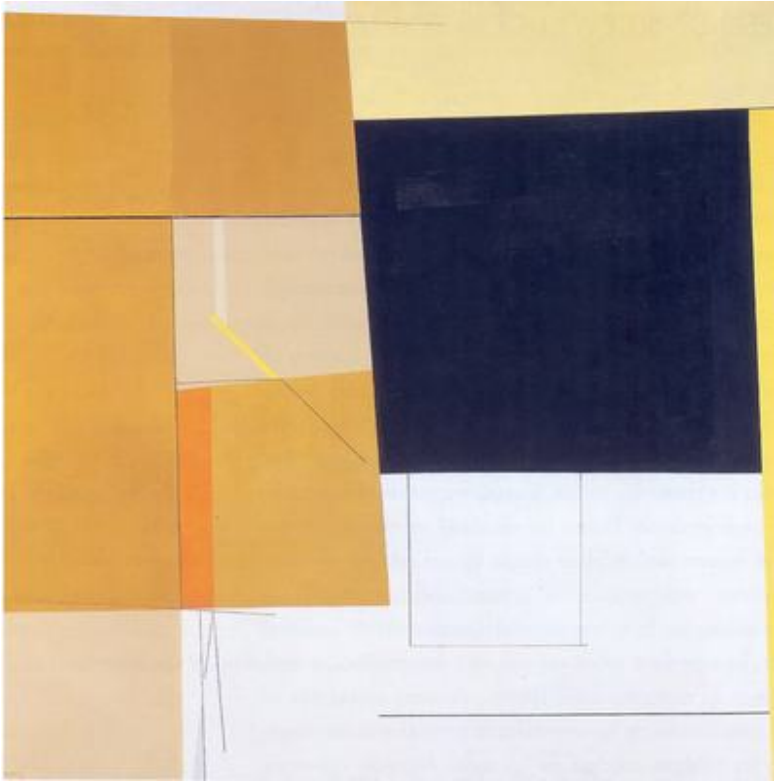

En la pintura, la escultura, la arquitectura o la música , la belleza se cifra por medio de proporciones numéricas. La numerología son un conjunto de creencias que buscan establecer relaciones místicas entre los números, los seres vivos y las fuerzas físicas o espirituales. “En mi trabajo el número es el verdadero principio formal”. Palazuelo es uno de los artistas que ha escrito con mayor profundidad sobre lo que parece ser el núcleo de su obra; geometría, materia, forma, medida, estructuras primarias universales....

En 1967 escribe su primer poema “Jardín”, publicado en 1970, y desde entonces no ha cesado de reflexionar sobre estos temas del proceso creativo. Aunque nunca se ha considerado ni poeta, ni pensador sus escritos han constituido un autentico corpus a través del cual entender su arte y trayectoria. Numerosas declaraciones, entrevistas y poemas han sido recogidos en varias publicaciones como “Escritos, Conversaciones” o como la recopilación de conceptos que definió el maestro y que Carmen Bonell compendió en su publicación “La Geometría y la Vida”. Muchos datos faltan por desvelar tras la reciente aparición del “Cuaderno de París”(1953) y del “Cuaderno Marrón” (1961-63); manuscritos inéditos que esperamos sean transcritos en breve. Acudir a su biografía o a sus escritos, como fuente exclusiva para la explicación de su obra, parece una

metodología escasa. Es necesario explorar y descifrar la propia estructura formal de la obra.

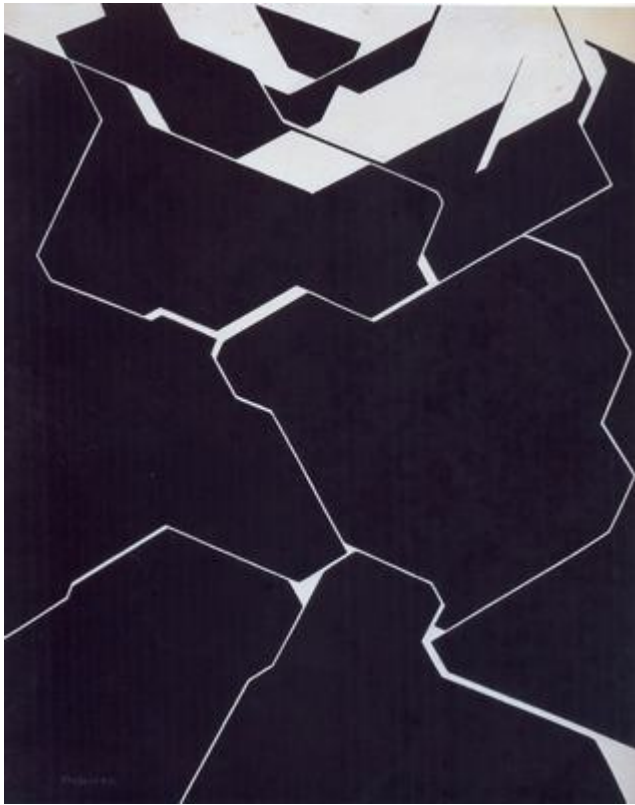
Etapas pictóricas: Síntesis de su evolución formal.

Etapa I.- Hasta 1956 aproximadamente, en donde domina la influencia constructivista y cubista. Utiliza polígonos simples, líneas paralelas, superposición y extrapola la técnica cubista del collage pero en pintura, generando composiciones de claro matiz neoplasticista. Oleos trabajados a la manera de collage (no con recortes pegados), eliminando todo lo que de casual y humorístico tiene en el cubismo y aplicándolo a superficies coloreadas e interrelacionadas para realizar una composición armónica.

	
Composition (1951)	Noir central (1963)

Etapa II.- Geometrías curvas, hasta finales de los años 70. Sus geometrías prefieren ser de formas curvas. Las figuras ovoides son protagonistas, indicando la presencia de un

centro. Etapa biomorfica, donde la geometría básica ha aceptado el mundo de las curvas y de las líneas divergentes. En esta geometría, los polígonos han redondeado sus ángulos y se han convertido en figuras de bordes suaves y que servirán de catapulta para su escultura.



Lunariae (1968)



El número y las aguas (1993)

Etapa III.- Signos: Escrituras ascendentes, descendentes (finales de los 70 –mediados de los 90). Son piezas con un esquema compositivo vertical que sugieren alfabetos, seriaciones donde los signos. Estas series-familias de signos no resultan tan ordenados, tan matemáticos, tan calculados en su confección. Obedecen a un orden superior no cartesiano, no ortodoxo. Palazuelo no habla de series, habla de familias y estas no son fruto de “variaciones virtuosas”, ni de la intervención de adquirir un estilo sino “es consecuencia del análisis de las estructuras y de las necesidades y sensaciones psíquicas positivas que le producen”.



Seedling (1998)



Dream V (2004)

Etapla IV.- Formas Unitarias: desde finales de los 90. Son formas que se asemejan a menudo a sombras, siluetas de perfiles angulosos e irregulares. Las pinturas parecen ser trasuntos de objetos tridimensionales.

Etapla V.- Geometrías Ovaes: desde el 2000. Vuelven las geometrías curvas pero de formas más reconocibles, de una geometría más convencional. Figuras mórbidas, sinuosas y placenteras.

Escultura .

La escultura aparece en el quehacer artístico de Palazuelo en la segunda etapa de su vida creativa, pudiendo ser considerada como obra de madurez. Es a partir de su vuelta de París a Madrid (1968) cuando va a dar el paso decisivo. De trabajar el plano va a intentar conquistar el volumen.

Se pueden distinguir tres periodos, claramente diferenciados, aunque las referencias arquitectónicas son evidentes en todos

ellos. Se puede decir que su escultura procede de la pintura y deriva hacia la Arquitectura.

Etapas escultóricas:

Inicios: En 1952 con su “un dado cubista” inició el camino de la escultura. Si bien este intento fue frustrado por la crítica de algún galerista, la idea permaneció latente de pasar a lo tridimensional. Obra intencionadamente cubista, donde las caras del dado se despliegan, se abren, giran conformando una pieza excesivamente pesada. De esta obra, posteriormente se realizaron seis ejemplares en bronce, tomando el título de Ascendente.



Ascendente (1954)



Primer brote (1967-1977)

Etapas del plano expandido. 1968-1989: Tras una primera parte de reflexión y meditación sobre la escultura, que dura 15 años (1962-1977) realiza la primera exposición en 1977. El tránsito del plano bidimensional (dibujo) al campo escultórico tridimensional (escultura) supone el descubrimiento más notorio de una nueva concepción en el ámbito de la escultura. “Surge como consecuencia del reiterado trabajo de plegar y

desplegar planos, de expandir superficies, de hacer crecer alas, de buscar movimientos ascendentes.

Entre 1962 a 1977 es su periodo de investigación y desarrollo de un nuevo concepto. Es en 1967, cuando como evolución de su pintura, sobre unas finas chapas de zinc recortadas, comenzó a dar alas a sus planos dibujados y apresados en el papel. Prescindirá de los convencionalismos de la escultura de tallar (quitar masa) y de modelar (añadir masa) para abrazar una tercera vía: construir, ya explorada por los constructivistas. "Las esculturas son por supuesto el desarrollo tridimensional de las formas que hago en dos dimensiones. La semilla de todos estos procesos reside en los dibujos." Las esculturas son en realidad dibujos tridimensionales que han cobrado cuerpo sólido por medio de grandes chapones de acero, aluminio que han adquirido una potente e insoslayable presencia física.

Cuando Picasso inventa el cubismo, lo que hace es desplegar los volúmenes para extender varias de sus caras al plano del cuadro (representar lo tridimensional en dos dimensiones mediante la simultaneidad de la visión y la frontalidad).

Palazuelo, con el mismo criterio cubista, invierte las operaciones, para recuperar el espacio tridimensional. Así las figuras planas que el dibuja, mediante cortes y posterior plegado, se salen del plano para expandirse en el espacio. Adquieren una tercera dimensión. Lo que denomina el plano expandido.

"Mi escultura procede de la pintura. Siempre parto de las obras de formas ya existentes en dos dimensiones, de dibujos, incluso de bocetos de cuadros.... Selecciono formas y las dibujo, las amplio y las paso a la tercera dimensión. Son planas, pero como tienen una estructura coherente, admiten una manipulación. Estas formas, que siempre son estructuras, conformaciones, grupos de formas coherentes, se prestan a una transformación elevándolas no como el arquitecto, que eleva su plano en vertical, sino en todas direcciones, como quien

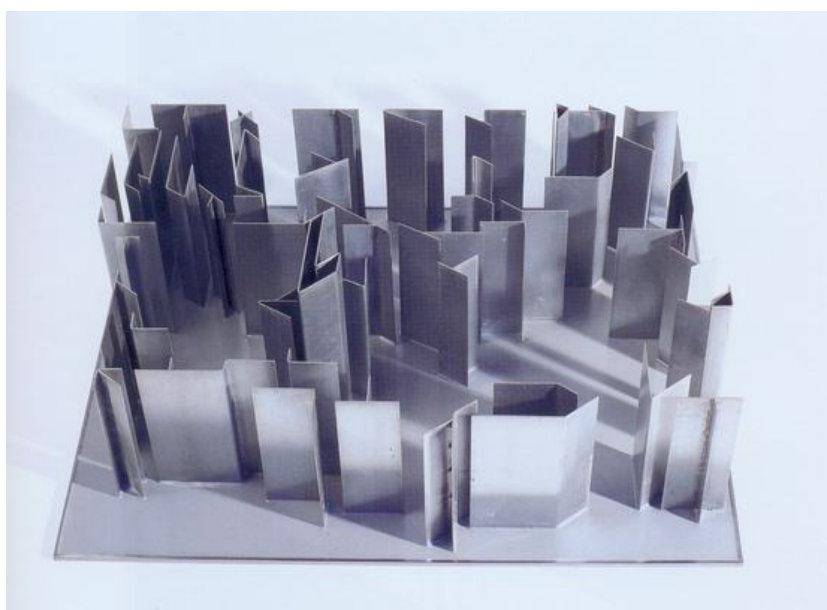
pliega una pajarita de papel, más o menos. De repente surge una forma tridimensional de aquella que era bidimensional. Este es el proceso”

Son objetos “transustanciados” (entiende la alquimia como metáfora de la obra de arte) y utiliza la la inspiración como medio de activación de una realidad escondida. Son como dibujos sólidos que a la vez son esculturas; o esculturas aladas que no dejan de ser dibujos.

Es un paso donde el plano se libera para transformarse en volumen (que no encierra un espacio) sino como acuñó Julio González se trata de “dibujar en el espacio”.



Días de Junio VI (1990)



Paisaje (1994)

Etapas Escultura Tectónica (1980-2007). Después de la exposición de 1977 los intereses creativos de su escultura se centran sobre la idea de arquitectura. Maderuelo nos da las claves: “Palazuelo comienza a realizar obras de mayor envergadura y racionalidad geométrica, con una clara voluntad de ser interpretadas como columna, puerta, lugar de cobijo, incluso laberinto. No se trata de que en esas obras haya algo explícito, de que el artista se haya dejado reducir por

referencias figurativas, sino de sutiles sugerencias que trascienden lo meramente intuitivo para dejar huella en títulos como Umbral (1989); Muro (1998), Tecton (2005) o cuando utiliza directamente la palabra Arquitectura que le sirve para nombrar una serie de sus obras”.

Laminas de acero primorosamente silueteadas y plegadas. Objetos precisos, impecablemente ejecutados. Estos son los dibujos solidificados con los que Palazuelo nos obsequió.

Los planos plegados o desplegados configuran volúmenes abiertos que insinúan un interior, que no acaban de cerrar y que ocupan un lugar en el espacio pero no lo limitan.

Palazuelo reniega a la masa y a la voluntad de generar volúmenes encerrados en el interior de su contorno. La escultura de Palazuelo trata de zafarse de lo material, lo sólido y adentrarse en la ligereza, la energía que asciende y se eleva... por ello busca un procedimiento distinto al modelado tradicional. Trata de evitar volúmenes sólidos, pesados y corpóreos y derivó hacia el intento de refundar una disciplina para incluirla en las nuevas vanguardias.

Evidentemente las piezas palazuelinas no responden a la definición clásica de escultura ya que carecen premeditadamente de masa corpórea y eluden ser contempladas como volumen cerrado.

PALAZUELO Y LA ARQUITECTURA: LIVIANDAD Y TECTÓNICA.

DE 1932 A 1936 realiza estudios de Arquitectura, los dos primeros años en Madrid y los dos últimos en Oxford. Esta formación arquitectónica le marcará indeleblemente en su quehacer artístico.

En las dos etapas escultóricas la componente arquitectónica está presente. Utilizar para su escultura el concepto de

construir frente a la talla o el modelado lleva implícito la voluntad de rendir homenaje a lo arquitectónico. La geometría, el número, la línea, son constantes que guardan una estrecha relación con la disciplina. Utilizar el pliegue y despliegue del plano, generando el concepto de topología, o lo que es lo mismo las discontinuidades que producen en el espacio los pliegues y su incidencia en el espacio. Las formas que en sus inicios son cubistas, pasan a ser imágenes que generan tensión por los pliegues, que rememoran los dibujos livianos de Finsterlin o de la Arquitectura dibujada de Mendelsohn. Los planos plegados o desplegados configuran volúmenes abiertos que insinúan un interior, que no acaban de cerrar y que ocupan un lugar en el espacio pero no lo limitan.

Palazuelo renuncia a la masa y a la voluntad de generar volúmenes encerrados en el interior de su contorno. La escultura de Palazuelo trata de zafarse de lo material, lo sólido y adentrarse en la ligereza, la energía que asciende y se eleva... por ello busca un procedimiento distinto al modelado tradicional. Trata de evitar volúmenes sólidos, pesados y corpóreos y deriva hacia el intento de refundar una disciplina para incluirla en las nuevas vanguardias.

Unas piezas cuyas texturas y formas conforman estructuras y geometrías con claros referentes al vocabulario arquitectónico. Todas ellas generan espacios cuyo volumen está desocupado y que se expresan como mero vacío carente de masa.

En todas ellas se vislumbra unas proporciones, una materialidad, un peso, una forma determinados que encierran y evocan arquitecturas abstractas ascendentes.

En definitiva, "obras que transmiten un mensaje, que como Paul Klee advertía, es inefable. Un mensaje que se resiste a ser descifrado fácilmente, algo que podemos intuir o imaginar pero que como la música de las esferas, no podemos oír".

CONCLUSION.

La obra de Palazuelo constituye un legado portentoso de singularidad y belleza basados fundamentalmente:

Por un lado sus concepciones teóricas (basadas en la física, la numerología, la biología, pitagorismo, oriente, teosofía, alquimia, cosmología) derivan en el concepto de "transgeometría" (la línea conformadora del dibujo y la forma, como activadora del espacio, dejando en él la marca de la experiencia y los sueños).

Por otro sus características artísticas (influido por Kandinsky, Mondrian, cubismo, constructivismo, Malevich y Klee) determinan su arte como abstracto, rico conceptualmente, geométrico y lírico.

En su solitario maratón nunca abandonó el lenguaje abstracto, imbuido por la geometría. Son obras cargadas de emoción y más cerca de la abstracción lírica que de la frialdad propia de aquellas otras propuestas tan convencionalmente ordenados, tan matemáticas, tan calculadas en su confección. Palazuelo persigue desvelar lo que entiende como los enigmas de la forma y de los números que la sustentan, los procesos y cambios que sufre la materia (biología), la plasmación de la energía. No es una imitación de la naturaleza, es mucho más ambicioso: expresar lo inefable, lo que no puede contar. para ello recurre la evocación, a la sugestión.... de ahí los potentes y esplendidos nombres de sus piezas que nos trasladan y predisponen hacia la contemplación.

En definitiva, obras que transmiten un mensaje, que como Paul Klee advertía, es inefable. Un mensaje que se resiste a ser descifrado fácilmente, algo que podemos intuir o imaginar pero que como la música de las esferas, no podemos oír.

Anglada Camarasa, maestro del color

Se trata del artista catalán más internacional, después de Fortuny, Dalí y Miró, la mayor parte de su obra se desarrolla fuera de Cataluña, ya que la abandonaría a los veintitrés años, para instalarse en París, para acabar su vida en Mallorca



La obra de Anglada-Camarasa, se enmarca en la órbita

postimpresionista, entendiendo modernismo como *art nouveau*. Y que agrupa a pintores iniciados en el modernismo, que con el tiempo, lo superarán. Este pintor republicano y masón, se había convertido en un artista de éxito a través de sus exposiciones internacionales. En sus obras, los elementos populares o folclóricos *zuluaguescos*, y ese gusto tan particular por el color, el decorativismo, que tanto recordaba a la obra de Gustaf Klimt, hicieron que su pincel figure entre los grandes nombres de la modernidad artística internacional

Cincuenta y cinco obras, entre óleos y pinturas, procedentes de distintas instituciones y coleccionistas privados recogen la retrospectiva que puede verse en el Palacio de Sástago *Anglada Camarasa (1871-1959)*. Se trata de la primera muestra que del pintor catalán se ha realizado en Aragón. La exposición se divide en seis partes. La primera nos introduce en su obra académica. La segunda muestra las pinturas realizadas durante su estancia en París. Durante su periodo parisino, acudió a la Academia Julián, en la que se habían formado un grupo de artistas conocidos como los *nabis*, que mostraban unas ideas renovadas frente al impresionismo y puntillismo, siendo seguidores de Maurice Denis, quién afirmaba que: “la pintura es ante todo una superficie plana recubierta con colores reunidos con un cierto orden”. Es en esta época, donde se produce un cambio temático, centrándose en temas folclóricos. Aquí se inscribe la obra *Los enamorados de Jaca*, obra de grandes dimensiones, que ya pudimos disfrutar en la exposición *Territorium. El largo camino de las comarcas de Aragón*, y que pudimos ver en el Palacio de la Lonja, en el año 2003. Obra casi expresionista que muestra una ronda nocturna en la plaza de un pueblo, en una noche estrellada. Cuerpos contorsionados, manos enormes; Las casas del fondo remiten a nocturnos parisinos, mientras que el resto de la composición responde a un orientalismo con ecos mediterráneos. La siguiente etapa es la mallorquina, donde descubrirá el paisaje, coincidiendo con la Guerra Civil, su exilio forzoso a Francia, de donde no regresará a Mallorca

hasta 1948 para realizar bodegones y fondos marinos principalmente de muy espectacular colorido



Esta retrospectiva, pone de manifiesto, la obra colorista y brillante, de un artista tan moderno como cosmopolita en su momento, que aún todavía hoy sorprende

Anglada- Camarasa (1871-1959)

Palacio de Sástago 6/05-1/09/13

La maternidad en la obra de Eleuterio Blasco Ferrer y

otros escultores anarquistas

1. La figura de la mujer y la exaltación de la maternidad en el Movimiento Libertario Español.

Los orígenes del anarquismo se remontan a 1872, fecha en la que se inició este movimiento (Álvarez, 2012: 11) procedente de la Asociación Internacional de Trabajadores. Desde entonces fue considerado como una rama antipolítica que partía de los planteamientos de Pierre-Joseph Proudhon, el precursor de esta ideología. La denominada doctrina proudhoniana se introdujo en España a través de los escritores demócratas republicanos Fernando Garrido y Francesc Pi i Margall. Posteriormente se fue transformando en un movimiento sindical revolucionario, adoptando en sus inicios los postulados franceses, y desmarcándose tras la creación de Solidaridad Obrera en 1907 y de la Confederación Nacional de Trabajo (CNT) en 1910, creándose ya un modelo propio. Otra organización que tuvo importancia, especialmente en la década de los años treinta, fue la Federación Anarquista Ibérica (FAI).

La vinculación de los anarquistas con la política de la República tuvo lugar en noviembre de 1936 cuando, tras la insurrección militar, se sumaron a la lucha por la democracia y contra la dictadura fascista. Este posicionamiento implicó que por primera vez en la historia libertaria, cuatro anarquistas, uno de ellos mujer, fueran nombrados ministros del gobierno.

Los términos de anarquismo y liberalismo establecen paralelismos, de tal forma que, parten de conceptos optimistas fruto de una realidad social propia de las mentes ilustradas. Al organizarse siguiendo un modelo sindical el anarquismo consigue contar con el apoyo de las clases trabajadoras. Asimismo, los ideales anarquistas que se basaban en la defensa de una sociedad sin subordinaciones, ni jerarquías, así como en la eliminación de relaciones de dominación: uno de los

principios básicos era la libertad individual. Sin embargo, presentaba ciertas contradicciones, pues, aunque reconocían la emancipación de la mujer, no trataron como tema prioritario su consideración como ser independiente, sino como ser sujeto, sometida a las directrices marcadas por el hombre.

En este sentido, una de las precursoras en la defensa de estos ideales, fue Federica Montseny, la primera mujer en la historia de España que ocupó una cartera ministerial: dirigió el Ministerio de Sanidad. Hasta entonces, había tenido un papel muy activo en la publicidad ácrata y desarrolló una intensa labor como escritora y periodista con la publicación de novelas y artículos, donde trataba el anarquismo, la emancipación obrera o la mujer en *La Revista Blanca*. Mediante esta publicación describió a la mujer española como "bestia de placer o máquina incubadora de hijos". En 1936 con el inicio de la revolución, pasó de ser afiliada cenetista a integrarse en el Comité Regional de la CNT catalana, Nacional de la CNT, el Comité Peninsular de la FAI y en el Consejo del Movimiento Libertario de 1939. Durante su labor como ministra "trabajó por extender una definición avanzada del bienestar social alejada de la beneficencia y una política sanitaria preventiva, trató asimismo de implantar un decreto de interrupción voluntaria del embarazo y una nueva moral sexual" (Ledesma, 2012: 283). Su defensa de las libertades y emancipación de la mujer, le llevó a convertirse en un icono para las libertarias. Por sus compromisos políticos, con la Guerra Civil se tuvo que exiliar a Toulouse y desde allí siguió su labor con publicaciones como *El problema de los sexos*.

Siguiendo la presencia de la figura de la mujer en el anarquismo, el denominado anarcofeminismo ha sido decisivo para el movimiento libertario español. Esta tendencia libertaria, con gran presencia femenina, surgió para dar respuesta y reaccionar contra la estructura patriarcal presente en el movimiento anarquista, y asimismo, adoptó una

actitud emancipadora que englobaba una pluralidad de conceptos y de prácticas que mostraban su capacidad de crear, como sujetos, sus propias señas de identidad.

Ciertos planteamientos, como la igualdad de género o la emancipación femenina comenzaron a aflorar en el anarquismo, pues este segmento del movimiento obrero tuvo gran sensibilidad hacia estas ideas, y así figuró en gran número de sus escritos, por la defensa de la libertad e igualdad de los individuos. Estos principios que defendía el anarcofeminismo se oponían a las ideas de Proudhon, pues su actitud misógina le llevó a concebir a la mujer como un ser doméstico, ámbito donde quedaban constreñidas sus funciones, reproductivas y maternas. La actitud de Proudhon estaba fundamentada por el tradicional discurso patriarcal que estuvo presente en muchos ámbitos anarquistas. La mujer libertaria pretenderá desmarcarse de aquellos conceptos tradicionalistas que calificaban al género femenino como un "ángel del hogar", cuyas funciones estaban predestinadas por naturaleza a la maternidad, el cuidado de la familia y del hogar. Por contraposición, el hombre era considerado como el individuo superior, pues de él dependía la economía doméstica, y dada las responsabilidades que se le reservaban, vertebraba la unidad familiar de estructura patriarcal y sobre la que había una subordinación femenina.

El único modo de poder conseguir la independencia de la mujer era mediante el acceso al trabajo, pues conseguiría así obtener su propia autonomía económica. Este derecho, que fue expuesto en el Congreso de la CNT celebrado en 1910, se planteó en un periodo en el que las prácticas discriminatorias hacia la igualdad de género estaban también presentes en la ideología anarquista. Para que esto fuera posible habría de cambiar el papel reproductivo de la mujer, adoptando una nueva moralidad sexual y un control de la natalidad que llevaría a su libertad. Algunos autores consideraban que en la reproducción de la mujer estaba la clave de su subordinación

(Nash, 1976: 10).

El papel social de la mujer entonces "era el hogar y su misión, con el tiempo, ser buenas madres de familia. Se les enseñaba a coser, a bordar, a hacer labores, a guisar... y también a tocar el piano e incluso a pintar. O sea, lo que necesitaban para el gobierno de una casa y para embellecer la vida del hogar" (Gaya, 1936: 5). Y aunque en las primeras décadas del siglo XX ya se abogaba porque las hijas de las clases trabajadoras fueran a trabajar al taller o a la fábrica, o aquellas más pudientes se les diera carrera, para evitar que tomaran el matrimonio como una necesidad, como algo forzoso; sin embargo se planteaba, que aunque no debían casarse por necesidad "sí debían tener bien firme la idea de que su estado natural era el de matrimonio, su fin, presidir el hogar y criar y educar a la prole" (Gaya, 1936: 5). Estos conceptos fueron replanteados por las mujeres libertarias, quienes reivindicaban los valores de la libertad individual de la mujer, que "hasta entonces había sido lo que el hombre quería que fuese. Hoy es, ha de ser, será cada día más, lo que ella quiera ser" (Nash, 1983: 88).

Para la defensa por un trato igualitario, las mujeres libertarias crearon espacios y asociaciones como marco para luchar contra las prácticas desiguales, porque para "tener la autoridad social y el liderazgo capaces de modificar la cultura política anarquista en un sentido más igualitario se requería disponer de plataformas de expresión y de actuación" (Nash, 2012: 143). En este sentido hay que justificar la creación de la agrupación Mujeres Libres, que inició su actividad en abril de 1936 y cesó en 1939. El objetivo de esta asociación era reivindicar la autonomía y la independencia de la mujer (Ackelsberg, 1991).

Una de las pioneras del pensamiento antipatriarcal y feminista fue Teresa Claramunt, que junto a Soledad Gustavo, fueron los patrones del anarcofeminismo de Mujeres Libres. A su vez, esta organización "puso de manifiesto una ruptura significativa en

la cultura política anarquista al abogar por la liberación femenina y la autonomía asociativa dentro del anarquismo" (Nash, 2012: 156), y aunque intentó formar parte como organización del movimiento libertario, no llegó a tener su pleno reconocimiento.

Las fundadoras de esta agrupación, que surgió por iniciativa del Grupo Cultural Femenino de Barcelona perteneciente a la CNT, eran militantes del movimiento anarcosindicalista. Las integrantes iniciales fueron Lucía Sánchez Saornil, poeta y escritora que tuvo un papel activo en *Solidaridad Obrera* y fue militante de la CNT; la periodista y abogada Mercedes Comaposada, mujer del escultor Baltasar Lobo; así como Amparo Poch y Gascón, que era médico y muy conocida en los medios anarquistas zaragozanos.

El medio difusor de este ideal anarcofeminismo fue la revista *Mujeres Libres* instrumento divulgador de las actividades culturales y educativas que se llevaban a cabo, pues trató de erradicar el analfabetismo. También organizó el I Congreso Nacional de Mujeres Libres en agosto de 1937 en Valencia, tras haberse constituido como Federación Nacional. Ejerció una lucha significativa en el Movimiento Libertario Español, manifestando abiertamente su oposición a la identificación de las mujeres exclusivamente con esta función, pues tenían otras identidades y papeles sociales al margen de ser madres.

El futuro de esta organización quedó tempranamente determinado por el inicio de la Guerra Civil, que impidió el desarrollo de sus estrategias iniciales y se tenía que dar paso a la lucha antifascista. Tras el final de la Guerra Civil los militantes de sindicatos y estas organizaciones anarquistas sufrieron las consecuencias de la derrota: encarcelamientos, ejecuciones, y el obligado exilio, fue el destino al que estaban condenados.

El papel de la mujer en su actividad biológica como productora ha tenido diferentes reacciones, en especial cuando se ponía en relación con su otro papel, el de la mujer trabajadora. Su

defensa como ser independiente, que permitiera controlar su maternidad para poder conseguir su libertad, tuvo diferentes reacciones. Para Gregorio Marañón suponía una pérdida de oportunidades para la mujer, y aunque no la concebía como un ser inferior sino diferente, sí argumentaba que la función primordial de la misma era ser madre y esposa con las siguientes palabras: "Para nosotros es indudable que la mujer debe ser madre ante todo, con olvido de todo lo demás si fuera preciso; y por ello, por inexcusable obligación de su sexo; como el hombre debe aplicar su energía al trabajo creador por la misma ley inexcusable de su sexualidad varonil. Oigamos otra vez la voz de Dios, insistente y eterna: "Tú, mujer parirás, tú, hombre, trabajarás"(Marañón, 1927: 82). La exaltación de la maternidad fue impulsado por la Iglesia Católica y adoptado por los discursos nacionalistas, quienes veían su identidad como mujeres. Aunque para Marañón la maternidad era incompatible con el trabajo, parecía ser que su emancipación no permitía ejercer de buena madre, tal vez se podía ser intelectual y mujer, pero madre, no" (Marañón, 1927: 123).

En los años treinta, durante la Segunda República, se despertó un gran interés hacia todo aquello que englobaba la sexualidad y la educación de la misma en la mujer, que suscitó la aparición de publicaciones que abordaban nuevos planteamientos, como la revista *Estudios*, con temas sobre la libertad sexual. También la concepción de Bakunin sobre la igualdad de la mujer que coexistía con la proudhoniana, y reivindicaba la igualdad de derechos.

Mujeres Libres defendía en primer lugar los valores de la mujer, pues sus funciones sociales, que podían ser más diversas, estaban básicamente reducidas a su papel biológico. Sin embargo, para Mercedes Composada "la mujer era un individuo, que poseía su valor independiente de ser madre. No obstante, al mismo tiempo, queríamos asegurarnos de que hubiera un lugar para las madres. (...) Lo que queríamos, por lo

menos, eran madres conscientes. La gente tenía que poder elegir si querer tener hijos, cómo y cuándo, y saber cómo criarlos" (Gordon, 1974: 83). Las mujeres intelectuales integrantes de este grupo anarquista se convirtieron en símbolo de sacrificio de todas las madres de los libertarios.

Con respecto a la maternidad consciente, se considera a aquellas madres que saben educar a sus hijos, con responsabilidad y gran vocación, porque "como ya los habían concebido conscientemente y voluntariamente estaban acostumbradas a darse cuenta de todos sus actos, de todos sus sentimientos, de todas sus tentaciones, de todas sus impresiones" (Federn, 1937).

La organización Mujeres Libres preparaba unos cursillos de puericultura, algunos se impartieron en la Casa de Maternidad de Barcelona, para enseñar a las madres del cuidado de sus hijos, en especial a mujeres analfabetas, las obreras que abandonaron las fábricas, o aquellas que se quedaron sin hogar ni trabajo. Gracias a esta preparación se ampliaba el sentimiento maternal, y siguiendo la revista *Mujeres Libres*: "así, mujer, podrás separarte de tus hijos, sólo por algún tiempo. Así podrás, incorporarte a la lucha social que ha de liberarte de tu condición de simple productora" (Nash, 1976: 204).

2. Expresiones artísticas de la maternidad: Influencias de la escultura ibérica en la maternidad, vista por anarquistas ibéricos.

A lo largo de la historia ha sido habitual las diferentes formas de representación de la mujer como fuente de fertilidad. Las primeras manifestaciones que se conservan, procedentes de la prehistoria, son las esculturas conocidas como "venus esteatopigias", es decir, representaciones de mujeres embarazadas, la más popular es la de Willendorf. En

estas figuras del arte paleolítico se concedió especial importancia a los atributos femeninos como senos abultados y exceso de volumen en determinadas partes del cuerpo, que siguiendo la teoría de Leroi-Gourhan se trataría de un canon figurativo que caracterizó dicha estatuaria.

Un periodo que influyó a nivel iconográfico y estilístico en la producción artística de las vanguardias fue la escultura ibérica. Picasso entró en contacto con el arte ibérico durante su estancia en Gòsol en 1906, asimiló las diferentes formas de representación de las estatuillas e ídolos votivos, y lo incorporó a su lenguaje plástico. Algunas de estas esculturas estaban expuestas en el Museo del Louvre. Quizá fue en estas salas o bien en el taller parisino del artista malagueño donde Blasco Ferrer pudo sentir el influjo de este vocabulario que había sido recuperado y reinterpretado por Picasso, en los primeros años del siglo XX y que establecía raíces con España. Aunque Blasco Ferrer se mantuvo muy fiel a su estilo artístico, es evidente el influjo de esta estética en la representación de las *Maternidades* que presentó para la exposición de la Galería des Grands Augustins, donde el hieratismo hace alarde de esta reminiscencia a la escultura ibérica.

Sin embargo, la huella del arte ibérico en la obra plástica de los artistas anarquistas se canaliza, a su vez, por el notable influjo que este periodo histórico llegó a tener sobre esta ideología política. Ante esta recuperación Felipe Alaiz planteó "¿Por qué van apareciendo con más frecuencia que nunca en nuestras hojas volanderas apelaciones al iberismo?" (Alaiz, 1938: 5). María Bolaños da respuesta señalando que el mundo ibérico "se convierte en un mundo simbólico de los combates ideológicos de la España de los años treinta, y particularmente del pensamiento libertario. El vínculo entre el iberismo y las ideas progresistas recogió esa tradición entre los sectores intelectuales avanzados, quedando luego permanentemente vinculado al ideario del republicanismo

federal" (Bolaños, 2000: 46).

Asimismo, fue muy influyente la muestra de esculturas ibéricas en el Museo Arqueológico de Madrid procedentes de los hallazgos de restos arqueológicos, como del Cerro de los Santos, donde artistas como Baltasar Lobo, Ángel Ferrant o Alberto Sánchez sintieron la fascinación por estas obras de civilizaciones mediterráneas antiguas y adoptaron esta estética a su lenguaje escultórico. Especial importancia tiene en la obra del artista zamorano, las ilustraciones que realizó en las revistas *Armas y Letras* y *Mujeres Libres*, donde se aprecia esta presencia ibérica, en especial en su obra *Mujer de Iberia*. En este dibujo representa Lobo un nuevo prototipo de mujer que nada tiene que ver con la figura de la madre. A través de unos rasgos más endurecidos, personifica a las mujeres heroicas, aquellas que se pusieron al servicio de la causa y marcharon al frente utilizando el arma junto a los hombres.

La imagen de la mujer es pues una iconografía importante en la producción de muchos artistas que pusieron su arte al servicio del movimiento anarquista, influidos por los postulados de esta ideología. Algunos desarrollaron la temática de las maternidades bajo el influjo de las nuevas libertades que en torno a la figura de la mujer se estaban planteando y reivindicando. Tanto Blasco Ferrer como Baltasar Lobo compartieron la defensa que se estaba haciendo sobre el nuevo papel social femenino, y ambos ilustraron esta ideología a través de sus manifestaciones artísticas, si bien es verdad, cada uno eligió un lenguaje estético distinto. De tal forma que, ambas producciones se complementan y permite apreciar como partiendo de un mismo tema se pueden obtener resultados tan diferentes.

La militancia anarquista de estos dos artistas durante los años previos a la Guerra Civil española, está bien argumentada por la intensa actividad que tuvieron como ilustradores de revistas ácratas. Baltasar Lobo (Cerecinos de Campos, Zamora

1910 – París 1993) estuvo vinculado con el movimiento anarquista, especialmente durante el desarrollo de la guerra adoptó los postulados libertarios y colaboró en revistas de esta tendencia, tanto nacionales como internacionales, ilustrando sus páginas con escenas de combatientes harapientos, o maternidades con hijos muertos. Entre las publicaciones en las que colaboró están *Tierra y Libertad*, *Campo Libre*, *Umbral*, *Armas y Letras* -perteneciente a las Milicias de la Cultura- y la revista *Mujeres Libres*, que editaba la agrupación homónima: una de las fundadoras de esta asociación, Mercedes Comaposada, era su esposa. En este sentido, Baltasar Lobo estuvo influido por las ideas de este movimiento libertario femenino que tuvo un activo papel en la lucha por las libertades de la mujer, y donde la maternidad ocupó un papel central. Aunque no se conservan obras del artista zamorano anteriores al conflicto bélico, ya que fueron destruidas, sólo posteriores durante su exilio francés, se puede advertir por su trabajo como ilustrador, que el tema de la maternidad ya estaba presente en su obra artística.

Eleuterio Blasco Ferrer (Foz Calanda, Teruel 1907 – Alcañiz, Teruel 1993) creó algunas maternidades elaboradas en diversos materiales. Ante todo en tierra cocida, material que marcó el inicio de su actividad escultórica; posteriormente pasaría al metal y después al hierro. Este artista, que fue dibujante, pintor y escultor, trabajó como ilustrador de revistas ácratas como el suplemento de *Tiempo y Libertad* o *Tiempos Nuevos*, donde manifestó su compromiso con los ideales anarquistas, y se consideró un artista al servicio del pueblo. A pesar de lograr acceder a la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, poco tiempo después rechazó las fórmulas académicas, y asumió el realismo con tintes surrealistas para expresar la tragedia y el dramatismo, con un gran sentido crítico hacia determinados estamentos sociales. Estuvo muy comprometido políticamente con el movimiento anarquista, colaboró como Miliciano de la Cultura de la 26ª División durante la Guerra Civil, y durante su exilio en Francia siguió su compromiso con estos postulados

libertarios, que determinó su producción artística.



Maternidad, Eleuterio Blasco Ferrer, 1919, tierra cocida.
Museo Eleuterio Blasco Ferrer, Molinos (Teruel)
©Museo de Molinos



Maternidad, Blasco Ferrer. Museo Eleuterio Blasco Ferrer, Molinos (Teruel) ©Museo de Molinos

La maternidad en la obra de Eleuterio Blasco Ferrer

En Blasco Ferrer fue habitual la representación de las maternidades, a lo largo de la evolución de su técnica escultórica. Trabajó la arcilla, por la tradición alfarera de su familia, y también el hierro, como vía para desarrollar su arte y exteriorizar su pensamiento. El resultado de estos trabajos ha llevado a establecer comparativas con Gargallo. Blasco Ferrer estuvo muy comprometido con las ideas anarquistas, y su obra se convirtió en expresión de sus ideales, de tal forma que "sus dibujos, sus pinturas, sus esculturas traducen su eterno deseo de evasión. Se encuentra la marca del idealismo expuesto en sus obras que expresa la tragedia humana, la injusticia social y la necesidad imperiosa

de una total liberación" (Geuffroy, 1951: 3).

Se conservan más maternidades de Blasco Ferrer realizadas en dibujo que en escultura, y principalmente de trazo abocetado. Probablemente se trate de expresiones de ideas esbozadas, previo paso de otras que tienen un dibujo mucho más elaborado, y que podrían concluir en la creación de formas escultóricas.

Siguiendo las pautas de representación de los dibujos de las maternidades, pues en escultura se conservan menos, aunque siguen los mismos parámetros, se pueden clasificar tres tipologías diferentes. Por un lado está el proceso de gestación, representando a la mujer durante el embarazo y acompañada de otro hijo o del marido; por otra parte, durante el periodo de lactancia, siempre con su hijo en brazos, cuando es todavía un bebé; y finalmente, cuando el niño ya ha crecido y ha aprendido a caminar, y lo hace junto a la madre.

Blasco Ferrer no sólo concedió notable importancia a la representación de escenas maternas en su obra gráfica y escultórica, sino también a través de sus escritos, expresando en el poema *Nacimiento de un churumbel* su propia venida al mundo. Aunque el artista careció de una formación académica, se conservan numerosos escritos donde expresó con palabras lo que representó en sus obras, en algún caso evoca no sólo su nacimiento, sino también a su origen humilde:

*Nací de bajo un puente
gitano de pura raza,
entre las arenas y los juncos,
entre el césped y las zarzas
un borriquillo miraba
rebuznando en su lenguaje*

como queriendo decir
¡Vaya churumbel que nace!
La Luna también miraba,
las estrellas y luceros
y cuando amaneció el día
el Sol me trajo un sombrero
y una guitarra dorada
con cuerdas y su corazón
cuando quería cantaba
lo mismo que un ruiseñor
mi madre, si yo lloraba
me decía príncipe, Rey Faraón.
Una Princesa escuchaba y dijo con emoción
canta con tu guitarra,
amado mío,
que mis pesares vayan
siguiendo el río,
mi madre dijo, cántala corazón,
a la Princesa que te escucho,
ella es la Luna, tú eres el Sol.

Según los postulados anarquistas, el concepto de la madre no puede absorber al de la mujer, pues la función anula al

individuo y se le otorga un valor pasivo. En la prensa libertaria se exalta que "hay que restablecer las cosas en sus verdaderos términos. Que las mujeres sean mujeres ante todo; sólo siendo mujeres tendréis después las madres que necesitáis" (Sánchez, 1935: 2). Este sentimiento repulsivo hacia las desigualdades humanas se acentuó en Blasco Ferrer con el dramatismo de la Guerra Civil y las penalidades que tuvo que sufrir durante su estancia en varios campos de concentración, donde su producción artística no cesó. El terror de la guerra y su fatalismo fue recogido por Blasco Ferrer con un gran dramatismo a través de varias maternidades en barro, donde el miedo y la barbarie se hace presente en estas obras. Pero también a través de planchas de hierro y martillo fue dando forma a representaciones humanas de formas huecas, especialmente apropiadas para las maternidades. Así, esta técnica, que fue trabajada también por Gargallo y Julio González, adquirió en la obra de Blasco Ferrer un profundo sentido poético nada rebuscado, incontaminado por la cultura elitista. Pues la importancia del conjunto de sus esculturas es "la obra de un poeta, pero de un poeta en estado natural, que no se preocupa de encontrar una filosofía de la retórica" (Descargues, 1950: 2).

A pesar de que muchos críticos han querido ver en su obra la influencia de Pablo Gargallo, el mismo artista quiso rechazar esta vinculación, solicitando que la crítica de Denys Chévalier, referente a la exposición de la Galería Moullet, se publicara en todos los catálogos para mostrar que su obra no tenía nada que ver con la realizada por el artista de Maella.

En esta exposición se muestra algunas de sus obras en metal recortado y golpeado o en bronce. Sería injusto hablar de una influencia de Gargallo. Contrariamente a lo que podrían pensar los espíritus superficiales (...) Más movimiento, más dinamismo que la estatua de Gargallo, la escultura de Blasco se diferencia por el drama interior, el drama místico que su obra revela (Chévalier, 1948: 4).

Aunque este artista trabajó tanto la pintura, el dibujo y la escultura, fue esta última su obra más destaca y reconocida, donde el dramatismo prima en la representación de sus obras. Especial importancia tuvo ese sentimentalismo en la representación de sus maternidades, pues aunque fue un tema que también representó en dibujos, sin embargo, no llegaron a ser tan expresivos ni tan dramáticos. Apropiadamente, fue considerado un excelente maestro del trabajo del hierro por la crítica francesa.

El trazado de algunas de las obras de Blasco Ferrer, en ocasiones, presenta cierta semejanza con las de Matisse y Picasso. A este último le conoció durante su exilio en París, e incluso llegó a frecuentar el taller del artista malagueño, quien coleccionó alguna de sus esculturas que Picasso mostraba allí a sus visitas.

A su vez, Blasco Ferrer influyó en la obra escultórica del artista José Clavero, con quien compartió estudio en Barcelona, coincidieron en las milicias de la cultura, y en exposiciones organizadas antes de la Guerra Civil y en el exilio, como en la muestra *Arte Libre* celebrada en 1946. Para la ocasión José Clavero presentó la escultura en madera de *Mujer con niño*, con un estilo ya más personal.

Blasco Ferrer presentaba de manera habitual en sus exposiciones, los diferentes tipos sociales que integraban su producción artística. La maternidad se convirtió en un tema recurrente que de forma constante se exponía en sus muestras antológicas, como por ejemplo, en la parisina Galería Bosc en 1948. Probablemente el artista H. Ch. Geuffroy, en esta ocasión, adquirió la *Maternidad* de Blasco Ferrer, pues en la exposición celebrada en 1955 en Barcelona, figuraba su nombre junto a una amplia nómina de coleccionistas, y coincidía con el Dr. Tervel en que ambos custodiaban una obra de esta misma temática. Quizá fuera alguna de estas maternidades, u otra perteneciente a otro coleccionista, la que participó en la muestra que se organizó en el Centro Aragonés de Barcelona en

abril de 1988, tal y como figura en el catálogo. Las obras de la maternidad también estuvieron presentes en la exposición de la Galería Jean Lambert; en la Galería Puget; en la parisiense Galería Raymon Duncan, junto con otros artistas como Lamolla o Tusquellas; en la Galería J. Le Chapelin; en la Galería des Beaux Arts; o en la Galería des Grands Augustins en tierra cocida y en hierro.



Maternidad, Blasco Ferrer. Obra expuesta en la Galería des Grands Augustins, 1967. ©Museo de Molinos



Maternidad, Blasco Ferrer. Obra expuesta en la Galería des Grands Augustins, 1967. ©Museo de Molinos

La maternidad en la obra escultórica de Baltasar Lobo

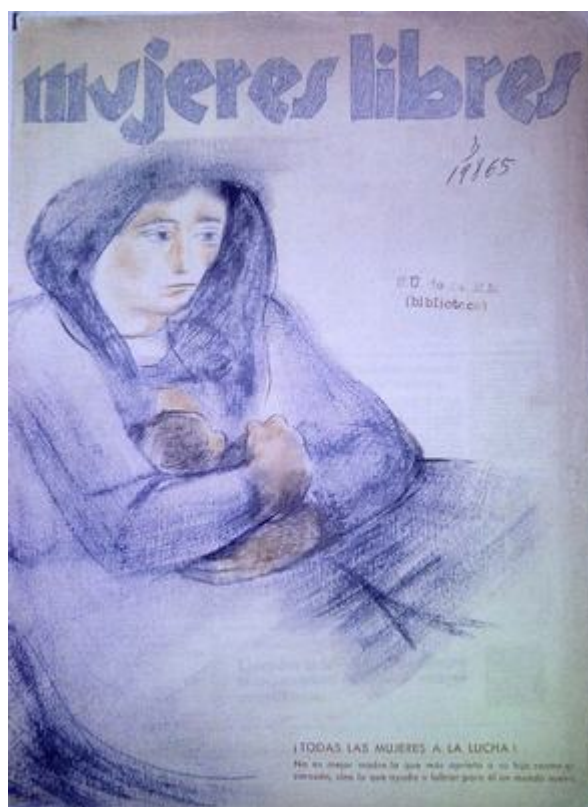
Las primeras representaciones de Baltasar Lobo referente al tema de la maternidad, probablemente fuera, como se ha señalado, para la revista *Mujeres Libres*. En esta publicación trabajó de forma continuada ilustrando abundantes artículos

cuyo matiz principal era la defensa de las libertades de la mujer y su derecho a la decisión de la maternidad. Al no conservarse obras del artista del periodo anterior al exilio, estos trabajos adquieren relevancia, pues permite conocer la producción artística de Baltasar Lobo de este periodo, influido por las ideas del anarcosindicalismo y anarcofeminismo que tuvo que asimilar para poder acompañar con imágenes lo que estas revistas expresaban con la palabra

Si se comparan las maternidades del escultor realizadas antes del exilio, con las posteriores de los años cuarenta, es evidente el cambio del lenguaje y del trazado de las formas, así como del sentimiento con el que se representan. Las formas redondeadas y volumétricas de la etapa parisina contrastan con las formas más angulosas y el matiz más dramático de los años treinta.



Maternidad, Baltasar Lobo. Ilustración artículo de la revista *Mujeres Libres* de 1938



Maternidad, Baltasar Lobo. Ilustración portada de la revista *Mujeres Libres* de 1938

Desde la revista *Mujeres Libres* se habló de forma constante

sobre el papel productor de la mujer, e incluso se hicieron contraposiciones entre la madre auténtica y el tipo denominado "mujercita", pues se consideraba que "ser madre era una vocación, una realización específica de la vida femenina; era la responsabilidad de la maternidad, que exigía implacablemente el estado responsable, la condición consciente, la maternalidad, en su más amplia y profunda realización. Así se reclamaba: ¡Que solamente sean madres las mujeres maternas, para el bien de sus hijos y que la "mujercita" sea la amante del hombre, para el bien de los hombres y de los hijos" (Federn, 1938: 7).

Desde el exilio francés, periódicos libertarios como *Solidaridad Obrera* siguieron propagando los ideales anarquistas referente al tema de la maternidad responsable. Se tomó especial importancia al papel que ejercía la madre, pues no se basaba sólo en el sentimiento hacia el hijo, sino en las influencias morales y sociales que podía llegar a tener, haciendo un llamamiento hacia la responsabilidad señalando que "lo mejor y más sensato, sería no tener un hijo hasta tanto no se tuviera asegurado su porvenir" (Corro, 1956: 1).

Reseña en *Le Monde* de la muestra *La femme et l'enfant* en la Galería Villand & Galanis de Ciotat, 1970 (ilustrada con el dibujo *Maternité*, Baltasar Lobo, 1946).

Es entonces cuando en la producción de Baltasar Lobo la representación de la maternidad adquiere gran relevancia, pues se convirtió en un tema referente en la obra escultórica del artista, tanto por el número de piezas escultóricas -que representa la décima parte del total de su obra-, como por su calidad estética. La insistencia en su plasmación, especialmente desde 1946 hasta 1957, la inició tras su estancia en la playa La Ciotat donde tomó apuntes de escenas familiares y donde volvió, en 1970, para presentar parte de estas obras en la Galería Villand & Galanis bajo el título: *La femme et l'enfant*.

María Bolaños considera que la representación de este tema "lo hace con tal entusiasmada pasión, con tal intensidad en la búsqueda que nos obliga a suponer que se trata de una preocupación decisiva, no sólo de su arte, sino de su vida más íntima" (Bolaños, 2000: 163).

La calidez y el sentimiento que transmiten estas escenas llenas de dulzura contrasta con la frialdad y la dureza de los bronce, mármoles y piedras, en ocasiones de grandes dimensiones, que son empleados en estas obras. Asimismo, sorprende la nueva lectura que hace Baltasar Lobo sobre esta tema en los años cuarenta, pues, si durante la Guerra Civil llegó a representar el lado más dramático en su dibujo *Madre e hijo muerto*, en estas esculturas de maternidades -que coinciden con el fin de un periodo convulso tras la Liberación de Francia- hay una exaltación de la felicidad.

Baltasar Lobo realizó varias reinterpretaciones de las

maternidades, tema que investigó de forma constante, de tal forma que desarrolló varias tipologías. Según María Bolaños hay tres diferentes. La primera donde la madre está sentada o tumbada y acuna, lanza al aire o abraza a su hijo, se inició con formas angulosas y cuerpos más separados -como *Maternité enfant en l'air*, 1946 o *Mère et enfant*, 1948- y terminó rozando la abstracción, dando lugar a la segunda subserie. En ésta ambas figuras están estrechamente abrazadas, se evoca la posesión, la protección ante el peligro, y el momento intrauterino. Finalmente, creó otro modo de representación, sería la tercera subserie donde el niño es acunado por su madre, *Le berceau* 1947.

Desde el punto de vista estilístico, las esculturas de las maternidades de B. Lobo presentan claras influencias de artistas que anteriormente habían trabajado este tema, como Picasso -que le prestó especial dedicación en los años veinte-, Henry Moore -quien hizo diversas representaciones con una cierta obsesión entre 1943 y 1945-, o su maestro Henri Laurens, de quien adoptó ciertos rasgos morfológicos y las formas puntiagudas.

Paralelamente en este periodo, el anarcosindicalismo español en el exilio recuerda el papel de ayuda, a familiares y compañeros, que ejercían las mujeres anarquistas militantes de sindicatos, como el de la Metalurgia del Comité Pro-presos, el de la Alimentación, o la agrupación Mujeres Libres. Se pretendía evocar, a través de la prensa anarcosindicalista, la intervención femenina en el movimiento libertario español (Iturbe, 1958: 4). Algunos de estos colectivos, como Mujeres Libres volvería resurgir en 1963, aunque con la huella del exilio y del tiempo, promovido por libertarias exiliadas que buscaban recuperar su identidad, crearon la revista *Portavoz de la Federación Mujeres Libres de España en el Exilio*.

Es una deriva política que habría que explorar en relación con las maternidades de Baltasar Lobo, que constituyen su producción más conocida por el gran público. Han sido de forma

constante recogidas en las muestras antológicas, pues constituyen en sí mismas un periodo de exaltación en la obra del escultor y una obra personalísima que identifica al artista, pero también han sido elegidas para ser expuestas al aire libre. Se ha señalado la exposición de la Galería Villand&Galanis de Ciotat, que reunía treinta y seis piezas referente al tema *La femme et l'enfant*; actualmente una obra con el mismo título se encuentra en el jardín André Malraux, en la Fuente de la Plaza de Zamora, en el Parc de la Ville de Luxemburgo y en la Place Communale de Fallanden de Zürich. Para la Universidad Central de Caracas realizó una *Maternidad* en 1953, que le abrió la puerta a exposiciones, colecciones y museos nacionales. Otras muestras donde estuvo presente esta temática fue en la Galería Leandro Navarro de Madrid, en la Fundación Cultural Mapfre Vida, y en la exposición organizada en el IVAM. Son numerosas las instituciones que conservan obras de este artista, como el Museo de Bellas Artes de Caracas, el Museo de la Ciudad Bolívar en la Casa del Correo del Orinoco, la Colección Ginepro de Monte Carlo en Mónaco, sin olvidar la exposición permanente de la Fundación Baltasar Lobo en Zamora. Sin olvidar la monumental *Maernidad* en la entrada de la Hospital Materno-Infantil del Clínico Miguel Servet en Zaragoza.

Dalí por encima de Dalí

Genial controvertido, complejo, clásico pero rompedor, tradicional pero irreverente. Estos son algunos de los calificativos, a nivel general, que puede recibir la obra de Salvador Dalí (Figueras 11 de mayo de 1904- Ibidém 23 de enero de 1989). El caso Dalí es uno de los más curiosos de la

historia de la pintura contemporánea. Se diferencia fundamentalmente de casi todos los pintores, no ya del siglo XX, sino de casi todos los pintores en general. La primera cualidad que posee Dalí, la que está por encima de todas, incluso la plástica, es sin duda su gran inteligencia, que utilizará en contra de los intelectuales de su época, convirtiéndose en un *antiintelectual*, sin duda, un caso verdaderamente singular dentro de la historia del arte. A lo largo de su vida, Dalí construyó una máscara, esa máscara será fundamental a partir de 1940, momento en el que su personaje y su obra se funden. El «plan daliniano», así lo denominaba el propio pintor, partía de una base exhibicionista: todo lo que planificaba, decía o hacía necesitaba contar con testigos, con un público. Todo está destinado a hacer emerger su plan, ese guión en el que el actor interpreta al personaje, al artista. Convirtiéndose en víctima y verdugo de su propia personalidad.

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ha organizado la que posiblemente sea la exposición más esperada de este año. *Dalí. Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas*, título extraído de su primer texto teórico “San Sebastián” (1927), reúne casi 200 piezas, procedentes de importantes museos, fundaciones, y colecciones privadas. Treinta de ellas, no se han visto nunca en España, como *La persistencia de la memoria* (1931), *Metamorfosis de Narciso* (1937), *La tentación de San Antonio* (1946), *Alucinación: seis imágenes de Lenin sobre piano* (1931), *El Ángelus de Gala* (1935), *Bañistas* (1928), *Niño geopolítico contemplando el nacimiento del hombre nuevo* (1932) o *Chaqueta afrodisíaca* (1964). A estas obras hay que añadir proyecciones de películas como “un perro andaluz”, “la edad de oro”, en la que Dalí fue co-guionista. Fragmentos de “Recuerda” de Hitchcock o “Destino” de Walt Disney. El magnífico catálogo de la exposición, cuenta además, con un apartado donde se publican veintidós textos, realizados por el propio autor, entre 1929 y 1980 inéditos hasta el día de hoy. Redactados tanto en catalán, castellano como en francés, que desde los primeros

años de la década de 1930 se convirtió en el idioma predilecto de Dalí; Confirmándolo como un escritor por mérito propio.

La obra de Dalí, en una parte muy considerable y no solo hasta el año cuarenta como suele creerse, tiene una calidad pictórica evidentísima y es inexacto decir que deja de tenerla de modo uniforme del cuarenta hasta su muerte, otra cosa sea cuánto de la producción de los cuarenta en adelante, fue pintado personalmente por él. La pintura que realizaba en la década de 1920, casi miniaturista, le llevaba demasiado tiempo. En la década de 1950 se invirtieron los términos. Los cuadros tenían mayor tamaño, requerían menos atención y los fondos los preparaba un ayudante. En cambio, las *performances* eran cada vez más frecuentes merced a la paulatina generalización de la televisión y del vídeo durante las tres décadas posteriores a la guerra.

Esta exposición se propone cerrar ciertas heridas, con respecto al Salvador Dalí pensador, escritor y creador de una particular visión del mundo. Tomando como punto de partida su método paranoico-crítico, mediante el uso paralelo de las dobles imágenes en pintura y de un enfoque teórico basado en los estudios psicoanalíticos, que coincidieron con su llegada a París, y su entrada “triunfal” en el movimiento surrealista de André Bretón. Un Dalí nuevo; desprendido de todo aquello que lo ata a tópicos y mitos. Superando la anécdota, la marca y el eslogan. Entrando, por primera vez, en su valor artístico desigual, con obras abismáticas que plantean siempre grandes interrogantes, pero fascinantes en sí mismos.

Dalí. Todas las sugerencias poéticas y todas posibilidades plásticas

Pissarro, Humilde y colosal

Así es como le llamó su amigo Cézanne. Camille Pissarro (Santo Tomás, Antillas, 1830-París, 1903), el único pintor que participó en las ocho exposiciones del grupo impresionista celebradas en París entre los años 1874 y 1886. Antes de que sus destacados miembros se convirtieran en verdaderas máquinas de hacer dinero, redactó los estatutos de la cooperativa con la que el grupo amagó con emanciparse del mercado artístico. Pissarro se sentía más cerca de Cézanne y Degas, y menos de Monet, Renoir y Sisley. Sería a finales de 1886, cuando Pissarro le dio abiertamente la espalda al impresionismo clásico, habiendo una fuerte tensión entre Pissarro y Monet. Monet y Pissarro se encontraron en Londres en 1870, durante la guerra franco-prusiana. Monet tenía entonces treinta años, y Pissarro cuarenta. Durante el periodo del movimiento impresionista, Pissarro y Monet se habían tratado mucho, pero sin llegar a ser amigos íntimos hasta que las cosas se complicaron



Camille Pissarro
El puente de Charing Cross, Londres, 1890
(Charing Cross Bridge, London)
Óleo sobre lienzo, 60 x 92,4 cm
National Gallery of Art, Washington, Collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon

Exposición: PISARRÓ
Del 4 de junio al 15 de septiembre de 2013
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Pissarro, que no era francés ni católico, ni siquiera cristiano, estaba colaborando activamente con la causa del anarquismo, era conocido por la policía francesa como un anarquista militante que había terminado el ejemplo más potente de ideología anti burguesa que jamás creara un artista, un libro ilustrado a mano y titulado *Desgracias sociales*. Aprovechando el amplio conocimiento de la prensa ilustrada, realizará unos dibujos a pluma con tinta negra, cuyas raíces se encuentran en la ilustración inglesa, y aunque estaba destinado para un uso privado, en realidad se basaba en una iconografía de masas, como si algún día fuera a tener una amplia distribución.



Camille Pissarro
Rue Saint-Honoré por la tarde. Efecto de lluvia, 1897
 (Rue Saint-Honoré in the Afternoon, Effect of Rain)
 Óleo sobre lienzo. 81 x 65 cm
 Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Exposición PISSARRO
 Del 4 de junio al 15 de septiembre de 2013
 Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

El Museo Thyssen Bornemisza, restituye la figura del artista eclipsado por la vorágine de Monet, a través de 79 lienzos, ofreciendo la oportunidad de contemplar por vez primera en España una retrospectiva de una obra pictórica de innegable influencia en la obra de Corot y Courbet. Los paisajes dominan casi por completo la muestra, en sus obras de colores sombríos, aplicados vigorosamente con espátula, encontraremos complejas composiciones de aspectos rurales y urbanos tocados por un mágico equilibrio. Las luces y las penumbras se persiguen entre sí, en sus cuadros. *Casas en el Hermitage, Pontoise* (1875) o *Vista sobre la Maison des Mathurins, Pontoise* (1875) son obras en contraposición a las que

realizará en los noventa, dónde Pissarro debe abandonar las zonas rurales, a causa de una infección ocular que le obligó a dejar de pintar al aire libre, para ser testigo de la voraz pulsión autodestructiva del París de comienzos del siglo XX, a través de la melancólica habitación de un hotel. Quedan para la historia del arte, obras como *Sol de la mañana en la Rue Saint-Honoré* (1898), *El Bulevar Montmartre, ó mañana de invierno* (1897). Composiciones osadas y modernas, que convierten al artista en el “patriarca del impresionismo”

Pissarro

Museo Thyssen Bornemisza

4/06- 15/09/13

Julio Romero de Torres. Entre la melancolía y el misterio

El arte español de la primera mitad del siglo XX estaba soportando una chocante paradoja sobre su propia identidad. Mientras en el interior de la Península el arte atravesaba un duro camino de contradicciones y miserias. Debido a un entramado cultural periférico, de condiciones históricas de todo tipo, que había hecho poco propicio el desarrollo del gran torbellino innovador, cuyos escenarios culturales, estaban situados al otro lado de los Pirineos. Personalidades

como Picasso, Gris, Miró, Dalí o Julio González, estaban dando nombre a capítulos transcendentales en el devenir de las vanguardias históricas. Mientras en el contexto español se iban produciendo figuras como Gutiérrez Solana, Sunyer, Julio Antonio o Emilio Barral, por poner algunos ejemplos, gran parte de nuestro público se mostraban atentos a los triunfos obtenidos en el escenario internacional de artistas como Sorolla o Zuloaga, cuyos lenguajes, no provocaban rupturas radicales con los gustos dominantes, más bien desplegaban una imagen tópica del “alma de España”, que establecía sintonía con el gusto moderno, transformándolos en verdaderas figuras de referencia del presente.



En ese contexto histórico en nuestro país, aparecerá la figura de Julio Romero de Torres, heredero de la tradición del siglo XIX, su obra se adelantó al nuevo siglo manteniendo estrechos vínculos con el pasado. Se fue nutriendo de la pintura italiana del Renacimiento, del mundo flamenco del siglo XV y del XVI, del romanticismo alemán y los lenguajes visuales de los prerrafaelistas. La pervivencia del simbolismo junto al

modernismo y la visión del imaginario decimonónico de la mujer, todo ello adornado con elementos folclóricos y vernáculos. La mujer en su obra nunca sonríe, no es la protagonista feliz. Es generalmente una figura dominada por los sentimientos y por las pasiones. La mujer no es dueña de su futuro, por ello un cierto fatalismo se cierne sobre ella. Muestran primero su alma, en un segundo plano aparecen los acontecimientos de las que van a ser víctimas. En general se trata de consecuencias que se vierten sobre sus protagonistas, teniendo a la ciudad como escenario silencioso. Más que un maestro de la sensualidad, Romero de Torres, fue un pintor del erotismo. En 1919, el artista se encuentra en la cumbre de su fama y de éxito. En ese año pintará *Más allá del pecado*, obra con la que invocó a la provocación, haciendo alusión al amor entre dos mujeres, aunque no fuese la primera vez que su autor, se detenía en su obra, en la representación del amor lésbico



El Museo Carmen Thyssen de Málaga recupera la poética visual de una figura como la de Romero de Torres, despreciada y recluida a ángulos muertos de la historia del arte contemporáneo durante la oscura fase del Franquismo. Acusado, por relevantes sectores de la crítica de practicar un andalucismo ramplón, propio de la España de pandereta. La reciente modernización de la vida española, a principios de los años noventa, reincorporado a casi todos los niveles del imaginario colectivo contemporáneo, permitió que tales afirmaciones hayan ido aflorando los reversos de algunos de esos términos. Las recientes actuaciones histórico-críticas, en torno a la figura del artista cordobés, han ido explorando diversos puntos de vista, que lo han ido enjuiciando semántica, profunda y complejamente. A través de treinta obras y cuatro espacios expositivos nos encontraremos con obras de una primera etapa vibrante, luminosa y de tonos cálidos, para observarse el abandono paulatino de esta gama cromática por un predominio del negro, y sobre todo de una melancolía en las actitudes de las protagonistas, que definirían el carácter singular de su producción artística. Como bien afirma Calvo Serraller en un artículo sobre el artista “Ha llegado, en definitiva, la hora de iluminar lo negro de la España negra de Romero de Torres”.

Museo Carmen Thyssen Málaga

Julio Romero de Torres. Entre el mito y la tradición

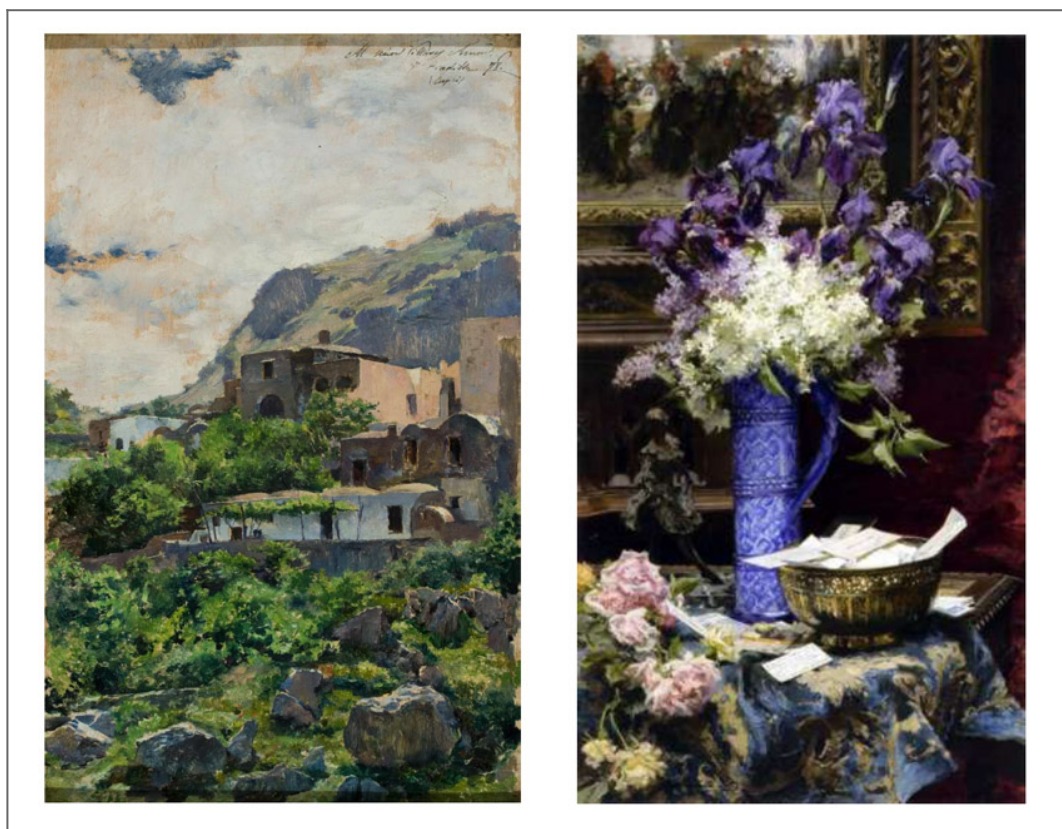
27/04-8/09/13

Todos los caminos conducen a Roma

Roma ha sido históricamente, como más tarde lo serían París y Nueva York, fuente inagotable de inspiración para los artistas de todas las partes del mundo. En la España del siglo XVIII, la recién creada Academia de Bellas Artes de San Fernando, institucionalizó el envío de pensionados a este país, cuyo prestigio creciente y progresos alcanzados por los artistas españoles, hicieron pensar en la necesidad de crear una sede estable. En ese contexto surge la Real Academia de España en Roma, fundada en el año 1873, por el gobierno de la Primera República. La Escuela de Roma, facilitó el contacto con la vastísima cultura artística, sirvió para el intercambio cosmopolita entre pintores de distintas procedencias; se utilizó como plataforma para otros lugares como París. Y sobre todo, representó un papel de prestigio y promoción para quienes estuvieron allí. Pradilla fue el pionero, creando escuela e influencia sobre los pintores aragoneses que fueron llegando. Hermenegildo Estevan, sería el segundo de los pintores aragoneses en llegar. Sería secretario, durante medio siglo, de dicha institución. Llegándose a quedar a vivir. Más tarde llegarían Joaquín Pallarés, Agustín Salinas, Mariano Barbasán y Juan José Gárate. Estos artistas en sentido amplio, tenían un modo de pintar, y una orientación hacia los paisajes habitados por figuras y escenas populares, que no tenía nada que ver, con lo que pintaban sus colegas en Zaragoza, ni la mayoría de los españoles de su generación. Sin duda, aquel grupo de pintores, estaban mejor preparados, cinco de ellos avalados por sus estudios en las escuelas de Zaragoza, San Carlos de Valencia o Superior de Madrid.

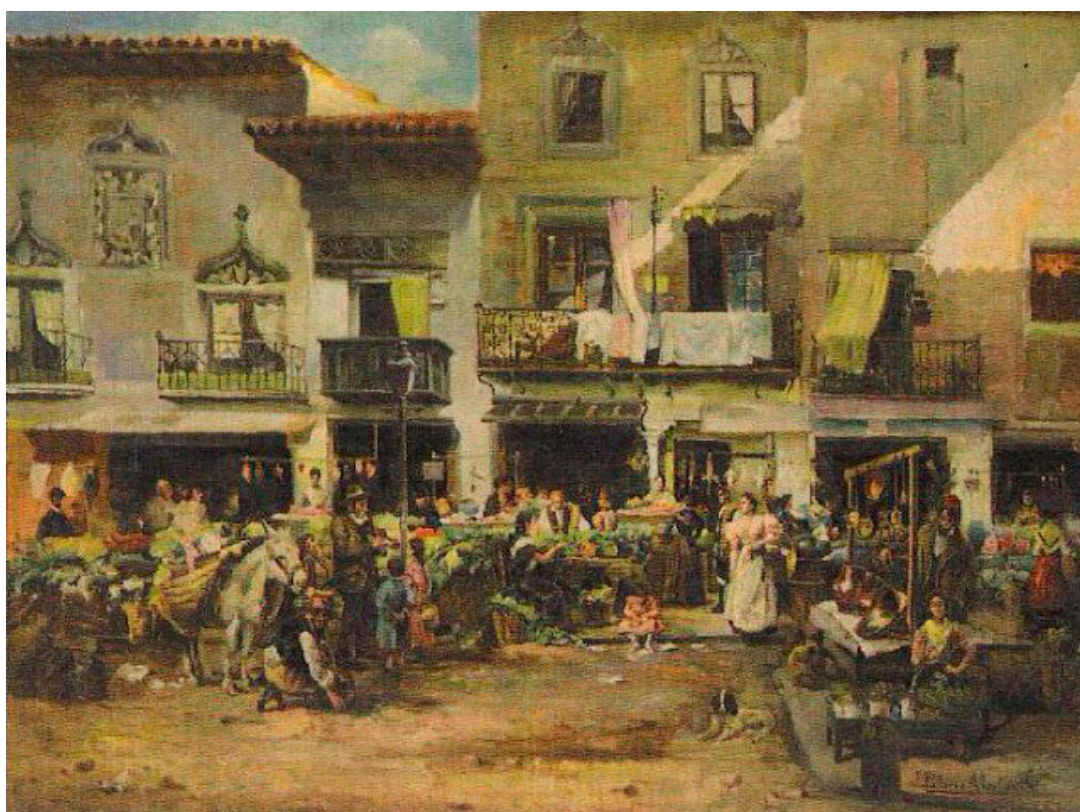
Manuel García Guatas, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, y experto en otro artista aragonés

que estuvo pensionado en Italia, como fue Marín Bagüés, aunque no figure en la presente exposición por pertenecer a la llamada “segunda generación de artistas aragoneses”, ha seleccionado, para el Paraninfo, una serie de obras procedentes de colecciones tanto particulares como públicas, de la primera generación de artistas aragoneses que llegaron a Roma, titulándola: *Escuela de Roma. Pintores aragoneses en el cambio de siglo*.



La exposición posee una luz especial, dónde la pintura de historia, paisaje o estampas se entrelazan, evocando no sólo una sutil delicadeza de sus autores, sino también una nostalgia italiana. Pradilla, con su *Tarjetero de mi estudio*, ejemplo único de bodegones con flores, que hace sino remarcar el contenido alegórico a modo de “testamento de su vida de pintor”. Estevan con efectos luminosos y empastados en su *Paisaje de Normandía*. Pallarés luminosidad postimpresionista en su escena cotidiana del *Mercado de Zaragoza*. Salinas, de

cuya pintura neopompeyana se conoce más bien poco, al margen de lo que se puede ver en el Palacio de Sástago, como es el caso de *El Céfiro*. Barbasán delicadeza en su *El pintor*, de carácter "preciosista". Gárate, se dedicará durante su estancia italiana, a realizara paisajes venecianos de efectos luminosos, que también aplicará en sus paisajes habitados con escenas populares, que realizará durante sus vacaciones por los senderos de su tierra natal turolenses. Una muestra de aquellos años, figura en esta exposición con el título *Lavando el cáñamo*.



Eran jóvenes y aquellos años de Roma fueron los de un tiempo feliz que seguirán representando, algunos autores, muchos años después de haber vivido ese periodo. Como bien afirma Pradilla: *Agradecido recuerdo de esta bella y amada Italia, nuestra Patria del arte, donde pasaron los años más bellos de mi vida*

Escuela de Roma. Pintores aragoneses en el cambio de siglo

La década prodigiosa del Arte Cubano Contemporáneo.

Se tiende a considerar, que con el triunfo revolucionario y las medidas de transformación social de la realidad se eliminó toda influencia estadounidense; pero, si bien es cierto que el flujo cultural normal se interrumpió con la ruptura de relaciones diplomáticas y el establecimiento del bloqueo, la relación no se detuvo, sino, que continuó de muchas y variadas formas en una relación de "ruptura y desconexión" que desembocó en "una politización de las actitudes ante todo vestigio norteamericano en la cultura nacional".

Esta tendencia a la deliberada exclusión de las manifestaciones de la cultura popular estadounidense, condujo a ignorar por algunas personas que la proyección ideológico-cultural de las manifestaciones de la cultura pop norteamericana, expresaban una contracultura en pleno desarrollo en los Estados Unidos y eran acusadas de ser instrumentos del enemigo en una coyuntura donde "hasta la ropa misma adquiriría, de pronto, connotación política", no obstante, pervivió la tradicional influencia cultural estadounidense a pesar de los intentos oficiales por conseguir todo lo contrario.

En los años iniciales de la década, el 1 de abril de 1980, el chófer de un ómnibus de pasajeros de la ruta 32 y un grupo de personas, se abalanzaron de manera violenta contra las puertas de la embajada del Perú, ubicada en la zona

residencial de Miramar, municipio Playa en Ciudad de la Habana, con el propósito de obtener asilo político, produciéndose un enfrentamiento entre los asaltantes y la guardia que custodiaba la embajada en el que perdió la vida el soldado del ministerio del interior Pedro Ortiz Cabrera. Ante el reclamo por parte del gobierno revolucionario de los protagonistas del hecho delictivo y la negativa del representante de la sede diplomática de entregar a los ocupantes ilegales, el gobierno cubano entendió esta negativa como acto de desafío y provocación por lo que retiró la escolta cubana que protegía la misma, ocasión que fue aprovechada por miles de individuos que ansiaban irse del país –por diversas razones-, para penetrar, ocupar el recinto y pedir asilo político con vistas a obtener una salida definitiva de la isla.

Ante la gravedad de la situación de salubridad, alimentación y convivencia del excesivo grupo de personas que ocupan la sede y la dilación de la solución por parte de los países que se habían pronunciado para asimilar a los posibles emigrantes, se otorga previo acuerdo de los gobiernos de Perú y Cuba un salvoconducto para esperar en sus domicilios la autorización de salida definitiva. Estos hechos dieron lugar a que se explayara en los barrios por iniciativas de vecinos y otros miembros de la comunidad los llamados “actos de repudio”, contra la “escoria”, -llamados así por la dudosa procedencia social de los protagonistas de los sucesos de la sede diplomática-, se orquestaban alocuciones ofensivas y lanzamientos de huevos a los que bajo salvoconducto permanecían en sus lugares de residencias hasta que sus peticiones fueran resueltas por los representantes de los países a los que aspiraban emigrar.

El puerto del Mariel al oeste de la capital en la antigua provincia de la Habana, fue designado por el gobierno en el lugar de concentración para que fueran recogidos por sus familiares en embarcaciones particulares proveniente desde

Miami a los que deseaban irse de Cuba, incluyendo a los refugiados de la embajada del Perú y otros sujetos opuestos ideológicamente a la nueva sociedad socialista; inadaptados socialmente, religiosos, homosexuales, desafectos políticos, delincuentes comunes y otros.

Aceptados en sus inicios como abanderados de la oposición al sistema político de la isla, fueron rechazados posteriormente por quienes lo recibieron en sus inicios, calificados de aventureros y con el denominativo de "marielitos", por haber emigrado a los Estados Unidos por ese puente marítimo ubicado al oeste de la Habana, a la postre demostraron una conducta diferente a lo que esperaban sus benefactores, no obstante, partieron hacia el norte, escritores como Reinaldo Arenas, a quien su indómita rebeldía homosexual y libérrimo individualismo no le permitió nunca amoldarse a las exigencias políticas y morales de la sociedad que tampoco la aventura del exilio le consintió la satisfacción del mundo soñado.

Algunos creadores plásticos arribaron al evocado paraíso citadino Art Deco, de muchas playas, autopistas, flamencos y pantanos como Carlos Alfonso, Humberto Dionisio, Luis Vega, Jessie de los Ríos, entre otros. Estos intentaron crear el espacio artístico ideal en el exilio y aunque agruparon a su alrededor otro grupo de ya residentes como algunos pintores de la llamada "Escuela de la Habana", -Secundino (Cundo) Bermúdez, José Mijares, Mario Carreño-, lograron imponer una visualidad diferente a la percepción acostumbrada, una manera de hacer arte en el contexto de la emigración, que no cristalizó ni estilo ni tendencia, y sí una dispersión hacia la individual creadora, avalada por una fuerte factura técnica-formal que bajo las prodigadas influencias de los estilos internacionales, emanan matices conceptuales de una relamida nostalgia y sensibilidad excesiva que evoca ese sentimiento de pérdida del espacio declinado por la aventura.

El comienzo del decenio, no parecía ser un tiempo lineal, mucho menos armónico o idílico de convivencia entre artistas e

instituciones, pero los episodios más controvertidos ya habían sido localizados sobre todo en las postrimerías de la década anterior cuando algunos intelectuales por su condición de homosexuales y disidentes habían experimentado medidas reeducativas en detrimento de su producción creativa, aunque se tiende a tipificar este comportamiento en las artes plásticas como características constantes durante toda esa etapa iniciada a finales de los años setenta.

En cuanto a política cultural, también fue una etapa sellada por ambiciosos programas de desarrollo cultural; desde lo institucional, se proyectó y casi se logró abrir una galería de arte en cada municipio del país, en el afán por socializar la producción de los artistas, así como, se instrumentaron experimentos de desigual fortuna en diseños textiles, producción seriada y arte público como Telarte, Arte en la Carretera, Arte en la Fábrica, entre otros.

Se establecieron planes hacia el patrimonio histórico-cultural material que comenzó a ser atendido con mayor interés; monumentos, palacios, plazas, adquieren desde entonces nuevos usos comerciales o sociales, los medios masivos y las comunidades se atarearon en la promoción de la herencia histórica, del Centro Histórico de La Habana Vieja, declarado como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO, que no sólo fueron empeños hacia el mantenimiento de las ciudades coloniales cubanas, sino que se les brindó mayor importancia y se convirtieron en un importante destino cultural y turístico de gran rentabilidad para los años venideros.

Estas iniciativas de la política cultural cuyo éxito dependió, en principio, del entusiasmo de la mayoría de los artistas en activo, y sobre todo del esfuerzo de quienes serían protagonistas en la nueva situación creada: los talentos jóvenes, cada vez más visibles desde 1979, y finalmente identificados como la generación orgánica del cambio que ellos mismos contribuyeron a afianzar.

En el primer lustro los “ochentas” cubanos, se caracterizaron en la cultura por ser más abiertos, plurales y experimentales que la década anterior. Desde el sector de la enseñanza artística emergen un grupo de estudiantes con una avidez de conocimiento y debates sobre los problemas actuales de la sociedad cubana, aspecto que se viabilizó al promoverse en el propio sistema de enseñanza artística una renovación en la concepción pedagógica; más abierta, como estrategia educativa ante las limitaciones del sistema de enseñanza oficial.

Promovida por los nuevos valores y conductas culturales, se estimularon nuevas prácticas en esta generación desde los centros de enseñanza; proyectos pedagógicos propios diseñados entre profesores y alumnos (novedoso para el momento) y sostenido conceptualmente por la filosofía y práctica pedagógica de una psicología humanista, establecieron talleres, cursos opcionales y manejo de información bibliográfica con una apertura más actualizada que permitió una elevada exigencia reflexiva en las propuestas artísticas-pedagógicas.

El Instituto Superior de Arte (ISA) se crea en 1976 y se convierte en uno de los espacios de experimentación artística-pedagógica de más valor en el campo de la enseñanza de las artes plásticas. Sus primeros egresados van a ser profesores de los artistas de los 80', que a su vez habían sido alumnos de artistas del nivel de Antonia Eiriz, Servando Cabrera Moreno entre otros. El hecho de que exista una institución de enseñanza artística donde coexistan distintos tipos de artes con proyectos experimentales, favoreció el espíritu de vanguardia, que se produjera en la revelación de los 80'.

Flavio Garciandía había sido el mejor alumno de Servando Cabrera Moreno y posteriormente va a ser uno de los profesores de mayor integridad pedagógica del Instituto. Protagonista de una innovación en la pedagogía artística, que conecta la situación de los setenta con el nuevo escenario de los ochenta, Flavio actúa con brillantez en ambas. Desde el

Departamento de Pintura, este profesor estipuló una afinada estrategia como práctica educativa de su propio credo estético a la que se incorporaron, artistas y profesores de la institución que se identificaron con las preceptivas pedagógicas de la doctrina conceptualista de Luis Camnitzer. (Fernández, 2004: 11)

Esta estrategia artística-pedagógica, lleva implícito la línea evolutiva del trabajo experimental y de búsqueda que originó la explosión creativa de los ochenta, la orientación crítica y de reflexión en la producción de obras y el papel de este en la sociedad se va identificar con la inserción social del arte, se convierte en un factor de construcción artística de uno de los movimientos de avanzada que no se había dado así históricamente en el Arte Cubano durante los últimos veinte años; la aparición de nuevas líneas de creación antropológica o sociológica recorren gran cantidad de estas prácticas desde la formación académica, lo que lo se convierte en un fenómeno especialmente complejo para su estudio y crítica cuando se revisa toda la evolución de la plástica de las décadas anteriores.

Los nuevos conceptos colisionan con los estatutos de la obra como perdurable y de oficio, el contexto, es una dimensión relevante del cambio conceptual especialmente por la significación que tiene como espacio-tiempo en la génesis del objeto, evento o fenómeno artístico.

De alguna forma esta metodología centrada en las necesidades creativas del sujeto, favorecieron una formación más “pulida” de los nuevos creadores en cuanto a nivel teórico y práctica artística en medio de las particularidades del momento que generó esencialmente un desempeño protagónico de las Artes Plásticas -otras manifestaciones posteriormente alcanzaron despegar renovando y actualizando los lenguajes y medios expresivos- con el propósito de desprender la cultura artística del clausurado espacio en el que estaba ahondada, favorecer una penetración sociocultural más profunda, de

consabida maduración, que se inscribió dentro de la propia dinámica del proceso social de la Revolución y reveló las más disimiles problemáticas en la que estaban envueltos; el arte, la cultura, la individualidad, la sociedad y los conflictos del contexto histórico sociocultural.

El debate en torno a los problemas más cruciales de la cultura, floreció con una generalización hacia una profunda reflexión sobre las tradicionales formas de entender y asumir el papel social de la cultura; en alguna medida los cánones empezaron a cambiar y una ávida búsqueda de lo “desconocido”, se convirtió para algunos en una moda, que pocos lograban entender el fenómeno que se estaba germinando, suscitó la explosión de críticas apologeticas o vilipendio, señalamientos encontrados o ponzoñosos en un intento por comprender, interpretar y promocionar el portento que sobrevenía.

Es un momento de desarrollo cultural en el que los planteamientos de los artistas encontraron la resistencia de la norma y la convención establecida, cualquier fundamento era “trasgredir” e identificarse con los más peligrosos calificativos de subversión, la intransigencia al cambio y la actualización, tuvo la función de convertir el rechazo en legitimización, los desencuentros y enfrentamientos teóricos, las polémicas y los debates en una nueva forma de cotejar las muestras o exposiciones, alumnos-profesores y críticos identificados con el acontecimiento creativo, desmontaron la autoridad de figuras establecidas, encargadas de implantar las reglas del juego.

La nueva generación emergió con otros ímpetus intelectuales; formados bajo los mismos modelos educativos, interpretaron con otra mirada, ciertas visiones y conceptos sobre la cultura que ya Gramsci desde los presupuestos teóricos del marxismo había alertado como dañina: (...) “la cultura, entendida como saber enciclopédico que hay que rellenar y apuntalar con datos empíricos, solo sirve para producir desorientados, gente que

se cree superior al resto de la humanidad porque ha acumulado en la memoria cierta cantidad de datos y fechas que desgrana en cada ocasión para levantar una barrera entre sí mismo y los demás” (Guzmán 2010: 27).

En cualquier espacio de diálogo que protagonizaban creadores y críticos, la distancia dialógica entre los defensores de la “norma” y las “nuevas propuestas”, asomaban la necesidad de romper con una serie de pautas suministradas principalmente desde la estética, las primeras diatribas se dieron cuando la comunidad de intereses y de pensamiento para valorar, discutir o apreciar el arte reciente no se correspondía con el paradigma categorial establecido.

Las problemáticas de la estética en general en lo concerniente al contenido y la forma, en manos de dogmáticos y extremistas originó visiones distorsionadas de la esencia misma del documento fundacional, *Palabras a los intelectuales del año 61*. Desde la práctica social cotidiana estas problemáticas venían emergiendo. Por una parte, los lenguajes artísticos universalmente se habían renovado desde los sesenta -aunque para nosotros desfasados en tiempo- con Sol Lewit , Joseph Kosuth, Fluxus y otros que pretendieron cambiar el concepto tradicional de arte, partiendo de la fusión de todas las artes y de la eliminación de la barrera entre arte y vida. Por otra, los fundamentos ideo-estéticos sobre el contenido, la forma y las técnicas en los procesos de creación, estaban presentes en las “otras cosmovisiones” del imaginario cubano como parte de una identidad cultural sincrética y transculturada, mostradas en las prácticas artísticas nacionales más allá de los argumentos que aún se debatían en la filosofía.

Las lecciones de estética marxista-leninista del teórico Soviético M.S.Kagan ya habían sido reseñadas en un ensayo publicado en la revista *Revolución y Cultura* de 1976. Desde sólidas posiciones del marxismo, este autor había ilustrado que: «El contenido de la obra de arte es el sentido de su forma, el significado del sistema semiótico que le dio origen,

es la información espiritual vertida en el texto figurativo y transmitido por este.» (Kagan 1984: 402), por lo tanto la doble naturaleza de la información artística -cognoscitiva-valorativa- evidencia que el problema espiritual planteado, su significación y valor socio espiritual puede ser tanto moral, político, filosófico, estético, religioso, de relaciones sociales y humanas, u otros aspectos que ya se habían manifestado en los contenidos del Arte Cubano desde las originarias vanguardias.

Las problemáticas conceptuales que estaban latentes en el panorama artístico de la isla, eran objeto de razonamiento desde el complejo análisis sobre *¿Qué es una obra de arte?*, del polaco Stephan Morawsky . La compilación de textos de Estéticas (Tajonera 1991: 3-34), el magisterio de este profesor de Estética Marxista del Instituto Superior de Arte (ISA) discurría con sus estudiantes que inevitablemente en las clases de arte tenía que plantearse el debate de las problemáticas inherentes a la obra de arte en el contexto de las realidades culturales cubanas; en vez de apropiarse de modo incondicional todo lo que en los textos aparecían cuyos estudios estaban muy distantes de nuestras reales circunstancias.

Los reflejos de la nueva sensibilidad estética, llevó a la nueva generación de creadores formados en esta institución a interesarse en la participación política y a propiciar desde el arte el análisis de las soluciones a los problemas de la sociedad cubana, esto, conllevó a muchos a ser calificados de polémicos, trasgresores, irreverentes y cuestionadores. En la plástica, la atmosfera de creatividad se hizo sentir con más inquietud, siendo para el momento la manifestación avanzada en el vasto campo artístico y hasta cierto punto los más agresivos y cáusticos por la intención de mostrar en imágenes la molesta réplica al esquematismo de la etapa anterior.

La producción creadora se propuso revelar críticamente las contradicciones de la sociedad cubana, los problemas del

hombre, su relación con el mundo y consigo mismo desde una postura valorativa, problematizadora y de transformación. Desde un inicio “Se proclamó una interpretación elevada de aspiración cultural, una representación formalmente exacta de la naturaleza que después se convirtió en una representación mecánica de la añorada realidad social: la sociedad ideal, casi desprovista de conflictos, de contradicciones” (Guevara : 1965)

El arte se propuso mostrar y combatir, los males que emergían en la sociedad cubana como la corrupción, tanto administrativa como en las conductas ciudadanas y las tradiciones rancias, en los discursos artísticos se veían reflejados actitudes y conductas de los exegetas del oportunismo, el dogmatismo, las posturas homofóbicas y la hipocresía sexual, la autosuficiencia y el abuso de autoridad.

Esta apertura como ruptura o cambio sustancial en el orden estético facilitó ciertos calificativos que denotan su accionar, algunos artistas y especialistas, en la arena internacional llamaron a esta etapa de: “década prodigiosa de la Plástica Cubana”, “el Ciclón de los 80” o el denominativo más aceptado en el ámbito de los teóricos de actualidad, la “utopía de los 80”, por la aparición del llamado “Nuevo Arte Cubano”, que de alguna forma revelaba con su espectro, su papel y proyección en la sociedad cubana de ese momento.

(...) Hay un movimiento de efervescencia cultural, de cuestionamientos, de búsquedas, de reencuentros, caracterizado por dos componentes: el rescate de raíces y tradiciones populares y nacionales y la mirada especular con el mundo exterior, con la vanguardia internacional, socialista o capitalista. Lo que une a los artistas plásticos y arquitectos es el rechazo a los dogmas, a los estereotipos, a las verdades impuestas, a la rigidez normalizadora, al economicismo acultural, a la banalidad de las imágenes, al populismo demagógico, al reduccionismo expresivo. (Segre; 2003)

El inicio de la década hizo renacer la esperanza de que el arte era necesario y que tenía el derecho de discutir la circunstancia de la vida contemporánea con sus propios actores, y la plástica cubana había gozado en general de una fuerte influencia de la cultura de la conducta ante su contexto, momento y mundo. La exposición de *Volúmen I* (1981) inaugurada el 14 de enero de 1981 en el Centro Internacional de Arte de Ciudad de la Habana, es un punto de referencia todavía tímido para la aproximación al estudio de la conducta artística de lo que acontecería durante el decenio, aunque si bien es cierto que su renovación formal -apropiadora de un nuevo instrumental para el contexto- es resintonizadora de un arte con lenguaje universal, que descentra o desplaza al discurso oficial, por uno más abierto, plural y desprejuiciado.

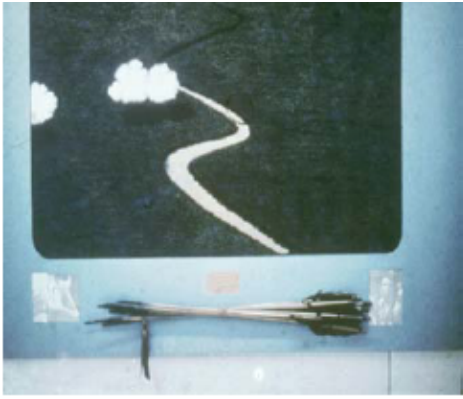
Volumen I quiere decir primer volumen, lo cual significa que esta exposición no es un tomo cerrado concluido en sí mismo, sino abierta al futuro. No se aprecia todavía una unidad temática o estilística, es simplemente la presentación de algunas obras significativas dentro del trabajo más actual de varios artistas jóvenes, que no se constituyeron como grupo, ni defienden una tendencia, más bien el carácter informal, demuestra la afinidad personal y el afán común del ensayo; sensible hacia las últimas direcciones de las artes plásticas actuales en su evolución hacia un nuevo lenguaje del arte.

A partir de ellas estos jóvenes creadores intentaron decir su palabra propia, la creencia que el lenguaje estético ha de marchar al ritmo de su tiempo y abrirse a la innovación como comportamiento. El mérito de este conjunto de obras de los más osados e inquietos radica en la exploración de nuevos territorios donde hallazgos y peculiaridades personales proporcionan resultados, que se sienten en los nuevos aires llenos de olor a pintura fresca y a entusiasmo vital, inquieto y optimista en el intento de sacar al Arte Cubano del

compromiso con el expresionismo, el surrealismo y otras tendencias que ya habían dado sus frutos y se convertían en caminos trillados, en un momento en que la plástica nacional estaba necesitada de actualidad y movimiento .

El crítico Gerardo Mosquera en las palabras de apertura de la exposición, deja claro desde un inicio -en el catalogo de la muestra- el carácter fundador de la búsqueda y experimentación que cristalizarán posteriormente ya en particulares sus integrantes en otras relaciones de producción artística ulterior, en la que sí se apreciarían perfiles muy comunes con ciertas posturas que se solidificarían posteriormente en el comportamiento artístico; Leandro Soto, Flavio Garciandía, Tomás Sánchez, Rogelio López MarínRubén Torres-Llorca, Juan Francisco Elso, Ricardo Rodríguez Brey, José Bedia Morales e Israel León, José M. Fors, Gustavo Pérez, fueron los onces expositores de esta muestra.

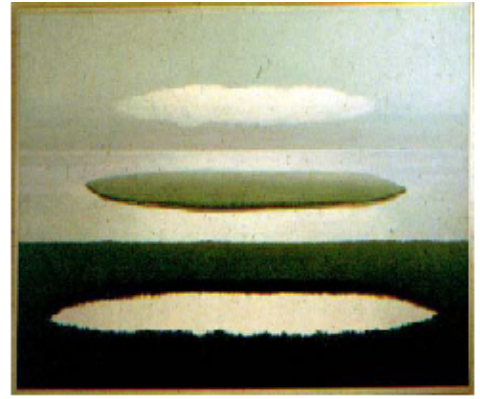
El Salón "Paisaje 82", sería otro anuncio del cambio en la obra de algunos creadores plásticos, aunque cohabitan tradición-renovación desde una mirada diferente de interpretar el propio concepto paisaje, los códigos del arte "primitivo o naif" -Ruperto Jay Matamoros- adquieren simultáneamente con los de los nuevos lenguajes otras funciones en el mismo género por primera y a su vez un peso significativo por el libre uso que de ello realizó el arte profesional, de las obras de libre intuición. Muchos creadores habían concebido que el tema del paisaje estuviera agotado, sin embargo esta temática después del premio Joan Miro obtenido por Tomas Sánchez en 1980 adquirió mayor interés entre los artistas, en algunos casos articularon con una cualidad más fluida y compleja "lo cubano popular", en los nuevos campos de exploración y libertades morfológicas de las tendencias internacionales como las propuestas enviadas al Salón por Juan Francisco Elso, José Bedi, Arturo Cuenca y Tomás Sánchez entre otros representados.



José Bedia Morales.
Fiebre. Ensamblaje 1982



Juan Francisco Elso
Tierra, maíz y vida.
instalacion.1982



Tomás Sánchez.
La nube, la isla, la laguna. óleo-tela 1982

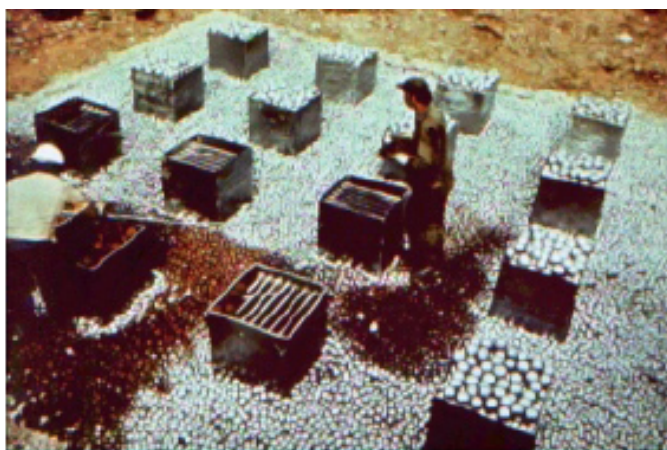
En tal sentido las poéticas y discursos artísticos comenzaron a moverse en las vertientes figurativas postmodernas del Arte Povera, el Land Art, el mínimo, el conceptualismo y ciertas modalidades de nuevo realismo. Los efectos de la apropiación creativa de estos nuevos caminos del arte, ha sido la disolución de las fronteras entre las manifestaciones artísticas para hacer valer la interdisciplinariedad, la intertextualidad, la tridimensionalidad y otros recursos en las propuestas de instalaciones, el uso de los *happening*, el performance, las acciones e intervenciones plásticas, entre otras.

El grupo "Hexágono", surgido luego del Salón de Paisaje de 1982, tuvo en la Galería L, de Ciudad de la Habana una muestra en la que se evidencia el carácter interdisciplinario del discurso por la procedencia de sus miembros (Humberto Castro y Consuelo Castañeda, artistas, Antonio Eligio Fernández (Tonel), artista y crítico, María Elena Morera, Museóloga, Sebastián Elisondo y Abigail García, Fotógrafos). Alrededor de este grupo de creación colectiva se concibió en junio de 1983 el "Encuentro Debate" con los críticos, artistas y público, sobre las propuestas artísticas de estos en la Galería Habana.

Las posibles influencias de la obra de Hexágono sobre otros creadores en cuanto a su visualidad minimal y sus bases conceptuales pudo localizarse por el trabajo que desplegaron con sus intervenciones en espacios naturales y manipulaciones

procesales del entorno, aunque en su momento parece exigua, sólo es más notable a finales de los ochenta en unos pocos, fue un grupo más bien tropológico, empleó el texto visual autónomo en sentido distinto del que propiamente les corresponde, pero que tiene con este alguna conexión, correspondencia o semejanza.

Desde su surgimiento se desprendió enseguida la intención de realizar una obra colectiva en el marco natural del Valle de Viñales su hilo conductor estaba dado en que se efectuó sobre el paisaje mismo en una locación seleccionada por el equipo, trabajar en el paisaje mismo sobre un entorno escogido, transformándolo mediante la reorganización físico visual de sus componentes por la adición de objetos de por sí ajenos que se integren en una totalidad compositiva, concepto planteado por el colectivo con la idea de recrear contrastes que enriquecen el medio natural ya sea por las disonancias obvias o por la trasmutación más sutil de determinados elementos del paraje escogido, son recreados morfológicamente indagando en una recreación de relaciones entre el material y su imagen fotográfica que posteriormente formarían parte de una composición instalativa presentada en la Galería en menor escala sobre un fragmento corpóreo tridimensional de la misma obra, combinando las imágenes visuales de la realidad intervenida mostrada en las paredes del espacio de exhibición.



Grupo Hexágono. Intervención. Land Art 1982



Grupo Hexágono. Intervención en el Valle de Viñales .1982

La significación plástica de la metodología de Hexágono

radica en el método de creación colectiva -novedosos en sí para el momento- para lograr armonizar el lenguaje plástico, la idea sugestiva y el intercambio entre los participantes, modulación de la sensibilidad estética en función de objetivos e intereses comunes. Fluida interacción no exentas de riesgos pero también de grandes posibilidades creativas por la confrontación de ideas y experiencias que se materializan como un trabajo colectivo y al mismo tiempo personal de los integrantes.

Arte en la Fábrica (1983), fue un proyecto que dirigió Flavio Garcíandía, surgido a partir de una idea de éste, derivado de los talleres y enseñanzas del ISA, que funcionó en la industria metalúrgica Antillana de Acero, con el propósito de inserción social del arte para contribuir a la formación del gusto estético de la población y prepararlos en la comprensión y disfrute de los novedosos códigos artísticos, involucrar a los obreros y dirigentes de ese organismo, lo que le permitió contar para el proceso de creación artística con materiales de ese centro productivo, otros creadores plásticos y obreros del lugar.

En relación con esa voluntad de crítica y discusión pública hubo una proliferación de nuevos espacios culturales de lectura, publicación y debate. El Centro "Wifredo Lam", a partir de 1984, organizará las Bienales de La Habana, evento alternativo a los organizados en los centros universales del arte. Los creadores manifiestan la vocación de aprender del mundo y rescatar lo mejor de él y también una tendencia a la crítica entre los jóvenes intelectuales formados en la etapa revolucionaria.

Este evento de intercambio regional y universal, sobre todo con el llamado Tercer Mundo sirvió como espacio de coexistencia de todas las tendencias y estilos del Arte Cubano, como puede apreciarse en sus iniciales ediciones, los nacionales presentaron propuestas menos atrevidas e insinuaciones formales que denotaban hasta cierto punto un

timbre de nacionalidad que identificaba la madurez artística de los creadores del patio, y la confluencia de Artistas Cubanos de diferentes generaciones con disímiles líneas temáticas.

La participación de creadores de varias generaciones sirvió como reencuentro-dialógico indirecto y al mismo tiempo espacio de actualización y confrontación entre lo viejo y lo nuevo pero con la intención de salvaguardar la unidad conceptual ante un propósito común, identidad que se verifica visualmente, cuando se analiza el papel del referente, entendido este en un nivel asociativo: imagen-objeto-símbolo, que ha sido uno los soportes esenciales para el estudio de lo cubano visual, no solo por su clara capacidad de mensajes entre nosotros mismos, sino por la posibilidad de crear condiciones favorables a la situación comunicativa ante un receptor no identificado históricamente con la realidad presentada.

La plástica cubana se inscribe en coordenadas muy diversas: espontaneidad de creación, socialismo, afirmación de la identidad nacional, latinoamericanismo, apertura a la tendencia occidental, tercermundismo, con una personalidad propia en los ingredientes no occidentales en la endogénesis nacional y por la existencia contemporánea de manifestaciones culturales no fusionadas, perfil que puede ser muy fecunda al hacerse dueño de un espectro cultural muy vasto, en el que la multilateralidad de la cultura, a partir de su propia síntesis permite incorporar con claridad variados elementos. Se ha creído resolver los problemas de expresión propias, mostrando folclorismos, colores locales, tambores, tradiciones y aun intentando revivir algunas momias de hace tiempo de los que muy pocos sabemos. No se trata de exhibir alguna cosa de negros indios o criollos, mostrar la identidad es posible desde el actuar con ella, desde adentro hacia afuera.

Los jóvenes cubanos inician movimientos en tal dirección. En

ningún ejemplo ha sido una búsqueda programática de identidad y en esto radica la diferencia con la generación de los setenta. Las obras expresan una identidad Latinoamérica y Cubana, porque ésta se ha ejercido, ha determinado desde el interior los intereses, valores y enfoques que han modelado los trabajos y su proyección artísticas que relaciona la solución de contemporaneidad de lo tradicional, el llamado a la tradición ha sido con frecuencia una trampa que ata desde una cómoda postura, las posibilidades de enfrentar con eficacia las urgencias de la época actual.

La Bienal de la Habana, se convirtió en un marco de referencias importantes para el análisis de los fenómenos de la cultura visual y las producciones artísticas de comunidades, pueblos y zonas del hombre, en sus contextos específicos, espacio grupal intelectual de reflexión y praxis en torno a nuestras culturas visuales en compañía de creadores, expertos e interesados de todas partes del mundo. Evento que ha motivado un conjunto notable de críticas que han aparecido en revistas especializadas, principalmente, de América Latina, Europa y los Estados Unidos.

Desde sus espacios, las estrategias conceptuales y prácticas creativas -manejados por los creadores de diversas latitudes- logran articular los vínculos de ciertos dominios de la creación artística, en los contextos difíciles desde el punto de vista histórico, la variedad de enfoques y puntos de vista sobre el giro de sus ejes o "temas", que muestran la convivencia, en el entorno físico y sociocultural de marginación y relaciones de poder, migraciones y procesos interculturales, conflictos del ser humano que habita en "la periferia de la postmodernidad", apropiaciones y entrecruzamientos culturales, reflexión e intercambio entre artistas y públicos con críticos, curadores y expertos de otros países desde ejes temáticos centrales como: "Arte, Sociedad y Reflexión" e interacciones entre "Tradición, modernidad y contemporaneidad", que han sido -ante los ojos

de los participantes- entre otros los temas más controvertidos, en el continuo de los desafíos en los que se extiende la capacidad práctica y reflexiva del Arte Cubano Contemporáneo.

En la producción creadora, se aprecia el modo de abordar el debate sobre la crisis de valores éticos y espirituales, los conflictos existenciales inherentes al hombre, vigentes en la sociedad contemporánea en Cuba y en otras regiones, expresados mediante propuestas que discursan acerca del cuerpo, principalmente el rostro, el uso de objetos de connotación simbólica en el individuo, la familia, los grupos sociales y etnias, revelan el sentido de pertenencia o explicitan su capacidad de evocación en discursivos artísticos y poéticos sobre "El individuo y los diversos registros de la memoria" que apelan a la condición humana con el propósito de reafirmación.

La revisión de la propia historia del hombre y su sociedad con cierta vindicación de elementos preteridos de las llamadas culturas subalternas, se ha propiciado la recuperación de pasajes ignorados, la historia no oficial y el rescate del patrimonio arquitectónico, articulando de algún modo la memoria individual, familiar, íntima y la memoria social, histórica y cultural, la diversidad de obras promueven el debate acerca de las relaciones y el diálogo entre los seres humanos, en medio de proyectos globales económicos, y el resurgimiento de particularismos étnicos, religiosos y culturales, que resaltan las diferencias entre individuos, comunidades y naciones.

El imaginario sociocultural se va cargando conceptualmente para su detonación posteriormente de los problemas del hombre y su proyección hacia el espacio público, no escapan a esta renovación del lenguaje de las imágenes visuales, la inserción en la ciudad del diálogo con el espectador; se objetivan proyectos artísticos interactivos en barrios de la zona histórica, se intervienen plazas, parques, muros,

ciudadelas, solares yermos, fachadas de edificaciones antiguas y modernas, y son convocados talleres de apreciación y creación con el público en general a modo de que desde la cultura, el sujeto decida ahondar en las relaciones del “Arte con la vida”.

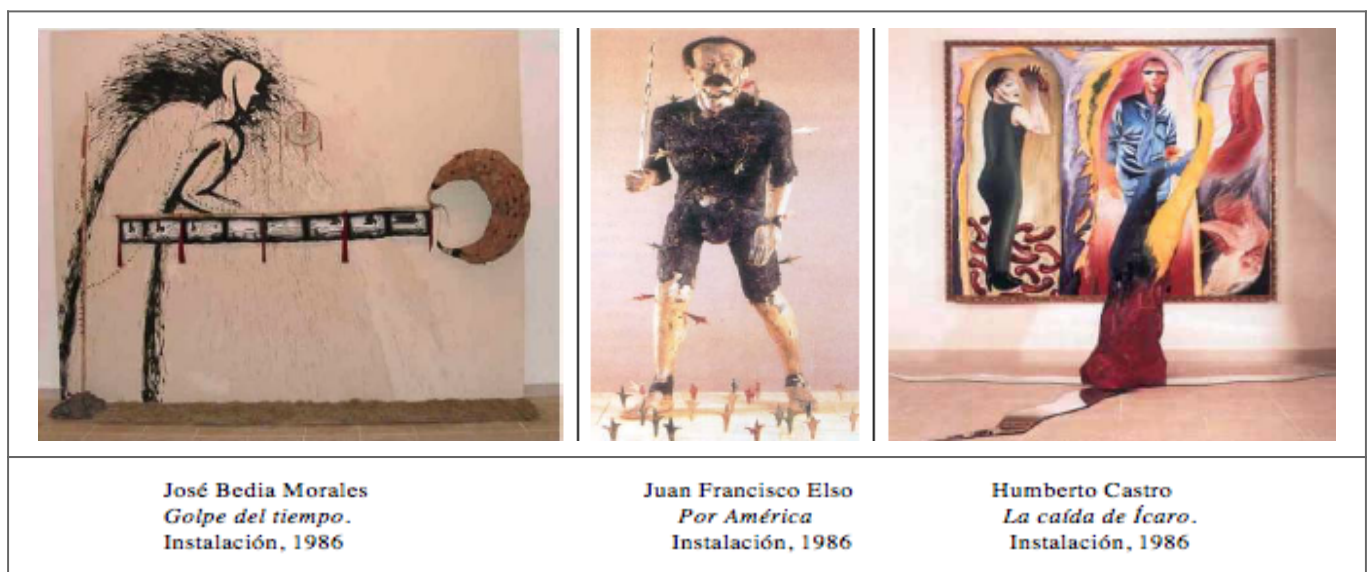
La presencia en la Bienal desde 1984 de algunos de los integrantes de volumen I, así como, otros creadores que fueron allanando ese camino de experimentación y búsqueda que apareció con el llamado “Renacimiento Cubano” -término acuñado por Luis Camnitzer (1987: 4) que originó el estampido artístico, sociocultural en el que están representados propuestas que darán un matiz más avanzado de la calidad artística de los jóvenes expositores cubanos y que llamarían sobremanera la opinión de la crítica internacional especializada representada en el espacio expositivo del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA).

José Bedia y su obra “El golpe del tiempo”, prolonga su indagación de los rituales de la santería cubana y la superposición de elementos referidos a lo indo norteamericano, maneja símbolos que aluden a la pureza creando un complejo producto metafórico en la que se integran técnicas del dibujo muy personalizadas que juegan con toda decodificación, esta vez menos literal que sus trabajos anteriores por el empleo de códigos visuales de doble articulación y connotación.

Manuel Mendive, quien desde sus iniciales pasos durante su formación como artista, había definido una línea inspirada en los sustratos históricos de los espacios del mestizaje de tiempos y vocación antropológica cultural, aproxima los mantos temporales del pasado en el presente, mostrado desde claves simbólicas. Premiado esta vez durante el evento, presentó un espectáculo de compleja combinación de ingredientes culturales vinculados a la santería de origen Yoruba como acción plástica dentro de las combinaciones del Performance, el Body Art y la Instalación. Danza ritual inspirada en las tradiciones afrocubanas con elementos simbólicos elaborados por el mismo y

bailarines actores que aparecen cubiertos con signos que el artista traza sobre sus cuerpos, grafismos corporales que derivan en metáforas múltiples y polivalentes, aspectos difíciles de apreciar sin un antecedente de información y conocimientos en cuanto empleo de recursos e imágenes que disuelven límites de apropiación cultural y medios expresivos del lenguaje del arte occidental.

La obra presentada por Juan Francisco Elso será la propuesta de una escultura reminiscente evocativa de los santos de la colonización española, ejecutada en madera estucada a la manera del siglo XVIII, cubierta parcialmente de barro y lacerada por dardos rojos que hieren y verdes que retoñan, logra descontextualizar la imagen de Martí y la historia de Cuba en "Por América", con un discurso inquietante y una manera de apreciar el icono del apóstol de la nación más cercano a su significación trascendente y humana de su ideario liberador para todos los tiempos y contextos del continente.



Humberto Castro, con la instalación "La caída de Ícaro", busca la lectura visual hacia la comprensión de las relaciones humanas con el universo físico y el simbólico recreando con metáforas visuales las mitologías modernas de los estamentos de las ideologías y la historia, evoca los laberintos de las oposiciones, civilización vs barbarie, de la que el ser humano ha tratado de encontrar salidas mas allá de las posibilidades reales .

Rogelio López Marín (Gory), constituye un caso singular en la fotografía cubana. Su zona de intereses nunca ha tenido que ver con la de sus colegas, además de ser el único verdaderamente rebuscado en todas las implicaciones del término. No hay casi ninguna virtud local en una obra muy basada en lo individual como fuente de universalidad. Su fuerza advierte contra un culto excluyente hacia la identidad nacional -tan angustiosa para el arte latinoamericano: lo valioso no tiene que ser por necesidad lo que responda a una originalidad étnica, si alcanza validez a un nivel humano general. Se trata, además, de un ejemplo de lo diverso en la plástica cubana actual desde lo intimista y lo filosófico.

Sus imágenes poseen un misterio evocador, nostálgico, que no queda abierto a la disolución a pesar de su sugerencia actual al actuar toda una concentración de sentido. Es cierto que la exquisitez formal y el refinamiento técnico llegan al hedonismo. Pero su preocupación morfológica por el contrario, está siempre en función de expresar señales acerca de lo humano y sus problemas.

“Te llevo bajo mi piel” de Rubén Torres-Llorca, profundiza en los deslindes que estableció la modernidad para instaurar las barreras de diferencia entre el artista y el artesano, productores diferenciados para el consumo de las clases hegemónicas y las subalternas de “lo culto” y “lo popular” dinamitado por la posmodernidad pues en la práctica artística del continente emergen como hibridación de componentes de características mixtas. El estudio de matrices populares vernáculas, refranes, humor, formas artesanales y toda la parafernalia festiva, abigarramiento y discurso relativamente cursi son difundidos para sus consumos.

La cosmovisión gnoseológica de Ricardo Rodríguez Brey, en “La serie estructura de los mitos”, expresa la preocupación por analizar el orden del espíritu y la materia en el mundo humano desde donde sobresale una dosis crítica y de cuestionamiento antes prácticas que están implícitas en el imaginario,

reivindica valores subestimados por el discurso hegemónico.



*Rogelio López Marín (Gory),
Fotografía Manipulada. 1986*



*Ricardo Rodríguez Brey,
Serie estructura de los mitos.
Técnica mixta tela 1986*



*Rubén Torres-Llorca. Te llevo bajo mi
piel. Técnica mixta sobre masonite 1986*

Flavio Garcíandía, quien muestra los resultados de su investigación de los elementos Kitsch en la cultura cubana en “El síndrome de Marco Polo”(1986), se inspira en dos componentes visuales de intercambios, con mesurada factura y habilidad técnica, los signos adquieren una seriedad antropológica y un insinuado sentido de humor, la simbología del restaurante chino con personajes de historietas cubanos, la obra tiene un doble discurso: uno referido al interés por viajar, por consumir horizontes culturales explicitando las duras restricciones migratorias y otro sobre identidad y tránsito al ironizar ornamentos y prototipos culturales, que permitirá emplear estas derivaciones formales en las instalaciones “Tropicalia I” y “Tropicalia II” de 1988, en lo que se aprecia la manipulación de recursos expresivos de los drippings de Pollock, la Action Painting y la escenografía de la jungla a lo Wifredo Lam, parodia la Perestroika de Gorbachov, recrea un telón de fondo con una decoración a base de planos rojos y negros, diamantina y dorado como estampa serigrafía para subrayar la fuerza expresiva de emblemas aculturados; el uso y mal uso de la Hoz y el Martillo, transfigurado en falo a modo de orgia ideológica tropical.



*Flavio Garciandía.
Síndrome de Marco Polo.
Instalación 1986*



*Flavio Garciandía.. Tropicalia I.
Mural. Técnica mixta sobre masonite
1986*



*Flavio Garciandía.
Tropicalia I. Detalle
Técnica mixta 1986*

Pero si algo significativo fue la Bienal, también lo fue la exposición colateral auspiciada por el ISA en su espacio docente. Coincidió con los primeros pasos de una promoción de jóvenes que en el segundo lustro de los 80' transformarían el panorama plástico nacional. Participaron alumnos y otros que comenzaron a manifestarse desde allí adentro, e integrarían posteriormente la nómina de participantes en eventos relacionados con la Bienal de la Habana, haciendo que la institución se convirtiera en una académica "sin igual" en el Tercer Mundo, hoy conocida como la Universidad Latinoamericana del Arte, siempre vinculada con la etapa de auge en las Artes Plásticas y que desde la segunda mitad de la década daría al traste con un grupo de propuestas artísticas de amplia difusión y significación, estimulados por dos profesores y artistas plásticos, Flavio Garciandía y Consuelo Castañeda quienes contribuyeron a renovar enfoques, exigir, orientar y estimular la búsqueda creadora.

Estos jóvenes artistas modularán con aires propios la dinámica trayectoria del Nuevo Arte Cubano, caracterizados a grandes rasgos, por obras con un predominio del lenguaje del arte postmoderno e intereses de tipo conceptual, reafirmaron el ser humano en su contexto vital con una visión no enajenada del mundo, motivados por el empleo de la simbología kitsch popular y lo vernáculo, centraron el replanteo de las problemáticas existenciales del individuo en sus orígenes de formación.

Los destellos iniciados por volumen I, manifestados en un

grupo de exposición que fueron surgiendo a partir de 1981 y en los que de manera directa o indirecta estuvieron involucrados estos expositores de la muestra del Centro internacional de Arte, abren una etapa más crítica y compleja en las Artes Plásticas Cubanas: por una parte se abandona el tipo de obra de los 70' -de propaganda e ilustración o de discurso comprometido- por otra que defiende la autonomía del arte a la vez que se implican en proyectos de intervención pública y de socialización, se advierte una conciencia crítica que no se había manifestado públicamente con anterioridad. El eco de los procesos de reformas desarrollados en los países socialistas de Europa del Este estimularon nuevas interrogantes en el pensamiento social, el inmovilismo del pensamiento creador heredados de los elementos dogmáticos de los años setenta intentaba quedar atrás.

Emergen de súbito, un grupo de artistas jóvenes, que llevaron al contexto del arte la iconografía popular tradicional para devolverla a modo de reflexión sobre la estética cotidiana . En las obras de estos jóvenes creadores la manipulación de la estética cotidiana inserta "lo kitsch" en los performances y las instalaciones, lo "efímero" pasa a ser una elección preferida, así como, los "textos happening", interesados en subvertir, agredir y transgredir, dejan una zona conceptual de cuestionamiento de la legitimidad como patrimonio exclusivo del hecho de circulación.

Emplean el humor como estrategia de visualidad, asumen éste, con el carácter y comportamiento de una de las vertientes significativas de la Historia del Arte Cubano que ha servido para expresar el acontecimiento de la realidad, a partir de la ironía y la mofa; manifestado como ética de un perfil humorístico que roza el choteo de modo natural, identitario y de comportamiento actitudinal, naturaleza, que expresa en "nuevas posturas" de algún modo la praxis artística, los problemas y las confrontaciones sociales, el replanteo de cuestiones éticas de la conducta humana, la sátira al

comportamiento superficial del individuo y la doble moral , la recurrencia del tema del sexo, tabúes culturales y escudos de moralidad arraigados en la sociedad, mediante el empleo de “formas malas” (bad painting) festivas y carnavalescas, que darían al traste con la ocurrencia de líneas temáticas del estampido de los grupos de creación colectiva de la mitad de la década.

La obra de Ana Albertina Delgado (1963) manifiesta proposiciones que son matizadas con una riqueza sutil de significados que apuntan a las problemáticas cotidianas de las intimidades de lo propiamente femenino. Adriano Buergo (1964), hiperboliza más de sus límites las formas y estructuras propias de presentaciones de lo cursi y lo risible de la iconografía tradicional popular , en un exceso de formas a modo de barroquismo tropical que conducen a una distinguida dimensión semántica donde el exceso formal, va mas allá de la sátira; es como si lo barroco, que se traduce más bien por el gusto de la forma opulenta, la línea curva, y la riqueza del color en el propio enunciado, sobrepasara el sentido de la burla de lo supraKitscht.

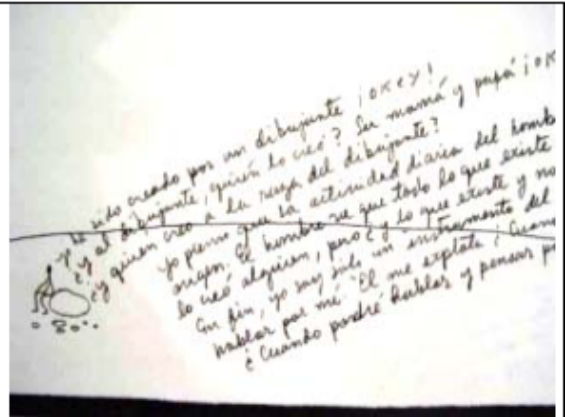
Lázaro Saavedra (1964) es quien profundiza en una moralidad asumida en la tradición y penetra en las confusiones de las conductas humanas valiéndose de un grupo de imágenes claras y recónditas de los laberintos del ser humano con un sentido filosófico. El sentido principal de la acción poética de este artista reside en ser mensajero de esos trasiegos que se producen en el ámbito de percepción y el uso popular, por una sensibilidad impregnada de las formas particulares que toman cuerpo en los códigos de conducta, los estilos de vida, las formas de pensar, el imaginario emblemático, las modalidades de la comunicación y el contexto cultural del arte.



Lázaro Saavedra. Plásticos de todas las sectas unios, Instalación 1989



Lázaro Saavedra. Virgen. óleo sobre tela 1987



Lázaro Saavedra. Graffiti sobre muro 1989

Su poética habla desde esa zona, como alguien que habita en ella y desde la cual ha tomado su voz, sus obras se sitúan siempre desde esa perspectiva donde se gesta lo popular urbano. El gran recurso que sostiene la poética de lo popular en Saavedra es el humor, procedimiento importante que consiste en manifestar una multiplicidad de voces, de sujetos de opinión, como parte de sus propias obras, reveladoras de las opiniones del creador, sobre las fuertes corrientes ideológicas que impregnan nuestra vida, "Virgen" es una de las obras donde aparece la Caridad del Cobre dentro de la barca de los pescadores, que es donde más se le necesita, según él mismo sugiere – y que puede ser interpretado también como un intento migratorio de la santa-.

La confrontación de sentidos dentro de su obra, es un rasgo de un creador con una tendencia natural hacia lo instintivo, hacia la espontaneidad, hacia lo inmediato. Los temas desbordantes de referencialidad cotidiana, la emotividad de sus comentarios, inclinación primera a la que sobreviene una corriente de sentido contrario donde se pone de manifiesto la poderosa capacidad analítica de su pensamiento y despliega entonces, como contraparte, un enorme poder de reflexión, de discernimiento y de conceptualización sobre todos los temas que toca. (Rodríguez 1988: 125)

Se ha distinguido que estos jóvenes creadores habían realizado una apropiación incorrecta del conceptualismo y el

posmodernismo, pues han incorporado más, que la filosofía general de estas corrientes en medio de una problemática histórica sociocultural propia. (...) "la recepción de las influencias externas significa la inclusión de estas en el sistema de relaciones de la unidad cultural, lo que en este caso es inevitable" (Bernstein, 1984: 266). Como siempre se ha manifestado, en la historia del Arte Cubano, estos fenómenos reciben inevitablemente nuevos significados y como toda innovación reestructuran de alguna manera el sistema que se recibe.

Las formulaciones teóricas de la postmodernidad, llegarían tardíamente a generar la sustentación conceptual de las propuestas artísticas, el conjunto de proposiciones, valores o actitudes -independientemente del grado de su validez teórica-, no puede negarse que exista y funcione ideológicamente como parte de la cultura, la sensibilidad o la situación espiritual de nuestro tiempo; el rechazo a la totalidad y a los grandes relatos, el culto al fragmento y a la diferencia, los usos del desorden, la ironía, el relativismo, la actitud lúdica, como tipología de la nueva sensibilidad, que para algunos, se corresponde con la existencia de una nueva época, o período distinto a la modernidad.

Desde las complejas coordenadas de su propio contexto se estructura un discurso derivado de las realidades de los problemáticas del mundo actual, se parodia la variedad de aspectos de la sociedad contemporánea -latinoamericana y occidental- en el que está insertado el hombre con toda su sensibilidad; se retoman algunas temáticas que fueron invisibilizadas por la producción plástica anterior y emergen de las actuales realidades políticas e ideológicas a nivel global en medio del progreso de la ciencia, la técnica, y las nuevas tecnologías de la información y las comunicaciones, discursos poco referenciales y temas trasgresores, que se valen de una serie de niveles temáticos, recursos técnicos y juegos verbales.

Sin embargo, esta recepción intensiva de la experiencia ajena, asimilada o tomado de préstamo, recibe un significado distinto en la cultura cubana; las aperturas posmodernas son empleadas cuando estas acoplan en las preocupaciones del contexto, actúan como detonantes, del mismo modo que la orientación conceptual que sirvió de base para una más profunda indagación en los fundamentos culturales latinoamericanos y no el constante referente de comparación con los fundamentos de Europa o América del norte .

Otros creadores habrían de sumarse a este proceso de búsqueda y cambios en los lenguajes con el mismo interés de renovación del Nuevo Arte Cubano de los 80', aunque algunos sus obras alcanzarían un mayor esplendor y serían mejor apreciada en la década siguiente, estos iniciales pasos dentro de este movimiento los sitúan también como adelantados en esta experimentación discursiva y formal.

Sandra Ceballos (1961) desarrolla una paisajística *new wave*, la estructura formalista de sus producciones y la indiferencia mostrada por la audiencia crearon las condiciones idóneas para la aparición de su renovación. Tratando temas sociales y culturales de actualidad que tienen a menudo como tema central la enajenación de los sujetos en la sociedad contemporánea: están siempre presentes en sus planteamientos, la angustia existencial, el suicidio y las experiencias con las drogas.

Rocío García (1955) es la primera pintora que ha centrado su obra en la mujer con una visión desde sí misma, para ella el arte y la literatura ha sido un negocio de hombres en un sentido en que la mujer ha estado atada por tantas costumbres y convenciones que a menudo ha ido presentándonos el cuerpo femenino de cuerpo entero; incluso cuando lo ha pretendido con toda intención, con frecuencia los resultados han sido clichés de nuevo tipo por la falta de espontaneidad de una expresión libre y por la tradición en la que se apoya. Ana Albertina y Rocío inician un desarrollo que, según avances del mundo de la emancipación de la mujer, permitirá al arte

llenar lagunas en su expresión de lo humano.

Magdalena Campos (1959) exhibe en sus muestras genitales masculinos y femeninos con una visión desenfadada que tiene por bases una dimensión mitológica que se alberga en la cultura de la sexualidad con arraigos en lo primitivo; el sexo se presenta como símbolo de poder, proclama la sexualidad femenina en el que en ocasiones es vista desde los mitos mesoamericanos ligados a la fecundidad universal y alusiones a la cultura vernácula, relacionando los símiles populares del sexo y las frutas, estetizando las zonas ocultas de la relación amorosa respecto a los órganos internos y los anticonceptivos intrauterinos.



Sandra Ceballos. La bestia y la Bestia. Diseño Gráfico. 1989



Rocío Gracia. St. Técnica mixta sobre tela 1987



Magdalena Campos. La ofrenda de la Propia sangre. Ensamblaje. 1989

Tomas Esson (1963) consigue una expresión absolutamente personal, se apoya en una tradición de lo grotesco en su línea más chocante, deudora del chovinismo popular que alcanza dimensión mitológica cuando sus monstruos parecen vivir en un tiempo mítico, primigenio y al mismo tiempo convertirse en indeseables, su iconografía con un sello único es portadora de un mensaje cargado de críticas a las actitudes y conductas que muestran el lado rechazante e indeseable del abuso de poder la prepotencia ofensiva de ciertos personajes públicos, descartando lo que ocurre en un detrás de la fachada externas de estas personalidades, por lo que su obra resulta sobrecogedora y por la manera de mostrar las actitudes respecto al empleo del sexo como símbolo de autoridad y

potestad prepotente.



*Tomás Esson. El Cañón de los mambises.
óleo-tela 1987*



*Tomás Esson. Homenaje al Che. óleo sobre
tela 1986*

El manejo de estos conceptos han producido la recreación imaginativa de los soportes referenciales de “lo cubano”, a partir de una estampa sensorial peculiar, que ha generado identificaciones superficiales en aspectos cromáticos y en la organización del espacio de localización de este componente que trasciende el concepto mismo desde el punto de vista histórico-estilístico, la apropiación que de estas motivaciones había realizado la propia cultura popular permite apreciar “La apropiación visual de la cubanía” mas allá de cualquier expropiación de representación factual, más bien, estos conceptos definen una manipulación metafórica, que parece complejizar el mensaje, crea un sistema semántico y un figurativismo enriquecido, desde una fantasía plástica, que adquiere una sensualidad más poética, menos evidente e inmediata” (PogolottiG. 2005: 115).

En el contexto histórico sociocultural de fines de los 80, emergen en los sectores más jóvenes expresiones contestatarias de la cultura, como la música rock y la cultura freakie. La literatura, demoró un poco más, el escepticismo ante las experiencias vividas en la etapa del “Quinquenio Gris” demoraron un poco, más bien ocurrió un fenómeno a la inversa, como un dejar hacer, un campo de nadie, que los novísimos se dedicaron prioritariamente a revelar conflictos y personajes de reciente aparición en nuestra sociedad, desatendidos,

marginados socialmente, y los excluidos del discurso oficial, o desconocidos por éste.

En el arte se vuelve a retomar la relación entre arte y política, pero con una actitud más turbulenta. Desde lo sociocultural se vaticinaba la proyección a modo de augurio lo que posteriormente se manifestaría en la supervivencia cotidiana, los males sociales que estaban ocurriendo en la sociedad cubana y que fueron desatendidos oficialmente o sometidos a los interminables caminos de la burocracia, encontraron en la sensibilidad popular -entre las aguas de la resignación y la toma de decisión a no dejarse vencer ante las carencias- soluciones diversas y que en cierta medida con su trasgresión, provocación e insulto, se convertían en el discurso de los desfavorecidos socialmente.

Las principales direcciones y líneas temáticas incrustadas en el Arte Cubano serían reanalizadas de una manera heterogénea, en este momento y en medio de otras condiciones históricas concretas, la generación que emerge en los ochenta bajo el imperativo de otros códigos, giros conceptuales y renovación de los lenguajes del arte en el contexto, se apoderan en el orden de los contenidos y las formas del espacio conquistado por sus predecesores.

En el segundo lustro de la década, la dirección del gobierno revolucionario inicia el "proceso de rectificación de errores y tendencias negativas", campaña iniciada alrededor de 1986 para "purificar" de desviaciones al socialismo cubano. Se acentuaba el discurso de exaltación nacionalista, cíclicamente reavivado, por las políticas ya tradicionales de aislamiento y hostilidad hacia Cuba practicadas por sucesivas administraciones de Estados Unidos. A partir de ese momento el pueblo -los trabajadores intelectuales y manuales- comenzarán a exponer en asambleas dirigidas por sus propias direcciones de masas y políticas, aquellos aspectos claves de la política, la economía y demás argumentos sociales que constituían deformaciones y elementos nocivos para el

desarrollo de la nación. El contexto propiciaba un intercambio, un diálogo abierto entre todas las partes y sobre todo, la búsqueda de soluciones propias que dieran al traste con la erradicación de las problemáticas y contradicciones que perturbaban la vida política, económica y sociocultural de la isla.

Es el período, de la emergente estampida de grupos artísticos de creación colectiva que no respondían a las instituciones culturales, eran jóvenes patentes de una irreverente rebeldía que trascendía el ámbito artístico; de ellos queda muy poco o aislado testimonio en imágenes, la evidente insuficiencia gráfica de la obra grupal de los ochenta, entre sus posibles causas o revisión sobre las intenciones de ese movimiento, ese desierto icnográfico puede deberse al poco interés o inexperiencia de registrar documentalmente la historia que escribían, sobre la fuerza de la utopía que se desligó del mercado, básicamente porque no fue hasta la década siguiente con la agudización de la crisis económica y la despenalización del dólar estadounidense, que surgieron con gran intensidad “las ferias de arte y artesanías” en los circuitos capitalinos, un modo de supervivencia ante las carencias y la crítica situación económica, en lo que todo tenía precio como mercancía.

Los resultados esperados de las pedagogías artísticas experimentales comienzan a materializarse en “los proyectos” y “los grupos de creación colectivas” en los que alumnos y profesores fueron protagonistas, las postreras “pragmáticas” de los noventa, tuvieron su antecedentes en los nuevos espacios de experimentación, que sacaron al arte del cerrado recinto de las academias para insertarlos en la sociedad, objetivados en distintos tipos de inserción social en el contexto, ya fuera; en centros de producción, educacionales o de otro tipo, aunque bajo el imperativo de la línea de orientación crítica y reflexión característica.

El Grupo Puré (1986-1989), integrado por Ana Albertina

Delgado, Adriano Buergo, Lázaro Saavedra, Ciro Quintana y Ermy Taño, estudiantes del tercer año de artes plásticas del ISA comienzan a trabajar con obras individuales y colectivas que atentan contra la llamada pseudoestética de la media social y el Kitsch, llevaron al contexto del arte la iconografía popular tradicional para desde el espacio del arte, reintegrarlo a un público que viéndose “reflejado”, se sentía agredido con su propia “estética práctica”; aunque algunos se acercaron al quehacer que propugnaba Torres Llorca en su acercamiento al Kitsch, se estiman incompatibilidades en cuanto a ejes temáticos y poéticas, si bien puede apreciarse una recurrencia a lo urbano, lo marginal y lo popular en la obra de los integrantes del grupo desde un primer momento del replanteo del polémico discurso.



Grupo Puré en etapa de trabajo para una exposición en la Sala Talía Ciudad de la Habana 1986



Grupo Puré. Intervención. Librería Moderna poesía. Habana Vieja 1987

El grupo Arte Calle se fundó en junio de 1986, surgió de la idea de formar un grupo para hacer pintadas y protestar por el hecho de que los estudiantes de arte no podían exponer en los espacios estatales ni participar en ningún evento artístico, pues esa política cultural discriminaba y limitaba a los estudiantes de artes, manifestado en el primer trabajo mural en la “Playita de 16” – municipio Playa- con un texto que decía: “No necesitamos Bienales, nosotros tenemos el espacio”, esto propició que se entendiera como el disconformidad de algunos pintores que habían quedado fuera

de la selección oficial de participantes cubanos a la Bienal, pero los verdaderos autores eran estudiantes de entre 14 y 15 años de la escuela elemental de arte de 23 y C "20 de octubre": Ofill Hechevarría, Leandro Martínez, Ariel Serrano, Erick Rojas, Irán Plata, Ariel Cancio, y Aldito Menéndez,

A partir de septiembre de 1986, en el primer año en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro, el grupo se fue reduciendo a los miembros más comprometidos con el proyecto, Ofill, Leandro, Serrano, Aldito Menéndez y posteriormente fueron añadidos cuatro nuevos miembros: Ernesto Leal, Erick Gómez, Iván Álvarez y Pedro Vizcaíno. Entre 1986 y 1987, realizaron murales: en la Torre del Cocinero, de la calle 26 en la barriada del Vedado, en el Parque Fe del Valle en el municipio de Centro Habana y en la calle Zapata, frente al cementerio de Colón el mural más polémico con el texto "el arte está a pocos pasos del cementerio" (actualmente borrado).



Algunos de sus trabajos se ajustan también a la definición de *happenings* como la exposición concebida para una sola noche "ojo pinta", en la Sala Talía, el 11 de enero de 1988, que consistió en una parodia de las típicas inauguraciones de pintura, pero sin un solo cuadro en las paredes, tan solo una oca que se pasó la noche "ensuciando" toda la galería y la intervención de Abdel Hernández que se acostó a leer un libro sobre una colchoneta, en una esquina de la galería, con los pies atados y un texto que decía algo así: "Si quieres hablar de arte, desátame". Era una chanza a las galerías y espacios

artísticos tradicionales y a la política cultural oficial que promovía la desfasada pintura de salón, heredada de la tradición burguesa, antes que al verdadero y nuevo arte revolucionario demostrando que a las inauguraciones el público acudía a beber, conversar y relacionarse, todo menos a ver las obras.

Trabajaron con gran ahínco los performances que hicieron en el Paseo del Prado y en "No por mucho madrugar amanece más temprano", en la Fototeca de Cuba o el famoso "Somos de oro", cuando se pintaron de dorado y se sumergieron en la bahía de La Habana, frente al Centro de Artes Plásticas y Diseño, con pancartas que decían frases como "Síguenos, somos de oro"; "Oro parece, plata no es", "easy shopping", trabajos de contenido político en perfecta armonía y estructura conceptual.

Arte Calle surge con un juego discursivo trasgresor, hasta irse tornando más tenso ideológicamente, asimila y manipula la estética del mal gusto con una identificación al lenguaje Punk y el modo de hacer *New Wave*, incorporan en sus intervenciones callejeras el "*graffiti*" y el "*badpainting*" (mala pintura) y una marcada conexión con la cultura citadina *Underground*. Resultó para la crítica en general el más polémico y controvertido de los grupos de la década, lo que más se le señala, es la búsqueda, casi desde sus inicios, de la interacción con el público, en sus más de nueve experiencias grupales en lo que se incluye un concierto, se expresan a través de la acción plástica, el performance y los murales, invitaban a participar del proceso creativo, al transeúnte o espectador. En la intervención plástica que realizaron en el Salón Villena de la UNEAC se presentaron protegidos por capas, overoles y caretas anti-gas, durante un encuentro entre críticos y artistas, expusieron pancartas que decían: "Arte o Muerte, venceremos"; "en caretas cerradas no entran moscas", "sepan señores críticos de arte que no les tenemos absolutamente ningún miedo", ésta la colocaron sobre el

crítico Gerardo Mosquera.

A finales de 1988, Ofill Hechevarría comenzó a utilizar elementos del espectáculo musical en sus performances y grabaciones musicales e influyó en que se reunificaran para el proyecto “Artecalle en Concierto” en el Teatro del Museo Nacional de Bellas Artes, suspendido por los especialistas, pero la tarde del 8 de Agosto de 1989, cientos de personas, acudieron a la cita en el MNBA. Algunos se sentaron en el parque a beber lo que sería la última botella del grupo Artecalle (Menéndez: 2011).

El Grupo Provisional (1986-1989), compuesto por Gleixis Novoa y Carlos Rodríguez Cárdenas, no tenía una existencia permanente –en un momento inicial perteneció Segundo Planes, quien luego continuó prestándoles asistencia e intercambiando ideas con ellos-. Invitaban a otros artistas y se incorporaban a otras acciones grupales, cada propósito específico lo reconstituían sin el deseo de ser un grupo rígidamente estable; existían ante alguna acción y cesaban cuando estas se rescindían. Realizaron así ocho muestras, cinco del grupo invitando a otros creadores y participaron en tres colectivas. Se cuestionaban la rutina social, hacían notar el peligro de la repetición mecánica de los ideales originales a lo largo de casi treinta años. Poseen una postura crítica de la realidad social surgida de las ideas del Taller de serigrafía.

El Grupo “ABTV” (1989 – 1991) en relación consciente con el tema religioso de orientación cristiana, abordan en el discurso, los problemas espirituales y existenciales de este segmento sociocultural circunscritos a esos 80, principalmente funcionaban con estrategias grupales para darse a conocer, lograr una promoción e insertar socialmente la obra. Aparejado a esto funcionaba otro aspecto como la censura, la que era aprovechada por el artista para que su nombre y obra “sonaran”. Algunas de estas propuestas hacían funcionar estos resortes para legitimar y legalizar sus muestras que esa misma censura, paradójicamente, rehabilitaba

a la obra y al artista "con un atractivo adicional", herencia de acción que en esos tiempos ridiculizó y desmontó fachadas de ciertos funcionarios oportunistas y conllevó a la decantación por una u otras vías de la "mala yerba" ochentiana. El terreno de la utopía y el romanticismo de ese decenio, se desencantaron, se había expandido una conciencia en ese territorio y era necesario redefinir las posibilidades reales de insertar el arte en zonas más específicas. El nombre de este Grupo se debe a las iniciales de los apellidos de sus integrantes: Tanya Angulo, Juan Pablo Ballester, José Ángel Toirac e Ileana Villazón.

EightynsS.A. -Ochentistas Socios & Amigos- en medio de una etapa matizada de grandes acontecimientos históricos y sociales nacionales e internacionales muestra un sentido lúdico con las relaciones de la etapa anterior, mezclando lo paródico y lo problemático, en medios de las desdichas, incorporan el performance para ironizar la crisis de valores que se había fundado en la avidez por lo extranjero, la no coincidencia de los ejes temáticos en los discurso artísticos y las vías de realización productivas. Centrado en el respeto al espacio artístico individual, condiciona el infortunado interés de un trabajo integrativo cohesionado .

Lo positivo de sus influencias y algunas estratégicas productivas en cierta medida generó posteriormente jubilosas actitudes creativas y comportamientos artísticos en proyectos de ambientación e intervenciones que conformación espacios artísticos, donde se puede apreciar una yuxtaposición discursiva derivadas de las propuestas artísticas particulares de un integrador trabajo colectivo de creación.

En una dirección igualmente participativa e interactiva se orientaba "El Proyecto Pílon" (1989), pero bajo la concepción del artista como parte de un equipo que indagaba en problemas de su contexto de incidencia y de modo interdisciplinario trazaba estrategias para la solución de los mismos. Este terreno va sobregirando, asimilando elementos extrartísticos.

Uno de sus principales estrategias es Abdel Hernández, su discurso desplazó lo estético hacia lo funcional, para revelar zonas de conflicto social. Desde esta postura se abandona el estatuto retiniano de amparo moderno, se rompe con el sentido emancipador, buscando una integración a las zonas de incidencia referidas para resolver, artísticamente o no, sus conflictos y contradicciones.

En esta diversidad de caminos encontramos una dirección que empleaba el arte como canal analítico y crítico en correspondencia con las necesidades de su tiempo, presentando los problemas argumentados a través de posiciones avaladas por aspectos teórico-prácticos reales y concisos, empleando resortes irónicos y humorísticos, se cuestionaban las rutinas discursivas y sociales del contexto cubano, mostrando los mecanicismos y dogmas. Este era el caso del grupo Provisional y de un modo más rígido y radical el grupo Arte Calle. En ellos se denotaba una educación bajo la idea de que el revolucionario mantiene y propone una conducta audaz ante los problemas.

La renovación en el lenguaje de la gráfica se adentra en el trabajo realizado por el grupo "Nudo"; dúo conformado desde el taller de serigrafía por Eduardo Marín y Vladimir Laguno quienes revitalizaron con una nueva frescura esa técnica en la creación de carteles, catálogos, pullovers, producción trascendente como el cartel sobre la película de Juan Carlos Tabío, "El elefante y la bicicleta" y el gran performance "LPV" realizado en 1989 en el terreno de pelota del círculo social José A. Echevarría, "La plástica Cubana se dedica al Béisbol".



En marzo de 1989 como expresión de una década de voluntad y esfuerzo común entre artistas y las instituciones auspiciados por el Ministerio de Cultura, se abrió un espacio a 18 propuestas de exposiciones con el “Proyecto Castillo de la Fuerza” que se desarrollaría en el museo ubicado en la fortaleza más antigua de América, el “Castillo de la Real Fuerza”. El propósito surgió como una alternativa especial para las Artes Plásticas donde todo lo nuevo encontraría cauce posible, los promotores de esa iniciativa Félix Suazo, Alexis Somoza y Alejandro Aguilera se propusieron entre sus objetivos, articular un proyecto cuya inserción en la dinámica sociocultural permitiera una aproximación y un esclarecimiento al fenómeno de la plástica en ese momento. También se quería concentrar a un grupo de propuestas más reciente, que operaban de manera sistemática y coherente en el ámbito artístico y que desplazara las polémicas más reciente en el plano de lo extrartístico, para establecer una maniobra coordinada entre los creadores y la institución Arte.

Fue una estrategia con una profunda estructuración conceptual como propuesta de los artistas Alexis Somoza, Félix Suazo y Alejandro Aguilera, para la instrumentación de un espacio

físico de circulación social de las obras de arte de las producciones plásticas más recientes , lo que facilitaría un lugar con una infraestructura concreta más dinámica que la existente en otros espacios promocionales, que exigía una colaboración entre el artista y la institución respecto a la capacidad tecnológica de esta última para la distribución de la obra de arte. Esta idea se replanteaba un nuevo enfoque en cuanto a la educación estética de un público para apreciar la complejidad de las producciones plásticas emergentes en cuanto a rasgos morfológicos y conceptos, valores inherentes al texto artístico y otros aspectos en cuanto a semiótica de la imagen, empleo de recursos y medios expresivos del lenguaje más actualizado del arte, el uso y manipulación de símbolos de la tradición universal y local que había generado una zona de conflicto entre los receptores y el artista por la promoción distorsionada de los encargados de la distribución de estas producciones.

Amparado por los prepuestos teóricos y metodológicos de la distribución arte -parte de una trilogía que contempla el sistema de producción, distribución y consumo-, planteados por el crítico e historiador del arte peruano Juan Acha, se justificaba la capacidad de los creadores como para intervenir en la “distribución” de la obra de arte en circulación: así, propiciar una recepción adecuada del fenómeno , ya que ésta como parte de la cultura artística y zona de la actividad social no existe al margen de las acontecimientos del contexto que afecta la relativa autonomía del arte.

De esta forma los artistas tendrían un papel diferente al que había generado el conflicto entre la innovación y la norma, favorecido por el manejo del concepto de “distribución” se reafirma la capacidad de autodirección independiente de los creadores plásticos para crear una infraestructura a la pluralidad de discursos artísticos que se manifiestan en el contexto, desigual al de “espacio experimental”, que venía

asumiéndose como territorio de socialización de la producción artística. El artista en disposición de colaborador serviría de mediador con notable influencia en la gestión cultural entre los grupos –agrupaciones- interesados en promover ciertas ideas y nociones representadas en el contexto, con el trabajo institucional.

Los fundamentos del “Proyecto Castillo de la Fuerza”, forman parte del indeterminismo discursivo que caracterizó las producciones plásticas más recientes. Por su naturaleza disímil, estas producciones de las Artes Plásticas en Cuba no deben ser contenidas en una estética invariante. Dicha hipótesis plantea a los especialistas del arte la necesidad de un enfoque discriminatorio que permita caracterizar a cada una de las propuestas atendiendo a la diferencia que existe entre ellas. Sucede que en las valoraciones, las preocupaciones ideo-temáticas transcurren en un camino más corto en la percepción y decodificación de la obra, que las propiedades morfológicas que vehiculizan dichas preocupaciones, lo morfológico, al parecer, transcurre para la percepción en un trayecto más retardado, que las mismas ideas que concretizan. Al respecto el crítico y curador Gerardo Mosquera en palabras al catalogo del proyecto planteó:

(...) Un saber socio-estético específico en nuestros tiempos comprende la conciliación entre las perspectivas semióticas y las históricas en la obra de arte. Un arte capaz de promover determinadas valoraciones socio-estéticas alrededor de sus objetos y sus participaciones en las contingencias históricas (Mosquera 1989: 2).

Los objetivos de este proyecto -acomodados entre artistas e institución- atinaban una vía para el esclarecimiento al discurso polémico de las últimas promociones como parte del perfeccionamiento de los nexos entre las instituciones y la intelectualidad, vertiente del entendimiento de estos diferentes componentes de la cultura. Finalmente suspendido con el argumento de utilizar el espacio de la antigua

fortaleza colonial para la creación de lo que sería el Museo de la Cerámica.

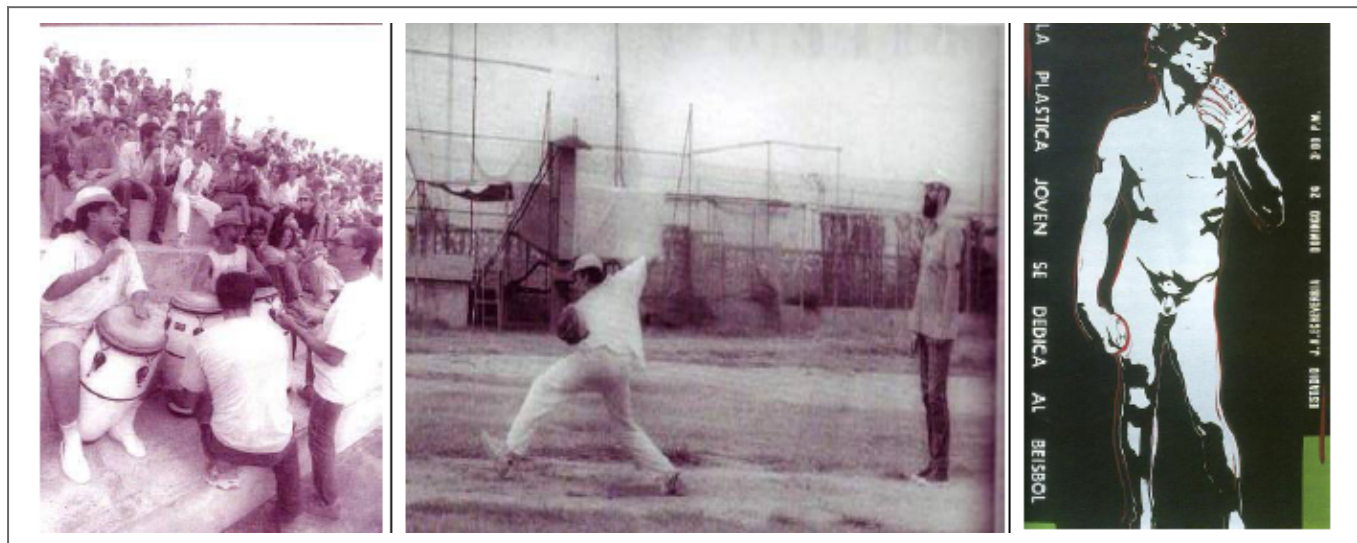
Como consecuencia de los cierres de las exposiciones, del Proyecto Castillo de la Fuerza, las censuradas muestras "Homenaje a Hans Hoacke" de Tanya Angulo y José Angel Toirac antiguos miembros del Grupo ABTV y "El artista melodramático" de René Francisco y Eduardo Ponjuan, la plástica cubana comienza a sufrir determinados giros del lenguaje para ganar en mayor regulación de los conceptos, en capacidades antropológicas y en visiones menos "ofensivas" para una sensibilidad lastrada por problemas de recepción, patrones, ideas y gustos.

Era necesaria una amortización, una válvula regulada institucionalmente que coincidiera con el recogimiento de las emergencias de esa "dispersión" reconocida a fines de la década, cuando se manifestó más abiertamente las contradicciones de una vanguardia artística que poseía sus propias tácticas de renovaciones promocionales.

Estos creadores son los que más interés y polémica han despertado por las características del discurso de su obra, reflejo de las tensiones en la estructura económica y social, ello corrobora que la censura en proyectos como estos, por el contrario de silenciarlos, lo que consigue es elevar su valor, redimensionarlos y funcionar como fuente de curiosidad e interés para muchos que se acercaron por ser "lo prohibido". Bajo otras maneras pero en esencia análogas a las del pasado, se cuestiona el derecho y el deber del creador artístico a profundizar en los problemas de la realidad que lo rodea. Porque si bien una obra de arte, no puede solucionar las dificultades existentes, - ni siquiera pretenderlo-, no quiere decir que su discurso carezca de legitimidad tan solo porque traten algunos de los lados deslucidos que imperan en el ámbito histórico y sociocultural.

Con el gran performance de 1989 que fuera "El juego de

pelota", se corría una cortina temporal que produjo la capacidad de entender que el arte necesitaba reformar su visión de las zonas de incidencia. Con esta suerte de simulación que realizaran artistas, estudiantes y críticos; se agudizan las contradicciones con la institución, urgía un replanteo de los discursos y una recapacitación de cuáles debían ser las direcciones por las que el arte plástico se podría dirigir.



En 1989 la caída del Muro de Berlín se convertía para el mundo occidental, en el símbolo definitivo de la desintegración del campo o bloque socialista, y la apertura al neoliberalismo económico de las naciones que lo formaban. La humanidad cerró una larga etapa de bipolaridad política internacional y entró apresuradamente en una época incierta de acelerados procesos de interconexión de todas las facetas de la vida y de unipolarismo de Estados Unidos, que se encontró sin potencia alguna que contuviera sus ansias hegemónicas.

En medio de estas tirantes condiciones históricas que este proceso provocó; la inestabilidad y la desesperanza de los sectores de izquierda de todo el mundo, el desbalance político y económico del globo, entre otras incalculables consecuencias, en noviembre-diciembre de 1989, se efectuó la Tercera Bienal de La Habana -esta vez se había decidido modificar la estructura panorámica por una más multitudinaria-. Agunos artistas cubanos de la nueva generación, participaron

y recibieron su “bautismo de fuego” en la confrontación nacional e internacional: Adriano Buergo, Alejandro Aguilera, Antonio Eligio Fernández (Tonel), Ciro Quintana, Glexis Novoa, Lázaro Saavedra, Leandro Soto, Marta María Pérez, Sandra Ceballos, Tomas Esson, junto a creadores plásticos de más experiencias que formaban parte de esa nómina de artistas plásticos renovadores y de vanguardia como los ya reconocidos y experimentados: Flavio Garciandía, Humberto Castro, José Bedia, José Manuel Fors Manuel Mendive, Tomás Sánchez, entre otros.

El evento ofrecía el espectro de una cultura visual diversificada, cuyo verdadero objetivo apuntaba hacia la expresión de valores culturales trascendentes. Desde la confrontación y la experiencia mundial, los especialistas, se adiestraron, para comprender mejor expresiones capaces de contraponerse en ciertos aspectos a las tendencias hegemónicas de los centros del poder cultural dominante, declinar los cantos de sirena del mercado o subvertir manipulaciones sutiles de ciertas instituciones culturales desarrolladas. La Bienal de La Habana se convertiría, en un espacio valiente, profesional y abierto para el encuentro sin discriminaciones ni jerarquizaciones, un espacio de artistas y estudiosos del Arte Cubano, vivieran o no en la isla.

Las investigaciones demostraban con más intensidad -a partir de 1986- que emergía un asunto notorio que tal vez significaría una cualidad esencial de lo mejor de la producción simbólica del Tercer Mundo; las tensiones producidas entre la tradición viva y los lenguajes contemporáneos del arte, por tal motivo, el tema “Tradición y Contemporaneidad”, se convocaría bajo un proyecto integrador y orgánico como eje transversal en la Tercera Bienal de La Habana.

Al mismo tiempo se resalta el papel no sólo de las artes visuales tradicionales, sino la extensión de todo el universo visual del hombre en el que operan las artes sobre la base de

la interrelación, por lo que las muestras fueron susceptibles de exposiciones individuales y monográficas que permitió una diversidad formal y de concepto. Se organizaron eventos teóricos y talleres de creación y reflexión durante varios días que sirvió para el debate en torno a este tema en las artes visuales y el ambiente del Tercer Mundo. El trabajo de curaduría y selección de artistas, se venía realizando de manera colectiva por el conjunto de especialistas del Centro Wifredo Lam,- institución encargada de la preparación y realización del evento-, única responsabilidad en la compleja tarea, a pesar del rol protagónico que en los últimos años habían adquirido determinadas personalidades de las artes plásticas en el mundo, a quienes se les confió la preparación de “algunos polémicos programas”.

Este intercambio entre artistas, críticos y personalidades de todo el mundo enriquece puntos de vista, facilita la confrontación, discusión y la propia concepción museográfica de cada espacio de exhibición, exposiciones de obras, talleres de teoría y crítica y talleres de apreciación-creación en el ámbito sociocultural, además de la confección del catálogo general del evento y un curador en cada área de indagación, conformados desde el inicio mismo de la concepción del proyecto con similar dimensión la programación de discusiones y encuentros entre editores de revistas de arte, directores de instituciones culturales y los artistas participantes.

El acontecimiento permitió complejizar una búsqueda incesante de información y debate, ir descubriendo nuevos caminos y espacios para reformar la crítica y la teoría del arte a tono con los fundamentos del quehacer universal.

La obra expuesta por Ciro Quintana manifiesta todo el trabajo de este creador con apropiaciones de la cultura de masas, armada en un comic gigantesco bricoleur a modo de decoración carnavalesca, fuertemente paródica que ironiza toda la problemática del arte en la periferia del “main stream”, enfatiza la impureza del nuevo arte cubano detonada por el

postmodernismo , estructurando y articulando discursos mitológicos, rituales y estéticos mediante la suma de elementos de apariencia contradictoria al significado denotativo, expresado en la no disimulada pobreza de recursos, que vehiculiza el sentido artificial de la intencionalidad del artista.

Glexis Novoa transita de una llamada “etapa romántica” alusiva a directas agresiones contra el propio arte, visto como conjunto de trucos, poses y pedanterías sus trabajos son como burlas, sin pretensión de la mínima ambición del status artístico, etapa de sinceridad emotiva e idealista para impedir su reconocimiento en el circuito artístico. La obra presentada en el Museo Nacional durante la III Bienal, inicia la llamada de la “etapa práctica [práctica](#)”, donde se convierte a sí mismo en un buen pintor con el fin de demostrar irónicamente los mecanismos y engranajes del sistema del arte, su buena “techne” es en sí misma, crítica punzante; pinta letreros de consignas que nada dicen, signos imaginarios, creados por él, manipula el lenguaje de la propaganda política del realismo socialista como ideal estético de Rusia y China y elementos figurativos del Art Deco que pueden ser leídos como cuadros abstractos mediante la recreación sugerente a la moda del futurismo y el constructivismo ruso, héroes abstractos de medallones, así como, construye enormes altares con toda una trama visual de ironías y contra ironías.



*Glexis Novoa. Etapa Práctica.
Instalación 1989*



*Glexis Novoa. Etapa Práctica. Detalle.
Instalación 1989*

Marta María Pérez: utiliza desde su propio cuerpo como soporte y su experiencia como madre para articular sus poéticas; con una visión física hecha de reclamos, cicatrices en la que enlaza las creencias populares dentro de una tensa ambigüedad, interioriza las tradiciones afrocubanas en la que su cuerpo a modo de altar, alude a la integración carnal y mística como receptáculos de poder de origen bongo, funde discursos feministas, existenciales, religiosos, humanistas y vernáculos.

Leandro Soto: elabora estampas documentales de ciertas escenas de la cotidianidad a modo de estanterías que evoca la historia en la que ha estado envuelto el ciudadano, el obrero común y la familia, en la faena diaria por resolver los problemas de la vida cotidiana con una visión compositiva de aparente lenguaje ingenuo de la vanguardia de la década del 30 del siglo XX, sus representaciones, manifiestan actitudes, poses de inquietante ingenuidad e ironía que se asume en la plasticidad ingenua y natural de la gente sencilla, problemáticas de similar actualidad y melodramatismo autobiográfico característico de las vitrinas, montajes y escenografías, en una variante específica de lo paródico que fue cultivada en tono similar por artistas de la tradición plástica cubana y de actualidad.



*Leandro Soto. Kiko el constructor.
Fotografía manipulada 1989*



*Leandro Soto.
La familia revolucionaria.
Fotografía manipulada 1989*

Carlos Rodríguez Cárdenas se apropia de una serie de slogans estereotipados para resemantizarlos mediante la deconstrucción irónica que le permite analizar problemas del socialismo, anticonsigna filosófica-humorística, basado en los chistes populares, contradicción utopía-realidad, discurso directo, reflexivo sutil agudeza vernácula y síntesis folclorista de la cultura de masas con un lenguaje formal caracterizado por la dureza lineal esquemático, rígido en la que “construye” o produce las figuras.



Antonio Eligio Fernández (Tonel) por su tendencia a la caricatura facilita la edificación de su obra sobre chistes absurdos en dibujos, pinturas y esculturas; humor que brota de la banalidad como en las bromas populares, sentido sugerente, ambigüedad de palabras y situaciones de incertidumbre donde lo obvio está disimulado.

La época parece cerrarse relativamente a partir del acontecimiento efectuado en la exposición “El objeto esculturado” – 4 de mayo de 1990- organizada en el centro de desarrollo de las Artes Visuales aceptada y contemplada con cierto prejuicio que fue súbitamente suspendida y reabierta después sin la totalidad de las obras .

El performance espontaneo, inesperado, acto artístico provocador fundado en la tradición dadaísta y situacionista de la contribución biológica esculturada del artista Ángel

Delgado, al defecar en medio de una de las salas sobre un periódico -con el antecedente de Fidelio Ponce de León, pintor de la vanguardia artística de la década del 30, quien orinó en circunstancias parecidas- (Mosquera 1996:). Para algunos el periódico que tiene debajo tiene el interés aparente de no contaminar el piso, pero para otros lo había realizado sobre el órgano de prensa oficial del partido, lo que lo condujo a la prisión real de seis meses de escarmiento por el delito de escándalo público.



Ángel Delgado. Performance espontáneo. Exposición el objeto esculturado 1990



Ángel Delgado. Arte preso 1242900. Objetos personales. Pañuelos. 1990

La exposición "El objeto esculturado" se sustentaba en el postulado principio de "asistencia" como fundamento, que justificaba una amplia investigación filosófica a modo de defensa para la operatoria con objetos, presenta entre otros propósitos, argumentar una nueva visión de relación entre el saber físico y conceptual; atributos y cualidades del objeto re-elaborado como metáfora artística -no como construcción escultórica-, proporciona al objeto "construido" como obra de arte, la identificación con su objeto de conocimiento. Lo esculturado funciona como puente entre cualquier hipótesis gnoseológica sobre la cultura espiritual, en la cultura, el arte, la filosofía y otros saberes y a su vez indicador de las dimensiones entre lo objetivo y lo subjetivo.

Por su parte, los artistas plásticos se habían introducido en ciertos dilemas que planteaban la relación ciencia-arte, a partir de la creación del “artefacto” previo plan conceptual, manipulando las propiedades que ubican a -este como cuerpo-volumen- en el objeto producido por el artista, ya fuera en cualquiera de las dimensiones de sus cualidades como existencia física con una finalidad gnoseológica-conceptual. Las obras expuestas en la exposición, formalizan ciertos contenidos socio-históricos y a su vez atribuciones de contenidos objeto de conocimiento; los medios expresivos de la escultura actúan como soporte de comunicación y vehículos de objetivación del discernimiento.

La apropiación de ciertas definiciones y términos inherentes a la escultura, el arte objetual o cualquier propiedad de la tridimensionalidad. El volumen real o virtual, se constituía en rejuego creativos para suplantar por significados las cualidades físicas del objeto -el interpretante-. Esto justifica, en cierta medida, la apropiación artística de lo que venía produciéndose en las ciencias y las tecnologías para manejarlo en el arte desde el objeto-artefacto, síntesis de todas sus relaciones y al mismo tiempo negación de estas por su carácter único e irrepetible; el artefacto entonces, como obra de arte no se clasifica en ninguna tipificación existente.

En esencia, una propuesta germinada teóricamente para sacar el arte del tono que habían adquiridos las premeditadas distorsiones interpretativas de la obra y sus procesos en medio de las agudizaciones de las polémicas circunstancias del contexto. Esto podía constituir una tregua, un nuevo intento de las pretendidas negociaciones de los artistas desde el malogrado “Proyecto Castillo de la Fuerza”. La inadecuada teoría artística -o su carencia-, por parte de los especialistas del poder institucional, no podía erigirse como sustrato conceptual para avalar estas propuestas, ni vislumbrarla.

La escena plástica cubana experimentaba una renovación en su elenco de actores, la promoción de los ochenta había concretado un discurso problematizador, desde el poder tropológico del arte en el que se analiza las mismas problemáticas cotidianas que entretienen las complejidades socioculturales de la relación arte-vida en la sociedad cubana en ese momento. Esta promoción, finalmente, inicia un proceso de éxodo en los iniciales 90', deslumbrados por el espejismo del mercado artístico, que como nunca antes había demostrado el creciente interés hacia el Arte Cubano, esta perspectiva de inserción, tenía una condición, introducir cambios en la obra para lograr un tono más afín con la nueva demanda, negar la esencia del arte que en general les había hecho atractivos.

Para las instituciones culturales en definitiva, estas promociones habían quedado identificadas como las del "escándalo" y del "arte problemático", y como nadie es imprescindible, ante este vacío, aparecería otra generación dispuesta a legitimarse, pero sin los riesgos de la anterior, con otras estrategias de legitimación y las condiciones de la doble obra; una para sobrevivir y otra para conquistar el espacio dejado por la "Dispersión" o la "Diáspora Artística", que en esos momentos habían alcanzado por coleccionistas y galeristas en el exterior un protagonismo internacional sin precedentes.

Entre otros valores, los 80 portaron el altavoz de la sinceridad, proposiciones que tuvieron la sinceridad de mostrar sin permiso lo que acontecía o se venía manejando en la vida cotidiana en diferentes ámbitos de la vida cotidiana y espacios socioculturales con el designio de reflexionar o transformarlos, expresar su desacuerdo, su inconformidad, su punto de vista y poner de manifiesto que el denominado compromiso ideológico del arte es una zona de conflicto donde hay demasiados intereses de poder.

Al expresar el acontecimiento cotidiano de la realidad, éste se convierte en valor artístico y deviene vehículo para

transmitir un conjunto de preocupaciones ideo-estéticas, como un elemento y una temática de la cultura, tendencia que se aprecia no solo en lo nacional sino en varias zonas del arte universal. La causa originaria del criticismo que atravesó el discurso artístico de los plásticos cubanos "ochentistas" tiene mucho que ver con el relativo autodesarrollo de los postulados del arte en relación con los sucesos reales, en el propio desgaste sufrido por fórmulas que ya no funcionan y que persistían como nexos ideológicos con lo real que necesitaron ser renovadas en su momento.

Aunque los síntomas de los "ochentistas" continuaron iniciada la década siguiente, en algunos agarrados por la utopía, era el momento de reformular presupuestos formales por otras motivaciones, el rol crítico social se transfiguraba en un juego de símbolos indirectos, menos ofensivo y una "techne" diferente a la de sus antecesores. Perfilar otra perspectiva en una "década" no truncada, pero sí inconclusa (Fernández. 1996: 19), en un momento de tránsito, instiga la medida de un camino no terminado, que delineó el replanteo de las funciones y estatutos del arte en las nuevas circunstancias.

La práctica testimonió la adulteración de los principios de la política cultural a partir de posiciones dogmáticas y medidas poco constructivas ante la necesidad de cambios y comunicación, cuando cierta zona prestigiosa del pensamiento cubano en una interpretación y análisis crítico en otro momento se pronunciaría sobre la diversidad de criterios que pudo arrojar alguna luz sobre el fenómeno que aconteció durante la década.

Conclusiones

Los primeros intentos de hacer un arte diferente a la etapa anterior, se producen desde una voluntad efectiva hacia

ponerse a tono con los giros que se habían experimentados en los lenguajes del arte; la sobredimensión de lo formal había conseguido que los contenidos del arte tuvieran una trayectoria temática reiterativa ante la realidad concreta que comenzaba a transformarse producto de determinados cambios que se manifestaban en el ámbito sociocultural. No puede decirse que fue en sus inicios una década de carencias materiales, pero sí, de necesidades espirituales que contrastaron con el conjunto de procesos de la nación, hacia reflexionar sobre aquellos males sociales que generaron el inicio de los procesos de rectificación de errores y tendencias negativas en la sociedad cubana, diálogo que abrió el pueblo protagonista de los procesos históricos.

Desde la emergencia del llamado “Nuevo Arte Cubano” se abre una perspectiva experimental con los medios expresivos y recursos del lenguaje universal del arte, de inserción social, crítica y reflexión, que se convierte en un factor de construcción artística en uno de los movimientos artísticos de avanzada en América Latina y el Tercer Mundo durante el decenio. La aparición de nuevas líneas de creación se convierten en caminos que recorren una gran cantidad de producciones artísticas que tienden un puente entre lo Kitsch, el folklore, los elementos de la religión, la cultura popular y el posmodernismo, con sello propio desde su mestizaje y sincretismo que permiten hablar de un nuevo movimiento en la Plástica Cubana que no se había dado así históricamente en la isla.

A partir de la segunda mitad de la década de los 80' se originaron discursos artísticos que manifiestan los conflictos y contradicciones en la relación artista-institución, no originados en los años que la precedieron y van a tomar el rol protagónico sucesivas generaciones formadas por el sistema de enseñanza artística de la Revolución, con propuesta creativas que aportarían, además, una nueva actitud ante el contexto y la sociedad. El creador artístico desde su

distinción va profundizar en los problemas de la realidad que lo rodea, mostrar con todas sus luces las problemáticas existentes, en un discurso en el que están manifestados los lados deslucidos de la sociedad, con un nivel de sinceridad que fue calificado de irrespetuoso, trasgresor y contestatario, mostraron en sus obras sin beneplácito, aquello que acontecía en la vida cotidiana y las preocupaciones diarias con el interés de reflexionar o transformar lo desvencijado en los diferentes espacios de confrontación y dialogo.

La década matizada por una abertura plural en varias direcciones, significó también la confrontación artística a tono con el acontecer del arte universal, en el que se insertó el discurso de lo cotidiano y los elementos actuantes en el contexto. Etapa no solo recordada como la “Nostalgia de la Utopía”, porque involucró a toda una generación de creadores jóvenes, sino que con sus ímpetus de renovación y actualización del discurso artístico cubano en ese momento, significó también entender no solo la dinámica del acontecer Plástico Cubano, sino, el momento que estaba viviendo el país en la década de los 80, todavía un punto de obligada referencia y confrontación como evento histórico sociocultural, y como objeto de estudio y análisis para la crítica de arte, a pesar que la mayor cantidad de información no fue documentada por sus propios actores o se encuentra dispersa en Cuba o publicada en catálogos editados en otros países.

Talleres de grabado en el

País Vasco durante el tardofranquismo y la Transición

Introducción

A lo largo de estas páginas analizaremos el escaso número de talleres de grabado que desde prácticamente el final de la Guerra Civil Española hasta la llegada de la democracia había en el País Vasco, lo que pone de manifiesto el poco predicamento que, hasta mediados de la década de los sesenta, ha tenido la práctica de esta disciplina, a pesar de poseer una considerable raigambre de empresas gráficas e imprentas y de tener como referentes a grabadores de relieve como Francisco de Iturrino, Ignacio Zuloaga, Ricardo Baroja o Gustavo de Maeztu, entre otros.

Esta circunstancia se convierte en uno de los factores que - junto a la carencia de centros de enseñanza artística donde aprender los diferentes procedimientos, la falta de apoyo institucional, la escasez de marchantes-editores imprescindibles para la promoción de las artes gráficas y la insuficiente valoración que, a lo largo de la historia del arte, se ha tenido de esta disciplina frente a la estima de la que desde siempre han gozado otras como la pintura o la escultura- más ha contribuido a este aletargamiento.

Se debe tener en cuenta cómo, debido a que tras el final de la contienda civil la enseñanza artística es prácticamente inexistente, aquellos que desean completar su formación deben sortear un sin fin de trabas. Así, los que pretenden recibir una educación académica superior, se ven forzados a abandonar sus localidades de origen. De la misma manera, los que deciden probar suerte en el mundo del grabado también deben buscar fuera talleres tanto nacionales como extranjeros que cuenten

con equipos de calidad, con maestros-estampadores especializados en cada uno de los procedimientos, poniendo a su disposición tanto los materiales y herramientas como los conocimientos necesarios para su dominio. Dentro del ámbito nacional, acuden, principalmente, a Madrid – al de Dimitri Papagueorgui, al de Enrique Ortiz o al del Grupo Quince- y a Cuenca, al de Antonio Lorenzo, creado por iniciativa de Fernando Zóbel para trabajar en verano a la sombra del Museo de Arte Abstracto Español.

En el extranjero, Eduardo Chillida tiene la oportunidad de trabajar con la prestigiosa fundación francesa Maeght, una de las más importantes editoriales de libros de bibliofilia y, a finales de los setenta, Bonifacio Alfonso acude al reputado taller Clot de París para perfeccionar, junto al danés Peter Bramsem, la técnica litográfica.

No obstante, como observaremos a continuación, debemos esperar hasta 1968 para que Mari Puri Herrero abra en Bilbao el que se podría considerar como el primer taller de grabado en Vizcaya, al que le seguirá el de Gabriel Ramos Uranga en 1971. Ninguno de los dos poseen, sin embargo, ánimo didáctico, los crean únicamente con el propósito de llevar a cabo sus propias tiradas y experimentar con nuevos materiales y herramientas de trabajo, por lo que no será hasta finales de los setenta, con la apertura en San Sebastián del taller calcográfico Hatz – dirigido por Ignacio Chillida y Mónica Bergareche-, cuando se pueda comenzar a hablar de un verdadero resurgimiento de esta refinada técnica. En este sentido, también debe ser reconocida la labor que desempeña, a principios de los setenta, el promotor cultural Leopoldo Zugaza, quien a través de su editorial Ederti produce estampas de los artistas vascos más reconocidos –José Luis Zumeta, Rafael Ruiz Balerdi, Nestor Basterretxea, Carmelo Ortiz de Elguea, etc.-, de precios asequibles y que muestra al público en varias exhibiciones, convirtiéndose en unos de los pioneros en la edición y desarrollo de la obra gráfica en el País Vasco.

Así, gracias a la aparición paulatina de estos espacios -en donde el taller de grabado se convierte en el lugar donde artistas, técnicos y estampadores establecen una dinámica de trabajo basada en la experimentación, el intercambio de ideas y la colaboración-, esta disciplina se va consolidando.

Taller de Mari Puri Herrero

En 1967, tras regresar de su estancia en Holanda donde es becada por el Gobierno holandés y la Diputación de Vizcaya en el Departamento de Grabado de la Rijksakademie de Ámsterdam, Mari Puri Herrero abre su propio taller en Las Arenas (Vizcaya), convirtiéndose en el único existente en Bilbao por aquél entonces (Ameztoy, Moya y Herrero, 1979: 69).

Su puesta en marcha no es sencilla, ya que en este tiempo la obtención tanto de herramientas como materiales resulta una ardua tarea. Se debe tener en cuenta que en el País Vasco -a diferencia de lo que sucede en Francia, por ejemplo- no existen tiendas especializadas en dichos instrumentales (tórculos, planchas, tintas, ácidos, secantes, etc.). Por ese motivo, los artistas deben ingeniárselas como pueden para conseguirlos:

Tuve que encargar un tórculo en Bilbao que me lo hicieron artesanalmente para mí. Le expliqué una vez a un ingeniero cómo era el tórculo: que consistía en dos rodillos y que parecía un pequeño tren de laminación. Entonces me dio la dirección del que había hecho el tren de laminación de acero de Elorrio y es el que me lo hizo.

Es un tórculo fantástico que todavía conservo. Posteriormente, le encargaron alguno más cuando estaba Leopoldo Zugaza en la Caja de Ahorros Vizcaína, me parece que un par de ellos. Con respecto a la obtención de materiales, era difícilísimo adquirirlos. Utilizaba, por ejemplo, el zinc que entonces se utilizaba en la imprenta

para hacer las planchas de fotograbado. Y el cobre lo compraba en Madrid pero era complicado. Entonces hice mucho zinc. Después, en Bilbao me dieron la dirección de una fábrica que tenía cobre y ya empecé a conseguirlo.

El papel en España era mucho peor que ahora y cuando querías uno bueno lo tenías que traer de Francia, el papel Arches. Ahora, en cambio, el Guarro Super Alfa, ha mejorado muchísimo pero antes para hacer grabado era malísimo.

Las tintas también las traía de París. Cada vez que iba a París traía un montón de material porque aquí no había nada, era una época en la que no se conocían esos materiales. En Madrid, en cambio, la gente podía adquirir algo más pero aquí nada (Mari Puri Herrero, comunicación personal).

El de Mari Puri Herrero es un taller particular, sin otra finalidad que la de estampar su propia obra. Sin embargo, excepcionalmente, en 1968, se ofrece a enseñar las técnicas del grabado calcográfico a la artista donostiarra Marta Cárdenas. A pesar de que tan sólo permanece en él un par de meses, esta breve estancia le sirve de estímulo para introducirse en el mundo de la gráfica:

En un principio Mari Puri me invitó a su casa pero luego me instalé en la casa de una tía mía en Bilbao. Yo estuve trabajando con Mari Puri como dos o tres meses o, quizás menos, uno o dos.

[...] Estaba con ella todo el día hasta la noche. Nos pasábamos todo el tiempo hablando de pintura y grabando. Trabajábamos al tiempo con varias planchas, pero como soy tan bruta, en vez de buscar la técnica que más le iban a mi carácter, quizás iba a lo que menos le iba. Realizaba el aguafuerte clásico a la manera de Rembrandt. Sin embargo, Mari Puri me insistía en que usara las aguatinas porque me

iban mucho más porque me gustaba mucho el claroscuro, pero yo me negaba porque pensaba que primero tenía que aprender el procedimiento del aguafuerte (Marta Cárdenas, comunicación personal).

A finales de los años sesenta, también estampa una serie de planchas que Julio Caro Baroja posee de su tío Ricardo Baroja sin estampar. Se trata de un trabajo muy delicado en el que se debe enfrentar con una serie de planchas de zinc y cobre, algunas de las cuales están muy estropeadas, con las que realiza una tirada limitada, de apenas 10 ejemplares.

Con la llegada de las libertades democráticas, en 1975, traslada su taller de Las Arenas a Lejona (Vizcaya) donde, entre 1978 y 1979, de nuevo a modo de particularidad, estampa algunos aguafuertes para Rafael Ruiz Balerdi (seis aguafuertes, de 50 ejemplares cada uno, realizados en papel Guarro Super Alfa).

Posteriormente, en los años ochenta, cuando se trata de realizar algún grabado de larga edición acudirá al taller de grabado Hatz que, como analizaremos más adelanté, instalan Ignacio Chillida y su mujer en San Sebastián.

Taller de Gabriel Ramos Uranga

Tras iniciarse en 1968, gracias a Fernando Zóbel, en el mundo del grabado –aprende la técnica calcográfica en el taller de Antonio Lorenzo en Cuenca-, instala, en 1971, su propio taller en la localidad vizcaína de Arminza (Vizcaya), donde se encuentra residiendo desde su regreso de la capital conquense en 1969.

Al igual que le sucede a Mari Puri Herrero, como a continuación expone su mujer –la artista Carmen Erdocia-, también debe de traer las herramientas y los materiales de fuera del País Vasco:

Una vez que me conoce a mí, Gabi vuelve a Cuenca a realizar los aguafuertes de mi cabeza. En el regreso de Cuenca a Arminza, en 1971, pasamos por Madrid, y en el taller Azañón compramos un tórculo para estampación calcográfica. [...] Actualmente, lo he donado al Museo de Bellas Artes de Bilbao.

[...] Cuando empezamos a trabajar en el grabado, en el País Vasco no había ningún tipo de papel. En España se empleaba el papel Guarro. Nosotros empleábamos papeles de importación: de Italia el papel Fabriano que empleábamos para pintura, para grabado usábamos el papel BFK Rives o el Arches de Francia y algunos artesanales como el que nos facilitaba el papelero de Marcoida, que era el que se usaba en Cuenca. Al principio los teníamos que comprar en Biarritz o en París. Luego, ya había un suministrador en Barcelona.

[...] Gabi nunca empleaba tinta industrial, siempre trabajaba con barras de tinta China que obtenía de China o de Londres (Carmen Erdocia, comunicación personal).

Se trata de un taller particular, sin espíritu didáctico, ideado para investigar y para estampar su propia obra. Debido a su carácter intimista, no tienen relación ni con el resto de talleres, ni con otros artistas. El matrimonio vive en la pequeña localidad vizcaína de una manera aislada, hasta que en octubre de 1975, trasladan su vivienda y el taller a la calle Monte Serantes de Las Arenas (Vizcaya). Debido a que a partir de este momento comienza a realizar obra de mayor tamaño con el procedimiento calcográfico en talla dulce, se ve obligado a rectificar la platina del tórculo, es decir, amplía la bandeja para el apoyo de los papeles.

A excepción de sus primeras obras, que coinciden con su periodo de formación –las primeras litografías realizadas, en 1968, en el taller de Dimitri Papagueorguiu de Madrid y los aguafuertes llevados a cabo en Cuenca junto a Antonio Lorenzo-

, por lo general, estampa su obra él mismo. Aunque, ocasionalmente, también nos encontramos con que estampa algunos aguafuertes y buriles conjuntamente con su mujer, de la misma manera, que algunos otros son realizados en el Taller Marcoida de Madrid para Leopoldo Zugaza.

En litografía también cuenta con el apoyo de Laurentino Aliende al que conoce, en 1983, al dar un curso sobre grabado en la Escuela de Deba. Dos años más tarde funda en Algorta (Vizcaya) el taller litográfico Marrazarri. Posteriormente, a partir de 1994, como consecuencia de su larga enfermedad, sus estampaciones las realiza Juan Luís Baroja Collet, escultor y grabador con el que coincide en la Escuela de Armería de Eibar, al impartir un curso junto a Mari Puri Herrero sobre calcografía en 1979. De la misma manera, desde 1994, también realizará pruebas y ediciones junto a Carmen Corral de la Real Calcografía de Madrid (De Barañano y Erdocia, 1996: 31).



Gabriel Ramos Uranga: <i>Figura</i> <i>Alada</i> . Aguafuerte. 1974	Taller calcográfico Hatz.
--	---------------------------

Taller calcográfico Hatz

Entre 1976 y 1977 Ignacio Chillida, junto a su mujer Mónica Bergareche, monta en el Alto de Miracruz de San Sebastián un taller de grabado (instalado en su propia casa. En la parte superior se encuentra su vivienda, mientras que en los bajos hay dos estudios: su taller de grabado y el taller de forja de su padre que posee luz cenital) donde comienza a estampar la obra gráfica (aguafuertes y xilografías) de su padre, Eduardo Chillida, al tiempo que la de otros artistas interesados por aproximarse a esta disciplina.

A pesar que Ignacio Chillida (el segundo de los ocho hijos que el artista tiene junto a su mujer Pilar Belzunce), comienza realizando estudios de Ciencias Biológicas, pronto decide abandonarlos, en 1975, debido a su creciente fascinación por el arte gráfico. A causa de su destreza manual y de los malos resultados que obtiene en la carrera, su madre le sugiere que se instruya en las técnicas del grabado con la finalidad de estampar la obra de su padre, evitando así que éste tenga que estar viajando, continuamente, a París para grabar en la Fundación Maeght.

Su formación comienza en el taller madrileño de Dimitri Papagueorguiu, quien le acoge gracias a la intervención de su padre. A pesar de que Eduardo Chillida no estampa con él -dado que, hasta el momento, toda su obra gráfica la realiza con la Fundación Maeght-, gracias a la amistad que mantiene con Lucio Muñoz, quien sí trabaja junto al maestro griego, éste interfiere a su favor. Durante el año y medio que permanece allí, hasta que debe abandonarlo para realizar el servicio militar, el sistema de aprendizaje que Dimitri dedica en él es que copie las láminas de los grandes maestros del grabado

(Goya, Durero, Rembrandt, etc.), aplicando en cada uno de ellos una técnica distinta y observando, primero, cómo trabajan los artistas que pasan por allí (Lucio Muñoz, Fernando Bellver, José Luis Verdes o Miguel Rodríguez Acosta, entre otros) para, posteriormente, ayudarles a preparar la plancha, hacer la resina, etc.

Una vez realizado el servicio militar, en 1978, acude, junto a su mujer, al Taller 74 que Puig Gros y Ferrer tienen en Barcelona. Su intención es ampliar sus conocimientos técnicos junto a Joan Barbarà que es el grabador de Joan Miró (A pesar de que se inicia en la pintura, el grabado es la disciplina artística que más le seduce. Su formación comienza junto a Édouard Chimot, un francés que en la época de la posguerra se dedica a la ilustración de libros de bibliófilo. En 1950 Barbarà crea, en su localidad natal, Barcelona, su primer taller de grabado para trabajar como artista y al mismo tiempo para experimentar con las más diversas técnicas calcográficas. Por su taller han pasado grandes artistas españoles y extranjeros, desde Joseph Beuys y Joan Miró a Eduardo Chillida, Antoni Tàpies y Antonio Saura). En el año y medio que permanecen en él, tiene la oportunidad de estampar el aguafuerte de Eduardo Chillida, denominado *Esku XIX*.

Posteriormente, viajan a París donde perfeccionan sus estudios en el taller Morsang de Robert Dutrou. Allí llevan a cabo trabajos de artistas como Miró y Tàpies, principalmente. También acuden, en varias ocasiones, a Saint Paul de Vence (Niza, Francia) donde la Fundación Maeght tiene ubicado su taller de verano. Durante el mes de agosto acostumbran a trabajar allí tanto Eduardo Chillida como Joan Miró. Ambos artistas realizan grabados de gran tamaño, ya que el taller cuenta con unas prensas enormes para tal fin. Igualmente, durante su estancia en París, también visitan el taller de Fequet et Baudier- en el que la Fundación realiza los libros de bibliofilia- para adentrarse en el conocimiento de la técnica xilográfica. En dicho taller, Ignacio Chillida estampa

a su padre, en 1979, el grabado *Homenaje a Jorge Guillén II*.

La finalidad por la que deciden acudir a diversos talleres reside en el deseo de aprender diversas formas de trabajar, ya que consideran que, al igual que sucede en otras disciplinas, cada maestro grabador aporta su toque personal a la actividad que desempeña. Además aprovechan estos viajes para adquirir los materiales necesarios que posibiliten la puesta en marcha de su propio taller en San Sebastián. A la hora de comprar la maquinaria buscan que ésta sea idéntica al modelo que emplean en los talleres en los que se han instruido. De este modo, en Madrid compran un tórculo similar al que hay en el taller de Dimitri; en la Ciudad Condal se hacen con otro (de la marca Rives) que es idéntico al que han empleado en el Taller 74 de Puig Gros y Ferrer; mientras que en París adquieren una máquina de xilográfica igual a la que posee el taller Fequet et Baudier. Posteriormente, irán incorporando tórculos de gran tamaño. El resto de materiales (papeles, planchas, tintas, secantes, bruñidores, etc.), se los encargan a la Fundación Maeght, quien se los envía, por medio de un proveedor, a un taller que la Fundación posee en Bayona (Francia). Después, de forma extraoficial, tienen que introducirlos en el País Vasco:

[...] En aquellos años el material para hacer grabado era escasísimo, era muy complicado conseguir buen material, buenas tintas, buen papel secante... Todo eso era complicadísimo. Te tenías que apuntar en las casa de papel con muchísimo tiempo de antelación para que te hicieran papel secante como de 75 x 50 cm., que es ridículo, es un tamaño muy pequeño, miserable. Era un lujo conseguir papel secante de un tamaño poco más de 60 cm.

[...] Como mi padre trabajaba en Maeght, nos mandaban por transportista los materiales que necesitábamos a la frontera. Era complicadísimo poder pasar las cosas. [...] Lo pasábamos por la frontera de contrabando. Íbamos con un furgoneta con los niños para ver la manera de hacerlo lo más discretamente posible. (Ignacio Chillida, comunicación

personal).

Una vez concluido el periodo de formación, el matrimonio se instala definitivamente en San Sebastián donde fundan el taller calcográfico Hatz (palabra que en euskera significa vestigio, huella, rastro) y donde, a partir de este momento, comienzan a estampar toda la obra gráfica de Eduardo Chillida y de otros artistas (Andrés Nagel, Mari Puri Herrero, Gonzalo Chillida, José Luís Zumeta, Carlos Sanz, Marta Cárdenas, Ramón Zurriarain, Amble Arias, Vicente Ameztoy, Rafael Ruiz Balerdi, José Manuel Ábalos, etc.). Sin embargo, se debe tener en cuenta que a diferencia de Mari Puri Herrero o de Gabriel Ramos Uranga – considerados como artistas grabadores que, en la mayoría de los casos, estampan sus propias obras y llevan a cabo sus propias tiradas-, Ignacio Chillida es un técnico que colabora junto al artista, tratando de contribuir a sacar el mejor partido –observando las respuestas del material ante un determinado tratamiento o diferentes mezclas para lograr un efecto nuevo y ampliar a sí las técnicas- de la obra concebida por el artista. Para él resulta imprescindible que exista una buena comunicación entre ambos para poder llegar a un perfecto entendimiento que permita obtener las mejores posibilidades de una obra. Esta es la manera en la que trabaja junto a su padre:

Primero el grabador se tiene que interesar por cómo es la obra del artista con el que va a trabajar para saber de qué manera tú puedes ayudarle. Luego él te tiene que explicar qué es lo que quiere hacer concretamente. Algunos lo saben, pero otros no tienen ni idea. Mi padre claro que tenía idea. Después de todo el tiempo que llevaba trabajando con Dutrou, desde el año 1959 hasta el 1977, en que empezó a trabajar conmigo, estuvo muchos años haciendo grabados y sabía perfectamente lo que perseguía, otra cosa es que no supiera por qué medio hacerlo. Nos sentábamos y hablábamos. Por ejemplo, en algunas ocasiones quería realizar algo parecido a lo que ya había hecho anteriormente, otras

quería obtener una textura muy concreta porque a él le interesaba mucho el tema de la materia: las texturas, los papeles, etc. Entonces íbamos hablando de todo eso y cuando nos poníamos de acuerdo comenzábamos a trabajar. (Ignacio Chillida, comunicación personal).

Posteriormente, a principios de los ochenta, el matrimonio comienza a editar una carpeta de grabados de artistas guipuzcoanos, que puede adquirirse por suscripción, para dar a conocer su taller y mostrar a los artistas las posibilidades que presenta la técnica del grabado, con la que muchos están muy poco familiarizados. A pesar de que la iniciativa funciona bien, la experiencia no les resulta del todo satisfactoria ya que, puede decirse que, a excepción de Andrés Nagel o Mari Puri Herrero, son muy pocos los que se introducen en el arte gráfico de una manera continuada. En muchas ocasiones, acuden al taller artistas que apenas han realizado algún grabado y que tampoco tienen intención de experimentar en dicha disciplina, simplemente lo hacen porque una galería determinada se lo propone o para sacar un mayor rendimiento económico de la obra pero, en cualquier caso, no se muestran interesados por este mundo.

Sin embargo, pese a todas estas dificultades, tanto los artistas como las instituciones han alabado el buen trabajo que Ignacio Chillida y Mónica Bergareche han desempeñado para dar a conocer y difundir el mundo del grabado a través de su taller:

[...] San Sebastián, como le oí decir en una ocasión a Marta Cárdenas, puede felicitarse de contar con un taller calcográfico de tan elevada exigencia técnica y abierto además a la peripecia personal de cada artista. No dejaremos de beneficiarnos todos, también en el futuro, de su labor". (Aguiriano, Maya, 1982: s. p.).

"[...] La realización del grabado constituye un proceso complejo que requiere proceder de acuerdo con una técnica

rigurosamente depurada y obtener, a través de ella, la precisión total que defina al producto final como una obra de arte. Es aquí precisamente donde el trabajo de Ignacio Chillida y Mónica Bergareche adquiere su dimensión e importancia. Un trabajo ilusionado y competente, un trabajo que les requiere vocación manifiesta y al que prestan una dedicación tan exhaustiva como entusiasta; un trabajo que viene avalado además por el estudio y por la práctica profunda que sus autores han venido llevando a cabo junto a importantes maestros grabadores de nuestro tiempo.

Afortunadamente, son muchos los autores que en Euskadi dirigen a hora su potencial creador hacia el grabado, circunstancia ésta que, junto a la existencia de talleres como el de Ignacio Chillida y Mónica Bergareche, han de hacer posible el florecimiento de una de las formas más válidas de expresión artística. (Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1982: s. p.).

Otros talleres

A la hora de analizar el grabado producido en el País Vasco también es interesante abordar el trabajo que desarrollan empresas como la armera en Eibar o la de naipes en Vitoria, en las que, a pesar de tratarse de una labor industrial, el oficio de grabador tiene una gran relevancia. En el caso de la primera, de las diferentes técnicas que los artesanos grabadores emplean para la decoración de armas (ataujía, nielado, repujado, cincelado, talla en madera, aguafuerte, grabado calcográfico, buril a golpe, incisión a buril manual, incisión a punzón y dasmaquinado), prestaremos especial atención a esta última, el Damasquinado, creada por Eusebio Zuloaga, por tratarse del grabado de Eibar por excelencia. También analizaremos sucintamente la actividad desarrollada en los talleres de orfebrería, puesto que Gabriel Ramos Uranga aprende la técnica del buril en uno de ello. Del mismo modo,

comprobaremos cómo en los años setenta, coincidiendo con la decadencia de dicha actividad a consecuencia de la sustitución de la mano artesanal por la creciente mecanización, se intenta reciclar a los conocedores de las técnicas del grabado en otras actividades relacionadas con sus conocimientos en la materia, para lo cual artistas grabadores como Mari Puri Herrero y Gabriel Ramos Uranga impartirán una serie de cursos sobre el grabado calcográfico del que saldrán artistas como Juan Luís Baroja Collet.

Por su parte, también examinaremos brevemente la labor que desarrolla la Fábrica de Naipes de Heraclio Fournier en la capital alavesa. Comprobaremos cómo para llevar a cabo la realización de barajas es necesario contar con el trabajo de artistas conocedores en la utilización de planchas xilográficas y litográficas. Apuntaremos cómo artistas alaveses como el pintor Javier Ortiz de Guinea desarrollan el oficio de ilustradores al margen de su actividad artística diferenciando claramente una práctica de otra.

Industria armera de Eibar

En las poblaciones de la cuenca armera de Guipúzcoa (Placencia, Eibar, Elgoibar, Tolosa, Ermua, Mondragón, Bergara, etc.) han destacado profesionales especializados en el grabado. Sus actividades se puede clasificar en tres grupos: 1) Grabado de adorno en armas de fuego (escopetas y pistolas) tanto en incisiones como en relieves, y reproducciones de animales o plantas; 2) Damasquinado o grabado mediante la incrustación directa de oro y plata sobre el hierro o el acero, es decir, sin necesidad de surcos; y 3) Grabado industrial, en el que se integran los que fabrican, a mano y con acero, punzones manuales de estampación, con numeración, abecedarios, anagramas de marcas, troquelaje y matricería. Algunos también dedican parte de su actividad a la elaboración de artículos de joyería y de orfebrería

(Larrañaga, San Martín y Celaya, 1981; Alustiza, y Larrañaga, 1996).

Nos consta que Gabriel Ramos Uranga, trata de suplir la inexistencia de talleres de grabado en el País Vasco, acudiendo a uno de orfebrería de Eibar para aprender la técnica de la talla dulce. Se debe tener en cuenta que los grabadores de joyería son artesanos especializados en el grabado de letras, textos e imágenes sobre placas conmemorativas o con dedicatorias, joyas, copas y otros trofeos, generalmente elaboradas con oro, plata y latón. Esta actividad la llevan a cabo manualmente, cortando y extrayendo el material por medio de buriles. Por lo general, trabajan en su mayoría como autónomos y reciben encargos de las joyerías. Habitualmente el taller está instalado en su propio domicilio en el que dispone de un banco de trabajo bien iluminado con numerosas herramientas manuales. Para el grabado de piezas de joyería se utilizan dos técnicas, la del grabado al aire y la del golpe con martillo. La primera consiste en controlar el buril únicamente con la mano del artesano; mientras que en el segundo caso el artífice sujeta con su mano izquierda el buril que golpea con un martillo. A pesar de que se emplean ambos procedimientos, la mayoría de los artesanos prefieren utilizar el grabado a mano. El grabador realiza el diseño y la composición de sus obras, a partir de la idea inicial que da cliente. Son muy pocos los casos en los que aparece su firma, ya que las joyerías que se las encarga no desean que el cliente conozca la procedencia (Diputación Foral de Gipuzkoa, 2008). En este sentido se diferencia claramente la labor desarrollada por un artesano -mero reportador de una idea-, de la de un artista -el creador y ejecutor de la misma-.

Por otro lado, dado que el grabado eibarrés por excelencia para la decoración de armas de fuego es el damasquinado, consideramos apropiado dedicarle un breve espacio a esta técnica de grabado, creada por Eusebio de Zuloaga y perfeccionado por su hijo Plácido, padre a su vez del pintor

Ignacio Zuloaga. Ambos como diestros orfebres, se basan en la experiencia de la tradición armera vasca, a la que introducen diversos experimentos llevadas a cabo sobre la antigua ataujía (método conocido en el siglo XVI que consiste en rellenar el surco trazado a buril con hilo de oro o plata). Desarrollan su actividad, fundamentalmente, en el museo de Dresde analizando armaduras antiguas procedentes de Damasco, motivo por el que le otorgaron el término de *damasquinado* (Larrañaga, San Martín y Celaya, 1981: 14). Esta técnica se ejecuta sobre hierro o acero, sin temprar, mediante una cuchilla de acero templado, muy afilada. Sobre las incisiones que esta herramienta produce sobre el metal, se incrustan finos hilos de oro y plata presionando con un punzón manual. Padre e hijo crean escuela y de sus manos y de las de sus discípulos salen, además de espadas, dagas, pistolas y cortaplumas con la marca "Toledo" en el cuello o la empuñadura, un sin fin de artículos de lujo como arquetas, jarrones, ánforas, relojes, joyeros, bandejas, gemelos, brazaletes, broches, prismáticos de teatro, medallas, etc. Sin embargo, a pesar de los muchos talleres que existen en Eibar –uno de ellos con una delegación en París (*El País*, 8 de diciembre de 2007)- y de los excelentes grabadores que hay, el declive se produce, en los años setenta, como consecuencia del estancamiento repetitivo en lo ornamental, el encarecimiento de los metales nobles y la aparición de los productos industriales (Larrañaga, San Martín y Celaya, 1981: 15).

Una idea de la importancia que adquiere esta práctica artístico-artesanal en dicha localidad guipuzcoana nos la aporta el proyecto de reinstalación de una escuela-taller de Damasquinado, que se trata de poner en marcha a principios de los años ochenta. Sin embargo, a pesar de que, en una serie de reuniones celebradas en el Ayuntamiento de Eibar, en septiembre y octubre de 1982, se llegan a una serie de acuerdos -el Departamento de Comercio y Turismo del Gobierno Vasco se compromete a ayudar económicamente a esta iniciativa durante tres años (a condición de que el dinero recibido sea administrado por el Ayuntamiento y una comisión

correspondiente), se plantea la remuneración de los profesores y la conveniencia de recopilar láminas de dibujo, bibliografía y demás objetos relacionados con el damasquinado-, finalmente esta iniciativa no llega a materializarse (Alustiza y Larrañaga, 1996: 211).

Otra propuesta que trata de dar salida a todos aquellos artesanos grabadores que, en los años setenta, han visto peligrar su oficio es la promovida por Luis María Illarramendi, apoyado por Fernando Beorlegui, quien a raíz de la exposición *Euskal grabatzaileak* –Grabadores vascos - celebrada en las Salas Municipales de Cultura de Durango, en 1978, y en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en 1979- se le ocurre la idea de organizar un curso sobre calcografía, en el que se impartan las siguientes técnicas: aguafuerte, buril, punta seca y aguatinta. Consciente de que el grabado calcográfico descende de la orfebrería y dado el elevado número de personas calificadas en el manejo del buril, a través de este proyecto trata de que éstos pasen de una actividad artesanal a otra más artística, es decir, intenta una especie de reciclamiento.

El curso se imparte, en 1979, en la Escuela de Armería de Eibar y cuenta con la participación como profesores de los artistas Mari Puri Herrero y Gabriel Ramos Uranga, ayudados por Paulino Larrañaga y Fernando Beorlegui, como profesores auxiliares. A pesar de que son varios los alumnos que se inscriben- Pedro Azpiazu, José Ramón Elorza, Juan Luis Baroja Collet, José Ignacio Aguirre, M^a Luisa Txurruca, Asier Laspiur, Josu Olabe, Rosario Urresti, Mikel Beorlegui, Alejo Martínez y Gorka Kruzeta.-, la convocatoria no tiene demasiado éxito ya que, en opinión de Nerea Alustiza, son muchos los conocedores de la técnica de la talla dulce que por desconocimiento del término *calcografía* no se animan a participar de esta experiencia (Alustiza y Larrañaga, 1996: 42.). Sin embargo, como consecuencia de esta iniciativa se llega a formar un colectivo, denominado *Azido Taldea*, y los

alumnos Juan Luis Baroja Collet y Pedro Azpiazu se convierten en artistas grabadores, pasando de la orfebrería a la calcografía, actividad que continúan desarrollando. De hecho, Baroja Collet, en la actualidad, es el responsable del aula de Grabado Calcográfico que se imparte en el Centro de Enseñanzas Artesanales de Deba, en donde imparte a sus alumnos los conocimientos adquiridos.

Fábrica de Naipes de Heraclio Fournier en Vitoria



Piedras litográficas. Baraja de cartas Fournier.

El origen de la fábrica de naipes se remonta a 1868, cuando Heraclio Fournier –nieto del impresor francés Francisco Fournier- con diecinueve años, se instala en Vitoria, procedente de Burgos, y monta un pequeño taller de estampación litográfica en el número 5 de la Plaza Nueva. (Hasta su actual emplazamiento en los terrenos de la carretera de Oquina, en Puente Alto (Álava), la empresa ha cambiado de ubicación en numerosas ocasiones. Del número 5 de la Plaza Nueva pasa en 1887 a la calle Fueros, esquina con Manuel Iradier. En 1875 se traslada a la calle Florida. En 1880 a la calle San Prudencio número 6. Más tarde se ubica en la calle Estación número 20 (hoy Dato) para los almacenes y las oficinas. Y, en 1887, en

la calle Fueros hasta que en 1992 se traslada fuera de la ciudad). Desde sus inicios se decanta por la fabricación de naipes, para ampliar, posteriormente, la producción hacia las artes gráficas, impresión de sellos, libros y encuadernación. (Se han realizado sellos de Correos para países que carecían de fábrica de moneda y timbre como Nueva Zelanda, Marruecos, Irak, Burundi, Ruanda, Emiratos Árabes o Islas Cook. También se han impreso, entre otros, enciclopedias como el Espasa o el Gran Larousse. Y entre las colecciones de arte, destacan los grabados que se imprimieron de Dalí, Picasso, Rembrandt, Cézanne, etc. Resa, A. (*El Correo*, 13 de abril de 2008).

Por motivos de expansión y debido a su constante afán de experimentación, en seguida, se ve obligado a ampliar la empresa. Trata de adaptar el proceso de fabricación de naipes a las innovaciones tecnológicas del siglo XIX. (Como consecuencia de la revolución industrial, en la fabricación de naipes comienzan a emplearse nuevos procedimientos que aumenten la calidad. Las viejas técnicas gremiales se sustituyen por las innovaciones de la litografía). Además de renovar el utillaje –emplea un tipo de cartulina especial, con las esquinas recortadas, cubiertas con un barniz al agua, alcohol y goma laca-, también realiza cambios conceptuales y estéticos, para lograr una normalización iconográfica dentro del caos existente en los naipes españoles. Por otro lado, se le puede considerar como un adelantado a su tiempo, ya que incorporara a la mujer al mundo del trabajo, contratando a un elevado número de mujeres. Las conocidas como *naíperas* son las encargadas de las labores de clasificación y etiquetado (Llano Gorostiza, 1975: 138-139).

En 1877 encarga al profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Vitoria, Emilio Sourbrier, el diseño de un naipe propio, en el que colabora el entonces aprendiz de pintor Ignacio Díaz de Olano. Este diseño es galardonado en la Exposición Universal de París en 1879, modelo que diez años más tarde reforma Augusto Rius. En 1887 alcanza su sueño de abrir una fábrica

propia en la que realiza su baraja litográfica de doce colores, sobre cuyo “As de Oros” incorpora su propia efigie (Posteriormente, en un rediseño de la baraja, llega su fisonomía actual, en la que el “As de Oros” incorpora la figura del pintor Augusto Rius).

A Heraclio Fournier le sucede en la dirección de la empresa, en 1916, su nieto Félix Alfaro Fournier, quien le da un fuerte impulso a la fábrica, incorporando nuevas técnicas impresoras e iniciando una colección de naipes, inspirada en el Museo de Naipes de Bielefeld (Alemania), que, con el tiempo, resultará ser el germen del Museo Fournier de Naipes de Álava que abrirá sus puertas en 1986 (Para su creación es fundamental la adquisición, en 1970, de la colección de la empresa londinense *Thomas De la Rue*, de gran relevancia en la primera mitad del siglo XIX, ya que inventa un sistema de impresión mejorada de la xilografía). Desde sus inicios la industria impresora Naipes Heraclio Fournier, S. A., tras varios premios en exposiciones universales (Su producción ha sido reconocida en diversas exposiciones celebradas en Barcelona, Madrid, Bruselas y El Cairo), se convierte en la referencia mundial del naipе. Cada detalle de la baraja de cartas es creado por maestros artesanos y artistas expertos en técnicas de impresión. Durante años el pintor, dibujante, escenógrafo e ilustrador Carlos Sáenz de Tejada es el director artístico de la firma. En los años sesenta y setenta, también integran el plantel de dibujantes, diversos pintores alaveses (Entre otros han trabajado los siguientes artistas: Emilio López, quien ingresó muy joven como litógrafo y acabó, casi cincuenta años después, como responsable del retocado en *Offset*; el pintor, dibujante y decorador Jesús Gargallo, como responsable de la sección de dibujo; el pintor Rafael Lafuente; el pintor y dibujante Javier Ortiz de Guinea; el dibujante Félix Llamosas; el cartelista y diseñador Claudio Aberasturi y la dibujante María Isabel Ibáñez de Sendadiano).

Sin embargo, llama la atención cómo la inmensa mayoría de

éstos, teniendo al alcance de sus manos los medios necesarios para desarrollar obra gráfica, a la hora de abordar su actividad artística, no se han interesado por esta disciplina de larga tradición en Álava, gracias a la labor desarrollada por dicha empresa. Una de las causas podría hallarse en la escasa importancia que, dentro de la jerarquía de las artes, le otorgan al grabado por considerarlo como un arte seriado en contraposición a la obra original. Si a eso le añadimos los miles de ejemplares que tienen que realizar en la fábrica, es muy probable que a este procedimiento le otorguen un carácter más industrial más que artístico. Otro factor también podría residir en el poco mercado que había para este tipo de obra.

Un claro ejemplo, lo encontramos en Rafael Lafuente quien se incorpora a la empresa a mediados de los años cincuenta y la abandona en 1966 para volcarse en la pintura, actividad que compaginará con la docencia. A partir del curso 1967-68, imparte clase de pintura, copia de estatua y modelo vivo en la Escuela de Artes y Oficios de Vitoria, además de enseñar Técnicas de Expresión Gráfica en el Politécnico Jesús Obrero durante casi un decenio; entre 1976 y 1984. A pesar de que en su trayectoria artística desarrolla diferentes medios de expresión: óleo, acuarela, dibujo, etc.; sin embargo, no incorpora el grabado. Del mismo modo, Javier Ortiz de Guinea –conocido retratista de personajes de la sociedad alavesa– quien a pesar de haber trabajado como profesional de las artes gráficas en la empresa de naipes durante más de tres décadas, de 1969 a 2002, en su abundante producción artística como dibujante y pintor tampoco ha realizado ningún grabado.

El ostracismo de Goya en El Coloso.

*A mi entrañable amigo y profesor Nigel
Glendinning*.*

El óleo que solemos llamar *El Coloso*, en referencia al comentario realizado por Aureliano Beruete en 1917, es una obra relevante del Patrimonio Cultural de España que encarna con elocuencia el periodo de nuestra historia que dará lugar a nuestra época contemporánea. Sin embargo las propiedades técnicas y conceptuales de *El Coloso* han sido objeto de un reciente estudio por parte del Museo del Prado para argumentar su descatalogación como obra de Francisco de Goya. En el informe publicado por la Dra. Mena tanto en la Web como en el *Boletín* del Museo del Prado en 2008, se incluyen algunas conclusiones referidas a la técnica y el procedimiento pictórico de esta obra que se consideran como la razón fundamental por la que se desestima la paternidad de Goya.

No obstante, las publicaciones llevadas a cabo fundamentalmente por Nigel Glendinning, reflejadas en el apartado bibliográfico, acreditan que *El Coloso*, al igual que otro cuadro de similares dimensiones y características titulado *El águila*, fueron realizados por el artista aragonés durante la Guerra de la Independencia en función de determinados poemas patrióticos, como *La Profecía del Pirineo* de Juan Bautista de Arriaza. De manera que en ambas composiciones el pintor pone de manifiesto los avatares sufridos con la entrada en España del ejército francés en 1808, a quien la figura alegórica del gigante desafía, en la escena de *El Coloso*, mientras los campesinos abandonan sus pueblos huyendo aterrorizados del ejército invasor. Una vez considerada esta premisa, analizaremos las cuestiones

directamente relacionadas con la técnica y el procedimiento pictórico de este óleo, con el objeto de esclarecer –en términos científicos– algunas de sus cualidades específicas hasta ahora desconocidas.

Para el adecuado análisis de la obra, es necesario poner en contexto los diferentes estudios a partir de la publicación efectuada por la Dra. Mena en 1988 sobre las características de la misma, donde interpretó *El Coloso* de Goya del siguiente modo: “En cualquier caso, el lienzo es admirable por la extraordinaria seguridad de su toque, a golpes de espátula o de pincel, rápidos y nerviosos, de una precisión y energía singulares. La gama de colores, reducida en apariencia a un efecto general de oscuridad, aparece de una riqueza y variedad extremas en la muchedumbre, con rojos, amarillos, verdes, azules y dorados, que vibran y destellan entre el negro, y en los reflejos del sol en las brumas, a manera de restregones azules y grisáceos” (Mena, 1988: 262-266). Pero la conservadora afirmó posteriormente –en el apartado 10 “cómo se pintó *El Coloso*” de la Web del Museo del Prado[\[1\]](#)– que el autor del cuadro “no está seguro de lo que va a hacer y cómo lo va a hacer, dudando de los resultados de lo que ya ha pintado e intentando, por la acumulación de pinceladas, corregir sus errores”. Sin embargo, tal y como indicó la Dra. Mena en una de sus entrevistas a propósito de *El Coloso* (*El País*, 17/08/2008), “el cuadro al final acaba hablando”, de manera que oiremos la voz de la misma pintura en el examen de los detalles técnicos que subyacen al citado cambio de consideración.

El problema de los aglutinantes en *El Coloso*.

Los análisis realizados por el Museo del Prado acreditan que los pigmentos y los aglutinantes usados en *El Coloso* corresponden a los empleados habitualmente por Goya, pero en el mismo informe se arrojan dudas sobre la naturaleza de los

componentes hallados debido a la inconsistencia de las capas de pintura observada durante la restauración llevada a cabo en 1992. Tal y como se indica textualmente, “en las pruebas realizadas, las capas de pintura se disolvían con facilidad impropia de las obras del maestro. La escasa proporción de albayalde en las capas de color negro, que han revelado los análisis de estos pigmentos, junto con el uso de un aceite menos secante como es el de nueces, que aparece asimismo en los negros, grises y azules, ha podido influir en la mayor sensibilidad a los disolventes de estas capas de pintura, según se desprende de los análisis. Goya, sin embargo, buscó siempre la calidad de los materiales empleados, que hace sus colores muy estables”[\[2\]](#).

En el citado informe la Dra. Mena establece una clara disyuntiva entre los materiales analizados y la pintura de Goya. Pero la presencia del “aceite de nueces”, que figura en la mayor parte de los óleos de este periodo, en modo alguno justifica el comportamiento anómalo de las capas de pintura observado en 1992. De hecho este aceite, si no está adulterado, no ofrece una extraordinaria sensibilidad cuando se aplican los disolventes adecuados para la limpieza de los barnices protectores (Matteini y Moles, 2008: 98). Asimismo, en dicho artículo se afirma que la presencia del aceite de nueces es impropia del pintor aragonés, en función de la calidad de sus materiales, a pesar de que este aceite alberga una “mayor calidad” que el de linaza y es del todo habitual en los cuadros de Goya[\[3\]](#). También hay que recordar que han llegado hasta nosotros numerosos documentos que acreditan el uso de este aceite por parte del pintor, como las amplias listas de materiales suministrados por el droguista Manuel Ezquerro y Trapaga a Francisco de Goya entre los años 1786 y 1801, donde figura indefectiblemente el “Aceite de Nueces” que el pintor utilizaba sistemáticamente combinado con el aceite de linaza (Sambricio, 1946: 78-141). Sobre este aspecto, es bien conocido el tratado de Palomino –la fuente de referencia consultada por Goya–, quien afirmaba ya en 1715 que el aceite

de nueces “se usa para azules y blancos” (Palomino, 1747: 55); algo considerado como extraño en el estudio de la Dra. Mena. La recomendación de Palomino se debe a que el aceite de nueces apenas amarillea, a diferencia de lo que sucede con el aceite de linaza. De ahí que el aceite de nuez se aconseja especialmente para aglutinar los pigmentos azules y blancos, así como los tonos derivados de los mismos, dado que sus cualidades cromáticas se ven alteradas en menor medida con este aceite.

Con respecto a la “escasa proporción de albayalde en las capas de color negro”, señalada por la Dra. Mena en *El Coloso*, hay que considerar que en las capas de color negro es lógico que haya una escasa proporción de albayalde, es decir de pigmento blanco, de lo contrario dicho color no resultaría negro, de manera que se trata de un comentario muy impreciso. Sin embargo, en dicho artículo no se ha tenido en cuenta que para matizar los negros y sus degradados Goya aplica habitualmente veladuras de albayalde muy transparentes sobre dichos tonos oscuros, tal y como comprobaremos tanto en *El Coloso* como en *El general Palafox a caballo* (fig. 2a y 2b).

Pero sobre la naturaleza de los aceites empleados por Goya durante este periodo, es preciso tener en cuenta una circunstancia que el pintor confirma en su carta enviada al general Palafox. En ella el artista señala textualmente la “adulteración” de los aceites empleados: “Excelentísimo Señor. Tengo la satisfacción de haber acabado el retrato de Vuestra Excelencia; y aunque con muchos trabajos por la escasez de colores y aceites adulterados, que no dejan secar los colores si no llevan mucha porción de extracto de saturno; con todo, es la mejor obra que de mis manos a salido; [...] Madrid 14 de Diciembre de 1814. Excelentísimo Señor Don Josef Palafox y Melci” (Canellas, 1981: 372). Durante la Guerra de la Independencia el pintor sufrió una drástica reducción de los suministros habituales, de tal modo que los aceites estaban “adulterados” generalmente con aceite de oliva, y este hecho

bien podría estar en el origen de la extraordinaria “sensibilidad a los disolventes” detectada en 1992.

Para analizar los efectos que la adulteración de dichos aceites pudo originar en algunas obras de Goya realizadas durante este periodo, es necesario considerar previamente las condiciones químicas que hacen viable el uso de un aceite como aglutinante pictórico. Recordemos que los aceites secan por *auto-oxidación*, de manera que en este proceso los ácidos grasos absorben oxígeno en función del número de átomos de carbono y de dobles enlaces que contienen las moléculas (Villarquide, 2004: 324-329). Es importante destacar la configuración química de los aceites, en la medida en que el número de enlaces que los constituyen está directamente relacionado con su capacidad para admitir oxígeno, y por este motivo con la condición secante que determina su viabilidad como aglutinante pictórico[\[4\]](#). De hecho, el aceite de oliva contiene una gran cantidad de “ácido oleico”, monoinsaturado, que presenta un único doble enlace, y en consecuencia no es secante. Por el contrario, los ácidos grasos poliinsaturados contienen de dos a seis dobles enlaces, de modo que son extraordinariamente secantes y apropiados para la pintura. Los más habituales de esta última categoría son el “ácido linoleico” y el “ácido linolénico”. Por su parte, los ácidos “palmítico” y “esteárico” no contienen ningún doble enlace. En siguiente gráfico observamos la naturaleza y el porcentaje aproximado de los ácidos grasos que constituyen los aceites de *linaza*, de *nuez* y de *oliva*.

	Ácido Palmítico	Ácido Esteárico	Ácido Oleico	Ácido Linoleico	Ácido Linolénico
Aceite de linaza	3	7	20	16	57
Aceite de nuez	11	5	28	51	5

Aceite de oliva	13	3	71	10	1
-----------------	----	---	----	----	---

En esta relación podemos advertir que el aceite de oliva incorpora una proporción de ácido oleico, no secante, que prácticamente triplica la presente en los aceites de linaza y de nuez, a la que se añade la escasa cantidad de ácidos linoleico y linolénico, de manera que la presencia de un aceite de estas características en un aglutinante pictórico haría necesaria una cantidad extraordinaria de secativo, tal y como pone de manifiesto Goya en su carta [\[5\]](#). En este sentido, llama la atención que en la página 43 del citado artículo sobre *El Coloso* publicado en el *Boletín del Museo del Prado* se indica textualmente que el aceite de nueces aparece en “cantidad destacada” –sin hacer referencia alguna a las curvas porcentuales de los ácidos grasos identificados–, y que uno de los marcadores que identifican precisamente el *aceite de nuez* es la mayor cantidad de ácido oleico que contiene con respecto al que alberga, por ejemplo, el aceite de lino. No se ha detallado, en el citado informe, si la cantidad destacada de aceite de nuez responde, en realidad, a una cantidad destacada de ácido oleico en los aceites de *El Coloso*, que corroboraría su adulteración, por este motivo aquí se plantea únicamente como una posibilidad en todo caso razonable, a la espera de que se hagan públicos dichos parámetros.

Pese a todo, la adulteración –señalada por el pintor– de los aceites de nuez o de linaza con un aceite “no secante” traería consigo irregularidades en el proceso de su secado en aquellas zonas donde tuviera una mayor presencia. Según los procedimientos pictóricos aplicados por Goya, en función de lo observado igualmente en la tradición académica, las tintas oscuras se aplican generalmente a través de una sucesión de veladuras, comenzando por las más transparentes y continuando con las tintas más oscuras, que se obtienen por acumulación de dichas intervenciones. Este procedimiento es de uso generalizado en la pintura de este periodo, sin embargo la

Dra. Mena pone de manifiesto en su artículo que le resulta extraño ver que en *El Coloso* los tonos oscuros se elaboran “por aplicación de nuevas pinceladas sobre las ya dadas”, y en función de este hecho niega la autoría de Goya (Mena, 2008: 46).



Fig. 2a. Francisco de Goya, *El Coloso* (detalle), 1808-12.
Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 2b. Francisco de Goya, *El general Palafox a caballo* (detalle), 1814. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Véanse, por el contrario, las ingentes cantidades de veladuras sucesivas aplicadas por Goya en el retrato ecuestre del general Palafox (fig. 2b), motivo de la citada carta, donde se aprecia que las tintas más oscuras incorporan un mayor número de dichas intervenciones, y en consecuencia una mayor cantidad de aceite, en este caso adulterado, al igual que pudo suceder en *El Coloso*. Goya habitualmente matiza las sombras con veladuras superpuestas de albayalde transparentes –comentadas anteriormente– que se han aplicado con el mismo criterio tanto en el cuello de este caballo como en diversas zonas del cuerpo del gigante, tal y como apreciamos por ejemplo en su cintura (fig. 2a). Por tanto, la presencia de cualquier aceite “no secante” en un óleo de Goya provocaría alteraciones en los tonos oscuros, puesto que los tonos claros, especialmente los realces, albergan una proporción de pigmento considerablemente mayor con respecto a su aglutinante.

Ahora bien, la prueba empírica que demuestra el mismo criterio

de ejecución aplicado por el pintor en *El Coloso* y en *El general Palafox a caballo* —más allá de la posible adulteración de los aceites empleados—, se encuentra en las alteraciones sufridas por otro material analizado: las micro-partículas de sílice, que Goya utilizó como material de carga mezclado con los pigmentos para elaborar texturas que revelan una idéntica naturaleza en ambos cuadros. La incorporación de materiales de carga es muy habitual en las obras Goya. De hecho figuran igualmente en otros óleos de este periodo, como *El dos de mayo de 1808* y *Los fusilamientos del tres de mayo en Madrid*, y en los análisis microscópicos de los pigmentos hallados en las *Pinturas Negras* han aparecido también “cristales decolorados” mezclados con los azules y los blancos como material de carga, que en modo alguno obedecen a las restauraciones posteriores, realizadas con pigmentos distintos perfectamente detectados y analizados por la Dra. Garrido, sino a la pintura original de Goya[6]. A pesar de ello, sobre la muestra tomada en la parte del cabello del gigante, la Dra. Mena indica lo siguiente: “aparece aquí la mezcla del pigmento con arena o sílice, sin que exista un criterio claro para su utilización, siempre explicable en las obras de Goya, que busca con ello determinadas texturas. No se han realizado aquí comparaciones con las *Pinturas Negras* por su mal estado de conservación y los numerosos retoques y repintes de las restauraciones de Martínez Cubells” (Mena, 2008: 59). Resulta evidente que Martínez Cubells no usaba “arena o sílice” como material para sus restauraciones, de manera que no se justifican las reticencias con respecto a las *Pinturas Negras*, puesto que disponemos de fotografías de las obras anteriores a las intervenciones de Cubells y las pinturas de la Quinta de Goya son más próximas y están más relacionadas con *El Coloso* que la mayor parte de las obras referidas en dicho informe. Sin embargo, en el citado artículo se afirma que las partículas de sílice se han aplicado en *El Coloso* “sin que exista un criterio claro para su utilización”. Pero veamos en la siguiente imagen el criterio realmente aplicado en la gestión de las texturas, donde analizaremos algunas cualidades de su

procedimiento hasta ahora desconocidas.

En el detalle de la imagen (fig. 3a) advertimos tres niveles o grados de luz que responden a la disposición perspectiva de las figuras en función del progresivo alejamiento de nuestro punto de vista. La definición de estas distancias se realiza directamente a través de la intensidad y la textura de dichos realces que observamos en las prendas iluminadas de las tres mujeres de esta zona del cuadro.

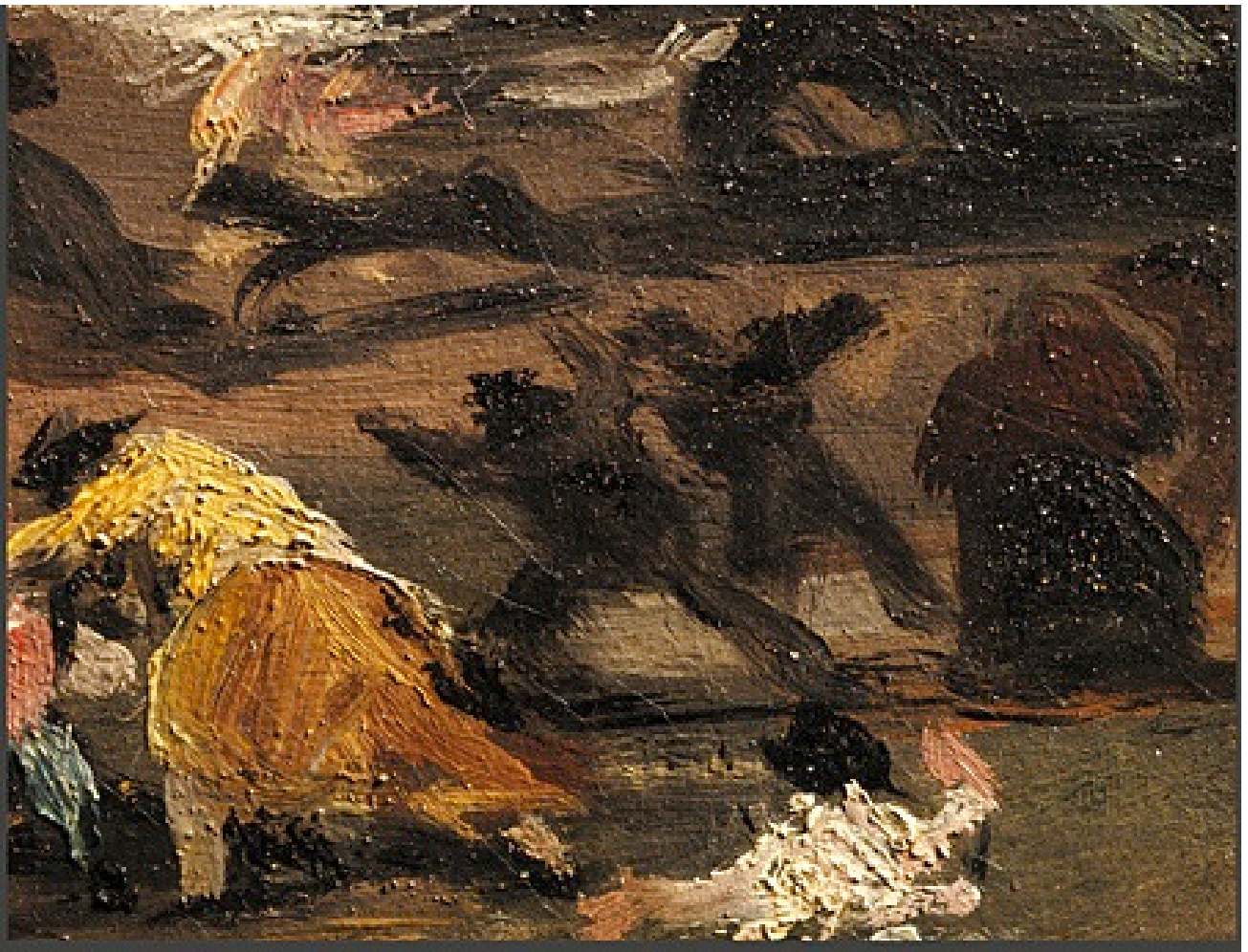


Fig. 3a. Francisco de Goya, *El Coloso*, 1808-12 (detalles de las figuras). Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 3b. Francisco de Goya, *El Coloso*, 1808-12 (detalles de las figuras). Museo Nacional del Prado, Madrid.

Si la blusa de la primera mujer, en el extremo inferior, se ha tratado con más relieve debido a su mayor proximidad, pero también porque el viento ha hinchado su camisa, en la siguiente mujer ligeramente más alejada vemos que la textura de sus prendas está más peinada, y por tanto incorpora un menor relieve, igualmente debido a la mayor tersura de su blusa, de ahí la diferente posición corporal que Goya le asigna por este motivo.

Prestemos atención a la fuerza y la destreza en el tratamiento de la materia pictórica de esta última figura. Una vez resueltas las medias tintas, Goya ha aplicado un empaste en la

blusa con un luminoso amarillo de Nápoles cargado con las mencionadas partículas de sílice[7]. Naturalmente, las partículas de relieve son apropiadas en ese preciso lugar, que es el más prominente de su cuerpo, y por ello se han evitado en mayor medida sobre la falda que establece un tránsito hacia las medias tintas del suelo de la escena. Esta falda se ha realizado con tierra de Siena tostada (óxido de hierro) como tono de base. Sin embargo, la adecuada elaboración de este tono debe procurar que forme una unidad compacta con la blusa de la mujer, dado que forman parte del mismo cuerpo. Por esta razón, Goya en las siguientes intervenciones ha arrastrando sobre este Siena parte del anterior amarillo de Nápoles, tal y como vemos en la pincelada que modula el extremo izquierdo de esta prenda, según miramos el cuadro, empujado por la pierna izquierda de la mujer (fig. 3a). En este preciso momento se han mezclado ya –en su pincel– la tierra de Siena y el amarillo de Nápoles oportunamente. De ahí que con esta mezcla vuelve a intervenir sobre la falda con la pincelada más clara que observamos en la parte derecha de la misma. Este último trazo cumple fundamentalmente dos propósitos. Por un lado define el relieve causado por el glúteo y la pierna derecha bajo la falda, pero también “prolonga” la dirección de la espalda, para lograr la citada unidad o transición armónica entre ambos elementos. Pero el pintor vuelve a aplicar una tercera pincelada necesaria con esta mezcla, cuando dibuja tanto el límite como el relieve del vestido provocado por el pie derecho de la mujer. Sobre este último realce vemos los tonos almagras que transitan hacia las medias tintas del suelo. Un trazo grueso de color negro con forma de “uve” aplicado sobre dicho perfil, que veremos a continuación en otras obras de Goya en calidad de *estilema*, indica de manera precisa la inflexión y el límite de esta última pierna. No es posible, cuando menos por mi parte nunca lo he visto, realizar la gestión del claroscuro y del color de un cuerpo en el espacio con mayor síntesis, precisión y elegancia.

La última de las tres figuras señaladas, se encuentra en la

parte superior del mismo fragmento, con tonos mucho más transparentes que indican su mayor distancia, de manera que apenas incorpora partículas de sílice. Goya nos ofrece en esta última figura otro regalo para nuestra mirada, con tonos tostados y rosas prácticamente abstractos de exquisita ejecución. Es importante observar que no hay partículas de arena o sílice en las medias tintas del suelo, pero tampoco en los tonos más transparentes de la composición. Por el contrario Goya las aplica en aquellos lugares que albergan una mayor densidad en las figuras, estén iluminadas o a contraluz. De ello se infiere que el pintor ha aplicado el mismo criterio de ejecución en ambas categorías.

Si observamos el hombre que figura a contraluz en otra imagen de detalle (fig. 3b), veremos fundamentalmente dos tonos en dichas sombras. El primero de ellos responde a las primeras intervenciones de gran transparencia. Este valor cumple varios objetivos: procura la integración de las figuras en su entorno, representa adecuadamente el movimiento de los cuerpos en la medida en que desdibuja los contornos: véanse al respecto las extremidades de los niños en el centro del detalle superior de la imagen, y por último da volumen a las formas dentro de las sombras, tal y como aprendió el pintor de su maestro Rembrandt. En la figura ampliada del detalle indicado (fig. 3b) se distinguen con este valor la luz de su brazo extendido, el reflejo que ilumina el pecho sobre la faja del campesino, y la mayor iluminación recibida por su pierna derecha, en relación con la izquierda, debido a la posición y al movimiento descritos. No es un error de anatomía la protuberancia que se extiende sobre esta última rodilla inclinada, sino el volumen del calzón que pende sobre la media de la pantorrilla, como era habitual en los campesinos de este periodo. Las texturas que aportan las partículas de sílice, por tanto, se aplican sobre aquellos lugares de los cuerpos que albergan también un mayor relieve, de manera que Goya las incorpora en la segunda de las tintas oscuras que conforman los cuerpos a contraluz. En la figura que nos sirve de

ejemplo, constatamos que el pintor ha aplicado este segundo valor con las partículas de sílice para definir el cabello del protagonista, su chaleco, y las zonas más densas de su faja y pantalón. Lo mismo sucede en las figuras oscuras del detalle superior de la imagen.

Las evidencias analizadas en este fragmento del cuadro –que hemos tomado como ejemplo– resultan contrarias a la opinión de la Dra. Mena sobre la falta de soltura en la elaboración de estos detalles, cuando afirma que: “La muchedumbre está pintada en *El Coloso* con lentitud, con excesivas y embarrulladas pinceladas y cada detalle está repasado y retocado, añadiéndosele confusamente materia de distintos colores en la búsqueda trabajosa de las formas” (Mena, 2008: 48); es evidente que la confusión no se halla en este óleo.

Sin embargo, podemos distinguir claramente los brillos producidos por las partículas de sílice en los tonos oscuros, a diferencia de lo que sucede en los relieves de los realces. Sobre este aspecto, hay que considerar que Goya aplicó dichos relieves con las partículas de arena “inmersas” dentro de la capa de pintura, es decir, completamente mezcladas con el óleo que las aglutinaba junto a los pigmentos, ya sean claros u oscuros. En la pintura original, por tanto, estas partículas en modo alguno eran visibles en la superficie del cuadro. Pero actualmente las partículas de carga en los tonos oscuros se encuentran en dicha superficie pictórica, tal y como revela el detalle ampliado, debido a que la fina película de pintura que las cubría ha sido eliminada (fig. 4). Es posible que el cuadro sufriera una limpieza que motivó el afloramiento de dichas partículas en su restauración de 1874, pero también el planchado del óleo –cuando se forró por detrás a otro lienzo en la misma restauración– pudo contribuir al afloramiento de dichas partículas, si tenemos en cuenta la inconsistencia de la superficie pictórica que la Dra. Mena observó en 1992 durante la última limpieza realizada [\[8\]](#). Sobre este último aspecto, hay que tener en cuenta que la adecuada incorporación

de oxígeno en el proceso de oxidación y polimerización de un óleo da lugar a la formación de linoxina, especialmente en la superficie pictórica, y que la menor generación de linoxina ocasionada por un aceite “no secante” es un factor que lo hace más vulnerable a los disolventes en las limpiezas de los barnices protectores, puesto que el ácido oleico no siempre termina formando parte del polímero resultante (Villarquide, 2004: 328). Si consideramos igualmente que las tintas oscuras, tal y como estamos viendo, albergan una mayor proporción de aceite y una menor cantidad de pigmento, con respecto a lo que sucede por el contrario en los realces, es lógico que dichas partículas de sílice en los tonos oscuros hayan aflorado en la superficie del cuadro probablemente ya en su primera restauración efectuada 1874.



Fig. 4. Francisco de Goya, *El Coloso*, 1808-12 (detalle de las partículas de sílice). Museo Nacional del Prado, Madrid.

Pero con independencia de los factores que han provocado la erosión de las tintas oscuras en *El Coloso*, lo cierto es que observamos exactamente la misma disposición de estas partículas de carga en el retrato ecuestre del general Palafox, concretamente en los empastes aplicados en la cabeza del animal, y de manera especial en la cola del caballo, cuando lo comparamos con las partículas de arena visibles

igualmente en el cabello del coloso, incluida la coleta que pende sobre su espalda (fig. 5a). Tal y como podemos comprobar, ambos detalles no sólo revelan el mismo estado de las partículas de carga, sino otro aspecto más importante: un similar criterio de ejecución llevado a cabo por su autor.

Hay que considerar que los materiales de carga para generar texturas fueron utilizados anteriormente por otros pintores vinculados con la Escuela Veneciana, de quienes Goya aprendió este procedimiento, como El Greco o el propio Velázquez. En las obras de Velázquez, dicho material de carga está constituido en ocasiones por granos de pigmento de especial grosor. Tal y como señala Carmen Garrido: “Estos granos gruesos de pigmento se observan en menor cantidad en obras tales como *La coronación de la Virgen* (Prado, 1158), el retrato de *Juan Martínez Montañés* (Prado 1201). En gran cantidad se encuentran en obras de última época tales como el retrato de *Felipe IV* (Prado, 1185) o *Las meninas* (Prado, 1174) produciendo en las radiografías efectos similares” (Garrido, 1992: 555).

Sin embargo la naturaleza de las texturas elaboradas tanto en *El Coloso* como en el caballo del general Palafox es completamente distinta a la observada en dichos pintores. En primer lugar, la cantidad de material de carga incorporado es considerablemente mayor en las obras del pintor aragonés. Pero hay otra condición que conviene señalar en las obras realizadas por Goya durante este periodo, puesto que en ellas las partículas de carga aparecen sorprendentemente y con especial abundancia en los empastes realizados con las tintas oscuras, ya sea en los objetos, en las prendas o en el pelo de sus personajes.

Asimismo, en los óleos que nos sirven de ejemplo apreciamos claramente que el pintor ha aplicado el material de carga en aquellos volúmenes prominentes que están más próximos a nuestro punto de vista, evitando la generación de relieve en los segundos planos de los cuerpos que establecen una

transición hacia el fondo de las escenas. Véase dicha alternancia entre el cabello del primer plano, ubicado en la parte izquierda de la cabeza del gigante, y la menor proporción de partículas de sílice aplicada en la fuga del extremo derecho, según nuestra posición (fig. 5a). Pero es importante observar que sucede exactamente lo mismo en el caballo de Palafox, donde los empastes con partículas se agrupan en la parte inferior de la cola, correspondiente al primer plano de la misma, de tal modo que se han evitado en el pelo de la parte superior de la cola que transita hacia en el tercer plano de la escena. Además, estos últimos bucles de pelo ya alejados –en el extremo superior derecho en contacto con el fondo– se han realizado con el mismo gesto arqueado en ambas figuras, es decir, el pintor ha rotado su pincel del mismo modo generando huecos donde aflora el tono del fondo para favorecer la transición entre ambos elementos. La huella de estos últimos trazos, revela incluso una deriva o terminación bífida, en dichos bucles, debido a la citada rotación del pincel en la conclusión de estos mechones, que responde a una particularidad en su elaboración, es decir, a una cuestión de estilo, difícilmente reproducible por otro pintor, dada su impronta y la velocidad de su ejecución.



Fig. 5a. Francisco de Goya, *El Coloso* (detalle), 1808-12. Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 5b. Francisco de Goya, *El general Palafox a caballo* (detalle), 1814. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Finalmente los detalles analizados ponen de relieve que su autor ha aplicado en estos óleos el mismo criterio para elaborar las texturas y los gestos señalados, que son extraños

pero sin embargo comunes en los citados cuadros. En consecuencia, tanto la insólita cantidad de partículas de carga aplicada en las tintas oscuras, como la gradación de dichas texturas en función de su progresivo alejamiento del punto de vista asignado al espectador, así como los rasgos estilísticos de las huellas elaboradas, nos sitúan ante pruebas que sin duda acreditan la autoría de Francisco de Goya en *El Coloso*.

Este modo de proceder, que por la singularidad que conlleva podemos considerar como un *estilema* de Goya, responde a la aplicación un juicio en la gestión de la perspectiva aérea que también hace verosímil la figura del gigante a nuestra mirada, a través de una serie de recursos que merecen un atento análisis.

La perspectiva aérea y su adecuación en los estratos de *El Coloso*.

La sucesión de las capas de pintura halladas en las estratigrafías revelan que *El Coloso* fue realizado sobre una composición que el artista solapó con dos capas de pintura en algunas zonas del cuadro. Recordemos que este procedimiento es del todo habitual en la obra de Goya, tal y como acreditan, por ejemplo, los hallazgos en el retrato *La condesa de Chinchón* realizado por Goya en 1800 (Madrid, Museo Nacional del Prado), donde la Dra. Garrido descubrió en la radiografía de la obra, bajo la condesa, los retratos del marqués de Villafranca y de Godoy (Garrido, 2003: 44-45). Este procedimiento se ha señalado igualmente en numerosas obras de Goya, especialmente en las realizadas durante este periodo (Glendinning y Vega, 2009: 61-68). Hay que recordar asimismo que la pintura de *Saturno*, en las *Pinturas Negras*, también fue elaborada por Goya sobre una escena anterior que el artista cubrió con una capa de pintura que sirvió de base a la nueva composición, y que esta mano de pintura interpuesta cumple la

misma función y responde a un tono oscuro de similares características a las observadas en *El Coloso* (Garrido, 1984: 22-23). De hecho, en la radiografía de este último aparece igualmente un cuerpo desdibujado bajo la actual escena, pero no disponemos de la información necesaria que nos permita averiguar su naturaleza y procedencia sin incurrir en hipótesis del todo aventuradas, puesto que el lienzo se forró por detrás en una temprana restauración de la obra llevada a cabo en 1874. Por su parte, la Dra. Mena cuestiona la autoría de Goya e interpreta del siguiente modo los estratos de pintura de la obra: “*El Coloso* presenta como muchas de las obras de Goya una preparación en dos capas, una inferior de color rojizo oscuro y otra encima de color rojo más claro. Sin embargo, a diferencia del modo de trabajar del maestro, encima de estas dos capas, está la imprimación, hay otra más de color grisáceo claro, sobre la que se da la capa azul oscura del cielo, y es sobre esta última sobre la que está pintada la figura del coloso, en la que no aparece por parte alguna la preparación roja”[\[9\]](#). Las estratigrafías de la obra ponen de relieve que Goya no pintó sobre la imprimación rojiza de la primera composición porque aplicó sobre ella una capa de color gris oscuro, que moduló después con otra de color azulado bajo la actual figura del coloso para abordar su nueva configuración. Poco importa –a propósito de la autoría del cuadro– que Goya decidiera rectificar la figura subyacente, o que por el contrario el actual personaje del gigante sea una figura independiente de la anterior, tal y como sucede igualmente en la escena de *Saturno*.

Las capas de pintura interpuestas por Goya entre ambas figuras cumplen fundamentalmente dos propósitos, que en el citado informe no han considerado, de ahí las dos capas aplicadas sobre la anterior composición que se aprecian en las muestras analizadas. Al pie de dichas estratigrafías en el citado informe de la Web del Museo del Prado se indica textualmente que: “Los estratos internos de color negro y azul grisáceo corresponden a la ejecución del cielo, sobre el que se ha

pintado la figura del coloso”, y por este motivo se considera como impropio de Goya. Pero los denominados “estratos internos” corresponden a las dos intervenciones aplicadas sobre el cuadro anterior para elaborar sobre ellas la figura del gigante, en función de los dos objetivos comentados. El primero de ellos consiste en tapar adecuadamente las zonas indeseadas de la primera escena, de manera que Goya las cubrió con la citada capa de pintura gris. A continuación el pintor aplicó una segunda capa donde moduló los tonos que requiere la nueva figura. Este es el procedimiento académico aconsejado, del que sin duda tenía constancia Goya. Pero, a su vez, los últimos tonos de la segunda capa aplicada pueden servir de base a las nuevas figuras de dos modos, ya sea en mordiente, es decir, no del todo secos para que puedan fundirse con las nuevas pinceladas, o por el contrario con dicha aplicación totalmente seca, en la medida en que el pintor no desee que se mezcle con las nuevas intervenciones. No obstante, Goya trabajó con esta segunda capa interpuesta en mordiente, a juzgar por las intervenciones que analizaremos. Pero prestemos atención a los motivos que dan coherencia a los tonos que el pintor utilizó para solapar la anterior composición.

La ubicación precisa del protagonista de *El Coloso* en el tercer plano de la escena implica que éste forma parte del paisaje en el que se inscribe, de manera que debe incorporar necesariamente las cualidades cromáticas de la perspectiva aérea que definen dicho lugar. Sin embargo, en el citado informe se pone en duda la autoría de Goya porque la materia del cuadro tiene “un colorido o, mejor, unas mezclas de colores, sucias y apagadas, frente a colores puros en las nubes y en algunas figuras de la parte inferior” [\[10\]](#). Es decir, se han interpretado los matices de color aplicados en dicho tercer plano como si se tratara del primer plano del escenario, y por ese motivo, evidentemente, resultan menos puros que los tonos del primer plano inferior.

Con respecto a los valores cromáticos de la escena

representada por Goya, hay que tener en cuenta, como indicó en su momento Cézanne, que el verdadero pintor no elabora tanto los objetos, cuanto el aire que se interpone entre dichos elementos y nosotros. Este fue realmente el objetivo de Goya, dado que el cuerpo del coloso, a pesar de su enorme dimensión, se encuentra en el fondo del paisaje, tras las nubes del horizonte. Por esta razón su figura debe *emanar* del mismo aire que configura el paisaje, de tal modo que la distancia sea verosímil a pesar de su extraordinario tamaño. Y para este objetivo en modo alguno sería apropiada la tradicional y académica imprimación “rojiza”, ampliamente utilizada por otros pintores, dado que la excesiva temperatura de esta media tinta aproximaría de manera inoportuna la figura del gigante. En el siguiente detalle (fig. 6) se advierte con claridad que las medias tintas que configuran el mismo brazo, especialmente en el antebrazo, obedecen al tono casi intacto de la segunda capa interpuesta sobre el fondo, que el pintor ha elaborado con esa finalidad sobre la primera capa de color gris oscuro [\[11\]](#).



Fig. 6. Francisco de Goya, *El Coloso* (detalle de la figura), 1808-12. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Este es el sentido y la función que realmente cumplen las capas de color gris aplicadas por Goya sobre la anterior composición. Pero el pintor ha modulado con posterioridad las tintas de este fondo con excelente rigor, tal y como apreciamos en la distinción del tono gris –a la izquierda del puño– elaborado con un valor ponderado y hermoso que representa el espacio vacío que se abre tras él. Goya aquí demuestra que el aire (la perspectiva aérea) puede incorporar un valor preciso, en este caso un gris muy personal intervenido con azul de Prusia y albayalde presente en diversas obras del pintor elaboradas en este mismo periodo.

Recordemos, por otro lado, que se trata de los mismos grises que envuelven a las figuras de *Santa Justa y Santa Rufina*, 1817 (Madrid, Museo Nacional del Prado), matizados por Goya igualmente con azul de Prusia (ferrocianuro férrico) y Albayalde (hidroxicarbonato de plomo), donde resuenan, por cierto, los celajes elaborados por El Greco.

Prestemos atención a la sutil línea elaborada con este último tono azulado que ahora recorre la parte superior del brazo y desemboca sobre el deltoides, ya de manera atmosférica en contacto con la barba y el cabello del gigante (fig. 6). Para analizar el propósito de este último trazo quebrado, debemos considerar otra cualidad fundamental en esta figura. El cuerpo del coloso está en movimiento, y para la adecuada representación del movimiento dichos límites deben desdibujarse, pues de lo contrario su virtual desplazamiento en el espacio resultaría inverosímil. Pero además el brazo del gigante describe una nueva oscilación con respecto a la figura, en la medida en que se alza. De ahí los “gestos estriados” que constituyen tanto el antebrazo, como los que lo acotan desde el fondo con realces extraordinariamente “vibrantes” en la parte inferior del codo, que revelan una asombrosa eficacia para sugerir el efecto de movimiento. Hay que tener en cuenta que el antebrazo con el puño cerrado se dirige hacia el fondo, en acusado escorzo, pero también se eleva para proteger el rostro del gigante. Por este motivo, las estrías aplicadas dentro del antebrazo no sólo sugieren los extensores de la musculatura subyacente, sino también el desplazamiento que describe en el espacio, como sucede en los realces bajo el codo; algo que ha pasado inadvertido en el citado informe, es decir: se trata de un brazo en movimiento [\[12\]](#). Es más, el hecho de sugerir el movimiento a través de las intervenciones efectuadas en el fondo y en los miembros de las figuras, precisamente revela un rasgo característico de Goya. Hay que recordar que el brazo del mameluco que cae apuñalado en el *Dos de mayo* sugiere “la impresión de que el brazo se balancea inerte” (Mena 2009:

134), a través de intervenciones aplicadas igualmente en el fondo que acota el antebrazo y la mano del mameluco.

Otro ejemplo que pone de relieve la singularidad del pintor aragonés lo hallamos en la gestión de la materia pictórica llevada a cabo con el cuchillo de caña y en ocasiones con el recogedor de pintura, tal y como apreciamos en las nubes del cielo que fluctúan en la parte inferior de la figura del gigante. Recordemos que el uso de las cañas se origina en el ámbito del dibujo, a través de los juncos de diverso grosor que Rembrandt utilizaba para las intervenciones gráficas aplicadas sobre las aguadas de tinta china o sepia y los realces de albayalde, cuyo procedimiento utilizó posteriormente Goya en su obra gráfica y en sus óleos, tal y como indican los cuchillos que el pintor se fabricaba con este fin. Asimismo el maestro de Leiden ya había empleado igualmente la espátula en la aplicación de la técnica del óleo antes de que lo hiciera Goya.

Sin embargo, en la nota nº 70 del referido artículo publicado en el *Boletín del Museo del Prado*, la Dra. Mena considera extraña la gestión con espátula de las citadas nubes, porque “Goya utilizó la espátula para lograr algunos efectos en zonas muy delimitadas de sus composiciones, pero no como medio para pintar figuras y grandes superficies”. En realidad el pintor ha utilizado la espátula en *El Coloso* para lograr algunos efectos en zonas muy delimitadas de la escena, como son los tonos creados en las pequeñas nubes que ocupan una zona muy reducida de la composición, a la izquierda del gigante. En todo caso, a diferencia de lo que opina la Dra. Mena, hay que tener presente que Goya en este periodo utilizó la espátula para modular grandes zonas de paisaje, como sucede –a mi juicio– en el montículo de *Los fusilamientos del tres de mayo en Madrid*, concretamente en los grises aplicados con espátula sobre los Sienas subyacentes en toda la colina, así como en los edificios que figuran en la parte derecha de la composición. Por otro lado, como ha señalado Carmen Garrido,

Goya empleó la espátula en diversos lugares de este mismo cuadro, como por ejemplo en los realces de la camisa blanca que porta el personaje central arrodillado, tal y como revelan las radiografías de la obra, y en la parte derecha de su pecho, sobre la cabeza del monje, estas huellas creadas con el cuchillo son evidentes en las cúspides triangulares de dichos realces (Garrido, 2009: 129) [\[13\]](#).



Fig. 7. Francisco de Goya, *El Coloso* (detalle del paisaje con la indicación de los valores cromáticos), 1808-12. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Con respecto a la dialéctica establecida entre los empastes y las veladuras en los paisajes del pintor, resultan particularmente oportunas las palabras de Antonio Saura, cuando comenta que Goya siempre alterna “la levedad con la densidad: grandes empastes y pinceladas muy cargadas de materia se superponen sobre las bases generalmente sombrías que velan las primeras pinturas de paisajes” (Saura, 1999: 272).

Así, la perspectiva aérea en este lugar se ha elaborado en función de cuatro valores. El primero de ellos responde a los grises vaporosos aplicados en la capa de preparación del fondo, comentada anteriormente (fig. 7, nº 1), de manera que sobre este gris, todavía en mordiente, Goya ha extendido con la espátula los realces de las nubes (fig. 7, nº 2). Los gradientes de estos realces ofrecen una intensidad variable que decrece cuando se despliegan sobre el cielo por varios motivos. En primer lugar, la carga de pintura alojada en la espátula es progresivamente menor en la medida en que Goya la extiende sobre la superficie pictórica. En segundo lugar, la pintura de las nubes en contacto con la capa en mordiente del cielo se mezcla con esta última, de manera que ambas se funden cuando el pintor aumenta la presión de su espátula sobre el cuadro. Pero esta circunstancia da lugar a un matiz fundamental en este celaje, puesto que tras las primeras intervenciones, en su espátula se ha mezclado ya el tono de los realces con el correspondiente al gris del cielo, y de esta mezcla surge un gris intermedio entre ambos valores que Goya aplica con audacia sobre las luces subyacentes para ponderar su luminosidad: de ello resulta el gris intermedio que solapa con gestos arqueados las luces en la zona central (fig. 7, nº 3). De este modo el pintor ha jerarquizado y ordenado la intensidad de los realces, en la medida en que las luces extremas quedarán intactas únicamente en las zonas no veladas por el citado gris: veamos la sabia alternancia rítmica, de luces y medias tintas, que resulta de la extensión de este último tono (fig. 7, nº 3). De hecho, con este mismo valor Goya ha dado volumen a las nubes, pero también ha generado una transición oportuna hacia el fondo del cielo tanto en la parte superior, como en la zona inferior de esta atmósfera central.

Finalmente Goya aplica un cuarto valor, de temperatura más fría, esta vez haciendo rotar su pincel para generar las texturas diminutas y azules que vemos a ambos lados de la nube central (fig. 7, nº 4). Si bien las luces intervenidas con

azul de Prusia de la parte izquierda ofrecen las micro-huellas que resultan del contacto producido por el perfil del pincel en rotación sobre la superficie pictórica, en los realces azulados con el mismo valor que observamos en la parte derecha sobre el gigante, ha barrido y estirado la materia con el pincel creando un efecto distinto, de lo contrario ambas intervenciones habrían reverberado por su semejanza. Estos últimos tonos de temperatura fría se han utilizado para integrar las nubes en su entorno, pero también con el propósito de incrementar su distancia, es decir, de alejarlas eficazmente de nuestro punto de vista. Por este motivo se han aplicado con posterioridad, solapando los efectos subyacentes generados con la espátula.

La síntesis analizada en este celaje, así como la limpieza en la ejecución que de ella se desprende, sólo pueden responder a un pintor que había adquirido esta destreza en la disciplina del grabado, cuyas imágenes deben limitarse, generalmente, en tres o cuatro valores. Hallamos otros cielos, también precursores, como sucede en *El monje contemplando el mar* (1810) de Caspar D. Friedrich realizado precisamente en el mismo periodo que *El Coloso*, pero elaborado con innumerables tonos, a pesar de su rotundidad y sencillez. La pintura de Goya, por el contrario, tiene un *marcador* indiscutible tanto en la síntesis de las tintas empleadas, cuanto en la elegancia de su ejecución que invalida definitivamente cualquier duda sobre la autoría de *El Coloso*.

La singularidad del procedimiento pictórico de Goya.

Otra destreza realmente innovadora que sólo vemos en las obras de Goya se desprende de los trazos negros con los que rotula el dibujo de sus figuras, tal y como hemos observado anteriormente en el gesto negro con forma de *uve* que limita la figura de una mujer (fig. 2a). El artista adquirió este recurso en su amplia experiencia con la disciplina del

grabado, pero al igual que sucede en sus estampas, las líneas negras de sus cuadros dejan respirar en ocasiones el fondo dentro de las figuras para convertirlo en parte de su anatomía[14]. En los detalles de otra pintura de Goya (fig. 8a) advertimos que la mano del personaje de *Dos viejos comiendo*, perteneciente a las *Pinturas Negras*, se ha completado con una línea negra en la parte derecha –según nuestra posición–, de manera que integra el fondo neutro como parte de su estructura anatómica. Pero el mismo procedimiento se ha aplicado para definir la pezuña del burro en *El Coloso* (fig. 8b), igualmente “por omisión”, a través de trazos negros de idéntica naturaleza utilizados en la sombra proyectada sobre el suelo que delimita su perfil, de manera que el fondo intacto vuelve a convertirse en parte de su cuerpo, concretamente en su pezuña, en realidad inexistente. El hecho insólito de crear formas por omisión de las mismas y en función del dibujo aplicado con trazos negros similares, es una firma indiscutible de Goya en estas obras.



Fig. 8a. Francisco de Goya, *Dos viejos comiendo* (detalle),
1819-24. Museo del Prado, Madrid.



Fig. 8b. Francisco de Goya, *El Coloso* (detalle),
1808-12, Museo Nacional del Prado, Madrid.




Volviendo sobre la configuración del protagonista de *El Coloso*, hay algunos detalles requieren la aplicación de la anatomía, como disciplina científica, para su correcto análisis. Con respecto a la configuración de la cabeza del gigante (fig. 9), Goya acotó su perfil desde el frontal hasta

los labios, en función de una curva armónica que tiene su origen sobre la frente, tal y como apreciamos en la línea gris que prolonga el recorrido de dicha frente sobre el cabello[15]. El límite del perfil continúa su recorrido con ese mismo tono que ahora enlaza la frente y la nariz del protagonista, de manera que finalmente coincide, en su descenso bajo la nariz, con el punto de luz inferior que indica la ubicación de los labios del gigante, de ahí la armonía y coherencia señaladas en este perfil. El ojo abierto del protagonista queda inscrito a la derecha –según nuestra posición– de ese tono gris que determina el perfil del rostro. Observemos que junto a dicho tono gris Goya ha realizado un trazo “curvo”, con el mismo tono de la carnación, que está en contacto directo con el iris negro de su ojo. De manera que el pintor está limitando el globo ocular desde la parte inferior del frontal, bajo la ceja. Recordemos que el hueso frontal, en su parte inferior, deriva en una parte “orbitaria” correspondiente a las cejas, y en otra “nasal” que enlaza con el mismo hueso nasal. Dado que esta cabeza se observa en contrapicado, desde abajo, dicho tramo inferior del frontal es visible y necesariamente debe acotar el perfil del ojo abierto. Ambos trazos curvos, aplicados tanto en la parte superior de la frente como a la izquierda del ojo abierto, señalan con precisión los límites del perfil de estos elementos.

No obstante, hay una condición anatómica en la cabeza humana por la que resulta improbable la interpretación de la pincelada negra del ojo abierto, que según el citado informe “está dada sobre el azul del cielo”. El detalle del ojo abierto fue puesto de relieve por N. Glendinning y J. Vega en las citadas publicaciones. A pesar de ello, la Dra. Mena considera que “los dos trazos sugieren el ojo cerrado, mientras que una pincelada negra, que se ha confundido recientemente con la pupila de un ojo abierto, está dada sobre el azul del cielo, más allá del entronque de la frente con la nariz, para conseguir la profundidad de la cabeza” (Mena,

2008: 45). Si el tono negro del ojo respondiera al cielo, el frontal y la ceja de esta cabeza tendrían una prominencia excesiva e inverosímil, puesto que el recorrido de la ceja coincide exactamente con el volumen o “prominencia” del ojo en la línea “sagital” (vertical) donde ambos coinciden, esté abierto o cerrado, tal y como queda señalado en el tono que representa el iris, coincidente con el relieve de la ceja sobre el mismo (fig. 9a). Pero hay otro aspecto significativo a tener en cuenta en la configuración del rostro del gigante: la sombra que define el párpado inferior del ojo abierto, en tanto que esférico. El gesto con el que Goya indica la sombra de este párpado, incorpora exactamente el mismo tono que el trazado en el párpado superior, este último a través de un arco que nace en el mismo iris, por la leve sombra arrojada en él, y cuyo lomo entra en contacto con la ceja, tal y como observamos en la ampliación de este detalle (fig. 9c).

Ambos trazos, por tanto, definen los límites de un “ojo almendrado”, pero también la fina sombra que arroja sobre el pómulos. De hecho, el pintor ha elaborado el volumen del globo ocular en el párpado inferior del ojo con una sombra más tenue, y en contacto con ella ha aplicado en la parte derecha un leve trazo más oscuro para indicar la sombra arrojada por este volumen esférico sobre el pómulos del personaje. Así, ambas curvas, la inferior y la superior bajo la ceja, confluyen en la parte derecha formando un vértice, ya en contacto con el bucle del cabello. Dicho vértice lo observamos igualmente en la cabeza del óleo de *San Hermenegildo* (fig. 9b). Sin embargo, la cuenca orbital de este último personaje se halla en completa oscuridad por la iluminación en picado recibida, propia del ambiente carcelario en el que se encuentra. Finalmente, quienes limitan el perfil de la cabeza del gigante en la parte izquierda son los tonos negros aplicados en el cabello del protagonista, no en el cielo.

		
<p>Fig. 9. Francisco de Goya, <i>San Hermenegildo en la cárcel</i> (detalle), 1798-1800. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.</p>	<p>Fig. 9. Francisco de Goya, <i>San Hermenegildo en la cárcel</i> (detalle), 1798-1800. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.</p>	<p>Fig. 9c. Francisco de Goya, <i>El Coloso</i> (detalle), 1808-12. Museo Nacional del Prado, Madrid.</p>

Para entender la naturaleza de los gestos con los que Goya elabora el rostro del gigante, debemos tener en cuenta que nos hallamos ante un proceso de abstracción, motivado por la propia naturaleza de este personaje sobre la que abundaré en el último apartado. Pero es importante subrayar que estamos observando, en estos detalles, los primeros indicios de un proceso de “síntesis” que darán lugar a la abstracción desarrollada ampliamente en las vanguardias de la primera mitad del siglo XX. De hecho, a partir de este momento Goya trazará los ojos de otros personajes con el mismo criterio y economía en obras como *El tres de mayo de 1808 en Madrid* o *Dos viejos comiendo* [\[16\]](#). Y un siglo después el propio Picasso llegará a la misma solución cuando decide configurar con sólo dos trazos curvos los ya célebres ojos almendrados de sus personajes. Los motivos que conducirán a esta progresiva síntesis a partir de la pintura expresionista son variados, pero se dirigen a un mismo lugar, es decir, a un proceso de abstracción que los pintores llevarán hasta las últimas consecuencias, pero que nace precisamente en los recursos que Goya aporta por primera vez en estas obras.

En relación a la oreja del gigante, en el artículo referido se indica lo siguiente: “Para la forma de la oreja, que Goya resolvió con un certero toque de luz en el soldado del *Tres de mayo*, el autor del Coloso tuvo que emplear múltiples toques en

varias direcciones, de diversos tamaños y grosores” (Mena, 2008: 45). Hay que tener presente que el certero toque de luz en el soldado del *Tres de mayo* no existe, dado que el perfil del soldado y su oreja se hallan en la sombra, de manera que dicha oreja aparece totalmente informe y desdibujada en la penumbra. Por el contrario, el autor de *El Coloso* aplicó “múltiples toques en varias direcciones, de diversos tamaños y grosores”, característicos de Goya, tal y como podemos apreciar igualmente en la cabeza del óleo de *San Hermenegildo* (fig. 9b). De manera que este hecho esclarece un modo de proceder particular de Goya que acredita precisamente su probable autoría en *El Coloso*.

Las figuras en *El Coloso*: la primera de las *Pinturas Negras*.

En el mismo artículo se han puesto en cuestión otros detalles, como la configuración de la muchedumbre en *El Coloso*. Para la Dra. Mena, en *La pradera de San Isidro* (1787), “las figuras mismas, por su movimiento y distinción, son las que crean el espacio”, y por el contrario el autor de *El Coloso* “no ha conseguido un espacio armonioso, y rompe la perspectiva de forma tosca y desacertada” (Mena 2008: 48-49). Sin embargo, resulta evidente que en ambos cuadros, *El Coloso* y *La pradera de San Isidro*, se ha ordenado la composición de las figuras aplicado la misma alternancia de zonas claras y oscuras a través de los correspondientes personajes, tal y como veremos. Pero la relación entre ambas obras resulta más bien forzada, puesto que *La Pradera de San Isidro* es una escena complaciente y reposada, en función de las horizontales que la constituyen—de ahí su formato extraordinariamente apaisado—, y por el contrario *El Coloso* es un cuadro de acción configurado por diagonales. Si la disposición horizontal, como la vertical, otorga a los cuerpos en el espacio una cierta estabilidad, la diagonal conlleva siempre un tránsito entre las anteriores, de modo que indica una acción o deriva de las formas sometidas a su dominio, tal y como sucede en *El Coloso*.

La dramaturgia que la diagonal confiere a las composiciones de Goya ha sido ampliamente analizada por Glendinning, sirvan de ejemplo sus estudios sobre las estampas nos. 8 y 41 de los *Desastres*, o los llevados a cabo sobre el mismo óleo de *El Coloso* [\[17\]](#). Como continuación de dichos estudios, deseo aportar un nuevo análisis a propósito de la distribución de las figuras en *El Coloso* que acredita la coherencia de su distribución. Para ello, en la siguiente imagen se han coloreado las zonas donde se disponen las figuras oscuras de color azul, y las ocupadas por las figuras iluminadas de color amarillo, con el objeto de comprobar –en términos empíricos– el criterio de ordenación resultante (fig. 10).



Fig. 10. Francisco de Goya, *El Coloso* (detalles, con aplicación de capas de color en la imagen inferior), 1808-12. Museo Nacional del Prado, Madrid.

El detalle coloreado de la imagen (fig. 10) pone de relieve la presencia de un equilibrio dinámico, que resulta de la dialéctica entre las diagonales que dominan la composición. Las primeras que debemos tener en cuenta son las que enmarcan el plano de tierra de este paisaje, en la parte inferior y superior del mismo. Dicha inclinación representa un plano descendente, en función del ángulo perspectivo, sobre el que se desplazan los campesinos en su huida. De manera que los personajes quedan inscritos en esta diagonal, que tiene su eco y reflejo en las diferentes hileras formadas por las figuras acordes con dicho marco. La escena, por tanto, se observa desde la altura de una colina cercana, cuya falda vemos en el plano oscuro que desciende en diagonal hasta el valle. Este último aspecto ya lo han indicado N. Glendinning y J. Vega, cuando señalan que “Goya varía el punto de vista del espectador en algunos cuadros, y no nos coloca siempre en el mismo nivel que las personas representadas” (Glendinning y Vega, 2009: 64). Asimismo, las figuras en este plano de *El Coloso* incorporan un coeficiente de reducción perspectiva que es absolutamente coherente con su progresivo alejamiento del punto de vista asignado al espectador.

Sin embargo hay un aspecto importante, que hasta ahora había pasado inadvertido, en la estrategia compositiva aplicada por Goya, dado que las figuras iluminadas, incluida la manada de animales, se disponen por el contrario en una dirección tangencial y opuesta a la inclinación descrita por la diagonal dominante, y en ambos sentidos de dicha dirección, tal y como revelan las zonas señaladas en color amarillo, por el motivo que analizaremos, pero aún estos últimos animales quedan inscritos dentro del citado marco que domina la escena, de manera que resulta oportuna su fragmentación, pues de lo contrario el plano de tierra perdería la unidad perseguida por su autor.

El énfasis concedido a esta inclinación, especialmente por la diagonal que enmarca la escena desde la parte inferior, debe ser equilibrado adecuadamente, y una diagonal –como es sabido– se compensa con otra de inclinación opuesta. De ahí la ordenación y “el motivo” de las figuras claras y de las oscuras, claramente agrupadas en diagonales, pero en sentido contrario al que determina el plano de tierra en su conjunto, de tal modo que lo equilibran. En el detalle coloreado (fig. 10b) advertimos la alternancia de las zonas claras y oscuras, definidas precisamente a través de las figuras claras y oscuras que las habitan, en función del criterio compositivo coherente y eficaz aplicado por Goya.

Pero no está exento de intención el hecho de que las figuras iluminadas en este plano orienten su movimiento o deriva en ambos sentidos de la dirección tangencial señalada. Hay que considerar, sobre esta condición, la importancia de los cuerpos iluminados, especialmente en este contexto umbrío que les otorga un especial protagonismo, dado que nuestra mirada siempre se ve atraída en primer lugar por las luces, que detecta inmediatamente. Goya sabe que a través de dichos realces guía la mirada del espectador, de manera que la conduce con el movimiento deseado. Por este motivo, las figuras iluminadas en el extremo izquierdo de la composición enmarcan la escena con la nueva dirección tomada, pues llaman nuestra atención en mayor medida, y por ello la fragmentación de las figuras en el extremo del paisaje pierde protagonismo, tal y como desea el pintor. Lo mismo sucede con la manada de animales, puesto que el plano de tierra diagonal conduce nuestra mirada nuevamente sobre la escena, y de manera especial sobre los citados personajes iluminados en el lado izquierdo, de ahí el sentido y la eficacia de la sorprendente dirección tangencial tomada por las figuras en este extremo del cuadro, al igual que las manchas de luz aplicadas en el suelo junto al personaje caído de su caballo: para evitar que nuestra mirada salga del cuadro. En consecuencia, el atento análisis de la estructura compositiva observada en *El Coloso*

acredita, como ha indicado la Dra. M. Mena en *La pradera de San Isidro*, que también “las figuras mismas, por su movimiento y distinción, son las que crean el espacio” en este último trabajo de Goya.



Fig. 11a. Francisco de Goya, *Duelo a garrotazos* (*Pinturas Negras*). Fotografía de J. Laurent, *Deux pères se battant a coups de gourdin*, Archivo Ruiz Vernacci, Fototeca del IPCE. Créditos: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España.



Fig. 11b. Francisco de Goya, *Átropos o Las Parcas* (*Pinturas Negras*). Fotografía de J. Laurent, *Sorciers voguant en l'air et operant des maléfices*, Archivo Ruiz Vernacci, Fototeca del IPCE. Créditos: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España.



Fig. 11c. Francisco de Goya, *Asmodea* (*Pinturas Negras*). Fotografía de J. Laurent, *Sorciars en route pour le Sabbat*, Archivo Ruiz Vernacci, Fototeca del IPCE. Créditos: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España.

Considero igualmente necesario llamar la atención sobre “la extraña desunión que evidencia en el Coloso la factura entre este y la muchedumbre” puesta de relieve por la Dra. Mena en su informe como un motivo por el que desestima la autoría del pintor aragonés (Mena, 2008: 48). Goya alberga numerosos ejemplos de este recurso, a diferencia de lo que sucede en los autores de este periodo, pero a mi modo de ver en las *Pinturas Negras* (1819-24) se da una circunstancia absolutamente compartida con el cuadro que nos ocupa. Los personajes alegóricos no son nuevos en la obra de Goya, pero sí la manera de usarlos que inaugura *El Coloso*. Recordemos que en sus obras alegóricas elaboradas antes de la guerra todos los elementos obedecían a la misma naturaleza, a partir de los requisitos iconológicos vigentes en este periodo que Goya actualizaba oportunamente, pero siempre en función de una cierta unidad escénica que les confiere la condición compartida de todas las partes que las constituyen.

Sin embargo, la Guerra de la Independencia trae consigo un cambio de posición del pintor que dará lugar a un realismo extremo en la serie de los *Desastres de la Guerra*. A partir de

este momento Goya nunca abandonará el marcado sesgo realista que seguirá dominando su producción en series posteriores. Por este motivo, desde 1808, cuando el pintor incorpora figuras alegóricas lo hace siempre contrastándolas con escenarios y personajes realistas. Un buen ejemplo de ello lo encontramos en *Átropos o Las Parcas* (fig. 11). En esta pintura se combina un paisaje realista y unas figuras alegóricas elaboradas con un procedimiento pictórico distinto, tal y como ha observado la Dra. Mena en *El Coloso*, pero que es adecuado a su diferente naturaleza.

También resulta significativo que *El Coloso*, *Las Parcas*, *Duelo a garrotazos* o *Asmodea* incorporen, además, una similar desproporción de los personajes con respecto a un escenario que “ahora es real”, a diferencia de lo que sucedía antes de la guerra. La misma circunstancia preside la escena de *Saturno*, donde el protagonista igualmente desproporcionado y mitológico aparece junto a un cuerpo diminuto, que vincula a Saturno con el ámbito de lo terrenal, y por este motivo está realizado con “exquisito realismo” mientras es devorado, a diferencia del procedimiento aplicado en el cuerpo del dios preolímpico, áspero y enérgico, es decir más abstracto, porque también es “abstracto” el ámbito de la ficción literaria al que pertenece Saturno, así como el resto de los personajes alegóricos señalados, cuando lo comparamos con la realidad[\[18\]](#). Por primera vez, estos personajes literarios se inscriben en contextos por el contrario “tangibles”. Sirvan de ejemplo los minuciosos detalles que, al igual que en *El Coloso*, volvemos a ver en el ejército desplegado a los pies de *Asmodea* (fig. 11), y sobre ellos los personajes alegóricos en el mismo plano del cielo que ocupa el gigante. Es en este contexto, propiciado por la guerra, donde se debe enjuiciar *El Coloso* como una pintura que consolida el criterio aplicado por Goya en sus obras, es decir, la incorporación novedosa y particular de personajes literarios en escenarios realistas, que ningún otro pintor fue capaz de realizar, de ahí la resonancia manifiesta entre *El Coloso* y las *Pinturas*

Negras [\[19\]](#).

Pero el recurso compositivo aplicado en *El Coloso* y en las *Pinturas Negras* para distinguir ambos dominios: el terrenal y el divino, es decir el real y el literario, a través de sus correspondientes escalas no es nuevo. Por el contrario Goya tuvo la oportunidad de estudiarlo durante su estancia en Roma entre los años 1769 y 1771 cuando visitaba *El juicio final* de Miguel Ángel en la Basílica de San Pedro.



Fig. 12. Miguel Ángel, *El juicio final*, 1537-41. Capilla Sixtina.

Vaticano.

Pavel Florenski señaló numerosos ejemplos que desmienten la eficacia de la *perspectiva artificialis* en obras donde, por el contrario, resulta más oportuna la denominada por este autor “perspectiva invertida” (Florenski, 2005). Cuando el célebre Erwin Panofsky aplicó la perspectiva artificial en el estudio de la composición de *El juicio final* indicó textualmente que “Miguel Ángel sigue un camino totalmente personal sin ampliar

el espacio aparente, sino, al parecer, incluso reduciéndolo mediante diversos niveles de relieves superpuestos” (Panofsky, 1973: 113). Efectivamente, en el monumental juicio de Miguel Ángel las figuras más alejadas en el espacio son, paradójicamente, mucho más grandes que las que ocupan los primeros planos en la parte inferior del paisaje correspondiente al ámbito de lo terrenal, donde observamos, por cierto, no sólo un ángulo perspectivo igualmente elevado, sino también la misma distinción entre las escalas asignadas al dominio del cielo y de la tierra que advertimos en *El Coloso*. También resulta significativo que Goya eligiera como gesto amenazador del colosal protagonista su brazo alzado en ángulo recto, al igual que sucede en la escena de Miguel Ángel (fig. 12).

En consecuencia, sólo hay un detalle que daría coherencia a la crítica vertida sobre las incorrecciones de la perspectiva en *El Coloso*, si la interpretación que se aporta en el citado artículo sobre los animales que ocupan el centro de la composición hubiera sido acertada. En sus declaraciones a la prensa –*La Razón*, 5 de abril de 2001– la Dra. Mena había manifestado con respecto a dichos animales que huyen en manada que “las figuras del primer término son más pequeñas que las del segundo, cosas propias de un pintor casi de brocha gorda”, y en el informe motivado con el que decidió descatalogar *El Coloso* abundó en la misma línea: “A la derecha de los dos grupos centrales aparece un grupo de toros, que debe tener para su autor una especial significación, pues ocupa una parte importante de la zona de huida. Son aquí unos catorce animales de colores diferentes, pero su anatomía no responde a la del toro y varios presentan rabos cortos y levantados que no concuerdan con los de estos animales. Las mismas desproporciones se dan en las figuras humanas con respecto a la perspectiva” (Mena, 2008: 50).



Fig. 13a. Francisco de Goya, *El Coloso* (detalle), 1808-12. Museo Nacional del Prado, Madrid. Fig. 13b (Imagen inferior): Bueyes y toros corriendo en el norte de España.

De estas conclusiones se desprende que la conservadora todavía no ha considerado *los bueyes*, que durante este periodo eran extraordinariamente abundantes y además imprescindibles para las tareas agrícolas en el contexto rural que dio lugar a esta escena. En la fotografía inferior de la imagen (fig. 13) se aprecia claramente que los bueyes que aparecen corriendo tienen un tamaño mayor que los toros que los acompañan, al igual que sucede en los bueyes que, evidentemente, están representados en mi opinión junto a los toros negros en la escena de *El Coloso*, donde constatamos que la relación del formato asignada por Goya a los toros y a los bueyes es

“exactamente la misma” que advertimos en la fotografía que nos sirve de ejemplo. De ahí la imprudencia que se pone de relieve en el análisis de las “desproporciones” de estas figuras en el citado estudio, cuando se interpreta el menor tamaño de los toros con respecto a los bueyes como si se tratara de un error de perspectiva cometido por su autor.

Estos últimos equívocos, así como los anteriores llevados a cabo en el referido artículo, han resultado absolutamente nocivos para *El Coloso*, una de las obras de Francisco de Goya que darán lugar a las tendencias artísticas posteriores, y por este motivo una pieza clave del Patrimonio Cultural de España que este trabajo de investigación quiere recuperar para el conocimiento y el disfrute de sus verdaderos propietarios.

**Nigel Glendinning –designado por la Universidad Politécnica de Valencia evaluador externo de mi tesis doctoral– tuvo conocimiento de todas mis publicaciones científicas antes de su edición, al igual que sucedió con el trabajo que ahora presento.*

[1] MENA, Manuela (2008) <http://www.museodelprado.es/investigacion/estudios/emel-colosoem-y-su-atribucion-a-goya/10-como-se-pinto-emel-colosoem/> (Recuperado en febrero de 2013).

[2] MENA, Manuela (2008) <http://www.museodelprado.es/investigacion/estudios/emel-colosoem-y-su-atribucion-a-goya/8-caracteristicas-materiales-y-tecnicas-de-emel-colosoem/> (Recuperado en febrero de 2013);

(Mena, 2008: 43).

[3] Véase la presencia del aceite de nuez en los óleos de Goya conservados en la Fundación Lázaro Galdiano (Cano, 1999: 198).

[4] Los ácidos grasos de los aceites están constituidos por una cadena hidrocarbonada, generalmente lineal, con un grupo carboxilo ($-\text{COOH}$) en un extremo, y un grupo metilo ($-\text{CH}_3$) en el extremo opuesto, y se clasifican en función del número de dobles enlaces que contienen. Así, encontramos ácidos grasos *saturados*, que no contienen ningún doble enlace; ácidos grasos *monoinsaturados*, que contienen un doble enlace; y ácidos grasos *poliinsaturados*, que contienen dos o más dobles enlaces (Matteini y Moles, 2008: 128-133).

[5] En relación a la naturaleza química del secativo mencionado por Goya en su carta, ver (Foradada, 2010: 328).

[6] Como indica textualmente Carmen Garrido, se trata de “cristales azules decolorados, que los análisis microscópicos y por microfluorescencia de R. X. determinan como esmalte” (Garrido, 1984: 32). Estas partículas de esmalte fueron aplicadas anteriormente por Velázquez, especialmente en los celajes, acompañando al blanco de calcio (calcita: carbonato cálcico) que sustituye en cierta medida al blanco de plomo, y mezclado con azurita o lapislázuli para generar las transparencias y los gradientes de gris deseados (Garrido, 1992: 24). El esmalte será utilizado por los pintores igualmente como material de carga para elaborar determinadas texturas, pero también como “secante” con el aceite de nueces, en función de las recomendaciones de Palomino. Como señala el citado autor cuando se refiere al *Secante de esmalte remolido*: “Se puede añadir aquí el esmalte remolido con aceyte de nueces, el qual tambien se pone en la paleta, y puede servir para el ultramaro y el añil” (Palomino, 1747: 56).

[7] El amarillo de Nápoles se nombra como *Ornaza* en las listas de materiales de este periodo, y será combinado por Goya y, en

ocasiones, sustituido por el amarillo de oropimente, especialmente en series posteriores, como sucede en las *Pinturas Negras* (Garrido, 1984: 32). Ver asimismo el reciente estudio sobre los pigmentos empleados por Goya (Bruquetas, 2012: 138-146).

[8] Desconocemos los efectos derivados de la restauración llevada a cabo en 1874 sobre la superficie pictórica de *El Coloso*. Con respecto a la documentación que acredita la restauración del óleo en 1874 puede consultarse (Argulló y Baratech, 1996: 160), así como (Glendinning, 1996: 75; 2002a: 30-31; 2002b: 282-823; Glendinning y Vega, 2009: 64-67). Tal y como indicó Glendinning en su conferencia publicada en 1996, durante 1874 el cuadro llevaba por título *Vna Alegoría profética de las desgracias que ocurrieron en la Guerra de la Yndependencia* de Goya, en clara alusión a *El Coloso*; recordemos que el actual título responde a la descripción del cuadro realizada por Aureliano de Beruete sin haberlo visto, en su libro de 1917 (Beruete, 1917: 121-122) Pero tampoco tenemos la absoluta certeza de que este óleo no sufriera nuevas limpiezas a partir de su entrada en el Museo del Prado en 1930, que bien pudo ser un motivo para ello, y la conservadora del Museo del Prado únicamente confirma que no había sido restaurado “con cierta seguridad desde 1962” (Mena, 2008: 44).

[9] MENA, Manuela (2008)
<http://www.museodelprado.es/investigacion/estudios/emel-coloso-em-y-su-atribucion-a-goya/9-el-uso-de-la-preparacion-del-lienzo-en-goya-a-diferencia-de-la-tecnica-de-emel-colosoem/>
(Recuperado en febrero de 2013).

[10] MENA, Manuela (2008)
<http://www.museodelprado.es/investigacion/estudios/emel-coloso-em-y-su-atribucion-a-goya/8-caracteristicas-materiales-y-tecnicas-de-emel-colosoem/> (Recuperado en febrero de 2013).

[11] Véase el análisis de la anatomía de este brazo en

(Foradada, 2010: 320-339).

[12] Una vez analizadas la destreza y la concisión del procedimiento pictórico en esta figura, que sólo pueden responder a un amplio conocimiento de la anatomía humana, resulta inverosímil la hipótesis vertida por Manuela Mena cuando insinúa que Asensio Juliá realizó *El Coloso*, si tenemos en cuenta que Juliá jamás pintó un desnudo. Ahora bien, ninguno de los discípulos o seguidores del pintor aragonés gestionó las medias tintas de los fondos para convertirlas en parte de la anatomía de sus protagonistas, puesto que para ello son necesarios un talento y unos conocimientos que no albergaron. Por esta razón, no abundaré sobre dichas hipótesis, en la medida en que este trabajo únicamente enfoca los motivos que hacen de Goya un pintor extraordinario, de manera que el conocimiento de sus obras es el mejor método para salvarlas del ostracismo, cuando éste viene motivado por su desconocimiento. Sobre este aspecto pueden consultarse las publicaciones destinadas a este óleo desde 2002 por Nigel Glendinning y Jesusa Vega, así como el reciente trabajo sobre Asensio Juliá de Mercedes Águeda (Águeda, 2012: 90-104).

[13] Los detalles señalados en este cuadro se pueden apreciar tanto en la fotografía como en la radiografía de la obra, publicadas en la Web del Museo Nacional del Prado: <http://www.museodelprado.es/goja-en-el-prado/obras/ficha/goja/el-tres-de-mayo-de-1808-en-madrid-o-los-fusilamientos/> (Recuperado en febrero de 2013).

[14] Véanse los estudios realizados sobre las transferencias de los recursos de su pintura a su obra calcográfica en (Vega, 2008: pp. 229-244); así como las soluciones transferidas desde su obra calcográfica a su pintura en (Foradada, 2010: 329-333).

[15] Podemos advertir una línea similar en la cabeza de *Saturno* efectuada por Goya precisamente en el límite que acota la parte izquierda de su frontal (Foradada, 2010: 322).

[16] El procedimiento pictórico aplicado por Goya en los ojos de los citados personajes ha sido analizado en (Foradada, 2010: 330-331).

[17] Recordemos que Goya plantea una configuración “orgánica” donde la composición de las escenas viene determinada por la propia naturaleza de sus contenidos, a diferencia de lo que sucede en el modelo formal “mecánico”. Por este motivo, los personajes de sus escenas, tal y como señala Glendinning, “provocan un efecto extraordinariamente diferente si las comparamos con las pinturas con composiciones en las que se impone un modelo formal de tipo mecánico”. El investigador hace referencia al teórico del Romanticismo August Wilhelm Schlegel, que expresó su predilección por la forma “orgánica” frente a la “mecánica” en una de sus *Conferencias sobre arte dramático y literatura*, de la serie impartida en Viena en 1806. Los contenidos de esta conferencia se encontraban impresos en España en 1814, de modo que Goya pudo tener constancia de ellos, tal y como indica el citado autor (Glendinning, 2008a: 97-100).

[18] La dialéctica entre lo abstracto y lo tangible tiene un precedente en la obra de Goya, un eco de esta combinación que se refleja en el óleo *San Francisco de Borja asiste a un moribundo impenitente*, 1788 (Catedral de Valencia) donde figuras del ámbito de la ficción, en este caso diabólicas, se yuxtaponen inopinadamente en un escenario real. Estas figuras abstractas volverán a aparecer, esta vez como un telón de fondo configurado por las tres Parcas, en el autorretrato *Goya y su médico Arrieta*, 1820 (Minneapolis, Institute of Arts).

[19] N. Glendinning reveló, por primera vez, la fuente literaria de *El Coloso* (Glendinning, 1963: 363-366). Pero también descubrió los argumentos del relato de Giambattista Casti –un poeta italiano cuyo retrato realizado por Goya se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano– en las estampas de los *Desastres de la guerra* (Glendinning, 1978: 186-191). Tal y como indica el citado autor, Goya tenía relación con Evaristo

Pérez de Castro, un pintor y político liberal que albergaba en su biblioteca una edición de *Gli animali parlanti* en italiano (Glendinning, 1988: 73-88), a quien retrató entre los años 1803 y 1808 (París, Museo del Louvre). La prueba de los contenidos de este libro en las estampas de los *Desastres de la Guerra* se halla en la estampa 74: *Esto es lo peor!* donde una zorra escribe en un pergamino: “esclavizada humanidad, la culpa es tuya. Casti”. Esta frase fue extraída por Goya del *Canto 21* del libro de Casti, y en él se identifica a la zorra con el ministro de un régimen despótico, asumido tras la muerte de su rey. Al respecto, el citado investigador nos recuerda que Fernando VII tras el destierro de sus padres en Roma asumió el poder del mismo modo que el animal en dicho relato (Glendinning, 2008a: 62). En esta estampa de los *Desastres* se inserta igualmente un personaje literario en un contexto realista. Por este motivo, resulta coherente la extensión de dicha combinación en las escenas señaladas tanto en *El Coloso* como en las *Pinturas Negras*.