
Apuntes sobre la política de bellas artes del gobierno republicano durante la guerra civil. el arte al servicio de la propaganda y la influencia soviética

JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA

Se exponen aquí las ideas sobre las relaciones entre arte y propaganda sustentadas por el equipo comunista que durante la mayor parte de la guerra civil española regentó el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y algunas de las realizaciones de carácter oficial basadas en ellas, inspiradas en su mayor parte en los métodos utilizados en la Revolución de Octubre. Las ideas de Hernández y su equipo coincidían con dos de las concepciones básicas de Lenin sobre los problemas de la cultura: la necesidad de que el proletariado asimilase críticamente la cultura burguesa y la utilización del arte para la propaganda de las ideas revolucionarias. Dada esta ortodoxia doctrinal no debe extrañar la función que se asignó en el Ministerio a las manifestaciones artísticas, como tampoco lo es el que se trasplantaran muchos de los métodos utilizados en la Rusia de la Revolución.

Se llama la atención sobre una serie de proyectos y realizaciones de corte oficial o paraoficial directamente inspirados en motivos propagandísticos y frecuentemente en relación con la «propaganda monumental» que había preconizado Lenin, como la «colección de monumentos simbólicos a favor de la defensa de Madrid» cuyas maquetas ejecuta-

ron los artistas de la Sección de Artes Plásticas de Altavoz del Frente y una serie de esculturas y monumentos destinados a exaltar las gestas bélicas o a los jefes militares republicanos.

Por otra parte se analizan las actividades de la Sección de Propaganda del Ministerio de Instrucción Pública y la utilización de las artes populares y de las celebraciones tradicionales reconvirtiendo su significado: Tribuna de Propaganda, Cabalgata de la Semana del Niño y las «Fallas Antifascistas».

El tercer bloque de realizaciones o acontecimientos estudiados lo constituyen manifestaciones de índole oficial: el intento de crear un Museo de la Revolución (donde se recogieran obras de arte y todo tipo de recuerdos), la constitución del Archivo de la Guerra, la Exposición de Dibujos y Grabados de Goya en Londres y la edición de sus aguafuertes (con lo que se pretendía ilustrar el carácter de nueva Guerra de la Independencia que a los ojos de los republicanos revestía el conflicto) y la convocatoria a mediados de 1937 de un Concurso Nacional de Artes Plásticas en un intento de reanudar y reconvertir a la vez la tradición de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.

La arquitectura de vanguardia en los años cincuenta en Cataluña: el grupo «R» (1951-1960)

PALOMA BARREIRO PEREIRA

El primer intento de renovación en el ámbito cultural catalán después de la guerra civil, tiene lugar a comienzos de la década de los años cincuenta con el llamado Grupo «R» de Arquitectura en Barcelona.

Forman parte de este Grupo una serie de arquitectos, preocupados de buscar nuevos caminos tratando de establecer una continuidad con la línea cultural catalana de antes de la guerra.

Los arquitectos catalanes de estos momentos van a estar alejados de los encargos de la Administración y algunas obras que se realizan van adoptar esquemas en sus fachadas de modelos florentinos como se puede ver en algunos ejemplos de la arquitectura bancaria de Barcelona de estos años.

La primera Junta Directiva del Grupo «R» se forma en agosto de 1951, en el estudio de los arquitectos Coderch y Valls, el grupo estará compuesto por ocho personas: Oriol Bohigas, Gili, Moragas, Sostres, Coderch, Martorell, Pratmarsó y Valls, en los diez años aproximadamente de su existencia, se irán añadiendo más arquitectos e irán saliendo otros. Anteriormente a su formación, se va a celebrar en Barcelona la V Asamblea Nacional de Arquitectos y el Concurso sobre la vivienda-mínima en Barcelona, convocado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares que tanta transcendencia tendrá para la formación del Grupo pues en este concurso participarán muchos de los componentes del Grupo «R».

Dentro de las actividades del Grupo «R» hay que destacar las cuatro exposiciones, celebradas en «las Galerías Layetanas» de Barcelona, donde no sólo se van a exponer obras de los componentes del mismo, sino todas las obras premiadas en los Concursos celebrados entre los estudiantes de las Escuelas de Arquitectura de Madrid y Barcelona convocadas por el Grupo «R».

El tema del Diseño, con la participación de Antonio Moragas, va a ser otra de las actividades del Grupo, este Arquitecto va a asumir el inicio de renovación del F.A.D. (Fomento de las Artes Decorativas), creando y presidiendo el Instituto de Diseño Industrial de Barcelona (I.D.I.B.).

La participación del Grupo «R» en la Exposición Internacional de Arquitectura de la IV Bienal del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, los Cursos de Economía y Urbanismo, celebrados respectivamente en los años 1958 y 1959 con la participación de entendido en la materia tanto a nivel nacional como internacional, la labor docente, erudita y crítica de algunos de los miembros del Grupo, van a tratar de dar una nueva visión a la arquitectura catalana y española en general de este tiempo, llegando al final de la década de los años cincuenta donde la falta de realismo de los proyectos de algunos componentes del Grupo, junto a los personalismos, impotencia de la situación económica-social y política, la falta de cohesión ideológica el eclecticismo de muchos de ellos van a precipitar su disolución en el año 1960.

Actitud vanguardista y elementos tradicionales en la plástica española contemporánea. De la postguerra a los años 70

JULIA BARROSO VILLAR

Se parte de la prolongación de la actitud vanguardista de las primeras décadas del siglo XX, en los grupos españoles de artistas nacidos a partir de la postguerra.

Con base en los propios textos programáticos que tales artistas utilizaron, se hace un repaso a aspectos entroncados en posturas tradicionales, que podíamos concretar en:

Postulados teóricos: sentido mesiánico, plenamente vanguardista, en los textos de Ángel Marsá para: Primer Ciclo Experimental de Arte Nuevo. Exposición Grupo Lais. Algo similar años más tarde, con el Grupo Primer Ciclo de Arte de Hoy, también barcelonés. 5.^a Forma, Mostra 1 y 6. Equipo 57, Córdoba, Crónica, etc., subrayan la posición antisubjetiva en el arte.

Referencia a la tradición cultural, concretable a varios niveles:

Universal: Crónica de la Realidad

Escuela de Madrid

Española: grupo El Paso, G. Zaragoza

Mediterraneísmo: artistas de todo el entorno mediterráneo agrupados en el M.A.M.

Regional: Indalianos, de Almería. SAAS, de Soria. Grupos Ur, y Gaur, de San Sebastián. Escuela de Zaragoza.

Tirada de revistas de arte, con medios escasos y artesanales en ocasiones:

Parpalló- «Arte Vivo»

Dau al Set- «Dau al Set»

G. Zaragoza- Cuadernos de Orientación Artística

O Figura- Monografías de arte de O Figura

Técnicas:

Defensa del trabajo en equipo, antiindividualista

Revalorización del grabado: MOSTRA I, Tarot, Estampa Popular consecuente replanteamiento de los precios-obra: Grup d'Elx

Entidad plástica:

Pese a las dificultades de las «tendencias» en su definición, se encuentran obras vanguardistas en artistas de grupos que, en apariencia, son plena novedad en su momento:

Escuela de Madrid. naturalismo y postimpresionismo

Realismo: artistas del «Normativismo»: Equipo 57, Crónica, Estampa Popular.

Abstracción: Pórtico. El Paso, E. Zaragoza y su análisis de las formas abstractas como legado de la cultura histórica del pasado.

Consideraciones en torno al primer realismo pictórico español del siglo XX (1900-1925)

ESTEBAN CASADO ALCALDE

La ponencia presentada bajo el título «Consideraciones en torno al primer realismo pictórico español del siglo XX (1900-1925)», ensaya un primer intento de sistematización de la pintura figurativa española de ese mismo momento. Basado este realismo pictórico en la estética de la pintura de museo, encontramos que es el realismo del XVII, y más concretamente Velázquez, el modelo museístico que nutre a esta pintura del Novecientos.

Hallamos por otro lado como antecedente del fenómeno, a nuestro gran ochocentista Eduardo Rosales, quien con su retorno consciente a las composiciones velazqueñas, consigue emerger del abúlico panorama pictórico circundante; este mismo Rosales que, además, con su factura amplia y vigorosa preanuncia el modo de hacer, la factura, de esa primera etapa novecentista.

Ya en nuestro siglo XX, figuras máximas como Sorolla, Zuloaga o Nonell, dan cuerpo a esta estética que aquí analizamos. Sorolla no precisamente por su luminismo —que curiosamente resulta ser más una rémora del XIX— sino por su factura, su valentía de trazo, y su fogosidad de pincelada. Zuloaga, en cuanto que es el que más conscientemente, reflexivamente, se acerca a la pintura de los museos, aunque en él esta postura responda a una actitud crítica que le hermana a los hombres de la Generación del 98. Por lo que respecta a Nonell, si bien en él nada hay de pintura museística, su característica pincelada de profundo surcons —que sin embargo para algún estudioso le hace entroncar de forma no consciente con la de Ribera— pue-

de, de cualquier manera, ser considerada como consecuencia de la forma de hacer de Rosales y de la modernidad (anticipo de este realismo novecentista) que ello supuso en relación a la pintura de su momento.

Pero más que nombres propios, nos interesan las motivaciones de esta estética, el por qué de esa fijación en la pintura museística. Aquí nos movemos ya en un terreno de especulaciones —algo hay de ensayo en todo este estudio— avanzando por ello unas determinadas hipótesis de trabajo que sirvan para posteriores estudios de esta tan ignorada todavía parcela de nuestra pintura contemporánea. Por tanto, presentamos una serie de datos de orden cultural que a nuestro juicio resultan ser condicionantes de este realismo novecentista. Estos datos, objetivos, se refieren sobre todo a la figura de Velázquez, su incidencia bibliográfica en el paso del siglo XIX al XX, y particularmente la conmemoración de su centenario en 1899. Este retorno a la figura de Velázquez sería, a nuestro juicio, paralelo al proceso seguido por la arquitectura en la adopción de un *neoplateresco* como estilo «nacional» por esos mismos años.

Desde otra óptica, y dentro del análisis de los condicionantes de este realismo del XX, intentamos recoger la posición de los hombres del 98 con su famoso «problema de España», frente a la pintura. Y siguiendo en esta trayectoria, nos percatamos de que la mejor traducción de la postura noventayochista en la pintura es el arte de Zuloaga, que precisamente por estos planteamientos críticos con postulados regeneracionistas, se acerca de una

forma más que consciente, lúcida, al arte del Greco, Velázquez o Goya.

El último punto de este estudio se refiere al realismo menos creativo, que nada nuevo aporta al arte de los museos del que se nutre: es el *realismo academicista*. Aquí hacemos algunas consideraciones sobre esta vertiente tan poco innovadora en la evolución pictórica española, y tratamos de fijar dentro de unos límites cronológicos su apogeo. Límites que se basan en fechas significativas de acontecimientos pictóricos dentro de la vida artística nacional de ese momento. El estudio finaliza con el examen de la figura de Vázquez Díaz, que desde dentro del «sistema», aunque a través de un len-

guaje diferente, el cezanniano, logra —precisamente por ser insobornablemente realista en cuanto que heredero de la concepción pictórica de figuras históricas (Zurbarán por poner el ejemplo más evidente)— logra, como decimos, desplazar al realismo academicista como estética dominante.

En resumen, el esquema-guion del estudio queda estructurado en los siguientes puntos:

- I. Concepto.
- II. Antecedentes de este realismo.
- III. El siglo XX.
 - III.1. Condicionantes del realismo novecentista.
 - III.1.1. La postura noventayochista: Zuloaga.
- IV. Realismo academicista.

Paul Klee ... ¿surrealista, expresionista o abstracto?

JAVIER DELICADO MARTÍNEZ

A través del presente trabajo nos introducimos en el mundo mágico y mítico de PAUL KLEE, uno de los genios más relevantes, como pintor y como artista, de este nuestro siglo XX, el de aquel que era «abstracto con recuerdos».

En Klee (1879-1940) se funde todo un mundo cósmico: la pintura, la música, la poesía y la filosofía.

Klee, su vida y su obra, son una búsqueda continua de los orígenes del mundo; ese mundo que «debe ser explorado donde el ojo del artista se concentra en su lápiz, el lápiz se mueve y la línea sueña».

Precisamente su mundo y su obra nos la ha dejado plasmada a través de sus escritos, en sus bellísimos «Diarios» donde exalta el fuerte nexo que le unía con los sucesos cotidianos, su «Teoría del arte moderno», y sus experiencias de profesor de la Bauhaus en sus finísimos apuntes titulados «Bosquejos pedagógicos» reflejadas en forma maravillosa.

Su obra conocida es de todos, descrita a través de historiadores de la envergadura de un GROHMAN, un JAFFE o un READ.

Pero no nos entretenemos aquí ni en su vida ni en su obra, sino que intentamos adentrarnos en otro mundo, en el «mundo feérico» —como diría Herbert Read— de Klee, para despejar la gran incógnita que a continuación se plantea:

¿Era Klee un pintor expresionista?

¿Era Klee un surrealista?, o por el contrario ¿un abstracto?

«Debe disociarse a Klee de todos los movimientos de arte moderno, y en particular de los rótulos de cubista, expresionista o futurista. Es a veces reclamado por los surrealistas, pero si hay algún parentesco es de los surrealistas con Klee, y no de Klee con los surrealistas. Es el más individualista de los artistas modernos. Como Chagall, ha creado su propio mundo y en ese mundo vive y se mantiene».

Pero Klee es un abstracto. Klee, que ha dejado un catálogo de 8.926 obras de una frescura y de una invención renovada sin cesar, merece el nombre de abstracto y es indudablemente uno de los creadores de este estilo. Lo inventó en cierto modo para su uso personal, y fue el calor del sol del Sur, en Túñez, el que hizo de Klee una revelación; ese sol que hace brillar un presagio fue el que dio luz y claridad a Klee: la pintura.

Otra de las incógnitas que se plantea es si el arte de Klee es un arte de vanguardia o por el contrario si está arraigado a alguna tradición.

Cierto que el arte de Klee está influido por maestros como Goya, por filósofos como Nietzsche y Heidegger, por compositores como Mozart, por escritores como Novalis o Rilke, y que en su obra se respira un cierto aire de romanticismo y un retorno por volver a los orígenes de la Antigüedad Clásica.

Pero Klee a pesar de querer recordar el pasado y hacer de mediador entre mundos diversos posee su propio mundo: el mundo de la fantasía, de lo instintivo, de lo ingenuamente objetivo.

El arte de Klee no tiene nada de tradición, es un arte de vanguardia.

El año pasado, 1979, se cumplía el centenario del nacimiento de Klee. Con este motivo, aparte del trabajo que aquí se expone, quiero dejar cons-

tancia de tan bello acontecimiento de aquél que era «abstracto con recuerdos», de aquél en que «el arte es pensamiento y no puede existir pensamiento, que no sea pensamiento del mundo»: Paul Klee.
ars longa et vita brevis.

Tradición y crisis en la arquitectura religiosa contemporánea de Granada

JUAN MANUEL GÓMEZ SEGADÉ

Tras constatar el hecho de la abundancia de construcciones y la poca calidad de las mismas, nos preguntamos cómo una Granada tan rica en monumentos artísticos, de pronto ve agotado su genio en el mismo campo que antes tanto había brillado, la arquitectura religiosa. Sin pretender ser exhaustivos, nos parece que las motivaciones principales hay que buscarlas en circunstancias sociales propias de la ciudad de Granada, a nivel económico y demográfico, además del cambio radical de planteamientos que supone el Vaticano II tanto para los responsables eclesiásticos, como para la generalidad de los fieles.

Si por un lado la Iglesia Institucional no derrocha esfuerzos en atender a la tarea constructora de templos, los arquitectos tampoco aciertan con los módulos adecuados a la nueva mentalidad y religiosidad, constatándose aquí un nuevo desequilibrio muy propio de nuestra cultura, entre ideología y praxis, entre élite y masa.

Los únicos que demuestran un mediano acierto, son los Institutos Religiosos de Educación que, sobre todo en los años 60, se aplican denodadamente a la ampliación o construcción de colegios. No harán grandes templos, pero se esforzarán en dotar a sus «orgánicos» recintos de los ingredientes de monumentalidad mínimos para «transformar» lo que arquitectónicamente es sólo un espacio vacío sin particular caracterización.

Pero en Granada, a nuestro parecer, existe un factor popular que, si no es decisivo, sí puede ser importante, a la hora de buscar motivos de este poco desarrollo de la arquitectura religiosa. La ri-

queza monumental de la Granada de la Alhambra, a pesar del aumento demográfico, es tal que puede absorber la demanda de servicio religioso. Sobran iglesias, hasta el punto que algunas han tenido que cerrarse al culto; el centro histórico está plegado de monumentos. Y lo que aún es más significativo, el pueblo de Granada se identifica plenamente con los ambientes barrocos y renacentistas que tanto abundan en su casco urbano. El test que hemos utilizado es el del número de bodas celebrado en todas las iglesias granadinas en los últimos veinte años. El resultado curioso, del rastreo, de una proporción inversa entre la población y el número de bodas, con cifras extremas que van desde el 19% hasta el 75%, para datos de población referidos —como muestra— el año 1975. Así, conforme el centro histórico se ha ido despoblando en proporción a los barrios de nueva planta, su porcentaje de bodas sube desmesuradamente. Aparte otras muchas razones, es un hecho que esta preferencia significa una sintonía mayoritaria con los ambientes religiosos legados por el pasado, frente a la impersonal arquitectura religiosa del presente.

La mayoría del pueblo, no sólo es ajeno a esta nueva arquitectura, sino que la ignora; y como en Granada todavía funcionan plenamente gran cantidad de monumentales templos de siglos anteriores, los granadinos se quedan con LA TRADICIÓN, y dejan al margen todo aquello que no entienden. Resulta más fácil y es más «suyo».

En la conclusión, aventuramos una pista de identificación entre esta desgana en lo creativo, y

la pasividad con que asistimos en el mismo suelo a la destrucción sistemática del entorno histórico artístico. Consideramos que quien es capaz de proyectarse con imaginación sobre el futuro, no puede menospreciar el pasado que sustenta el progreso adquirido. Y de ahí que sea el bajo nivel cultural de la masa popular el que condiciona la la-

bor de las minorías, hoy por hoy, desconectadas totalmente de la base. En resumen, no han existido las condiciones que permitieran el resurgir de una verdadera arquitectura religiosa contemporánea en Granada, y nadie se ha lamentado por ello. El significado de este hecho, queda ya fuera del objetivo de la ponencia.

Vivienda obrera y ciudad en Sevilla. 1849-1929

ANTONIO GONZÁLEZ CORDÓN

Entender el desarrollo de la ciudad del s. XIX a través de dos elementos fundamentales de su transformación: la producción de suelo urbano de un lado y la vivienda obrera como destino básico de la actividad edilicia de otro.

Trabajar sobre un modelo concreto de ciudad, Sevilla, ofrece la oportunidad de verificar, a cada suceso, las ideologías que subyacen a la transformación burguesa de la sociedad del s. XIX, en un territorio radical y complejo. Si la burguesía progresista aglutinada a partir de 1849 con Montpensier define un modelo de ciudad alternativo en la periferia a través de lo pintoresco, la burguesía inmovilista e inmobiliaria, aquella que comienza a fijar el capital e inmuebles de alquiler, es capaz de provocar un avance de gran importancia al trabajar sobre grandes solares desamortizados y obligar a la consecución de nuevas técnicas constructivas y con ello un nuevo concepto de ciudad.

La permanente ausencia de una idea de Plan, al contrario de Madrid o Barcelona, a la vez que permitirá una ciudad de «corte y confección», ampliará sin embargo el catálogo de tipologías edilicias y con ellas la especialización constructiva de los maestros de obra y arquitectos locales. La ciudad y la arquitectura del s. XIX sevillano muestran así un auténtico avance revolucionario, y hasta ahora desconocido, por cuanto producción edilicia, negocio inmobiliario a gran escala y nuevas tipologías caminan en una misma dirección.

Será a partir del auge de los regionalismos a finales del s. XIX y con ello la arquitectura de au-

tor, cuando la ciudad comienza a presentar la dicotomía entre la imagen de la ciudad-bella y la ciudad de producción capitalista. Así la victoria heroica del regionalismo en el año 1929 con la Exposición Iberoamericana, sella la mala conciencia de la ciudad sin prejuicios generada en el s. XIX.

Las influencias de las teorías del socialismo utópico en las imágenes urbanas con la fijación de la vivienda en propiedad y jardín/corral en contraposición permanente a la gran rentabilidad generada por la gran dimensión de la ciudad intramurallas y la llegada del ferrocarril como generador del concepto de metrópolis son elementos de importancia que han configurado la ciudad actual.

El desarrollo legislativo sobre la vivienda obrera a partir de 1872 culminado en el Proyecto de Ley de Casa Baratas de 1907-1911, ofrece la oportunidad de contemplar el modelo de ciudad utópico que una legislación liberal y de libre mercado genera. La actividad de los poderes públicos queda relegada a la promulgación de la Ley.

El gran auge de las Cooperativas de Viviendas en los años 1910-20 en terrenos del común cedidos por el municipio y la transformación del modelo de ciudad que las cooperativas generan con sus imágenes de ciudad-jardín en la periferia asumiendo y consumiendo la arquitectura regionalista culminan en la ciudad de cartón-piedra de la Exposición del 29 y con ella la máxima distancia entre la ciudad real y la oficial.

Pinazo entre la vanguardia y la tradición: reflexiones en torno a una autobiografía inédita

CARMEN GRACIA BENEYTO

Tomando como punto de partida la presentación de un documento inédito: la autobiografía autógrafa de Ignacio Pinazo Camarlench, he pretendido desarrollar un trabajo de carácter ambivalente:

1. *Comentarios y ampliaciones a las noticias dadas por el propio Pinazo en dicho documento.* Donde empleo, desde el punto de vista metodológico los principios del historicismo crítico, con la finalidad de aportar una serie de datos de carácter documental y técnico que sirvan para un mejor conocimiento de la personalidad de este artista y faciliten el desarrollo de futuros estudios más profundos.

2. *Intento de situar la actividad vital y artística de Pinazo dentro de la sociedad española de la segunda mitad del siglo XIX.* Basándome en el documento y las ampliaciones personales citadas, con la apoyatura adicional de otras investigaciones realizadas con anterioridad trato de demostrar como paralelamente a la coexistencia en la sociedad decimonónica de actitudes conservadoras del Antiguo régimen, y tendencias nuevas hacia el liberalismo y la lucha económica; existe también, no sólo, una dicotomía entre el artista oficial, conformista y mi-

mado por el poder establecido, acaparador de cargos oficiales y honores que se empeña en mantener esquemas profesionales totalmente caducos, y el artista marginado, revolucionario y resentido contra todo lo establecido que arrastra una vida de miserias, pero que en definitiva aporta cauces nuevos para el futuro del arte; sino también el del artista que participa de ambos postulados, aportando al panorama social español una nota más de paradoja y de sugerente incoherencia. Un ejemplo clave de este tercer tipo de artista es, a mi juicio, Ignacio Pinazo, afirmación que justifico mediante un somero análisis de las actitudes más rebeldes junto a las más conservadoras dentro de sus diferentes facetas vitales: ideología política, actitud frente a los premios y honores, temas preferidos en su producción artística, y por último características técnicas de la misma.

Como es lógico en todo producto de una investigación no acabada, se trata de unas conclusiones totalmente provisionales, a la vez que limitadas por las lógicas exigencias de las bases del Congreso, pero que quizá pueden convertirse en punto de referencia de aportaciones y rectificaciones posteriores.

Fundamentos teóricos e ideológicos de la práctica artística vasca (1966-1980)

ANA M.^a GUASCH FERRER

Tal como indica el enunciado de la ponencia, nuestro propósito es analizar las bases teóricas, las raíces estéticas y los fundamentos ideológicos de uno de los períodos de mayor interés en el desarrollo del arte vasco contemporáneo: el que abarca desde 1966, fecha de la fundación del Movimiento de la Escuela Vasca a través de la creación de los grupos GAUR, EMEN, ORAIN y DANOK, hasta finales de la década de los 70.

La fecha de 1966 es definitiva para la trayectoria del arte vasco: supone, por un lado, la ruptura con el arte anterior, caracterizado por un hacer academicista, por una temática folklórica y regionalista, y por una ideología totalmente conservadora, y, por otro, un absoluto replanteamiento de la praxis artística, paralelo, a su vez, con un progresivo despertar de la conciencia vasca.

La ponencia desarrolla, en primer lugar, un análisis que nos mostrará el diferente grado de enraizamiento ideológico del artista vasco desde su inicial vocación por el academicismo de corte oficial y de origen madrileño (Bringas, Lecuona), hasta las diferentes opciones nacionalistas (Arrúe, Zubiaurre, Tellauche), o socialistas (Arteta), pasando por las influencias parisienses, sean las impresionistas (Guiard, Regoyos), o las fauvistas (Iturrino

y Echevarría); en segundo lugar, se desarrolla una visión sincrónica, en el sentido de analizar el pensamiento estético de significados artistas de la plástica actual euskaldum (Oteiza, Basterrechea), y de calibrar las diferentes opciones ideológicas dentro del arte vasco del momento: la abertzalista (patriota de origen nacionalista), la marxista, la tradicionalista y la marxista-leninista.

Se estudian, por tanto, cuestiones tales como la existencia de un arte específicamente vasco, sus implicaciones con la etnia y con la cultura autóctona, ancestral y referencial, a la vez que su posible influencia es una praxis artística caracterizada por una renovación del lenguaje, desde el informalismo, el constructivismo de corte racionalista, hasta el realismo social, la figuración paisajística y la fantástica.

Se trata, en definitiva, de un intento de aproximación a la trayectoria de la conciencia, de la dimensión conceptual del artista vasco frente a la realidad de su entorno, realidad a la que no son ajenos los planteamientos políticos (repercusión de las ideas del Partido Nacionalista Vasco, y posteriormente de ETA), estéticos (pensamiento de Oteiza con sus relaciones Prehistoria/Arte Contemporáneo, Basterrechea, Ibarrola, Urquijo, Mirantes), geográficos, sociales, económicos y culturales.

Literatura artística en torno a la abstracción en España durante la década de los cincuenta

IGNACIO HENARES CUÉLLAR Y PEDRO UREÑA PORTERO

La controversia suscitada ante la aparición en nuestro país del arte abstracto a partir de la postguerra, es analizada a través de opiniones y editoriales habidos en la prensa de la época.

La polémica surgida entre Abstracción/Figuración permanece a lo largo de una década y principios de la siguiente —1940-1957— dando cabida a las más enconadas posturas. Unas a favor, las menos, y otras en contra. Calificativos como falta de veracidad, intromisión inexplicable de materiales y técnicas, deshumanización, e incluso la acusación partida de un periódico de ser un arte «raíz filocomunista», son índices expresivos de la incompreensión para con la tendencia no figurativa para la mayor parte de profesionales y críticos de aque-

llos años en España. Hechos como la presencia de la abstracción en el arte litúrgico, factor que promovió en 1957 un Certamen de Arte Sacro Abstracto, fue causa de una mayor radicalización en contra del nuevo movimiento.

Frente al grueso de detractores, algunas voces se levantaron en su apoyo, tales como las de Cirilo Popovinci, Ángel Ferrent, Felipe Vivanco, Gaya Nuño, Santos Torroella y sobre todo la del prestigioso crítico barcelonés Juan Eduardo Cirlot, cuyos artículos y libros —«Arte Otro»—, significaron una respuesta clara a la reacción. Sin embargo la mejor respuesta la daba un grupo de jóvenes artistas en Madrid que respondía al nombre de «El Paso».

La tradición en la arquitectura burgalesa del primer tercio del siglo XX

ALBERTO C. IBÁÑEZ PÉREZ

Determinación de la influencia de la tradición en la arquitectura burgalesa del primer tercio de nuestro siglo. Análisis de los edificios más destacados en donde las inquietudes estilísticas propias de estos años a nivel arquitectónico quedan reflejadas a través de obras cuyo denominados común está presidido por las corrientes historicistas.

Se trazan a modo de introducción tres etapas. La primera representada claramente por los «neos» (Neogótico, Neoplateresco, Neomudéjar), una segunda donde dentro de un eclecticismo la tendencia del Nacionalismo y cierto Racionalismo se impone hasta los años inmediatos a la Guerra Civil. Y una tercera en la que se especifica la presencia de elementos tradicionales en la arquitectura actual.

La realidad cultural española marca la pervivencia del elemento tradicional y lo justifica en muchas de las expresiones arquitectónicas. Apreciándose como una de las causas fundamentales de tal postura creativa, en las teorías regeneracionistas de finales del siglo XIX y principios del XX. Burgos como símbolo por excelencia de «lo castellano» se convierte en uno de los focos máximos de la tendencia nacionalista, siendo muchos de sus monu-

mentos tomados como modelos. La exaltación histórica de la época, con su recreación en los momentos gloriosos del pasado y la restauración de no pocos edificios —algunos tan importantes como la Catedral de Burgos o la Casa del Cordón— son factores que crean un ambiente propicio que hace fructificar las corrientes historicistas. El Gótico y el Renacimiento en su acepción Plateresca, serán los estilos que predominantemente conformen el panorama arquitectónico de la capital castellana de principio de siglo, dejándose notar la ausencia del Mudéjar en su versión «Neo», pese a existir en la ciudad buenos ejemplos de tal estilo.

Un estudio sobre el entorno cultural de Burgos, las características formales y estilísticas de algunos de los edificios aquí presentados y por último una selección de ellos como exponente de la tesis aquí expuesta, completan y concluyen el trabajo. Entre los edificios escogidos para su estudio se encuentran: Iglesia de las Salesas, Capitanía General, Reforma de la Casa del Cordón, Casa de la calle de S. Pablo, Torre y tímpano de la portada de la iglesia de los Jesuitas, Convento y colegio de las Escavas, Capilla de la Divina Pastora.

«El payés catalán en rebeldía» en el homenaje a la libertad de Joan Miró

FERNANDO MARTÍN MARTÍN

La presente ponencia tiene por objeto dar a conocer una de las obras más importantes y a la vez menos estudiadas en detalle del universal pintor catalán. Circunstancia comprensible si tenemos en cuenta que desde su realización en 1937 no ha sido posible localizar su paradero.

Conocida hasta hace poco por un círculo de especialistas, fue a raíz de la última exposición antológica de Joan Miró celebrada hace ahora dos años —1978— en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, cuando a través de su reproducción alcanzó una mayor divulgación a nivel visual.

«El Payés Catalán en Rebeldía» o el «Segador», nombre con el cual también se la conoce, fue una obra ejecutada expresamente por Miró para el Pabellón presentado por la República Española en la Exposición Universal de París en 1937, es decir, en plena Guerra Civil, circunstancia ésta que determinó de manera clara su contenido y características. El «Payés», es una obra de carácter mural, —5,50 x 3,65 mts., segunda en dimensiones después del «Guernica» la cual se ubicó a pocos metros de la de Miró dentro del mismo recinto—, que formaba parte integrante de todo un programa artístico perfectamente organizado cuyo marco arquitectónico era el ya aludido Pabellón representante

de la República. Pabellón cuya trascendencia y significado a medida que transcurre el tiempo cobra una mayor dimensión, pues desde el edificio hasta la numerosa obra artística contenida en él, constituyó de manera inequívoca el exponente fiel de lo que representó la vanguardia española, así como su aportación al panorama estético europeo. Confirmar lo dicho es sencillo, basta enumerar la nómina de artistas que se hallaron presentes empezando por los propios arquitectos del Pabellón, Luis Lacasa y Josep Lluís Sert con la colaboración de Antoní Bonet Castellana, para seguir con nombres tan cualificados como Alberto Sánchez, Julio González, Pablo Picasso, Josep Renau, Gregorio Prieto, Gutiérrez Solana, Emiliano Barral, Francisco Pérez Mateos, Horacio Ferer, José María Ucelai, el eminente investigador y músico del folklore castellano Agapito Marazuela y la participación del norteamericano Alexander Calder.

En el trabajo se efectúa un análisis completo del «cuadro» mediante tres apartados que comprenden: Génesis, Descripción y Significado. A través de estos apartados se profundiza en el móvil creativo, se hace una reconstrucción ideal del cromatismo de la obra y se plantea su alcance teniendo como base el testimonio del propio Joan Miró que para esta investigación accedió a dar su información personal.

Vanguardia y tradición en la pintura murciana del siglo XX

ISABEL MOLINA SERRANO Y M.^a DEL CARMEN SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL

Acogiéndonos al título que ostenta la Sección 4.^a del presente Congreso, hemos pretendido trazar un esquema general de la pintura murciana del siglo XX, y que en ella me dan una serie de momentos y tendencias tradicionales y vanguardistas en perfecta convivencia. No pretendemos, pues, investigar monográficamente sobre cada uno de los pintores mencionados en el presente trabajo; lo que en verdad nos interesa es estudiar las líneas evolutivas de su pintura a fin de poderlos encuadrar en las dos tendencias artísticas antes mencionadas.

La escuela murciana de pintura contemporánea es prácticamente desconocida en el contexto nacional. De ahí que consideremos interesante ofrecer este intento de sistematización de su trayectoria, a modo de infraestructura sobre la que puedan trabajar posteriormente futuros estudiosos.

Así, pues, e insistiendo una vez más en el carácter esquematizador que hemos pretendido dar a nuestro trabajo, creemos poder fijar las siguientes conclusiones que resumirían el desenvolvimiento de la pintura murciana del siglo XX, incluyéndola en los apartados de tradición y vanguardia:

1) Valor y existencia palpable durante todos estos años de una pintura tradicional que pesa socialmente más que la vanguardista. Apoyada por nuestros críticos de arte y buena parte de intelectuales, sigue conformándose dentro de los mismos principios estéticos desde principios de siglo.

2) Discutible existencia de una vanguardia, de la que podemos hablar siempre teniendo en cuenta su doble aspecto: a) Si la comparamos con lo que se ha considerado vanguardia internacional o nacional, nunca ha existido, pues siempre se ha producido con un gran retraso. b) Si la situamos dentro de nuestro propio contexto artístico-social, ha habido tres momentos que pudiéramos calificar como tales: B1) El que se da en los años 1920-1930 protagonizado por Flores, Garay, Joaquín y Gaya. B2) En los años 60 con el grupo El Puente Nuevo. B3) A partir del año 1970 en el que empieza a darse a conocer de una forma más generalizada, la pintura de una serie de artistas jóvenes que intentan actualizar sus formas de expresión.

Importancia del alumbrado público en el urbanismo malagueño del s. XIX

JOSÉ MORALES FOLGUERA

I. INTRODUCCIÓN

Los estudios realizados sobre el urbanismo hasta el momento presente inciden más sobre la faceta estético-decorativa que práctica-funcional, a pesar de casos insólitos y aislados, como los de Vitrubio en la Antigüedad y Alberti en el Renacimiento italiano. Uno de los aspectos más interesantes de ese urbanismo práctico es el alumbrado público, cuyo desarrollo a partir del S. XVII va unido al de los avances científicos. París es la primera ciudad europea que instala en sus calles en 1667 la iluminación con candelas de sebo, el que seguirán el aceite en el S. XVIII y el gas y la electricidad ya en el XIX.

II. EVOLUCIÓN

II.1. Legislación

El enorme crecimiento de las ciudades, como consecuencia de la Revolución Industrial, trae aparejado la aparición de toda una serie de leyes, con las que se pretende encauzar el desordenado crecimiento urbano. Málaga, que no cuenta hasta 1884 con un cuerpo legislativo adecuado a su gran desarrollo, va a ir sacando a lo largo del S. XIX una serie de leyes de ámbito parcial y reducido, en las que es posible observar el avance de un aspecto tan necesario ya del mobiliario urbano funcional como el alumbrado público, aparte de su estrecha conexión desde el principio con la Policía Urbana malacitana.

II.2. Alumbrado de aceite

Aunque con cierto retraso con respecto a las ciudades más industrializadas de Europa, Málaga va a ir contando progresivamente con todas las novedades introducidas en el alumbrado. La primera noticia, que conocemos de su funcionamiento, es de 1822, cuando son entregados al Ayuntamiento cien faroles con reverbero, que corresponden al mismo tipo de lámpara de aceite que se utilizó ya en el París del S. XVIII.

II.3. Alumbrado de gas

El año de 1852 va a suponer un hito decisivo para el perfeccionamiento del alumbrado en Málaga, puesto que a partir de esa fecha se emplea el gas. El interés de las autoridades locales por seguir las modas más avanzadas queda reflejada en uno de los artículos del expediente de la subasta: «los faroles candelabros y pescantes serán así como las boquillas de cada farol, iguales a las que se usan en París y Londres».

II.4. Alumbrado de electricidad

La primera proposición, que recibe el Ayuntamiento para su instalación, la realiza en 1882 la compañía «Angloespañola de luz eléctrica», aunque no será hasta 1888 cuando concederá la autorización a la compañía francesa «Electricité Indus-

triale» de París. De todas formas estas fechas no son más que un dato para la historia del urbanismo malagueño, ya que durante bastantes años el alumbrado eléctrico convivirá con el gas.

III. DISEÑOS DE FAROLAS

Dentro de la fuerte personalidad y originalidad del diseño de las farolas malagueñas, diferentes a las de las restantes ciudades andaluzas, es necesario señalar la poca evolución que se produce a lo

largo del S. XIX, en lo que debió influir sin duda su carácter predominantemente funcional. Esta simplicidad, que nunca llegará hasta la total ausencia de decoración, es tanto mayor cuanto más práctica sea la finalidad de la iluminación, aumentando su complicación conforme lo hace su monumentalidad. Las iluminaciones periódicas con arcos de la plaza de Riego y la Alameda, y los proyectos de monumentos, realizados o no, para la plaza de la Constitución pueden contarse entre los diseños de alumbrado más artísticos de toda la centuria decimonónica en Málaga.

Gómez Cano: unos recorridos por la pintura (1940-1980)

JUAN MORENO SÁNCHEZ

Intentamos a través de una breve síntesis sobre la pintura de Gómez Cano autentificar un pintor que puede representar por varios motivos específicos un caso bastante singular.

Planteemos el análisis desde varias perspectivas buscando un hilo conductor, que nos lleva con su recorrido hasta su propio proceso de trabajo. Desde ahí se procura corroborar una serie de criterios que tal vez resulten sugerentes para aspectos concretos de la crítica. Su caso no es en principio generalizable, ni cabe incluirlo entre grupos y escuelas, porque ese mecanismo entraría en contradicción con los mismos presupuestos de su biografía y obra. Esta cuestión la incluimos con básica en algún momento de su recorrido.

Evitamos también un estudio exhaustivo y cargado de datos documentales, porque no se trata de enmarcar históricamente su producción. Es, por el contrario, un intento de analizar desde la propia obra y de los procesos que la gastan algunos rasgos específicos de su pintura, como es el color (determinado color) para comprobar su autenticidad histórica, entendida ésta como peso cultural.

Con estas premisas, se describen brevemente aquellas claves que destacan en cada fase de su producción, con conscientes reiteraciones que se completarán con información gráfica. Esos recorridos asumen (aunque no estén así totalmente estructurados en el texto) cuatro grandes variantes: arte/

ideología; arte/mercado; arte desde el arte (pintura desde la pintura); y arte/crítica del arte. Aparecen entretreídos porque forman parte irrenunciable de su proceso, y marcamos tres fases que irían desde 1940 a 1954, de aquí hasta 1965 y desde esta última fecha a 1980. Entre ellas transitan una serie de identificaciones que el pintor corrige y retoma sin solución de continuidad.

Sintetizando todavía más las cosas, transcribimos el inicio del texto, porque refleja con puntualidad el contenido total de lo que planteamos:

Se trata de recuperar la visión de los objetos, de identificar otra vez las cosas en medio de la confusión de las palabras, de caracterizar la pintura, de buscar lo que le es específico, lo que la define en su esencia: el color. De reelaborar el color (no los colores) de tal forma que se vaya hacia el límite, que con sus posibilidades ponga en duda la validez de una crítica de tendencias y que le obligue a detenerse irremisiblemente en lo que tiene delante, en lo concreto. Que identifique también desde la pintura los propios problemas que la recorren, para evitar las tentaciones de aquellos que pintan, pero que no son pintores. En definitiva se trata ahora de autentificar al pintor.

Se incluye por último una esquemática biografía y existe alusión a obras concretas a falta de una amplia catalogación.

El art-decó entre la tradición y las vanguardias

M.^a TERESA ORTEGA COCA

— Introducción (un representante internacional del art-decó español, E. García Benito).

— Posición del art-decó en el panorama del arte del s. XX con respecto a la tradición, a las vanguardias y a las derivaciones que parten de él con posterioridad a 1950.

— Ritmos formales del art-decó y su origen entre la tradición, la vanguardia y el reflejo de una situación político-social.

— Algunas obras para catalogar en el art-decó (de Julio González; Gargallo; Miró; Vázquez Díaz; Sandalinas).

— Las vanguardias de los 60. El art-decó como revival.

— Notas.

— Esquema sobre los movimientos del s. XX en relación con el art-decó.

En torno al magicismo. la pintura de vanguardia en Málaga

FRANCISCO J. PALOMO DÍAZ

¿Existe una escuela de pintura malagueña de vanguardia? Simón Marchán se refiere a ella al hablar de la Figuración Fantástica, sin embargo, las dos figuras principales de esta corriente, Brinkmann y Peinado la niegan.

A partir de esta pregunta, voy desarrollando la evolución de la pintura vanguardista malagueña desde los años cincuenta hasta hoy.

En Málaga, durante la República existió un importante movimiento cultural y artístico conocido con el nombre de la A.L.A. (Asociación Libre de Artistas), que quedó roto con el estallido de la Guerra Civil y posterior ocupación de Málaga. En los años cuarenta, algunos miembros derechistas de la A.L.A. ocuparon los sillones de la Academia y los cargos de la Escuela de Artes y Oficios. Practicante de un realismo academicista y costumbrista, significaron una barrera para cualquier aspecto renovador.

En 1954 los jóvenes pintores malagueños, alzados frente a la escuela, se constituyen en «Pena Montmatre», donde discuten de arte y organizan exposiciones colectivas. El más destacado de todos ellos es Jorge Lindell. Entre otras cosas, hacen un viaje a París, cuna añorada del arte, y en Antibes los recibe Picasso.

A su vuelta a Málaga, y en honor del maestro, Lindell, Alberca, Brinkmann y otros, fundan el «Grupo Picasso» (1957), en el cual entrarían a formar parte todos los artistas malagueños con deseos de investigar. Si bien el grupo no tenía una estética definida, concienció a la opinión de la necesidad de renovación. Las poéticas más asimiladas eran

expresionistas, surrealistas y abstractas. La importancia de esta agrupación de pintores ha sido reconocida por Westerdahl, ya que coincide con el nacimiento de «El Paso».

Con posterioridad a este grupo, surgiría el taller de grabado «El Pesebre» (1966), iniciándose así el enorme auge de la gráfica en Málaga que, actualmente, mantiene varios colectivos y talleres individuales en funcionamiento hasta un total de diez tórculos.

En este transcurso de tiempo, décadas del sesenta y del setenta, los pintores malagueños se van articulando, por medio de una técnica refinadísima tanto en el tratamiento del color como del dibujo, en una tendencia que, a grandes rasgos, para todos ellos, se denomina, de Figuración Fantástica, la cual, aún teniendo multitud de adscritos en nuestra nación, se la reconoce como fundamental en Málaga, principalmente en Brinkmann y Peinado. A partir de aquí, desarrollo los distintos componentes formales y temáticos de los miembros que practican dicha tendencia, cayendo en la cuenta que el elemento más común es el magicismo que se imprime a las creaciones. Intento, entonces, establecer las bases de ese magicismo, como elemento definidor por excelencia del arte fantástico malagueño.

Aparte esta consideración, que constituye el grueso de mi exposición, analizo las otras tendencias que se dan en Málaga y en Vélez a la par del magicismo.

El estudio de las tendencias lo he realizado hablando de las cabezas más visibles en las mismas.

El positivismo y la pintura de paisaje en España

M.^a DEL CARMEN PENA LÓPEZ

El olvido del género de paisaje por parte de los historiadores del arte ha tenido varias causas que aquí no vamos a estudiar en profundidad, hecho que sin duda desmereció este tema pictórico ante artistas y estudiosos; a otro nivel, un hecho que marcó el desinterés hacia esta clase de pintura fue la relación entre hombre y naturaleza que estableció la filosofía y la literatura desde el mundo clásico, según la cual el hombre civilizado y socializado quedaba libre de sus ataduras en contacto con el paisaje, volviendo a un estado virginal descomprometido absolutamente del contexto. Esto último ha llevado a errores en la interpretación de la pintura de paisaje, puesto que su supuesta falta de intenciones se ha basado en el olvido de que todo objeto artístico es un «signo autónomo» y «comunicativo» a la vez, y por tanto tiene sus propias leyes y a la vez su conexión con la realidad social y cultural en la que se produce.

Esta ponencia intenta aclarar, en el área que estudia, las relaciones de la pintura de paisaje española con el nuevo y el viejo pensamiento de la época, con la vanguardia y la tradición: el área que protagoniza este trabajo es la ocupada por Haes y sus discípulos en la cátedra de paisaje de la Escuela de Bellas Artes de S. Fernando. Carlos de Haes inició al género español, surgido en la Escuela con retraso, en un realismo academicista traído de Málaga donde él se había formado; si bien no era un realista demasiado avanzado, lo cierto es que inició a sus discípulos en otros rumbos, enseñándoles a pintar al aire libre, del natural. El realismo moderado de Haes fue aceptado

más o menos, porque respetaba en cierto modo el idealismo vigente, porque tenía un cierto carácter ecléctico. Sin embargo, en los últimos años de su producción este pintor comenzó a asimilar el carácter cientifista del pensamiento español nuevo, reflejándose este hecho en ciertos temas y títulos, como los del «Paisaje del Guadarrama con Pico en granito» o «Desfiladero de la Hermida en calizas»; este cientifismo había comenzado a afectar a la pintura de paisaje, en especial los nuevos métodos de la ciencia geográfica, que habían puesto al descubierto diferentes y nuevos temas, así como distintas formas de describirlos y narrarlos. Tras los primeros geógrafos y geólogos, y dentro de la influencia positivista, las descripciones geológicas y petrográficas de los terrenos eran necesarias, así como las instituciones que fomentaban el descubrimiento de nuevos paisajes y su riguroso estudio surgieron por doquier, revalorizándose con ellas paisajes despreciados hasta aquellas fechas, como el castellano, o montañas olvidadas como el Guadarrama. El intento riguroso en el tratamiento de los problemas nacionales, en tiempos de crisis que siguieron al fracaso de la revolución de 1868, provocó la extensión de la cultura científica, y la anexión de la reflexión filosófica a la ciencia positiva: había que reflexionar sobre la conciencia nacional perdida acudiendo a la Psicología, en concreto a la Psicología de las nacionalidades, todo ello dirigido a erigir una nueva idea de la personalidad histórica y cultural de España. Geografía, Psicología y otras ciencias vendrían en ayuda de la nueva imagen de España.

Pero al igual que el nuevo pensamiento español lleno de contradicciones, manteniendo un positivismo cargado de idealismo, el nuevo paisaje adquirió personalidad en ese carácter contradictorio, una sociedad agraria como la castellana y poco industrializada asimilaba difícilmente el nuevo método cientifista, y por ello mantuvo un idealismo si se quiere renovado en y por el rigor de la cien-

cia. La idealización y mitificación de los nuevos temas paisajísticos, como Castilla, el Guadarrama... etc., suponía la sublimación del terreno donde se había desarrollado la historia de las pasadas glorias de España, pero tal sublimación adquiriría un carácter de verdad, porque se apoyaba en los análisis y estudios científicos.

Vanguardia y tradición en la arquitectura aragonesa del siglo XX (1925-1939)

CARMEN RABANOS FACI

La arquitectura aragonesa en el período comprendido entre 1925 a 1939 es testigo del cambio que en este terreno se produce en toda Europa y cuenta con una figura clave de la vanguardia arquitectónica: Fernando García Mercadal; una de sus obras, el «Rincón de Goya» es pionera del Racionalismo en España y en nuestra región; se erigió en 1928 para conmemorar el centenario de la muerte de Goya. Antes de esta fecha otros Arquitectos aragoneses como Ricardo Magdalena habían logrado una revolución formal sin olvidar las tradiciones constructivas autóctonas; discípulo de Magdalena fue Regino Borobio. Sin embargo el racionalismo traía implícito un nuevo concepto social aplicado a la vivienda que lo hace revolucionario.

Los avances formales y conceptuales de la nueva arquitectura se van imponiendo muy poco a poco y en las tres provincias aragonesas coexisten los historicismos de diversa índole, populismo y eclecticismos con los distintos tipos de modernismo tardío y la última vanguardia: el Racionalismo; de este modo vemos como en *Zaragoza*, junto a construcciones del tipo del ya citado «Rincón de Goya» o del *Cine Goya* (Ignacio Mendizábal, 1933) ambas racionalistas (ésta todavía con resabios Art Decó) se construyen otras como la *Casa de Teléfonos*, entre el eclecticismo y el modernismo-Secesión o las todavía más tradicionales, historicistas; *mercado de pescados*, neo-renacimiento (Miguel Ángel Navarro, 1929), *casa de Correos*, neo-mudéjar, *Gran Hotel*, entre el eclecticismo y el neo-renacimiento (ambas de Antonio Rubio, 1926 y 1929 respecti-

vamente) o el *Banco Zaragozano*, neo-bizantino (Roberto García Ochoa, 1929).

Los *edificios de viviendas* continúan cuantitativamente aferrados a la tradición, como las eclécticas «*casa Cendoya*» en *Calle Costa n.º 3* (Eugenio Pedro Cendoya, 1927) o la «*casa Castellano*» en *Costa, 13* (Teodoro Ríos, h. 1929).

Durante la Dictadura de Primo de Rivera el problema de la instrucción pública intenta abordarse con la realización de *edificios destinados a la docencia* entre los que destaca el *Instituto de Segunda Enseñanza de Calatayud* (Regino Borobio, 1931), como otros muchos dentro de las tipologías propias de la «generación de 1925», en contraste con el grandilocuente y ecléctico *grupo escolar Joaquín Costa, en la capital* (Miguel Ángel Navarro, 1929).

La importancia estratégica de Zaragoza incide en la construcción de la *Academia General Militar* (Mariano Lafiguera, Vicente Rodríguez y Antonio Parelladas, 1930) para la que se elige un lenguaje tradicional neo-mudéjar, lo mismo que para otro edificio con connotaciones represivas, la *nueva cárcel* (Manuel Sáinz de Vicuña, 1927).

Durante la República el Racionalismo es ya el lenguaje más generalizado. En *Zaragoza* el nuevo estilo triunfa en un concurso nacional, convocado en 1933, para la realización de la *Casa de la Confederación Hidrográfica del Ebro* (y que ganaron los zaragozanos Regino y José Borobio); mientras, se va imponiendo en otras construcciones: *estación de Camínreal* (¿Luis de Gutiérrez Soto? 1933) *frontón aragonés* (1933); así como en numerosos *edificios de viviendas*. Los *edificios escolares* continúan,

sin embargo, o aferrados a lo tradicional, como la populista *Escuela de Trabajo de Calatayud* (José M.^a Gómez Mesa y Manuel Ruiz de la Prada, 1932) o dentro de la moderada renovación de la «generación de 1925» como los *grupos escolares* (proyectados por Borobio) o, en todo caso, dentro de un lenguaje grandilocuente de inspiración fascista italiana, como los edificios de la *Ciudad Universitaria* (Regino y José Borobio y José Beltrán proy. 1934 y 1935 realización 1939-1945).

En la *provincia de Huesca* la disyuntiva vanguardista se ve apoyada por José Luis de León (arquitecto que introduce el racionalismo en la capital oscense) y por un hecho coyuntural: los agraciados de la lotería de 1932 construirán varios edificios de viviendas en el nuevo estilo.

El *Hospital provincial* (José Luis de León proy. 1931) es el primer edificio racionalista de la ciudad y dentro de los *edificios de viviendas* destaca la

«*casa Polo*» (José Luis de León, proy. 1932). No obstante en fechas inmediatamente anteriores seguían apareciendo edificios tradicionales como el *cine Olimpia*, neoclásico (Enrique Vicentí Bravo, proy. 1923) o la *Casa de Correos*, neo-renacimiento (1930).

En el caso de *Teruel* tras la figura de Pablo Monguió realizador de un modernismo de calidad, la vanguardia racionalista apenas cuenta con dos arquitectos de talla, González y Muñoz, realizadores de viviendas en el ensanche de la República; aquí destaca un ejemplar aislado «*La casa del Barco*» (Juan José Gómez Cordobés, 1934). Los edificios públicos continúan inmersos en la tradición, como la neo-renacentista *Casa de Correos* (1930) o dentro de un modernismo trasnochado, como el *matadero municipal* (Juan Antonio Muñoz, proy. 1929, según proyecto previo de Ramón Lucim, 1903).

Aportación al estudio de la arquitectura moderna en Burgos. 1900-1939

LENA SALADINA IGLESIAS

Al comenzar el siglo XX, Burgos está alcanzando las cotas más altas de un amplio desarrollo iniciado en el segundo tercio de la pasada centuria. Su nueva personalidad administrativa, la temprana presencia del ferrocarril y la instalación de modernas industrias atraían una masa de jornaleros agrícolas que buscaban en la capital de provincias un futuro esperanzador. Así, entre 1900 y 1939 se duplica prácticamente la población y el viejo solar urbano de la antigua Caput Castellae queda totalmente desbordado frente a las nuevas necesidades que tal incremento suponía. Se recurre entonces a la remodelación del centro histórico y se confirma la expansión decimonónica en torno a las orillas del Arlanzón, con una clara diferenciación social, mientras las nuevas Cooperativas de Casas Baratas, destinadas a paliar el problema de las viviendas obreras, y los modernos pabellones industriales se sitúan indiscriminadamente sobre amplias zonas verdes formando un cinturón que habría de ahogar cualquier intento ordenado de expansión. Este peligro tratará de ser contrarrestado desde 1920 con una moderada propuesta de ciudad-jardín, firmada por Juan Moya, y de forma especial por el amplio proyecto de ensanche de García Mercadal. Sus planteamientos, sino del todo innovadores, ofrecían unas posibilidades de crecimiento ilimitado entre el ancho trazado de amplias avenidas, al servicio del tráfico rodado, y compactas manzanas de edificios perfectamente asimilables dentro de una concepción tradicional.

Esta misma voluntad de adaptarse a las nuevas exigencias; pero manteniendo básicamente postu-

ras conservadoras, se observa en la utilización de los modernos materiales de construcción, producto directo de la revolución industrial y elementos significantes del nuevo progreso. Así, mientras se revitaliza el empleo de la piedra y el ladrillo visto, el hierro y el hormigón armado son adoptados con un cierto retraso y evidente cautela en el ambiente provinciano, a pesar de que su uso fue introducido por prestigiosos profesionales madrileños en importantes obras locales como la Estación del ferrocarril, el nuevo Casino, la Casa Correos o el Puente Casset.

Tan profundos cambios, que van transformando el viejo entorno urbano y los tradicionales hábitos constructivos, adquiere significación especial en las propias variaciones estilísticas con las que se busca un lenguaje capaz de expresar, de forma inequívoca y claramente ostensible, tal situación de ininterrumpido progreso. Y también en este sentido los ensayos de esa nueva imagen arquitectónica, bien sea el último esfuerzo creativo de la sociedad finesecular, es decir, el modernismo o más tarde, el nuevo funcionalismo y la vanguardia racionalista se perfilan en estrecha convivencia con los revivales, en fechas avanzadas y bajo los auspicios de arquitectos bilbaínos o madrileños. Su persistente presencia, perpetuando una vieja tradición y continuando la iniciada en el s. XIX, respectivamente, denuncia profundas dependencias frente a las dos grandes capitales y favorece el conocimiento de las nuevas corrientes estilísticas.

Así el Modernismo va a ser introducido, curiosamente, por el propio Vicente Lampérez en la nue-

va casa n.º 39-40 de la Plaza Mayor, su bella fachada entre obligadas medianeras, si bien se revisita con el sugestivo sentido orgánico del *Art Nouveau*, conserva la tradicional focalidad de suerte que las enormes posibilidades del nuevo estilo quedan limitadas a una utilización, más o menos epidérmica, de cuidados elementos ornamentales. Algo muy similar ocurre en las obras modernistas de los arquitectos locales, Saturnino Martínez Ruiz y el joven José T. Moliner, empeñados en una adaptación conciliadora del léxico *sezesinista* en un momento tardío, cuando los revivales están en pleno triunfo y los estudiantes de arquitectura empiezan a interesarse por esa nueva arquitectura que se ensaya en los países industrializados.

También ésta, es decir, el funcionalismo y las polémicas racionalistas llegan a Burgos de la mano de arquitectos foráneos. Fernando García Mercadal, con su Instituto de Higiene y el proyecto para Es-

tación de Autobuses, Juan de Zabala y José Borobio pero, sobre todo, Tomás Bilbao en su magnífica obra del Teatro-cine Avenida hacen triunfar ese nuevo modo de concebir la arquitectura, sobre supuestos básicamente racionales, ateniéndose a la función y con un sencillo juego de volúmenes limpios de ornamentación. Tales propuestas son rápidamente secundadas por los arquitectos burgaleses José Luis Gutiérrez, compañero y amigo de Mercadal, y el más joven Marcos Rico Santamaría, coautor con Sánchez Arcas del proyecto para Hotel Condestable. Uno y otro, influidos por un racionalismo más o menos heterodoxo, con un aire que alcanza rasgos expresionistas en algunas obras pero, sobre todo, preocupados por hallar respuestas adecuadas a cada necesidad y función, marcan decisivamente la arquitectura burgalesa de los años 30 y fijar las pautas que seguirá el gran despliegue del Burgos actual.

Orígenes de la vivienda obrera en España: Madrid, 1848-1911

CARLOS SAMBRICIO

En los últimos años, un gran número de estudios se han realizado fuera de España sobre el tema de la vivienda obrera. Su sentido radica en ver como, desde sus orígenes, el capital ha resuelto un problema nuevo —como es el de dar una vivienda a una clase con necesidades diferentes a las suyas— de forma que la solución *arquitectónica* implica el establecimiento y adopción de una nueva tipología. España, según algunos recientes estudios realizados por economistas e historiadores, presenta sin embargo un aspecto diferente al del resto de Europa, dado que su revolución industrial no se concreta verdaderamente hasta el momento de la Primera Guerra mundial.

La idea que preside este estudio radica en ver como, a pesar de ello, los diferentes y tímidos intentos habidos por industrializar el país durante el siglo XIX han aceptado la idea general de establecer una solución de clase al problema del nuevo proletariado. Por ello, viendo en primer lugar cuales son algunas de las utopías propuestas por los llamados socialistas utópicos —la construcción en España de dos falansterios—, el tema en realidad se centra cuando el Poder comprende que la solución al tema de la habitación obrera tiene que plantearse desde el concepto político.

Los intentos por establecer barrios obreros en Madrid surgen desde 1848, cuando Mesonero Ro-

manos señala cómo tienen que definirse estos núcleos, ubicándolos perfectamente en el suelo de Madrid. Los proyectos de Castro, los intentos especulativos de algunos constructores que aprovechan la trama establecida en el tema del Ensanche, las ideas utópicas y ligadas al proceso revolucionario del 68 de Fernández de los Ríos, se reflejan en los primeros años de los setenta, cuando ya las exposiciones internacionales han dado a conocer los diferentes ejemplos europeos, y cuando algunos españoles —como Joaquín Costa, por ejemplo— los divulgan en el país.

Desde los años setenta, la discusión se centra en torno a la higiene de las viviendas, así como acerca de la conveniencia o no de realizar bloques obreros en las ciudades. Las polémicas existentes dejan, sin embargo, paso abierto a los esquemas reformistas que señalan los primeros teóricos de la vivienda obrera. Durante el tiempo anterior, el tema radicaba en la necesidad de establecer estas viviendas, en las discusiones sobre el modo de acceso... A partir de ahora, y por vez primera, lo que se pone en la discusión son las diferentes tipologías, los diferentes ejemplos de organización de espacio de la vivienda, jugándose en torno a la idea de la *Mietkasserne* berlinesa.

Aproximación al realismo crítico

MARTA SIERRA DELAGE

Tras el período informalista y dentro de una función comunicativa surge el Realismo Crítico a finales de los años sesenta, recuperando la figura a través de un lenguaje técnico que toma de los medios de comunicación con una técnica pictórica.

Insertándose dentro de una totalidad concreta significativa nos presenta con medios icónicos el conjunto histórico social al que hace referencia considerando la relatividad de los conceptos espacio y tiempo.

Tradición popular y movimiento moderno en la arquitectura española contemporánea

EMILIO ÁNGEL VILLANUEVA MUÑOZ

El objeto de esta ponencia es el de analizar globalmente las relaciones entre la tradición popular y el Movimiento Moderno en España. Este proyecto resulta evidentemente ambicioso, por lo que está afrontado aquí a nivel de ideas generales, dejando para un posible debate y un posterior estudio en profundidad la rica problemática que el tema plantea.

1. EL RACIONALISMO DE LA ARQUITECTURA POPULAR, 1925-1936

Los primeros contactos con la vanguardia europea se deben a los esfuerzos de Anasagasti y Torres Balbás, precisamente los mismos arquitectos que empiezan a destacar el sentido racionalista de la arquitectura popular. Con estos antecedentes la nueva arquitectura se inicia con la Generación de 1925. Entre los miembros de este grupo, García Mercadal va a definir la postura del racionalismo español con respecto a la tradición popular. Su reivindicación de la arquitectura popular mediterránea como ejemplo de racionalismo, se convertirá en un postulado que la generación siguiente, la del GATEPAC, divulgará y aplicará. La difusión se llevará a cabo a través de la revista «A.C.», destacando como la arquitectura popular tiene una base racional que constituye la esencia de su expresión. La aplicación será realizada sobre todo por J. L. Sert y su «arquitectura mediterránea», ya desde las casitas «fin de semana» de Garraf.

2. LA RETÓRICA POPULISTA CONTRA EL RACIONALISMO, 1939-1949

El régimen surgido de la guerra civil pretenderá crear un nuevo sistema arquitectónico que sea la respuesta al racionalismo republicano, pero sólo llegará a desarrollar un discurso retórico que enmascara un eclecticismo fruto de su vacío ideológico. Una de las variantes de ese discurso de base nacionalista es el populismo. Una arquitectura que maneja elementos de tradición popular símbolos de una serie de valores acordes con los planteamientos ideológicos del nuevo régimen. Este populismo dará lugar a un casticismo próximo al de preguerra o servirá para ocultar la pervivencia del racionalismo bajo una máscara tradicionalista conforme con las proclamas políticas.

3. POR LA TRADICIÓN POPULAR A LA VANGUARDIA, 1949-1957

Cuando a fines de los años cuarenta las circunstancias políticas cambian, la retórica populista pierde su sentido, permitiendo aflorar una arquitectura progresivamente moderna que apoyándose en la tradición popular y replanteándola por encima de contenidos tradicionalistas, es tomada como camino de renovación, reconociendo los valores que en ella había encontrado el primer racionalismo español. Coderch, F. Cabrero, Fernández del Amo, A. de la Sota, etc., son los

peldaños de una escalera que va por la tradición popular a la vanguardia.

4. LA VANGUARDIA EN CRISIS Y EL RECURSO A LO POPULAR, 1957-1968

El reencuentro con la vanguardia internacional a fines de los años cincuenta va seguido de una desilusión: el Movimiento Moderno está en crisis. Ante este hecho, parte de la vanguardia española intenta un acercamiento a la realidad mediante un lenguaje sencillo que busca un diálogo con el entorno y el usuario, recurriendo para ello frecuentemente a la tradición popular. Parece como si el objetivo de los años sesenta hubiese sido el de volver a los orígenes, racionalizando las formas de la arquitectura popular, como recurso para, sin abandonar los logros del Movimiento Moderno, tratar de superar la variedad del «estilo internacional». El grupo M.B.M., Correa/Mila y

Peña Ganchegui, será otras tantas variantes en los intentos de solución.

5. CONCLUSIÓN

Lo más destacado de una rápida visión del desarrollo del Movimiento Moderno en España, es la importancia que dentro de él adquiere la arquitectura de tradición popular. Ella no solamente es una constante —quizá la única— en todo el proceso, sino también un elemento decisivo en el que la nueva arquitectura fundamenta sus orígenes, se oculta en la etapa difícil, se apoya en la recuperación y, por último, le soporta en la crisis. Así, esa tradición popular estará presente en la mayor parte de las realizaciones más válidas de la arquitectura española contemporánea, dando contenido a la frase de Juan Antonio Gaya Nuño: «... la vanguardia siempre ha nacido de lo popular».

Anotaciones a la clasificación estilística del pintor Julio Romero de Torres

ALBERTO VILLAR MOVELLÁN

La obra del pintor cordobés Julio Romero de Torres (1874-1930) se ha revalorado en los últimos años gracias a su mejor conocimiento con ocasión de las efemérides del centenario de su nacimiento y del cincuentenario de su muerte, que ahora conmemoramos. Ello ha permitido una aproximación a su pintura con carácter científico, ya que siempre gozó del aura popular desde los días mismos del pintor.

Dicha popularidad ha entorpecido frecuentemente la apreciación justa del valor artístico que contiene la obra del pintor, si bien ha mantenido vivo su recuerdo. Pero desde la década de los setenta los críticos de arte especialmente han abordado el estudio científico de la producción del artista, pudiéndose distinguir en cuanto a sus criterios tres tipos de enfoque: el de los críticos como Miguel Salcedo Hierro que enlazan con la postura tradicional de la crítica, manteniendo la hipervaloración de los factores populares en Romero de Torres; el pseudosocial de quienes como Valeriano Bozas, enjuician la pintura del autor como producto de un regionalismo falso; y finalmente el de los críticos como Antonio M. Campoy y Francisco Zuera Torrens, que han tratado de clasificar la producción del pintor dentro de una estructura histórico-artística. Este último enfoque es el más aproximado al historiador del arte y es el que más nos interesa.

Basándose en Valle Inclán que elogió la carga de poesía y misterio contenida en la obra del artista, Campoy la clasifica como producto del Simbolismo prerrafaelista y así, Romero es el «primer pintor

simbolista español». Zuera Torrens recoge esta afirmación y añade que la obra romeriana puede encuadrarse dentro del Simbolismo prerrafaelista y del Simbolismo modernista, pero con fuertes implicaciones locales.

Sin embargo, es evidente que en estas clasificaciones se manejan conceptos como prerrafaelismo, simbolismo y modernismo que responden a planteamientos diferentes de la estética pictórica. Por otro lado, analizando detenidamente dichos movimientos artísticos, difícilmente puede enmarcarse en ellos la pintura de Romero. El prerrafaelismo no es el movimiento idóneo para encajar la producción del pintor cordobés, si tenemos en cuenta que fue un devoto de Rafael Sanzio y de Leonardo da Vinci; la influencia de ambos es patente en muchas de sus obras. El hecho de que la temática de éstas sea frecuentemente simbólica y a veces enigmática o misteriosa tampoco es suficiente para relacionarla con el Simbolismo francés, ya que el símbolo interesó a muy diversas tendencias artísticas y literarias dentro de esa misma generación. Por otro lado, Rafael fue durante buena parte del XIX el modelo sublime para los académicos y de hecho, la pintura de Romero posee una fuerte estructura académica sabiamente renovada, razón por la cual tampoco puede clasificársela como modernista. La producción modernista del pintor es anterior a 1908 y está magníficamente representada por los murales del Círculo de la Amistad de Córdoba, de concepto radicalmente distinto a su obra de madurez.

Ésta se inicia en 1908 tras su viaje a Italia, donde Romero se impregna de matices neorrenacentistas que se corresponden perfectamente con la estética del historicismo. Dicha estética la aplicará a un repertorio temático fuertemente enraizado en la tradición y el paisaje local. Ambos ingredientes, historicismo y localismo, son los pilares del movimiento estético regionalista, a cuyos principios responde fielmente la pintura de Romero de Torres. Se trata de renovar la pintura de signo académico con elementos tomados de la tradición local y de la idiosincrasia popular, teniendo como leitmotiv la exaltación de Córdoba. Pero tales elementos no son tomados a la ligera, como era fre-

cuenta en los folkloristas y costumbristas del XIX, sino que son el producto de una investigación seria sobre el carácter y los sentimientos que mueven al pueblo andaluz, visto a través de Córdoba, tratando de extraer la quintaesencia de la propia ciudad.

Son pues motivos similares a los que inspiran a los arquitectos y literatos regionalistas surgidos de la crisis del 98, que pretenden revitalizar el mundo de las artes absorbiendo de la tradición y de la historia locales los valores que ellos creían fundamentales. Julio Romero de Torres es sin duda el exponente más notable del Regionalismo en la pintura andaluza del primer tercio de nuestro siglo.