

En torno a las Señoritas de Aviñón: su recepción en el MoMA, en la crítica y en el arte.

La construcción de un canon artístico moderno a principios del siglo XX y su engarce con la tradición clásica han sido siempre uno de los temas favoritos de Maite Méndez Baiges, que también ha ido ampliando esa línea de investigación a la recepción/contestación crítica e histórico-artística posterior. Ese es el quid de este libro, en el que revisa la fortuna crítica del cuadro *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso (1907), que pasa por ser el hito fundacional de las vanguardias según el "relato ortodoxo" moderno construido por la historiografía formalista. Las relecturas subsiguientes, tanto iconográficas y psicológicas como los enfoques más recientes, procedentes de la crítica feminista y la postcolonial, han ido cambiando la interpretación mayoritaria, siguiendo a finales del siglo XX y comienzos del XXI los paradigmas de la Nueva Historia del Arte y de la Historia del Arte Global, incluidos los estudios sobre lo "subalterno". Todo ello se analiza pormenorizadamente en esta monografía, de cuyos contenidos ya había ido anticipando su autora algunos estudios en artículos en revistas especializadas como *Quintana* o *Novecento* y en capítulos en publicaciones colectivas resultantes de congresos u otras iniciativas. Pero ahora nos ofrece una síntesis completa, en la que a mí particularmente me interesa destacar su interés por cómo ha sido presentado este cuadro emblemático de la modernidad por la institución propietaria del mismo desde 1939. En mayo de aquel año el patronato del Museo de Arte Moderno de Nueva York posó ante el cuadro recién colgado en sus salas, dejándonos un testimonio fotográfico

estupendamente analizado en las páginas iniciales del elocuente ensayo que ahora nos ofrece la catedrática de la Universidad de Málaga, quien en el capítulo 5 destaca cómo ahora el MoMA expone esta obra no solo en compañía de otros cuadros cubistas sino también de pinturas y esculturas creadas en épocas posteriores por mujeres artistas –incluido un gran lienzo de la afroamericana Faith Ringgold– pues desde 2019 la obra de Picasso y estas otras “dialogan” en una sala apropiadamente denominada *Around Les Demoiselles d’Avignon*. También el libro aquí reseñado acaba con un espléndido capítulo titulado “After Picasso: Reinterpretaciones y recreaciones de *Las señoritas* en el arte contemporáneo”, que tiene la virtud de incluir abundantes ejemplos de artistas españoles, como Eugenio Chicano, el Equipo Crónica, Rafael Agredano o Rogelio López Cuenca y Elio Vega. Efectivamente, Picasso ha sido siempre un referente en España, muy particularmente en su ciudad natal –hoy día la promoción turístico-cultural de Málaga se ha “tematizado” usando como principal reclamo a su hijo más ilustre– pero no solo nuestros artistas han fijado su atención en una de las obras picassianas más icónicas, pues no pocos historiadores y críticos del arte españoles han dado a luz excelentes publicaciones al respecto. Este libro de Maite Méndez Baiges es un caso ejemplar, como también otras obras de estudiosos españoles a las que se hace referencia en la bibliografía citada, aunque el foco de atención de esta monografía –como bien se indica en la introducción y en el epílogo– se haya centrado sobre todo en el discurso canónico del *mainstream* anglosajón. ¡Ojalá el éxito anime a la autora a escribir otro complementario, centrándose en la recepción de la obra de Picasso en el contexto cultural español, y malagueño en particular!

Revue Noire: una historia de las artes contemporáneas en África

Revue Noire es una de las apuestas más fuertes del centro de arte contemporáneo tolosano Les Abattoirs para la temporada estival, ocupando la última planta de este edificio histórico, antiguo matadero de la capital del Midi. Esta exposición es un ejemplo más de cómo los discursos de la descolonización se encuentran plenamente asentados en las instituciones francesas, no solo en el ámbito académico, sino también los centros de creación y exhibición de arte contemporáneo.

La exposición toma como núcleo temático la publicación periódica *Revue Noire*, una revista fundada en 1990 por Jean-Loup Pivin, Simon Njami, Pascal Martin Saint-Léon y Bruno Tilliette, que funcionó hasta el año 2000 de forma trimestral, ofreciendo al mercado 35 números en los que se daba buena muestra de la creatividad africana contemporánea. La revista mantuvo durante toda la década una vocación casi enciclopédica, dedicándose a todos los países de la órbita africana y consagrando algunos números a ciertos territorios vinculados histórica, políticamente y socialmente con África, como son el Caribe o el océano Índico. Desde un punto de vista creativo los intereses de la revista también eran muy amplios, incluyendo reportajes sobre fotografía, moda, diseño, literatura, cine, danza, artes plásticas o cocina africana.

El punto fuerte de la exposición es la selección de fotografías expuestas: muchas de ellas fueron publicadas en las páginas de la *Revue Noire*. A través de estas imágenes el espectador obtiene una extraordinaria panorámica de la fotografía africana desde comienzos del siglo XX hasta la actualidad. Una de las primeras imágenes de la muestra corresponde al fotógrafo angoleño Antoine Freitas (1919-1990),

buen ejemplo de la fotografía ambulante africana, recorriendo con su cámara el Congo. En la imagen vemos a una multitud de niños y adultos asistiendo fascinados al espectáculo fotográfico. Para el caso de Togo sobresale la figura de Alex Agbaglo Acolatse (1880-1975), activo desde 1914, en tiempos de la colonización alemana. Algunas de sus fotografías se editaron en el formato de la tarjeta postal. Acolatse fue presidente de la Asociación Profesional de los Fotógrafos de Togo, un testimonio de cómo el trabajo fotográfico fue profesionalizándose en África a comienzos del siglo XX.

Entre las colecciones fotográficas expuestas, una de las más llamativas es la que muestra a las mujeres de Saint-Louis, antigua capital de Senegal. Todas ellas anónimas, son retratos femeninos en los que se aprecia la gran afición por la fotografía que existía entre la burguesía de Saint-Louis: era muy habitual adornar los muros de las viviendas con gran cantidad de retratos fotográficos. Estas imágenes transmiten el poder de estas mujeres burguesas, ataviadas con telas tradicionales, portando joyas de delicadas filigranas.

Otros nombres de autores representados en la muestra son Joseph Moïse Agdbojelu (1912-1999), procedente de Bénin, autor de retratos femeninos de gran sobriedad; Seydou Keïta (1921-2001), retratista de la sociedad maliense; o el senegalés Mama Casset (1908-1992), asentado en Dakar, autor de una extensa producción de imágenes en las que se aprecian los pormenores del arte de la seducción.

Las siguientes salas incluyen obras de arte de muy diverso formato: pinturas, esculturas, instalaciones, etc. Entre los artistas representados cabría destacar al pintor Mathieu-Jean Guensin, (1934, Martinica), autor de expresionistas acrílicos sobre papel que dialogan perfectamente con los de Théodore Koudougnon (1951, Costa de Marfil). Entre la variedad de técnicas presentes en estas salas también hay que destacar los trabajos textiles, tan importantes en el continente africano. Al respecto podemos apreciar un tapiz de gran formato del

artista de Mali Franky Dialo (1954). También el Magreb encuentra su sitio en esta sección con pinturas como las de Mohamed Kacimi (1942-2003).

Los últimos espacios de la exposición se dedican a los artistas actuales, ofreciendo por lo tanto una perspectiva cronológica. En ellas pueden verse poderos retratos fotográficos como los del creador nigeriano Rotimi Fani-Kayodé (1955-1989), quien desarrolló una parte importante de su trabajo en Estados Unidos y en Inglaterra. Sus juegos con las máscaras africanas nos permiten trazar vínculos con las vanguardias históricas europeas, en concreto con Man Ray.

Uno de los mayores intereses de la muestra es el alejamiento de las perspectivas etnográficas con las que desde Europa suelen abordarse las manifestaciones artísticas de otros continentes. En lugar de reconocer su valor como obras de arte en sí mismas, la historiografía occidental tiende a estudiar estas creaciones como testimonio de culturas “exóticas” y “lejanas”. En la exposición de Les Abattoirs, el primer objetivo al traer a las salas de exposición todas estas imágenes fue el mismo que tenía la propia *Revue Noire*: dar nombre a los autores de estas obras, situarlos en el contexto de la creatividad africana contemporánea y poder, por fin, escribir una historia de las manifestaciones culturales africanas desde una perspectiva postcolonial.

Por último, es importante destacar la importante labor didáctica que los equipos de Les Abattoirs realizan, creando contenido adaptado para la comprensión de niños y adolescentes, demostrando que cualquier exposición es susceptible de ser bien explicada al público infantil. Además, el equipo curatorial ha incluido música africana para acompañar a los visitantes en su periplo por las salas, ofreciendo una selección de canciones de CDs distribuidos por la *Revue Noire*.

Tito Livio de Madrazo y el asociacionismo artístico en Francia.

EL ÚLTIMO MIEMBRO DE LA SAGA MADRAZO :

La información disponible sobre Tito Livio de Madrazo López es escasa. Nacido en Madrid, el 30 de enero de 1899, en el seno de una familia, la de los Madrazo, en la que la pintura tenía una enorme importancia desde hacía cuatro generaciones (Buet, 1951: 12).[\[1\]](#) A pesar de su apellido, de su intensa actividad intelectual y de una polifacética trayectoria, donde destacó en múltiples ámbitos (pintor que realizó incursiones muy destacadas, especialmente dentro del cartelismo, pero también en la escenografía, el mundo de las viñetas, la ilustración de libros, del fresco, e incluso dentro del periodismo y como letrista de partituras), las exposiciones sobre los Madrazo dejan fuera a un Tito Livio que marchará por derroteros distintos a los de sus antepasados. Ya indicaba A. M. Campoy en su crónica sobre la exposición “Los Madrazo”, celebrada en el Museo Municipal de la Calle Fuencarral de Madrid, en mayo de 1985, que sentía la ausencia del que creía era el último miembro de la saga (Campoy: 1985, 93), palabras que podemos decir del resto de muestras sobre dicha familia. [Fig. 1]



Fig. 1.- Tito Livio de Madrazo en su estudio parisino.
Archivo JCB (Barcelona)

Madrazo es un artista completamente ausente en la historiografía actual. Los escasos datos biográficos y referencias sobre el artista están, además, muy dispersos. En primer lugar, destaca la obra *Artistes espagnols en France*, con texto de Patrice Buet e introducción del propio Madrazo, publicada en París en 1951 (Buet, 1951:11-15). A pesar de tan solo trazar un breve semblante biográfico del pintor madrileño, acompañado de tres obras paradigmáticas, es sin duda el texto más interesante, sin que haya apenas aportaciones relevantes en publicaciones ulteriores. El escritor y poeta Louis Gratias escribió una pequeña obra: *Madrazo*, editada en la misma ciudad en 1959, que toma muchos datos de la anterior (Gratias, 1959). En sus escasas páginas no aporta mucha información destacada, más allá de algunas reflexiones en torno a su obra, y resulta más interesante por la reproducción de numerosos lienzos. La amistad de Madrazo con el autor debió de ser importante, ya que a su vez encontramos dos colaboraciones del pintor en obras de Gratias,

verdaderas ediciones de bibliofilia: *Fumées de Seine* (1960); y el libro de poemas *Hasards de Paris*. 16 Poèmes, aparecido en 1977 (Gratias, 1960; Gratias, 1977).

Fernando Varela (Varela, 1959: 14) le dedicó un artículo en el *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera* de París, en 1959: *Tito-Livio Madrazo, pintor abstracto*, tomando notas de las anteriores obras citadas, al igual que la información aparecida en *Artistes catalans contemporains*, de Renée Carvalho, en 1963 (Carvalho, 1963: 24-25).

En fechas más recientes, algunos apuntes sobre su figura aparecen en la tesis doctoral *Eleuterio Blasco Ferrer (1907-1993). Trayectoria artística*, dada la relación que este escultor aragonés tuvo con la Asociación de Artistas e Intelectuales Españoles en Francia, fundada por Madrazo, y con la que expuso en diversas muestras conjuntas (Pérez, 2014: 289-296). Y, realmente interesante, es la tesis doctoral de Amanda Herold-Marme, todavía sin publicar: *L'identité artistique à l'épreuve: les artistes espagnols à Paris et l'engagement à partir de la Guerre civile (1936-1956)*. La obra, indispensable para conocer el exilio español en Francia, aporta diferentes datos sobre Madrazo en los años de la ocupación alemana y la posguerra, así como su papel en la citada asociación de artistas españoles (Herold-Marme, 2017).

Finalmente, *Cuadernos republicanos* publicará en su número de otoño el artículo "Madrazo contra Franco. Tito Livio de Madrazo y su colaboración con el periódico del exilio en Perpignan *España*", centrado en su papel como periodista y, especialmente, en sus viñetas aparecidas en dicha cabecera bajo el signo del antifranquismo, editadas más tarde en Ciudad de México bajo el título *Madrazo contra Franco* (Pérez, 2021).

Desde el punto de vista documental, citar la existencia de un *curriculum vitae* fechado en 1962 en la Tate Library and Archive de Londres con algunas referencias muy generales.[\[2\]](#) Y destacar, a su vez, ante la escasez de obra localizada, muy

dispersa, la colección de placas fotográficas del Fondo Marc Vaux de la Biblioteca Kandinsky del Centro Pompidou de París.[\[3\]](#)

Tito Livio de Madrazo y sus años de formación

Desde la edad de seis años, Madrazo frecuentaba regularmente el taller del que, según Patrice Buet, era de su tío, el famoso Ricardo de Madrazo (Buet, 1951: 12) (Gratias, 1959) (Carvalho, 1963: 24), hermano a su vez de Raimundo de Madrazo, hijo de Federico Madrazo y nieto de José Madrazo. Pronto abriría sus ojos para trasladar con audacia, de la paleta al lienzo, las enseñanzas del maestro. En todo caso, no he podido hallar la filiación exacta. Incluso un artículo publicado en 1934 señala que es hijo de padre español y madre portuguesa, que optó por la nacionalidad portuguesa y que fue movilizado con el ejército portugués durante la Gran Guerra, marchando a París tras el armisticio, datos que, como poco, causan gran extrañeza. (Anónimo, 1934a: 23).

Por aquel entonces frecuentaban aquel taller personajes como Zuloaga, Moreno, Carbonero, Viniegra, etc., cuyas conversaciones eran seguidas por un silencioso Tito Livio desde el fondo del taller. Con solo atravesar la calle, Madrazo, antes de la Greda, regresaba a casa con sus padres. Con ocho años, el joven Tito Livio entra en las Escuelas Pías de Madrid, y aprovechaba los días de descanso para visitar el Museo del Prado y el Botánico. En 1910 fue enviado a Barcelona, donde se matriculó en la Academia Martínez Altés. Al año siguiente expuso por primera vez una colección de dibujos en el Salón Rey del Paseo de Gracia. De regreso a Madrid, entrará en la Real Academia de San Fernando, donde permaneció cinco años (Buet, 1951: 13). Se mostró un alumno ejemplar de Romero de Torres, José Benedito y José Moreno Carbonero (Campoy, 1966: 11), y profundizaba con clases en el Hospital de San Carlos. Llegó a obtener un segundo premio

(Gratias, 1959).

De nuevo en Barcelona, desde 1917, buscando su personalidad artística, inició la ruptura con lo aprendido hasta ese momento. Se interesó por todo: la decoración con Ramón Rigol, el fresco con Camalo, etc. Seguía el consejo de su tío: "Dibuja... dibuja (...). Un cuadro bien dibujado ya está medio pintado". En las reuniones del Real Círculo Artístico, del que fue miembro, sus intervenciones eran seguidas con admiración por Rusiñol, Mir, Canals, Anglada. Y en una ocasión puso fin a las polémicas con estas palabras: "un artista no tiene que discutir de arte, debe solamente ejecutarlo" (Buet, 1951: 14).

Madrazo expondrá respectivamente en la Exposición de Arte de Barcelona de los años 1919 y 1920. En 1919 expone dos dibujos a la pluma: *Giressis* y *Natura in profundis*, en el Real Círculo Artístico (Catálogo, 1919). En 1920 muestra en el mismo lugar *Vi Sargantana*, en la sección de pintura (Catálogo, 1920). A través del catálogo, conocemos su residencia en la calle Muntaner 32 principal.

También en 1919, la prensa se hizo eco de su participación en la sala Parnás, una dependencia del café-restaurante Refectorium de Barcelona. Expusieron cinco artistas, "jóvenes, debutantes casi todos": Daniel Sabater, Julio Andrés, Bosc Roger, Corominas Casanova y el propio Tito Livio de Madrazo. La crónica de *La Publicidad* señalaba que Madrazo "exhibe un óleo malo, que no cuenta. Su arte descuella mejor en los dibujos a la pluma, estilizados a la manera de los viejos grabadores de boj de talla concéntrica. Peca de afectado y sobre todo de flojo en su dibujo, que es también contorsionado y ambicioso. Sus cabezas son señaladamente impertinentes en estos defectos" (Anónimo, 1919).

Pero su trayectoria se desarrolla eminentemente en París, adonde llegará en 1923 y donde residirá hasta su fallecimiento, en 1979.

Polimorfismo plástico

Las huellas en la obra de Madrazo durante las dos primeras décadas de andadura en suelo francés, donde se adentra en la vanguardia artística, son múltiples, polimórficas, y alguna de ellas casi indeleble a lo largo de toda su producción. Esto sucede especialmente en el caso de la poética surrealista, manifiesta en los últimos años de la década de los veinte, en sintonía con la eclosión de los grandes centros internacionales y de su propio país natal.

Es en esa década, a su llegada a París y hasta entrados los años cuarenta, cuando hallamos ecos de múltiples registros poéticos de las vanguardias de preguerra y de la modernidad parisina de ese periodo: cubismo, futurismo, expresionismo, novobjetivismo, picassianismo, surrealismos de diverso cuño, abstracción..., que hibridan entre sí en la búsqueda de una identidad formal. Es decir, absorbe un dilatado repertorio de influencias internacionales, desde las vanguardias históricas hasta los retornos al orden.

Las primeras obras documentadas en los años veinte poseen un evidente dinamismo de influencia del futurismo italiano y el cubismo, donde consigue la sensación de vibración repitiendo las formas externas de las figuras, representadas en su esencialidad lineal mediante semicírculos en el cuerpo, y ángulos en las piernas y en el fondo para representar el movimiento.

Junto a estas, obras inquietantes donde el ambiente urbano es el protagonista (toma elementos del expresionismo y la nueva objetividad alemana, con un sentido negativo), hay elementos de crítica o desmitificación de la ciudad y la sociedad. La ciudad, con sus angulosidades neocubistas, aparece amenazante, quebrada, deshumanizada. Mientras los personajes, deambulan con miradas penetrantes en *La rue* y *Violiniste* (1926) o la más

tardía *Femme dans la ville*. [Figs. 2 y 3]



Fig. 2.-*Vilonista callejero*, 1924, óleo sobre lienzo. Colección particular.

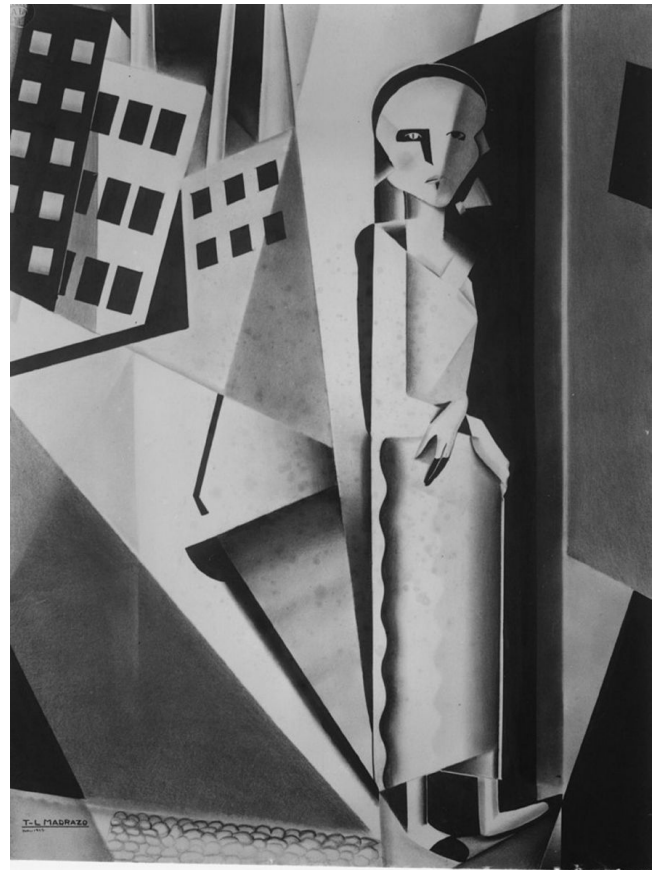


Fig. 3.-*Femme dans la ville*, 1944, óleo sobre lienzo. Paradero desconocido. Archivo JCB (Barcelona)

El cubismo, cercano a Juan Gris, se hace patente a inicios de los años treinta. Este pintor nos lleva necesariamente a Picasso. El cubismo magnetiza el lenguaje plástico de Madrazo durante varios años en convivencia con la eclosión del surrealismo, poética patente de una u otra forma en buena parte de su producción posterior. [Figs. 4 y 5]

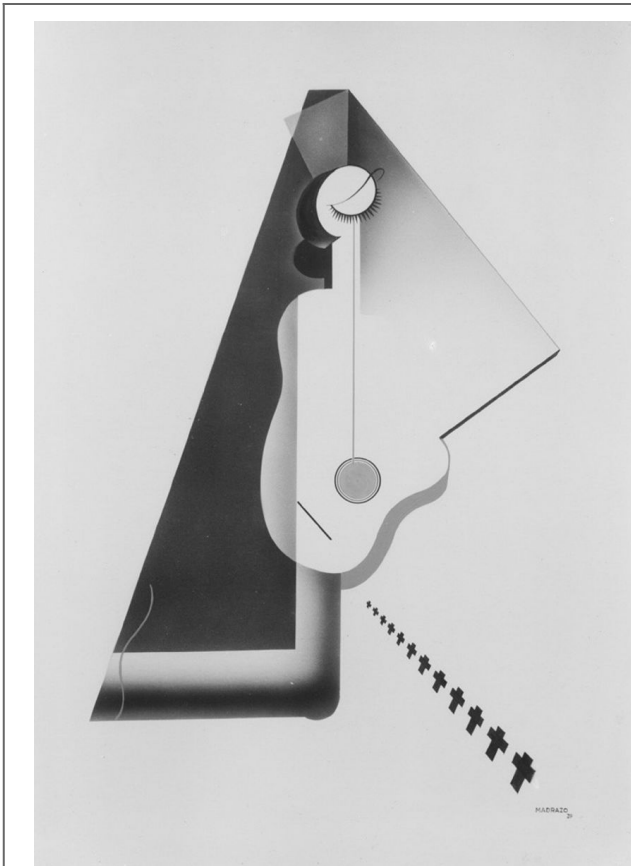


Fig. 4.-Sin título, 1929, óleo sobre lienzo. Paradero desconocido. Archivo JCB (Barcelona)



Fig. 5- Sin título, 1930, óleo sobre lienzo. Paradero desconocido. Archivo JCB (Barcelona)

En 1934, Madrazo colabora ilustrando dos publicaciones: el catálogo publicitario de las técnicas e historia de la encuadernación de 5000 ejemplares *La Reliure* (1934), y la obra de bibliofilia "*Fausse notes*" par Pierre Jean Launay Et deux images de T.-L. Madrazo, con 200 ejemplares numerados (Launay, 1934).

Es llamativo que de la misma relevancia en el título a Launay y Madrazo, que colabora con tan solo dos dibujos, en el frontispicio y la página 33, muy en consonancia con el contenido poético de la obra. Fernand Gregh, en su crítica, señalaba que el autor daba muestras brillantes de un tipo de poesía muy particular, que se originó, con Guillaume Apollinaire, y que Launay llevaba a su punto de madurez, con frases rasgadas y centelleantes, como pedazos de espejos rotos (Gregh, 1934) (Anónimo, 1935). [Fig. 6] También colaboró con

alguna cabecera, como *Paris-Soir*, insertando sus dibujos caricaturescos, actividad que a buen seguro fue más habitual en esta etapa. [4]

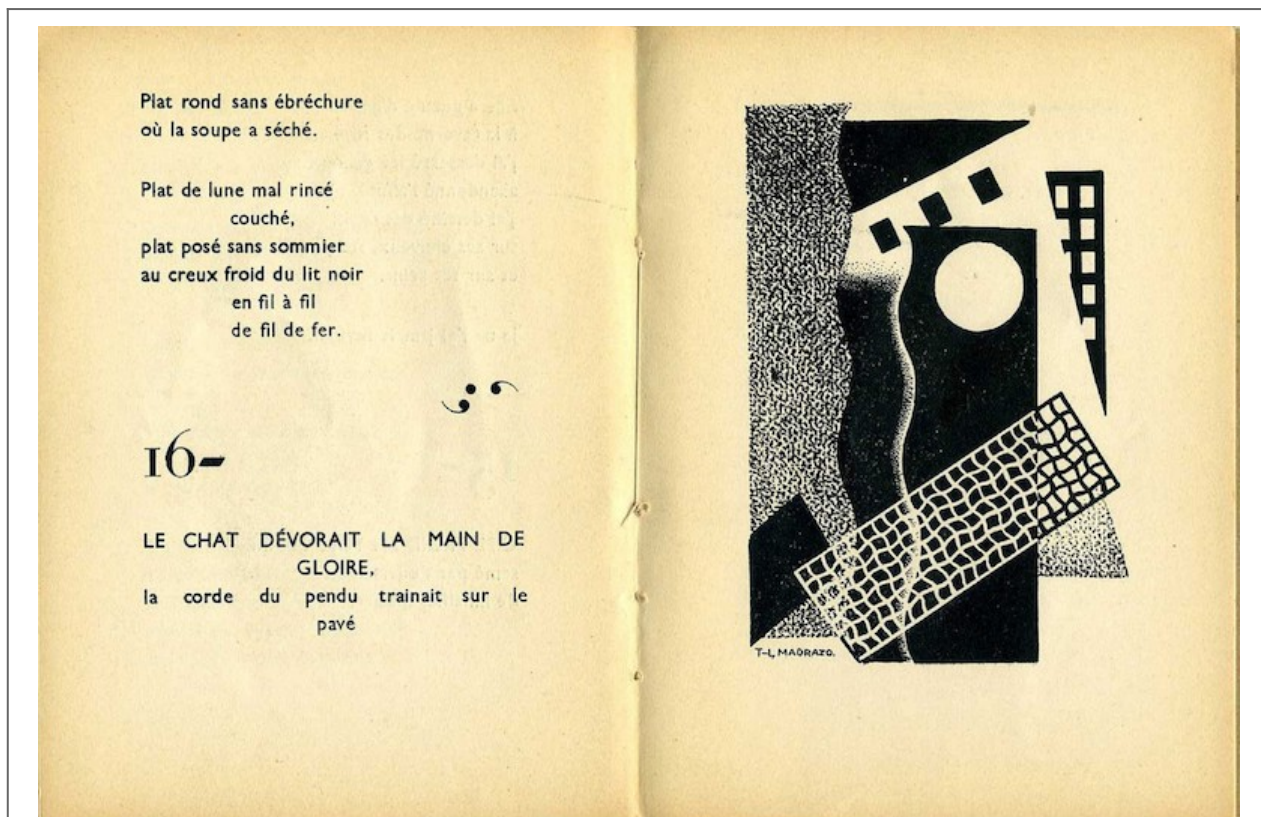


Fig. 6.-Ilustración de Madrazo en la obra de "Fausses notes" par Pierre Jean Launay Et deuximages de T.-L. Madrazo, Echantillons 3, Éditions G.L.M., Paris, 1934.

Llegó incluso a la experimentación suprematista y la abstracción lírica, sin ocupar un lugar relevante en su producción. [Fig.7] En todo caso, sin abandonar las anteriores, ya en los años treinta, observamos diversas obras que suponen una especie de reajuste figurativo de vuelta al orden, así como un acercamiento a la nueva objetividad. Tal maremágnum de lenguajes plásticos señala una búsqueda de identidad artística que no parece quedar claramente definida en el lienzo. [Fig. 8]

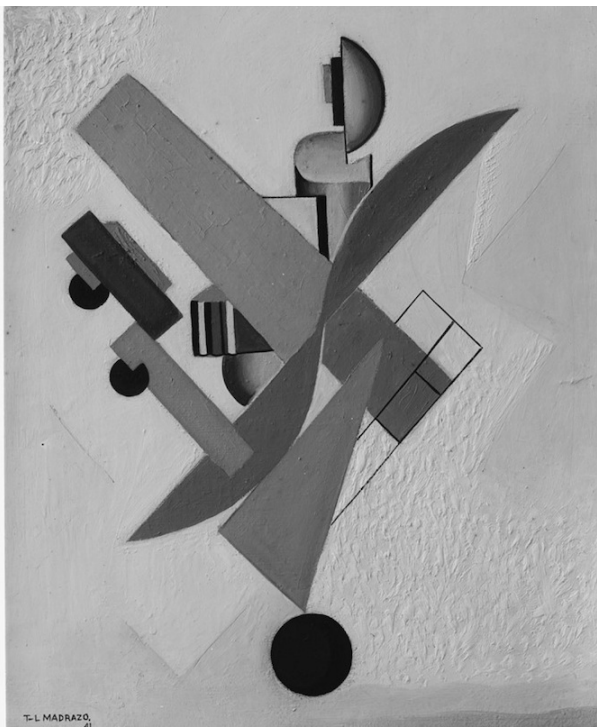


Fig. 7.-Sin título, 1941, óleo sobre lienzo. Paradero desconocido. Archivo JCB (Barcelona)



Fig. 8.-Sin título, 1934, óleo sobre lienzo. Paradero desconocido. Archivo JCB (Barcelona)

Publicidad y cartelismo

Va a ser en el mundo de la publicidad, el cartelismo y el diseño de decorados, donde la personalidad creativa del artista (que firma indistintamente como Madrazo o T-L Madrazo) en esta etapa se hace patente, especialmente relacionado con el mundo de la danza y la música. Los ejemplos de carteles publicitarios en la década de los treinta e inicios de los cuarenta son numerosos: *Mila Cirul* (1933), *Vonna Li*, *Esmeralda*, *Mona Nardal*, *Jacqueline Elsane*, *Regine Provence*, *Rubi et Sagan*, *Carlos Machado*, *Saint Clair and Day*, *Annie Albret* (1941), *Pepito Vasquez* (1940), *Paul François* (1938), *Paulette Mauve* (1936), *Cer Encrise et son orchestre* (1941). También realizó, al menos, un cartel cinematográfico para la copia francesa de la película estadounidense de 1937 *Hills of old Wyoming*, aparecida en suelo galo como *La Vengeance du cowboy*. E ilustró numerosas partituras editadas por René Flouron, E. Lacroix Editeur, Palace Edition, René Raillet,

Éditions Paul Beuscher, René Flouren, Éditions M. R. Braun, Artistic Edition (Paul R.) y France-Edition, desde poco después de su llegada a París: *L'araignée du faubourg* (música Léojac, letra Renées Fluron, 1929), *La Valse Accordéon* (música Pierre Chagnon, letra René Flouren) *Rupture* (música Léojac, letra Pierre Albertyel), *J'ai tant pleuré* (música Joseph Rico, letra Nihilvals), *Ivanah* (música Charlys, letra René Flouren & Charlys, 1931), *Tu m'as dit* (música Jean Peyronnin, letra Constant Fortin), *P'tit gars u Tour* (música Roger Dufas & Fredo Gardoni, letra Lucien Cazalis, 1932), *Rapid* (música Fredo Gardono, letra Nihil), ilustración que se repite en *Les Triolets* (música Emile Vacher & Charles Peguri), *Gracieuse* (música Michel Péguri, letra Nihil), con ilustración repetida en la partitura *Aubade Charmeuse* (de J. Peyronnin) y *La Montmartroise* (de J. peyronnin), *Insouciant* (de Ch. Demaele), *Dancing. Recuel Musical contenant 3 danses pour piano, Flores Tyrolienne* (letra René Flouren y música de Louis Péguri), *Quand on s'aime bien tous les deux* (música Vincent Scotto & Charlys, 1931, editado en varios colores), *Musette* (letra de René Flouren y música de Léojac), *Un baiser madame* (letra de Malloire y música de Lear Si, 1925), *De vous* (letra de René Flouren, música de M. Alexander), *Valse vagabonde* (música F. D. Marchetti, letra Charlys, 1935), *Joyeux relais* (música Charlys, letra Gastyl, 1938), *La chanson des coucous* (música y letra M. Alexander, 1938). Además de ilustrar y poner letra a las partituras *El último Gaucho* (de Manuel Serrablo, 1934), *Celos* (de Slanak, J.-B, 1936), *El violinista* (de Jean Peyronnin, 1929), *Paquita o Tango Mystérieux*. [Fig. 9]



Fig. 9.-Portada de la partitura *Tango Mystérieux*.



Fig. 10.- Cartel de *Jacqueline Elsane*. Hacia 1932. Archivo JCB (Barcelona)

Madrazo aportó un estilo personal inmediatamente reconocible, sobretodo en el caso de las bailarinas y los espectáculos de danza, donde alarga a sus personajes en cintas virtuales y bandas elásticas, creando un movimiento arremolinado a partir de inusuales contorsiones. Recurre a curvas amplias, formas sintéticas y estilizadas, logrando, con ciertas libertades gráficas, el movimiento de una forma singular, muy expresiva y dinámica, como en el caso de Jacqueline Elsane. Los trazos de la figura son sobrios, atrevidos. [Fig. 10] *Saint Clair and Day* (1930) es otra de las obras más interesantes. Representa a Saint Clair en su contorno, con su brazo curvado sobre su cabeza de una manera que refleja el movimiento del cuerpo flotante, como una cinta, de Day.

En el caso de Mila Cirul, la mancha leonina del pelo

contrastada con la blancura del rostro, con un ojo azul ardiente, dan lugar a una gran fidelidad a la retratada sin siquiera dibujar el perfil del rostro. Y es que la artista se distinguió por su pelo rojo ardiente, ojos azul pálido en un rostro triangular, tez lechosa y cuerpo extraordinariamente flexible. Sin embargo, Mila Cirul está ahí, en toda la plenitud de su expresión artística. El modelo, en el cartel y en el dibujo, lo es no solo en su apariencia externa, sino que Madrazo consigue percibir rasgos incisivos del personaje con extrema sobriedad, llegando incluso a expresar movimiento, vibraciones. Su dibujo a veces es casi sonoro, atrevido, sin frialdad alguna, practicando alegremente un esfuerzo de síntesis donde nada es artificial ni aburrido. Algunos diseños nos muestran este ejercicio de reducción hacia las líneas esenciales, al igual que vemos en las caricaturas realizadas en esa época, como la del compositor Manuel Serrablo. [Fig. 11]

Madrazo escenógrafo

Son varias las colaboraciones realizadas con la bailarina de origen letón Mila Cirul, con la que mantuvo una relación sentimental, no solo dentro del cartelismo. Cirul había nacido en Riga en 1901. Se convirtió en una influyente bailarina moderna y coreógrafa que inició su carrera en la URSS. Trabajó en Austria y Alemania con Ellen Tels, y llegó a ser solista en las óperas de Viena, Berlín y Hanover. Se ha destacado su forma de bailar, violenta y apasionada, explorando la danza en solitario como sumisión a las fuerzas del subconsciente (Robinson, 2020: 179-181). En 1932 se instaló en París donde abrió una academia de baile y empezó a colaborar con Fernand Divoire.

En 1933, Cirul tenía preparado para representar en París un nuevo espectáculo, creado por ella misma: *Délire, ballet de la sixième dimension*, con música de M. Marius-François Gaillard y

decorados de Tito Livio Madrazo (Anónimo, 1933: 6). Cirul ya estaba inmersa en nuevas creaciones alejadas de danzas y personajes exitosos anteriores, como *Danse Barbare*, *Prière*, *Niobé*, *Diane*, *Eve*, *Tango de la mort*, todas ellas de gran éxito (Divoire, 1934: 39).

Un año más tarde, el 18 de junio de 1934, tuvo lugar en París una de sus representaciones más destacadas. Ofreció un recital de danza en el *Théâtre des Champs-Élysées*, con varias creaciones nuevas, incluido un ballet sobre música de Marius-François Gaillard: *Salomé*, de Richard Strauss, con acompañamiento de órgano, y un poema de danza sobre un tema de Fernand Divoire, con música de Arthur Honegger. Este recital contó con la orquesta Konstantinoff y con la colaboración de Fred Wittop (1911-2001), conocido principalmente como diseñador de vestuario, pero también como un bailarín que se había marchado a París en 1931. Además, contó con bailarines como su hermana Elia Cirul, Kurt Graff, Edmond Kinval o Bernardette Delprat (Anónimo 1934b: 2). Los decorados y el vestuario fueron realizados por Tito Livio de Madrazo y la rusa Alexandra Exter (Anónimo, 1934c: 8). Exter era una artista de origen ucraniana, una figura fundamental de la vanguardia rusa que había entablado contacto personal con figuras tan relevantes como Pablo Picasso, Guillaume Apollinaire, Max Jacob o Fernand Léger, y distintos artistas esenciales del futurismo italiano como Marinetti, y con él, el gusto por el ritmo y el movimiento. El conocimiento de Malevich lo llevó a la no figuración. Exter es una pieza clave en las conexiones del cubismo francés y el futurismo italiano con el cubofuturismo ruso. En 1924 emigrará definitivamente a París.

En palabras del crítico teatral Raymond Cogniat, en *Le Monde Illustré*, Madrazo demostró que tenía un sentido exacto de la magnitud escénica, de los recursos de luz y color, de la majestuosidad de los grandes volúmenes y la iluminación atrevida, con recursos sencillos y procesos fértiles. Logró hacer perceptibles al público temas que, sin él, podrían haber

sido demasiado abstractos para crear una emoción profunda. Y es que Mila Cirul tuvo la temeraria audacia de querer representar un poema de Fernand Divoire titulado *Tentación*, que evoca el doble aspecto consciente y subconsciente del deseo. Para ello, Madrazo creó en el centro del teatro una columna de luz verdosa, dando lugar así a una atmósfera irreal que ayudaba al espectador a comprender la obra. [Fig. 12] En *Tumultes*, al contrario, es el personaje triple el que con sus disfraces crea, efectivamente, color en el escenario (Cogniat, 1934: 690).



Fig. 11.- Cartel de Madrazo para el espectáculo de danza de Mila Cirul en el *Théâtre des Champs-Élysées* de París el 18 de junio de 1934. Biblioteca Nacional de Francia.



Fig. 12.- Diseño de decorado para *Tentación*, 1934. Paradero desconocido. Archivo JCB (Barcelona)

Otro de los decorados de Madrazo fue realizado para una pieza de la propia Mila Cirul, que contó con su hermana, Elia Cirul, y Lydia Ambrey. En ella, una mujer vestida de rojo intenta escapar de la persecución inquietante de otras dos mujeres de

manera idéntica: “Espera, triunfa, se retrae y despega desde lo alto de un puente. Es una información dramática que crece sin debilidad hasta el final” (Divoire, 1934: 39).

En comparación, los decorados de Alexandra Exter, según Cogniat, eran de una arquitectura más hábil, con un conocimiento más profundo de la estela y una técnica más segura. Ella también transporta al actor, en este caso la bailarina, a un mundo completamente nuevo, completo en sí mismo y excepcionalmente intensivo: “A nuestros ojos, ella justifica lo que la convierte en uno de los decoradores soviéticos más importantes” (Cogniat, 1934: 360).

No son sino ejemplos de que fue en el ballet y la danza donde se habían realizado las innovaciones más interesantes en la decoración teatral, con una importante renovación y soluciones ingeniosas e inesperadas, gracias también a los esfuerzos individuales de algunos bailarines. La danza había experimentado un gran desarrollo a comienzos del siglo XX, y muchos artistas plásticos españoles se deciden a colaborar con ballets. París, durante el periodo de entreguerras, había sido punto de encuentro de numerosos artistas e intelectuales españoles, y una activa ciudad en materia de danza, que acogió desde el siglo XIX a los grandes ballets. A comienzos del XX hará lo propio con las propuestas más renovadoras del género, como es el caso de los Ballets Russes de Sergei Diaghilev. La compañía, establecida en París desde 1909, recogió el testigo de las teorías sobre la obra de arte total wagneriana, según las cuales, siguiendo a Idoia Murga, todos los elementos que intervenían en un espectáculo debían recibir la misma atención: el libreto, la coreografía, la escenografía, la música y el figurinismo. Todo ello despertó un gran interés por la relación entre las artes plásticas y las artes escénicas desde una perspectiva moderna y vanguardista, que dio lugar a encargos a artistas e intelectuales cuyas aportaciones resultan verdaderos hitos de la historia de la danza (Murga, 2012; Murga 2017; Murga y Arias, 2015).

Pero esa no fue su única participación en el mundo del teatro: Madrazo realizó los decorados y trajes utilizados en el recital de canciones españolas de París de 1936, celebrado en las fiestas de Nochebuena (24 de diciembre a las 20.00 horas. 45, en el *Centre Marcelin-Berthelot*, 28 bis *rue Saint-Dominique*) (Anónimo, 1936a: 2) y Nochevieja, a beneficio de los trabajadores intelectuales, especialmente castigados por los tiempos políticos. Una fiesta patrocinada por el Ministro de Instrucción Pública (señor Roustand), el Director de Bellas Artes y varios miembros del Cuerpo diplomático, entre ellos el Embajador de España, señor Cárdenas, y de Argentina (señor Le Bretón). Se interpretaron cantos y danzas de diez países: Francia, España, Italia, Portugal, Inglaterra, Polonia, Ucrania, Suiza, Austria y Checoslovaquia. Por parte española, María Cid interpretó villancicos, acompañada por el compositor Joaquín Nin. La fiesta fue organizada por el crítico de arte y gran amigo de España, Georges Kleczkowski (Anónimo, 1936b: 28).

Más tarde, el Gobierno francés le encargó organizar, instalar y decorar los Salones de publicidad de la Educación Nacional en la Exposición Internacional de 1937, que le valieron las felicitaciones del Ministro Léo Lagrange. En 1938 participó en la Exposición de Nueva York, con obras encargadas por el Ministerio de Sanidad Pública (Buet, 1951: 14).

MADRAZO Y EL ASOCIACIONISMO ARTÍSTICO EN FRANCIA:

La Asociación de Artistas Españoles en Francia

Las raíces del asociacionismo artístico moderno se hallan en las sociedades francesas de la segunda mitad del siglo XIX que, en el caso español, surgen como agrupaciones profesionales, ya iniciado el siglo XX (Lorente, 2013; Duplatre-Debes, 2010; Lomba, 1999). El fenómeno ha sido analizado con mayor o menor profundidad, tanto a nivel general

como por aquellas que tuvieron un marcado carácter regional. Sin embargo, el asociacionismo artístico español en Francia, anterior y posterior a la II Guerra Mundial, no ha sido convenientemente analizado.

Desde que París se convierte, a fines del siglo XIX, en la capital de las artes, la colonia de artistas extranjeros fue en aumento. Fue notable la presencia de artistas españoles que acudían a la capital francesa dentro de su etapa formativa o por cuestiones meramente artísticas y comerciales, ante la necesidad de establecer relaciones con los marchantes. En muchas ocasiones, la estancia parisina se convirtió en una etapa vital, al instalarse, bien definitivamente, bien por largos periodos de tiempo, y desarrollar allí su carrera artística.

Tito Livio de Madrazo descubre París con veinticuatro años, en 1923. Primero se instala en el *Passage des Favorites*, nº 32. Finalmente, ubica su taller en la *rue de la Gaité*, nº 47, una populosa calle de Montparnasse, muy cerca de la famosa sala de music-hall *Bobina*, y otros lugares de espectáculo, como *La Gaité Montparnasse* y, especialmente, el *Théâtre Montparnasse*. Un taller situado "au fond d'une cour que'un long couloir sépare de la rue tapageuse" (Gratias, 1959). Y es en ese ambiente bohemio y bullicioso, en los alrededores del Dôme y de la Rotonde, donde la paleta de Madrazo se adentra en la modernidad pictórica. Allí llegará a ser amigo de Hemingway, de Modigliani y de Albert Camus, cuyo retrato -en palabras de Campoy- se expuso en la Biblioteca Nacional de París (Campoy, 1966: 11).

En 1925 se pone en marcha la Asociación de Artistas Españoles en Francia, cuyo objetivo era dar a conocer el arte español en París y abrir a la producción artística española un mercado tan importante como el parisino y, por extensión, como centro de relación con el resto del mundo. Para ello, como anticipo de lo que pudiera llegar a ser la institución, se abrió una galería de exposiciones permanentes en el Boulevard Edgar

Quinet (Anónimo, 1925a: 7).

La importancia de las oleadas de inmigración ibérica a suelo francés conllevaron la presencia de una comunidad muy grande de españoles (Jacques: 2011: 175-191; Lillo, 2011: 175-191).[\[5\]](#) Al llegar a Francia, estos inmigrantes llevaron sus ideas, sus reivindicaciones y parte de su cultura. Como resultado, un gran número de asociaciones políticas y, sobre todo, culturales, se desarrollaron en toda Francia, especialmente tras la II Guerra Mundial y el gran éxodo republicano. Pero en la década de los años 20 eran escasas, y en todo caso no existía un asociacionismo artístico español como tal, y mucho menos con apoyo público,[\[6\]](#) máxime teniendo en cuenta la amplia nómina de artistas españoles establecidos en la capital gala que conformarán parte de la siempre controvertida acuñación Escuela Española de París (Lorente, 2008: 11-36),[\[7\]](#) Por ello, hemos de entender esta asociación como pionera en suelo Francés en cuanto a sus objetivos:

- 1.º Fundación, en París, de un salón permanente de Arte Español al que podrán concurrir los artistas asociados, residentes en España o Francia.
- 2.º Conferencias sobre las Bellas Artes.
- 3.º Creación de una caja auxiliar para los artistas enfermos.
- 4.º Organización de concursos de Arte Decorativo, para relacionar, por este medio, al artista asociado con el industrial.
- 5.º Hacer, anualmente, una gran exposición de carácter oficial.
- 6.º Dar conciertos de música española.

El propio Madrazo explicó las razones de la creación de la asociación en las páginas de la *Gaceta de Bellas Artes* de 15 de abril de 1926:

Desde que, en 1914, comenzó en Francia el periodo fatídico de la gran guerra, el arte sintió anudada la arteria de su progresión a la preocupación de los hechos trágicos, del espíritu del pueblo y de los comunicados del frente. Entonces los artistas hicieron literatura, una literatura sobre un triste tema de 4 años de duración y otros tantos de influencia. La popularidad del guerrero se había convertido en arquetipo inviolable, al que se ciñeron los que aprendieron a coger la pluma para adular, el pincel para enturbiar, o el palillo para modelar expresiones ya dadas.

Aquel monstruo hizo que los que se iniciaban en el arte sucumbiesen bajo las garras feroces. Fueron entonces los artistas extranjeros, llegados a París, los que marcaron una evolución: Picasso, Braque, Gris, Gleizes, Lager, Metymger, Survage, Fougita, etc.: ellos impusieron un arte que fue muy discutido y después aceptado. Hay también otros muchos artistas de talento a quienes nadie conoce, porque ante las necesidades materiales de la vida, se ven reducidos a la calidad de dibujantes de figurines o a simples empleados de ocho horas.

Mucho tiempo he dejado reposar mis pinceles para visitar a estos torturados de las circunstancias en sus respectivos talleres, que siempre encontré vatios. Después, por la noche, en un café de Montparnasse o Montmartre encontré a sus moradores degustando una simple consumación delante de un cuadro que la benevolencia del dueño del establecimiento les permitió exhibir.

En París hay muchas galerías de exposiciones: Berriheim, Devambrey, Berbayanges, Garinine, Fru, etc.; pero a 300, 500 y 1.000 francos diarios.

«L'art c'est un metier de riche» me decía hace días un

señor.

Los artistas, para defenderse, han comprendido la necesidad de asociarse, lejos de toda pasión. Ya están constituidas agrupaciones de rusos, polacos, suecos y alemanes. ¿Por qué no de españoles? -me preguntaba yo- ¿No los hay aquí en suficiente número para poder dignamente representar a la patria de Goya y de Velázquez?... Esta fue mi pregunta, una idea que ya se había pensado realizar, pero que nunca pasó de una tertulia de la «Rotonde».

La posibilidad de una futura asociación ocupó mi espíritu, y, después de algunas visitas a la Embajada y centros artísticos en donde la idea fue acogida con entusiasmo, me decidí a la formación de un comité que fue prontamente constituido, formando parte de él, el conocido escultor de Creeft y los Srs. Gastón Infante, Dorcy, Elias, Aurelio López y el Sr. García Cámio, como delegado general en Madrid.

Así se ha fundado la Asociación de Artistas Españoles en Francia [...]

París, reconocido como el mercado mundial del arte, en donde se vence, se fracasa o se agoniza de laxitud, es un extenso campo de dificultades, pero en donde la personalidad puede destacarse.

Aquí hay un centro vivo, un terreno de acción importantísimo (Madrazo, 1926: 14).

La prensa francesa recogió en 1925 la fundación de la misma en numerosas cabeceras. Así, conocemos que, al menos inicialmente, estuvo copresidida por Christian Dorcy, y se realizaron numerosos llamamientos a los artistas españoles que quisieran beneficiarse de la asociación, darse a conocer y facilitar la venta de sus obras. Todos debían dirigirse, bien a la dirección de Madrazo (32, *passage des Favorites*), bien a

la de Christian Dorcy (32, *rue Delambre*).

En agosto de ese año ya se había organizado una exposición de arte franco-español en París. El propio Madrazo señalaba que otras la seguirían: un mes dedicado a la pintura; otro mes a la escultura, grabado y cerámica. Además, se realizarían veladas musicales y recitales literarios españoles para impulsar la labor de los compositores y escritores de la Península Ibérica.[\[8\]](#) En varias entrevistas, Madrazo ya anunciaba que, apoyado por las autoridades públicas de su país, y a propuesta del crítico y escritor francés de origen rumano Miguel Georges de Bascov (Samblancat, 1920: 15),[\[9\]](#) pronto estaría en condiciones de ayudar a crear en París una Exposición Permanente de Arte Español: “*Para nosotros –dijo– esta Exposición es una empresa importante; nos permitirá forjar relaciones artísticas y comerciales que solo se pueden hacer en París*”.[\[10\]](#)

En la comisión de la Asociación de Artistas Españoles de agosto de 1925, se nombró al maestro Thévenon como asesor legal, donde se leyeron los estatutos y se aprobaron diferentes proyectos.[\[11\]](#) Etuvieron presentes todos aquellos que, en la comisión de septiembre, conformarían el organigrama de gobierno: Presidentes fundadores (M. Tito Livio de Madrazo y M. Cristian Dorcy), Vicepresidente (M. José de Creeft.), Secretario general (Gastón Infante), Secretario (Luis Elías) y Tesorero (Aurelio López). La sede social se estableció, provisionalmente, en el 32, *Passage des Favorites*.[\[12\]](#)

No parece que la asociación tuviera una gran actividad hasta su resurgir, tras la II Guerra Mundial. En la prensa no se hace referencia a ella después de 1925. Es más, Madrazo participa o realiza varias exposiciones donde no se la menciona. Como ejemplo, *Beaux-Arts* y la edición europea del *Chicago Tribune*, señalaban que el autor expondría próximamente en París (sin hacer referencia a la asociación) y que mostraría, entre otros cuadros, un retrato de Su Majestad Alfonso XIII, una efigie de Laurent Tailhade (ensayista y

poeta recientemente fallecido) y un retrato de Christian Dorcy. [13] Según Patrice Buet, el retrato de Alfonso XIII fue un encargo del secretario particular del monarca para el embajador de España en París (Buet: 1951, 15; Gratias, 1959; Campoy, 1966: 11).

En 1932 realizó otra exposición individual en *rue de Seine* (Anónimo, 1932a: 6).

El Club Huchette

Además, es el citado Christian Dorcy, cofundador de la asociación, quien impulsa la fundación, en 1932, del "Club Huchette", en la que el propio Madrazo forma parte de su comisión. Este club fue creado para renovar, en París, la tradición de los cafés literarios y dar a conocer al público a los jóvenes talentos, pero también con una clara vocación artística. Así se formó su comité: Presidentes honoríficos, el Sr. Raoul Brandon (miembro del parlamento) y el compositor Sr. Henri Dickson; Presidente, el Sr. Christian Dorcy (presidente de la "Lecture à l'hôpital"); Vicepresidente, el Sr. Dominique Boiziau (hombre de letras); Secretario General, el Sr. Claude-Henri Perrin; Secretario, el Sr. Albert Fournier; Tesorera, la Sra. Pélissier-Antonine-Buscatel (escultora). El resto de miembros de la comisión fueron: el Sr. Gaston Cony, el Sr. Gaston Denizot, el Sr. Maurice Hamel, el Sr. Ali Héritier (todos ellos hombres de letras), y el pintor Sr. Tito Livio de Madrazo. Los jóvenes escritores y artistas que desearan beneficiarse del apoyo del club debían acudir al *Boulevard Bonne-Nouvelle*, nº 31, de París (Anónimo, 1931a: 5).

Desde su puesto en el organigrama del Club Huchette, Madrazo se encarga de organizar en 1932 una exposición donde, además de sus propias obras, expusieron Marie Reich, Jaques Blein, Jean Cheval, y el también pintor español Daniel Sabater, con quien

ya había coincido en Barcelona, en 1919, en la sala Refectorium. Y se hacía un llamamiento a los jóvenes pintores que desearan beneficiarse de la publicidad del club, que debían ponerse en contacto con su presidente Christian Dorcy, en el 39 de la *rue Lehot*, Asnières.[\[14\]](#)

Club artístico del VIII Distrito

Con el estallido de la II Guerra Mundial, Madrazo fue incorporado a las filas del ejército francés durante la "guerra de broma", en 1939. Tras su desmovilización, al año siguiente, regresó a París, donde continuó su actividad creativa.

Durante los años de la ocupación alemana formó parte del Club Artístico del VIII Distrito de París, domiciliado en el 8 de la *rue d'Anjou*, con el objetivo de ayudar a los artistas sin trabajo en plena ocupación alemana. Madrazo ejerció de tesorero y Christian Dorcy, muy vinculado a él desde su llegada a París, de presidente, en un organigrama que quedó conformado de la siguiente manera en febrero de 1941: Presidente Honorario: Sr. G. Duhamel, Presidente: Sr. Christian Dorcy, Vicepresidente: Sr. Aldo Bartelletty, Secretario General: Sr. Raymond de Cazenave, y Tesorero: Sr. Tito Livio de Madrazo (Anónimo, 1941a: 2).

El pintor español participó, al menos, en dos exposiciones organizadas desde el club en 1941. La IV Exposición del Club Artístico tuvo lugar en la *Galerie Synthèse*, (77, *boulevard Montparnasse*), agrupando obras del escultor Aldo Bartelletty y los pintores Tito Livio de Madrazo y Henry Therme (Anónimo, 1941b: 6). Un mes más tarde, desde el 12 de julio al 12 de agosto, mantuvo abiertas sus puertas la V Exposición, celebrada en el *Music hall Etoile*. Esta muestra coincidió con la presentación de la revista *Paris en vacances*, y contó con obras, pinturas y esculturas de Aldo Bartelletty, Boukerche,

Robert Delandré, Robert Desarthis, Edmonde Dyck, Léon Girard, Harfaus, Jean-François Laglenne y Tito Livio de Madrazo.[\[15\]](#)

En 1942, Bartelley, Madrazo y Therme expusieron en el Salon Gréco (38, rue du Mont-Thabor), en una muestra inaugurada a las 15 horas del 25 de julio.[\[16\]](#)

El artista formó parte del grupo de resistencia de la región de París de las Fuerzas de la Francia Libre "Losserand" (Herold-Marme, 2017: 394), y se incorporó de nuevo a las filas del ejército tras la liberación de París, para luchar en Austria y regresar a París con el grado de suboficial.

En todo caso, como tantos artistas, su actividad en esos oscuros años puede resultar contradictoria, como ha documentado Herold-Marme, ya que contribuyó con sus dibujos en la revista colaboracionista *La Gerbe*, "semanario de la voluntad francesa", y hubo ciertas sospechas, luego disipadas, de su colaboración con la Gestapo, debido a su presencia en eventos sociales organizados por su amante, la famosa bailarina letona Mila Cirul (con la que Madrazo colaboró en muchas ocasiones), con personalidades francesas y oficiales alemanes (Herold-Marme, 2017: 394). Pero estas contradicciones las encontramos en no pocos artistas en un contexto complejo y de enormes dificultades (Blasco Ferrer, Clavé, Fontseré, Grau Sala, Pere Créixams, y tantos otros). He de recordar que muchos españoles republicanos y exiliados, incluidos de ideología ácrata, participan en la *Quincena de arte español*, realizada en la Galería Charpentier, que dirigía Raymond Nacenta, en 1943. Una muestra amparada por las autoridades franquistas y colaboracionistas. La amenazadora situación que vivían les hizo formar parte de esta actividad, promovida por Falange española en París, dentro del aparato propagandístico del régimen, con ciertas dosis de oportunismo y como modo de avanzar en su carrera en plena ocupación nazi. (Murga, 2018: 291-308)

La Asociación de Artistas e Intelectuales Españoles en Francia

Madrazo establece vínculos con diversos sectores del exilio español en la posguerra, aunque desconocemos su afinidad ideológica concreta, hallándose entre sus relaciones más estrechas a personajes de muy distinto signo, desde el anarquismo cenetista (García Tella) a Izquierda y Unión Republicana (Benito Artigas Arpón)

A pesar de haber marchado a París en el periodo de entreguerras, su papel en el ejército francés frente a Alemania, su incorporación a la Resistencia, y la identificación con el mundo republicano español, lo convierten en un miembro más de esos artistas solidarizados con la causa de los exiliados españoles y de un declarado antifranquismo, que gozará del respeto y admiración de sus colegas expatriados, por lo que llegó a convertirse en una referencia en el contexto parisino.

Madrazo participará activamente en diversas manifestaciones del exilio español en Francia. Comienza con su colaboración en diferentes cabeceras republicanas con artículos periodísticos y dibujos antifranquistas. Tal es el caso de periódicos como *España*, publicada en Perpignan (Pérez, 2021), o *L'Espagne Républicaine* (Bahamonde y Sánchez, 2010), en Toulouse.

La actividad de Madrazo con el exilio irá más allá de sus colaboraciones en la prensa republicana. Así, por ejemplo, ofreció una obra para una de las tómbolas que *Solidaridad Obrera* de París realizaba anualmente, en concreto con ocasión de la fiesta del 14 de abril de 1953, en el Palacio de la Mutualidad (Anónimo, 1953: 3).[\[17\]](#)

El vínculo estrecho de Tito Livio de Madrazo con los artistas republicanos en suelo francés y su actividad militante, la observamos en otra de las realidades más interesantes de los primeros años de la posguerra: las exposiciones, individuales

y colectivas, donde los artistas españoles son presentados, de manera muy amplia y genérica, como exiliados (Cabañas, 2014: 209-232). Madrazo participa en una de ellas, donde es patente esta identificación con la causa republicana y los artistas en el exilio. La muestra fue celebrada del 1 al 20 de julio de 1949, en la parisina Galería Raymond Duncan, en el 31 de la rue de la Seine (París VI). Allí expusieron cinco artistas españoles bajo el título *Des Peintres et Sculpteurs espagnols* (Ferrer, 1949: 4; Anónimo, 1949, 2). Se trataba de José Clavero, Antonio García Lamolla, Blasco Ferrer (vinculados al movimiento ácrata y exiliados en el éxodo de 1939), Miguel Tusquellas y el propio Madrazo, que ya se encontraban en París con anterioridad, pero fuertemente identificados con el exilio, como demuestran las propias obras expuestas (Pérez, 2014: 289-296).

Durante ese periodo el compromiso de Madrazo ante el fascismo se manifestó en diversas obras: *Exode*, *Le retour a la terre*, *Pelerin de la pensé*, *Les sinistrés*, *La vierge*, *Reminiscences*, con una temática muy acorde a la causa y una poética fundamentalmente surrealista, aunque cultivando simultáneamente un crudo realismo. Sobre todo, los cuatro primeros recuerdan al espectador los crímenes del franquismo y sus consecuencias: el drama de la muerte, las víctimas del desastre, el peregrinaje del pensamiento, el exilio. [Fig.13]



Fig. 13.-*El peregrino del pensamiento*, 1944, óleo sobre lienzo, paradero desconocido. Archivo JCB (Barcelona)

Fig. 14.- *Éxodo*, 1944, óleo sobre lienzo, paradero desconocido. Archivo JCB (Barcelona)

En particular su obra *Éxodo*, fechada en 1944, llamó poderosamente la atención, reflejando todo el dolor humano sobrecogido de espanto. Vemos una masa de figuras aterrorizadas, hierros contorsionados y miembros dispersos, como de papel recortado, elementos que nos recuerdan al *Guernica* de Picasso. Figuras que caminan en busca de una tierra hospitalaria. Y a pesar de sus formas, son más humanos que si se tratasen de brazos, piernas y rostros de carne desgarrada: “*Un pandemonio de tablas, pies, ojos y objetos indeterminados que caminan en un revoltijo, impulsados por una avalancha de incendios, el reflejo de la experiencia colectiva del exilio antifranquista*” (Ferrer, 1949). Una estética que ya había cultivado en un lienzo alusivo a la guerra civil fechado en 1937. [Fig. 14]]

En 1950 reaparece o refunda la ahora denominada Asociación de Artistas e Intelectuales Españoles en Francia, recogida oficialmente bajo el número 163.865, Decreto ministerial del 10 de febrero de 1951.

La organización es apolítica, sin embargo, el espíritu antifranquista está presente, no solo por el importante número de exiliados miembros de la asociación en sus inicios, sino por el propio papel que Madrazo había tenido en la Resistencia en la causa antifranquista y sus vínculos con el exilio político, gozando de una importante reputación. Es más, como documenta Harold-Marme, Picasso, emblema de la españolidad en suelo Francés, faro y guía (Pérez, 2015: 401-409), es elegido por unanimidad como miembro honorario, tal y como le comunica al malagueño en una carta (Herold-Marme: 2017, 396).

La creación de la Asociación de Artistas e Intelectuales

Españoles, junto con la actividad anarcosindicalista, aportarán el último aliento a la vida artística española en el exilio iniciada la nueva década.

El fenómeno asociativo del exilio español se intensificó extraordinariamente después de la II Guerra Mundial, como lo ilustra el tamaño de los registros de los archivos diplomáticos relacionados con este tema, que contienen un número significativo de notas y solicitudes de reconocimiento de asociaciones españolas, bien de carácter político, bien asociaciones de trabajadores o apoyo a las víctimas del franquismo y, evidentemente, muchas de carácter cultural, como el Ateneo Ibero-Americano (1957), que mantuvo estrechas relaciones con la Asociación de Artistas e Intelectuales Españoles en Francia. De hecho, buena parte de los socios de uno lo eran de la otra (Jacques, 2011).

Dicha asociación contó con la viva y dinamizadora presidencia de Tito Livio de Madrazo. En torno a él se agrupó un conjunto de artistas, algunos de los cuales se denominaron "Madracistas".

No deja de llamar la atención que García Tella aparezca inicialmente como Secretario Adjunto del Consejo de Administración en la doble preocupación de proteger el interés por el talento artístico y la cultura española libre y auténtica (Herold-Marme, 2017: 396).

Hay una cuestión importante, defendida por Tella, que subyace en muchas de las muestras del exilio en los años cuarenta, y al menos en los orígenes de la propia asociación, en relación a que en la España franquista no puede existir una creación libre y genuina, y que la cultura ibérica auténtica solo puede existir en el exilio. Como analizó Amanda Herold-Marme, estos artistas entienden que la libertad y el compromiso son pilares indispensables de la creación. García Tella los denomina hombre-artista, como demostración del compromiso social y una expresión artística libre en un sentido anarcosindicalista,

como continuidad de una España siempre viva, y donde los compatriotas ya asentados en París habían de ser garantes de la cultura e identidad auténtica (Herold-Marme, 2018: 192-193).

La asociación agrupaba no solo a pintores, escultores, dibujantes y ceramistas, sino también a escritores, poetas, músicos, bailarines, y a todos aquellos españoles que, residiendo en Francia, tuvieran la intención de despertar el interés del público francés en su manifestación artística. Además, tenía una preocupación acerca de las necesidades de sus miembros: mutualidad, consejos, socorro. En las fechas de la exposición disponía de un servicio médico y social organizado, y un restaurante donde se podía encontrar una comida muy ajustada en calidad-precio. Su deseo era extender su acción a otros países como Argentina, Brasil, EE.UU., Canadá, Bélgica, Suiza, etc. (Buet, 1951: 11-15) Esta muestra será el primer ejemplo de su voluntad de acción, no sin grandes esfuerzos y dificultades (Pérez, 2014: 289-296).

El debut de la misma tuvo lugar con una gran exposición de pintores, escultores y ceramistas de la asociación, celebrada del 1 al 15 de febrero de 1951 en la Galería Boétie de París. Es de destacar que, en su mayor parte, estuvo integrada por exiliados políticos. A pesar de la voluntad apolítica de la misma, no fueron pocos los sectores de la prensa, francesa y exiliada, que le atribuyeron una voluntad antifranquista.

En la *Galerie La Boétie* se dieron cita unos cincuenta artistas, y debió de contar con la asistencia de importantes personalidades en su inauguración. En el primer piso de la galería se mostró una retrospectiva que reunía a algunos grandes nombres del arte español, tales como un retrato y un paisaje de Ignacio Zuloaga, una composición de Sert, *La mujer con gato* de R. Madrazo. unos pequeños bailarines y campesinos de Beltrán Masses, un *Ecce Homo* de Solana, un paisaje de Castelucho, un medallón-retrato de Llimona, una acuarela de un niño de Manolo, una cabeza de madera de Picasso hecha por

Pablo Gargallo, así como obras de Mariano Fortuny, J. Benlliure, Masriera, Chevarría, Pichot, José Navarro, Torres García, Nonell, Fabián de Castro, Juan Gris, José Navarro o Durrio (Naranjo, 1951).

Además, contó con obras del propio Tito Livio de Madrazo, José Anglada, Jesús Ballano, Eleuterio Blasco Ferrer, Juan Busquets, Blas Cánovas, Carrillo de Albornoz, José Clavero, Vicente Cristellys, Nicolle Calvière-Cristellys, Ignacio y Juan Gallo, Balbino Giner, José Gispert-Masso, Sánchez-Miguel Hernández, Alexis Hinsberger, Antoni Lamolla, Aldegundo López Cebrián, Raphaël López, Tony López, Luzyarte, Juan Márquez, Aurelio López Mazorra, Francisco Merenciano, Werther Merenciano, Manuel Nacher de Quesada, Kitti Pages, Manuel Parres, Alfonso Pérez, Sanchís Salvador, Léopold Santa María, François Soler-Albert, Raphaël Ventura, Mario Zaragoza, Eduardo Caruz, Felipe Díez Sada, Francisco Florit, Hernández Mompó, Federico-Alba Motana, José Montañés Navarro, Juan Pié, Miguel García Vivancos y Daniel Sabater (Buet, 1951: 11-15; Dornand, 1951: 3). El acontecimiento artístico fue clausurado con una velada coreográfica sobre el pequeño escenario con el que contaba la galería. Allí actuó el bailarín Joselito, acompañado por el guitarrista Relámpago. El éxito fue tal que se planteó la celebración de una gira por las principales ciudades de Francia. (Buet, 1951: 11-15; Dornand, 1951: 3; Pérez, 2014: 289-296).

Pocos meses después, en julio de ese mismo año 1951, tuvo lugar en *La Coupole*, sala del *Boulevard Montparnasse*, la segunda exposición de Pintura y Escultura organizada por la Asociación de Artistas e Intelectuales Españoles en Francia, “*exponentes de un pueblo que, en medio de sus miserias, jamás supo ni quiso olvidar el cultivo de lo sublime (...)*” (Blanco, 1951: 1).

En la muestra, de menor entidad que la anterior, se dieron cita artistas como Santa María, Daniel Sabater, Carrillo de Albornoz, Massó, Crislellys, Tito Livio de Madrazo, Soler, E.

Blanco (creemos que es un error tipográfico y se refiere a E. Blasco), Mario, Busquets, Hernández, García Tella, Anguiano y Rafael López, todos ellos en pintura. La escultura estuvo representada por Pié, José Clavero y Blasco Ferrer. Además se mostraron distintas obras cerámicas. A. Blanco, desde las páginas de *Solidaridad Obrera*, juzgó la exposición como “muy pobre (...); débil, muy débil frente a la anterior” (Blanco, 1951: 2). El mismo lamentaba la ausencia de Balbino y García Lamolla, que sí habían participado en la anterior. En definitiva “esperábamos que hoy no saldríamos de esta sala con el corazón frío, la mirada triste y una sensación de vacío en todo nuestro ser” (Blanco, 1951: 2).

Blanco señalaba que “Madrazo evoca los recovecos del espíritu humano, que busca más allá de lo que le es dado conocer una explicación a lo intrincado de esta vida de hoy, complicada y absurda. Alegre y compuesto, en la vistosidad del color nos muestra su atrevimiento y el gran desenfado de la ejecución” (Blanco, 1951: 3).

Madrazo escribió a Picasso para pedirle permiso para que dos de sus obras, pertenecientes a miembros de la asociación, formaran parte de la misma, aunque finalmente el malagueño no estuvo representado (Herold-Marme, 2017). Llama la atención que los artistas más representativos, ya establecidos en Francia, de la llamada Escuela de París, están ausentes en las primeras manifestaciones artísticas de la asociación.

Desde los años de la ocupación alemana, Picasso se convirtió en verdadero faro y símbolo de la idea de españolidad y fidelidad a la República. Parecía un remedio ante la soledad y el desamparo para unos españoles en extraña tierra, puerto seguro al que acudían los artistas republicanos que buscaban refugio y querían salir adelante en una Francia que no presentaba facilidades. La presencia del malagueño en las muestras colectivas amparaba la obra del resto de españoles, impulsando así la visibilidad de las mismas (Pérez: 2015: 401-409).

La asociación tuvo amplia presencia en el anual Salón de Arte Libre, del que Madrazo llegó a ser Presidente. En la edición del año 1952, Madrazo presentó *Exode*, *Poème Gitane* y *Composition*. Especialmente importante será el Salón de 1953, ya que Picasso encabezará, ahora sí, a los autores presentados por la asociación, en homenaje a García Lorca, en la que tuvo especial importancia la labor de gestión de Felipe Vall Verdaguer, delegado español de *L'Art libre*. También estarán presentes otros autores de la Escuela de París ausentes en las primeras exposiciones, como Óscar Domínguez o Pedro Flores. La nómina de expositores enmarcados en la asociación fueron los siguientes: Pablo Picasso, Justiniano Anguiano, Juan Busquets, Blas Cánovas, Ricardo Cebolla Escribá, Manuel Colmeiro, Vicente Cristellys, Roger Deulofeu Bonnin, Edouard Domémech Farre, Óscar Domínguez, Frauçois Florit, Pedro Flores, Jaime Garretón, José Gispert Massó, Grau Sala, Alexis Hinsberger, Miguel Hernández, Milafritos Lambert, Lamolla, José Lamuno, Tito Livio de Madrazo, Merenciano, Blasco mentor, José Montanés, M. Nacher de Quesada, Xabier Oriach, Manuel Parrés, Eugenio Pérez, Honorio Pons, Rey Vila, Felipe Vall Verdaguer, Rafael Ventura, Castellar Durquety, Ignacio Gallo, Juan Gallo, Aurelio López Mazorra, Juan Pie. Madrazo presenta *Madrigal d'ete*.

Ya desde antes de la fecha de esta exposición, quedaba claro que la situación política en España no iba a cambiar, y sería admitida de nuevo en organismos internacionales, después de que, en octubre de 1950, la ONU levantara su "veto" contra el sistema político español. En enero de 1951 Estados Unidos restableció sus relaciones diplomáticas con el Gobierno español. Poco a poco, este formará parte de la FAO y pedirá su ingreso en la UNESCO, en 1951. Finalmente ingresará como miembro de pleno derecho en la ONU (1955). Además, llevará a cabo una progresiva incardinación en las relaciones económicas con los países capitalistas. El inicio de la Guerra Fría en 1948 había frustrado los deseos del fin del régimen franquista.

En el plano artístico, por poner algunos ejemplos, autores como Rebull o Flores no pudieron resistirse a participar en la Bienal Hispanoamericana (Cabañas, 1992), ante la que Picasso había reaccionado escribiendo a artistas españoles y latinoamericanos denunciando la maniobra del régimen al convocar el concurso, pidiendo que nadie participara en él (Cabañas, 1996). Otro convencido antifranquista, como Baltasar Lobo, expuso en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid en 1960. Viola regresó a España, y se integró en El Paso. Clavé fue referente de la vanguardia catalana desde mediados de los cincuenta (Fernández, 2014: 77-90). Eleuterio Blasco Ferrer expuso en Barcelona en 1955, aunque no pisó suelo español. El propio Madrazo lo hizo en 1966 en el Círculo 2 de Madrid con la muestra "50 guaches insólitos". En relación con ella, Campoy señaló en ABC que: "creo que es, en primer lugar, un hábil dibujante, un artista de imaginación suficiente para ilustrar los libros más arcanos. La exposición que ahora celebra [...] demuestra ampliamente su capacidad imaginativa, sus pacientísimas condiciones de mimador del trozo más insignificante de su obra, que es pulcra y simbolista, intrínsecamente bella y, al par, cargada de extraño sentido" (Campoy, 1966: 11).

Con posterioridad a estas fechas, las exposiciones y actividades de la Asociación de Artistas e Intelectuales Españoles en Francia tendrán el arte español como denominador común, pero sin el contexto sociológico-político de las antes mencionadas, al haber perdido fuelle ante la citada incorporación española a los distintos organismos internacionales.

Es el caso del Salón de Arte Libre 1966, celebrado en el Museo de Arte Moderno de París, en el que se presentaron muchos artistas agrupados en la asociación de Tito Livio de Madrazo: Aníbal, Arias, Bandera-Cazorla, Barrio, Bort, Campos, Coll, Deu-Morell, De soto, De Vargas, Flores, Forest, Fran-Baro, Galdo García, Gallo, Galván, González-Silvestre, Hermoso,

Lamuno, Madrazo, Miralles, Nam-Díaz, Parres, Perales, Pérez, Ramírez, Rey-Vila, Soteras y Ugarte (Arévalo, 1967).

En 1968 tuvieron lugar las dos últimas grandes muestras organizadas por la Asociación de Artistas e Intelectuales Españoles en Francia. La primera fue la *Première biennale d'art contemporain espagnol*, celebrada en el Musée Galliera entre el 1 y el 17 de marzo de 1968, cuyo prefacio del catálogo escribirán Jean Cassou y Adolphe de Falgairolle, de la Real Academia Hispano-Americana. En ella expusieron algunos viejos conocidos del exilio artístico español y otras figuras afincadas en España, algunos de los cuales adquirirán gran relevancia artística.[\[18\]](#)

Cassou destacaba el espíritu de fraternidad entre los artistas españoles residentes en Francia, que representaban en todo su vigor el genio ibérico, y que de manera tan decisiva habían contribuido al glorioso estallido de la Escuela de París. Solidaridad que extendía a los artistas que vivían en España, que “impriment à l'art espagnol une marque profonde, puissante, fortement expressive (...). L'évidence s'impose, que le génie espagnol continue, en Espagne comme en tous lieux, à manifester son inconfondable personnalité, sa constante, irréductible énergie” (Cassou, 1968: 1).

En total, un centenar y medio de obras fueron las presentadas gracias a los esfuerzos del todavía presidente de la asociación, Tito Livio de Madrazo.

Al acto de apertura asistió el Consejero cultural de la Embajada de España, Ministro Rafael F. Quitanilla, y su agregado, el señor Fauca; el Director General de Artes y Letras, el señor Moinot; y el Director de Bellas Artes de la ciudad de París, el señor Eyraud (Anónimo, 1968).

El mismo año 1968, entre el 30 de noviembre y el 14 de diciembre, tuvo lugar en la Salle des fêtes Marie de Romainville, la *Exposition d'art espagnol*, presentada de nuevo

por la Asociación de Artistas e Intelectuales Españoles en Francia, con un prefacio en su catálogo de manos de Pierre Darmangeat. Pese a ser más modesta que la anterior en cuanto a autores representados, participaron la mayoría de quienes lo hicieron en aquella. [\[19\]](#)

Habrà de notarse que algunos de los artistas que participan en estas exposiciones referenciadas a lo largo del texto forman parte de la llamada “Escuela de París”. En ocasiones se ha puesto en cuestión si entran o no en la categoría de exiliados republicanos, ya que estaban en París con anterioridad a la contienda. A ojos peninsulares, pronto todos los artistas que vivían en el país vecino quedaron vinculados a ellos, bien por relaciones con los artistas republicanos, las acciones antifranquistas o por la mera permanencia en Francia. Su nexo de unión fue el hecho de ser españoles y participar en la vida artística parisina. Como señala Dolores Fernández, de lo que no cabe duda es de “que forman parte de la cultura del exilio republicano y sus mitos. ¿Qué sería de la cultura del exilio republicano sin sus artistas?”. (Fernández, 2014: 90)

A MODO DE EPÍLOGO

El estudio de la trayectoria artística de Madrazo resulta compleja y suscita cierta sorpresa ante la multiplicidad de lenguajes utilizados casi simultáneamente. A esto hemos de añadir la dificultad para localizar su obra, amplia y muy dispersa. No obstante, puedo asegurar que, desde el punto de vista plástico, su etapa más interesante se circunscribe a un periodo de tiempo relativamente breve, el que va de 1923 a 1945. Los caminos seguidos a partir de ese momento y hasta su fallecimiento vuelven a ser dispares, mantiene el surrealismo de manera latente y se acerca a diversos expresionismos de postguerra con iconografías cada vez más amables y comerciales.

Fueron varias las colaboraciones como ilustrador de Madrazo desde 1960. La serie de tarjetas postales *Les chochards de Paris; Fumées de seine*, de Louis Gratias (1960); una edición de *Canaïma*, de Rómulo Gallegos (1960); *Notre Ville: Brive la Gaillarde* (1970, portada a color); y el libro de poemas *Hasards de paris. 16 poèmes*, también de Gratias, aparecido en 1977, y a buen seguro que en alguna más. De ellos, las postales y las dos obras de Gratias son las más interesantes y las más ricamente ilustradas, al mostrar la vida parisina con sus paradojas, con gran sensibilidad, sus calles, sus vagabundos, sus escenas urbanas, las pasiones, el dolor, la alegría.

Entre los galardones recibidos, Madrazo obtuvo la Medalla de honor del consejo General del Sena y en 1963 recibió la Medalla de Oro del Genio Francés.

En 1966, la asociación *Arts, Sciences et Lettres* le premió con la medalla de oro en un acto celebrado en el Palacio de la Mutualidad (Anónimo, 1966: 45).

En el presente artículo, y a modo de aproximación, he querido realizar un recorrido por la trayectoria artística de Madrazo y poner de manifiesto la relación que el artista mantuvo con el asociacionismo artístico español en Francia como vía esencial para captar a una nueva clientela, disponer de una plataforma expositiva y conseguir una mayor proyección social. Aunque las asociaciones por él fundadas, o de las que formó parte antes de la II Guerra Mundial fueron de índole corporativa, lo cierto es que el contexto del exilio republicano dará a la Asociación de Artistas e Intelectuales Españoles en Francia un mayor componente ideológico, una vez desaparecido. En todo caso, no son sino ejemplo del gran interés social que Madrazo tuvo apoyando el desarrollo de los artistas españoles radicados en Francia, especialmente de los más desfavorecidos.

[1] Patrice Buet señala que es sobrino de Federico de Madrazo, y que este visitaba asiduamente el taller de su tío cuando era muy joven, aunque no he podido hallar el parentesco exacto. (Buet, 1951: 12) (Gratias, 1959)(Carvalho, 1963: 24)

[2] Mi agradecimiento a Hayley Webb por haberme facilitado el documento cuando la actividad de la Tate Library se hallaba ralentizada en pleno confinamiento de la capital londinense. Item ID 08150556.

[3] Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Archives et documentation: MV 1035-1047 y MV 2573.41 y MV 2573.43

[4] Ilustraciones del texto de ROGER VITRAC(1938), “Conseils pour vous aider à choisir et à donner les cadeaux du Nouvel An”, *París-Soir*, París, 2 de enero de 1938, p. 2.

[5] En los albores del siglo XX, la comunidad española representó el 9% (aproximadamente 105.000 personas) de todos los extranjeros que viven en Francia en ese momento; 12% de ellos vivían en el departamento de Hérault. Durante la Primera Guerra Mundial, por necesidad, la Oficina Nacional Francesa de Mano de Obra Agrícola apeló a la llegada de mano de obra, y más de 145.000 españoles llegaron a instalarse en Francia hasta 1918. Así, en 1926 había 322.600 españoles en todo el territorio francés, y representaban la tercera colonia extranjera después de los italianos y belgas, o el 13% de todos los extranjeros. En 1930 dos tercios de esa población se encontraban por debajo de la línea de Burdeos.

[6] Es cierto que no existía ningún centro cultural dependiente del Estado español antes de la década de 1930 y la construcción del Colegio de España en la Cité Universitaire de París, aunque existían distintas asociaciones de índole privada, no artísticas.

[7] Tras la Primera Guerra Mundial, la escena parisiense

recobró su auge como receptor de inmigrantes artísticos, donde la llegada de numerosos artistas españoles pronto constituirían la llamada “Escuela Española de París”. Esta integraba a dos generaciones de artistas, los llegados antes y después de la Gran Guerra. Entre los más conocidos: Pablo Picasso, Juan Gris, María Blanchard, Manuel Ángeles Ortiz, Francisco Bores, Pancho Cossío, Ismael Gómez de la Serna, Joan Miró, Salvador Dalí, Óscar Domínguez, Luis Fernández, Joaquín Peinado, Hernando Viñes, Apel.les Fenosa, José María Ucelay, Ginés Parra, José Palmeiro, Alfonso Olivares, Julio González, Mateo Hernández o, entre otros, José de Creft y Daniel Sabater). Pero, al margen de estos nombres, el número de artistas españoles instalados en París era amplísimo, y su número aumentó considerablemente con la Guerra Civil, que arrojó a la capital francesa a un numeroso grupo de artistas, caracterizados por su condición de exiliados, y por tanto por cuestiones políticas; aspecto este que también modificó el carácter de permanencia de muchos de los que allí se hallaban. El punto de inflexión de la Guerra Civil española ha supuesto una tradicional distinción entre una “Primera” y una “Segunda Escuela Española de París”, separadas por la conflagración bélica. Véase: LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (2008), “La evolución en la reivindicación histórico-artística y museística de la Escuela de París en Francia y a este lado de los Pirineos”, en J. P. LORENTE, y S. SÁNCHEZ, *Los escultores de la Escuela de París y sus Museos de España y Portugal*, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses y Comarca del Maestrazgo, pp. 11-36.

[8] Se publicita en numerosas ocasiones en no pocos rotativos: “Bellas Artes. Pour les artistes espagnols”, *Comoedia*, París, 4 de agosto de 1925, p. 2; “Carnet des Arts”, *Le Rappel*, París, 7 de agosto de 1925, p. 3; “Carnet des Arts, *Le Rappel*, París, 6 de agosto de 1925, p. 3; “Carnet des Arts”, *La Lanterne*, París, 7 de agosto de 1925, p. 3, y “Carnet des Arts”, *La Lanterne*, París, 6 de agosto de 1925, p. 3.

[9] Miguel Georges de Bascov fue escritor y crítico de arte, de origen rumano, que se hallaba en Francia al estallar la Primera Guerra Mundial, emigrando a España. Ángel Samblancat en un artículo aparecido en el barcelonés *El Diluvio*, en 1920, instando al Ministro de la Gobernación a su puesta en libertad tras haber sido encarcelado por cuestiones ideológicas, traza su semblante, destacando que ha viajado por medio mundo, su conocimiento de siete u ocho idiomas, su actividad como conferenciante en numerosos centros culturales y Ateneos, su relación con los círculos artísticos y literarios de la ciudad condal, y en concreto con las galerías Layetanas. Véase: SAMBLANCAT, Ángel (1920), "Miguel George de Bascov", *El Diluvio*, Barcelona, 6 de enero de 1920, p. 15.

[10] La prensa se hizo eco de las palabras de Madrazo : "Notes diverses", [*La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*](#), octubre 1925, p. 499 ; "Informations", *L'Art Vivant*, París, 1 de junio de 1925, p. 119 ; J. P. L., "Beaux-Arts. L'Art espagnole en France. Quelques minutes avec M. Tito Livio de Madrazo", *Comoedia*, París, 16 de agosto de 1925, p. 3; "Art and artista", [*The Chicago tribune and the Daily news, New York*](#) (*European edition*), París, 23 de agosto de 1925, p. 4.

[11] "Beaux-Arts. Les artistes espagnols en France", *Comoedia*, París, 9 de octubre de 1925, p. 2 ; "Beaux-Arts", *Comoedia*, 2 de noviembre, p. 2; "Carnet des Arts, *Le Rappel*, París, 7 de octubre de 1925, p. 3; "Carnet des Arts", *La Lanterne*, París, 7 de octubre de 1925, p. 3; LE VEILLEUR, "Pont des Arts", *Excelsior*, París, 7 de octubre de 1925, p. 2 ; "Les Arts", *Midi-Libre*, París, 10 de octubre de 1925, p. 2.

[12] "L'Association des Artistes espagnols en France", *Comoedia*, París, 5 de septiembre de 1925, p. 2 ; *Le Rappel*, París, 6 de septiembre de 1925, p. 3; *Le Rappel*, París, 4 de septiembre de 1925, p. 3; "Un peu partout", *La Lanterne*, París, 6 de septiembre de 1925, p. 3; "Petit Mémorial des lettres" , *Paris-Soir*, París, 8 de septiembre de 1925, p. 2. "Petir Mémorial des Lettres", *Paris-Soir*, París, 8 de septiembre de

1925, p. 2 ; “Les Arts”, *Midi-Libre*, París, 6 de septiembre de 1925, p. 2.

[13] “Beaux-Arts. Expositions prochaines”, *Comoedia*, París, 10 de julio de 1925, p. 2; “Art and artista”, [*The Chicago tribune and the Daily news, New York*](#) (European edition), París, 12 de julio de 1925, p. 4

[14] “Les Beaux-Arts. Une exposition en Bal-Musette”, *Comoedia*, París, 4 de abril de 1932, p. 3, “Prenez date”, [*L'Intransigeant*](#), París, 11 de abril de 1932, p. 6.

[15] “Un vernissage”, *Midi-Libre*, París, 3 de julio de 1941, p. 2 ; “Petit courrier des arts”, *Paris-Soir*, París, 1 de julio de 1941, p. 2

[16] “La Journée”, *Midi-Libre*, París, 25 de julio de 1942 ; “Petit courrier des arts”, *Paris-Soir*, París, 1 de julio de 1941, p. 2.

[17] Anunciado en *Solidaridad Obrera* de París en todos los números desde marzo hasta la fecha del sorteo. Números premiados aparecidos en *Solidaridad Obrera*, París, 16 de mayo de 1953, p. 3.

[18] Entre los afincados en Francia, expusieron los pintores Alvar, Roberto Arche, Francisco Bajén, Consuelo Barrio, Berriobena, Isabel Campos, José María Carnero, Alberto Coll, Vicente Colom, Ismael de la Serna, Eduardo de Soto, Pedro Flores, Pilar Font, Fred Forest, Masso Gispert, Grau Sala, Julián Grau Santos, Antonio Guansé, José Guevara, Alexis Hinsberger, Albert Junyent, José Lamuno, Joan Mas, Mentor, José Palmeiro, Manuel Parrés, Manolo Pelayo, Luis Antonio Pérez Gutiérrez, Eduardo Pisano, Paco Ramírez, José Luis Rey-Vila, Manuel Ruiz Pipo, Pablo Salen, Francisco Sales, Francisco Sans Huguet, Ángeles Santos Torroella, Tusquellas, Agustín Ubeda, Vázquez del Río, Joan Felipe Vila, Javier Vilató, Xabier Oriach, Rafael Ortega. Entre los escultores, Blasco Ferrer, Ignacio Gallo, Juan Gallo, Luis Vidal García,

Jacinto La Torre, Tomás Meler, Eugenio Pérez y Consuelo Barrios Rojas.

Respecto a los domiciliados en España, los pintores Federico Aguilar, Alejandro Almarcha, María Dolores Andreo, Luis Arcas, Antonio Arias, Bondad Armand, Juan Bazjola, Carmen Barriopedro, Concha Bayle, Antonio Bisquert, Francisco Bueno, Pilar Burges, Luis Cajal, Juan José Casado, Celis, Gloria Coello, José Cousino, Dina Cosson, Álvaro Delgado, Luz. S. de Tejada, Ramón de Vargas, Martín de Vidales, Francisco Echaz, Francisco Farreras, Juana Francés, Gonzalo García Flano, Luis García Núñez (Lugan), Enrique Gil Guerra, Enrique Jimeno Guinot, Alejandro Gómez Marco, Mercedes Gómez-Pablos, Enrique Gran, Barbieri Grandio, Camprencios Alfonso Gubern, Alberto Hermoso, Francisco Hernández Gómez, Juan Hidalgo, Carlos Ibáñez, José María Iglesias Rubio, Ramón Lapayesse, José Lapayesse del Río, Bonifacio Lázaro, Rogelio Lorenzo, Guadalupe Madariaga, Pedro Marcos Bustamante, Francisco MarechelBissey, Manuel Méndez, Mira, Domingo Molina Sánchez, Pilar More, Lucio Muñoz, Alicia Muriel-Boyer, Julio Antonio Ortiz, Antonia Payero, Francisco Pedraja Muñoz, Pages Pere, Ramón Pérez López, NellaPistolesi, Regino Pradillo, Adolfo Ruiz Abascal, Luis Sáez Díez, Demetrio Salgado, Julián Santamaría, Eladio G. de Santibáñez, Fermín Santos, Antonio Santos Viana, Fernando Somoza, Antonio Suárez, Carmen Trujillo, Julián Ugarte, Vila, Juan Manuel Villamor. Entre los escultores residentes en España A. Agullo, Albert Ramón Casellas, Anibal Cayetano, Teresa Eguibar, L. Frechilla del Rey, Michele Lescure Frambourg, Lorenzo López del Castillo, Amador Rodríguez, Santiago de Santiago y Carlos Velázquez Espino.

[\[19\]](#) En este caso se presenta obra en pintura de Antonio Arias, María-Matilde Brou de Monreal, Isabel Campos, José María Carnero, Pedro Flores, Fran-Baró, Ignacio Gallo, José Gispert Massó, Mercedes Gómez Pablos, José Lamuño, Tito Livio de Madrazo, Georges de Marco (Invitado de honor), Elena de

Monreal, Alicia Muriel Boyer, Luis Antonio Pérez Gutiérrez, Regino Pradillo, José Luis Rey-Vila, Pablo Salen, Francisco Sans-Huguet, Yousouf Wachill. Respecto a escultura y artes aplicadas hubo representación de Consuelo Barrio, Eleuterio Blasco Ferrer, François Bianchi (Invitado de honor), José María Carnero, Luis García Vidal, Ignacio Gallo y Eugenio Pérez.

Homo Ludens: Videojuegos para entender el presente

Johan Huizinga (1872 – 1945) resaltó en su texto *Homo Ludens* (1938) la importancia del juego para el desarrollo del ser humano, como una actividad esencial para la concepción del mundo. El juego es una acción que se desarrolla dentro de un espacio y tiempo que atiende a unas normas específicas que pretenden ser reflejo de las tareas del día a día, y como tal, ha ido evolucionando según las culturas que los envuelve. De prácticas manuales, con la llegada de la tecnología dichos divertimentos han evolucionado a un espacio virtual que es sino representación del mundo que nos rodea.

Así en la interesante propuesta expositiva que plantea el CaixaForum de Madrid, los visitantes pueden profundizar de forma interactiva, la relación que se teje entre el ser humano y el mundo videolúdico, desde una visión antropológica del juego, y entendiendo los videojuegos como una expresión artística contemporánea más extendida y de importante calado en la cultura de masas.

La exposición tiene como objetivo mediante dinámicas de observación y relación con el usuario en los espacios de la muestra, crear una oportunidad para pensar en los aspectos

claves de nuestras vidas y de nuestra sociedad. Para ello, el recorrido de la exposición se dividirá en seis salas tematizadas, dedicadas cada una de ellas a diferentes ámbitos en los que el ser humano, de manera consciente o inconsciente, se relaciona con el videojuego. La galería utilizará para ello más de 40 piezas, entre videojuegos y obras de arte, los cuales destacan por su papel central como fenómeno cultural, estético y artístico. Así el espacio participativo convierte la propia exhibición en una experiencia de juego colectiva, consiguiendo poner de manifiesto cómo los videojuegos trascienden más allá de lo puramente lúdico, alejándose de su perfil industrial, y constatándolo como un medio cultural y creativo de vital importancia por el cual podemos comprender mejor nuestro presente.

El evento a modo de recorrido, comienza mostrando cómo las mecánicas de los juegos ancestrales aún perviven en este sector tecnológico de vanguardia, adaptandolas a los mandos de los modernos videojuegos. A partir de esa idea, se analizan los elementos y obras más importantes de la industria y cómo estos se han convertido en una gran influencia no solo en el ámbito doméstico sino también dentro del trabajo y otras formas de consumo. *Youtubers*, *MMORPG*, *Demo*, *AFK*, *NooB*, *Grinding*... son términos que a golpe de *like* o *retuit* se imponen en el vocabulario común actual, que hemos ido naturalizando e interiorizando por la influencia de la red y las nuevas tecnologías, creando así un imaginario tecno-social que se expande cada día y que mantiene en su epicentro al videojuego. En definitiva, se demuestra que hay tiempo para observar al videojuego desde una perspectiva de creación artística, donde su lenguaje desborda los límites de los géneros y los formatos tradicionales, siendo parte fundamental del arte contemporáneo, la cultura de masas y el modo en que la sociedad actual entiende el ocio.

La danza en el espacio público de Riga y su relación con la identidad nacional letona

Introducción

Riga se fundó en el año 1201, siendo uno de los mayores puertos de la Liga Hanseática, su posición estratégica explica su compleja historia. Su edad de oro coincidió con el primer despertar nacionalista letón a finales del siglo XIX, cuando su población se cuadruplicó hasta convertirse en el tercer centro industrial y cultural del Imperio Ruso. Este auge sin precedentes se puede apreciar a través de su abundante arquitectura modernista, pero también mediante la notable presencia de la danza en el espacio público local. Desde entonces, ha habido hasta tres despertares nacionalistas letones y en cada uno de ellos, ha surgido una novedad significativa en la danza: el Festival de la Danza y la Canción en la primera, el Ballet Nacional de Letonia tras su independencia en 1918, así como el Festival Internacional de Ballet del Báltico *From the Classics to Avant-Garde* tras la desintegración de la Unión Soviética. Todo ello, pone de manifiesto la importancia que tiene esta disciplina artística como elemento vertebrador de la sociedad letona.

En la actualidad, podemos apreciar cómo las danzas tradicionales o folclóricas se están institucionalizando —trasladándose de la esfera pública al teatro—, mientras que en el ballet está ocurriendo lo contrario deshaciéndose de sus raíces eurocentristas, que se remontan al siglo XV como parte

de la propaganda imperialista (Akinleye, 2021). Este proceso de democratización de la danza para acercarla al gran público está en consonancia con la percepción del arte público como aquel que está hecho por los artistas con la participación y colaboración del pueblo (Remesar, 2002). No obstante, y para evitar la tautología de considerar a todo arte público, es preferible la locución arte en el espacio público (Lorente Lorente, 2015).

La danza en el espacio público

En la transición del siglo XIX al XX, un gran número de artistas ansiaban un arte nuevo. En 1898 se celebró el primer *Congrès International de l'Art Public* y, desde entonces, [\[1\]](#) se ha utilizado este término en la bibliografía artística (Lorente Lorente, 2015). No es baladí que se celebrase en Bruselas, ciudad de origen de la arquitectura modernista a través de las obras de Victor Horta y Henry van der Mende, que fueron clave para que “el movimiento belga adquiriera difusión europea, imponiéndose a las escuelas locales” (Benévolo, 1999: 339). En la década de 1890, el impacto de la segunda revolución industrial ocasionó dos innovaciones artísticas de suma importancia: la cinematografía y el *art nouveau*. Ambas estaban fascinadas por el movimiento, compartían objetivos y partían de las mismas premisas, en donde la *Danza Serpentina* de Loie Fuller fue una fuente de inspiración casi inagotable (Sembach, 2002). [\[2\]](#) El ansia de renovación de las ideas estéticas fue notable en la danza, que buscaba una alternativa a las formas canónicas del ballet clásico. Artistas como la propia Fuller, Ruth Saint Denis o Isadora Duncan—considerada como la creadora de la danza moderna— fueron pioneras en la búsqueda de nuevas vías. Renovaron por completo su estética con movimientos más naturales y libres, que solían interpretarse con los pies descalzos (Murga Castro, 2017: 19). [\[3\]](#) Comenzaron a bailar en espacios abiertos, pero también en otro tipo de entornos como los museos (Franko y Lepecki,

2014). En definitiva, trasladaron de nuevo la danza al espacio público acercando a creadores y espectadores entre sí para establecer un diálogo mutuo.

A partir de los años 60, diversas estrellas de la danza estadounidense, –entre ellas Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown y Steven Paxton– empezaron a colaborar con museos como el MoMA. Esto se desarrolló principalmente en las décadas de 1960 y 1970 en Nueva York y, en 2006, se estableció el departamento de medios y performance (Fournié, 2006). Ha permitido incorporar a numerosos artistas –como Marina Abramovic, Boris Charmatz, Xavier Le Roy o Jérôme Bel– en diferentes tipos de actuaciones en el espacio público neoyorquino, que se han reproducido desde entonces en numerosas ciudades. De hecho, en los últimos años hemos sido testigos de una presencia cada vez mayor de espectáculos de danza en los principales museos del mundo (Franko y Lepecki, 2014).[\[4\]](#) Los coreógrafos transforman el museo en un teatro efímero, en donde los espectadores forman parte de esta actuación única. Todo ello pone de manifiesto cómo “esta incursión en el espacio público permite desterritorializar el espacio de la danza y da lugar a nuevas formas de aprender el movimiento” (Fournié, 2006: 124). Asimismo, esto demuestra que la llegada de la postmodernidad permitirá obtener un arte verdaderamente público (Duque, 2001: 39), asentando este tipo de actuaciones.

El arte y el espacio público en Riga desde mediados del siglo XIX

En la segunda mitad del siglo XIX, Riga, la ciudad más grande y cosmopolita de las repúblicas bálticas con influencia rusa, alemana y sueca, estaba en pleno ascenso. Su edad de oro coincidió con el despertar nacionalista letón, impulsado para contrarrestar las políticas de rusificación (Stranga, 2008: 95). Su población se cuadruplicó hasta convertirse en el tercer

centro industrial y cultural del Imperio Ruso.[5] Pese a estar políticamente dominados por los zares de San Petersburgo, los alemanes del Báltico eran quienes representaban la élite política, comercial y cultural.[6] Fue una época de expansión sin precedentes en su historia, que provocó que la población rural de los alrededores se mudase a la ciudad hasta alcanzar medio millón de habitantes en 1913. Todo ello se vio reflejado en la remodelación urbanística de la ciudad (Krastinš, 2006).

Desde el año 1856 –tras la destrucción de las murallas de la ciudadela– se empezaron a construir amplios bulevares, avenidas y jardines alrededor del centro histórico (Krastinš y Strautmanis, 2004). Se siguieron estrictas medidas en su desarrollo que dotaron a la ciudad de una homogeneidad arquitectónica similar a la de otras capitales europeas como París –el centro artístico-cultural internacional– o Barcelona.[7] En 1876, se estableció el departamento de jardines de Riga, contando con el joven arquitecto paisajista alemán Georg Kuphaldt al frente.[8] Su primer proyecto fue la reconstrucción de la vegetación de *Bastejkalns* –uno de los seis baluartes de la extinta muralla y, actualmente, uno de los parques más importantes– (Pīra-Rezovska y Tooma, 2017). Desde entonces, este enclave ha estado en constante transformación, reflejando el pasado y futuro de Riga, la transformación de Letonia de nación a estado, así como el mestizaje artístico-cultural a lo largo de su historia. Se ha convertido en el centro neurálgico de la ciudad, destacando la importancia de las interrelaciones del arte con el desarrollo urbano y social de barrios artísticos.

En 1968, se inició una campaña de reconstrucción de los parques y se prestó especial atención a *Bastejkalns*, arreglando la cascada, los senderos y las terrazas montañosas (Spārītis, 2007). Asimismo, diversas obras de escultores letones –que habían formado parte de otras exposiciones– se exhibieron de forma permanente en este espacio. Una de ellas, es la escultura decorativa *Miera deja* (Danza de la paz en

letón) [fig. 1] de Pārsla Zaļkalne inaugurada en 1970 (Rīgas Pieminēkļu Agentūra, 2021).^[9] Esta escultura, realizada en aluminio fundido, tiene una altura de prácticamente dos metros. Muestra a tres jóvenes estilizadas bailando en círculo, que, aunque nos recuerdan al motivo del lienzo *La Danse* (1910) de Henri Matisse, presentan un dinamismo mucho mayor al introducir formas provenientes de la danza clásica. Mientras la joven situada a derecha ejecuta un *battement tendu en avant* con su pierna derecha, la que está situada a su izquierda hace este mismo movimiento *en arrière*. Asimismo, Zaļkalne sitúa a la tercera joven a modo de *partenaire* de ambas para completar la sensación circular y, con ello, crear un espacio esférico imaginado en su interior. Esta obra está expuesta sobre un plinto, lo que permite al observador apreciar mejor este efecto óptico. También hay que destacar su cincelado inspirado en las características formas del escultor sueco Carl Milles. Además, podemos apreciar una clara referencia a las Cárites griegas –mas conocidas como las tres Gracias–. Esta pieza se creó como una obra de arte *no conflictiva* de la era soviética, en donde cualquier acto de una mujer tenía que ocultarse con “una solución de un tema socialmente importante” (Spārītis, 2007: 163). Paradójicamente, sufrió las consecuencias de las Barricadas de 1991 previas a la recuperación de la independencia de Letonia. De hecho, si se observa de cerca se llegan a apreciar los agujeros de bala causados por las ametralladoras soviéticas en esta elegante escultura decorativa letona.



Fig. 1. Pārsla Zaļkalne. La escultura *Danza de la paz* en la actualidad, (Agencia de monumentos de Riga)

Fig. 2. Jiri Ojaver y Jān Tomik. El monumento en honor a Maris Liepa en la actualidad, (The Boris and Inara Teterev Foundation)

Décadas después, tras haberse asentado la democracia en Letonia, se creó un monumento al legendario bailarín letón Maris Liepa [fig. 2]. Se inauguró el 5 de septiembre de 2013 –con motivo del centésimo quincuagésimo aniversario de la Ópera Nacional de Letonia– y fue un regalo de los conocidos filántropos Boris e Ināra Teterev. Sus creadores fueron los profesores de la Academia de las Artes de Estonia Jiri Ojaver y Jān Tomik –considerado el artista báltico más relevante en la actualidad–, quienes esculpieron esta obra por invitación de su conservadora, la historiadora del arte letona Helēna Demakova (Rigas Piemineklu Agentūra, 2021). Desde que se firmó el proyecto en agosto de 2010, [\[10\]](#) se tardaron casi dos años en concluir esta pieza debido a su gran tamaño –prácticamente cinco metros de altura– y su complejidad técnica, que la convierten en “la obra de arte al aire libre en Riga más importante desde que Letonia recuperó su independencia” (Teterevu Fonds, 2021). Esta escultura está realizada en acero inoxidable sobre una base de granito. Los artistas reprodujeron la inconfundible postura –*attitude derrière*– de Liepa, proveniente del ballet *Espartaco*. [\[11\]](#) Esta pieza está cargada de simbolismo. En primer lugar por su emplazamiento, situada a los pies de la Ópera Nacional de Letonia, se encuentra junto al puente que atraviesa el canal de Riga y que une la Ópera con la Universidad de Letonia. En segundo lugar por la posición de sus brazos y su mirada, en donde se aprecia como el izquierdo señala a la fuente situada en el canal, mientras que el derecho apunta directamente al cielo y su cabeza, ligeramente ladeada, dirige la mirada hacia la Ópera. Además, la escultura se apoya sobre un soporte de acero inoxidable, elevándola de tal manera que parece que estuviese volando sobre el canal. Pero a su vez, el pie izquierdo está

fusionado al soporte representando las raíces que le seguirán uniendo para siempre a su ciudad natal. Con ello, sus creadores aspiraban no solo a conmemorar el éxito de su hijo pródigo, sino también a convertirlo en un símbolo para los futuros logros del ballet letón (Rīgas Pieminēkļu Aģentūra, 2021).

La danza en el espacio público de Riga y su relación con la identidad nacional letona

La danza, la música, la naturaleza y la libertad son los cuatro elementos esenciales de la sociedad letona. El origen del pueblo letón se remonta casi cinco milenios, [\[12\]](#) pese a que el estado de Letonia sea uno de los países europeos más jóvenes tras conseguir su independencia en 1918 (Stranga, 2008). Es bien sabido que el arte y las creencias de un pueblo juegan un papel crucial en su desarrollo socio-cultural. A lo largo de la historia, todas las civilizaciones han creado símbolos mediante los cuales poder interactuar con sus antepasados (Eliade, 1979). En la actualidad, no cabe duda de que su mayor icono –a modo de tótem– es *Brīvības Pieminēklis* (Monumento a la Libertad en letón) [fig. 3], [\[13\]](#) considerado el centro emocional y espiritual de toda la nación, incluyendo la extensa diáspora letona. [\[14\]](#) Esta estatua de grandes dimensiones –cuarenta y dos metros de altura–, está hecha en granito, travertino y cobre (Caune, 2002). Sus esculturas y bajorrelieves muestran diversos episodios de la historia de esta nación, haciendo especial hincapié en los soldados caídos durante la Guerra de la Liberación, [\[15\]](#) mientras que en su pedestal reza la siguiente inscripción: *por la patria y por la libertad*. Asimismo, este monumento es el punto inicial de la calle Brīvības, cuyos doce kilómetros de longitud la convierten en la columna vertebral urbana de Riga. [\[16\]](#)

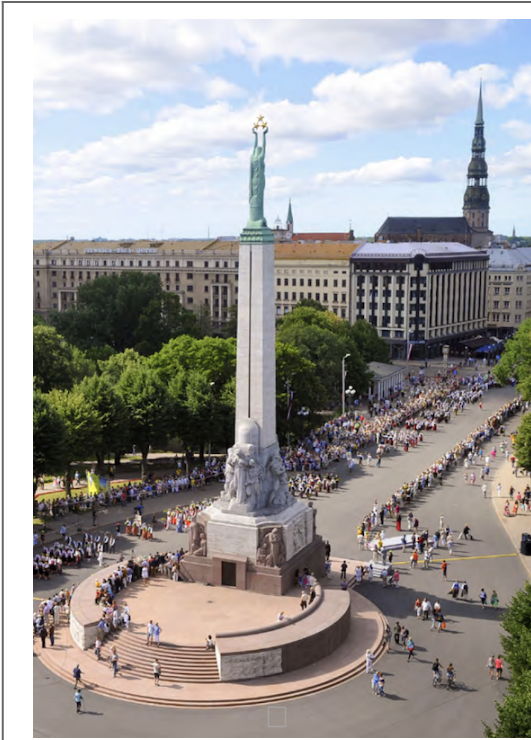


Fig. 3. Kārlis Zāle. El Monumento a la libertad (1935) durante el desfile del último Festival de la Danza y la Canción. 2018, (Centro Nacional de la Cultura en Letonia)

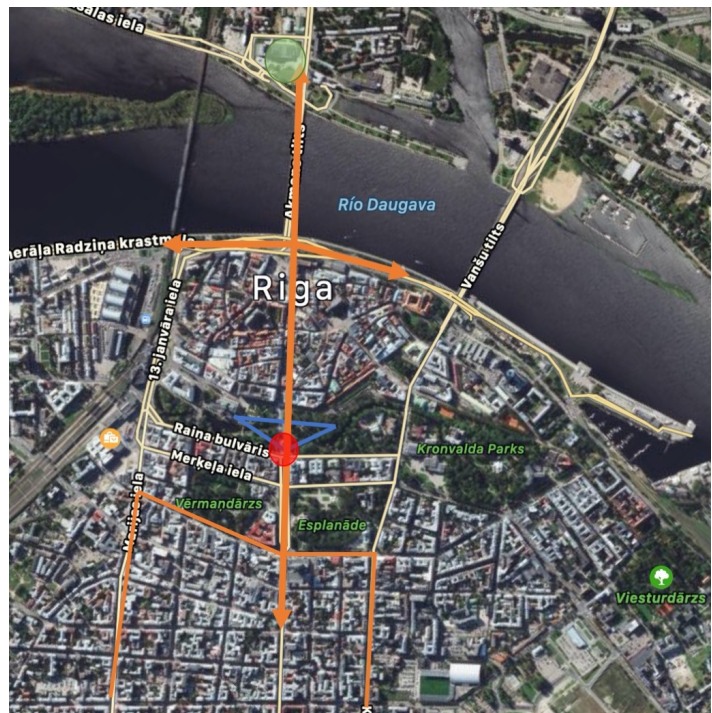


Fig. 4. Elaboración propia. Plano del centro de Riga, Bastejklans y su figura totémica imaginada. 2021, (Google Maps)

Si ahondamos en esta metáfora totémica –tomando al cuerpo humano como un referente–, nos permite establecer una conexión directa entre danza, urbanismo y arte público, contemplando “la coherencia de la obra desde el punto de vista escenográfico y coreográfico” (Remesar, 2002: 38). De este modo, podríamos llegar a apreciar una figura humana en el centro de Riga, partiendo de que el Monumento a la Libertad es su corazón. Así, el parque *Bastejkalns* se convertiría en sus pulmones a través del triángulo de la libertad de movimiento [fig. 4]–formado por su apreciado icono junto a los otros dos monumentos dedicados a la danza enunciados anteriormente–, que le provee del aire necesario para seguir afrontando su ardua historia. Mientras que hacia el oeste cruza el río Daugava a través de su cuello, el puente de piedra, [17] que nos lleva

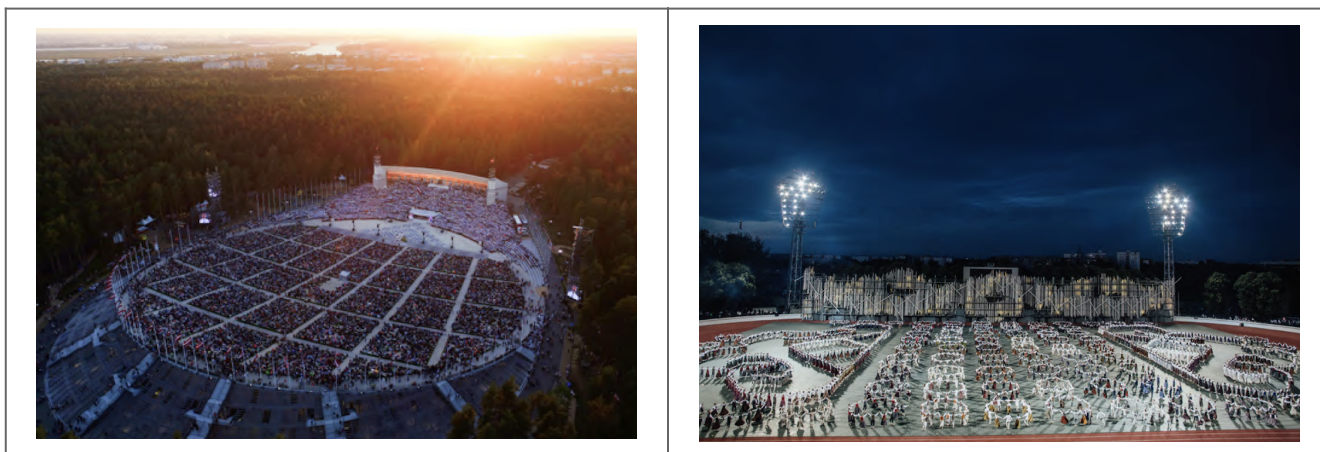
hasta el recién estrenado edificio de la Biblioteca Nacional de Letonia –también conocido como *Gaismas pils* (castillo de la luz en letón)–, [18] que representa un continuo fluir de ideas e historias. Y, por último, desde su columna en la calle Brīvības se bifurcan sus diversas extremidades surgidas desde la segunda mitad del siglo XIX, en donde este ensanche modernista representa su transición hacia la vida adulta como ciudad. De hecho, en esta época empezó a formarse la identidad nacional letona. Desde entonces, ha habido hasta tres despertares nacionalistas letones y, en cada uno de ellos, ha surgido una novedad importante en el campo de la danza: el Festival de la Danza y la Canción en la primera, el Ballet Nacional de Letonia tras su independencia en 1918, así como el Festival Internacional de Ballet del Báltico *From the Classics to Avant-Garde* tras la desintegración de la Unión Soviética. Todo ello pone de manifiesto la importancia que tiene esta disciplina artística en la sociedad letona.

– *El primer despertar nacionalista letón y el Festival de la Danza y la Canción de Letonia*

Entre los años 1850 y 1880, los jóvenes intelectuales, conocidos como nuevos letones (*jaunlatvieši*), [19] iniciaron un movimiento literario-cultural con tintes políticos significativos. El despertar nacionalista letón surgió en 1856 tras la publicación de *Dziesmiņas, latviešu valodai pārtulkotas* (Canciones traducidas al letón) del escritor Juris Alunāns –considerada como la primera traducción importante de poesía clásica extranjera en este idioma (Stranga, 2008)–, así como la creación del periódico en letón más popular denominado *Mājas Viesis*. [20] No obstante, fue Krišjānis Valdemārs quien se convirtió en su *líder espiritual* desde la Universidad de Tartu, al organizar diversas reuniones –siendo todavía estudiante– y animando a sus compañeros a estudiar el folclore letón. Bajo su influencia, Krišjānis Barons comenzó a coleccionar desde 1878 las *dainas* –canciones populares de

tradición oral que captan la esencia del pueblo letón—. En 1894, se publicó la primera edición de *Latvju dainas* contando con más de 12.800 composiciones. Mientras que en 1915, su *opus magna* alcanzó un total de 217.996 canciones en ocho volúmenes (Cimdina, 2006). Actualmente, los originales de las composiciones recopiladas de Barons se encuentran en la Biblioteca Nacional de Letonia y han sido incorporadas en el Programa Memoria del Mundo (UNESCO, 2001).

No cabe duda de que uno de los pilares fundamentales para el asentamiento y expansión de la identidad nacional letona fue el Festival de la Danza y la Canción, en donde se interpretan a *capella* muchas de las canciones recopiladas por este folklorista. Desde 1873, [\[21\]](#) se viene celebrando cada cinco años en diferentes entornos urbanos de Riga y, en su última edición, en 2018, llegó a congregarse a medio millón de personas entre sus distintos eventos (LNCC, 2018: 60). [\[22\]](#) Desde sus inicios, ha sido una herramienta socio-cultural –pero también política– de gran valor, cuya misión principal es la de “mantener unido al pueblo letón a través de sus tradiciones culturales, fortaleciendo la unidad e identidad nacional” (LNCC, 2018: 53). En sus orígenes, sirvió para convertir Letonia en una nación; tras su independencia, para celebrar “lo letón”; durante la ocupación soviética fue clave para sobrevivir y tras recuperar su libertad en 1990, ha sido un símbolo para reforzar la unidad.



<p>Fig. 5. Vil Muhametshin. La ceremonia de clausura del último Festival de la Danza y la Canción. 2018, (Centro Nacional de la Cultura en Letonia)</p>	<p>Fig. 6. Jānis Romanovskis. El gran concierto de baile del último Festival de la Danza y la Canción. 2018, (Centro Nacional de la Cultura en Letonia)</p>
---	---

La abrumadora y ascendente popularidad de este evento ha supuesto todo un desafío para la infraestructura pública de Riga, pero también un revulsivo para su desarrollo, contribuyendo a la expansión sin precedentes de la capital báltica en la segunda mitad del siglo XIX. Inicialmente, la plaza Esplanāde –muy cercana al Monumento de la Libertad– acogió al festival desde 1888, [23] a excepción de 1938 que se celebró en el parque de la Victoria en la margen izquierda (LNCC, 2018: 16). Sin embargo, a partir de 1950 se construyó un anfiteatro al aire libre específicamente para ello [fig. 5] en un bosque urbano en el barrio de Mežaparks. [24] Esta es una de las primeras ciudad-jardín que surgieron en el mundo (Krastinš, 2006), [25] una utopía moderna que surgió a comienzos del siglo XX en numerosas capitales europeas (Lorente Lorente, 2014: 8).

Entre los eventos más destacados del festival hay que resaltar tres. En el desfile inicial, todos los participantes –representando cada una de las cinco regiones letonas– caminan durante cinco largas horas por la calle Brīvības, mientras el público les aplaude y anima [fig. 4]. En el gran concierto de baile, que se celebra en el estadio multifuncional Daugava, más de quince mil bailarines folclóricos de todas las edades crean un espectacular caleidoscopio de formas geométricas –provenientes de sus antiguas deidades paganas– para narrar una historia [fig. 6]. [26] Y por último, la asombrosa ceremonia de clausura aglutina a veinte mil cantantes frente a un público de treinta y cinco mil personas, que celebran su pequeño lugar en el mundo a través del legado de Barons. Todo ello, ha hecho que este festival forme parte del Patrimonio Oral e Intangible de la UNESCO desde 2003. Además, como prueba de la importancia

que tiene la música y la danza en el pueblo letón, hay que resaltar que la diáspora letona sigue formando “coros y grupos de baile alrededor del mundo como un medio de mantener su identidad cultural y sentirse más cerca de su casa” (LNCC, 2018: 23).

– *El segundo despertar nacionalista letón y el Ballet Nacional de Letonia*

En 1886, la fundación del periódico *Dienas Lapa* dio comienzo a un nuevo despertar nacionalista letón denominado *Jaunā strāva*, [27] que terminaría en la Revolución rusa de 1905. [28] Este movimiento no fue sino una reacción a la política de rusificación desarrollada desde 1885 por el régimen zarista en todas las provincias bálticas. Todo ello, provocaría el cierre temporal de la Universidad de Tartu, “la cuna espiritual de la nación letona” (Stranga, 2008: 95) y la prohibición de la enseñanza del idioma letón en las escuelas. Sin embargo, esto no detuvo a los *jaunstrāvnieki* en su empeño por crear una nación independiente a partir de la autonomía cultural que habían conseguido. El poeta y oficial Andrejs Pumpurs publicó *Lacplesis* en 1888, una obra esencial en el imaginario letón que narra el conflicto contra los cruzados alemanes en el siglo XIII, convirtiéndose en un “ejemplo del movimiento romántico-nacionalista” (Cimdina, 2006: 218). Y sobre todo, el poeta y candidato al Premio Nobel Rainis, quien además de ser coeditor de *Dienas Lapa* entre 1891 y 1896, [29] se convirtió en el dramaturgo letón más destacado (Stranga, 2008) y la figura literaria de este movimiento social y político de izquierdas en busca de su libertad. [30]

Este auge de la identidad nacional de la “comunidad imaginada” local (Anderson, 1993) se vio reflejado en su arquitectura modernista nacionalista romántica. En la capital báltica, se llegaron a edificar ochocientas construcciones *art nouveau* entre 1899 y 1914, lo que supone aproximadamente un tercio del

total de sus edificios céntricos (Krastinš, 2006: 395). A principios del siglo XX, la denominada *París del Norte* –por el escritor británico Graham Greene–, se encontraba en su mayor esplendor como muestran sus heterogéneos y exuberantes inmuebles. Este estilo, también conocido como norteño, tuvo un papel esencial en el *art nouveau* local, reflejando el intento de crear una arquitectura específicamente letona. Pese a que floreció durante un período relativamente corto –entre 1905 y 1911– se construyeron alrededor de doscientos cincuenta edificios (Krastinš y Strautmanis, 2004: 15).[\[31\]](#) Sus arquitectos se basaron en el arte popular, los ornamentos etnográficos letones y su arquitectura vernácula. Además, insistieron en que fueran materiales de construcción naturales.

La desaparición del Imperio Ruso tras la Revolución de 1917 y la Primera Guerra Mundial dibujaron un panorama completamente nuevo en Europa. Todo ello, unido a un auge de la identidad nacional de la “comunidad imaginada” letona (Anderson, 1993), favoreció la independencia de este país en 1918.[\[32\]](#) Riga afianzó unas sólidas infraestructuras culturales, entre ellas la Biblioteca Nacional de Letonia, el Museo Nacional de Arte de Letonia (ambos fundados en 1919) y, sobre todo, la Ópera Nacional de Letonia, un edificio majestuoso situado junto al canal de Riga –en el vértice sur del triángulo de la libertad de movimiento, el pulmón señalado anteriormente– en el parque *Bastejkalns* [fig. 4]. Este edificio, inaugurado en 1863,[\[33\]](#) fue construido apenas siete años después del inicio de la profunda remodelación urbanística de la ciudad por el arquitecto Ludwig Bohnstedt (Bite, 2002: 537), para los poderosos alemanes del Báltico. Prueba de ello es que inicialmente este teatro se fundó bajo el nombre de *Stadt-Theater in Riga* y, desde entonces, la *Casa Blanca* letona ha sido testigo de los múltiples vaivenes sociales, culturales, históricos y políticos que ha sufrido Riga.[\[34\]](#) Pese a que inicialmente representase “un castillo para la cultura espiritual de la nación alemana” (Sparitis, 2000: 229),

rápido supuso también un hito para la historia del ballet letón. En las décadas siguientes, diversos maestros de ballet extranjeros se sucedieron uno tras otro hasta tal punto que el ballet “eclipsó a todas las artes escénicas” (Tivums, 2000: 262) suscitando que en 1922 se fundase el Ballet Nacional de Letonia.

Esta compañía estuvo estrechamente vinculada con la política cultural de este país para conseguir su reconocimiento *de iure* internacional en 1921 (Gerharde-Upeniece, 2008) y, después, para establecerse como una potencia cultural en la Europa de entreguerras. En apenas veinte años hubo hasta seis maestros de ballet diferentes que contribuyeron, en mayor o menor medida, al reconocimiento internacional del ballet letón a través de sus producciones en Riga, pero también con sus giras internacionales. Alexandra Feodorova-Fokin –solista del Ballet Mariinski y cuñada de Mijaíl Fokin– tomó las riendas en 1925 y fue la primera directora en organizar actuaciones fuera de la Ópera de Riga. En 1930, un grupo reducido de solistas bailaron en el recién inaugurado *Palais des beaux-arts* –un espacio multidisciplinar art déco diseñado por Victor Horta– en Bruselas, [35] así como en el teatro local de Amberes (Balina, 2014: 79). [36] En 1934, Osvalds Lēmanis se convertiría en su director, coreografiando su propia versión de *El mercader de Venecia* –la tragicomedia de William Shakespeare publicada en 1600–, que estrenaría ese mismo año en la ciudad de los canales en una actuación al aire libre (Balina, 2014: 79), siendo la primera incursión del Ballet Nacional de Letonia en el espacio público europeo.

Sin embargo, el contexto socio-político se estaba oscureciendo y Europa se estaba dirigiendo otra vez hacia el abismo de la guerra. En el mismo año que Lēmanis tomó las riendas del ballet letón, Karlis Ulmanis ejecutó un golpe de estado, alineándose con el resto de totalitarismos europeos y poniendo fin a la próspera etapa democrática en Letonia (Braslina, 2008). Fue el comienzo del aislamiento internacional para este

territorio que vería con horror la ocupación de las tropas soviéticas en 1940.[\[37\]](#) La I República de Letonia apenas duró veinte años, su independencia se vio truncada por el estallido de la Segunda Guerra Mundial, que daría lugar a medio siglo de represión soviética –como consecuencia de las cláusulas del Pacto Ribbentrop-Molotov–. Paradójicamente, bajo esta represión el Ballet Nacional de Letonia se consolidó con una renovada influencia rusa.[\[38\]](#)

– El tercer despertar nacionalista letón y el festival internacional From the Classics to Avant-Garde

La década de los ochenta trajo aires de cambio a los países bálticos. Tras largas décadas de silencio por parte de la comunidad internacional, en 1983 el Parlamento europeo hizo una resolución sobre la situación de Estonia, Letonia y Lituania (Cimdina, 2006). Mientras que la Unión Soviética, capitaneada por Mijaíl Gorbachov, introdujo la reforma de la Perestroika en 1985, lo que supuso una mayor apertura y libertades para sus ciudadanos. Al año siguiente, el debilitado régimen soviético estaba planeando la construcción de una central hidroeléctrica en el río Daugava, así como tres líneas de metro. Esto podría haber ocasionado una destrucción considerable del patrimonio artístico y natural letón, y la prensa local instó a sus ciudadanos a protestar. En este contexto, “el arte se convirtió en un arma poderosa de resistencia no violenta al gobierno comunista cuando se hizo la llamada a la independencia” (Martin y Anttila, 2017: 9), en el tercer despertar nacionalista letón conocido como la Revolución cantante.

Una vez más, los cuatro elementos esenciales de la sociedad letona –la danza, la música, la naturaleza y la libertad– resurgieron desde lo más profundo de sus ciudadanos, avivados por décadas de aversión hacia el régimen soviético. Pese a que se considera que la colocación de flores en el Monumento a la

Libertad el 14 de junio de 1987 fue el comienzo de dicho despertar.[\[39\]](#) Dos años antes en el XIX Festival de la Danza y la Canción, se había interpretado la conocida canción *Gaismas pils* de Jāzeps Vītols, que habla del renacimiento de una nación letona libre (LNCC, 2018: 19). Pese a la censura de las autoridades soviéticas, esta actuación llegó a retransmitirse por televisión, incentivando un nuevo despertar nacionalista (LNCC, 2018). Y el 23 de agosto de 1989 –exactamente cincuenta años después de la firma del Pacto Molotov-Ribbentrop–, los ciudadanos estonios, letones y lituanos formaron una cadena humana de casi dos millones de personas a lo largo de 670 kilómetros que pedían al mundo su libertad. La Cadena Báltica fue una loable demostración de unidad, que desencadenaría la restauración de su independencia en 1990 y su posterior reconocimiento internacional al año siguiente, tras la disolución de la Unión Soviética (Cimdina, 2006).

Tras la caída del telón de acero, los estados bálticos postsoviéticos –Estonia, Letonia, Lituania, Polonia y Alemania del Este–no lo tuvieron nada fácil para reintegrarse (Martin y Anttila, 2017: 9) en un mundo tan polarizado, como consecuencia de la Guerra Fría. No obstante, la cultura fue un bálsamo para curar sus heridas y reunificar a sus ciudadanos en torno a los eventos culturales que afloraron en el espacio público, facilitando un entorno de reconciliación. En la cultura letona han surgido diversas propuestas en el campo de la danza, en donde “ciertas personas comenzaron a desempeñar su papel en la forma contemporánea de pensar para bailar” (Balode y Gerbutavičiūte, 2015: 211). Entre estas propuestas,[\[40\]](#) hay que resaltar el Festival Internacional de Ballet del Báltico –IBBF por sus siglas en inglés– por aunar la rica herencia de ballet, la pasión por la danza folclórica, así como la pujante danza contemporánea, bajo su eslogan *From classics to avant-garde*, en diversos entornos del espacio público local. Este festival se celebra cada mes de abril desde 1996 con motivo del Día Internacional de la Danza y, actualmente, “es el evento de ballet más importante del norte

de Europa” (Balina, 2018: 778). Su directora artística Lita Beiris –antigua bailarina principal y directora del Ballet Nacional de Letonia– buscaba crear un festival que sirviera como puente entre diferentes culturas y generaciones para desarrollar una mayor cooperación entre los estados bálticos postsoviéticos (Gundega, 2016). Para ello, no solo se programan actuaciones, sino que también hay exposiciones, desfiles de moda o conciertos relacionados con la danza. Entre todos estos eventos, su icónica inauguración anual en el centro comercial de la estación internacional de trenes local [fig. 7], se ha convertido en uno de los preferidos por los rigueses. Esta actuación sin ánimo de lucro es una ceremonia de apertura bulliciosa, alegre y “ciertamente democrática, cuando el fragor diario de la estación de tren se ve reemplazado por algo inesperado y sorprendentemente conmovedor” (Balina, 2018: 778).



Fig. 7. Evija Trifanova. Bailarines del Ballet Nacional de Letonia interpretando un fragmento del ballet *Don Quijote* en la estación de trenes de Riga durante el Festival Internacional de Ballet del Báltico. 2013, (Agencia LETA)

Conforme han ido sucediéndose las diversas ediciones, la oferta de espectáculos ha ido expandiéndose gradualmente hasta dar cabida a un amplio abanico de formas y estilos: desde danzas contemporáneas experimentales, el resurgimiento de numerosos espectáculos de flamenco, así como compañías de ballet estadounidenses (Gundega, 2016). Actualmente, el IBBF se ha convertido en un enclave cultural fundamental de Riga. Con la llegada de la primavera y, tras el largo invierno letón, el público local aguarda ansioso las actuaciones de nuevos artistas procedentes de los lugares más dispares del mundo –hasta ahora procedentes de Japón, Francia, Alemania, Estados Unidos, Rusia, Finlandia, Noruega, Italia o España– (Balina, 2018: 779), que sitúan cada año a la capital báltica en el epicentro de la danza internacional. En 2020, se iban a celebrar sus bodas de plata –en donde tenía previsto participar como bailarín–, pero la pandemia lo suspendió todo a última hora y, la edición de este año, tampoco ha podido celebrarse. Esperemos que, en 2022, con la celebración del centenario del Ballet Nacional de Letonia, se pueda retomar también este festival para seguir demostrando la diversidad de la danza multicultural del siglo XXI (Gundega, 2006).

Conclusiones

La danza siempre ha estado presente en el espacio público y, en el caso de Riga, la danza es además uno de los elementos esenciales de la sociedad letona junto a la música, la naturaleza y la libertad. Todos ellos están presentes en *Bastejkalns*, parque céntrico donde se encuentra uno de los seis baluartes de la extinta muralla de la ciudadela derribada en 1856 (Pīra-Rezovska y Tooma, 2017) en la profunda remodelación urbanística de la ciudad (Krastinš, 2006). Fue una época de expansión sin precedentes en su historia. Su población se cuadruplicó hasta alcanzar más de medio millón de habitantes en 1913, convirtiéndose en el tercer centro industrial y cultural del Imperio Ruso. En esta época empezó a formarse la

identidad nacional letona. Desde entonces, ha habido hasta tres despertares nacionalistas letones y, en cada uno de ellos, ha surgido una institución importante en el campo de la danza.

El Festival de la Danza y la Canción se viene celebrando cada cinco años en diferentes entornos urbanos de Riga desde 1873. Fue una herramienta socio-cultural y política para convertir Letonia en una nación. Tras su independencia ha sido utilizado para celebrar “lo letón”, durante la ocupación soviética para sobrevivir y, tras recuperar su libertad, para fomentar la unidad (LNCC, 2018: 53). Sin embargo, no solo enfatiza la nación letona, sino que es una oda a la humanidad en sí misma. Uno no necesita ser letón para comprender y admirar el valioso legado de las *dainas* de Krišjānis Barons, cuyas 217.996 canciones han sido incorporadas en el Programa Memoria del Mundo (UNESCO, 2001). Este festival pone de manifiesto cómo, en contraposición a lo que pasó en la Alemania nazi, la cultura está por encima de cualquier régimen totalitario. Y, qué mejor símbolo y alegato al mundo, que celebrarlo sobre el mismo terreno en donde se levantó un campo de concentración en las horas más oscuras de la humanidad.

El segundo despertar nacionalista letón, denominado *Jaunā strāva*, se vio reflejado en la arquitectura modernista nacionalista romántica. En la capital báltica, se llegaron a edificar ochocientas construcciones *art nouveau* entre 1899 y 1914 (Krastinš y Strautmanis, 2004). Como consecuencia surgió el Ballet Nacional de Letonia, que estuvo estrechamente vinculado con la política cultural de este país para conseguir su reconocimiento *de iure* internacional en 1921 (Gerharde-Upeniece, 2008) y, después, para establecerse como una potencia cultural en la Europa de entreguerras. En apenas veinte años, hubo hasta seis maestros de ballet diferentes que contribuyeron al reconocimiento internacional del ballet letón a través de sus producciones y sus giras internacionales, entre ellas el recién inaugurado *Palais des beaux-arts* en

Bruselas y una actuación al aire libre en Venecia (Balina, 2014: 79), siendo su primera incursión en el espacio público europeo. Desafortunadamente, la I República de Letonia duró tan solo dos décadas, su independencia se vio truncada por el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Riga fue ocupada tres veces, primero por los soviéticos, después por los nazis hasta que en 1944 fue reconquistada de nuevo por los soviéticos. Pese a que el ballet letón se había alzado como un estandarte de “lo letón”, paradójicamente la compañía se consolidó durante la República Socialista Soviética de Letonia.

Finalmente, el tercer despertar nacionalista letón, conocido como la Revolución cantante, fue la *chispa* que pondría fin a medio siglo de represión soviética. Una vez más, la cultura báltica fue más poderosa que cualquier régimen totalitario ensalzando su pequeño *gran lugar* en el mundo, en donde surgió la admirable Cadena Báltica. Tras la caída del telón de acero, surgieron diversas propuestas en el campo de la danza para reunificar a la sociedad letona. Entre ellas, el Festival Internacional de Ballet del Báltico que se ha alzado como “el evento de ballet más importante del norte de Europa” (Balina, 2018: 778). Desde su creación en 1996, ha aunado la rica herencia de ballet, la pasión por la danza folclórica, así como la pujante danza contemporánea letona bajo su eslogan *From classics to avant-garde*. Este festival surgió como un puente entre diferentes culturas y generaciones para desarrollar una mayor cooperación entre los territorios postsoviéticos (Gundega, 2016). Entre su amplio abanico de eventos, destaca su ceremonia de apertura en el centro comercial de la estación internacional de trenes local. Esta ceremonia se ha convertido en uno de los eventos preferidos por los espectadores por su carácter democratizador de la danza, acercándola al gran público.

En definitiva, la danza en Riga, aunque siempre ha estado presente en su espacio público, se ha convertido en un elemento primordial de su identidad nacional. No deja de ser

llamativo que las danzas tradicionales se estén institucionalizando, mientras que en el ballet esté ocurriendo lo contrario. Una perspectiva escenográfica y coreográfica de la ciudad (Remesar, 2002) nos permitiría coreografiar y dar forma a Riga a través del movimiento incesante de su urbanismo, creaciones de arte en el espacio público e integrando a sus propios ciudadanos. Partiendo de que el Monumento a la Libertad es su corazón, el parque *Bastejkalns* sería sus pulmones –a través del triángulo de la libertad de movimiento–, proporcionando el aire necesario para seguir afrontando su ardua historia. Pase lo que pase, la danza siempre perdurará en Riga.

[1] Hubo otros cinco congresos más que motivaron la creación del *Institut International de l'Art Public* en 1905.

[2] Esta danza, también conocida como *Danse Serpentine*, fue interpretada por Fuller entre 1891 y 1915 en escenarios de todo el mundo, dejando boquiabierto al público por los deslumbrantes colores y brillos que mostraba mediante las novedades técnicas más punteras.

[3] Duncan se inspiró en la antigüedad clásica, lo que podría explicar una posible influencia del ágora, y por consiguiente de la noción de espacio público de la Antigua Grecia, en su obra.

[4] Entre ellos, hay destacar *MOVE: Choreographing Youen* en la Hayward Gallery londinense, *Danser sa Vie* en el Centre Georges Pompidou en París o *Dancing Around the Bride* del Museo de Arte

de Filadelfia.

[5] Pese a que en términos demográficos era la quinta ciudad después de Moscú, San Petersburgo, Kiev y Varsovia.

[6] Estuvieron presentes tanto en el actual territorio de Estonia como de Letonia. Su influencia se mantuvo durante casi siete siglos, desde que Riga y Tallinn eran importantes capitales de la Liga Hanseática en el siglo XIV hasta el estallido de la *Gran guerra*.

[7] Se construyeron cientos de inmuebles siguiendo un trazado en damero y la gran mayoría eran obras *art nouveau*.

[8] Se llegó a convertir en uno de los más influyentes por sus trabajos realizados en todo el Imperio Ruso hasta 1914.

[9] Actualmente es propiedad de la Agencia de monumentos de Riga. Fue restaurada en 2010.

[10] Entre todas sus partes involucradas: el Ministerio de Cultura de la República de Letonia, el Ayuntamiento de Riga, los mecenas y el hijo del artista, Andris Liepa.

[11] Le catapultó a la fama en plena Guerra Fría, convirtiéndole en un icono del ballet soviético.

[12] El grupo étnico letón es el pueblo báltico nativo de Letonia. Los primeros vestigios datan del III milenio A.C. Letonia siempre ha sido un territorio geoestratégico siendo disputado por las grandes potencias de su alrededor, así como un importante enclave comercial, formando parte de la Ruta del Ámbar durante el Imperio Romano o de la Liga Hanseática en el siglo XIII.

[13] Durante la Unión Soviética, se intentó derribar en varias ocasiones, aunque nunca se consiguió.

[14] Actualmente, hay casi 400.000 letones exiliados como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial y la posterior

ocupación soviética. Si tenemos en cuenta que Letonia tiene poco menos de dos millones de habitantes, y que un 25% de ellos pertenecen a la etnia rusa –que llegó como consecuencia de las políticas de rusificación soviética–, es una cifra realmente elevada.

[\[15\]](#) Un conflicto entre alemanes y soviéticos que luchaban por controlar la recién independizada Letonia, mientras que los letones se defendían de sus opresores. Tuvo lugar recién terminada la *Gran Guerra*.

[\[16\]](#) Ha tenido muchos otros nombres dependiendo de si la ciudad estuviera bajo dominación alemana –Große Sandstraße y Alexanderstraße– o rusa –Ļeņina iela y Aleksandrovskaya ulitsa–.

[\[17\]](#) Anteriormente conocido como Puente de Octubre hasta 1992, en referencia a la Revolución bolchevique de 1917.

[\[18\]](#) En referencia a todo el conocimiento perdido durante sus innumerables guerras e invasiones y que desde su inauguración en 2014, se pretende poner en valor toda la literatura, historia y sabiduría de este pueblo milenario a través de los más de cuatro millones de volúmenes con los que cuenta.

[\[19\]](#) Este movimiento se inspiró en el grupo Joven Alemania (*Junges Deutschland* en alemán), surgido a comienzos del siglo XIX bajo el liderazgo del conocido poeta y ensayista Heinrich Heine.

[\[20\]](#) Su tirada se mantuvo hasta el año 1910 y contrarrestaba la opinión del diario *Latviešu Avīzes*, afín a los poderosos alemanes del báltico.

[\[21\]](#) Aunque el festival de danza se incluyó a partir de la edición de 1948.

[\[22\]](#) Además, es uno de los eventos corales y de baile más grandes del mundo.

[23] En las dos primeras ediciones, el festival se celebró en el interior del céntrico edificio de la Sociedad Letona en Riga.

[24] Durante la Segunda Guerra Mundial, el campo de concentración nazi Kaiserwald estuvo situado aquí.

[25] En 1901, con motivo del 700º aniversario de la ciudad de Riga, se decidió hacer de este entorno un parque público. Al año siguiente, se iniciaron las obras y en 1908 ya estaban las primeras villas. Como curiosidad, las calles llevan nombre de las ciudades miembro de la Liga Hanseática.

[26] En la última edición, se interpretó la historia de Letonia desde que estuvo habitada por las tribus bálticas hasta su independencia.

[27] En español se traduciría como la nueva corriente y sus participantes *jaunstrāvnieki* como los recién llegados.

[28] Dos décadas después, el cineasta soviético nacido en Riga, Sergei Eisenstein plasmaría el descontento del pueblo de Odesa hacia sus dirigentes en el *Acorazado Potemkin* (1925).

[29] Este diario fue clausurado por la censura del Imperio Ruso en 1905, debido a su ideología socialdemócrata.

[30] Tras asistir en 1893 al congreso de la Segunda Internacional en Zurich, trajo consigo las obras de Karl Marx, Friedrich Engels y Karl Kautsky, que se convertirían en la semilla del Partido Socialdemócrata de Letonia.

[31] Una tercera parte del conjunto de la arquitectura modernista de Riga.

[32] El 18 de noviembre se proclamó la República de Letonia sobre el escenario del teatro ruso denominado *Rīgas pilsētas Otrasteātris* (actualmente denominado Teatro Nacional de Letonia).

[33] Justo diez años antes que el primer Festival de la Danza y la Canción.

[34] Ha modificado su apelativo hasta en veintiún ocasiones.

[35] En estas actuaciones bailaron Helena Tangijeva-Birzniece, Melanija Lence, Natalija Cveiberga, Eižens Lešceviskis y Osvalds Lēmanis.

[36] Pese a que no se conoce con exactitud, podría tratarse tanto de la Vlamse Ópera (inaugurada en 1907) o del teatro Bourla (inaugurado en 1834).

[37] Paradójicamente, la Unión Soviética había sido el primer estado en reconocer a Letonia como estado en 1920, renunciando a toda pretensión sobre este territorio. Dos décadas después, incumplió su palabra.

[38] En este aspecto, es de gran relevancia conocer las publicaciones acerca del ballet letón bajo la represión soviética (entre ellas los volúmenes de Tihonovs o Voskresenska), en donde se puede apreciar una visión muy sesgada de su historia potenciando la influencia rusa de ideología comunista y omitiendo todas aquellas contribuciones provenientes de los Ballets Russes de Diaghilev.

[39] Al año siguiente, surgieron los movimientos políticos Frente Popular y el Movimiento de Independencia Nacional de Letonia.

[40] Hay que resaltar también el festival *Fouetté* (1990-1991), el festival internacional *Ballet Stars in Jurmala* o el festival internacional de danza contemporánea *Time to Dance* (ambos desde 1998).

Los entresijos de la fulgurante carrera de Antonia Mercé, la Argentina

Este libro recopila la extensa correspondencia entre la bailarina y coreógrafa Antonia Mercé, la Argentina –y de su representante Arnold Meckel–con su larga lista de colaboradores, entre los cuales podríamos destacar al compositor Manuel de Falla, el bailarín Vicente Escudero, el dramaturgo Gregorio Martínez Sierra o el pintor Ignacio Zuloaga. La edición ha sido dirigida por Idoia Murga Castro –científica titular del Departamento de Historia del Arte y Patrimonio, Instituto de Historia, CCHS-CSIC–, junto a un amplio equipo de investigación y edición –Blanca Gómez Cifuentes, M.^a José González Ribot, Raquel López Fernández y Alejandro Coello Hernández–. Este epistolario nos demuestra que la Argentina no solo llegó a convertirse en un icono de la danza española, sino también en una figura relevante entre los círculos artísticos e intelectuales de los años veinte y treinta. Pero, ¿quién hay detrás de este mito de la danza española? ¿cuál fue el proceso creativo de sus producciones? Estas son tan solo algunas de las preguntas que responde la grata lectura de este libro, que nos permite sumergirnos en la vida y obra de Antonia Mercé y Luque.

El epistolario ha sido estructurado cronológicamente desde el verano de 1915 hasta su última misiva desde Bayona, pocos días antes de su fallecimiento el 18 de julio de 1936 –a la par que se producía el golpe militar que daría comienzo a la Guerra Civil española y que, no solo acabaría con la Segunda República, sino también con la Edad de Plata de la cultura española–. En primer lugar, Murga Castro nos ofrece una breve, pero necesaria, introducción acerca de la vertiginosa carrera de la Argentina. Para ello, recorre desde sus inicios en Madrid, el éxito mayúsculo de *El amor brujo* en París que la

catapultaría a los mejores escenarios del mundo, hasta la creación de su propia compañía denominada Les Ballets Espagnols. Se convirtió, probablemente, en “la bailarina española con más proyección internacional en la primera mitad del siglo XX” (p. 9), siendo la primera artista que fue distinguida con el lazo para señoras de la Orden de Isabel la Católica –concedida por el Gobierno de la Segunda República–.

A continuación, se presentan doscientas nueve cartas y telegramas editados y anotados. Uno de sus primeros remitentes fue Ignacio Zuloaga, con el cual se carteo en 1916 y 1918 –aunque también se incluye otra carta más sin fechar–. Tras ser rechazada para estrenar la ópera *Goyescas* –pese a haber sido propuesta por Enrique Granados y el propio Zuloaga–, Granados compuso para ella el solo *Danza de los ojos verdes* (p. 26). En la segunda misiva, la Argentina solicitó al pintor vasco que le proporcionase los figurines para su debut en Barcelona (p. 30). No cabe duda que con quien mantuvo un mayor intercambio epistolar fue con Manuel de Falla. Entre 1922 y 1936, se han localizado treinta y cuatro cartas y telegramas –las dos últimas por medio de Meckel–, que demuestran cómo la relación entre la bailarina y el compositor gaditano fue más allá de lo profesional, llegando incluso a convertirse en su amigo y confidente. Sin embargo, el grueso de esa correspondencia se enmarca entre 1922 y 1927, durante el proceso creativo y posterior impacto de *El amor brujo* –su “*chef d’oeuvre*” en palabras de Mercé (p. 53)–. En los años siguientes, se aprecian ciertas desavenencias respecto a la posible cesión de exclusividad que le pide Mercé para interpretar esta obra, pero a la que Falla no accede pese a considerarlo como la mejor intérprete de este ballet (p. 159). Además, el intercambio epistolar con Falla muestra cómo este fue un importante mediador en el conflicto entre la bailarina y el compositor Ernesto Halffter por los repentinos cambios musicales en *Sonatina* (pp. 160-161).

Otro aspecto fundamental de la lectura de este epistolario es

la de conocer la relación de la Argentina, y su representante, con una amplia lista de escenógrafos y figurinistas. Adoptó el ideal wagneriano de obra de arte total –que tantos éxitos había proporcionado a la revolucionaria compañía de Diaghilev–en sus diversas producciones, “ayudando a construir y difundir un imaginario de “lo español” (p. 10). Era un proceso dinámico entre todas las partes implicadas, en donde los artistas creaban *ex profeso* un primer boceto para Mercé –que también había solicitado la música a los compositores–. A continuación, coreografiaba sus piezas, lo que servía de inspiración a los artistas para finalizar sus creaciones. Destacan nombres como Néstor Martín-Fernández de la Torre, Carlos Sáenz de Tejada o Gustavo Bacarisas, que “se convirtió en el diseñador de cabecera de la bailarina” (p. 54) desde el estreno de *El amor brujo*. Todos ellos mantuvieron una correspondencia asidua tanto con la bailarina como con Meckel, cuyo trabajo fue fundamental al frente de la gestión de su carrera y de su posterior legado –con la creación de la Asociación Internacional *Les Amis d’Argentina*(p. 11) en 1937–.

Asimismo, dada la naturaleza de este libro, el aparato crítico se convierte en un elemento primordial de este. En primer lugar, cabría resaltar cómo se han transcrito, traducido –tanto del francés, inglés, alemán como italiano–y corregido las misivas, aunque se han “respetado expresiones coloquiales de la época, fórmulas de cortesía y laísmos o leísmos propios del madrileñismo en el que se había criado la bailarina” (p. 19). En segundo lugar, se han introducido numerosas notas a pie acerca de Mercé, el remitente o cualquier otra persona que se menciona. En tercer lugar, se han incluido hasta cinco tipologías de índices: cronológico de cartas con su procedencia –los principales fondos se encuentran en la Biblioteca Nacional de Francia en París, el Institut del Teatre en Barcelona y la Fundación Juan March en Madrid–, onomástico, entidades, obras y topónimos. En mi opinión, este es uno de los grandes aciertos de este volumen para orientar al lector y facilitar la labor del investigador. También se incluyen

abundantes fuentes gráficas a lo largo del texto y, por último, se incluye un listado de las principales referencias bibliográficas en esta área de investigación.

En definitiva, Murga Castro nos presenta una panorámica exhaustiva y detallada del epistolario de Antonia Mercé, que si bien es cierto se centra fundamentalmente en su faceta profesional, las cartas dirigidas a su sobrina nos muestran a la persona que hay detrás de esta gran artista. Asimismo, la extensa correspondencia con personalidades de tan diversa índole pone de manifiesto cómo estas páginas serán del interés no solo para los investigadores en danza, sino también para aquellos pertenecientes a otras áreas del conocimiento –escenografía, música, fotografía e incluso moda–. Recomiendo encarecidamente este libro, que consigue que una tarea ardua, e incluso a veces tediosa, se convierta en una agradable y, en muchas ocasiones, apasionante lectura. No cabe duda que este volumen se convertirá en una herramienta esencial para los estudios venideros acerca de la Argentina.

Convivencia artística: Terracotas de Merche Millán. Pinturas de Pepe Torrecilla

Ha llovido mucho desde enero de 1978, desde que en la Lonja se expuso la *Muestra artística de jóvenes aragoneses*. Veintitrés jóvenes presentaban un manifiesto en el que reivindicaban la labor artesanal y desmitificaban el arte y al artista en un intento de dinamizar la vida y sensibilizar al espectador. Estos artistas variopintos pertenecían a diversos ambientes, la mayoría se estaban formando en la Escuela de Arte de Zaragoza, situada en el precioso edificio, hoy abandonado, de la plaza de los Sitios. Algunos compaginaban esta disciplina con otras carreras y diversas ocupaciones, quiero nombrarlos a todos, no hacerlo en función de la importancia que tuvieron con posterioridad, según el mayor o menor éxito de sus trayectorias, sino como decidimos hacerlo entonces, por orden alfabético: Juan Manuel Arpa, Carlos Barcelona, Juan M. Caballero, Francisco Cabrejas, Carlos Castillo,

Jesús Clemente, Ignacio Fortún, Felix Fuertes, Julio J. García, Tapia Gasca, Teresa Gómez, Merche González, Javier Imaz, Isabel Laborda, Carlos Mayoral, Mercedes Millán, Ricardo Párraga, José Pratdesaba, Carmen Pueyo, María Pilar Sancet, Chose Torrecilla, María Pilar Val y Dino Valls.

Posteriormente se formó el grupo *Crómatos*, reducido a nueve integrantes, perviviendo dos años, dos o tres exposiciones, y dos intervenciones, una en el Hogar del Pensionista de Delicias y otra en el colegio Cesáreo Alierta situado en la Romareda. Más tiempo duraron las reuniones semanales en el café Levante, que poco a poco se fueron disolviendo por la falta de asistencia. La vida de aquellos jóvenes discurrió por distintos derroteros, siguiendo su vena artística en diferentes niveles de intensidad y dedicación. La exposición que nos ocupa, visitable del 3 al 16 de mayo de 2021, la realizan dos de aquellos artistas, unidos personal y artísticamente. Merche Millán, que de la pintura pasó a dedicarse plenamente a modelado y alfarería, convirtiéndose en una inteligente y excelente ceramista. Pepe Torrecilla (Chose entonces), que sin abandonar el dibujo y la pintura, armonizó esta actividad con la llamada de la música.

Torrecilla expone dos lienzos, dibujos y reproducciones de obras realizadas a lo largo de los años ochenta, imágenes de lo que podríamos llamar la movida zaragozana, escenas de bares y de bailes, secuencias de personas que van a trabajar, que cogen el tranvía, el autobús o que llegan en bicicleta al número 15 de la calle Alcober, donde tenían su taller y donde se llevaban a cabo reuniones y juergas. Personajes cubistas, interiores con suelo de damero y veladores con botella de vino. Obritas muy coloristas, de mucho movimiento, algunas nos recuerdan viñetas de cómic, otras casi surrealistas con figuras planas, hombrecillos de papel caminando, hombres-estrellas que parecen flotar. Mucha vida, recuerdos, amistad, juventud y humor.

Merche Millán trabaja con barro, materia empleada desde hace miles de años, en la que intervienen los cuatro elementos: tierra y agua, aire que seca sus obras y fuego con el que se cuecen, la esencia de la terracota. En ocasiones ha pasado su obra a bronce y acero, como es el caso de *A la maestra rural*, escultura situada en la plaza de El Puente de Sabiñánigo, junto al museo Ángel Orensanz y Artes del Serrablo, ganadora en el año 2001 del Premio Internacional de Escultura Ángel Orensanz del Ayuntamiento de Sabiñánigo.

En esta ocasión presenta recipientes de diversas formas, con variedad de engobes, barnices, texturas, colores y acabados. Preciosas piezas que pueden igualmente dedicarse a ser contempladas o a disfrutar de su uso, unas decoradas con incisiones, otras con figuras. Vasijas con formas de animales alados, o culminadas con sirenas, ballenas, cabras, carneros o jabalíes, algunas montadas por diversos personajes. Extraños e imaginativos animales y criaturas que nos recuerdan a los seres mitológicos del Pirineo, o a los inspirados en bestiarios medievales presentados en anteriores exposiciones.

Sirenas, tritones, mujeres, minotauros, figuras que llevan en sus cabezas esferas del mundo, reptiles, peces o pájaros. Las alegres y simpáticas brujas del mar, especie de brujas-sirenas dotadas de gran movimiento. Grupos de personajes en diversas actitudes, unos leyendo sentados, otros que parecen portar maletas y están mirando al cielo ensimismados, otros que conversan, se besan o bailan... El ser humano en lo cotidiano y en la manifestación de su imaginación, fantasías y mitos.

De Objetos encontrados.

Alejandro Azón

El programa de becas A3RTE, convocado por Bodegas Enate e Impact Hub Zaragoza, tiene por objeto fomentar la profesionalización de jóvenes artistas y comisarios aragoneses. En su primera convocatoria, en 2020, ha concedido una beca de comisariado a Lorena Domingo (Zaragoza, 1984) por su proyecto *Open This End*, con el que propone un acercamiento al problema de la naturaleza en la actualidad, plan que se lleva a cabo con los cuatro artistas becados: Jorge Isla (Huesca, 1992), Natalia Escudero (Zaragoza, 1991), Leticia Martínez (Zaragoza, 1984) y Alejandro Azón (Zaragoza, 1984). Cada uno de ellos ha realizado su proyecto expositivo con el que ha conseguido la beca, comisariado por Domingo, y expuesto en Impact Hub Zaragoza.

Es importante indicar que A3rte ha recibido el premio de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte 2020 a la mejor labor de difusión de arte aragonés contemporáneo, que Alejandro Azón y Lorena Domingo obtuvieron en 2019 ex aequo el premio de la AACA al artista menor de 35 años destacado por su proyección artística, que Natalia Escudero recibió este mismo galardón en el año 2018, y Jorge Isla en 2017.

Alejandro Azón, artista multidisciplinar, licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Castilla La Mancha, con diploma de estudios avanzados en la especialidad de Nuevas Prácticas Culturales y Artísticas, amplía su formación en la Scuola del Libro di Urbino y en la Accademia i Belle Arti di Bolonia. Ha obtenido diversas becas, residencias y premios. Muy interesado por la historia, la antropología y la arqueología, su trabajo de fin de carrera se centra en el caminar y el objeto encontrado. Su línea de investigación sigue tres premisas, la primera es caminar, que para Azón es una forma interrogativa de estar en el mundo y de llegar al conocimiento del mismo. Esto le lleva al segundo supuesto, que es el objeto encontrado, la función de su caminar. Para el autor el valor del objeto no está en sí mismo, sino en la información que nos transmite. El tercer foco de atención es el lugar donde ha sido encontrado el objeto, la cartografía del mismo, la importancia de establecer, por medio de coordenadas en el plano, el lugar exacto del hallazgo.

En principio, los objetos encontrados en su caminar eran fotografiados y recogidos para su ordenación y catalogación, su interés se centra en paisajes urbanos, puertas deterioradas por el tiempo, señales de tráfico abolladas y perforadas, utensilios herrumbrados a los que el tiempo y la intemperie han dejado inservibles. El siguiente paso lleva a los miradores de la ciudad de Cuenca, donde encuentra objetos tirados y mezclados, convertidos en basura, que él ordena y clasifica para darles sentido, son elementos con memoria, con el carácter que les imprime el uso y el deterioro.

El artista da mucha importancia en su obra al equilibrio entre el aspecto conceptual y el plástico. Su elaboración es minuciosa. Ahora no siempre emplea el objeto encontrado físicamente, sino que lo representa por medio de

un procedimiento pictoescultórico y de grandes dimensiones. El fondo de la obra está pintado en acuarela, en ocasiones cuando realiza obra de menor tamaño usa el grabado, sobre los que va colocando una trama de puntos blancos sobre clavos muy finos, que le confiere a la obra luz, brillo y volumen, y a los que da carácter topográfico estableciéndolos a distintos niveles.

Se trata, como dice Azón, de una arqueología contemporánea. En esta exposición, abierta del 6 al 28 de mayo de 2021, encontramos sus cartografías de calles, caminos, senderos y atajos; tubos con recortes de esas filigranas de mapas, grabados escultóricos de latas, oxidadas y abolladas, de cerveza y refrescos, y el último de los objetos encontrados realizado a gran tamaño, un carrito de pesca, perfectamente catalogado con indicación de las coordenadas del lugar exacto del descubrimiento.

El hombre va conformando el paisaje a su medida y va dejando su huella, a la vez abandona y convierte en basura todo lo que un día tuvo una función y le fue útil, lo que es reflejo de una época y su evolución. Ahora el artista en su caminar prospectivo, con su atenta mirada de antropólogo, rescata todos estos signos enriquecidos por el temperamento que el discurrir de los días le ha otorgado, reflexiona sobre los mismos y nos los muestra como auténticos hallazgos arqueológicos.

Tomoko Yoneda

Desde Benjamin hasta Fontcuberta, la teoría alrededor del medio fotográfico ha planteado numerosas cuestiones, tratando de definir qué es la fotografía o los usos de la imagen fotográfica. Susan Sontag, en su influyente ensayo *Sobre la fotografía* precisa lo siguiente:

Todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo.

En esta línea reflexiva entorno a la relación entre la imagen fotográfica y la historia, la memoria y la identidad ha trabajado la fotógrafa japonesa Tomoko Yoneda (Akashi, Japón, 1965). Formada en Chicago y Londres, con una fuerte base periodística y una gran labor de investigación, Tomoko Yoneda construye imágenes ahondando en la historia y la antropología

del entorno fotografiado, convirtiéndose en una retratista del paisaje más que una paisajista.

Una fotografía calmada, estática, con una composición impecable y un uso del color absolutamente magistral. Paisajes marinos serenos, de una increíble quietud y unas luces sugerentes, vistas urbanas entre suaves colinas con un manto blanco de nieve, un bosque de un esplendoroso verde o improvisadas escenas de gente divirtiéndose patinando sobre el hielo que nos recuerdan a las obras de Pieter Brueghel el Joven. Imágenes bellas y aparentemente amables que esconden mucha historia (o historias) en su trasfondo. El paisaje marino se convierte en la playa brasileña en la que se ahogó mientras nadaba el oficial nazi Josef Mengele, conocido como el *Ángel de la Muerte*; la vista urbana es Sarajevo, y el lugar desde el cual se muestra la ciudad es el puesto de un francotirador serbio, quienes sembraron el terror durante la Guerra de Bosnia; el verde bosque es el campo de batalla del Somme, uno de los enfrentamientos más violentos de la Primera Guerra Mundial; o la pista de hielo pertenece a una de las ciudades ocupadas por las tropas imperiales japonesas durante invasión de Manchuria. La obra de Tomoko Yoneda nos plantea constantemente esta serie de dicotomías, explorando el bagaje del entorno y creando imágenes comprometidas entre una fotografía estéticamente muy atractiva y un trasfondo social e histórico incómodo.

Por primera vez en Europa, la Fundación Mapfre de Madrid se ha encargado de reunir en una atractiva muestra un total de diecisiete proyectos fotográficos individuales de Tomoko Yoneda, los cuales se podrán contemplar entre el 11 de febrero y el 9 de mayo de 2021. La exposición, comisariada por Tom Wombell, es una magnífica oportunidad para acercarnos a la obra de la fotógrafa japonesa residente en Londres.

Entre las series que componen esta muestra destaca *Escenario*, la cual posiblemente represente de mejor manera el trabajo de Tomoko Yoneda. *Después del deshielo*, una reflexión entorno a

espacios de países pertenecientes al bloque soviético; *Casa japonesa*, realizada en espacios interiores taiwaneses que recogen parte de la historia de la ocupación japonesa y residencias de generales del Kuomintang; *ZDC*, compuesta por fotografías de la Zona Desmilitarizada de Corea; o *La isla de Sajalín*, un espacio de tensión y disputa territorial entre Rusia y Japón, son series que asientan el estilo y la reflexión fotográfica planteada por la artista japonesa.

Sin embargo, estas series conviven y se complementan con otros proyectos marcadamente diferenciados, tanto estética como conceptualmente, como *Correspondencia. Carta a un amigo*, centrada en la figura de Albert Camus, usando una cámara de medio formato (Olympys Pen) y película en blanco y negro; o *Las vidas paralelas de los otros*, jugando con un lenguaje fotográfico que trata de emular imágenes realizadas por un espía.

Finalmente, destacamos la serie *El sueño de las manzanas*, titulada en clara referencia al verso de Federico García Lorca de su poema *Gacela de la muerte oscura*. Esta nueva serie, encargada por la Fundación Mapfre, gira en torno a la Guerra Civil y al célebre escritor, con imágenes tanto de paisajes donde se libraron importantes batallas, como fotografías de bodegón con objetos personales del poeta granadino. Una serie en clara sintonía con el estilo característico de la extraordinaria fotógrafa nipona.

Créditos de la imagen: *Ice Rink—Viewing of a mining town that was part of the South Manchurian Railway Zone during the Japanese Occupation, Fushun, China, Tomoko Yoneda, 2007.*

Magnum: el cuerpo observado

Entre todos los temas que han sido objeto del arte en Occidente, el cuerpo humano es posiblemente el más clásico o el más recurrente. Desde el arte rupestre y la escultura clásica, el cuerpo ha sido protagonista indisoluble de la concepción plástica europea.

Fuera de ser un recurso ya manido o antiguo, sigue en la actualidad centrando gran parte de la atención de muchos creadores en medios contemporáneos como se demuestra en la exposición *Magnum: el cuerpo observado*, comisariada por Monserrat Pis Marcos y Emily Graham. En esta muestra, desarrollada en la Fundación Canal de Madrid entre el 26 de noviembre de 2020 y el 4 de abril de 2021, se reúnen imágenes de catorce icónicos fotógrafos de la prestigiosa agencia Magnum.

La exposición se centra en mostrar cómo el cuerpo humano sigue atrayendo la mirada del artista. Entre las propuestas recogidas, podemos observar planteamientos clásicos, como la obra del fotógrafo alemán Herbert List (1903-1975), con canónicos desnudos en blanco y negro, o el canario Miguel Rio Branco (1946), quien expone varias fotografías que de nuevo nos recuerdan a los desnudos y torsos clásicos, pero con un uso de un color saturado y vívido. En contraposición, también se recogen propuestas más atrevidas figurativa y estéticamente, como la obra de fotógrafa francesa Antoine D'Agata (1961), con una serie de retratos cuyo tratamiento nos recuerda enormemente a la obra pictórica de Francis Bacon.

Buena parte de los proyectos de la muestra tienen un tinte o carácter social y documental, característica por la cual suelen ser reconocidos los fotógrafos de la agencia internacional de fotografía Magnum. Entre estos proyectos es especialmente interesante la propuesta del reportero británico Tim Hetherington (1970-2011), asesinado prematuramente

mientras cubría la Guerra de Libia de 2011. Hetherington fotografió durante varios meses a un pelotón estadounidenses en Afganistán, dando forma su libro *Infiel*, publicado en 2010. En las fotos expuestas, lejos de mostrar la épica de la guerra, retrata a los soldados durmiendo, en posiciones frágiles, reflejando la vulnerabilidad masculina y rompiendo con la idea arquetípica del guerrero.

Otros proyectos especialmente interesantes son las fotografías de Olivia Arthur (1980), en torno a cuestiones de género y sexualidad en la India, la obra de Alessandra Sanguinetti (1958), en torno al paso de la infancia a la adolescencia y a la edad adulta, o las emblemáticas imágenes de Cristina García Rodero (1949), relacionando en este caso el folkllore y la tradición con la muerte.

En definitiva, esta muestra es un ejemplo de cómo el cuerpo es protagonista en distintos géneros fotográficos, desde el desnudo, a la fotografía social y documental, la fotografía de moda o el retrato. Para ello, la exposición reúne nombres e imágenes de fotógrafos icónicos como Bruce Gilden (1946) o Philippe Halsman (1906-1979), con otros proyectos de más reciente creación como los de Bieke Depoorter (1986) o Alex Soth (1969). Además. Gracias a una gran labor de digitalización, podemos pasear virtualmente por las salas de la Fundación Canal para poder seguir disfrutando de la muestra, las obras seleccionadas, el excelente diseño expositivo y seguir reflexionando en torno a la relación del cuerpo con el arte.

Créditos de la imagen: Doc' Kelso durmiendo. Puesto de Restrepo, Afganistán. 2008 © Tim Hetherington / IWM / Magnum Photos