

---

# VANGUARDIA Y TRADICIÓN EN EL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

¿EXISTE ALGÚN PARALELISMO ENTRE LA GRAN OBRA DEL MAESTRO PABLO PICASSO Y LAS VANGUARDIAS ABSTRACTAS DEL SIGLO XX?

EL EJEMPLO DE ANTONIO SAURA

## I. INTRODUCCIÓN

Siguiendo los estudios de Francisco Calvo Serraller, quiero iniciar mi discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, no sin antes, agradecer a los ilustres académicos mi tremenda gratitud personal por haber admitido la propuesta —por unanimidad— que en su día hicieran los profesores D<sup>a</sup> Rosario Camacho, D. Francisco Cabrera Pablos y D. José Manuel Cabra de Luna, (viernes, 25 abril 2014) al considerar todos ustedes que mi humilde currículo pudo ser acreedor a tal alta distinción y que me obliga a estar a la altura que dignamente expone, expresa y define esta Real Academia. Con ello y con el debido respeto y consideración que este hecho conlleva, acepto con tremendo orgullo en todas sus consecuencias, mi disponibilidad total a colaborar con esta institución en las propuestas que tengan a bien hacerme, tanto de vinculación con la región de Castilla La Mancha a la que me debo y, especialmente, con mi ciudad de Cuenca, la que bien saben sus ilustres académicos, es referente cultural de las vanguardias del Arte Moderno, gracias a la puesta en valor de las nuevas tendencias del arte en su Museo Europeo de Arte Abstracto Español, sus Fundaciones Antonio Pérez, Antonio Saura y Espacio Torner.

Y decía que quisiera iniciar este trabajo con el estudio de Calvo Serraller porque me llevaría directamente a la propuesta reflexiva que me debe servir de eje conductor del mismo. Habría que recordar aquí el problema de la existencia como identidad, en la España contemporánea, de esa conciencia nacional escindida, o, si se quiere, del fenómeno histórico que se conoce como el enfrentamiento pugnaz entre dos Españas que se excluyen mutuamente, cuya apoteosis trágica se culminó con el baño de sangre de la guerra civil de 1936-39. Ahora bien, sin negar la base real del tópico sobre la conflictiva peculiaridad histórica de nuestro país, ni la influencia que ha ejercido de manera constante sobre su arte, no cabe duda asimismo de que esta imagen, como estereotipo, ha aplastado el libre desenvolvimiento de la personalidad de muchos artistas españoles contemporáneos, condenados a expresar, con más o menos sinceridad, el drama existencial que el destino político les ha impuesto.

¿Estarán, pues, la historia y el arte españoles fatalmente atrapados por una contradicción insalvable? En todo caso, la instauración en su momento de un régimen político democrático en nuestro país, cuya consolidación es una auténtica realidad, abrió un nuevo y esperanzador horizonte, cuyas consecuencias ya han sido, con toda seguridad, decisivas en todos los órdenes de la vida y la cultura españolas, como se ha podido comprobar.

---

Pero yo no quiero llegar a analizar la situación del momento actual del arte en sus vanguardias y sus concepciones más modernistas o contradictorias, sino que pretendo retrotraer a ese momento histórico en el que, el conflictivo desarrollo de las señas de identidad del arte español contemporáneo, precisamente en aquel momento crucial de las vanguardias de nuestro siglo pasado, cuando más agudamente se enfrentaban el peso de la tradición y la lucha modernizadora, mantuvo en concordancia discordante (y valga esta expresión políticamente incorrecta como expresión conceptual).

Como historiador que me tengo, entiendo que la conflictiva relación entre tradición y progreso ha marcado de forma particularmente trágica la historia contemporánea de España. Dada su situación geográfica en el extremo occidental de Europa, lo que muchos llaman *finis-terrae*, la rica y compleja base étnica de nuestra población, la marcada personalidad histórica y, en fin, por todo ello, su actitud orgullosa e independiente, no le ha sido fácil a nuestro país asimilar equilibradamente el espíritu de la cultura moderna secularizada. El fracaso de aquella Ilustración en la España del siglo XVIII determinó que quedase pendiente una revolución necesaria que no existió y con ese fracaso, una formulación pendiente de la propia identidad cultural y política del país cuya historia contemporánea no ha sido sino una sucesión de luchas civiles, la mayoría de las veces marcadas por enfrentamiento bélicos constantes. A una guerra de la independencia contra la contrarrevolución francesa y una guerra civil dinástica en base carlista, estuvo la ya citada guerra del 36, la misma que condujo a esa instauración posterior a ella de la prolongada dictadura franquista que no serían más que condicionantes definitivos —sobre todo los dos últimos hechos— a esa culminación de un trágico destino marcado por la disputa y la frustración. Todas estas circunstancias llevarían, sin duda, a muchos artistas a buscar su espacio. Ahí estaría el movimiento artístico informalista de El Paso que surgió en 1957 y que, se debió a esa búsqueda de encontrar una fórmula adecuada para conciliar la expresión de una tradición testimonialmente actualizada y un lenguaje plástico de vanguardia. (1) (Calvo Serraller, F.; «Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el Arte Español Contemporáneo». Alianza Forma. Madrid, 1988).

## II. DOS AUTORES: PABLO PICASSO Y ANTONIO SAURA

Mi propuesta, por tanto, va encaminada a un breve análisis de la posible relación artística que estos dos grandes maestros del Arte contemporáneo español y mundial, hayan podido tener, sino en planteamiento sí, en pensamiento y actitud.

Antonio Saura; nace en Huesca y muere en Cuenca. Comenzaría a pintar durante una larga enfermedad en 1947, iniciando su periplo en Madrid. Comienza dentro de la innovación surrealista dentro de un mundo soñado y finamente colorista de ejecución trabajada como una «joya» con minuciosa pincelada y bien fundidos empastes de color. Después de una primera etapa surrealista profunda, pasará a otra mucho más libre sin perder su carácter fantástico, como el Cementerio de los suicidas. Después, será la abstracción

---

la que le sumerja en profundos contenidos transformando las cosas en vagas formas o en ambivalencias bien acusadas como Piedra, Luna y Cielo.

En la década de los 50 abandona la figuración volcándose en una pintura de mancha y gesto desapareciendo la representación. En el 1957, junto a otro grupo de artistas, funda El Paso que ejercerá una gran influencia en la pintura española de los años 50 y 60. La actitud de Saura en este momento, crea una evidente tensión y planteará una vigorosa transformación en el arte de la pintura española llegando al triunfo definitivo de lo informal como actitud plástica.

Sin embargo, no tardará en volver a la figuración, desagarrada y dramática, bien triturada y deformada, en la que aparecerán gestos y manchas de monstruos con lo que apunta a un mundo expresivo, no ajena a la sátira histórica y social, como el mismo apoyará en sus escritos y ensayos.

Pablo Picasso; nace en Málaga y muere en Mougins (Francia). Desde muy joven se rodearía de un grupo de artistas y literatos, como Ramón Casas y Santiago Rusiñol, con quienes acostumbraba a reunirse en el bar *Els Quatre Gats*.

A principio de siglo entra en la llamada pintura azul, fuertemente influenciada por el simbolismo. Se traslada definitivamente a París trabando amistad con Guillaume Apollinaire, Max Jacob y el dramaturgo André Sal-món. Entretanto su pintura experimentará una transformación caracterizada por una paleta cromática tendente a los colores tierra y rosa.

Hacia 1906 empieza a trabajar en una composición de gran formato con influencia del arte africano, también de Cézanne y de El Greco.

A partir de 1909 empieza con el cubismo con Braque después de una primera fase denominada analítica donde el collage acaparará su producción hasta la entrada en el círculo de Juan Gris y su cubismo en esa gama sintética de mucho colorido.

En 1915 abandona la rigurosidad del cubismo para adentrarse en una etapa figurativista en el marco de un reencuentro con el clasicismo.

En el año 1925 es un año crucial para el pintor. Crea el cuadro de la Danza constituyendo el inicio de su etapa surrealista entre 1925 y 1938. En su ensayo del «surrealismo y la pintura» publicado por Breton en el mes de julio de ese primer año, éste declaraba que Picasso era un modelo de pintor y lo declaraba como surrealista pleno al tiempo que señalaba no saber qué etiqueta aplicarle en su pintura como tal.

Va a ser a partir de 1933 cuando afronte el tema del Minotauro, en el que aparece la figura mitológica como ese exponente de la bestia consciente de su bestialidad personificando su propio conflicto.

Con la guerra civil española y su situación de exiliado, provocará su reflexión intimista y a raíz del bombardeo de la ciudad de Guernica se pone el uno de mayo a realizar una de las obras más representativas de este genial pintor, una obra mundialmente conocida que representa el horror de la guerra y la tragedia de la muerte de muchas víctimas inocentes.

Observamos, por tanto, que no hay coincidencia cronológica en la vida pictórica de estos dos artistas. Antonio Saura –nacido después y exponente de las nuevas tendencias que surjan a partir de la década de los cuarenta, cuando Picasso ya ha acometido su madurez y su evolución, sin ser determi-

---

nante el concepto que le pueda definir como tal. Saura, por tanto, beberá, de la pintura y el desarrollo artístico de Pablo Picasso.

### III. LA POÉTICA DEL INFORMALISMO

Sería conveniente volver a tener presente el término de «informalismo» para adecuar lo más correctamente posible, la singularidad del Arte de estos dos grandes autores del siglo XX. Este término es como un cajón de sastre en el que caben cosas muy diversas y aún dispares. Existe, sin duda, un horizonte ideológico más amplio al que el informalismo puede remitirse: el existencialismo, no, naturalmente, un existencialismo técnicamente elaborado, sino un existencialismo difuso en los medios intelectuales y artísticos de la segunda mitad de la década de los cuarenta y primera de los cincuenta. La afirmación del sujeto, su singularidad, la consideración de la pintura como un acto, eran otros tantos débitos de ese existencialismo difuso. El acto de pintar como un acto auténtico e irrepetible, manifestación de fuerzas interiores sobre las que existe un débil control —si es que hay alguno— en el que se patentiza la verdad de las cosas a la vez que la verdad del gesto.

Tal vez habría que analizar ese informalismo que comparten. Picasso en el concepto de su obra al hacer lo que le dicta su conciencia, con esa libertad propia y singular, aunque sin ajustarse a los cánones propios de la singularidad del arte como tal, pero sí en cuanto al tratamiento de existencialismo y denuncia de los males que acontecen a la sociedad en la que vive; Saura, por el contrario, sí es icono del llamado informalismo español más lírico.

El compromiso con la realidad del momento suponía una misma actitud de lucha y negación de lo establecido porque para ellos, la vanguardia significaba rebeldía, ruptura, denuncia.

La tradición dramática que experimenta Picasso en su Guernica es la misma que experimentan los artistas del Grupo El Paso, en la expresividad y agresividad radical en muchas de sus obras, tanto de Saura con su *Metamorfosis* o el *Perro de Goya*, como en la desgarrada angustia de las aspiradoras de Miralles. La obra de la *Crucifixión* de Picasso en blanco y negro podría tener sinónimo en los nocturnos de Viola o la gestualidad expresiva de Canogar en ese intento de actitud crítica frente al sistema. (Bozal, Valeriano. *Summa Artis*. tomo XXXVII. «La poética del informalismo» Pp. 351 y ss. Harrison, Charles; Francina, Francis y Perry, Gil. «Primitivismo, cubismo y abstracción» Akal, 1993).

### IV. LA ABSTRACCIÓN COMO VÍNCULO DE DIFERENCIA Y SIMILITUD

Actualmente, el concepto «abstracto», un concepto bastante utilizado desde comienzos del siglo XX, se emplea para designar muchas formas artísticas di-

---

ferentes. Al escribir sobre este término como sustantivo tiende a emplearse con dos sentidos relacionados, aunque ligeramente diferentes, aludiendo por una parte a la propiedad de ciertas obras de arte de ser abstractas o «no figurativas» y, por otra parte, hace referencia al proceso por el que en las obras de arte se enfatizan algunos aspectos de los temas o motivos a expensas de otros. ¿Hay, por tanto, un arte abstracto que pueda identificar a Pablo Picasso y a Antonio Saura?

En 1932 el pintor inglés Paul Nash se refería a Pablo Picasso como «el más importante de los pintores abstractos». Sin embargo, podríamos calificar esta actitud —como nos dice Charles Harrison— como una percepción débil de la abstracción, ya que según los criterios más estrictos no podríamos aplicar a Picasso la autoría de ningún cuadro abstracto a lo largo de su trayectoria artística.

No hay duda, que tanto Picasso como Braque se apartarían de una manera decisiva del ámbito de la abstracción, sin embargo, bien claro está que el cubismo y con ello la ruptura de la «ventana albertiana», es decir, la concepción de la pintura como una ventana abierta al paisaje de tres dimensiones o la eliminación de la diferencia entre el primer plano y el fondo, abrieron el camino a la abstracción.

(\*Ventana albertiana: perspectiva del Renacimiento con Brunelleschi y Alberti, al fundirse los planos y romperse la ventana albertiana en la perspectiva).

De hecho, Pablo Picasso comentó sobre la abstracción que «la idea de buscar ha hecho que el arte de la pintura caiga con frecuencia en la abstracción. Este ha sido, tal vez, el mayor error del arte moderno. El espíritu de búsqueda ha envenenado a quienes, sin comprender todos los aspectos del arte moderno, quieren pintar lo invisible y lo no pictórico.» (Costa Clavell, J. *Picasso*. Barcelona, Escudo de Oro, 1982. p. 88).

## V. EL SURREALISMO COMO IDEA COMPARTIDA

Tal vez no sea tan fácil compartir esta idea pictórica entre estos dos grandes maestros. Ciertamente es que en 1925 Breton afirmaba con rotundidad en su ardiente defensa picassiana que «si el surrealismo pretende cuando menos asignar una línea moral de conducta no tiene más que pasar por donde Picasso pasó y seguirá pasando». En principio su mención en esta toma de principios se inscribe en el seno de lo que dio por llamarse crisis *Naville*. Sin embargo, por más que Breton entre otros intentará atraer a Picasso a ese Surrealismo, el mismo de Duchamp o Picabia, Picasso se acercaba muy de puntillas sin necesidad de llegar a ningún acuerdo expreso. Tal vez el cuadro de la Danza de 1925 se podría considerar como tal, al ser una de las apuestas más radicales del pintor malagueño.

Lydia Gasman en su tesis sobre los pintores surrealistas analiza las fuentes plásticas y literarias de la puerta acristalada en la obra de Picasso con una documentación extraordinaria, aunque no exenta de contradicciones significativas.

Entre los grandes hombres del surrealismo dentro de las artes plásticas se encuentran Salvador Dalí, René Magritte, Max Ernst, Hans Arp o Joan Miró. Para muchos se ha suscitado esa pregunta, ¿verdaderamente Picasso fue surrealista? Y la verdad es que la respuesta no es fácil de encontrarla, tal como comentó Catherine Schott, portavoz de la Fundación Beyeler. Pablo Picasso no se dejó envolver por el movimiento surrealista de André Bretón en 1924 y tampoco quiso ser definido como artista surrealista en ningún momento, sin embargo, sí que es cierto que tuvo estrechos contactos con esta corriente y sus ideas, como lo evidenció en su muestra de Riehen.

Él mismo lo dijo en cierta ocasión, «no soy surrealista, nunca me he apartado de la realidad. He permanecido siempre en la realidad.»

No obstante, indicó que «me esmero en todo momento para no perder de vista la naturaleza. Lo que yo persigo es la semejanza, una profunda semejanza, más real que la realidad, para alcanzar lo surreal. Así he comprendido el surrealismo, pero ese concepto ha sido utilizado de forma muy distinta.»

Ya en 1917, Pablo Picasso y el poeta Guillaume Apollinaire utilizaron la definición «sur-real», intentando representar con ella el novedoso concepto creativo de un ballet, cuya escenografía y vestuario estuvieron a cargo de Picasso. El mismo *Breton* lo definió en sucesivas ocasiones, como el precursor del surrealismo. («Picasso, maestro de la Metamorfosis» de Catherine Schott. Berlín. 2015).

Para Antonio Saura el proceso de pintar es una catarsis, «una liberación que no contradice la reflexión pero que es algo agresiva. Pintar suponía para él, un momento en el que se funde la razón y la sinrazón. Él nunca haría concesiones, sino que «el pintor pinta primero para sí mismo, después para comunicarse con los demás y en tercer lugar para vivir de su pintura.» Se definió como el pintor de monstruos plásticos, de ahí su tratamiento hacia la metamorfosis.

Antonio Saura, —según nos refleja Chus Tudelilla («El paso a la moderna intensidad» Diputación Provincial, 2009)—, en 1947 empezó a «pintar francamente surrealista», ya que su primer cuadro fue una pirámide sobre el mar como reproducción de un sueño. Por eso Saura decide sumergirse en el abismo destemplado de la pasión para enfrentarse, cuerpo a cuerpo, con el cuadro que, ante todo como escribió «es una superficie en blanco que es preciso llenar con algo».

## VI. LOS COMPONENTES QUE LES UNEN Y SEPARAN

No hay duda que la pintura une y separa vanguardias, las conceptúa bajo el canon del ideario y luego, las deja a la libertad del pensamiento. Por eso, buscar analogías entre genios del arte es, simplemente, ir contracorriente en sus postulados y llegar a conclusiones erróneas; por ello investigar cómo y de qué manera, Pablo Picasso y Antonio Saura, con una importante diferencia en el tiempo, puedan tener similitudes conceptuales es negar la evidencia; ahora

---

## PARA ANTONIO SAURA EL PROCESO DE PINTAR ES UNA CATARSIS

---

bien, está claro que Picasso y su relación con las poéticas surrealistas es un hecho verídico —tal y como lo dice Rafael Jackson—, pues desde los albores de dicha vanguardia manifestó un claro sintonismo que permitiría a su vez, comprender que no se habría desarrollado de la misma manera el surrealismo sin su ejemplo intelectual y visual. Al igual que Bellmer, Buñuel, Dalí, Giacometti, Man Ray o Miró, plasmaban imágenes muy próximas a la poética de Bataille, mientras eran promocionados por Breton, Picasso se aprovechaba de su distanciamiento y alimentaba tanto las teorías bajo-realistas de *Bataille* como las interpretaciones líricas e idealistas de Breton.

Mientras que Antonio Saura, unos cuantos años después de Picasso, en ese parafrasear de tientos y diferencias afirma que «no le preocupa tanto el problema del color, de composición, de materia o textura, de significado, de belleza o fealdad, de equilibrio o desequilibrio. Sino que su necesidad le hace contentarse con cualquier color que esté a su alcance cuando el deseo surge.» Por ejemplo, Saura emplea cualquier materia (corrientemente el blanco y el negro —la luz y tinieblas—), de la misma forma que si no pudiera pintar emplearía cualquier otro medio para expresarse, por ejemplo: apuñalar muros, o gritar simplemente, o masticar *chewing gum*.

Sin embargo, si hay mucho en común en la relación estética que aceptan al incidir en esa preocupación que les invade, el «horror» de la guerra y la matanza y los «monstruos», tanto en uno como en otro.

Picasso en su *Guernica*, con iconografía surrealizante y Antonio Saura con sus «monstruos». Picasso al tratar el horror del ser humano ante la matanza y Saura el perro de Goya convertido en «monstruo», como única forma de poder salvar al perro y con ello al hombre angustiado por la guerra y la soledad. Picasso, el horror de la matanza ante la guerra civil y Saura a un ser deformado, metamorfoseado o transfigurado en un monstruo deformado (ser humano deformado por la angustia vital, el dolor, etc).

Además, el *Guernica* está pintado en negros y blancos, los mismos colores que predominan en la obra de Saura. Podría llevarnos a hablar de la «España Negra» y su reflejo en los pintores contemporáneos.

### A) LA METAMORFOSIS

Es en este concepto, donde podemos también relanzar relaciones y conexión estética.

Siete grabados de la metamorfosis describen en Picasso, explícitamente leyendas cuyos protagonistas son asesinados por culpa del deseo, la pasión o los celos, pero sólo dos de estas planchas se refieren a vicisitudes masculinas. Hay mucha violencia contenida.

El deslizamiento de la crucifixión a la tauromaquia en Picasso —como más prueba de metamorfosis— requirió un proceso de maduración muy prolongado. Por eso, las crucifixiones de 1930 y 1932 abrieron una senda que sería cubierta con las escenas del minotauro como víctima, así como esa obsesión picassiana por el lado ritual de la tauromaquia. El deslizamiento entre la crucifixión, de la que hablaremos después, la eucaristía y la tauromaquia

---

coinciden con las relaciones que Marcel Mauss y Henri Hubert vislumbraban entre el sacrificio animal y el sacrificio de la misa.

Saura, en el recorrido del inventario provisional del pintor, los reflejos de una misma obsesión se propagan misteriosamente. En el perro de Goya lo deja bien claro. El monstruo de Saura introduce un rasgo de autoconciencia: es pintura. No pone en primer término su «ser pintura» como Picasso, pero no puede por menos de recordarlo. Es en la pintura, en el lenguaje plástico donde encuentra el único apoyo del que dispone y donde se revela el monstruo como lo que es. En eso comparten ambos. Ese mismo concepto que en Saura ha llegado a ser el perro de Goya reúne en su imagen lo patético con el feroz sarcasmo de lo grotesco. A la negatividad absoluta que es propia del monstruo, tanto más intolerable cuanto que es la marca y carácter del sujeto mismo, añade la inadecuación a la naturaleza consustancial al monstruo, pero pintado ahora como adecuación.

Picasso nos lleva así a su monstruo en el ruedo. Descubre por primera vez su asesinato en la *Suite Vollard*, ya que la naturaleza taurina del monstruo condiciona su muerte ritual en el ruedo. La utilización de la puntilla para asesinar al Minotauro y la plasmación de la multitud como espectadora de la tragedia vinculan ambas escenas con la tauromaquia e indirectamente con los bocetos que habían conducido a la Crucifixión, de la que ahora hablaremos por compartir Picasso y Saura temática de dolor.

Uno y otro, Picasso y Saura, tratan la Metamorfosis y la Tauromaquia, comprobando como al primero le interesaba el tema en sí, mientras que a Saura los personajes están más cerca de lo animal que de lo humano, en un claro proceso de metamorfosis.

Los dos tratan la metamorfosis en su elemento conceptual, sea en cualquiera de sus temas, incluso en la tauromaquia, pues esa aparente dualidad del sentido trágico y a la vez, lúdico de la fiesta de toros, se va a reflejar a través de la contradicción lingüística de una nueva objetividad, una «subjéctiva objetividad» donde la contradicción formal y el combate de lenguajes diferentes pretenden afirmar, junto a la necesidad de la plástica violación, una mítica y oscura prolongación. (Saura, A.; «Note Book» (Memoria del tiempo) Colección de Arquitectura, 24. Murcia, 1992).

## B) LA CRUCIFIXIÓN

Picasso estuvo interesado en este tema durante varios años antes de realizar su cuadro el 7 de febrero de 1930. Aquí el autor parece establecer relaciones entre el juego y lo sagrado y como un comentario irónico del autor hacia su repertorio más personal. Podemos encontrar en este tema un primitivismo gestual, en algún caso, podría verse en la Crucifixión de Saura, aunque en éste, ninguna imagen pictórica contemporánea figura en los archivos de la obsesiva imagen-estructura donde se cultiva la luminosa dualidad contradictoria. Aquí no se comparte con la idea picassiana de su Crucifixión, aquí como digo, la entremezclada teoría del sentimiento y la plasticidad, así como la ambigüedad sustancial del impulso todopoderoso se dan cita. Saura con-

---

EL GUERNICA  
ESTÁ PINTADO  
EN NEGROS  
Y BLANCOS,  
LOS MISMOS  
COLORES QUE  
PREDOMINAN  
EN LA OBRA DE  
SAURA

---

---

vulsiona la imagen y la carga con un viento de protesta, en eso comparte con Picasso, a quien admira y sigue en muchos de sus postulados.

En la Crucifixión de Picasso, el malagueño no oculta su predilección por el lado humano del martirio y por la introducción de detalles anecdóticos como el caballo que pasta ajeno por completo al suceso. La idea de la crucifixión como espectáculo sagrado, antecedente de la tauromaquia moderna, implica la concreción de ambas escenas como un universo completo, dentro del cual hasta el más mínimo detalle reviste la misma importancia, «lo que yo quisiera —dice Picasso a Helene Parmelin— es hacer una corrida tal como es...quisiera hacerla como la veo...quisiera hacerla con todo, todo el ruedo, toda la multitud, todo el cielo, el toro como es, y el torero también, toda la cuadrilla, los banderilleros y la música y el vendedor de gorros de papel» (Jackson, Rafael. «Picasso y las poéticas surrealistas». Alianza Editorial. pp. 160-161).

En la Crucifixión de Saura, éste, intenta convulsionar la imagen y cargarla con un viento de protesta. Es posible que se entrevea a través de estas obras un acto de humor que roce lo blasfematorio, pero no creo que se trate solamente de eso. En la imagen de un crucificado «he reflejado quizás mi situación de hombre a solas en un universo amenazador frente al cual cabe la posibilidad de un grito, pero también, y en el reverso del espejo, me interesa simplemente la tragedia de un hombre —de un hombre no de un dios— clavado absurdamente en una cruz. Imagen como el fusilado de las manos en alto y la camisa blanca de Goya, o la madre del *Guernica* de Picasso, puede ser todavía un símbolo trágico de nuestra época.»

En la imagen del Crucificado de Saura, a o diferencia del de Picasso, queda implícita la presencia intemporal del sufrimiento, quedando relegado al olvido todo trasfondo crítico-religioso que sí observamos en lo picassiano.

Aquí, sus migajas se pierden en el campo de la indiferencia para ser sustituidas por la belleza de la historia y la definición del presente. Aparecen, por encima de todo, las soluciones plásticas desarrolladas a partir de una estructura matriz donde la presencia de una forma fundamental es receptáculo para el encerramiento de fuerzas y tensiones determinadas. Aquí sí hay relación entre las dos Crucifixiones.

Podríamos todavía llegar más lejos si hablamos del concepto del *Guernica* como un calvario moderno, tal y como uno de sus más fieles defensores —afirma Rusell— al establecer toda una serie de vínculos formales entre el mural y las dos crucifixiones más importantes de Picasso: la tabla de 1930 y las variaciones sobre Grunewald de 1932. Incluso entre el tema del *Guernica* y la Tauromaquia, cuando identifica a Cristo con un toro apuntillado por un Longinos con aspecto de picador. La presencia subyacente de esta iconografía en el *Guernica* es aún más patente si la comparamos con una impresionante Crucifixión de 1938. Picasso vuelve a incidir en la escatología y revela en una composición explícitamente cristiana aquellos aspectos que estaban soterrados en el mural.

En el *Guernica* las cosas son muy distintas ya que se evita cuidadosamente toda referencia directa a una realidad contemporánea susceptible de

---

ser identificada exactamente, o a determinados grupos políticos. El lenguaje simbólico fue conscientemente generalizado. En sus relaciones con la lidia, el toro y el caballo representan a España: el caballo es el pueblo sufriente y el toro es el pueblo triunfante, pero ambos son afectados por la agresión y la violencia destructiva. Todas las figuras del *Guernica* son víctimas. Adhiriéndose al gran ejemplo de Rubens, el mensaje de la obra anatemiza la guerra como destructora de la cultura humana.

En Antonio Saura, hablaríamos de las Pinturas negras porque al margen de su expresividad sin concesiones, premonitorias de la mirada cruel contemporánea, es justamente porque no fueron pintadas para comunicarse —igual que quiso hacer Picasso— sino para expresarse y liberarse; de aquí su extremada y virulenta franqueza, marginal y precursora.

Tal situación aparece, paradójicamente, frente a ciertas obras significativas de un momento histórico: para poder resentir el poder transmutador del *Guernica* de Picasso, por ejemplo, es preciso desembarazar al cuadro del contenido mítico y simbólico, sagrado en el fondo, en el que la historia lo ha sumergido y vulgarizado. El mal, en este caso como en tantos otros, se halla en la intensidad de la mirada cruel de su artista que lo transforma en fenómeno pictórico, en latigazo visual percibido en un instante, sucediendo semejante en otros sectores de la historia del arte. Picasso relaciona a las víctimas con el sacrificio, porque en el fondo de su mente estaba convencido de la fusión de lo atávico y lo moderno, de lo real y lo arquetípico, de lo sagrado en la vida cotidiana. (Jackson, R.; «Picasso y las poéticas surrealistas». Ob. C. pp. 260).

## VI. EL PASO Y PICASSO

Entre el cambio de siglo y la guerra civil se produce por fin una metamorfosis profunda en nuestra cultura artística contemporánea. Gradualmente, los sectores más renovadores del arte español se van incorporando a algunos de los derroteros que las vanguardias históricas están imponiendo en el panorama internacional.

El primero de estos escenarios tiene su sede en la capital francesa y está protagonizado por lo que ha venido conociéndose bajo la denominación genérica de «Escuela española de París». Esto es, un flujo ininterrumpido de artistas españoles que, desde finales del siglo XIX venían emigrando a la entonces capital del mundo del arte, donde se asentaban durante periodos, más o menos largos, buscando «condiciones de modernidad». Esto es, sensibilidad, audiencia, crítica y mercado, de un tipo que no encontraban en los diversos centros culturales de la península. Aquí estaría el caso de Picasso, al igual que Gris o Miró e incluso Julio González, entre otros como Bores, Cossío, de la Serna, Palencia, etc.

El otro escenario es el que está conformado por las vanguardias históricas que acontecieron en el territorio español. Teniendo como faro la cons-

---

tancia emblemática del triunfo de grandes artistas españoles en el panorama de la vanguardia internacional, desde finales de la primera década hasta la guerra civil, inclusive, en España tuvo lugar una ininterrumpida sucesión de manifestaciones de arte de vanguardia.

De este movimiento surge El Paso, fundado en Madrid en febrero de 1957 y surge como un grupo de vanguardia radical con un arte plenamente integrado en el informalismo que constituía la tendencia que ocupaba el centro hegemónico de la vanguardia. Estaba claro que el informalismo no fue una tendencia uniforme sino formada por multitud de experiencias que siguieron cauces de una gran diversidad y heterogeneidad. El individualismo y el valor de la subjetividad de esta corriente posibilitaron que cada artista pudiera formular una tendencia y una opción propia. Algunos artistas optaron por la expresividad del gesto como Saura, Canogar o Viola, otros se decantaron por la poética de una materia redescubierta y presentada como los «muros» de Tapies, las arpilleras de Millares o las maderas de Lucio Muñoz.

No hay ninguna duda, de que a los miembros de El Paso les influyó decisivamente el papel desempeñado por Picasso, Miró o Dalí, porque seguían representando en su tiempo las diversas tendencias de la modernidad en el panorama internacional. Pero sobre todo, la influencia de Picasso fue determinante en la evolución del arte de uno de ellos, Antonio Saura.

Estaba claro que los miembros de El Paso estaban a punto de protagonizar uno de los episodios más revolucionarios de la plástica española de posguerra, tal y como queda reflejado en un nuevo Manifiesto redactado por Antonio Saura. (Boletín El Paso 3, verano 1957).

El Grupo formado por Antonio Saura, Manuel Millares, Manuel Rivera, Luis Feito, Antonio Suárez, Juana Francés y Pablo Serrano. Luego se incorporaría el escultor Martín Chirino en el 1958 y Manuel Viola en el mismo año. («El paso a la modernidad» Chus Tudelilla. JCCLM. 2008. pp. 90 y ss.).

Este grupo tendría en común con Pablo Picasso su filosofía innovadora de un arte libre y democrático y con ellos se habría producido un primer episodio de lo que ha sido una constante en el arte español de la segunda mitad del siglo XX: una manera de entender la pintura como el medio más eficaz de hallar la razón histórica del presente y como una voluntad de sumarse a la familia internacional, en este caso, de los abstractos, como Pollock, un poco de Klein y de Mathieu, pero sin olvidar el informalismo del que partieron, del existencialismo del que bebieron y del cubismo de Picasso y Braque del que aprendieron. De todos ellos y de algunos más que de otros, dieron vida a un estilo propio dinámico y existencial.

De todos ellos, tal vez Antonio Saura (la España Negra) es el que más asimiló la influencia de Pablo Picasso (el *Guernica*), lo dijo siempre exponiéndolo como modelo, escribió su manifiesto haciendo constante referencia a su obra y luego escribió en su libro *Fijeza* en la edición barcelonesa del año 1999, lo siguiente: «Como sucedió en su obra anterior, la nueva libertad adquirida por Picasso en los últimos diez años de su vida, no es ruptura, sino gradual

---

mutación que conduce a una acentuación de caracteres en detrimento de lo adquirido. (...) Es decir, a una concepción subjetiva de la imagen pintada por Picasso, así como también Miró, contribuyeron en gran parte a desvelar. Para Picasso, igual que lo ha sido para mí, la búsqueda de una belleza convulsiva como objetivo prioritario de la pintura, nos ha hecho entender el arte como la libertad conceptual de nuestro propio ego, en un entorno alejado de la consabida consideración del buen y mal gusto.» («El adiós de Pablo Picasso», pp. 335-336).

Nadie ignora que Pablo Picasso estuvo en el centro del panorama artístico del siglo XX y que ejerció una influencia enorme en las vanguardias, tales como en el Grupo El Paso y otros muchos, pero menor duda hay que en unos la influencia fuese mayor que en otros, sobre todo en sus reservas de ese universo visual de la abstracción, a la que no quiso adherirse, sin que ello quite la influencia que ejerció, por admiración y práctica, en la obra de Antonio Saura.

MIGUEL ROMERO SAIZ

#### BIBLIOGRAFÍA

- Jackson, R.; *Picasso y las poéticas surrealistas*. Editorial Alianza Forma. Madrid, 2003.
- Calvo Serraller, F.; *Del futuro al pasado*. Alianza Forma. Madrid, 1988.
- Pérez Rojas, J. *El siglo XX, persistencias y rupturas*. Editorial Silex. Madrid, 1994.
- Maldonado Eloy-García, J. *Picasso único*. Editorial Arguval. Málaga, 2003.
- Walther, Ingo F. *Picasso*. Editorial Taschen, colonia, 1952.
- Bozal, V. *El arte Abstracto. Los dominios de lo invisible*. Fundación Cultural Mapfre Vida. Madrid, 2005. Ediciones Aldeasa. «*El Guernica de Picasso*». Barcelona, 2003.
- Viñuales, J. *Arte español del siglo XX*. Ediciones Encuentro. Madrid, 1998. Suma Artis, dos volúmenes. Espasa. Madrid, 2000.
- Bozal, V. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Dos volúmenes. Machado Libros. Madrid, 2002.
- Galería Elvira González. «*Picasso y la mujer*». Madrid, 1996.
- Carsten-Peter Warncke. *Picasso*. Editorial Taschen. Italia, 1952.
- Saura, A. «*Note Book. Memoria del tiempo*» Colección Arquitectura. Murcia, 1992.
- Harrison, Charles. *Primitivismo, cubismo y abstracción*. Editorial Akal. Madrid, 1998.
- Saura, A. «*Fijeza. Ensayos*». Galería Gutenberg. Círculo de Lectores. Barcelona, 1999.
- Tudelilla, Chus. «*El paso a la moderna intensidad*». JCCLM. Toledo, 2009.
- Bozal, V. «*Summa Artis*» Volumen XXXVII. *Pintura y Escultura españolas del siglo XX (1939-1990)* Espasa Calpe. Barcelona, 1993.