



FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

ANEXO I

Curso	2016 / 2017

## GRADO UNIVERSITARIO

PORTADA

**EN: Historia del Arte**

**Título: Grupo El Paso**

**Nombre del Alumno:** Juan Antonio Delgado Ceballos

**Tutor:** Joaquín Manuel Álvarez Cruz

## DECLARACIÓN PERSONAL DE NO PLAGIO

D/D<sup>a</sup> Juan Antonio Delgado Ceballos, con DNI 47563671Q, estudiante del Grado/Máster en Historia del Arte de la Universidad de Sevilla durante el curso académico 2016/2017, como autor/a de este documento académico titulado: **Grupo El Paso**

Y presentado como Trabajo Fin de Grado, para la obtención del Título correspondiente,

### **DECLARA**

Que es fruto de su trabajo personal, que no copia, ni utiliza ideas, formulaciones, citas integrales o ilustraciones diversas, extraídas de cualquier obra, artículo, memoria, etc. (en versión impresa o electrónica), sin mencionar de forma clara y estricta su origen y/o autoría, tanto en el cuerpo de texto como en la bibliografía correspondiente.

Asimismo, es plenamente consciente de que el hecho de no respetar estos términos es objeto de sanciones universitarias y/o de otro orden legal.

Y, para que conste a los efectos oportunos, lo firma, en Sevilla a 20 de julio de 2017

Fdo.: Juan Antonio Delgado Ceballos

**Este documento debe incluirse como primera página del Trabajo Fin de Grado/Máster**

<b>Índice</b>	<b>Pág.</b>
1-Resumen y Palabras Claves .....	3
2-Justificación, Objetivos y Metodología.....	3
3-Estado de la Cuestión .....	5
4-Antecedentes .....	8
4.1-Década de 1940 .....	9
4.2-Década de 1950 .....	14
5-Grupo El Paso (1957 – 1960).....	18
5.1-Formación y desarrollo del Grupo.....	19
5.2-Actividad y Exposiciones .....	26
6-Componentes del Grupo.....	32
6.1-Antonio Saura.....	32
6.2-Manolo Millares .....	39
6.3-Rafael Canogar .....	43
6.4-Luis Feito.....	46
6.5-Martín Chirino .....	48
6.6-Manuel Rivera .....	49
6.7-Manuel Viola .....	50
6.8-Antonio Suárez .....	51
6.9-Pablo Serrano .....	52
6.10-Juana Francés .....	53
7-Conclusiones .....	54
8-Bibliografía .....	56
9-Anexo de Imágenes .....	61

## **1-Resumen y Palabra Claves**

### **•Resumen**

Este trabajo acoge tanto el análisis del grupo informalista de El Paso en colectivo, como de cada uno de sus integrantes, al igual que su actividad durante el periodo que estuvo activo, y cómo influyó en dar un verdadero salto hacia una propia vanguardia española tras el estancamiento del arte debido a la Guerra Civil.

### **•Abstract**

This academic work shows an analysis of the group El Paso as much a collective as all its members separately, just like its activity while it was active, and how this affect to give a true step to an own Spanish vanguard after the stagnation of art due to the Spanish Civil War.

**•Palabras claves:** Siglo XX, Informalismo, Vanguardia, Franquismo, España.

**•Keywords:** XX Century, Informalism, Vanguard, Francoism, Spain.

## **2-Justificación, Objetivos y Metodología**

### **•Justificación**

El motivo principal por el cual me decidí a realizar mi trabajo de El Paso fue el hecho de que su labor artística fue uno de los sucesos más importantes para el arte español del siglo XX, y sin embargo, suele sufrir una desacreditación por parte de la historiografía, calificando su labor como una falacia al decir que el grupo surgió cuando ya estaba la abstracción más que consolidada, o reconociendo su labor pero restándole la importancia que verdaderamente tuvo. Prueba de esto es que sólo nos encontramos con un libro en la Universidad de Sevilla que trata exclusivamente al grupo de El Paso, siendo el resto de información de este trabajo buscada en bibliografía donde se desarrollan temas mucho más generales.

### **•Objetivos**

El objetivo principal de este trabajo es la puesta en valor del grupo El Paso, para que su labor en el ámbito cultural español de finales de la década de 1950 sea conocida y apreciada por la sociedad, y que conozcan así como influyó en la revitalización de un arte estancado por el tiempo de posguerra que se estaba atravesando. En esta década ya se encontraba en gestación una vanguardia española debido a las influencias que llegaban del

exterior del país, pero sin embargo fueron acontecimientos claves como la III Bienal Hispanoamericana de Arte, y en concreto la acción de El Paso, los que dieron el salto definitivo hacia una verdadera configuración de la vanguardia en España, y la proyección de ésta a nivel internacional, llegando a tal punto de exponer en las galerías neoyorquinas más importantes de la época, y despertando el interés del propio MoMA, que se interesará en adquirir las obras abstractas españolas.

A su vez, se quiere con este trabajo recopilar información bibliográfica para estudiar la actividad del grupo y de cada uno de sus componentes, así como su influencia en la sociedad. Debido a que el tiempo de realización del trabajo es limitado, se deja abierto para poder proseguir más adelante con la búsqueda de información y realizar posibles futuras investigaciones.

### •Metodología

Para la elaboración de este trabajo recopilatorio se ha llevado a cabo una metodología analítico-sintética, mediante la cual se han analizado los diferentes sucesos históricos separándolos en todas sus partes, para conocer sus posibles raíces sociales, políticas, o económicas, y, partiendo de este análisis, se ha procurado explicar el hecho histórico y el momento cultural. Así, desde el interés personal por la etapa histórica de la posguerra española y como en ella se desarrollaron las diferentes vanguardias, se ha llevado a cabo una búsqueda bibliográfica, mediante el uso de los diferentes mecanismos puestos a disposición del alumnado por la Universidad de Sevilla, como puede ser el Catálogo Fama o los préstamos interbibliotecarios, así como otras herramientas que me han sido de ayuda, como son el portal Dialnet o el Catálogo Rebiun, y también mediante la búsqueda de libros que pudieran serme útil en la biblioteca de mi localidad, Carmona.

En dicha búsqueda, se han intentado determinar todos los factores posibles sobre El Paso, estructurando el contenido en tres grandes bloques: uno de ellos, el primero, analiza los diferentes antecedentes del grupo desde el final de la Guerra Civil hasta 1957, año de la creación del grupo; un segundo bloque donde se pasa a analizar al propio grupo, explicando las causas de su origen y formación, los objetivos que se marcaron, y las actividades y exposiciones que durante su periodo de actividad se llevaron a cabo; y por último, un tercero donde se explica la vida y obra de cada uno de los componentes por separado, ordenados de mayor a menor importancia en el grupo según la bibliografía.

### 3-Estado de la Cuestión

En este apartado se pretende abarcar, muy someramente debido a la extensión del mismo, un análisis de la bibliografía existente sobre El Paso y su contexto, que ha sido utilizada para la elaboración de este trabajo, destacando aquí sólo las publicaciones más relevantes que estarán ordenadas en su mayoría por orden cronológico.

La primera publicación que habla acerca de El Paso se trata del número 37 de la revista *Papeles de Son Armadans*<sup>1</sup> en 1959. Este número fue un monográfico que se le dedicó al grupo, donde cada uno de sus integrantes escribieron un artículo, bien explicando su obra, o bien hablando de algún aspecto artístico, por lo que ha sido una de las publicaciones bases para el trabajo. En 1966 tenemos *Panorama del Nuevo Arte Español*<sup>2</sup> de Aguilera Cerni, uno de los primeros intentos de hacer una especie de crónica del arte de la posguerra. Éste ha sido uno de los pilares del trabajo puesto que de él se ha sacado información tanto de los antecedentes, como del grupo El Paso y sus artistas por separado. Este mismo autor tiene otras publicaciones posteriores, como *Iniciación al arte español de la posguerra*<sup>3</sup> en 1970, o *Posibilidad e imposibilidad del arte*<sup>4</sup> y *Arte y popularidad*<sup>5</sup> en 1973, todas ellas obras de aspectos generales donde se habla sobre el arte español del momento de una forma general, no aportando apenas datos nuevos al trabajo.

En 1970 aparece *La Pintura Española del siglo XX*<sup>6</sup>, donde el autor, Juan Antonio Gaya Nuño, realiza un estudio general de la pintura española durante dicho siglo. En 1972 se publica *Treinta años de arte español*<sup>7</sup> de Carlos Areán, donde se realiza un estudio del arte desde la década de 1940 hasta comienzos de la década de 1970, haciendo una breve evolución histórica del arte español algo general, sin inmiscuirse demasiado en ningún aspecto por lo que no aporta mucho. En 1973 sale *La Pintura Española Actual*<sup>8</sup>, de Raúl Chavarri, que simplemente se dedica a enumerar toda una serie de pintores y dar datos biográficos, algo escasos, sobre ellos. Otra publicación es *Grupos de Pintura y Grabado en España (1939 – 1969)*<sup>9</sup> de Pilar Barroso Villar en 1979, que no se trata más que de un trabajo recopilatorio de información sobre los distintos grupos existentes en ese periodo de tiempo, siendo la mayoría citas textuales de otros textos y publicaciones que ya habían sido

---

<sup>1</sup> CELA, C.J.: *Papeles de Son Armadans*, nº 37. Madrid, 1959.

<sup>2</sup> AGUILERA CERNI, V.: *Panorama del Nuevo Arte Español*. Madrid, 1966.

<sup>3</sup> AGUILERA CERNI, V.: *Iniciación al arte español de la posguerra*. Madrid, 1970

<sup>4</sup> AGUILERA CERNI, V.: *Posibilidad e imposibilidad del arte: Comentarios en el Tiempo*. Valencia, 1973.

<sup>5</sup> AGUILERA CERNI, V.: *Arte y Popularidad*. Madrid, 1973.

<sup>6</sup> GAYA NUÑO, J. A.: *La Pintura Española del Siglo XX*. Madrid, 1970.

<sup>7</sup> AREÁN, C.: *Treinta años de arte español*. Madrid, 1972.

<sup>8</sup> CHAVARRI, R.: *La Pintura Española Actual*. Madrid, 1973.

<sup>9</sup> BARROSO VILLAR, J.: *Grupos de Pintura y Grabado en España 1939 – 1969*. Oviedo, 1979.

revisadas, por lo que no ha aportado mucho al trabajo, más que algunos datos de interés.

En 1981 destaca *Las Vanguardias Artísticas de la Posguerra Española*<sup>10</sup>, de Gabriel Ureña. Es un estudio sobre las vanguardias en España desde 1939 hasta 1959, y ha sido otro de los libros que se ha usado como pilar de este trabajo, ya que de él se ha sacado información sobre los antecedentes, sobre el propio grupo, y sobre algunos artistas en concreto. Dos años después, en 1983, aparece la primera publicación que trata exclusivamente el tema de El Paso, e intenta acometer una investigación a fondo sobre éste. Es *El Paso y el arte abstracto en España*<sup>11</sup> de Laurence Toussaint, y ha sido la obra clave para este trabajo, ya que ha aportado información sobre diferentes aspectos del grupo, como su formación y desarrollo, o las diferentes actividades y exposiciones que llevaron a cabo durante su periodo de actividad. Además, también contiene un apartado de apéndices donde se recogen todas las publicaciones que realizó el grupo, llamadas *Cartas de El Paso*.

De 1988 es *Arte Español del Siglo XX*<sup>12</sup>, de Jesús Viñuales, en 1992 se publica *Historia del Arte Abstracto (1900 – 1960)*<sup>13</sup> de Cor Blok, y de 1994 es *El Siglo XX: Persistencias y Rupturas*<sup>14</sup> de Javier Pérez Rojas y Manuel García Castellón. Las tres son obras muy generales donde el informalismo español se desarrolla en datos genéricos sin ahondar mucho en el tema, por lo que no aportan prácticamente nada nuevo al trabajo. En el año 2000 se publica *El Triunfo del Informalismo. La consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*<sup>15</sup> de Julián Díaz Sánchez, libro que aporta más datos sobre las bienales hispanoamericanas, al igual que habla sobre el grupo, aportando sobre ello algunos datos interesantes. Este mismo autor tiene otra publicación titulada *La idea de arte abstracto en la España de Franco*<sup>16</sup>, de 2013, donde se da también información sobre el grupo, pero es prácticamente la misma que la del libro anterior, por lo tanto, tampoco hemos podido sacar nada interesante de este texto.

En 2008 se publica el libro de Michelle Vergniolle Delalle titulado *La Palabra en Silencio: Pintura y oposición bajo el Franquismo*<sup>17</sup>. En ella se realiza un estudio

---

<sup>10</sup> UREÑA, G. *Las Vanguardias Artísticas de la Posguerra Española*. Madrid, 1981.

<sup>11</sup> TOUSSAINT, L.: *El Paso y el Arte Abstracto en España*. Madrid, 1983.

<sup>12</sup> VIÑUALES, J.: *Arte Español de Siglo XX*. Madrid, 1988.

<sup>13</sup> BLOK, C.: *Historia del Arte Abstracto (1920 – 1960)*. Madrid, 1982.

<sup>14</sup> PÉREZ ROJAS, J.; GARCÍA CASTELLÓN, M.: *El Siglo XX: Persistencias y Rupturas*. Madrid, 1994

<sup>15</sup> DÍAZ SÁNCHEZ, J.: *El Triunfo del Informalismo: La consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*. Madrid, 2000.

<sup>16</sup> DÍAZ SÁNCHEZ, J.: *La idea de arte abstracto en la España época de Franco*. Madrid, 2013.

<sup>17</sup> VERGNIOLLE DELALLE, M.: *La Palabra en Silencio: Pintura y oposición bajo el Franquismo*. Valencia 2008.

exhaustivo de todas las vanguardias y arte en general que se encontraba en oposición al régimen, donde se pone en evidencia la cantidad de tendencias existentes, a la par que la ausencia de un estilo oficial, y también todos los grupos de artistas que se formaron y sus lazos con el arte internacional. También ha sido otro de los pilares de este trabajo, de donde se ha sacado información tanto del grupo como de sus artistas principales.

En 2013 aparece una obra capital, *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*<sup>18</sup>, de Valeriano Bozal. Es una obra de carácter general que abarca, en su segundo volumen, todo el arte desde 1940 hasta 2010, de donde se ha sacado información sobre los artistas Pablo Serrano, Canogar y Chirino. Este autor tiene otras obras, como *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939 – 1990*<sup>19</sup>, o *España: Vanguardia Artística y Realidad Social: 1936 – 1976*<sup>20</sup>, ambos con el mismo carácter general y que no se adentran mucho en el grupo, por lo que no han aportado datos al trabajo.

Todo esto ha sido completado con información de otras fuentes, como *La Primera Bienal Hispano Americana de Arte*<sup>21</sup> de Vivanco, *Política Artística en el Franquismo*<sup>22</sup> de Cabañas Bravo, o *Arte y Arquitectura en el Siglo XX: La Institucionalización de las Vanguardias*<sup>23</sup> de Martínez Muñoz. Además, aparte de libros, se han revisado toda una serie de diversos artículos, tanto de revistas académicas o artísticas, como de periódicos o catálogos de exposiciones. Para complementar las artistas, se han buscado una serie de publicaciones como *Manolo Millares*<sup>24</sup> de Westerdahl, *Pablo Serrano*<sup>25</sup> de Julio Gallego, *Feito*<sup>26</sup> de Carlos Areán, o *Rafael Canogar: El paso de la pintura*<sup>27</sup> de Víctor Nieto Alcaide; e incluso el *Note Book*<sup>28</sup> que el propio Saura realizó para dar a conocer lo que le llevó a crear sus diferentes obras.

Un aspecto que sería interesante tratar, del cual en este trabajo no se habla debido a que la limitada extensión del mismo no lo permite, es el arte realizado por parte y a favor del Gobierno, así como su política artística en toda la Dictadura. Aquí se pueden citar

---

<sup>18</sup> BOZAL, V.: *Historia de la Pintura y la Escultura del Siglo XX en España II (1940 – 2010)*. Madrid, 2013

<sup>19</sup> BOZAL, V.: *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939 – 1990*. Madrid, 1995.

<sup>20</sup> BOZAL, V.; LLORENS, T.: *España: Vanguardia Artística y Realidad Social: 1936 – 1976*. Barcelona 1976.

<sup>21</sup> VIVANCO, L.: *La Primera Bienal Hispano Americana de Arte*. Madrid, 1952.

<sup>22</sup> CABAÑAS BRAVO, M.: *Política Artística en el Franquismo*. Madrid, 1996.

<sup>23</sup> MARTÍNEZ MUÑOZ, A.: *Arte y Arquitectura en el Siglo XX: La Institucionalización de las Vanguardias*, Vol. II. Barcelona, 2001.

<sup>24</sup> WESTERDAHL, E.: *Manolo Millares*. Las Palmas de Gran Canaria, 1980.

<sup>25</sup> GALLEGO, J.: *Pablo Serrano*. Madrid, 1976.

<sup>26</sup> AREÁN, C.: *Feito*. Madrid, 1975.

<sup>27</sup> NIETO ALCAIDE, V.: *Rafael Canogar: El Paso de la Pintura*. San Sebastián, 2006.

<sup>28</sup> SAURA, A.: *Note Book (Memoria del Tiempo)*. Valencia, 1992.



como ejemplo *Arte del Franquismo*<sup>29</sup> de Bonet Correa, o la *Estética del Franquismo*<sup>30</sup> por Alexander Cirici, o el ya citado *Política Artística en el Franquismo* de Miguel Cabañas Bravo. Y, por último, otra publicación interesante sería *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y Poder en España desde 1950*<sup>31</sup> de José Luis Marzo, en cuyo primer epígrafe realiza un estudio de la posición que tomó el gobierno franquista en todo momento respecto al arte español, e incluso como la burguesía de la época buscaba la modernidad en su propio arte.

También sería bastante interesante indicar aquí otro aspecto revelador en relación al grupo, como podría ser el punto de vista que en el extranjero tenían del arte español, no habiendo sido incluido en el trabajo (a excepción de algunos datos puntuales) debido a la limitada extensión del mismo. Para saber sobre este tema, se pueden consultar algunas publicaciones como *El Arte Español fuera de España*<sup>32</sup> de Miguel Cabañas Bravo, una recopilación de diferentes artículos de diversos autores divididos en tres apartados, cuyo tercer y último epígrafe trata de la visión que tienen los críticos, y en general la gente interesada por el arte, de otros países sobre el arte español. Otro artículo interesante es uno publicado por Genoveva Tusell García<sup>33</sup> en la revista académica británica *Third Text*, donde trata la internacionalización del arte abstracto español de mediados del siglo XX, o incluso un artículo del que sí se ha hablado en el contenido, escrito por Natalie Edgar<sup>34</sup> para *Art News*.

#### 4-Antecedentes

Este apartado acoge el análisis de los diferentes antecedentes que precedieron a El Paso, comenzando en el final de la Guerra Civil, donde surgió una situación general de total estancamiento cultural sin ningún atisbo de modernidad que perduró durante la primera década de la posguerra, hasta la creación del grupo en 1957, destacando sobre todo aquellos sucesos o elementos más importantes, que ayudaron en gran medida, en el transcurso de estas casi dos décadas, a la introducción de la vanguardia internacional en España.

---

<sup>29</sup> BONET CORREA, A.: *Arte del Franquismo*. Madrid, 1981.

<sup>30</sup> CIRICI, A.: *Estética del Franquismo*. Barcelona, 1977.

<sup>31</sup> MARZO, J.L.: *¿Pueblo hablarle con libertad, excelencia? Arte y Poder en España desde 1950*. Murcia, 2009.

<sup>32</sup> CABAÑAS BRAVO, M.: *El Arte Español fuera de España*. Madrid, 2003.

<sup>33</sup> TUSELL GARCÍA, G.: "The Internationalisation of Spanish Abstract Art (1950 – 62)" en *Third Text*, Vol. 20. Londres, 2006.

[https://www.researchgate.net/publication/215649676\\_The\\_Internationalisation\\_of\\_Spanish\\_Abstract\\_Art\\_1950-62](https://www.researchgate.net/publication/215649676_The_Internationalisation_of_Spanish_Abstract_Art_1950-62)

<sup>34</sup> EDGAR, N.: "Is There a New Spanish School?" en *Art News*, n° 59. Nueva York, 1960. Pp 44 – 45.

#### 4.1-Década de 1940

Una de las huellas que dejó la Guerra Civil en España fue un mercado artístico totalmente estancado, y un ambiente artístico igualmente sumido en un antivanguardismo que intentaba ignorar todo un siglo de vanguardias, que contaba con el apoyo de las instituciones estatales y la defensa de la crítica, y beneficiaban así una auténtica retrocesión del arte<sup>35</sup>. Se dio un corte tajante con los intentos renovadores llevados a cabo en las anteriores décadas. Así, la década de los 40 se caracteriza en España por una durísima posguerra, un aislamiento internacional y una economía autárquica. Fueron unos años en que los intentos renovadores que se intentaban dar tuvieron que reestructurarse con una lenta rehabilitación de la memoria histórica, pero siempre sumidos en una autarquía artística que se caracterizaba por una completa desinformación, falta de recursos y aislamiento del panorama artístico exterior<sup>36</sup>.

Igualmente, a escala europea, la Segunda Guerra Mundial interrumpió, sobre todo en Alemania e Italia, todo intento de progreso hasta la derrota del nazismo y fascismo, imponiendo un arte aparatoso, oficializado y con intención propagandística. En España, los academizantes y partidarios del realismo intentaron por todos los medios sumir al país en un letargo estético pasado de moda, adueñándose de las Exposiciones Nacionales, Salones de Otoño, etc., aunque no pudieron impedir el desarrollo del arte español<sup>37</sup>. La actividad artística en la España de la inmediata posguerra se redujo a la representación de la burguesía y sus gustos, debido al exilio o fallecimiento de la mayor parte de intelectuales del momento durante la contienda<sup>38</sup>. La pintura se caracteriza en este periodo por una repetición casi mecánica de la iconografía y una total aversión a la libre creatividad. Se convirtió en misión de todos el rechazar y luchar contra la vanguardia europea, dando lugar así a un arte mediocre, sin nada en común con el academicismo con los que algunos lo identifican. El interés por evitar e ignorar a artistas como Pablo Picasso o Juan Gris, e incluso a pintores como Vázquez Díaz y Solana, marcó el comienzo de la década de los 40, siendo así Ignacio Zuloaga el único pintor al que se le daba verdadera relevancia.

Por otro lado, vemos los primeros intentos de crear un llamado “Arte de Estado”, un arte regulado por las instancias estatales y con un fin propagandístico, como por ejemplo vemos en la Exposición de Pintura, Escultura y Arte Decorativo en Bilbao, donde se expuso en una sala aparte 15 obras de Zuloaga, y la Exposición de Arte Sacro de Vitoria,

---

<sup>35</sup> UREÑA, G.: *Las Vanguardias Artísticas...* Op. Cit. P 15.

<sup>36</sup> CABAÑAS BRAVO, M.: *Política Artística...* Op. Cit. P 56.

<sup>37</sup> AGUILERA CERNI, V.: *Panorama del Nuevo...* Op. Cit. P 35.

<sup>38</sup> MARTÍNEZ MUÑOZ, A.: *Arte y Arquitectura...* Op. Cit. P 28.

ambas en mayo de 1939. Ésta última lo que pretendía era rebatir el impacto que causaron en Europa obras como el *Guernica*, *Montserrat* o *Aidez-l'Espagne* en el pabellón español de París en 1937, mostrar al pueblo cual era el nuevo arte puesto al servicio de la nación, y acercar posiciones de la Falange respecto a la Iglesia<sup>39</sup>.

Podemos decir que el primer franquismo se basó en el Museo del Prado y en el ya un poco desfasado Museo de Arte Moderno, para intentar darle forma a un arte oficial, dándole así relevancia al esplendor del pasado artístico español, sobre todo el Siglo de Oro. Con esto, añadiéndole un carácter religioso e hispánico, se pretendía crear un arte español y nacional. Así, la acción cultural por parte del gobierno se convirtió en un instrumento político más. Por esto, el gobierno brindaba su apoyo al arte académico, ya que existía un gran número de maestros clasicistas y academicistas, que a su vez poseían un gran dominio en las Exposiciones Nacionales, únicos certámenes artístico oficiales<sup>40</sup>.

Este intento de formar un “arte de estado” se repetiría estando ya a cargo de la Jefatura Nacional de Bellas Arte el Marqués de Lozoya, sustituto de D’Ors, que celebró en 1940, con dos años de retraso, el centenario de Fortuny con desfiles de la Falange en Madrid y Barcelona. A pesar de todos estos intentos, entre 1939 y 1942, el régimen se veía incapaz de crear un estilo artístico nacional propiamente dicho, quedándose el panorama estancado en un eclecticismo de mal gusto. Sin embargo, dos ámbitos adquirieron gran importancia en este periodo, la ilustración de libros, revistas, carteles y prensa diaria, y el muralismo. La primera por su manejo de los diferentes lenguajes pictóricos, que iban desde el manierismo hasta la vanguardia, y el segundo por el llamado *happening*, con dos versiones, la clasicista de Sert o la simbólica y propagandística de José Aguilar.

Las únicas exposiciones que se llevaban a cabo eran las de retratos de Franco y otros personajes importantes del Movimiento Nacional. Éstas mismas exposiciones se llevaban a París, Berlín, Lisboa y Roma. Además, en España sólo se celebraban las Exposiciones Nacionales, que mantenían una pintura academicista totalmente ajena a los movimientos vanguardistas. Por ejemplo, en la de 1940 predominaba una pintura mediocre, con una total falta de creatividad e individualismo, y en 1942 sólo tenía cabida el romanticismo academicista, el preciosismo técnico y el regionalismo costumbrista que ya se habían visto en las anteriores. A parte de las Nacionales no era posible exponer, por lo que éstas se convertían en la única oportunidad para los pintores españoles desde la guerra. Esto se mantendrá así hasta que el Salón de los Once capte la atención de los

---

<sup>39</sup> UREÑA, G.: *Las Vanguardias...* Op. Cit. Pp 18 – 20.

<sup>40</sup> CABAÑAS BRAVO, M.: *Política...* Op. Cit. Pp 57 – 58.

críticos. Sin embargo, aunque parezca que con esto se rompe el intento innovador del arte republicano, no es así, ya que en la Exposición Nacional de 1936 se expusieron los mismos tipos de obras que en la de 1940. En esta década, las exposiciones funcionaban como una especie de herramienta para que el sector más conservador de la Academia frenara cualquier intento de renovación. Sin embargo, en 1943 ya se veía la decadencia de este concurso, ya que había una total ausencia de sensibilidad y de concepto. Las exposiciones no parecían estar interesadas en mostrar un panorama artístico distinto que favoreciera la transformación de éste<sup>41</sup>.

En 1943 aún seguía dominando el ambiente artístico un realismo académico totalmente desprovisto de finura y emoción intelectual, pero donde sin embargo ya se podía vislumbrar una lenta pero constante superación de estos lastres. Algo que jugó un papel muy importante fue la necesidad que había de renovar el arte religioso, debida a la necesidad de culto, que afectó tanto a imaginería como a pintura. La Iglesia concentró a pintores y muralistas que debían cumplir un doble principio, por un lado, conservar el sentido tradicional de la obra con su debido realismo expresionista, y por otro, crear una nueva iconografía atendiendo a la nueva sensibilidad. Finalmente se impone la vuelta a lo trascendental. Todo esto conllevó a un revisionismo de los valores plásticos, que habían sido desacreditados tras el Impresionismo, en un intento de reivindicar la pintura del Ochocientos. Esta rehabilitación del arte decimonónico comenzó con el reconocimiento de la pintura romántica, por lo que en las Academias comenzaron a sucederse repetidamente exposiciones de Madrazo, Rosales, Aranda, Pinazo, Beruete, etc. La Falange apoyó esta iniciativa desde un principio, ya que quería acabar con el estancamiento cultural existente, y se empieza a especular con formas que oscilan entre el neoclasicismo hasta los ismos, eso sí, guardando siempre la esencia nacional<sup>42</sup>.

La reestructuración comenzó así, para intentar dar un poco de apertura al cerrado ambiente artístico español, con la creación de la Academia Breve de Crítica de Arte bajo el mando de Eugenio D'Ors en 1941, que tenía como objetivo combatir la inutilidad de las Exposiciones Nacionales. Su labor estuvo activa desde la Exposición Nacional de Barcelona en 1942, hasta la apertura del Congreso de Arte de Santander en 1953. El propio D'Ors fue el que impuso un nuevo academicismo caracterizado por un eclecticismo de buen gusto, donde ya se aceptaban la tríada de Zuloaga, Solana y Vázquez Díaz. Sin embargo, aunque en la Academia se expusieron obras de artistas surrealistas que más tarde

---

<sup>41</sup> UREÑA, G.: *Las Vanguardias...* Op. Cit. Pp 21 – 27.

<sup>42</sup> *Ibidem.* Pp 27 – 28.

llegarían a la abstracción, o incluso obras informalistas, la verdad es que estaba marcada por un cierto conservadurismo. Basta decir que los dos artistas predilectos de D'Ors eran Rafael Zabaleta y Miguel Villa<sup>43</sup>. Lo cierto es que, aunque D'Ors lo intentó, no consiguió cambiar drásticamente la situación.

En 1943 tuvo lugar el primer Salón de los Once, un elemento muy eficaz, que en sus sucesivas ediciones mostraban una cierta actualidad que evitaba la vuelta a la pintura de historia. Y aunque, sin embargo, tanto la Academia Breve como el Salón de los Once no apostaron por una actitud tajante y radical, consiguieron imponer cierto rigor crítico para los movimientos modernos<sup>44</sup>.

En Madrid, los Salones de Otoño (que seguían activos y eran promovidos por la Asociación Española de Pintores y Escultores) cada vez tenían menos calidad, y no ofrecieron ningún tipo de esperanza a las nuevas tendencias, ya que se caracterizaron por mostrar el academicismo más conservador y tradicional. Sin embargo, varias galerías de arte empezaron a interesarse y mostrar las obras de artistas que eran rechazados por lo oficial, abriendo así un poco de esperanza para el desarrollo de un arte de vanguardia. Encontramos así las galerías Biosca, Abril, Estilo, Xagra, Turner y Buchholz, que eran las únicas que mostraban un panorama artístico bastante avanzado<sup>45</sup>.

A fines de la década, ya en su último tercio, esta situación comenzó a cambiar con el desarrollo de grupos de artistas cuya función era crear un debate cultural independiente al régimen, intercambiar informaciones, realizar exposiciones, etc.<sup>46</sup>. Harían surgir en el ambiente artístico español nuevas propuestas vanguardistas. Por ejemplo, en 1947 se creó el Grupo Pórtico en Zaragoza, una de las primeras propuestas informalistas en el país, aunque no se sabe mucho de éste. Una fecha clave es 1948, un año de una muy fructífera actividad. Por un lado, se funda la Escuela de Altamira por Mathias Goeritz, tomando dicho nombre para expresar el concepto de una continuidad histórica abierta<sup>47</sup>. Aunque tuvo una corta duración debido a la prohibición de su desarrollo por parte del Estado, tuvo la suficiente importancia como para crear nueva sensibilidad que caló en la sociedad<sup>48</sup>.

El acontecimiento fundamental fue la creación del grupo Dau al Set, con unas características muy definidas, como su gusto por los movimientos dadá y surrealista, aunque se dejaba total libertad de expresión a los miembros del grupo, ya que el elemento

---

<sup>43</sup> *Ibíd.* Pp 29 – 30.

<sup>44</sup> AGUILERA CERNI, V.: *Panorama...* Op. Cit. P 37.

<sup>45</sup> CABAÑAS BRAVO, M.: *Política...* Op. Cit. Pp 58 – 59.

<sup>46</sup> MARTÍNEZ MUNOZ, A.: *Arte y Arquitectura...* Op. Cit. P 29.

<sup>47</sup> AGUILERA CERNI, V.: *Panorama...* Op. Cit. P 38.

<sup>48</sup> UREÑA, G.: *Las Vanguardias...* Op. Cit. P 31.

común que les unía era el inconformismo. Esto señalaba la superación del eclecticismo anterior en beneficio a movimientos modernos ya definidos. Ahora el tema principal no era la lucha contra ese arte, sino la espiritualidad y la estética de la actualidad<sup>49</sup>. Antes de la aparición de dicho grupo, se creó la revista *Algol* en 1946. Aquí es donde entraron en contacto Antoni Tápies y Modest Cuixart. Sólo faltaba la aparición en escena de Juan José Tharrats y Joan Ponç para crear la revista *Dau al Set* y el homónimo grupo, al que se unió el crítico Juan Eduardo Cirlot. En 1952 el grupo se disolvió bajo la premisa de que su objetivo ya había sido cumplido<sup>50</sup>.

Su nombre, Dau al Set (Dado al Siete), probablemente se inspire en una frase del líder surrealista, André Breton: “*La Séptima Cara del Dado*”. La revista se publicaba cada uno o dos meses, con una limitada tirada, gracias a la imprenta que poseía Tharrats, e incluso se siguió publicando tras la separación del grupo<sup>51</sup>. Sus artículos y textos se podrían calificar como “*indirectamente agresivos*”, ya que, aunque nunca se atacó desde ellos a nadie, sí que se pretendía herir a aquellos que no hacían nada para cambiar la situación artística y cultural española. Uno de los elementos más importante que realizó el grupo fue el resurgimiento de la música jazz en Barcelona, creándose el Salón del Jazz, donde participaban muchos nombres significativos en el nuevo punto de vista que había adquirido el arte español.

En este mismo año se creó la Escuela de Madrid, un acontecimiento que más bien se quedó en el ámbito local y que hacía gala de un eclecticismo algo pasado de moda, por lo que representaba un retroceso. En Almería vemos la aparición del grupo Los Indalianos, que intentaron una especie de neofigurativismo, aunque el grupo tuvo una escasa duración y se disolvieron pronto. En 1948, a parte de los grupos colectivos, vemos otros sucesos como el primer Salón de Octubre en las Galerías Layetanas de Barcelona, con propósito de exponer aquellas corrientes que fueran posteriores al impresionismo, a lo que se suma el gran interés que tiene la importante labor de la galería El Jardín. A parte, se ofrecieron exposiciones de artistas tan importantes como Picasso o Miró.

Volviendo a los grupos, en 1950 se forma en Barcelona el grupo Lais, que publicó su llamado Manifiesto Negro, donde se defendió la libertad conceptual de la obra de arte. Sin embargo, al poco de formarse algunos de sus componentes se apartaron<sup>52</sup>. Por último, se fundó en Canarias el grupo LADAC (Los Arqueros Del Arte Contemporáneo) en 1951,

---

<sup>49</sup> AGUILERA CERNI, V.: *Panorama...* Op. Cit. P 41.

<sup>50</sup> UREÑA, G.: *Las Vanguardias...* Op. Cit. P 31.

<sup>51</sup> PELLEGRINI, A.: *Nuevas Tendencias en la Pintura*. Buenos Aires, 1966. Pp 104 – 105.

<sup>52</sup> AGUILERA CERNI, V.: *Panorama...* Op. Cit. Pp 41 – 45

encabezado por Manolo Millares, futuro miembro de El Paso. Fue creado para revitalizar el arte de la pintura en el ámbito de las islas. Este suceso creó gran sorpresa, ya que fue el grupo más abstracto y vanguardista de todos los que hasta ahora habían existido en España, adelantándose entonces el ámbito canario al panorama que existía en ciudades como Madrid y Barcelona<sup>53</sup>.

#### 4.2-Década de 1950

El panorama artístico de esta década se desarrollará bajo la no figuración, donde tendrán gran influencia artistas como Kandinsky, Mondrian o Malevitch. En España, la labor de las galerías y las salas de arte, tanto en Madrid (Biosca, Clan, Ateneo, etc.) como en Barcelona (Club 49, Layetanas, Jardín, etc.), dieron gran impulso a los artistas españoles apegados a las nuevas tendencias pictóricas, lo que hizo que éstos se vincularán al movimiento abstracto internacional<sup>54</sup>. Además, en esta década, el periodo autárquico de la dictadura franquista se está superando poco a poco, y gracias a acontecimientos como la anulación de las sanciones de la ONU o la firma del tratado bilateral con los Estados Unidos, se empezaba a abrir las fronteras hacia Europa, entrando así las corrientes renovadoras al país. Por esto, nos encontramos desde el principio de la década con serios avances en el campo del arte abstracto. La llegada de estas tendencias internacionales a España también se debe a las exposiciones que realizaba el joven Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, con objetivo de dar un vistazo general al ámbito artístico europeo<sup>55</sup>.

En la primera mitad de los años 50 tuvieron lugar tres grandes acontecimientos. En 1951 se llevó a cabo la I Bienal Hispanoamericana de Arte en Madrid, donde se proclama que ya “*el arte no es estado*”, es decir, que el arte dejaba de estar al servicio del Gobierno para mostrar las corrientes actuales y los miles de caminos que éstas ofrecían. Es aquí cuando surgen los primeros problemas regionales, debido a que el certamen fue acusado de cierto madrileñismo<sup>56</sup>. Aquí se mostraron todas las tendencias y corriente artísticas del momento, siendo además el punto final para el predominio del academicismo de mal gusto. Se expusieron obras de Millares, Saura, Canogar y Feito entre otros, por lo que ya se iban perfilando aquí las personalidades que crearían El Paso<sup>57</sup>. Es la primera vez que este tipo

---

<sup>53</sup> BARROSO VILLAR, J.: *Grupos de Pintura...* Op. Cit. Pp 40 – 41.

<sup>54</sup> UREÑA, G.: *Las Vanguardias...* Op. Cit. P 33.

<sup>55</sup> BARREIRO LÓPEZ, P.: *La Abstracción Geométrica en España (1957 – 1969)*. Madrid, 2009. P 57.

<sup>56</sup> UREÑA, G.: *Las Vanguardias...* Op. Cit. Pp 32 – 33.

<sup>57</sup> AGUILERA CERNI, V.: *Panorama...* Op. Cit. P 45.

de pintura contaba con el respaldo oficial del Estado, siendo bien acogida por D'Ors, ya que lo consideraba parte de su importante misión de renovación artística. En la exposición se intentaba transmitir una imagen de una España internacional, moderna y católica, a través de un arte moderno y del siglo XX, donde sin embargo se encontraba muy poco representada la abstracción. El Estado instaba a los artistas a crear un arte propio, auténtico, que huya de la tradición formal, lo que significaba un arte abstracto pero impregnado de españolismo y catolicismo, conceptos básicos del régimen franquista<sup>58</sup>. Incluso la propia Falange empezó a rechazar el arte tradicional, como el falangista liberal Luis Felipe Vivanco, que defiende que cualquier artista que cree formas innovadoras, estará potenciando mucho más la integración del arte del pasado que aquel que sigue elaborando un falso academicismo tradicional<sup>59</sup>.

En 1953 se celebró la primera Exposición Internacional de Arte Abstracto, a la vez que el I Congreso de Arte Abstracto. La exposición incluyó, en su parte española, obras de Millares y Saura entre muchas otras. El congreso se dividía en dos grupos, aquellos defensores del arte abstracto y los contrarios a él, acabando éste con la derrota intelectual de los segundos. A parte de esto, en este mismo año también se dio la fundación del primer Museo de Arte Abstracto en España, concretamente en las Palmas de Gran Canaria, donde se expusieron obras de Miró y Millares entre otros<sup>60</sup>. Por último, en este año se tendría que haber dado también la II Bienal Hispanoamericana de La Habana, sin embargo, este certamen se vio afectado por diversos problemas, entre ellos el retraso de su inauguración debido a las obras de aclimatación de los espacios donde se iba a exponer, celebrándose finalmente en mayo de 1954. En ésta se dio una menor participación de España, y los principios por los que se regía la selección de obras eran casi idénticos, con la novedad de que se dedicó una sala entera a Dalí. La actitud del gobierno de Cuba, en aquel momento sumido en la dictadura de Fulgencio Batista, no era muy favorable a este evento, puesto que podía favorecer o incrementar la oposición a dicho régimen. Por todo esto, quizás no era el mejor lugar donde llevar a cabo el evento, por eso se decidió escoger un lugar más adecuado para la III Bienal<sup>61</sup>.

El último gran acontecimiento de la primera mitad de la década tuvo lugar el 29 de enero de 1955, cuando se inaugura la III Bienal Hispanoamericana de Arte, la última de su serie, en Barcelona, donde ya se introdujo la estética informalista a través de obras de

---

<sup>58</sup> DÍAZ SÁNCHEZ, J.: *El Triunfo del Informalismo...* Op. Cit. Pp 19 – 23.

<sup>59</sup> VIVANCO, L.F.: *La Primera Bienal...* Op. Cit. P 16.

<sup>60</sup> AGUILERA CERNI, V.: *Panorama...* Op. Cit. Pp 46 – 54.

<sup>61</sup> DÍAZ SÁNCHEZ, J.: *El Triunfo...* Op. Cit. Pp 43 – 44.



Tàpies. Sin embargo, aquí aún se veía el rechazo del Estado a ciertas tendencias debido a su reticencia a la hora de exponer obras de Picasso y Miró<sup>62</sup>. En suma, fue una reivindicación de la cultura moderna existente en Cataluña, a la par que se aceptaba la presencia de dos polos de arte contemporáneo en España, que eran Barcelona y Madrid. Vivanco decía que mientras en Barcelona había existido una contemporaneidad continua desde finales del siglo XIX, en Madrid sólo se daban ejemplos aislados y salteados, y dividía a los pintores participantes en la Bienal en surrealistas, expresionistas y abstractos. Así, esta Bienal consolida ya del todo el arte abstracto en España, a la vez que la participación de éste en las exposiciones internacionales. Tras esto, en 1957 hubo un intento de celebrar una IV Bienal Hispanoamericana de Arte en Caracas, pero desde dicha ciudad se rechazó totalmente la idea de celebrar esta exposición, ya que la consideraban una artimaña para lucir en su país el arte español. Incluso hubo un último intento de realizarla en Quito en 1960, pero tampoco se llevó a cabo<sup>63</sup>.

En la segunda mitad hay diversos elementos que tienen gran importancia. Por un lado, se denota una mayor permeabilidad a las influencias extranjeras, de hecho, las propias autoridades artísticas muestran interés en dar a conocer al pueblo las últimas tendencias. Iván Mosca fue el primero en intentar desbloquear un poco la situación de aislamiento cultural con grandes aportaciones en el ámbito de la información, pero fue a partir de 1955 cuando se dieron las grandes exposiciones como Arte Italiano, Tendencias Recientes de la Pintura Francesa (mostraba corrientes vigentes entre los años 1945 y 1955), Pintores Suizos Contemporáneos, o incluso una monográfica de Henry Moore. Gracias a esto, las vanguardias dejaron de ser unas completas desconocidas en España. Por otro lado, aparece en este momento el revelador debate que se abrió sobre la funcionalidad del arte abstracto como arte sacro. Había tantos detractores como defensores, uno de los más destacados fue el padre Alfonso Roig, quien defendía que en lo profundo, misterioso y desconocido del arte abstracto se reflejaba la presencia del espíritu, vinculándolo así con una visión cristiana<sup>64</sup>.

Otra fecha clave es 1957, donde el aspecto más importante fue la creación de diferentes grupos de artistas abstractos, bien por similitudes geográficas, ideológicas o estéticas. Sobresalen, sin duda, tres grupos. En primer lugar, tenemos al que se puede considerar como más genérico de los tres, el Grupo Parpalló, fundado en diciembre de

---

<sup>62</sup> UREÑA, G.: *Las Vanguardias...* Op. Cit. P 33.

<sup>63</sup> DÍAZ SÁNCHEZ, J.: *El Triunfo...* Op. Cit. Pp 48 – 52.

<sup>64</sup> UREÑA, G.: *Las Vanguardias...* Op. Cit. Pp 34 – 35.

1956 por Manuel Gil Pérez en Valencia, ciudad que estaba totalmente aislada de cualquier aire de modernidad y donde predomina un estilo local sin ningún estímulo hacia las tendencias actuales. En sus publicaciones *Arte Vivo* y *Parpalló* contaron con colaboradores como Juan Eduardo Cirlot, Millares, Camilo José Cela, e incluso personalidades internacionales como Víctor Vasarely y Jean Arp. Realizaron varias exposiciones, las más importantes la de 1957 en el Ateneo de Valencia, la de 1958 en el Ateneo de Madrid, y la de 1959 en el Círculo de Bellas Artes bajo el patrocinio de Papeles de Son Armadans<sup>65</sup>. Todas estas fueron precedentes de la más importante, la Primera Exposición Conjunta de Arte Normativo Español, realizada en el Ateneo de Valencia en marzo de 1960, donde también participaron Equipo 57 y Grupo Córdoba. Este tenía como función unificar todas las tendencias constructivistas españolas, que estaban muy dispersas<sup>66</sup>.

El segundo grupo es Equipo 57, cuyo origen está en 1954, cuando Jorge Oteiza vivía en Córdoba y formó el entonces conocido como Grupo Espacio. Dicho grupo lanzó un manifiesto en 1957 donde ya sustituía su antiguo nombre por el de Equipo 57. Fue el intento más logrado en España del llamado “*team work*”, es decir, el trabajo colectivo experimental. El tercer grupo, y más importante por la repercusión que tuvo, fue El Paso, en Madrid, el cual analizaremos en profundidad más adelante. Sin embargo, a parte de estos tres grupos fundamentales, hubo muchos otros. Ejemplos son el Grupo Tago en Mallorca, el Grupo Ibiza 59, Inter Nos en Barcelona, Movimiento Artístico del Mediterráneo en Valencia, o Escuela Experimental de Córdoba<sup>67</sup>. Además, con el Plan de Estabilización de 1959 se modernizan las estructuras económicas del país, hecho que beneficia al arte español, internacionalizándose las vanguardias españolas gracias a la acción de todas estas agrupaciones de artistas<sup>68</sup>. De hecho, a finales de la década de 1950, vemos una oposición exterior cada vez más alejada del país y una interior consciente de los cambios producidos en la sociedad, que le lleva a utilizar fórmulas más pragmáticas, coincidiendo todo esto con el relevo generacional<sup>69</sup>.

Además de los grupos de artistas, en 1957 se celebró en Valencia la exposición de *Arte Abstracto Español*, organizada por el Instituto Iberoamericano de Valencia y

---

<sup>65</sup> AGUILERA CERNI, V.: *Panorama...* Op. Cit. Pp 55 – 57.

<sup>66</sup> BARRERO LÓPEZ, P.: “Proyectos y ensayos en torno a la Primera Exposición Conjunta de Arte Normativo Español” en *Archivo Español de Arte*, LXXVIII, Nº 310, 2005. P 163.

<sup>67</sup> AGUILERA CERNI, V.: *Panorama...* Op. Cit. Pp 57 – 59.

<sup>68</sup> SARRIUGARTE GÓMEZ, I.: “El Arte Español ante el final de la Dictadura de Franco: La Necesidad de una Apertura Internacional” en *Crisis, Dictaduras, Democracia. Actas del I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*. Logroño, 2008. Pp 257 – 266.

<sup>69</sup> SOTO CARMONA, A.: *Historia de la España Actual: 1939 – 1996. Autoritarismo y Democracia*. Barcelona, 1998. P 111.

patrocinada por el Museo de Arte Contemporáneo. Contaron con obras de Chirino, Canogar, Feito, Millares, Saura y Rivera entre otros, por lo que se puede ver el renombre que estos artistas tenían ya por estas fechas. Y también en este mismo año, en la Sala Negra de Madrid, y también patrocinada por el Museo de Arte Contemporáneo, tuvo lugar la exposición *Arte Otro*, con objetivo de mostrar el ámbito internacional de dicho arte, y que contó con la colaboración de El Paso, incluyendo obras de Saura, Feito, Canogar y Millares. Se mostró así por primera vez en Madrid los movimientos artísticos más influyentes en la década de 1950<sup>70</sup>. Fue gracias a esta exposición por la cual se difundió la estética informalista en España, donde la materia se impone y asume el absoluto protagonismo de la obra, y donde nace el novedoso concepto de esculto-pintura<sup>71</sup>. Además, a partir de 1959 se comenzaron a publicar ensayos que defendían el papel activo que tenía en la sociedad de entonces el arte abstracto, como por ejemplo *El problema social del arte abstracto* o *El arte además* de Aguilera Cerni. Fueron los primeros pasos para elaborar una teoría con un desarrollo definido del arte abstracto sin intentar ideologizarlo<sup>72</sup>.

En definitiva, podría pensarse que las vanguardias no se dieron o fueron casos muy aislados debido al régimen instaurado por Franco, pero como ya hemos visto, gran parte de lo mejor del arte español salió de esta época, tanto en pintura como en escultura, y también en otros ámbitos como el cine. El informalismo de España, representado sobre todo por Tàpies, Cuixart, Muñoz, Saura, y en definitiva por todos los miembros de El Paso, es el paralelo en Europa del expresionismo abstracto propia de Norteamérica<sup>73</sup>.

## **5-Grupo El Paso (1957 – 1960)**

En este apartado se analiza los diferentes aspectos relacionados con el grupo El Paso, empezando por su formación y su consiguiente desarrollo a través de sus tres años de actividad, destacando aquellos aspectos en los que la historiografía no se pone de acuerdo, hasta llegar al momento de su disolución. Asimismo, se recogen todas las conferencias que realizaron y las exposiciones en las que el grupo participó, ya fuera con todos sus miembros o sólo parte de ellos, así como las opiniones que la crítica iba generando en torno al grupo conforme éstas transcurrían.

---

<sup>70</sup> AGUILERA CERNI, V.: *Panorama...* Op. Cit. Pp 60 – 61.

<sup>71</sup> UREÑA, G.: *Las Vanguardias...* Op. Cit. P 36.

<sup>72</sup> BARREIRO LÓPEZ, P.: *La Abstracción...* Op. Cit. P 155.

<sup>73</sup> LA RUBIA, L.: *La Aventura de la Abstracción: Fenomenología de la Abstracción en el Arte desde el Paleolítico a las Neovanguardias*. Granada, 2015. P 73.

## 5.1-Formación y desarrollo del Grupo

En 1957 se da un antes y un después en la cultura española, ya que concurren situaciones que marcan el inicio de una nueva época artística, junto a otros elementos como una cierta apertura política del país y un incipiente desarrollismo, y el surgimiento de una novedosa generación de artistas que luchaban por romper los límites a los que el aislamiento en el que se sumió al país les había confinado. Este mismo año empezaron las andaduras de varios grupos de artistas abstractos, pero sólo uno supo transgredir verdaderamente las fronteras nacionales y ser reconocidos en el ámbito internacional<sup>74</sup>.

*“El paso es una agrupación de artistas plásticos que se han reunido para vigorizar el arte contemporáneo español, que cuenta con tan brillantes antecedentes, pero que en el momento actual, falto de una crítica constructiva, de “marchands”, de salas de exposiciones que orienten al público, y de unos aficionados que apoyen toda actividad renovadora, atraviesa una grave crisis.*

*El Paso organizará una serie de exposiciones, colectivas e individuales, de pintura, escultura, arquitectura y artes aplicadas, en un vasto programa a desarrollar paulatinamente, así como también homenajes a los artistas, tanto españoles como extranjeros, que consideremos de interés, y la publicación de un boletín de información y divulgación de las modernas corrientes del arte contemporáneo.*

*Escritores, cineastas, músicos y arquitectos serán llamados entre nosotros a fin de que nuestro trabajo sea más completo y nos ayuden en nuestra búsqueda y en la formación de una juventud entusiasta, hacia la cual va especialmente dirigida nuestra actividad desinteresada. Nuestro sólo propósito es favorecer el desarrollo de tantas posibilidades que yacen enterradas en una atmósfera plásticamente superada.*

*El Paso no se fija en determinada tendencia. Todas las manifestaciones artísticas tendrán cabida entre nosotros. Con este fin, hemos reunido cuanto en la actualidad creemos válido, con un criterio riguroso, mirando hacia un futuro arte más español y universal.”<sup>75</sup>.*

---

<sup>74</sup> MARTÍNEZ MUNOZ, A.: *Arte y Arquitectura...* Op. Cit. P 37.

<sup>75</sup> AYLLÓN, J.: *Manifiesto*. Madrid, 1957.

Con este *Manifiesto*, publicado por José Ayllón, era creado el grupo El Paso el 20 de febrero de 1957, firmado por los miembros Antonio Saura, Manolo Millares, Rafael Canogar, Luis Feito, Pablo Serrano, Manuel Rivera, Juana Francés, Antonio Suárez, Manuel Conde y el propio Ayllón. Algo así, teniendo en cuenta el estado del ambiente artístico español, tuvo un gran impacto. Manolo Millares viaja a la península en 1953 por primera vez para participar en el Congreso Internacional de Arte Abstracto de Santander, conociendo aquí a Antonio Saura y Manuel Rivera. En 1954 Rafael Canogar realizó su primera exposición individual en la galería Altamira de Madrid, donde volvió a ver a su amigo Manuel Conde, quien fundó en este año la galería Fernando Fe, una de las primeras en exponer sólo pintura abstracta. En 1955 Millares se estableció en Madrid junto a su amigo Martín Chirino. En 1957 Pablo Serrano expuso en la Sala Santa Catalina, y aquí conoció a Millares<sup>76</sup>.

Toda esta actividad que se estaba dando en Madrid, la seguían algunos artistas españoles que vivían en el extranjero, como es el caso de Antonio Suárez, que en 1953 volvió a Madrid tras vivir en París. Lo mismo ocurrió con Saura, que desde 1953 estaba en París, y cuando regresó en 1956 inauguró su primera exposición individual en el Museo de Arte Contemporáneo, donde se encontró a Manuel Conde, a quien ya conocía, y éste le presentó a Canogar y a Luis Feito. Entonces, gracias a toda esta red de relaciones, a Saura se le pasó por la cabeza la idea de crear un grupo para luchar contra la situación de estancamiento y conformismo en la que se encontraba el ambiente artístico español<sup>77</sup>.

Respecto al nombre del grupo, fue el propio Saura quien lo propuso, al igual que el emblema. Lo justificaba diciendo que lo que estaban llevando a cabo era un paso hacia una nueva situación plástica y estética: “*Un paso es un gesto incipiente, tímido si se quiere, pero aventurado y aventurero*”. Al igual, el propio Saura confiesa que el emblema era resultado de un simple movimiento al azar<sup>78</sup>. También se ha interpretado el nombre como un “*paso hacia un terreno en que todo es posible otra vez, donde el único criterio admitido es el de la libertad*”. Y así, el emblema, al formarse el grupo en Madrid, un ambiente hostil para la mayoría de estas actividades, y su pintura ser con carácter ofensivo hacia la situación de conformismo cultural, se concibe como una especie de arma, flecha o arpón<sup>79</sup>.

---

<sup>76</sup> TOUSSAINT, L.: *El Paso...* Op. Cit. Pp 19 – 22.

<sup>77</sup> *Ibidem*. Pp 22 – 23.

<sup>78</sup> AMÓN, S.: “Conversación con Antonio Saura sobre el grupo El Paso” en *El País*. Madrid, 15 de enero de 1978. <http://www.santiagoamon.net/art.asp?cod=215> (Consulta: 23/04/2017)

<sup>79</sup> SÖDERBERG, L.: “A Barcelone et a Madrid. Peinture et vérité” en *Cahiers du Musée de Poche*, nº2. París, 1959. Pp 63 – 74.

Respecto al motivo que hizo a los integrantes llevar a cabo la creación del grupo, Cirlot nos retrotrae al siglo XIX, a la Hermandad Prerrafaelista. Aquí empezó la tendencia de agruparse varios artistas de estilos o ideologías afines, que prosiguió hasta el presente, como por ejemplo el grupo expresionista alemán Die Brücke. En suma, fue creado para intentar dar una cierta coherencia a la actividad de artistas de vanguardia, defendiendo que los movimientos contemporáneos necesitan un concepto de grupo para tomar conciencia de sí mismos y luchar contra el estancamiento cultural. Así, el nombre de El Paso, al igual que el ya citado Die Brücke (El Puente), pero de una forma más radical, expresa la necesidad existente de un progreso ante el atrasado arte, en este caso español, sobre todo de Madrid, ya que lugares como Barcelona sí habían tenido cierto recorrido artístico contemporáneo desde Gaudí hasta Dau al Set, pasando por figuras tan importantes como Torres García, Dalí o Miró. En Madrid sólo quedaba el recuerdo de la figura aislada de Solana, así como la intervención de algunos artistas abstractos sin mucho éxito. Por esto, El Paso tenía como objetivo convertir Madrid en el centro neurálgico del arte contemporáneo y que su arte llegara a la comprensión o al menos aceptación del pueblo<sup>80</sup>.

Muchas eran las pretensiones del grupo, ya que querían organizar exposiciones colectivas e individuales, crear un salón anual, publicar un boletín informativo y de divulgación de las corrientes contemporáneas, promover un arte más español a la vez que más universal, hacer una obra interdisciplinar y didáctica, etc.<sup>81</sup>. El Paso publicó un segundo *Manifiesto* que, aunque hacía un poco más completo el anterior, no cambiaba en nada su esencia. Se añadía aquí el crear un nuevo espíritu en el panorama artístico español para renovarlo, creando un arte libre que no estuviera sometido a cánones ya impuestos, y ya no se pretende en este crear un salón anual<sup>82</sup>. En general, la idea era crear unas condiciones de exposición, promoción y venta de este nuevo arte, teniendo para ello que incitar la instalación de estructuras apropiadas y crear una nueva crítica que elogiara el desempeño de esta nueva estética y la defendiera.

De todo esto, el grupo consiguió publicar 16 boletines y dos cartas (escritos donde se explicaba más detalladamente algunos de los temas hablados en los boletines), pudo organizar exposiciones, a la par que participar en otras colectivas, tanto en el interior del país como en el exterior, pero no pudo llevar a cabo la intención de crear un salón anual, cosa para cuya organización tampoco habrían tenido tiempo físico de llevarla a cabo.

---

<sup>80</sup> CIRLOT, J. E.: "Aviso Didáctico" en *Papeles de Son Armadans*, nº 37. Madrid, 1959. Pp 33 – 34.

<sup>81</sup> VERGNOLLE DELALLE, M.: *La Palabra en Silencio...* Op. Cit. P 155.

<sup>82</sup> BARROSO VILLAR, J.: *Grupos de Pintura...* Op. Cit. P 80.

Otra de las actividades que pudieron llevar a cabo y tuvieron éxito fueron las conferencias, que se solían realizar junto a las exposiciones, completando así su función educativa. Por ejemplo, en Arte Otro, Saura realiza la conferencia “Espacio y Gesto”, acompañado de la reproducción de una película de su hermano, llamada *Flamenco*. En la exposición de Zaragoza Saura realiza “La Abstracción Expresionista en el Arte”. En la semana de arte abstracto de la Sala Negra, que tuvo lugar en marzo de 1958, se da todo un ciclo de conferencias, Manuel Conde realiza “Un Punto de Equilibrio para el Arte Actual”, Ayllón da “Panorama del Siglo XX” y Saura, por su parte, vuelve a dar “Espacio y Gesto” junto a la película *Flamenco*.

Respecto al cambio de la mentalidad y la creación de un nuevo espíritu artístico, los historiadores difieren en opiniones acerca de si se cumplió o no este objetivo. Muchos defienden que El Paso fue el elemento clave para el desarrollo y evolución del arte español de ese momento<sup>83</sup>. Sin embargo, hay otras opiniones que difieren de esto, como la de Ureña, que nos dice que la afirmación de que El Paso marcó el comienzo de una nueva etapa artística no es más que una invención, ya que cuando surgió el grupo, la situación artística se encontraba en pleno triunfo de la abstracción, tanto en el interior como en el exterior del país, por lo que contaba con la total connivencia del mercado artístico.

Millares escribía por aquel entonces que no había ninguna seguridad de solidez del grupo ya que se enfrentaban a crear un nuevo arte desde la nada en un lugar donde nunca había existido un arte similar. Para Ureña, Millares alteraba así la memoria histórica de la capital española, puesto que ya habían existidos varios grupos abstractos antes de que ellos se presentaran por primera vez en la galería Buchholz. De hecho, la abstracción ya contaba en este momento con el apoyo de la crítica y del régimen, y consiguió sus primeros éxitos a nivel internacional en la Bienal de Venecia de 1956. Por lo tanto, cuando surgió El Paso, la abstracción ya estaba totalmente consolidada en España, gran parte gracias a los propios miembros de El Paso por su actividad anterior a la creación del grupo. Es decir, sus integrantes sólo aprovecharon la situación para sacar beneficio de ello, sin nada que les fuera a contracorriente<sup>84</sup>. Otros como Areán expresan también que la aparición del grupo se dio en un ambiente mucho más proclive que en años anteriores, por eso no tuvo tanta resistencia como fue el caso de Dau al Set, pero sí es verdad que aún quedaba mucho por conseguir, puesto que aún nadie se atrevía a apostar del todo por este arte<sup>85</sup>. Lo que sí es

---

<sup>83</sup> VERGNIOLLE DELALLE, M.: *La Palabra...* Op. Cit. Pp 155 – 156.

<sup>84</sup> UREÑA, G.: *Las Vanguardias...* Op. Cit. Pp 166 – 168.

<sup>85</sup> AREÁN, C.: *Treinta Años de Arte Español (1943 – 1972)*. Madrid, 1972. P 35.

indiscutible es que los cuatro miembros más importantes (Saura, Millares, Feito y Canogar) son los grandes maestros y referentes para la nueva generación artística, pero la duda está en si lo son por sí mismos, como bien lo fue Tàpies en Cataluña, o como miembros de El Paso.

Sin embargo, a pesar de todo esto y aunque hubiera cierta crítica favorable, era a los críticos que escribían en los grandes periódicos a los que más se escuchaba, y sus críticas solían ser siempre desfavorables. Por ejemplo, en el periódico ABC se escribió que no hubo nada interesante en 1957 respecto a arte abstracto, y la Semana de Arte Abstracto de Santander obtuvo muchísimas críticas contraproducentes por la mayoría de la prensa, tratándose al grupo con desdén, simplemente considerado como “*una fogosidad adolescente inconsiderada*”. Esto hacía que los marchantes madrileños no se dedicaran a vender obras informalistas por la poca demanda e interés que tenían para los clientes. Además, incluso las galerías no tenían un crítico propio, como pasaba en otros países, que se dedicara a intentar vender la obra de los pintores que en ellas se expusieran, y ninguna estaba rodeado de aficionados que estuvieran interesados en pagar por el arte abstracto. Por esto, hablar de un gran apoyo del mercado artístico tal como hace Ureña, cuando los únicos que mostraron interés por la obra informalista fueron un galerista de provincia y la joven galería Stadler de París, es ser, cuanto menos, totalmente exagerado. Es cierto que Saura sabía sacar ventajas de las situaciones, pero eso no convierte al grupo en oportunista, ya que, en la España del momento, o creabas métodos para promocionarte, o te resignabas al exilio. El único medio oficial del que recibían apoyo, aunque escaso, era de los medios católicos liberales, a cuya disposición ponían como único recurso expositivo la reducida Sala Negra. Atendiendo a todo lo anterior, es comprensible que quisieran utilizar el grupo para obtener beneficio y no sólo para la renovación artística del panorama, aunque también fue bastante beneficioso para ello en gran medida<sup>86</sup>.

Todos los componentes del grupo se reunían cada cierto tiempo en la casa de Saura, menos Feito, que debido a su contrato de exclusividad con la galería Arnaud, tenía que permanecer en París. Los cuatro miembros principales, que eran Millares, Saura, Canogar y Feito, lograron mantener unido al grupo cierto tiempo, pero ya en el verano de 1957, el grupo se vio afectado por la marcha de cuatro miembros: Juana Francés, Pablo Serrano, Manuel Rivera y Antonio Suárez. Algunos achacan la razón de su marcha al hecho de que sus obras no encajaban del todo con los principios que había impuesto el grupo, pero no

---

<sup>86</sup> VERGNOLLE DELALLE, M.: *La Palabra...* Op. Cit. Pp 157 – 158.



son más que suposiciones, puesto que no se sabe a ciencia cierta<sup>87</sup>. Según Ureña, la causa de la expulsión de Rivera fue debido a una orden del mismo Millares, quien lo acusó de imitarlo en sus obras<sup>88</sup>. Y según Toussaint, éste se salió para dedicarse completamente a su obra, ya que había sido seleccionado para exponer en la Bienal de Venecia del año posterior<sup>89</sup>.

En 1958 se dio un suceso importante, ya que el éxito que entre el público tendría el pabellón español en la Bienal de Venecia lo cambió todo. Los artistas abstractos empezarán a ver cómo llegan oportunidades para exponer en las galerías más importantes del momento, como la galería Biosca o la galería Darro en Madrid, y como los interesados en arte comienzan a invertir en ellos. Además, la crítica empieza a ser favorable, como por ejemplo las de José María Moreno Galván, quien dijo que la abstracción pasó en ese momento de ser una simple vanguardia, a convertirse en parte de la historia<sup>90</sup>.

Este reconocimiento internacional fue, según Saura, lo que llevaría a El Paso a su fin. El régimen vio que podía utilizar este nuevo arte como propaganda cultural, por lo que instaba a los artistas a participar en las exposiciones oficiales. Ninguno de los miembros se ponía de acuerdo sobre si participar en ellas o no, y esto, junto a un año lleno de conflictos, es la razón por la que se decidió disolver El Paso en 1960<sup>91</sup>.

Ciertamente, el reconocimiento oficial del arte abstracto fue algo muy criticado por algunos, tanto en el interior como en el exterior del país, habiendo incluso críticas que iban más allá, como la de Natalie Edgar, que defendía por aquellos entonces que la pintura española de posguerra no se podía considerar para nada un movimiento vanguardista, sino una monstruosidad, ya que intentaba lavar la cara al régimen, creando para ello una imagen de libertad que para nada tenía que ver con la realidad<sup>92</sup>.

Pero volviendo a El Paso, desde 1959 se notaba la intención que el grupo tenía de alejarse cada vez más del régimen. De hecho, en mayo de 1959 el grupo se consagró como una de los más importantes núcleos artísticos de España, gracias al número especial que se le dedicó en *Papeles de Son Armadans*, revista dirigida por Camilo José Cela. Cada uno de los artistas escribió un artículo, junto a otros de algunos críticos, y aparecieron dedicatorias de Picasso, Miró y Vicente Escudero. Ello les puso en una postura de enfrentamiento al régimen debido al carácter que tenía ya la propia revista, aparte de la participación de

---

<sup>87</sup> TOUSSAINT, L.: *El Paso...* Op. Cit. Pp 23 – 24.

<sup>88</sup> UREÑA, G.: *Las Vanguardias...* Op. Cit. P 169.

<sup>89</sup> TOUSSAINT, L.: *El Paso...* Op. Cit. P 45.

<sup>90</sup> VERGNOLLE DELALLE, M.: *La Palabra...* Op. Cit. Pp 159 – 160.

<sup>91</sup> TOUSSAINT, L.: *El Paso...* Op. Cit. P 180.

<sup>92</sup> EDGAR, N.: “Is There a New Spanish School?” en *Art News*, vol. 59, nº 5. Nueva York, 1960. Pp 44 – 45.

Picasso y de que, en algunos de los artículos, los artistas del grupo se colocaban claramente en esta oposición. En este mismo número se publicó el tercer y definitivo manifiesto del grupo, con diferencias respecto al de 1957. En el primero firman ocho artistas y dos críticos, y en el último siete artistas y cuatro críticos (Conde, Ayllón, Cirlot y Cerni)<sup>93</sup>.

Sin embargo, tenemos otros testimonios que nos indican que esta no fue la razón de su disolución, como el de Elvireta Escobio, viuda de Millares, que indica que El Paso se acabó desde el instante que Millares indicó que sería conveniente crear un apartado de correos en común para que todos los miembros tuvieran acceso a él, y no sólo Saura, puesto que su casa era hasta ese momento donde llegaba toda la documentación a nombre de El Paso<sup>94</sup>. Además, Crespo también afirma que lo que llevó a la disolución fueron los propios problemas internos del grupo, así como contradicciones entre sus miembros, al igual que defiende que su objetivo de crear un nuevo espíritu se vio satisfactoriamente cumplido<sup>95</sup>. El último boletín del grupo, publicado en mayo de 1960, decía que la acción que éste se propuso realizar desde el momento de su creación se veía realizada a pesar de los problemas económicos y la gran oposición que el público sentía respecto a su obra, cosa que sí es cierto si hablamos de sus dos primeros años, 1957 y 1958<sup>96</sup>.

Como ocurrió con los diversos grupos que surgieron en esta época, la andadura de El Paso será algo precedera debido a los apenas tres años de su actividad. Según Ureña, al comienzo el peso artístico recaía en manos de Saura, Millares, Rivera y Suárez, pero estos dos últimos, al abandonar el grupo, hicieron que en la etapa final los pesos capitales del grupo fueran Saura, Millares, Canogar y Feito. La actividad de otros miembros, como Serrano, Francés y Viola, con respecto al grupo fue más secundaria y discutible. Por lo tanto, vemos como los dos grandes pilares del grupo fueron en todo momento Saura y Millares, los críticos Conde y Ayllón, y el gran papel desempeñado por Juana Mordó, que abandonó la galería Biosca para montar la suya propia en 1964, desde la que donde se dedicó, entre otras cosas, a exponer la obra de los artistas de El Paso<sup>97</sup>. También apoyaron al grupo contó diversos escritores, como Vicente Aguilera Cerni, el compositor José Luis de Delás, el arquitecto Antonio Fernández Alba, y algunos críticos como Vicente Aguilera Cerni o Juan Eduardo Cirlot<sup>98</sup>.

---

<sup>93</sup> VERGNIOLLE DELALLE, M.: *La Palabra...* Op. Cit. P 161.

<sup>94</sup> ESCOBIO, E.: “Carta abierta a Antonio Saura” en *El País*. Madrid, 13 octubre 1987. P 3.

<sup>95</sup> CRESPO, A.: “Un Ejemplo: El Paso” en *Artes* (nº extraordinario de diciembre). Madrid, 1964. Pp 23 – 24.

<sup>96</sup> VERGNIOLLE DELALLE, M.: *La Palabra...* Op. Cit. P 160.

<sup>97</sup> UREÑA, G.: *Las Vanguardias...* Op. Cit. Pp 168 – 169.

<sup>98</sup> BONET, J.M.: “De qué estuvieron hechos, en arte, los cincuenta” en *España Años 50: Una Década de Creación*. Madrid, 2004. P 31.

La fecha en la que el informalismo encontrará el principio de su decadencia fue el año 1960. Muchos años había sido la forma de expresión de aquellos que pintaban en concepto de protesta contra la ideología del régimen y su estancamiento cultural, pero su oficialización de alguna manera lo dejó estancado en ese momento de la historia, y el informalismo así perdió su sentido, obligando a sus adeptos a cambiar la forma de expresar sus ideas<sup>99</sup>.

## 5.2-Actividad y Exposiciones

Una de las premisas que el grupo dejó establecidas en sus manifiestos fue la de desarrollar toda una serie de exposiciones para acercar el arte informalista al pueblo<sup>100</sup>. Muchos de los componentes ya habían realizado diversas exposiciones por separado antes de la creación de El Paso, pero su primera exposición colectiva fue en abril de 1957, cuando expusieron sus obras en la recién creada galería Buchholz de Madrid, teniendo como participantes a todos los que firmaron el manifiesto<sup>101</sup>. De esta primera exposición hizo una crítica Castro Arines, donde dijo que, aunque no presentase ninguna novedad, puesto que todos los estilos que en ella se veían (informalismo, tachismo, cartografismo, etc.) eran ya conocidos, lo que sí que interesaba era el espíritu contrario a la conformidad existente en aquellos momentos<sup>102</sup>.

Desde el 24 de abril al 17 de mayo del mismo año, Canogar, Feito, Millares y Saura participaron en *Otro Arte*, exposición celebrada primero en la Sala Gaspar de Barcelona, y posteriormente en la Sala Negra de Madrid. Fue un evento clave, puesto que tenía carácter internacional y porque en sus instalaciones se encontraban obras de extraordinaria calidad. Fue organizada por el director del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, Fernández del Amo. En esta misma exposición impartió la conferencia “Signo y Espacio” de Antonio Saura, conjuntamente a la proyección de la película *Flamenco*<sup>103</sup>. Respecto a las críticas, no fueron muy favorables, pero sí es cierto que hubo a quien le cautivaron, como Sánchez Camargo, que defiende que los abstractos españoles, no es que sólo lleguen a igualar a muchos extranjeros, sino que, en diversos casos, incluso los superan<sup>104</sup>.

---

<sup>99</sup> VERGNIOLLE DELALLE, M.: *La Palabra...* Op. Cit. P 164.

<sup>100</sup> AYLLÓN, J.: *Manifiesto*, Op. Cit.

<sup>101</sup> TOUSSAINT, L.: *El Paso...* Op. Cit. Pp 35 – 37.

<sup>102</sup> CASTRO ARINES, C.: “Las exposiciones: Grupo El Paso” en *Informaciones*. Madrid, 27 de abril de 1957. P 7.

<sup>103</sup> TOUSSAINT, L.: *El Paso...* Op. Cit. Pp 38 – 42.

<sup>104</sup> SÁNCHEZ CAMARGO, M.: “Arte Otro, de Tapies y Tharrats a Serpan y Jenkins” en *Revista*, nº 264. Barcelona, 10 de mayo de 1957.; citado en TOUSSAINT, L.: *El Paso...* Op. Cit. P 43.

Durante mayo de 1957, el grupo expuso en otros dos lugares, primero en el Ateneo Jovellanos de Gijón, y luego en la Caja Ahorro de Asturias en Oviedo. Ya en el verano, Feito, Millares y Rivera pudieron participar en la Bienal de Sao Paulo, uno de los eventos internacionales de arte más importantes del momento. El encargado de representar la cultura española era Luis González Robles, y al ver que el pabellón español sería el más mediocre del evento junto al soviético, decidió llevar obras de artistas jóvenes, como por ejemplo las arpilleras de Millares, las obras de ensueño de Feito y las telas metálicas de Rivera. A este último incluso se le dedicó una sala exclusivamente para él. El público quedó extasiado con las muestras del nuevo arte, e incluso el MoMA compró obras de Rivera y Millares<sup>105</sup>. Sin embargo, no faltaron los que se oponían a este tipo de arte, llegando incluso a darse episodios de vandalismo, ya que el pintor español Joan Ponç, antiguo integrante de Dau al Set, destruyó algunas de las arpilleras de Millares con una cuchilla de afeitar<sup>106</sup>.

Después de esto, el grupo se vio sorprendido por otra baja, ya que Rivera decidió salirse del grupo, quedando éste reducido a seis miembros, que son Saura, Millares, Canogar y Feito, junto a los críticos Conde y Ayllón. Además, como Feito y Saura seguían teniendo contratos con galerías de París, expusieron sus obras allí. El primero realizó su segunda exposición individual en la Galería Arnaud, mientras que Saura expuso una muestra de sus obras por primera vez en la Galería Stadler, junto a obras de Ruth Francken y James Brown, siendo esta última muy alabada por personajes como Tapies<sup>107</sup>. Sin embargo, hubo otros como Pierre Restany que la criticaban con tesón, exaltando a Saura como el único con un gran talento, defendiendo que era, junto con Tapies, una de las mejores adquisiciones de la galería, y que opacaba por completo a las obras de su compañera con sus pinturas en blanco y negro<sup>108</sup>.

Ya en 1958, la primera exposición de la que hay constancia tuvo lugar en Zaragoza, en la Institución Fernando el Católico, cuya duración fue del 21 de enero al 4 de febrero. Saura volvió a dar una conferencia titulada “La abstracción expresionista en el arte”, y también expuso sus obras junto a Canogar, Millares y Feito<sup>109</sup>. Con motivo de esta exposición, un periódico de Zaragoza publicó una entrevista a Saura, donde le preguntaba al pintor acerca de su conferencia y exposición. En ella, Saura cuenta que su objetivo es

---

<sup>105</sup> TOUSSAINT, L.: *El Paso...* Op. Cit. Pp 43 – 44.

<sup>106</sup> SAURA, A.: “Vandalismo en Sao Paulo” en *Carta de El Paso*, nº 1. Madrid, 1957.; citado en TOUSSAINT, L.: *El Paso...* Op. Cit. P 45.

<sup>107</sup> TOUSSAINT, L.: *El Paso...* Op. Cit. Pp 45 – 46.

<sup>108</sup> RESTANY, P.: “Brown, Francken, Saura” en *Cimaise*, nº 2. París, 1957. P 39.

<sup>109</sup> TOUSSAINT, L.: *El Paso...* Op. Cit. Pp 47 – 48.

explicar este arte con una sencillez que se lo haga entender a cualquier mentalidad, para tratar de universalizarlo<sup>110</sup>.

Los miembros del grupo conocieron a un escultor llamado Martín Chirino cuando regresaron a Madrid, que trabajaba con hierros forjados, y que estaba realizando su primera exposición individual en el Ateneo. A partir de entonces se unirá a El Paso hasta su disolución, ya que, según Saura, éste debía formar parte del grupo porque había encontrado la forma perfecta de conjugar las preocupaciones espaciales actuales, con la tradicional forja española. A partir de aquí las actividades del grupo aumentaron y la prensa le prestaba cada vez más atención.

Así, en el mes de marzo, expusieron en el Colegio Mayor de San Pablo con obras de los cinco artistas integrantes del momento. Además, entre el 7 y el 15 organizaron la Semana de Arte Abstracto, donde se dio un ciclo de conferencias a cargo de Conde, Ayllón y Saura en la Facultad de Arquitectura, y se expusieron en la Sala Negra de nuevo las obras de los cinco artistas, entre otros<sup>111</sup>. Fue un acontecimiento importante ya que se apreció la gran diversidad existente en el arte abstracto español y el éxito que en el público tenía, aunque es cierto que la crítica negativa aún seguía predominando, como la de Ramón Faraldo, que citaba los defectos de museografía existentes en la exposición, como su mala iluminación, aparte de hablar sobre las obras, que para él cada vez impresionaban menos. Desde luego, Faraldo no compartía las ideas del grupo, y rechazaba todo lo que éste realizara<sup>112</sup>. En abril tiene lugar una exposición en Murcia, pero no tuvo el éxito esperado. De hecho, la reacción del público fue tan violenta que tuvieron que custodiar las obras, puesto que se intentó más de una vez quemar las de Millares, debido a que los asistentes no entendían como “*dos varas de arpillera remendadas*” podían ser un paisaje<sup>113</sup>. Tras esto, es cuando conocerán a Manuel Viola, pintor que por aquellos entonces se encontraban realizando una exposición en Club Urbis, en la cual tuvo mucho éxito una de sus obras llamada *La Saeta*. Viola se vio atraído por la labor que desempeñaba el grupo y se unió a éste<sup>114</sup>.

En junio se inauguró la XXIX Bienal de Venecia, donde participaron 36 países presentando a sus artistas de mayor calidad. Hacía tiempo que España quedaba opacada una y otra vez en este certamen, pero con la decisión de llevar arte abstracto este año, el

---

<sup>110</sup> DOÑATE, J.M.: “El arte moderno es una consecuencia de la época que vivimos” en *Heraldo de Aragón*. Zaragoza, 10 de enero de 1958. P 5.

<sup>111</sup> TOUSSAINT, L.: *El Paso...* Op. Cit. Pp 50 – 52.

<sup>112</sup> FARALDO, R.: “Grupo El Paso y Sala Negra” en *Yá*. Madrid, 13 de marzo de 1958. P 5.

<sup>113</sup> PEMÁN, J.M.: “¿A nombre de qué?” en *ABC*. Madrid, 7 de mayo de 1958. P 3.

<sup>114</sup> TOUSSAINT, L.: *El Paso...* Op. Cit. P 55.

pabellón español se convirtió en todo un éxito. Participaron entonces Feito, Saura, Millares y Canogar, dejando a Chirino fuera, ya que como representación de escultura sólo estaba la obra de Chillida. Éste último se llevó el Gran Premio de escultura, mientras que Tàpies se llevó el segundo premio de pintura, haciendo ver así a todo el mundo el desarrollo de la tendencia abstracta en España, siendo alabada por toda la prensa internacional, que la denominaba como la sorpresa más grata del evento. Fue una entrada triunfal de la pintura española en el ámbito internacional<sup>115</sup>. Sin embargo, no todo fueron halagos, ya que el propio Giorgio de Chirico calificó el evento como un museo de los horrores, acusando a los pintores modernos de convertir el arte en una mezcla de impotencia, incapacitación y falacia<sup>116</sup>, y críticos españoles como Conde<sup>117</sup> o Cerni<sup>118</sup> criticaron el hecho de haber llevado muchos artistas con pocas obras de cada uno, aludiendo a que hubiera sido mucho más impactante el hecho de llevar pocos artistas, pero con suficientes obras de cada uno de ellos. Todos los integrantes del grupo causaron furor, y sirvió para que personajes como Pierre Matisse expusiera las obras de éstos en una de las más importantes galerías de Nueva York, de la que él era director, junto con el antiguo miembro Rivera. De hecho, será marchante exclusivo de este último junto a Millares. El año de 1959, que estuvo lleno de triunfos para el grupo, y para el panorama artístico español en general, terminó con una exposición de Luis Feito en el Club Urbis, realizada en el mes de diciembre<sup>119</sup>. Sancho Negro, seudónimo de Millares, habla de esta exposición, comentando la obra de Feito y señalando que sus formas se ocultan de toda realidad, para buscar el camino hacia lo imposible. Esto sitúa al pintor en pleno núcleo del arte de su momento<sup>120</sup>.

En 1959 El Paso ya cumplía dos años desde su fundación, y el contexto en el que se encontraban había evolucionado, ya que se empezaba a mostrar el interés por parte de los españoles por estos artistas. En enero, sus cuatro componentes principales expusieron sus obras en la Sala Gaspar de Barcelona. No figuraban Chirino ni Viola, puesto que la exposición ya se había organizado antes de su adhesión al grupo. Saura mostró sus obras con pinceladas sin control y su paleta monocroma, donde predominaba el negro; Millares expuso sus grandes arpilleras arrugadas, desgarradas, con manchas de reflejos rojos como

---

<sup>115</sup> *Ibidem*. Pp 56 – 57.

<sup>116</sup> CHIRICO, G. de: “Chirico contra la Bienal” en *Revista*, nº 334. Barcelona, 1958.; citado en TOUSSAINT, L.: *El Paso...* Op. Cit. P 58.

<sup>117</sup> CONDE, M.: “La Bienal de Venecia” en *La Moda en España*, nº 229. Madrid, 1958. Pp 14 – 15.

<sup>118</sup> AGUILERA CERNI, V.: “España en la XXIX Bienal de Venecia” en *Punta Europa*, nº 33. Madrid, 1958. Pp 134 – 139.

<sup>119</sup> TOUSSAINT, L.: *El Paso...* Op. Cit. P 61.

<sup>120</sup> NEGRO, S.: “Luis Feito en Urbis” en *Carta de El Paso*, nº 3. Madrid, 1958; citado en TOUSSAINT, L.: *El Paso...* Op. Cit. P 227.

si de sangre se tratase; Canogar sacó a la luz obras de grandes empastes, que le daban relieve a la obras a base de rugosidades y hendiduras; y por último, Feito, que llevó obras con un grado mayor de contención a la hora de tratar la superficie del lienzo, resueltas en composiciones propias del ensueño y el subconsciente. Esta exposición recibió elogios por parte de la prensa catalana<sup>121</sup>. Teixidor dice que El Paso es un elemento sin antecedentes, puesto que se oponía a la pintura académica para expresar lo que verdaderamente se sentía en su época. Defiende que la razón por la rapidez con la que el arte del grupo llegó al éxito fue en parte por la acción previa de éstos cuatro miembros, ya que cada uno, en su tierra, ya habían tenido cierto recorrido y obtenido cierta fama. Además, su agrupación tuvo un afán social y no individual, se ofrecieron para intentar crear un camino donde naciera el germen del nuevo arte, y por eso fue eficaz. Asimismo, describe brevemente la obra de cada uno, y defiende que, desde Dau al Set, no había existido un grupo tan coherente, siendo la mejor muestra de arte de todas las que se estaban exponiendo en las salas de la ciudad<sup>122</sup>. Sin embargo, también tuvo críticas incluso violentas, como una entrevista que Manuel del Arco le realizó a Millares, donde le reprochó que sus obras no eran más que una tomadura de pelo y una farsa<sup>123</sup>.

A principios del año, Saura también realizaba su primera exposición individual en la Galería Stadler, donde supo engatusar a todo el mundo con su paleta negra y la ira contenida en sus composiciones. En marzo, Manuel Rivera se reincorporó al grupo, y realizó una exposición en el Ateneo de Madrid, donde el propio Luis González Robles elogió al artista por saber transmitir tantos sentimientos con sólo unas telas metálicas. Éste mismo sería el que en mayo invitará a los artistas de El Paso a exponer en el Museo de Artes Decorativas de París. Sin embargo, repetía el mismo error que en la Bienal de Venecia, y volvió a elegir a un gran número de artistas, por lo que El Paso, junto a Tàpies, se negaron a participar. Además, rechazaban el carácter oficial que estaban tomando este tipo de representaciones, como si de propaganda del régimen se tratara, porque se estaban uniendo así los conceptos artísticos con los políticos de una manera bastante peligrosa. El Paso finalmente cambió de opinión y sí que expuso, siendo todo un éxito la exposición, titulada “Trece pintores españoles”, aunque como en todas, hubo un sector que defendía que, de todo el popurrí español, sobresalían sólo ciertas personalidades, como Saura o Feito, a la par que criticaban la ausencia de Tàpies. Los propios conservadores del Museo

---

<sup>121</sup> UREÑA, G.: *Las Vanguardias...* Op. Cit. P 171.

<sup>122</sup> TEIXIDOR, J.: “Los Pintores de El Paso” en *Destino*. Barcelona, 17 de enero de 1959. P 23.

<sup>123</sup> DEL ARCO, M.: “Visto y Oído. Manolo Millares” en *Destino*. Barcelona, 24 de enero de 1959. P 29.

de Artes Decorativas acusaban a España de introducirse tardíamente al mundo abstracto, destacando que no ofrecían nada novedoso ni particular. Gracias a esta exposición, a los artistas de El Paso se le abrieron muchísimas nuevas puertas, y los museos y galerías europeos se rifaban sus lienzos<sup>124</sup>.

Tras esta exhibición, fue en la galería Biosca donde, de nuevo, expone el grupo. En 1958 se incorporó a la dirección de esta galería Juana Mordó, quien pronto se convertiría en una figura capital para el arte español de la segunda mitad del siglo XX. Era justo la persona que Aurelio Biosca necesitaba, ya que supo hacer rentable la galería. Mordó dirigió su mirada a la juventud artística española, y entre ellos a los artistas de El Paso. Así, las dos exposiciones más importantes de la galería en este año fueron las organizadas en junio y octubre con las obras del grupo. La prensa hizo alusión al gran revuelo que provocaron y el enorme éxito que tuvieron. Sin embargo, no toda la crítica fue favorable, y muchos críticos reconocidos del momento, como Figuerola Ferretti, mostraban abiertamente su aversión a esta pintura. En la de junio se expusieron obras de Saura, Millares, Canogar, Feito, Chirino, Viola y Rivera; y en la de octubre se mostraron obras de Saura, Canogar y Viola entre otros artistas<sup>125</sup>. Se inicia un largo recorrido de colaboración entre la galería y el grupo, durante el que Juana Mordó supo defender a sus miembros con constancia y paciencia. Como ella misma decía, en el extranjero sí se vendían sus cuadros, pero en Madrid no fue hasta 1965 cuando vendió el primer cuadro de estos artistas en la galería.

Ya en 1960, el grupo siguió exponiendo en varias colectivas. Canogar, Saura, Rivera y Millares muestran sus obras en la galería Pierre Matisse de Nueva York, donde triunfaron. Feito también hizo su primera exposición en Nueva York por estas fechas, pero en la Galería Borgenicht, con la que tenía un contrato. El grupo entero expuso en el MoMA, cuyo director se presentó él mismo en España para seleccionar los mejores artistas, eligiendo a 16, entre los que figuraban Saura, Feito, Rivera, Canogar, Millares, Viola y Chirino. Tras esto, los artistas expusieron en las salas de todo el mundo, como en el Guggenheim de Nueva York, la Fundación Mendoza de Caracas, el Museo de Artes Decorativas de París, en Berlín, la Galería l'Attico de Roma, y un largo etcétera. Ésta última de Roma se celebró apenas meses antes de la disolución del grupo. Saura hace constar que la decisión de llegar a su fin con la agrupación la decidieron él y Ayllón,

---

<sup>124</sup> TOUSSAINT, L.: *El Paso...* Op. Cit. Pp 67 – 74.

<sup>125</sup> MARTINEZ-NOVILLO, A.; TUSSEL, J.: *Cincuenta Años de Arte: Galería Biosca (1940 – 1990)*. Madrid, 1991. Pp 98 – 101.



mientras tomaban un café en el ya inexistente Lion d'Or de Madrid<sup>126</sup>. Sin embargo, otros miembros del grupo desmienten esto, como Canogar, que alega que todos estaban a favor de dar término a la agrupación, ya que en las reuniones, que en un principio sólo se hablaba de arte con la mayor de las pasiones, ya no se hablaba más que de dinero. Además, concluía que todos estaban ya cansados de los chanchullos políticos de Saura<sup>127</sup>.

Tiempo después de la separación del grupo, en febrero de 1974, se le hizo una exposición homenaje con motivo del XII aniversario de su fundación. Tuvo lugar en la Galería René Metrás de Barcelona, y se expusieron obras de Saura, Canogar, Feito, Millares, Viola, Rivera y Chirino<sup>128</sup>. Y más recientemente, debemos destacar la exposición que se llevó a cabo en 1997 en homenaje por su XL aniversario, titulada *El grupo El Paso*, en la Galería Finarte de Madrid. Celebrada entre el 22 de abril al 14 de mayo, en ella se expusieron obras de los diez artistas que en algún momento u otro pertenecieron al grupo, algunas de alta calidad y poco mostradas hasta el momento, siendo un asombroso recuerdo de los logros del arte español en la segunda mitad del siglo XX<sup>129</sup>.

## **6-Componentes del Grupo**

En este apartado se realiza un estudio de los diez pintores que en algún momento u otro pertenecieron a El Paso, siendo ordenados según la importancia que la bibliografía da a cada uno de ellos. Para acotar este análisis se muestra los inicios de cada pintor en el mundo del arte, indicando sus influencias y el camino que siguieron hasta llegar al estilo que cada uno de ellos poseían durante los tres años de duración de El Paso, dando como conclusión unos apuntes de su evolución artística posterior.

### **6.1-Antonio Saura (1930 – 1998)**

Antonio Saura nace en Huesca el 22 de septiembre de 1930. Durante la Guerra Civil, está constantemente cambiando de residencia junto a su familia, primero en Madrid, y luego en Valencia y Barcelona. En 1943 cae enfermo de tuberculosis, hecho que le hace someterse a varias intervenciones quirúrgicas y que le obligan a estar inmovilizado durante cinco años<sup>130</sup>. Es a finales de la década de los años 40, concretamente en 1947, cuando

---

<sup>126</sup> TOUSSAINT, L.: *El Paso...* Op. Cit. Madrid, 1983. Pp 74 – 77.

<sup>127</sup> CANOGAR, R.: “Sobre Saura y El Paso” en *El País*. Madrid, 18 de enero de 1978.

[https://elpais.com/diario/1978/01/18/opinion/253926003\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1978/01/18/opinion/253926003_850215.html) (Consulta: 12/06/2017)

<sup>128</sup> BARROSO VILLAR, J.: *Grupos de Pintura...* Op. Cit. P 163.

<sup>129</sup> CALVO SERRALLER, F.: “Revisión del grupo El Paso, 40 años después” en *El País*. Madrid, 23 de abril de 1997. [https://elpais.com/diario/1997/04/23/cultura/861746409\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1997/04/23/cultura/861746409_850215.html) (Consulta: 14/06/2017).

<sup>130</sup> <http://www.antoniosaura.org> (Consulta : 05/06/2017).

Saura comienza sus andaduras por el mundo de la pintura, donde en un primer momento está bastante interesado por el surrealismo<sup>131</sup>. Entre 1948 y 1950 realiza su primera serie de pinturas, *Constelaciones* (Fig. 1), en este caso obras de pequeño formato sobre papel o cartón. Saura nos dice que estas pinturas surgen sin antecedente alguno, y que son el resultado de hallazgos pictóricos descubiertos durante el periodo en el que la tuberculosis lo tenía inmóvil. Las pinturas tuvieron que afrontar varios peligros a lo largo de su historia. A duras penas se salvaron de algunos incendios, y cuando Saura abandonó París brevemente, quedaron depositadas en un desván en Moulins, donde permanecieron olvidadas hasta que 20 años después fueron redescubiertas, aunque afortunadamente en el mejor de los estados. Las técnicas empleadas eran totalmente novedosas, y sus espectros antropomórficos rozaban ya la abstracción, a la par que optaba por una composición descentralizada y un desarrollo formal libre. Se pueden considerar esta serie como antecedente de obras que volverán a surgir en la producción de Saura un tiempo después<sup>132</sup>. Sin embargo, aunque Saura las tiene como sus verdaderas primeras obras, aún no son más que experimentos, en una etapa donde el pintor está tanteando y buscando su propia personalidad y el propio estilo<sup>133</sup>.

También aparece en esta fecha su serie *Radiografías Mágicas* o *Rayogramas*, llamados así por el parecido con la técnica usada por Man Ray, circunstancia que en aquel entonces Saura desconocía. El hermano de Saura, Carlos, realiza en 1950 sus primeras fotografías, y el pintor le acompañaba a todas las sesiones de revelado. Esos momentos a Saura le parecían algo irreal, algo alejada de la vida corpórea, y quiso transmitir esto a sus pinturas. Intentaba lograr imágenes fotográficas alejadas de la realidad visible sin el uso de la cámara fotográfica, conseguidas con el simple hecho de aplicar directamente un cristal sobre el soporte, donde ya se habían predispuesto figuras inestables realizadas a base de pintura líquida negra. El resultado de todo este proceso eran formas fantasmagóricas sobre un fondo oscuro, figuras que estaban a medio camino entre la formación y la disolución. Es un trabajo aislado en su producción, pero forma parte de su etapa experimental<sup>134</sup>.

Su primera exposición la realiza en la librería Libros de Zaragoza, en el año 1950, organizada por Federico Torralba, quien con ella expresaba su deseo de querer mostrar al pueblo la inquietud de los jóvenes artistas de posguerra. Aquí, Saura se autodefine como

---

<sup>131</sup> MARTÍNEZ MUNOZ, A.: *Arte y Arquitectura...* Op. Cit. P 39.

<sup>132</sup> SAURA, A.: *Note Book...* Op. Cit. P 19.

<sup>133</sup> GUIGON, E.: "Los Procesos Imaginarios de Antonio Saura" en *Antonio Saura, Crucifixiones*. Madrid, 2002. P 27

<sup>134</sup> SAURA, A.: *Note Book...* Op. Cit. Pp 21 – 22.

surrealista, incluso hace tarjetas de presentación donde figura la frase “Antonio Saura, surrealista”, y que va repartiendo por Madrid<sup>135</sup>. El nombre de Antonio Saura llegará a ser a partir de este año uno de los más sonados en el ámbito de todos aquellos que mostraban interés por el arte, al igual que en la prensa española donde pasará a ser uno de los pintores más nombrados. Su amistad con Fernández del Amo y con Cirilo Popovici, desde los comienzos de su carrera, le brindará la ocasión de poder exponer sus obras en la Sala de Recoletos del Museo Nacional Contemporáneo, rebautizada posteriormente como Sala Negra, debido a que el propio Saura cubrió sus paredes de este color<sup>136</sup>. El interés por el surrealismo le viene debido a su convaleciente periodo de juventud, en el que no tenía más remedio que evadirse de la realidad a través de la surrealidad que creaba su propio subconsciente. Como resultado de ello, tenemos algunas obras surrealistas comprendidas entre 1950 y 1953, como por ejemplo *Diosa Amarilla* (Fig. 2) o *Roche Nocturne II* (Fig. 3), donde vemos que utiliza colores como el amarillo, blanco y anaranjados, empleando con un gran predominio en algunas de éstas la técnica del *grattage*<sup>137</sup>.

Debido a su ya citado interés en el surrealismo, viaja a París, donde reside desde 1953 hasta 1955, con el deseo de conocer a Breton, pero enseguida queda decepcionado ante el movimiento surrealista. Sin embargo, esto le sirvió para conocer otros métodos y estilos de pintura, con cuya influencia crearía su propio estilo. Conoció la pintura de autores relacionados con el expresionismo abstracto americano y el tachismo francés, como Soulages, Scheneider o Hartung, a la par que también tuvo contacto con Asger Jorn, quien le mostró, con sus obras, la influencia de la tradición nórdica de Munch y Ensor. Además, la impronta del grupo Cobra se hace notar pronto en su obra<sup>138</sup>. A medida que va pasando el tiempo mientras reside en París, se va alejando poco a poco y cada vez más del mundo surrealista, para descubrir las infinitas posibilidades que el campo de la no figuración le brindaba<sup>139</sup>. Saura sabe sintetizar cada una de estas influencias y con todo crea un propio y muy personal lenguaje pictórico, en el cual las alusiones figurativas están inundadas de un exacerbado dramatismo gestual<sup>140</sup>. En la Francia de esta época, se impuso la idea del artista español sufridor, es decir, para los franceses, los españoles no buscaban una belleza ideal y natural en sus obras, sino que era necesario en éstas que los artistas deformaran las formas para crear espectros totalmente desgarrados, y elaborar

---

<sup>135</sup> GUIGON, E.: “Los Procesos... Op. Cit.”. P 30.

<sup>136</sup> UREÑA, G.: *Las Vanguardias...* Op. Cit. P 169.

<sup>137</sup> VERGNOLLE DELALLE, M.: *La Palabra...* Op. Cit. P 149.

<sup>138</sup> *Ídem.*

<sup>139</sup> UREÑA, G.: *Las Vanguardias...* Op. Cit. P 278.

<sup>140</sup> MARTÍNEZ MUNOZ, A.: *Arte y Arquitectura...* Op. Cit. Pp 39 – 40.

composiciones en constante tensión para representar y transmitir la angustia por su destino. Por ejemplo, a Saura le atormentaba el acto creativo, Millares chorreaba sangre roja en sus pinturas, Tàpies sufría al pintar, etc.<sup>141</sup>.

Entre 1954 y 1955 comienza a probar nuevas técnicas y se introduce en el mundo del gesto y la introspección como métodos para sus pinturas, poniéndose así en relación con el *action painting*. Debido a esto, el acto de la creación se convierte metafóricamente en una especie de ritual mágico, siendo así el pintor una clase de chamán que se comunica con lo más profundo y desconocido de su inconsciente<sup>142</sup>. De hecho, uno de los elementos más importantes, y que más le influyó durante su estancia en París, fue su amistad con el pintor Simon Hantai, junto con quien se marchó del grupo surrealista, y con quien lleva a la perfección su técnica del *grattage*, ya que gracias a él descubrió los efectos que tenía el empleo de un instrumento de caucho, cuya función original era limpiar cristales, directamente sobre la obra, cosa que le fascinaba. Esta etapa de experimentación fue la más duradera, y representaba el momento más difícil, debido a su decepción con el surrealismo. Así, como resultado de la acción de dicho instrumento mediante el gesto más elemental sobre un soporte preparado, se podían crear todo un caos de alocados ritmos sobre fondos terrosos, como si se tratase de paredes de cuevas donde aparecen zarpazos de algún animal. Estas pinturas (Fig. 4), todas realizadas entre 1954 y 1955, son en su mayoría de pequeño formato sobre papel, debido a la falta de espacio del diminuto piso donde vivía Saura en París. Esta técnica acabó siendo muy mecánica para Saura, y cuando volvió en 1956 a España, la desechó y comenzó a trabajar usando el blanco y el negro como colores exclusivos de sus composiciones, y a introducir escenas figurativas que ya había empezado a desarrollar antes<sup>143</sup>.

Es también a partir de 1954, cuando aparecen dos de los elementos más característicos que van a definir gran parte de su obra posterior, y que forman parte de las escenas figurativas anteriormente dichas. Por una parte, unas formas negras antropomorfas a las que llamará *Damas* (Fig. 5), al principio muy asexuadas, pero que poco a poco irán definiendo sus atributos sexuales<sup>144</sup>. Aparecen con sus rasgos reducidos a su más básica existencia, y surgen como un simple apoyo estructural para que la obra no caiga en el más absoluto caos y desorden<sup>145</sup>. Por otra parte, tenemos a sus famosos *Sudarios* (Fig. 6),

---

<sup>141</sup> UREÑA, G.: *Las Vanguardias...* Op. Cit. P 279.

<sup>142</sup> VERGNIOLLE DELALLE, M.: *La Palabra...* Op. Cit. Pp 149 – 150.

<sup>143</sup> SAURA, A.: *Note Book...* Op. Cit. Pp 23 – 25.

<sup>144</sup> VERGNIOLLE DELALLE, M.: *La Palabra...* Op. Cit. P 151.

<sup>145</sup> SAURA, A.: *Note Book...* Op. Cit. P 57.

estructuras en las que los rostros desolados y desgarrados, con los ojos salidos de sus cuencas por el dolor, ocupan casi la totalidad de la superficie, simbolizando el sufrimiento interior de cada individuo<sup>146</sup>. El nombre hace alusión a la tela blanca del lienzo, donde se va a llevar a cabo la pintura, y Saura alude a la similitud de estas obras con el paño de la Verónica, o también con la de los iconos bizantinos<sup>147</sup>.

Aparte de esto, también aparecen en su obra otros temas, que van a ser continuos en su producción y que, sin ir más lejos, tienen su origen en el Museo del Prado. Concretamente, el *Cristo Crucificado* de Velázquez y las *Pinturas Negras* de Goya, elementos decisivos para el artista. El propio Saura hace una metáfora comparando su experiencia con el cuadro de *El Espectro del Sex-appeal* de Dalí, ya que cuando lo observaba, se imaginaba a él mismo como el inocente niño del cuadro admirando al Cristo de Velázquez como si de aquel monstruo gigante se tratase. Aquella composición, sin alusión alguna a cualquier paisaje, solo la figura de Cristo recortándose en el fondo negro, con el pelo cubriéndole la mitad de la cara, era algo que siempre le había obsesionado. Así, aparecen sus *Crucificados* (Fig. 7), pero de formas distorsionadas, cuerpo desmembrado, todo tratado con una gran violencia, donde Saura impregna en la imagen del Crucificado un tono de protesta por la situación política actual, y aunque es posible que algunos vean en ello algo blasfemo, no es esa la intención, sino la de representar su condición de hombre sin recursos al cual sólo le queda la posibilidad de un grito. Representa así, no la tragedia de un Dios, sino la de un hombre clavado de manera absurda en una cruz como trágico símbolo de la actualidad española<sup>148</sup>. Será un tema constante en su producción desde 1956 hasta 1996. Saura siempre ha rechazado el hecho de que se asocien estas obras a una revisión o reinterpretación de la pintura religiosa, ya que lo que él representa es la historia actual de España, la España del siglo XX, machacada por la Guerra Civil y la dictadura franquista<sup>149</sup>. La cruz es simplemente utilizada como elemento estructurador, que permite compartimentar el espacio y dar forma al cuerpo, donde los colores predominantes son el negro, blanco y gris, junto a apariciones de tonos ocres y rojos<sup>150</sup>.

A finales de 1955 vuelve a España, y en 1956 expone sus obras de los tres últimos años en la Sala Negra, muestra organizada por Fernández del Amo, con quien tiene una gran amistad. Esta exposición marca en su carrera la etapa más violenta y abstracta de su

---

<sup>146</sup> VERGNIOLLE DELALLE, M.: *La Palabra...* Op. Cit. P 151.

<sup>147</sup> SAURA, A.: *Note Book...* Op. Cit. Pp 30 – 31.

<sup>148</sup> *Ibidem*. Pp 38 – 42.

<sup>149</sup> SURLAPIERRE, N.: “Representando Crucifixiones” en *Antonio Saura, Crucifixiones*. Madrid, 2002. P 44.

<sup>150</sup> *Ibidem*. P 46.

producción. Ésta es la última exposición de la etapa abstracta, ya que a partir de aquí empieza a aparecer la figuración en su obra. Este hecho no es un retroceso para Saura, ya que desde su juventud pintaba obras abstractas, como las mencionadas *Constelaciones*, por lo que el mundo de la figuración era algo nuevo para él<sup>151</sup>. Con esta exposición, aquellos que vieron su primera faceta surrealista quedaron atónitos ante lo que estaban contemplando ahora, obras con formas sugeridas a través de líneas de brochazos grandes dominadas por el gesto, las cuales el propio Saura llamaba “antiformas”. Eran obras donde se disolvía toda corporeidad existente, donde se representaban cuerpos femeninos apesados, retratos que parecían espectros sombríos, etc., todo en una gama de negro y blanco que sólo hacía darle más dramatismo a la obra<sup>152</sup>.

Este mismo año se encargó de realizar la importante labor de persuadir al comisario gubernamental, Luis González Robles, para que enviara a la Bienal de Venecia un lote de obras dedicado al arte no figurativo. Gracias a ello, el arte abstracto español se consagró en el ámbito internacional, ya que además del impacto artístico y estético, tuvo un gran impacto político, debido a que era un arte demasiado libre y moderno para un país sumido en un régimen tan represivo y autárquico como era la dictadura de Franco. Así, Saura se consagra también como un inteligente diplomático, que sabía perfectamente cuando convenía mostrarse cercano a la figura de González Robles para sacar partido de los artistas renovadores madrileños, y cuando alejarse de ella para mostrar su lado más opuesto al régimen<sup>153</sup>. Ya en 1957, Manuel Conde nos presenta a todos los artistas que firmaron el manifiesto de El Paso, diciendo de Saura que ofrece en sus obras la pintura en sus más escuetas y sencillas formas, donde sólo con la ayuda del negro sobre la superficie blanca de la tela consigue crear una caligrafía pictórica totalmente plástica que deriva de las pulsiones más profundas de su espíritu<sup>154</sup>.

Saura tomó como misión el hecho de mostrar y denunciar todos los horrores que el franquismo estaba provocando en España. Una de sus obras más destacadas, que muestra esta idea a la perfección, es *Grito VII* (Fig. 8), realizada en 1959 y conservada actualmente en el Museo Reina Sofía de Madrid. En esta pintura conmueve la violencia de los grandes brochazos, los torbellinos enloquecidos y las grandes diagonales en tensión. Cuando la mirada se calma, se vislumbra una figura humana en pleno estado de pánico y sufrimiento.

---

<sup>151</sup> VERGNOLLE DELALLE, M.: *La Palabra...* Op. Cit. Pp 150 – 151.

<sup>152</sup> UREÑA, G.: *Las Vanguardias...* Op. Cit. P 280.

<sup>153</sup> *Ibidem*. Pp 169 – 170.

<sup>154</sup> CONDE, M.: “Los Artistas de El Paso exponen en Oviedo” en *Revista*, nº 282. Barcelona, 1957. Pp 13 – 19.

Figura que levanta los brazos, recordando al militante republicano que cae abatido en la conocida fotografía de Robert Capa, al hombre con la camisa blanca del famoso *Tres de Mayo* de Goya, o en general a todos los Crucificados dolientes de la historia del arte. Los dientes enormes al descubierto por el rictus que provoca el dolor recuerdan a la *Mujer Llorando* de Picasso o al caballo de su famoso *Guernica*. Se demuestra así que la fuerza de un cuadro no sólo reside en sí mismo, sino en todas las imágenes que tras él hay ocultas. No obstante, la sensación de pavor insufrible en esta obra se incrementa por un elemento. Mientras que los Crucificados cierran los ojos ante su muerte, o los héroes de Goya y Capa ven llegar el terror de frente y lo afrontan, aquí la figura le da la espalda a una situación totalmente espantosa y huye perdidamente hacia la nada mientras sus puños salpican sangre. De esta forma, el pintor representa uno de sus recuerdos más trágicos, un terrible episodio de su infancia, cuando con tan sólo ocho años se vio sorprendido por un tiroteo en plena calle y vio a un transeúnte dando aún su último paso antes de desplomarse, con la cabeza ya arrancada por la acción de las armas<sup>155</sup>.

Más tarde, ya una vez disuelto el grupo, se denota en algunas series que realiza posteriormente un estilo mucho más afín a De Kooning, como por ejemplo la llamada *Multitudes* (1960), o la *Cocktail Party* (1962), en las que aparece un tipo de materias orgánicas mezcladas y totalmente enredadas, pero hay otras en las que se acerca más a la acción gestual de Pollock, como *Diada* (1977) o *Manière* (1984). En éstas últimas va incluyendo una paleta cromática más extensa, a la par que empieza a rellenar todos los huecos del lienzo con un cierto sentido de horror vacui. En 1987 realizó una pintura destinada a uno de los techos de la Diputación de Huesca, llamado *Elegía*, que deriva en su composición de la serie *Multitudes*. Se trata de un pleno laberinto de manchas de vivos colores, sobre las que se superpone una línea negra y potente, resultado de la gestualidad azarosa del pintor. Esta obra ya se aleja totalmente de cualquier atisbo de dramatismo, y el dinamismo de sus formas junto a su vivo colorido, empapa en la obra un primitivismo infantil que nos recuerda a varias obras de Karel Appel.

Un recurso también bastante utilizado por Saura es la apropiación de imágenes ya creadas para usarlas de base en sus composiciones. Realiza figuras con una grafía apretada que provoca la distorsión de las formas, impregnándolas de una vida, pero a la vez violenta, expresividad. Un ejemplo de esto sería la serie *Las Tentaciones de San Antonio* (1964), donde vemos un grupo de cuerpos desnudos encadenados, extraídos de revistas

---

<sup>155</sup> VERGNIOLLE DELALLE, M.: *La Palabra...* Op. Cit. Pp 151 – 152.

pornográficas, en los que se superpone un batiburrillo de líneas que forman ojos, bocas, fragmentos de cuerpos deformados, etc.<sup>156</sup>.

En suma, se puede decir que la acción de Saura en Madrid fue un símil a la actividad de Tàpies en Barcelona, ya que introdujo y creó en la ciudad un clima favorable a los principios abstractos que dominaba el panorama artístico internacional<sup>157</sup>.

## **6.2-Manolo Millares (1926 – 1972)**

En el siglo XX se dieron grandes avances en el concepto plástico del arte, y uno de los más importantes fue el de considerar al cuadro como un elemento bidimensional, en cuya superficie se pueden plasmar expresiones con elementos plásticos bidimensionales. Aquí, los protagonistas de la obra dejan de ser las figuras que en ella se representan, para tomar fuerza el espacio vacío, la materia uniforme y la sucesión de gestos. Esta necesidad de un nuevo espacio produce diversas experimentaciones por parte de muchos de los artistas del siglo, como por ejemplo ya vemos en Tàpies, Rothko o Still, cuyas composiciones son a base de manchas de color que inunda toda la superficie, pero desarrollándose hacia los extremos del lienzo, cosa que ensancha el campo pictórico y rompe así los límites del cuadro. Sin embargo, otro avance surgió con autores como Dubuffet, Wols o Fautrier, quienes realizaban sus obras a base del uso de la materia en cantidades exageradas como elemento principal. Pero ya con Burri se llega a otro nivel, donde emplea composiciones realizadas a base de tejidos y maderas, logrando una nueva conquista en el concepto de esta nueva espacialidad. En España, quien mejor ha expresado este nuevo concepto ha sido Millares, al llevar más lejos el uso de materiales ajenos al lienzo, integrándolos con armónica perfección en una superficie que lucha por expandirse en todos los sentidos<sup>158</sup>.

A la temprana edad de 12 años Millares ya realizaba paisajes de Las Palmas y de Lanzarote, y en 1945, con tan solo 19 años, realizó su primera exposición en el Museo Canario de Las Palmas<sup>159</sup>. A partir de 1948 se dejará seducir por el surrealismo, debido a la influencia de Eduardo Westerdahl<sup>160</sup>. Aquí realiza obras a la manera de Dalí, como autorretratos con la imagen distorsionada, para luego dejarse influir por el expresionismo, realizando pinturas de personajes gritando asustados y rostros con mirada introspectiva.

---

<sup>156</sup> MARTÍNEZ MUNOZ, A.: *Arte y Arquitectura...* Op. Cit. Pp 40 – 41.

<sup>157</sup> UREÑA, G.: *Las Vanguardias...* Op. Cit. P 169.

<sup>158</sup> SAURA, A: “Espacio y Gesto” en *Papeles de Son Armadans*, nº 37. Madrid, 1959. Pp 47 – 52.

<sup>159</sup> WESTERDAHL, E.: *Manolo...* Op. Cit. P 11.

<sup>160</sup> UREÑA, G.: *Las Vanguardias...* Op. Cit. P 267.



Crea así una realidad que no existe; pinta sus sueños<sup>161</sup>. En 1949 alterna otra empresa cultural con las pinturas, ya que es cofundador de la revista *Planas* de Poesía, donde mostrará ilustraciones de algunos versos de Federico García Lorca. Y en 1950 promueve la creación del grupo LADAC, con otros artistas como Plácido Fleitas, Juan Ismael, Felo Monzón o Elvireta Escobio; a la par que dirige la revista *Arqueros*, en la que aparecen una serie de monografías de diferentes artistas. Entre 1949 y 1950 abandona poco a poco la pintura expresionista tras conocer la obra de Torres García, y se inmiscuye en una estética más acorde al estilo de Miró<sup>162</sup>.

Según Westerdahl, en esta etapa de su tierra natal tienen origen dos de sus grandes series obras, las *Pictografías*, cuya realización acaba cuando Millares abandona la isla, y las *Arpilleras*, las cuales realizará a lo largo de toda su vida. Las pictografías (Fig. 9) aparecen en 1949, y surgen del impacto que en el pintor causan la arqueología isleña, ya que las figuras geométricas que tenían las pintaderas del Museo Canario, él las coge y las lleva a pinturas donde coloca un fondo de textura terrosa, o bien imita la pared de una cueva. Este afán de coger las formas olvidándose del significado denota el comienzo de la abstracción en la pintura de Millares. Los críticos decían de éstas que Millares creaba un juego de formas suspendidas en el aire, pero pegadas a la tierra al mismo tiempo. En cuanto a las arpilleras, también provienen de los fondos que el Museo Canario tenía de los aborígenes de la isla, en este caso de las momias y las mortajas cosidas que allí se encontraban. En 1954 ya usa materiales como arena, madera, cerámica y tela de sacos en sus obras, pero será en 1955 cuando deja constancia de que la arpillera será el único material a usar en sus obras a partir de aquí<sup>163</sup>.

En 1953 se casa con la pintora Elvireta Escobio, y sus obras empiezan a exponerse en eventos a nivel nacional. En abril expone en el Círculo Artístico de Gerona, en octubre expone en la Sala Clan y Buchholz de Madrid, Salón de los Once, etc. Los viajes más largos son a la Bienal de Sao Paulo, a Santiago de Chile en la exposición Arte Español Actual, y a Lima en la exposición colectiva de Pintura Española Contemporánea. Le explicaba a Rodríguez Aguilera los secretos de su técnica: “*No uso tela, sino un material llamado tablex, al que doy las imprimaciones. Dibujo el cuadro. Luego doy el color con tonos muy desleídos en aguarrás, como si pintara en una pared. El color queda con calidades de fresco. Viene luego un trabajo de pincel o espátula, que arranca a las formas*

---

<sup>161</sup> WESTERDAHL, E.: *Manolo...* Op. Cit. P 11.

<sup>162</sup> UREÑA, G.: *Las Vanguardias...* Op. Cit. P 267.

<sup>163</sup> WESTERDAHL, E.: *Manolo...* Op. Cit. Pp 12 – 19.

*muchos y bellos tonos que no se corresponden en absoluto con la realidad. Y finalmente hago raspados con una espátula especial (dibujo sobre la pintura podría llamarse), como hacían los pintores del Cuatrocientos italiano con sus panes de oro.”*<sup>164</sup>.

En 1955, cuando ya había conseguido cierta fama, fija su residencia en Madrid, donde entabla una gran amistad con el director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Luis Fernández del Amo, que se encontraba inmerso en intentar modernizar el ámbito artístico. Ya había participado en importantes eventos como la Exposición Internacional de Arte Abstracto de Santander en 1953, la Segunda Bienal Hispanoamericana de La Habana en 1954 y en la Tercera Bienal Hispanoamericana de Barcelona de 1955, e incluso colaboró en el Primer Salón de Arte No Figurativo de Valencia de 1956. También es en 1955 cuando realiza su primer viaje a París, a partir del cual se inclina más por los valores del Arte Otro.

Es a partir de 1955 cuando Millares utiliza por primera vez sus famosas arpilleras (Fig. 10), que pronto se convertirán en un elemento fundamental de su obra. Y para ella, es posible que probara esta técnica inspirándose en la obra de Alberto Burri, ya que se sabe que la conocía porque en su biblioteca personal Millares guardaba un artículo de Milton Gendel llamado *Burri makes a picture*. Sin embargo, mientras éste último las utiliza de una forma en las que la vivacidad del color y la redondez de las aberturas transmiten placer, las arpilleras de Millares están en tensión, con costuras rotas e hilos sueltos con apenas un fondo blanco, creando un ambiente dramático en torno a su producción, simbolizando la indigencia y las heridas imposibles de cerrar. Su arte evoluciona a tal punto que en 1957 ya muestra una auténtica pobreza y austeridad en sus obras como rechazo a todo lo noble y académico. Utiliza el blanco como la ausencia de color, y el negro como el color moral que produce la situación de España. También Millares se retrotrae a la depuración más absoluta y sus raíces más primitivas, los pigmentos minerales, utilizando el ocre para simbolizar la arcilla, el negro para la ceniza volcánica y el blanco para la tiza<sup>165</sup>. El pintor hace uso de la tela de saco como soporte porque era donde mejor se podía mostrar la idea de pobreza a modo de protesta de la sociedad, y lo rompía y desgarraba para mostrar la desesperación, convirtiéndose por esto en un artista que estaba involucrado por completo en un problema social<sup>166</sup>.

---

<sup>164</sup> UREÑA, G.: *Las Vanguardias...* Op. Cit. Pp 267 – 268.

<sup>165</sup> VERGNOLLE DELALLE, M.: *La Palabra...* Op. Cit. Pp 147 – 148.

<sup>166</sup> WESTERDAHL, E.: *Manolo...* Op. Cit. Pp 20 – 21.

Sin embargo, en 1958 empieza a introducir la figura humana en sus obras, apareciendo su famoso homúnculo (Fig. 11), formas vagamente humanas, como si de vestigios de un cuerpo se trataran, totalmente anónimos, ligados a la tierra, simbolizando así aquellos cuerpos enterrados en las fosas. Así, Millares se consagra desde estos momentos como uno de los más trágicos pintores expresionistas del momento<sup>167</sup>. Millares dedica un artículo a estas formas, donde dice que el homúnculo es uno de los elementos más importantes del arte contemporáneo, convirtiéndose en un auténtico fenómeno social, ya que tiene origen en el deseo del artista por salirse de lo establecido, buscando representar la tragedia española. Para Millares, el arte no debía ser algo realizado pensando en la estética, con el simple deseo de agradar, sino que el arte tiene que doler, romper y aniquilar debido a su función social en la actualidad, sin ocultar los problemas en falsas hipocresías. Así dice que la figura del homúnculo tiene su origen tanto a mediados de la década de 1930 en las pinturas de Picasso, donde vemos seres extraños y a modo de bestias; de los bullicios de cabezas y cuerpos inacabados en las obras de Pollock; las figuras deformes tratadas con trazos muy agresivos de De Kooning, que parece como si la acción del calor sobre éstas hiciera que se derrita; y por último, en obras francesas como los *Otages* de Dubuffet, con sus rostros desgarrados y calcinados<sup>168</sup>. Representa a la humanidad humillada y destrozada por la misma sociedad<sup>169</sup>.

Ya a partir de 1965, amplía su obra con el procedimiento gráfico, y así realiza varias series de serigrafías. Por último, apenas poco tiempo antes de la fecha de su muerte, realiza la *serie blanca*, que contrasta totalmente con el resto de su producción, donde parece centrarse en la búsqueda de la paz para su espíritu atormentado. En estas pinturas continúa apareciendo su fuerte gesticulación, pero de una manera mucho menos violenta<sup>170</sup>. Nunca rechazó en sus obras la influencia que en él tuvo el surrealismo, como la idea de la indefinición en lo que se está haciendo<sup>171</sup>. Fue uno de los pocos componentes del grupo que estuvo desde su formación hasta su disolución, junto con Saura. Todo el mundo sabía que, mientras que Saura era considerado como la cabeza pensante del grupo, a Millares se le tenía como el artista<sup>172</sup>.

---

<sup>167</sup> VERGNIOLLE DELALLE, M.: *La Palabra...* Op. Cit. P 149.

<sup>168</sup> MILLARES, M.: "El Homúnculo en la Pintura Actual" en *Papeles de Son Armadans*, nº 37. Madrid, 1959. Pp 79 – 82.

<sup>169</sup> WESTERDAHL, E.: *Manolo...* Op. Cit. P 30.

<sup>170</sup> *Ibidem*. P 39.

<sup>171</sup> *Ibid*. P 25.

<sup>172</sup> UREÑA, G.: *Las Vanguardias...* Op. Cit. P 170.

### 6.3-Rafael Canogar (1935)

Fue otro de los pintores célebres del momento, cuyo talento se veía desde muy joven, y es el más afín al expresionismo abstracto, a la par que es el que tiene la trayectoria más compleja del grupo. Tras la guerra, su familia se mueve entre diferentes provincias, hasta que por fin fijan su residencia en Madrid en 1944. Sin embargo, en 1946 pasan un año en San Sebastián, donde estudia con el pintor Martiarena gracias a su temprana afición al dibujo<sup>173</sup>. En los principios de su carrera, al igual que la mayoría de los artistas, tenía un estilo ecléctico, una especie de fusión entre un fauvismo atemperado y un gran cuidado por la estructura de las formas.<sup>174</sup> Cuando llegó a Madrid de nuevo, Daniel Vázquez Díaz, seguidor del cubismo de Juan Gris, lo aceptó en su taller con sólo trece años. Allí se formó en la senda de la figuración, con magníficos resultados como muestran sus fantásticos *Paisajes de Toledo* (Fig. 12) expuestos en 1954 en la Galería Altamira<sup>175</sup>. Con este se llevó cinco años, que conforme pasaban, iban aumentando su interés por la pintura más actual. Sin embargo, fue durante su primer viaje a París en 1955, junto a Manuel Conde, cuando conoció las vanguardias. Le impactaron con gran fuerza, sobre todo el informalismo, por lo que comenzó a seguir un estilo de pintura totalmente libre en el que, según, las propias palabras de Canogar: “*gestualidad del subconsciente [...] a floraba sin pasar por el control de la razón, liberando un mundo rico de imágenes oníricas y obsesivas que entiendo canalizaron otras aspiraciones más allá de la estética misma*”. Para él, esto fue una autorrealización, que le ayudaba a romper con estructuras formales y cánones estéticos impuestos en aquel momento<sup>176</sup>. Esto hace que Canogar se convierta a la abstracción total, exponiendo en solitario en la galería Arnaud de París.

Regresa a España permaneciendo en la más pura abstracción, y realiza obras de abundante materia, con brochazos intensos, con los relieves en colores claros y los huecos en oscuros. En 1957 su fama ya está totalmente consolidada y le sitúa como una de los mejores informalistas de Madrid, mostrando un rechazo a cualquier vestigio de orden en sus cuadros, dejándose llevar por sus impulsos más profundos a la hora de crear. El negro será el color que predomine en su obra, pero no con una connotación dramática, sino como el color donde proyectar el mundo interior del artista<sup>177</sup>.

---

<sup>173</sup> <http://www.rafaelcanogar.com> (Consulta: 16/06/2017).

<sup>174</sup> BOZAL, V.: *Historia de la Pintura...* Op. Cit. Pp 187 – 188.

<sup>175</sup> VERGNOLLE DELALLE, M.: *La Palabra...* Op. Cit. Valencia, 2008. P 152.

<sup>176</sup> SÁEZ PRADAS, F.: “Entrevista a Rafael Canogar: La Construcción del Hecho Histórico” en AACADigital: *Revista de Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*.

<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1028> (Consulta: 15/06/2017).

<sup>177</sup> VERGNOLLE DELALLE, M.: *La Palabra...* Op. Cit. Valencia, 2008. Pp 152 – 153.

Entre 1957 y 1963, Canogar define un lenguaje que se basa es una paleta cromática donde predominan el negro y el blanco, con destellos de rojo en ocasiones, todo con un tratamiento dramático desde la parte inferior de la pintura hasta arriba, como si de una llama ascendiendo se tratara. Un ejemplo de estas obras es *Pintura N° 25* (Fig. 13), de 1958.<sup>178</sup> Sus pinturas de 1959 son como una erupción de emociones. Sin embargo, a partir de aquí vemos una pequeña maduración en su obra, en la que intenta dar forma a sus emociones interiores con reflejos o imágenes del mundo exterior, tratando de buscarles una explicación, dejando así un poco de lado su propia introspección. Por ejemplo, una de las medidas es poner títulos descriptivos, que orientan al espectador hacia un significado u otro. Ejemplos de ellos son *La Rueda*, *El Abrazo*, *El Orgullo*, *La Avaricia*, o una de sus obras más destacadas, *Zona Erógena* (Fig. 14), sin duda una obra impertinente en España dado el gran control existente con la censura. Pero a pesar de todo, Canogar era el mejor representante de lo que el Estado quería de la generación joven, ya que respetaba los aspectos formales occidentales, así como los del *action painting*, y no ponía en entredicho al régimen con sus obras, como sí lo podían hacer Saura y Millares, por lo que consideraban su obra como ineficaz y, por tanto, válida.

Aquí es cuando Canogar comienza a cuestionarse elementos sobre sus obras<sup>179</sup>. A veces odia a éstas, debido a que su elaboración requiere de un gran esfuerzo. Describe su proceso creativo como un diálogo mutuo entre él y el lienzo en blanco, por lo que el cuadro se va formando en sus ideas poco a poco, hasta que siente el deseo de romper la tranquilidad del blanco. Sin embargo, hay ocasiones en las que esta comunicación no aparece, lo que le provoca impotencia y rabia que lo hacen sentir insatisfecho. Canogar sabe que él tiene limitaciones a la hora de realizar la obra, como la simplicidad de los métodos utilizados, pero cree que de esta austeridad es de donde nace su propia fuerza creativa. Alega querer volver a la verdadera naturaleza de la pintura española, defendiendo que los cánones clásicos no tienen sentido en la actualidad, por lo que esos monstruos pictóricos, resultados del automatismo, son necesarios. Ya no se puede realizar una pintura pensando en hacer una obra de arte, sino que se necesita una motivación que impulse a ello, y defiende el uso de las herramientas humildes porque expresan su estado de ánimo.

Además, también dice que, aunque su estilo pudiera parecer de primeras algo anárquico e incoherente, él mismo desea tener algún contacto con la realidad, crear en cierto modo formas vivas, ya que no quiere llegar a tal punto de deshumanizar el arte, por

---

<sup>178</sup> BOZAL, V.: *Historia de la Pintura...* Op. Cit. P 188.

<sup>179</sup> VERGNIOLLE DELALLE, M.: *La Palabra...* Op. Cit. Valencia, 2008. Pp 153 – 154.

lo que defiende superar la división existente entre la abstracción y la figuración, y representar así una realidad, pero subjetiva e interior. Para Canogar, sus pinturas estaban formadas por la luz, que acechaba como dientes de acero mordiendo a las figuras que surgen de la más profunda oscuridad, siendo una especie de pesadilla. Una vez acabada la pintura, sólo hay que olvidarse de ella, ya que, tras todo esto, tiene vida propia<sup>180</sup>. Una vez en El Paso, Manuel Conde presentó la pintura de Canogar como producto de la influencia de Pollock, Still y Rothko, pero a modo español, es decir, dándole a la obra ciertos ecos de naturaleza mostrada a través de una técnica pictórica impecable, con un lenguaje básico y delicado a la vez. La forma totalmente libre la utiliza para estructurar la expresividad y potencia del color en sus cuadros, cuyo resultado es una composición que transmite una especie de pugna interna entre la calma y los atrevidos tonos<sup>181</sup>.

A partir de 1963 se ve como Canogar parece recibir la influencia de la figuración del pop art británico, por lo que introduce figuras, pero sin abandonar el expresionismo. Esto supone el alejamiento definitivo del expresionismo abstracto, y así inicia un nuevo camino que años más tarde, en 1968, culminará en un realismo crítico politizado. Ejemplo de éstas son *Los Soldados* (Fig. 15), *Los Jugadores de Fútbol* o *La Californie*, todas de 1967, donde ya se ve como introduce una gama cromática mucho más amplia, siendo la insinuación de figuras clave en estas obras<sup>182</sup>. Este cambio se dio también porque Canogar quería representar a su pueblo, que luchaba por la democracia, y se oponía totalmente al régimen, y para hacer esto más evidente era preciso cambiar a un lenguaje más accesible que la abstracción informalista. Así, el realismo le dio todas las respuestas para mostrar sus preocupaciones políticas y sociales<sup>183</sup>. En 1968 Canogar realizaba obras donde aparecían las imágenes totalmente descontextualizadas y cosificadas, así quería simbolizar un mundo que cada vez apuntaba más hacia su autodestrucción<sup>184</sup>.

Para Canogar, el mundo de la pintura siempre ha sido sinónimo de investigación y descubrimiento, por lo que es esta búsqueda lo que mantiene por siempre unidas y da coherencia a todas las pinturas de todos los diversos lenguajes que Canogar realiza a lo largo de su carrera. Por lo tanto, su producción se basa en un constante cambio<sup>185</sup>.

---

<sup>180</sup> CANOGAR, R.: “Tener los pies en la tierra” en *Papeles de Son Armadans*, nº 37. Madrid, 1959. Pp 70 – 72.

<sup>181</sup> CONDE, M.: “Los Artistas de El Paso... Op. Cit.” Pp 13 – 19.

<sup>182</sup> BOZAL, V.: *Historia de la Pintura...* Op. Cit. Pp 188 – 189.

<sup>183</sup> SÁEZ PRADAS, F.: “Entrevista a Rafael Canogar...” Op. Cit.”

<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1028> (Consulta: 15/06/2017)

<sup>184</sup> AGUILERA CERNI, V.: *Posibilidad e imposibilidad del arte: Comentarios en el tiempo*. Valencia, 1973.

P 160

<sup>185</sup> NIETO ALCAIDE, V.: *Rafael Canogar...* Op. Cit. Pp 15 – 23.

#### 6.4-Luis Feito (1929)

Fue sin lugar a dudas el que más éxito tuvo de la generación joven. Su hermano era amigo de Manuel Mampaso, uno de los más avanzados en el tema del nuevo arte abstracto. Cuando le llevó algunos de sus dibujos le fascinaron, e invitó a Feito a su estudio para que aprendiera las nuevas técnicas con él. Allí pasó tres meses, donde realizó sus primeras pinturas al óleo, en su mayoría bodegones de estilo postcubista (Fig. 16), estilo que tendrían todas sus obras hasta 1951<sup>186</sup>. Por consejo de Mampaso, en 1948 accede a la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, donde posteriormente, en 1954, obtendrá el título de Profesor de Dibujo<sup>187</sup>. A finales de 1950 concibe sus obras de tal manera que prescinde de la figura, quedando sólo la pasta y la pintura. Entre 1950 y 1951 estuvo alternando entre sus bodegones postcubistas y sus nuevas pinturas abstractas. Solicitó una beca al Instituto Francés para formarse en París, pero se la denegaron alegando que antes debía realizar una exposición en España. Aunque esta era una tarea bastante ardua para alguien tan joven y en una situación como la que se encontraba España, tuvo la suerte de tener a su disposición la galería Buchholz. Allí expuso 16 lienzos en enero de 1952, mitad figurativos, mitad abstractos. Sus obras crearon un gran entusiasmo en Manolo Conde y en una mujer llamada Mari Lola Romero, cuyos padres acababan de comprar la librería Fernando Fe. Mari Lola convenció a sus padres para que montaran en ella una galería de arte vanguardista. Éstos accedieron, y así se le abrieron las puertas a Feito para exponer sus obras en la galería Fernando Fe, e intentar así contrarrestar el nulo éxito de su primera exposición. Tuvo lugar en marzo de 1953, y fue la primera abstracta por completo del artista. Gracias al gran éxito que tuvo esta vez, Feito pudo realizar el viaje a París<sup>188</sup>. Tras regresar a Madrid para acabar sus estudios, en 1959 fija definitivamente su residencia en París, volviendo cada verano a España. En París se puso de moda por la gran cantidad de pasta utilizada en sus obras, y en Madrid se decía que su pintura era como una poesía muda (Fig. 17), para la simple contemplación. Sin embargo, elige irse de España y desentenderse de los problemas del país.

Él nunca escribió sobre su pintura. Explicaba que todo aquello que quería decir, es lo que plasmaba en sus obras y lo que la gente podía interpretar en ellas<sup>189</sup>. Según él, parece como si cada artista estuviera forzado a mostrar el significado de su obra mediante escritos o exponiendo sus ideas que la justifiquen, cosa con la que Feito no está para nada

---

<sup>186</sup> AREÁN, C.: *Feito...* Op. Cit. P 12.

<sup>187</sup> *Ibidem*. P 8.

<sup>188</sup> *Ibid.* Pp 18 – 21.

<sup>189</sup> VERGNIOLLE DELALLE, M.: *La Palabra...* Op. Cit. Valencia, 2008.

de acuerdo. Sus ideas están impregnadas en la obra y serán vistas por aquellos que sepan percibirlas. Si alguien no las percibe en ellas, por mucho que intenten ser explicadas, nunca existirán para dicha persona. Y aunque reconoce que las explicaciones pueden ayudar al conocimiento de la obra, ése no es su cometido. Además, con ello condicionamos la mente del espectador, ya que en la mayoría de casos suele haber una gran disparidad entre lo que el artista se propone con la obra y lo que verdaderamente llega a transmitir<sup>190</sup>.

Sin embargo, Manuel Conde sí que escribió. Dice que al contemplar una obra de Feito, recorre un sentimiento similar al de contemplar la naturaleza. No porque sus formas aludan a elementos naturales ni mucho menos, sino porque utiliza un lenguaje tan breve y directo, total y exclusivamente plástico, que el hecho de contemplar esas imágenes que crea, desnudas y liberadas de cualquier alusión a alguna forma, provoca, en un sentido bastante poético, emociones y sentimientos similares a la que experimentamos disfrutando del paisaje o fenómenos naturales. En sus composiciones sólo tiene lugar la más mínima sugerencia de las cosas, con una correlación directa de la realidad, pero de una realidad sensible, basada en imágenes, recuerdos, efusiones, etc. Él no sigue los principios estéticos vigentes, sino que en su pintura proyecta la vida, el mundo. Nos transmite un conocimiento sensorial de la pintura, como una prueba de la realidad sensible a través de los sentidos, a través del más sencillo, exacto y a la vez el más difícil de los lenguajes plásticos. El pintor, a través de la búsqueda de su propia personalidad, termina rechazando las normas impuestas y creando nuevas donde contener y expresar su mundo interior. Todo esto lo encuentra en la abstracción, en la cual la pintura está en su estado más puro. Aquí nada se deja al azar, ya que nos ofrece superficies desnudas, casi minerales, donde cada elemento posee determinada forma, peso, ritmo y color.

Otro elemento es la particular concepción del artista sobre el espacio, en el cual se forma un microcosmos donde cada forma tiene su propia y única organización, pero que conjuntamente crea una composición perfecta para la obra. A veces sus pinturas recuerdan a la explosión de algún cuerpo celeste en la cual todas las partículas producidas tratan de buscar un nuevo sitio, y a veces son como sombras que rompen la serenidad de la obra, pero que sigue conservando su característico equilibrio. El material utilizado para realizar sus pinturas es una simple excusa que utiliza Feito para alcanzar su idea, es decir, la materia es un medio para llegar a ella, un aspecto más de la obra, no es un fin en sí misma, y la utiliza con un carácter expresivo, nunca formal. Es una idea más bien escueta, pero

---

<sup>190</sup> FEITO, L.: “Yo no quiero escribir” en *Papeles de Son Armadans*, nº 37. Madrid, 1959. Pp 87 – 88.



que consigue plasmarla con una gran variedad de matices, dejando ver su gran genio creador.

En suma, con su obra nos explica el estado de la naturaleza, como son desde el punto de vista del pintor aspectos como la noche, el aire, una piedra, etc. Escoge el color, ya sea azul del humo, color ceniza, etc., y la textura, ya sea rugosa en algunos puntos para simular elementos como el tronco de un árbol. Después, las formas, sutilmente sugeridas, son diferentes en cada parte de la obra, pero siempre en armonía con su totalidad, simbolizando así el cambio. Todo esto da como resultados obras hermosas cuya contemplación transmite tranquilidad<sup>191</sup>.

### 6.5-Martín Chirino (1925)

Fue el primer artista que se incorporó al grupo tras su formación, en 1958, pero a diferencia de sus compañeros es un escultor. Su obra está en la línea de la escultura en hierro y bebe de influencias aportadas por Gargallo y Julio González, pero su obra no tiene referencias ni del un preciosismo refinado de uno ni del primitivismo del otro<sup>192</sup>. Tampoco se parece a la de su contemporáneo Chillida, cuya composición poética no comparte. Chirino la abandona para darle paso a otra totalmente racional, al que se le añade un carácter popular, el de la tradición de la forja<sup>193</sup>. En 1947, cuando acabó el servicio militar y se instaló en Madrid, empieza su formación en la Escuela de San Fernando, a la par que aprende la técnica de la forja de manera autónoma. En 1952 realiza un viaje a París, donde le atraen las obras de Julio González o Léger. Un año después termina su formación en Italia e Inglaterra, regresando a las Islas Canarias. Posteriormente, donde realiza la serie *Reinas Negras* (Fig. 18).

En 1955 se establece en Madrid, y crea la serie *Herramientas Poéticas e Inútiles* (Fig. 19), donde se ve la influencia de la forja. En 1959 realiza otro viaje a Italia, y con la realización de su serie *El Viento* (Fig. 20) empiezan sus grandes aportaciones.<sup>194</sup>. Creó un lenguaje abstracto, cuya austeridad y hermetismo denotaban su carácter humilde, pero convertido al nuevo concepto contemporáneo. Se trataban de delicadas y refinadas estructuras (Fig. 19), donde se mezclaban rectas y curvaturas, con láminas planas y arqueadas, todo con un sereno equilibrio.

---

<sup>191</sup> CONDE, M.: “La obra de un pintor: Luis Feito” en *La Crítica de Arte en España (1939 – 1976)*. Madrid, 2004. Pp 377 – 381.

<sup>192</sup> CIRLOT, J.E.: “Aviso Didáctico” en *Papeles de Son Armadans*, nº 37. Madrid, 1959. P 40.

<sup>193</sup> AGUILERA CERNI, V.: *Panorama...* Op. Cit. P 291.

<sup>194</sup> MARÍN-MEDINA, J.: *La Escultura Española Contemporánea (1800-1978): Historia y Evaluación Crítica* Madrid, 1978. Pp 220.

A partir de 1959 cambia este modo de ver la escultura. Las evocaciones a lo popular se van perdiendo, cediendo así el paso a la preocupación por la estructura material. Aparecen en sus trabajos los conceptos de horizontalidad y verticalidad. En 1960 aún se veían en sus obras una gran robustez y precisión<sup>195</sup>. Millares dedica un artículo al escultor, donde nos dice que si la tradición de la forja en España, encuentra su mayor esplendor en algunos escultores actuales, es en Chillida, Chirino y Oteyza. Ellos muestran una continuidad con dicha tradición, pero con una visión de actualidad, siguiendo la estela de maestros como Gargallo o González. En Chirino ve una intención de querer salirse verticalmente, es decir, de intentar crear una composición sin el apoyo del suelo. Aquí es donde se representa como una especie de salto imposible, oscilando siempre entre la victoria y la frustración. Chirino logra representar una especie de caminos inconclusos en la que el espectador puede ver dos aspectos muy diferentes, lo infinito o lo limitado, lo efímero o lo inagotable, el vuelo de una ágil ave o el gran peso de una roca<sup>196</sup>.

El propio Chirino escribía que cuando ve la vida del hombre actual, sumido siempre en un conformismo habitual, siente ganas de huir, porque se siente fuera de lugar. Por lo tanto, él se quiere pronunciar como alguien distinto, busca autoafirmarse. De este postulado arrancan sus obras, porque, aunque la situación sea inestable, la obra siempre es algo sólido, por lo que busca realizarla con el mayor equilibrio y calma posible. Hace estructuras sencillas, ausentes de todo elemento innecesario, mostrándose así porque se inspira en materiales y útiles modestos, como el arado o la reja. Ambos, herramientas y obras, unen al hombre con la tierra de una manera armónica. Así, estas esculturas tienen la función de mantener la proximidad humana, ya que Chirino las crea para eso<sup>197</sup>.

## **6.6-Manuel Rivera (1927 – 1995)**

Rivera fue uno de los artistas que se separaron del grupo poco después de formarse, pero se reincorporó a éste en 1959. En 1951 llega a Madrid y tiene que intentar ganarse la vida pintando murales, donde ya realiza algunos intentos de abstracción. Sin embargo, es a partir de 1953, gracias a su participación en la Exposición de Arte Abstracto de Santander, cuando decide abandonar la figuración. Cambió el lienzo por telas metálicas y alambres, que algunos críticos llamaban “arpilleras industriales” (Fig. 21)<sup>198</sup>.

---

<sup>195</sup> AGUILERA CERNI, V.: *Panorama...* Op. Cit. Pp 291 – 292.

<sup>196</sup> MILLARES, M.: “El Escultor Martín Chirino” en *Carta de El Paso*, nº 2. Madrid, 1958; citado en UREÑA, G.: *Las Vanguardias...* Op. Cit. Pp 426 – 427.

<sup>197</sup> CHIRINO, M.: “La reja y el arado” en *Papeles de Son Armadans*, nº 37. Madrid, 1959. Pp 77 – 78.

<sup>198</sup> UREÑA, G.: *Las Vanguardias...* Op. Cit. P 275.

Respecto a su obra, así como la naturaleza teje las delicadas telarañas, Rivera teje en sus obras telas metálicas, creando un arte totalmente nuevo, delicado y bello. De hecho, sus construcciones nos recuerdan a la estructura de las obras de Millares. Sin embargo, ambos son totalmente opuestos, ya que mientras Rivera busca en la naturaleza un comportamiento muy tecnicista, que siempre repita un mismo esquema, y utiliza materiales industriales sin degradar, Millares busca todo lo contrario, para luego mostrarlo con materiales degradados. Como tal, el arte de Rivera es un arte heterodoxo, no se considera ni pintura ni escultura. Los filamentos se estiran de tal manera que dejan vacíos por toda la superficie, y se crean zonas de diferente densidad, donde se superponen los materiales, etc. Según la incidencia de las luces las formas se transforman constantemente<sup>199</sup>.

Ya en la III Bienal Hispanoamericana de 1957 se veía su gran potencial, siendo una de las obras que expuso un gallo escarlata realizado con maestría, a base de formas que recuerdan a las aspas de un molino, creando una composición con un tono agresivo<sup>200</sup>. Rivera dice que él trata de atrapar lo desconocido en sus obras, ya que durante el proceso creativo él no sabe que puede ocurrir, y el primer sorprendido ante el resultado final es él mismo. La creación empieza como una lucha contra la materia, que se opone, y cuanto menos la puede dominar, más le atrae. Al final, la concentración se dispara y el resultado es un dolor y gozo entrecruzados. Sus obras tienen siempre alguna que otra evocación de alguna figura, pero no se puede ver hasta el final, ya que mientras tanto el gesto posee en su totalidad al creador, por encima de sus otros sentidos. Esto lo defiende diciendo que el arte no es algo pensado, no es posible hacer arte plantándose delante de un lienzo con una idea ya concebida, porque eso sería tener el corazón vacío. Su obra entonces se caracteriza por lo vacío y lo sólido, que se convierten en el lenguaje principal de su producción<sup>201</sup>.

### **6.7-Manuel Viola (1916 – 1987)**

Viola fue uno de los integrantes que más tarde se unió al grupo. Es quizás, de todos ellos, el que mejor representa la persistencia, la tradición dentro del nuevo ambiente artístico español, ya que, ante la moda de usar nuevos materiales, él decide seguir utilizando la pintura de tonos claroscuro. Concibe las obras teniendo como motivo principal el antagonismo entre luz y sombra (Fig. 22). Así, vemos en sus composiciones el predominio del negro y un elemento central en tensión, como si de fulgores de luz en la

---

<sup>199</sup> AGUILERA CERNI, V.: *Panorama...* Op. Cit. Pp 204 – 205.

<sup>200</sup> CIRLOT, J.E.: “Los Pintores Abstractos de la III Bienal” en *La Crítica de Arte en España (1939 – 1976)*. Madrid, 2004. Pp 338 – 341.

<sup>201</sup> RIVERA, M.: “La tela de araña” en *Papeles de Son Armadans*, nº 37. Madrid, 1959. Pp 73 – 74.

oscuridad se tratara. Esta tensión es incrementada, además, gracias al uso de otros tonos como rojo, verde, etc.<sup>202</sup>.

Para Viola, el realizar arte para el simple deleite no tiene sentido en estos tiempos, y dice que se ha convertido en una lucha, siendo el lienzo el campo de batalla, en el cual se tiene que imponer la moral del hombre actual, y no cánones del pasado. Rechazar elementos tan actuales como es la protesta y el grito, para quedarse en un cómodo eclecticismo, que representa un tiempo ya pasado, es lo peor que se le puede hacer a la tradición pictórica<sup>203</sup>.

### **6.8-Antonio Suárez (1923 – 2013)**

Suárez abandonó el grupo apenas pocos meses después de su creación, por lo que su actividad en éste es más bien escasa. En los inicios de su formación ya daba muestra de una impresionante madurez artística, donde destaca la potencia de su colorida paleta, que forman unas especies de agitadas visiones donde se denota la sugerencia a órganos humanos. Eran obras donde las formas aún estaban bastante marcadas. En 1948 tiene su primera exposición en la galería Buchholz, donde recibió buenas críticas, como las de Manuel Sánchez Camargo o José Camón Aznar, quienes expresaban su favor a este tipo de arte aún figurativo. En 1949 se marcha a París, y en 1953 expone en galerías parisinas, como Champagne Premiere, *Salon des Independants* o Cimaïse. En 1954 expone en *Maitres de Peinture Contemporaine*, y vuelve a España, donde expondrá una serie de cuadros, que corresponden a la época negra, en la Sala Abril. Poco después de esto su obra dio un completo giro, y empieza a usar tonos tiernos y joviales, como rosas o celestes, que trata con una gran y suma delicadeza (Fig. 23)<sup>204</sup>.

Suárez, con sus *Antiformas*, es el que llevó al límite el concepto de indefinición, creando una sensación de indeterminación en sus obras que, como describía en su día Fernández del Amo, “*siguen unos ritmos de tensión y palpitación biomórfica, con manchas extendidas desde el relieve a la transparencia*”. Sus obras tienen una composición que produce confusión, como si las formas que de ellas afloran crecieran sin ningún tipo de control. En algún que otro momento se pueden ver en sus obras algo de figuración, deja entrever algún trasfondo. En general, intenta mostrar al hombre como un ente débil, amenazado, con figuras humanoides que se debaten entre la angustia y el horror,

---

<sup>202</sup> AGUILERA CERNI, V.: *Panorama...* Op. Cit. P 192.

<sup>203</sup> VIOLA, M.: “Anti-arte” en *Papeles de Son Armadans*, nº 37. Madrid, 1959. Pp 67 – 69.

<sup>204</sup> UREÑA, G.: *Las Vanguardias...* Op. Cit. Pp 283 – 284.

representando así el fracaso humano. Sin embargo, tras esta fase en la que su obra miró un poco a la figuración, volvió a sus raíces, y en la Bienal de Venecia de 1958 expuso unos cuadros que volvieron totalmente al concepto de indefinición, utilizando gamas de blancos, grises y negros<sup>205</sup>.

### **6.9-Pablo Serrano (1908 – 1985)**

Serrano fue uno de los cuatro miembros que abandonaron el grupo meses más tarde de su creación, por lo que su actividad dentro de éste fue bastante reducida. En suma, fue uno de los escultores españoles más admirados de su tiempo, gracias a la realización de monumentos públicos con los que llega a impactar a la gente que no suele frecuentar museos ni galerías. Sin embargo, a parte de esta faceta, Serrano tiene otra menos conocida, pero donde adopta un estilo mucho más rudo y asimila las tendencias más actuales. Es esta la faceta que podemos considerar abstracta. No es hasta los 45 años cuando Serrano siente que de él está saliendo su verdadero arte. El joven escultor en Zaragoza no tenía para aprendizaje más que los retablos que se encontraban allí, por lo que tuvo que viajar para iniciar su formación, eligiendo como destino Barcelona, que tenía una variedad mucho más amplia de posibilidades<sup>206</sup>. Allí estudió talla y modelado en las Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, entre 1920 y 1925. Viajará después a América, concretamente a Argentina, donde ejercerá de docente de modelado, y más tarde a Uruguay, hasta que en 1955 vuelve a España<sup>207</sup>. Esta estancia en ambos países le servirá a Serrano para evitar el provincianismo que se ve en otros pintores, y librarse de todo el sufrimiento que la Guerra Civil Española conllevó, al igual que del aislamiento cultural posterior. En esta etapa de su vida, Serrano pasó por diversas etapas, que podríamos dividir en una primera academicista entre 1928 y 1940, una segunda con un estilo barroco expresionista entre 1940 y 1946, y por fin una última a partir de 1946, donde comienza a ser más afín a la abstracción. De hecho, con este nuevo estilo se presenta en la III Bienal Hispanoamericana de Barcelona en 1953, concretamente dos obras tituladas *Sol* y *Joseph Wouard*. Serrano arrasó, y se llevó consigo el Gran Premio de Escultura. Gracias a esto puede entrar siendo ya un personaje conocido en España, a la cual volverá en 1955<sup>208</sup>.

En 1957 es uno de los artistas que funda El Paso. En este periodo, y concretamente entre 1957 y 1959, las materias principales de sus obras serán el hierro y la chapa. Las

---

<sup>205</sup> AGUILERA CERNI, V.: *Panorama...* Op. Cit. P 191 – 192.

<sup>206</sup> GALLEGO, J.: *Pablo...* Op. Cit. Pp 7 – 10.

<sup>207</sup> BOZAL, V.: *Historia de la Pintura...* Op. Cit. P 184.

<sup>208</sup> GALLEGO, J.: *Pablo...* Op. Cit. Pp 15 – 16.

características principales que sigue su producción son volumen, espacio y masa, siendo su obra *Prisionero Político Desconocido* (Fig. 24) un buen resumen de ello, donde también pone interés en el juego de texturas de los diferentes materiales utilizados. El espacio vacío tendrá también un importante papel, crea así su serie las *Bóvedas* (Fig. 25), y las *Yuntas* (Fig. 26)<sup>209</sup>. Manuel Conde lo presenta como un continuador de la labor que comenzó González y siguió Chillida, pero a la que sabe añadir su propia personalidad. Sus obras se realizan con potentes pero esquemáticos hierros, a los que imprime una grandísima fuerza expresiva, creando obras dinámicas y libres<sup>210</sup>.

### **6.10-Juana Francés (1926 – 1990)**

Francés también fue uno de los miembros que menos vinculación tuvieron con el grupo debido a su pronta salida de éste, por lo que no le dio tiempo a desarrollar una gran actividad como parte del mismo. En general, la obra de Francés se puede dividir en cuatro etapas claramente definidas. Entre 1950 y 1955 desarrolla su primera fase que ha recibido el nombre de Figuración Hierático-Estática, donde sus obras eran aún figurativas con un gran interés por las formas humanas y animales y de objetos desde un punto de vista geométrico. Es una figuración más bien sobria, donde se representan figuras con expresiones fuertes, pero con un hieratismo más propio de la estética renacentista. Esta etapa finalizará en 1956, año en que la artista comienza a decantar sus intereses por las posibilidades que le brinda el informalismo, comenzando así su segunda época<sup>211</sup>.

Esta segunda etapa, llamada Abstracción Matérico-Dinámica, es la que más interesa en este caso, puesto que coincide con su participación en El Paso, al cual se une desde el momento de su fundación, pero del cual se saldrá pocos meses después, exponiendo sólo en sus dos primeras exposiciones, la primera en la galería Buchholz de Madrid, y la segunda en Oviedo. Como ya se ha dicho, en 1956 Francés abandona el óleo, para beneficiarse de los efectos de los materiales como la arena o empastes de plástico. Al comienzo, las obras se caracterizan por un contrapunto donde la calidad del fondo, cuidadosamente tratada, contrastan con nerviosos y cursivos trazos mediante el claroscuro, dando como resultado unas especies de nebulosas o galaxias (Fig. 27), como si de una alusión a lejanos mundos se tratasen. Sin embargo, a partir de 1960, experimenta con materiales adheridos (Fig. 28), como fragmentos de ladrillo, conchas, piedras, cerámica,

---

<sup>209</sup> BOZAL, V.: *Historia de la Pintura...* Op. Cit. P 185.

<sup>210</sup> CONDE, M.: “Los Artistas de El Paso... Op. Cit” Pp 13 – 19.

<sup>211</sup> D'ORS FÜHRER, C.: “Estudio sobre la obra de Juana Francés de la Campa” en *Juana Francés (1928 – 1990)*. Gijón, 1993. Pp 22.

vidrio, etc. Estas obras fueron muy criticadas, puesto que se alegaba a que esos materiales no se integraban del todo en sus pinturas, provocando una desvirtuación de su arte que origina un decorativismo innecesario que recarga demasiado sus pinturas, y una degradación de la pintura a una especie de artesanía. De hecho, se llegaron a calificar como “reflejos de escoria pueriles”. Sin embargo, Francés sigue produciendo este tipo de obras, e incluso le añade objetos diminutos, como botones, monedas, y piezas de bisutería<sup>212</sup>. En esta etapa existe una clara vinculación con las obras de Hartung<sup>213</sup>.

Manuel Conde describe la obra de Francés tras la fundación del grupo como un tipo de pintura muy sensible y sin temática concreta, pero que presenta alusiones a formas naturales distribuidas por la superficie del lienzo de una manera que transmite calma y serenidad<sup>214</sup>. Francés se identificaba plenamente con la estética informal de El Paso, y es que sus obras tienen relación con las de otros miembros, como pueden ser Saura o Millares. Pero como ya se ha dicho anteriormente, su participación en el grupo fue muy escasa por su pronta salida, de la cual se desconocen los verdaderos motivos, aunque puede que fuera por la salida de su marido Pablo Serrano<sup>215</sup>. También se ha especulado que pudiera ser porque su arte no encajara del todo con los criterios del grupo<sup>216</sup>.

Tras todo esto, la pintora llega a una tercera etapa, llamada Surrealismo Humanoide-Mecánico, donde realiza obras en las que figuran toda una serie de cables, enchufes, bombillas, ruedas, tuercas, etc., todo esto componiendo una especie de rostros o cuerpos sobre unas pequeñas ruedas, alegoría del mundo robotizado en el que vivimos. Y así, llegamos a su cuarta y última etapa, llamada Formalismo Simétrico Astral-Submarino, que la desarrolla desde la década de 1980 hasta su muerte, donde realiza composiciones con elementos rítmicos y llenos de color, tomando como referencia el fondo marino, como en su serie *Fondo Submarino*, o los astros, como en su serie *Cometa*<sup>217</sup>.

## 7-Conclusiones

Tras este análisis de los distintos factores que llevaron a la creación de un grupo tan dinámico como El Paso, y las causas y consecuencias que éste trajo consigo, se puede ver como aún existen diversas lagunas en torno a muchos de sus aspectos. Aún en la actualidad

---

<sup>212</sup> *Ibidem*. Pp 25 – 26.

<sup>213</sup> UREÑA, G.: *Las Vanguardias...* Op. Cit. P 261.

<sup>214</sup> TOUSSAINT, L.: *El Paso...* Op. Cit. P 30.

<sup>215</sup> CIRLOT, L.: “Juana Francés: Una Valoración de su Trayectoria” en *Juana Francés (1928 – 1990)*. Gijón, 1993. P 17.

<sup>216</sup> TOUSSAINT, L.: *El Paso...* Op. Cit. P 24.

<sup>217</sup> D'ORS FÜHRER, C.: “Estudio sobre la obra... Op. Cit”. P 23.

sigue abierta la polémica sobre qué o quiénes fueron los autores de los grandes cambios producidos en la década de 1950 con respecto al arte español, y sobre si fue El Paso el verdadero catalizador de todos ellos o simplemente un elemento más de esta transición. Las opiniones son muy dispares, hay autores que afirman por completo que El Paso fue quien puso el régimen franquista entre la espada y la pared con su arte abstracto, hay otros que niegan rotundamente este hecho, calificando sus acciones y escritos como verdaderas falacias, y hay quien piensa que aún no ha pasado suficiente tiempo de aquellos sucesos, por lo que no hay suficiente distancia histórica como para juzgar un hecho tan relativamente reciente. Al igual, también hay una gran disparidad en las opiniones de los autores con respecto a muchas de las características propias del grupo, como el motivo de su disolución, de por qué muchos de sus componentes se marcharon tan pronto, o incluso la fecha de la marcha de éstos.

También se ha de resaltar aquí la falta de un estudio exhaustivo sobre muchos asuntos de este tema, como por ejemplo la ausencia de un trabajo en el que se estudie el punto de vista que la crítica artística de aquellos entonces tenía sobre El Paso, o la postura de éste frente a la pintura nacional e internacional. Por esto, se debe resaltar estos puntos como interesantes vías para investigaciones futuras.

Sin embargo, de lo que no cabe duda alguna es de que los miembros de El Paso fueron pioneros en una nueva forma de crear dentro del país, definiendo una actitud hacia la pintura que será seguida durante cierto tiempo por muchos artistas, hasta ya entrada la década de 1960, justo cuando el informalismo ya no tenga nada más que aportar y se convierta en la nueva imagen del acomodamiento artístico, triunfando de nuevo la figuración.

Así, este trabajo académico ve realizado su objetivo de puesta en valor de la actividad de El Paso como uno de los elementos más importantes en la regeneración artística de la posguerra española, dejando evidencia de que dicho grupo fue uno de los mayores causantes, que no el único, de la integración de la vanguardia española en el ámbito artístico internacional, gracias a sus triunfos, sobre todo, en la Bienal de Venecia, pero también a otros sucesos como la Bienal de Sao Paulo o las exposiciones de algunos de sus artistas en las galerías más importantes de París y Nueva York. Con esto, se intenta que este episodio del transcurso artístico de nuestro país, uno de los más importantes del siglo XX español, no quede en el olvido y obtenga, al fin, el reconocimiento que ello requiere y se merece.



## 8-Bibliografía

- AGUILERA CERNI, V.: “España en la XXIX Bienal de Venecia” en *Punta Europa*, nº 33. Madrid, 1958. Pp 134 – 139.
- AGUILERA CERNI, V.: *Panorama del Nuevo Arte Español*. Madrid, 1966.
- AGUILERA CERNI, V.: *Iniciación al arte español de la posguerra*. Madrid, 1970.
- AGUILERA CERNI, V.: *Posibilidad e imposibilidad del arte: Comentarios en el tiempo*. Valencia, 1973.
- AGUILERA CERNI, V.: *Arte y Popularidad*. Madrid, 1973.
- AMÓN, S.: “Conversación con Antonio Saura sobre el grupo El Paso” en *El País*. Madrid, 15 de enero de 1978. <http://www.santiagoamon.net/art.asp?cod=215> (Consulta:23/04/2017)
- AREÁN, C.: *Treinta Años de Arte Español (1943 – 1972)*. Madrid, 1972.
- AREÁN, C.: *Feito*. Madrid, 1975.
- AYLLÓN, J.: *Manifiesto*. Madrid, 1957.
- BARREIRO LÓPEZ, P.: “Proyectos y ensayos en torno a la Primera Exposición Conjunta de Arte Normativo Español” en *Archivo Español de Arte*, LXXVIII, Nº 310, 2005. Pp 163 – 174.
- BARREIRO LÓPEZ, P.: *La Abstracción Geométrica en España (1957 – 1969)*. Madrid, 2009.
- BARROSO VILLAR, J.: *Grupos de Pintura y Grabado en España 1939 – 1969*. Oviedo, 1979.
- BLOK, C.: *Historia del Arte Abstracto (1900 – 1960)*. Madrid, 1992.
- BONET CORREA, A.: *Arte del Franquismo*. Madrid, 1981.
- BONET, J.M.: “De qué estuvieron hechos, en arte, los cincuenta” en *España Años 50: Una Década de Creación*. Madrid, 2004. Pp 25 – 71.
- BOZAL, V.; LLORENS, T.: *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936 – 1976*. Barcelona, 1972.
- BOZAL, Valeriano: *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939 – 1990*. Madrid, 1995.
- BOZAL, V.: *Historia de la Pintura y Escultura del Siglo XX en España II (1940 – 2010)*. Madrid, 2013.
- CABAÑAS BRAVO, M.: *Política Artística en el Franquismo*. Madrid, 1996.
- CALVO SERRALLER, F.: *España. Medio Siglo de Arte de Vanguardia 1939 – 1985*. Madrid, 1985.
- CALVO SERRALLER, F.: “Revisión del grupo El Paso, 40 años después” en *El País*.

Madrid, 23 de abril de 1997.

[https://elpais.com/diario/1997/04/23/cultura/861746409\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1997/04/23/cultura/861746409_850215.html) (Consulta: 14/06/2017)

-CANOGAR, R.: “Tener los pies en la tierra” en *Papeles de Son Armadans*, nº 37. Madrid, 1959. Pp 70 – 72.

-CANOGAR, R.: “Sobre Saura y El Paso” en *El País*. Madrid, 18 de enero de 1978.  
[https://elpais.com/diario/1978/01/18/opinion/253926003\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1978/01/18/opinion/253926003_850215.html) (Consulta: 12/06/2017)

-CASTRO ARINES, C.: “Las exposiciones: Grupo El Paso” en *Informaciones*. Madrid, 27 de abril de 1957. P 7.

-CHAVARRI, R.: *La Pintura Española Actual*. Madrid, 1973.

-CHIRICO, G. de: “Chirico contra la Bienal” en *Revista*, nº 334. Barcelona, 1958.; citado en TOUSSAINT, L.: *El Paso y el arte abstracto en España*. Madrid, 1983. P 58.

-CHIRINO, M.: “La reja y el arado” en *Papeles de Son Armadans*, nº 37. Madrid, 1959. Pp 77 – 78.

-CIRLOT, J.E.: “Aviso didáctico” en *Papeles de Son Armadans*, nº 37. Madrid, 1959. Pp 33 – 40.

-CIRLOT, J.E.: “Los pintores abstractos de la III Bienal” en *La Crítica de Arte en España (1939 – 1976)*. Madrid, 2004. Pp 335 – 340.

-CIRLOT, L.: “Juana Francés: Una Valoración de su Trayectoria” en *Juana Francés (1928 – 1990)*. Gijón, 1993. Pp 16 – 21.

-CONDE, M.: “Los Artistas de El Paso exponen en Oviedo” en *Revista*, nº 282. Barcelona, 1957. Pp 13 – 19.

-CONDE, M.: “La Bienal de Venecia” en *La Moda en España*, nº 229. Madrid, 1958. Pp 14 – 15.

-CONDE, M.: “La obra de un pintor: Luis Feito” en *La Crítica de Arte en España (1939 – 1976)*. Madrid, 2004. Pp 377 – 380.

-CRESPO, A.: “Un Ejemplo: El Paso” en *Artes* (nº extraordinario de diciembre). Madrid, 1964. Pp 23 – 24.

-DEL ARCO, M.: “Visto y Oído. Manolo Millares” en *Destino*. Barcelona, 24 de enero de 1959. P 29.

-DÍAZ SÁNCHEZ, J.: *El Triunfo del Informalismo: La Consideración de la Pintura Abstracta en la Época de Franco*. Madrid, 2000.

-DÍAZ SÁNCHEZ, J.: *La Idea de Arte Abstracto en la España de Franco*. Madrid, 2013.

- DOÑATE, J.M.: “El arte moderno es una consecuencia de la época que vivimos” en *Heraldo de Aragón*. Zaragoza, 10 de enero de 1958. P 5.
- D'ORS FÜHRER, C.: “Estudio sobre la obra de Juana Francés de la Campa” en *Juana Francés (1928 – 1990)*. Gijón, 1993. Pp 22 – 42.
- EDGAR, N.: “Is There a New Spanish School?” en *Art News*, nº 59. Nueva York, 1960. Pp 44 – 45.
- ESCOBIO, E.: “Carta abierta a Antonio Saura” en *El País*. Madrid, 13 octubre 1987. P 3.
- FARALDO, R.: “Grupo El Paso y Sala Negra” en *Yá*. Madrid, 13 de marzo de 1958, P 5.
- FEITO, L.: “Yo no quiero escribir” en *Papeles de Son Armadans*, nº 37. Madrid, 1959. Pp 87 – 88.
- GALLEGO, J.: *Pablo Serrano*. Madrid, 1971.
- GAYA NUÑO, J.A.: *La Pintura Española del Siglo XX*. Madrid, 1970.
- GUIGON, E.: “Los Procesos Imaginarios de Antonio Saura” en *Antonio Saura, Crucifixiones*. Madrid, 2002. Pp 57 – 65.
- LA RUBIA, L.: *La Aventura de la Abstracción: Fenomenología de la Abstracción en el Arte desde el Paleolítico a las Neovanguardias*. Granada, 2015.
- MARÍN-MEDINA, J.: *La Escultura Española Contemporánea (1800-1978): Historia y Evaluación Crítica*. Madrid, 1978.
- MARTÍNEZ MUÑOZ, A.: *Arte y Arquitectura en el Siglo XX: La Institucionalización de las Vanguardias*, Vol. II. Barcelona, 2001.
- MARTINEZ-NOVILLO, A.; TUSSEL, J.: *Cincuenta Años de Arte: Galería Biosca (1940 – 1990)*. Madrid, 1991.
- MILLARES, M.: “El homúnculo en la pintura actual” en *Papeles de Son Armadans*, nº 37. Madrid, 1959. Pp 79 – 83.
- MILLARES, M.: “El escultor Martín Chirino” en *Carta de El Paso*, nº 2. Madrid, 1958; citado en UREÑA, G.: *Las Vanguardias Artísticas en la Postguerra Española. 1940 – 1959*. Madrid, 1981. Pp 426 – 427.
- NEGRO, S.: “Luis Feito en Urbis” en *Carta de El Paso*, nº 3. Madrid, 1958; citado en TOUSSAINT, L.: *El Paso y el arte abstracto en España*. Madrid, 1983. P 227.
- NIETO ALCAIDE, V.: *Rafael Canogar: El Paso de la Pintura*. San Sebastián, 2006.
- PEMÁN, J.M.: “¿A nombre de qué?” en *ABC*. Madrid, 7 de mayo de 1958. P 3.
- PÉREZ ROJAS, J.; GARCÍA CASTELLÓN, M.: *El Siglo XX: Persistencias y Rupturas*. Madrid, 1994.
- RESTANY, P.: “Brown, Francken, Saura” en *Cimaise*, nº 2. París, 1957. P 39.

- RIVERA, M.: “La tela de araña” en *Papeles de Son Armadans*, nº 37. Madrid, 1959. Pp 73 – 74.
- SÁEZ PRADAS, F.: “Entrevista a Rafael Canogar: La Construcción del Hecho Histórico” en *AACADigital: Revista de Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*. <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1028> (Consulta: 15/06/2017)
- SÁNCHEZ CAMARGO, M.: “Arte Otro, de Tapiés y Tharrats a Serpan y Jenkins” en *Revista*, nº 264. Barcelona, 10 de mayo de 1957.; citado en TOUSSAINT, L.: *El Paso y el arte abstracto en España*. Madrid, 1983. P 43.
- SARRIUGARTE GÓMEZ, I.: “El Arte Español ante el final de la Dictadura de Franco: La Necesidad de una Apertura Internacional” en *Crisis, Dictaduras, Democracia. Actas del I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*. Logroño, 2008. Pp 257 – 265.
- SAURA, A.: “Vandalismo en Sao Paulo” en *Carta de El Paso*, nº 1. Madrid, 1957.; citado en TOUSSAINT, L.: *El Paso y el arte abstracto en España*. Madrid, 1983. P 45.
- SAURA, A.: “Espacio y gesto” en *Papeles de Son Armadans*, nº 37. Madrid, 1959. Pp 47 – 52.
- SAURA, A.: *Note Book: Memoria del Tiempo*. Murcia, 1992.
- SERRANO, P.: “Al Margen de El Paso” en *Índice*, nº 104. Madrid, 1957; citado en TOUSSAINT, L.: *El Paso y el arte abstracto en España*. Madrid, 1983. Pp 24.
- SÖDERBERG, L.: “A Barcelone et a Madrid. Peinture et vérité” en *Cahiers du Musée de Poche*, nº 2. París, 1959. Pp 63 – 74.
- SOTO CARMONA, A.: *Historia de la España Actual: 1939 – 1996. Autoritarismo y Democracia*. Barcelona, 1998.
- SURLAPIERRE, N.: “Representando Crucifixiones” en *Antonio Saura, Crucifixiones*. Madrid, 2002. Pp 43 – 55.
- TEIXIDOR, J.: “Los Pintores de El Paso” en *Destino*. Madrid, 17 enero 1959. P 23.
- TOUSSAINT, L.: *El Paso y el Arte Abstracto en España*. Madrid, 1983.
- UREÑA, G.: *Las Vanguardias Artísticas en la Postguerra Española. 1940 – 1959*. Madrid, 1981.
- VERGNIOLLE DELALLE, M.: *La Palabra en Silencio. Pintura y Oposición bajo el Franquismo*. Valencia, 2008.
- VIÑUALES, J.: *Arte Español del Siglo XX*. Madrid, 1988.
- VIOLA, M.: “Anti-arte” en *Papeles de Son Armadans*, nº 37. Madrid, 1959. Pp 67 – 69.
- VIVANCO, L.F.: *La Primera Bienal Hispano Americana de Arte*. Madrid, 1952.
- WESTERDAHL, E.: *Manolo Millares*. Las Palmas de Gran Canaria, 1980.

## **Webgrafía**

-<http://www.antoniosaura.org>

-<http://www.rafaelcanogar.com>

-<http://www.luisfeito.es>

-<http://www.martinchirino.com>

-<http://www.pabloserrano.es>

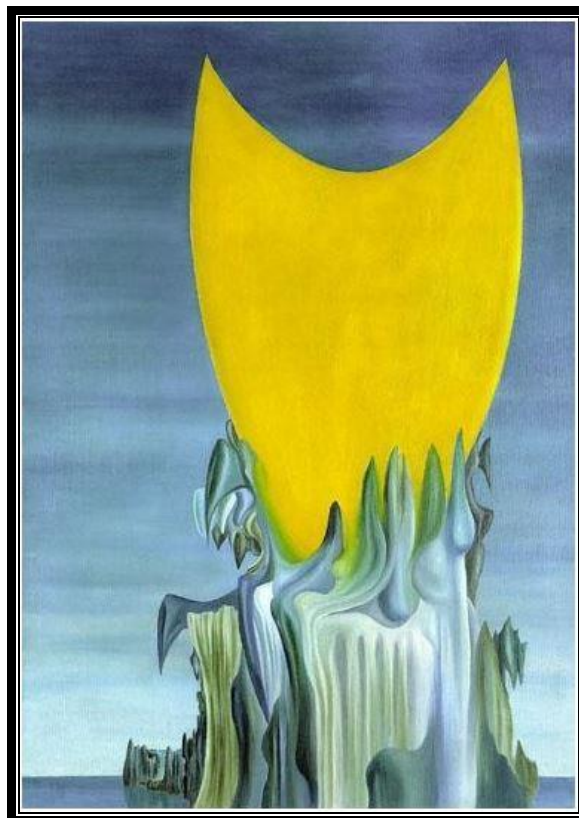
-<http://www.museoreinasofia.es>

## 9-Anexo de Imágenes

Índice	Pág.
-Fig. 1: Constelación (1948) -Antonio Saura .....	62
-Fig. 2: Diosa Amarilla (1950) -Antonio Saura .....	62
-Fig. 3: Roche Nocturne II (1950) -Antonio Saura .....	63
-Fig. 4: Esfinge (1955) -Antonio Saura .....	63
-Fig. 5: Esthia (1958) -Antonio Saura .....	64
-Fig. 6: Sudario XII (1959) -Antonio Saura .....	64
-Fig. 7: Crucifixión (1958) -Antonio Saura .....	65
-Fig. 8: Grito VII (1959) -Antonio Saura .....	65
-Fig. 9: Pictografía Canaria (1952) -Manolo Millares .....	66
-Fig. 10: Arpillera (1957) -Manolo Millares .....	66
-Fig. 11: Homúnculo (1960) -Manolo Millares .....	67
-Fig. 12: Paisaje de Toledo (1948) -Rafael Canogar .....	67
-Fig. 13: Pintura N°25 (1958) -Rafael Canogar .....	68
-Fig. 14: Zona Erógena (1959) -Rafael Canogar .....	68
-Fig. 15: Los Soldados (1967) -Rafael Canogar .....	69
-Fig. 16: Sin Título (1952) -Luis Feito .....	69
-Fig. 17: N° 179 (1960) -Luis Feito .....	70
-Fig. 18: Reina Negra (1952) -Martín Chirino .....	70
-Fig. 19: El Carro N°2 (1957) -Martín Chirino .....	71
-Fig. 20: El Viento N°1 (1958) -Martín Chirino .....	71
-Fig. 21: Composición (1956) -Manuel Rivera .....	72
-Fig. 22: Profecía (1959) -Manuel Viola .....	72
-Fig. 23: Pintura (1957) -Antonio Suárez .....	73
-Fig. 24: Prisionero Político Desconocido (1953) -Pablo Serrano .....	73
-Fig. 25: Bóveda para el Hombre (1962) -Pablo Serrano .....	74
-Fig. 26: Unidades-Yunta (1972) -Pablo Serrano .....	74
-Fig. 27: Número 8 (1958) -Juana Francés .....	75
-Fig. 28: La Tierra de Campos (1962) -Juana Francés .....	75



**Fig. 1: *Constelación* (1948) -Antonio Saura**



**Fig. 2: *Diosa Amarilla* (1950) -Antonio Saura**

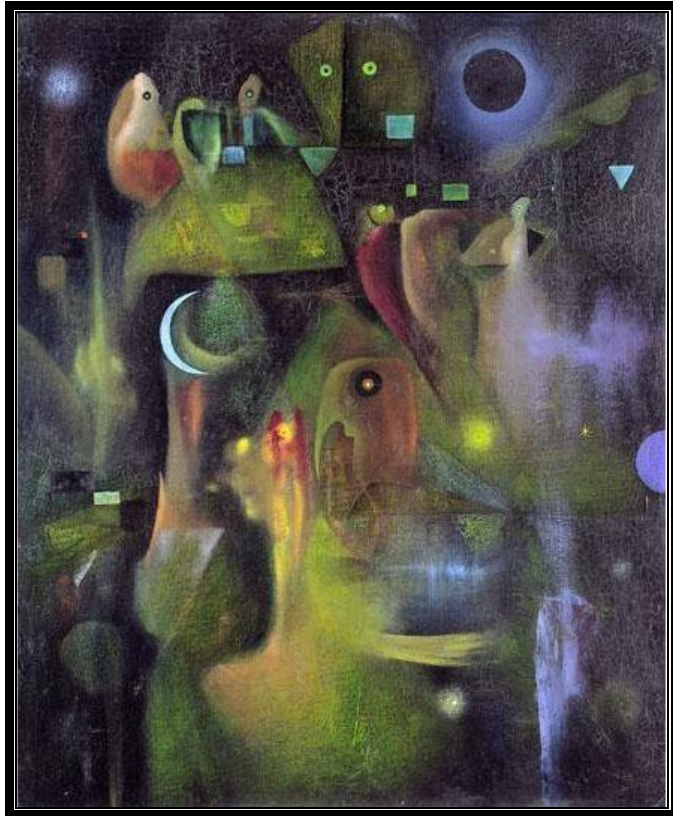


Fig. 3: *Roche Nocturne II* (1950) -Antonio Saura



Fig. 4: *Esfinge* (1955) -Antonio Saura





**Fig. 5: *Esthia* (1958) -Antonio Saura**



**Fig. 6: *Sudario XII* (1959) -Antonio Saura**



**Fig. 7: *Crucifixión* (1958) -Antonio Saura**



**Fig. 8: *Grito VII* (1959) -Antonio Saura**



Fig. 9: *Pictografía Canaria* (1952) -Manolo Millares



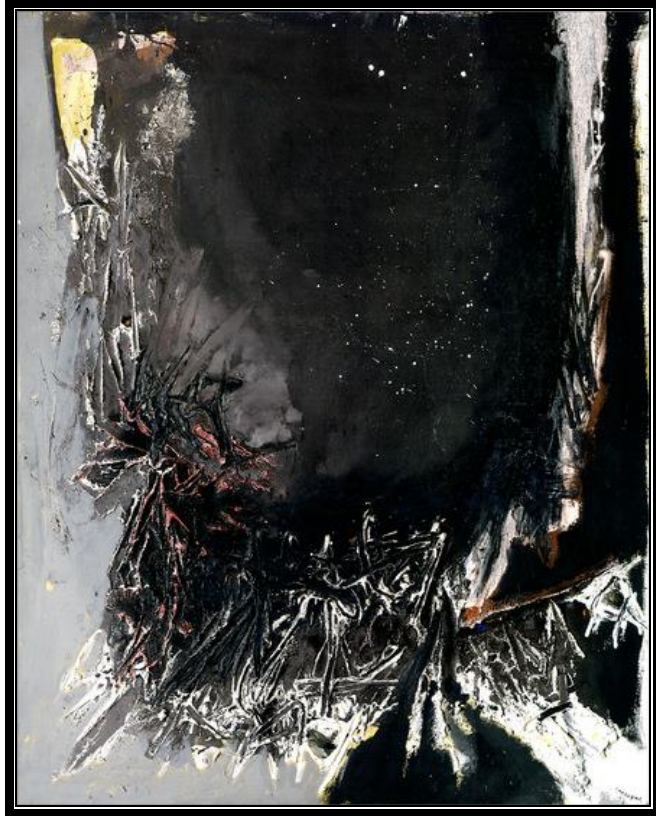
Fig. 10: *Arpillera* (1957) -Manolo Millares



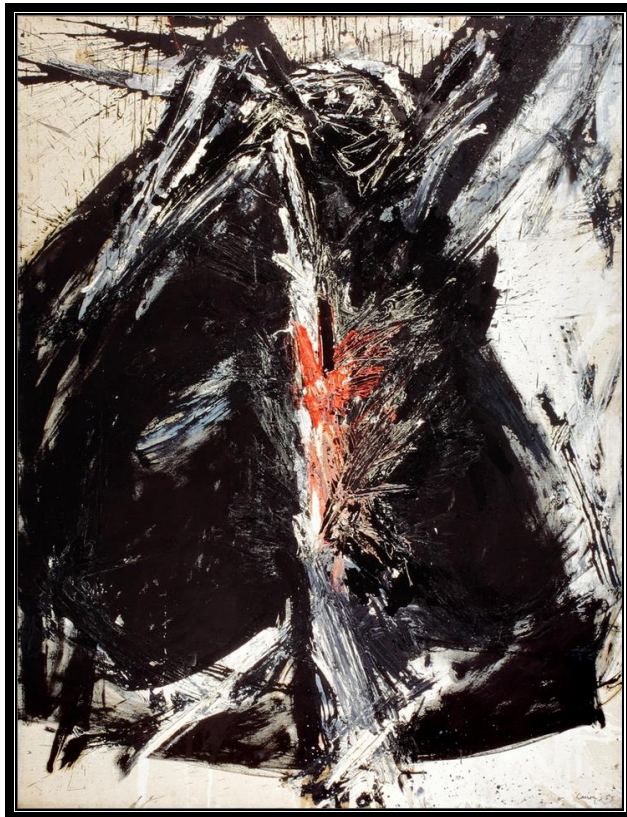
Fig. 11: *Homúnculo* (1960) -Manolo Millares



Fig. 12: *Paisaje de Toledo* (1948) -Rafael Canogar



**Fig. 13:** *Pintura N°25* (1958) -Rafael Canogar



**Fig. 14:** *Zona Erógena* (1959) -Rafael Canogar



**Fig. 15:** *Los Soldados* (1967) -Rafael Canogar



**Fig. 16:** *Sin Título* (1952) -Luis Feito



**Fig. 17: *N° 179* (1960) -Luis Feito**



**Fig. 18: *Reina Negra* (1952) -Martín Chirino**

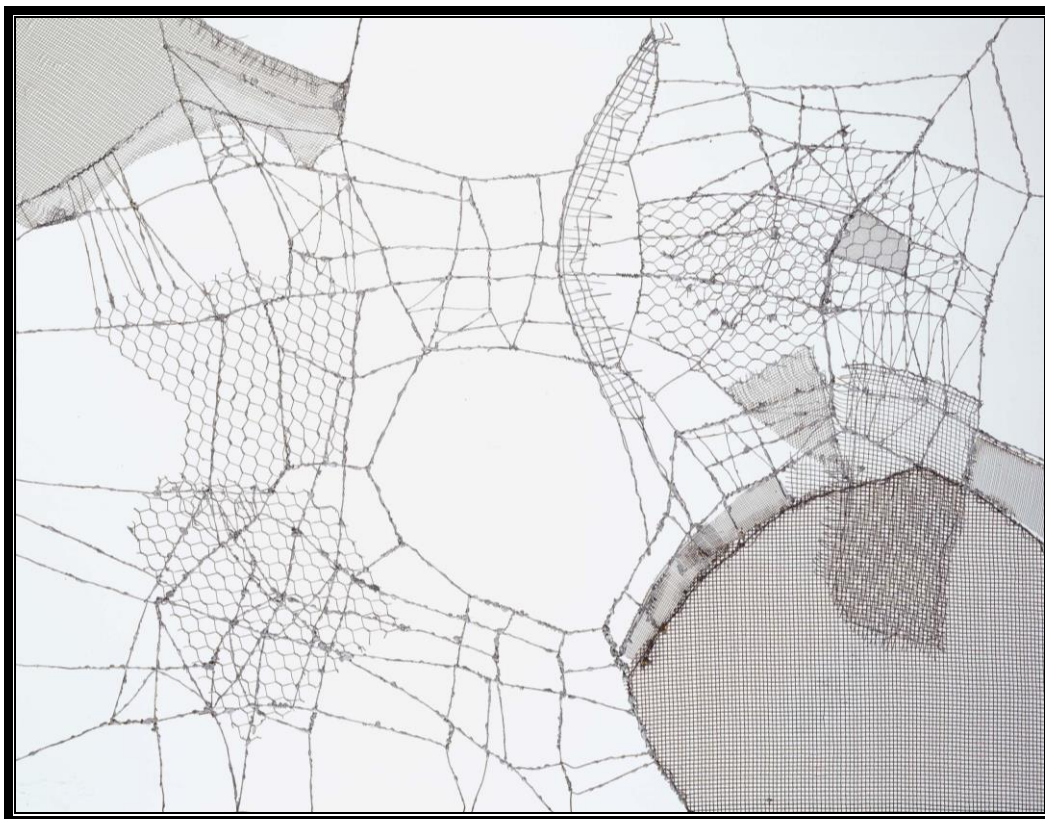


**Fig. 19:** *El Carro N°2* (1957) -Martín Chirino



**Fig. 20:** *El Viento N°1* (1958) -Martín Chirino

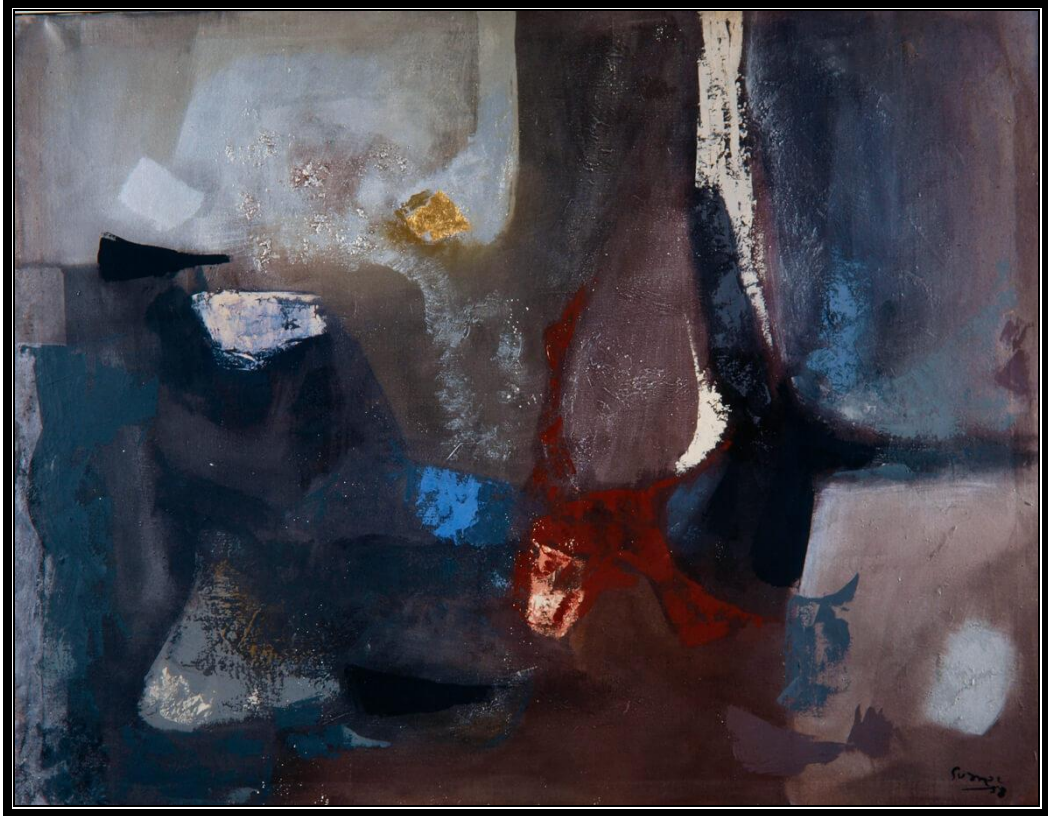




**Fig. 21: *Composición* (1956) -Manuel Rivera**



**Fig. 22: *Profecía* (1959) -Manuel Viola**



**Fig. 23:** *Pintura* (1957) -Antonio Suárez



**Fig. 24:** *Prisionero Político Desconocido* (1953) -Pablo Serrano



**Fig. 25:** *Bóveda para el Hombre* (1962) -Pablo Serrano



**Fig. 26:** *Unidades-Yunta* (1972) -Pablo Serrano



**Fig. 27: *Número 8* (1958) -Juana Francés**



**Fig. 28: *La Tierra de Campos* (1962) -Juana Francés**