



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

El aprendizaje de la galerista Juana Mordó. La Galería Biosca 1958-1964

Tesis Doctoral

Autor: **Nuria Pareja Carneros**

Director: **Ricardo Forriols González**

Valencia, Septiembre 2017



A Félix Pareja Gallego

Agradecimientos

Quiero mostrar mi gratitud al personal de la Biblioteca y Fotográfico del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, así como al de la Biblioteca Nacional por la ayuda prestada para elaboración de este trabajo.

Así mismo, quiero agradecer a Teresa Cháfer Bixquert su apoyo en este año tan largo. Deseo expresar también mi reconocimiento a Ricardo Forriols González, por su paciencia y consejos, por leer todas las versiones de esta tesis durante estos años, por mantenerse a mi lado y por confiar en mí, a veces más que yo misma.

A Francisco Ortiz, reconocerle por su generosidad, brindarme su confianza y cariño durante estos años. Agradecer a la Colección Abelló la oportunidad que me han dado de aprender y crecer y a mis compañeros de Torreal por su profesionalidad y enseñarme cada día.

A mis padres, Alfonsi y Félix, a mis hermanos, Juani, Rosi, Félix y Javi, y a toda mi familia, por su cariño, por creer siempre en mí y darme su apoyo incondicional. A todos mis amigos, en especial a Antonia López, Antonio José Gil, Félix Montero, María Esteras, Mercè Orihuel y Nerea Alonso, con ellos a mi lado la vida es mucho mejor. A todas las personas que, de manera consciente o involuntaria, me han ayudado y animado a llegar a la meta.

INDICE

Resumen	8
Resum	9
Abstract	10
I. INTRODUCCIÓN	11
1.1 <u>Antecedentes: El Madrid de la Postguerra</u>	11
1.2 <u>Justificación del tema: La figura de Juana Mordó</u>	14
1.3 <u>Hipótesis de partida de la tesis</u>	17
1.4 <u>Objetivos</u>	20
1.5 <u>Metodología y estructura de la tesis</u>	22
II. ESTADO DE LA CUESTIÓN: EL PANORAMA ARTÍSTICO EN LA DÉCADA DE 1950	25
2.1 <u>Artistas</u>	25
2.2 <u>Relaciones con el Poder</u>	32
2.3 <u>Las Galerías y las exposiciones de la década</u>	41
III. PROGRAMACIÓN DE LA GALERÍA BIOSCA (1958-1963): EL APRENDIZAJE DE JUANA MORDÓ	54
3.1 <u>Exposiciones y crítica:</u>	54
a. <i>1958</i>	56
b. <i>1959</i>	75
c. <i>1960</i>	91
d. <i>1961</i>	104
e. <i>1962</i>	125
f. <i>1963</i>	150
3.2 <u>Promoción y captación de su cartera de artistas:</u>	183
a. <i>Premio Biosca 1960 para nuevos artistas menores de 45 años: Bases (repercusiones y críticas) proceso de reunión de jurado, folleto finalistas, repercusión en prensa, exposición, ganador y repercusión en crítica en prensa nacional</i>	183
b. <i>Premios Biosca 1961: Bases, proceso de elección de finalistas, votaciones y fallo. Repercusión en prensa nacional</i>	191

IV. CONCLUSIÓN	196
V. BIBLIOGRAFÍA	206
VI. ANEXOS	229
Anexo 1: Calendario de exposiciones	230
Anexo 2: Sección fotográfica	237
Anexo 3: Portada catálogo de la exposición del Grupo El Paso celebrada en la galería biosca del 5 al 20 de junio de 1959	244
Anexo 4: Catálogo de la exposición colectiva Hodgkinson/Waldren realizada del 12 al 31 de julio de 1960	246
Anexo 5: Anónimos recibidos por la galería con motivo de la Exposición de Gerardo Rueda en 1961	257
Anexo 6: Imagen de la inauguración de la exposición de Myryam recogida el 6 de marzo de 1962 en el <i>Sábado Gráfico</i>	261
Anexo 7: Catálogo de Ramón Vargas de la exposición realizada del 10 al 23 de marzo de 1962	262
Anexo 8: Catálogo sobre la exposición colectiva de obra gráfica y fotografías <i>grafías</i> celebrada en Biosca del 24 de marzo al 6 de abril de 1962	276
Anexo 9: Artículo: La arquitectura, ordenación ideal del espacio, aparecido en periódico <i>Ya</i> , 27/5/1962	277
Anexo 10: Obra que ilustraba el catálogo de Isabel Santaló de la exposición celebrada del 5 al 23 de abril de 1962	278
Anexo 11: Catálogo sobre la exposición colectiva Saura-Chirino celebrada del 26 de mayo al 12 de junio de 1962	279
Anexo 12: Catálogo de exposición del pintor Waldren celebrada del 16 al 30 de octubre de 1962	280
Anexo 13 : Algunas de las obras de Rafael Canogar creadas en 1959 y 1963	293
Anexo 14: Catálogo de la exposición Carmen Laffón celebrada del 3 al 16 de octubre de 1963	295
Anexo 15: Bases I Concurso de Pintura Biosca 1960	312

Anexo 16: Carta escrita por Aurelio Biosca enviada a Daniel Vázquez Díaz, invitándole a formar parte del jurado del I Premio Biosca	313
Anexo 17: Anónimos dirigidos a la Galería Biosca en relación con el I Concurso de Pintura Biosca 1960	314
Anexo 18: Lista de finalistas del I Concurso de Pintura Biosca 1960	316
Anexo 19: Fallo del Jurado en el I Concurso de pintura Biosca, 1960	317
Anexo 20: Bases II Concurso de Pintura Biosca 1961	318
Anexo 21: Lista de finalistas del II Concurso de Pintura Biosca	319

RESUMEN

La presente Tesis trata sobre la trayectoria de la marchante Juana Mordó en la Galería Biosca, Madrid. Ella fue la primera mujer que abrió en 1964, una galería de arte en España, la Galería Juana Mordó. Con el tiempo, se convirtió en una mujer decisiva en el mercado del arte español. Anteriormente, entre los años 1958 a 1964, periodo que abarca nuestro estudio, colaboró con la Galería Biosca. Aquí aprendió el oficio de marchante de arte, conoció a los principales personajes de la escena cultural española, artistas, críticos, funcionarios, escritores, intelectuales, políticos, miembros de la nobleza, comisarios de exposiciones, etc.

Esto nos ha permitido estudiar el panorama artístico español de postguerra y establecer un recorrido por la programación y las estrategias de una galería de arte particular, que fue el reflejo de cómo las circunstancias políticas marcaron el ambiente cultural. La Galería Biosca surtió de artistas a un gobierno deseoso por demostrar en el exterior y a través del arte, una normalidad política más maquillada que real. Pero también cultivó, a través de la programación de sus exposiciones, una relación con los jóvenes artistas que marcaron la renovación de las artes en España.

Se han estudiado las fuentes, especialmente el Archivo Biosca depositado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, seleccionando la información para estructurar el recorrido expositivo de la galería. Se ha recreado la actividad expositiva anual de la galería, desde el 1958 hasta el 1964, a través de la creación de gráficas anuales que ejemplifican la importante actividad de la galería en esos años. Se ha medido la incidencia cualitativa de cada exposición a través su presencia en la crítica de la prensa nacional y, por otro lado, se ha observado la evolución técnica en los montajes y en la publicación de catálogos

RESUM

La present Tesi tracta sobre la trajectòria com a marxant d'art de Juana Mordó al capdavant de la Galeria Biosca, Madrid. Ella va ser la primera dona que va obrir una galeria d'art, la Galería Juana Mordó (1964), a Espanya. Amb el temps, es va convertir en una dona decisiva en el mercat de l'art espanyol. Anteriorment, entre els anys 1958 a 1964, període que comprén el nostre estudi, va col·laborar amb la madrilenya Galeria Biosca. Ací va aprendre l'ofici de marxant d'art, va conèixer els principals personatges de l'escena cultural espanyola: artistes, crítics, funcionaris, escriptors, intel·lectuals, polítics, membres de la noblesa, comissaris d'exposicions, etc.

Açò ens ha permés estudiar el panorama artístic espanyol de la postguerra i establir un recorregut per la programació i les estratègies d'una galeria d'art particular, que va ser el reflex de com les circumstàncies polítiques van marcar l'ambient cultural. La Galeria Biosca va assortir d'artistes a un govern desitjós per demostrar en l'exterior i a través de l'art, una normalitat política més maquillada que real. Però també va cultivar, a través de la programació de les seues exposicions, una relació amb els jóvens artistes que van marcar la renovació de les arts a Espanya.

S'han estudiat les fonts, especialment l'Arxiu Biosca depositat en el Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofía, seleccionant la informació per a estructurar el recorregut expositiu de la galeria. S'ha recreat l'activitat expositiva anual de la galeria, des del 1958 fins al 1964, a través de la creació de gràfiques anuals que exemplifiquen la important activitat de la galeria en eixos anys. S'ha mesurat la incidència qualitativa de cada exposició a través la seua presència en la crítica de la premsa nacional i, d'altra banda, s'ha observat l'evolució tècnica en els muntatges i en la publicació de catàlegs.

ABSTRACT

This Thesis focuses on the professional life of Juana Mordó who was an art dealer in the Biosca Art Gallery in Madrid. She was the first woman to open an art gallery in Spain, Juana Mordó Gallery in 1964. Over time she became a key player in the Spanish Art Market. The specific focus of this thesis considers her professional activities in the gallery between 1958 and 1964. It was here where she learnt the trade of an art dealer; getting to know pivotal characters within the Spanish cultural scene, artists, critics, civil servants, writers, intellectuals, politicians, members of the nobility and museum curators.

The above has allowed for a study of the Spanish artistic panorama in the post-war. Through her work we can see the programming and strategies of this specific art gallery which reflect the political circumstances and the cultural environment of the time. The Biosca Gallery provided a variety of artists to a Government whose desire was to demonstrate to the outside world, through art, political normality. On the other hand the gallery, through programming exhibitions, cultivated young artists which produced a renewal and revitalisation of the arts.

Sources from the Biosca Archive which art deposited in the "Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía" have been studied, selecting information to structure an understanding of the gallery at that time. The gallery's annual exhibitions from 1958 until 1964 have been recreated using material which exemplifies the importance and variety of activities in those years. The quality of each exhibition has been measured, using the observations of art critics in the national press. In addition the evolution of the displays and the catalogues produced by the gallery has been analysed.

I. INTRODUCCIÓN

1.1. Antecedentes: El Madrid de la Postguerra

Este trabajo es fruto de la reflexión sobre el panorama cultural y artístico en la década de 1950 y 1960 en España. Estos años, como veremos a lo largo de este estudio, fueron para Madrid unas décadas fundamentales, no solo en lo relativo a la creación, sino también en la promoción y divulgación de artistas que protagonizarán la regeneración artística en el panorama plástico español. Por otro lado se abrió un mercado que, si bien, en esos momentos era incipiente, se desarrollará en las décadas de 1970 y 1980, hasta convertirse en un cierto fenómeno de moda, con la bonanza económica de comienzos de los 90. Por tanto esta acción de las galerías ha supuesto el ensamblaje de una maquinaria que reúne galerías, museos, ferias, fundaciones, coleccionistas y público entorno al arte contemporáneo.

Sobre todo hemos puesto el acento en un personaje fundamental en la promoción artística de esos años. Juana Mordó parecía una *rara avis* en el panorama Madrileño. Estuvo vinculada a diferentes galerías desde 1958, momento en el que empezaba en Biosca, hasta 1983, en el que ya regentaba su propia galería. Nos interesaba resaltar la figura de una de las primeras galeristas mujeres de la historia contemporánea de España. Los datos atestiguan la importancia de esta para el conocimiento y divulgación de artistas contemporáneos españoles.

El estudio del sector privado ha primado en este trabajo y nos hemos centrado en las galerías de arte. Estas fueron verdaderas propiciadoras de unas relaciones comerciales, de fomento y circulación del arte contemporáneo de realizadores españoles o extranjeros. Madrid contaba en 1935 con 6 galerías de arte. En la década de los 40 se mantienen 11 galerías abiertas. En la década de 1950, se abrirán 12 que se suman a las 11 que se mantenían con mayor o menor fortuna. En el comienzo de los años setenta el número de galerías se habrá incrementado hasta 83. Este dato nos da la idea del crecimiento exponencial de estos negocios que vendían pero sobre todo dotaban de un recorrido expositivo haciendo visibles a unos artistas que, de otra manera les hubiera resultado mucho más difícil.

Por otro lado, en 1940 el Estado Franquista no poseía las estructuras culturales para realizar esta labor en el interior del país. En la década de 1945 a 1955 se puso en marcha un engranaje que, más que de promoción del arte lo será, como veremos, de propaganda política enfocado más bien al extranjero: el Instituto de Cultura Hispánica, 1945, las Bienales Hispanoamericanas de las Artes, 1951 y el Museo Español de Arte Contemporáneo, creado en 1952.

Esta relación a tres, se puede definir de otra manera si tenemos en cuenta la labor de intervención del estado y a través de las funciones y la promoción interna que realizó el Instituto de Cultura Hispánica. Esta institución pondrá el acento sobre artistas, movimientos e ideas que eran susceptibles de ser más proclives al régimen franquista. Este proceso se realizó, por un lado, buscando la basculación de crítica y artistas hacia un foco cultural diferente de París, más favorable ideológicamente al régimen político, como eran los Estados Unidos. Por otro lado presentando a artistas nacionales en muestras internacionales con un lenguaje renovador, intentando destilar una idea de "normalidad política". Muchas veces mezcladas entre otros actos folclóricos que perseguían la promoción y exhibición de una cierta singularidad patria, pero a la vez anacrónica.

Se pueden destacar dos aspectos importantes de la fisonomía artística y cultural de Madrid. Una de ella es que, en ella no se produce un único movimiento artístico o cultural que aglutine la identidad artística de la ciudad. Esto sí sucedió en cambio, la cohesión de artistas entorno a elementos comunes, en los movimientos renovadores como el vasco o el canario. En el entorno madrileño confluyó la capitalidad del estado español lo cual fomentó que los jóvenes artistas españoles atracasen en la ciudad buscando un mejor escaparate y una oportunidad para exponer y vender. Pero, paradójicamente, en ella no existía una infraestructura madura de exhibición, divulgación y promoción de las bellas artes.

El propio devenir de Madrid a lo largo de la Guerra Civil condicionó la vida artística de la ciudad. A diferencia de Barcelona, ésta cambió tarde de bando en la contienda nacional. Esto hizo que, consolidadas las estructuras de poder en los primeros años de la década de los 40, la censura fuera más férrea en la capital e impidiese posibles disidencias ideológicas, recelando de cualquier nueva propuesta plásticas.

La renovación, por tanto, se produce como amalgama de múltiples actores que propondrán una reforma desde una posición comprometida, pero desde el punto de vista artístico. La militancia artística se centró en renovar sus estructuras plásticas.. Todo ello confluirá en 1957 con el manifiesto del Grupo El Paso, que lleva hacia al éxito y la fama a una amalgama de artistas audaces que practican una pintura alejada de lo marcado por ortodoxia artística: Críticos, artistas consagrados, en su mayoría, que formaba una academia muy ligada ideológicamente al Régimen.

La realidad madrileña estaba marcada por la falta de espacios para exponer. La galería de arte, tal y como la pensamos hoy en día no existía. Antes de la Guerra Civil, preexistían las llamadas "casas", fenómeno mixto entre, tienda de objetos de decoración, marcos, libros y cuadros. La más antigua de ellas, Macarrón, sirvió como modelo a Vilches y Cano. Todas ellas se mantienen hasta 1940. Este fue el año de la inauguración de la Galería Biosca, inaugurada por

Aurelio Biosca, pintor autodidacta catalán que termina ejerciendo como marchante. Tras la contienda vino a establecerse a Madrid, con su hermano, desde su Cataluña natal, buscando una mejor fortuna y prosperidad. Biosca también elegirá este modelo de gestión de la su galería, mezcla entre tienda de decoración y galería de arte. Gracias a ello pudieron perdurar en los años más duros de la postguerra desde, 1940 a 1953.

Más allá de estos frágiles prototipos de galería de arte, existían pocas salas, entre públicas y privadas, que desarrollaron una cierta labor de divulgación. Una de ellas fue el Ministerio de Asuntos Exteriores, que disponía de alguna sala que podía ser utilizada para tal fin. El Círculo de Bellas Artes, venía proponiendo una actividad cultural desde 1880. La Asociación de Escritores y Artistas fundada en 1871 era una de las más veteranas de las instituciones madrileñas, proponía un irregular calendario de exposiciones. Por su parte la Asociación de la Prensa también permitió la exhibición de cuadros, pero no dejaban de ser, en su mayoría, espacios privados con una orientación determinada en su programación, más bien conservadora, compuesta en su mayoría por arte figurativo realizado por artistas conocidos, al menos en la ciudad. A pesar de esto, su ayuda fue definitiva para dotar de espacio, una salida a unos jóvenes artistas que no encuentran demasiados recursos para la exhibición de sus realizaciones.

Una institución que realizó dentro del ámbito privado una labor definitiva fue el Ateneo Madrileño¹. De orientación liberal, cedió sus espacios para la realización de diferentes exposiciones de artistas renovadores.

Otras iniciativas particulares como la de la familia Huarte o la familia March dotaron de espacios y ayudas para la creación contemporánea. La familia Huarte, familia de empresarios vascos, promocionaron el arte más reformador y cedieron al Museo de Arte Contemporáneo Español (MEAC) una sala que resultará importantísima para la divulgación del arte contemporáneo, programándose en ella numerosas exposiciones temporales. La Sala Negra, que se denominó así por el color de sus paredes, se convertirá en el comodín ideal, casi a modo de sala multiusos, para la cabida de toda clase de proyectos del museo bajo la dirección de José Luis Fernández del Amo.

La Fundación March, creada en 1955, tuvo una doble importancia. Por un lado por ceder un espacio para traer a algunos de los creadores más importantes del siglo. XX. Pero por otro, por desarrollar una labor de mecenazgo, dotando de becas para la realización de diversos proyectos artísticos y estancias de artistas en el extranjero. Esta iniciativa fue importantísima debido a las escasas actividades de patrocinio desarrolladas en los la década de 1950 y 1960.

¹ Ureña, G. (1982) *La vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*. Madrid, España: Ediciones Itsmo. pp.118-126

Como colofón de esta visión hay que tener en cuenta que los actores de la primera vanguardia española, se hayan exiliados en París. De esta forma los jóvenes artistas deben sobreponerse a un ostracismo evidente intentando encontrar referencias y nuevas ideas. De una manera primaria, pudiera descubrir nuevos movimientos a través de alguna publicación que llegaban a España de manera escasa. Más profundamente lo harán viajando, intentando introducirse en el ambiente cultural parisino, a través de las becas de estudios para el Colegio de España en París o viajando por su cuenta. Este fue el caso de Eusebio Sempere, que viaja a la capital francesa en 1948, abandonándola definitivamente una década más tarde.

Por todo esto, al acotar este trabajo nos dimos cuenta que el panorama a tratar debía ser el madrileño. Son las galerías de Madrid las que tienen una relación más directa con un trinomio galería-artista-Estado, que nos parecía fundamental. Nos interesaba estudiar la relación entre la galería que, dinamiza el sector cultural y que intenta subsistir en un mercado muy precario, con los jóvenes artistas que revolucionarán el lenguaje artístico. En un segundo plano, fueron éstas los que terminarán triunfando internacionalmente gracias, o a pesar, de la acción del sector público.

El Estado, la variante más oculta en esta ecuación, se sirvió durante estos años de la joven creación para mostrar una cara más amable internacionalmente. Pero este matrimonio de conveniencia entre arte y Estado duró hasta 1962, dos años antes de que Juana se estableciera por su cuenta.

1.2 Justificación del tema: La figura de Juana Mordó

Para entender la esencia de este trabajo se hace imprescindible estudiar la figura de Juana Mordó. Juana Mordó antes de Juana Mordó. Mujer culta, según los que la conocieron de modales exquisitos, estudió en el liceo francés, vivaz, reservada con su vida privada, coqueta, apasionada de su trabajo y de los artistas a los que representó. A lo largo del tiempo paso a ser una institución para el mundo del arte siendo respetada y seguida. Esto fue así hasta el punto que en 1979 recibió la Medalla de Plata a las Bellas Artes y, en 1983, la de oro. Al año siguiente moría en Madrid.

Juana Naar nació en Salónica, (Grecia) de familia judío sefardita llegó a España en 1943, siendo ya la viuda de Henry Mordó y tomando el apellido de éste, con su madre Elise Scialon. Al poco tiempo su madre morirá y ella decidió instalarse en Madrid. Estos primero años son de carestía en los que tuvo que trabajar en varios proyectos donde irá adquiriendo experiencias y contactos.

A través de un amigo de Berlín fue presentada a los círculos intelectuales madrileños. Fernando Castiella la presentó a Román Escohotado, Jefe de Emisiones de Radio Nacional. Gracias a éste empezó a trabajar, utilizando el seudónimo de Carmen Soler, en la versión francesa de Radio Nacional.

En 1945 se instaló en la que fue su casa de toda la vida, en la C/ Rodríguez de San Pedro. Allí empezó a desarrollar su labor en España a través de unas tertulias invitando a la intelectualidad madrileña. Todo se desarrollaba en un ambiente informal, en el que la anfitriona asignaba un vaso a cada invitado para beber vino y ofrecía unos panecillos untados con mantequilla. En poco tiempo esta tertulia pasó a ser una de las más frecuentadas por todo ellos. Prácticamente, los intelectuales tenían varios encuentros, para relacionarse y desarrollar sus ideas en este Madrid gris de posguerra: las conferencias de Javier Zubiri los jueves; el Salón de Eugenio D'Ors, los viernes; y la tertulia en casa de la Mordó, los sábados.

A partir de 1950 empezó a colaborar en La Rosa Vera. Este proyecto editorial nació en Barcelona tras la colaboración de Víctor María D' Imbert coleccionista y mecenas y el grabador Jaume Pla. La editorial realizaba libros de arte en los que colaboraban, en cada nuevo número, un artista plástico y un poeta que se unían para crear una obra bibliográfica original. Al trasladarse el proyecto a Madrid Mordó gestionó su edición. Así surgió en estas publicaciones la colaboración entre artistas como: Daniel Vázquez Díaz y Gerardo Diego, Benjamín Palencia y Luis Rosales, Francisco Mateos y Gabriel Celaya, Eduardo Vicente y Rafael Morales, Panco Cossio y Dionisio Ridruejo, Rafael Peña y José Hierro, Rafael Bonet y Santos Torroella, entre otros.

En 1953 se convirtió en la secretaria y coordinadora de la I Exposición Internacional de Escultura al Aire Libre. Este evento estaba patrocinado por la Dirección General de Bellas Artes, que se llevó a cabo en el Palacio de Cristal. De este evento se desarrolló la compra de *Muchacha en la silla*, de Giacomo Manzú, por parte del Museo Español de Arte Contemporáneo. Esta compra seguía la tendencia de la valoración e introducción de los valores estéticos de la vanguardia italiana en España.

En 1958 entró a trabajar en la galería Biosca, ocupando el cargo de Directora. Juana aprendió en Biosca cómo se gestionaba una galería, cómo se realizaban los tratos con artistas y con los coleccionistas e hizo contactos. Pero sobre todo descubrió que se le daba bien vender. En Biosca organizó 103 exposiciones en los 6 años en los que trabajó aquí. Algo que terminó siendo fundamental para el desarrollo de su futura galería fue la relación que comenzó con los artistas que formaban El Paso. Este grupo había lanzado su manifiesto un año antes de que Juana entrase en la galería, en 1957. Les dedicará una mítica exposición del 7 al 20 de junio de 1959 y a partir de ahí varias individuales a algunos de sus principales actores como Manuel Millares, Manuel Rivera o Antonio Saura, con los que pasó a tener una relación que trascendía lo profesional.

Su claro posicionamiento hacia la vanguardia y los artistas que estaban realizando la renovación plástica del momento hizo, según contaba Manuel Rivera, que se crearan ciertas desavenencias con Aurelio Biosca, dueño de la galería. Esto hizo que Juana trabajase cada vez más incómoda en una galería

que tenía un posicionamiento más conservador, en cuanto a la programación de sus exposiciones². Hay que tener en cuenta que Aurelio Biosca fue amigo y seguidor de los preceptos artísticos de Eugenio D'Ors, instaurados en su Academia Breve. Por tanto, defendió, como línea artística para Biosca la *estética fría* de origen novecentista dictada por D'Ors en sus Salones³.

En 1964 Juana Mordó formó una sociedad con María Luisa Maristany, que aportó en local en la C/ Villanueva, Ernesto Wuthew, que proporcionó contactos en el extranjero y José Ayllón, que propuso su asesoría artística. La dirección pasó a Juana. Entre todos decidieron mantener el nombre de ésta como nombre de la galería, ya se había hecho un nombre en el mundo del arte. Con el tiempo la galería pasó a ser un proyecto personal de Juana, que era así como la llamaban sus artistas, su círculo más íntimo.

De Biosca ella se trajo consigo a su equipo inseparable, a la pintora Esperanza Parada y Esperanza Neure. Empezó así la década más brillante de la galerista, en la que vendió mucho, sus artistas se lucraron con esta relación y desplegó una verdadera influencia con agentes culturales del régimen como González Robles, el cual surtía de artistas para sus exposiciones en el extranjero⁴.

La nueva galería abrió sus puertas con una exposición colectiva con los nombres indispensables de la renovación artística del momento: Vicente Amestoy, Amalia Avia, Jaime Burguillos, José Caballero, Rafa Canogar, Eduardo Chillida, Gonzalo Chillida, Enrique Grau, José Guerrero, Carmen Laffón, Antonio López, Julio López Hernández, Francisco Lozano, Manuel Millares, Manuel Mompó, Lucio Muñoz, Gastón Orellana, Pablo Palazuelo, Alejandro Resino, Manuel Pérez, Juan de Ribera-Berenguer, Luis Sáez, Antonio Saura, Antoni Tàpies, Gustavo Torner, Fernando Zóbel. La siguiente exposición fue dedicada a su amigo Lucio Muñoz, vendiendo su obra entre 18.000 a 200.000 pesetas. Los precios de sus ventas estuvieron en el espectro entre 15.000, (para obra gráfica) a 200.000 pesetas.

Su trabajo en la galería vino marcado por la firma de acuerdos de exclusividad con artistas, pudiendo ser solo para España, como era el caso de Manuel Rivera o de Antonio Saura, que tenían otras galerías que los representaban en París o Nueva York, sólo para el extranjero o de manera global. Les aseguraba una exposición cada 3 años y les ofrecía un sueldo mensual. De esta manera sus artistas podían dedicarse solamente a crear, no teniéndose que preocupar ni por vender ni por conseguir dinero para subsistir. El beneficio de las ventas se repartía entre la galerista y el artista dependiendo de quién asumiera los gastos

² García-Sípido, A.: (1989) *Juana Mordó, marchante de arte*. Tesis Doctoral. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid. II Parte, Anexos: Entrevista a Manuel Rivera.

³ Logroño, M. (1988) "Ecléctico y coherencia de un idilio artístico" en *Aurelio Biosca y el Arte Español*. España, Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Ministerio de Cultura. pp. 53-61.

⁴ Marzo, J.L. (1993, diciembre) "La vanguardia del Poder. El poder de la Vanguardia. Entrevista a González Robles. Principal responsable para el arte contemporáneo durante el régimen franquista". *De Calor. n.º 1*. pp. 28-36. En la página 8 de la entrevista Luis González Robles explicaba airado la respuesta que dio a la Mordó ante un supuesto ofrecimiento de pago de comisiones a cambio de proporcionar a su galería nueva clientela.

de catálogos, enmarcaciones, etc. Siendo al 50% si estos gastos eran asumidos por el artista, disminuyendo su porcentaje en beneficios conforme la galería asumiese más costes. Con su 50%, la galería pagaba los cánones y tasas correspondientes por las ventas realizadas.

En este tiempo se convirtió, aparte de en la galerista del grupo El Paso (menos de Manuel Viola), en la de Amalia Avia, Antonio López, José López Hernández, Frederic Amat, José Caballero, José Guerrero, Cristino Mallo, Pablo Palazuelo, Álvaro Delgado, Manuel Colmeiro, Enrique Gran, Francisco Lozano, Carmen Laffón, Manuel Ángeles Ortiz, Eusebio Sempere, Manuel Mompó, Francisco Farreras, Josep Guinovart, Bonifacio, Gastón Orellana, Luis Sáez, Gustavo Torner, Alberto, Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Benjamín Palencia o Francisco Zabaleta.

En diciembre de 1975 formó una nueva sociedad con Manuel Mendoza, abriendo una nueva galería que mantenía el nombre de la galerista en la C/ Castelló. Esta nueva sociedad, se inauguró con un concierto de obras compuestas por Cristóbal Halffter que se basaban en las piezas expuestas de Eduardo Chillida, Manuel Rivera y Eusebio Sempere. A pesar de inmejorable arranque en lo artístico, en lo económico la galería fallará. Aparecen varios factores en esta caída: la proximidad con la galería fundadora haciéndose ambas competencia, aunque algunos también señalaron a la mala fe de Mendoza⁵.

Aun así se estuvo exponiendo con una periodicidad de una exposición al mes. Se organizaron 31 muestras frente a las 181 que organizará en la su espacio de la C/ Villanueva. La galería de C/ Castelló tuvo que cerrar en 1980. De esta aventura Juana salió mal parada. Pudo sobrevivir gracias a la ayuda de Helga de Alvear, que compró el 50% de la sociedad a Manuel Mendoza y saneó el negocio.

Así, se convirtió en la única representante española en los comités de ferias internacionales de arte contemporáneo. Su galería siempre ayudó a otras nuevas que se crearon en el sector, cediendo artistas para inauguraciones y asesorando a quien se lo requirió. Fue buena para crear contactos y buscar nuevos clientes. Sus opiniones eran tenidas en cuenta por los coleccionistas a la hora de comprar y se convirtió en un referente de la divulgación y promoción del arte contemporáneo español.

1.3 Hipótesis de partida de la tesis

El presente trabajo se ha circunscrito al estudio de las galerías. El sector privado nacional se ha encargado tradicionalmente de la exposición de nuevos

⁵ : García-Sípido, A. (1989) Op. Cit. Anexos: Entrevista a Esperanza Neure y Esperanza Parada.

artistas, su promoción, divulgación y venta de su obra. Este es un tema poco tratado dentro de los estudios de arte contemporáneo español. No es posible reconstruir la historia de los artistas sin estudiar los espacios dónde expusieron y cuál fue el discurso que se desplegó para las obras expuestas.

Si la galería de arte ha sido el lugar dónde tradicionalmente se ha producido un intercambio de ideas, en la época en la que hemos encuadrado nuestro estudio lo fue más, precisamente, por el aislamiento sufrido en Madrid: No existen grandes museos de arte contemporáneo dónde los artistas puedan aprender e intercambiar nuevos lenguajes plásticos; la posibilidad de intercambio con el extranjero en la primera etapa de la postguerra es prácticamente nula; la acción de la censura apenas permite la entrada de catálogos de artistas extranjeros consagrados o contemporáneos y mucho menos de los artistas disidentes españoles.

Ante ese panorama, galerías madrileñas como Clan, Buchholz o La Palma, permitieron un cierto intercambio de ideas y de autoconocimiento de los principales actores de la renovación plástica española. El ambiente de Biosca, algo más distinguido, también gracias a la implantación, en la galería de muchos de los Salones de los 11 de la Academia Breve, ideada por su amigo Eugenio D'Ors. Por tanto la galería proporcionó a las elites sociales del momento, un lugar y una coartada donde alternar con artistas ya consagrados. Lugar donde intelectuales, nobles, famosos, artistas, se dejaban ver.

Eso permitió a Biosca, por un lado, capear unos años de carestía intelectual y económica. Gracias a esto, sorteó también a la censura, ya que las exposiciones organizadas venían avaladas por la propia intelectualidad del Régimen. Sólo la exposición de Eduardo Arroyo tuvo problemas con la censura política y fue cerrada con anterioridad a la fecha programada⁶.

Este trabajo se pensó como estudio de la figura de Juana Mordó. En un origen queríamos poner en valor de la labor de la galerista desarrollando un discurso lineal sobre su andadura profesional, desde sus comienzos en Biosca en 1958 hasta 1984, fecha de su muerte. Pero la estructura de esta Tesis fue evolucionando hasta disponerse a través del eje formado entre Juana Mordó-Helga de Alvear. Esto posibilitaba trabajar sobre la biografía de las dos galeristas como in binomio, por tanto permitía comprobar la evolución de la Galería Juana Mordó una vez que ella ya no estaba.

Por otro lado, el perfil de ambas me interesaba desde una doble vertiente, como marchantes y a la vez como coleccionistas. Ambas donaron sus respectivas colecciones con la idea de divulgarlas. En el caso de la Mordó, su colección, formada por dibujos y pequeñas obras, la mayoría regalo de artistas, fue donado al Círculo de Bellas Artes de Madrid. En el caso de Helga formando su propio museo, Centro de artes Visuales, Fundación Helga de Alvear en

⁶ Tusell, J. y Martínez-Novillo, A. (1991). "Década 1960-1970" en *Cincuenta años de arte. Galería Biosca, 1940-1990*. Madrid, España: Turner. pp. 112-150.

Cáceres. Ambas tuvieron la idea de promocionar arte contemporáneo desde la galería y desde la colección de arte.

Al comienzo realizamos el estudio de las fuentes de una manera sistemática y cronológica. De tal manera que había que empezar por Juana y su llegada a España en la década de 1950. Fuimos desgranando la información desde unas capas más superficiales, la vida artística madrileña entre los años 1958 al 1964, hasta ir centrando el asunto de nuestro estudio, el quehacer de Juana Mordó en la Galería Biosca. Para seguir su pista recurrimos al estudio de catálogos, artículos de revistas, periódicos y tesis. Todos ellos los encontramos en los archivos de la Biblioteca Nacional.

A medida que íbamos reuniendo más información nos dábamos cuenta que éste era un momento apasionante. Lo era por el trabajo que realizaban las galerías, el ambiente artístico que reunían. También lo fue por el renacimiento y creación de nuevas ideas, que se plasmaban en la evolución y profesionalización de la crítica. De esto también fueron propiciadoras las galerías con la apertura a nuevas corrientes artísticas. Otro aspecto que nos interesaba eran las relaciones entre el arte y el poder.

Si bien el tema es de vital importancia para contextualizar el fenómeno artístico español, nos dábamos cuenta que era un tema poco estudiado. No ha despertado un gran interés historiografía, a pesar de la importante incidencia de las galerías de arte.

Al seguir los pasos de Juana por los archivos y tuvimos la fortuna de encontrarnos con el Archivo Biosca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Este archivo cubre la toda la actividad de esta galería, desde 1940 hasta 1996, ya que Biosca ha sido la galería con más recorrido histórico del panorama madrileño. Solo entonces fuimos conscientes de que estábamos delante de una tarea mucho más extensa de lo que pensábamos. En realidad, la primera etapa de su vida como marchante, su colaboración en la galería Biosca, cubría un área de estudio amplísima.

Por otro lado, a diferencia del segundo periodo de su carrera, apenas se le había prestado atención. Nos encontrábamos delante de carpetas y carpetas de cartas, catálogos, fotografías y sobre todo recortes de la prensa del momento, que iban recogiendo las críticas de cada una de las exposiciones que se organizaban. Pero que, más allá de ese orden cronológico, no tenía ninguna estructura. No había en él ninguna explicación sobre por qué se desarrollaban unas exposiciones y no otras. O mejor, quienes eran los artistas que interesan a la galería, cómo se exponen, cómo se venden o a quiénes.

Esta falta aparente de orden fue suscitando nuevas preguntas y atrayendo nuestra curiosidad. ¿Cómo llega Juana Mordó a Biosca? ¿Qué papel exactamente jugó en la gestión de la galería? ¿Tuvo éxito en su labor como

directora de la galería? ¿Qué relación tuvo con Aurelio Biosca, y más concretamente con los artistas de vanguardia? ¿Cuál fue la acogida de la crítica hacia estos pintores y escultores jóvenes que, estaban haciendo cosas diferentes en ese conservador panorama madrileño? ¿Qué es lo que se pensaba sobre artistas como los integrantes del Grupo Pórtico, El Paso, Equipo Crónica, etc.? Cómo lo recoge la crítica, existió empatía hacia estos movimientos renovadores. Cómo se estaba publicitando. De tal manera que, empezamos a recoger información sobre cada una de estas exposiciones intentando poner luz en la labor de la galería, en el momento en el que fue dirigida por ella.

1.4 Objetivos

En torno al panorama artístico de Postguerra se despliega el semillero de nuevas estructuras artísticas, filosóficas, expositivas que germinarán en un mercado del arte español más robusto y significativo a nivel internacional en décadas posteriores. Este trabajo tiene como principal objetivo la reflexión de los elementos históricos, políticos y artísticos que conformaron la *foto finish* de este mercado del arte madrileño, ya que podría ser extrapolable al español en general.

Para ello escogimos como lugar un escenario que fuera representativo del paisaje cultural de los años de la década de 1950 en Madrid. Se nos antojaba la Galería Biosca una galería óptima para nuestro objetivo. Se trataba de una galería inaugurada en el año 1940, o sea en plena postguerra, que fue sufriendo una evolución desde tienda de decoración, además con exhibición de cuadros hasta galería de referencia para artistas renovadores, críticos, gente de la alta sociedad Madrileña e intelectuales adscritos al Régimen. El hecho de que fuera elegida por Eugenio D'Ors como escaparate de las exposiciones de su Academia Breve, la dotó de un prestigio inusitado y codiciado por otras.

Otro aspecto fundamental para su elección, fue la inclusión de Juana Mordó en la plantilla de Biosca. Esta elección definió nuestro marco cronológico. Juana fue contratada, según contaba el propio Aurelio Biosca, buscando un perfil de director *que aunase sensibilidad artística* y la capacidad de hacer de ese proyecto, *una empresa rentable*⁷. Por tanto creemos evidente la yuxtaposición entre la figura de Juana Mordó y la Galería Biosca, igual que el tándem formado entre Aurelio Biosca y Juana Mordó, durante los años 1958 a 1963, tiempo que duró esta relación profesional, si bien Juana abandonó la galería a finales de 1963, ésta siguió trabajando con el calendario trabajado por ella en 1964.

Por tanto, para poder plasmar la evolución de la galería con Juana como gestora, analizaremos este calendario de exposiciones en el periodo en el que Juana Mordó fue su directora y gestora, desde 1958 a 1963, con ello se

⁷: Tusell, J. y Martínez-Novillo, A. (1991) Op. Cit. pp. 98-99

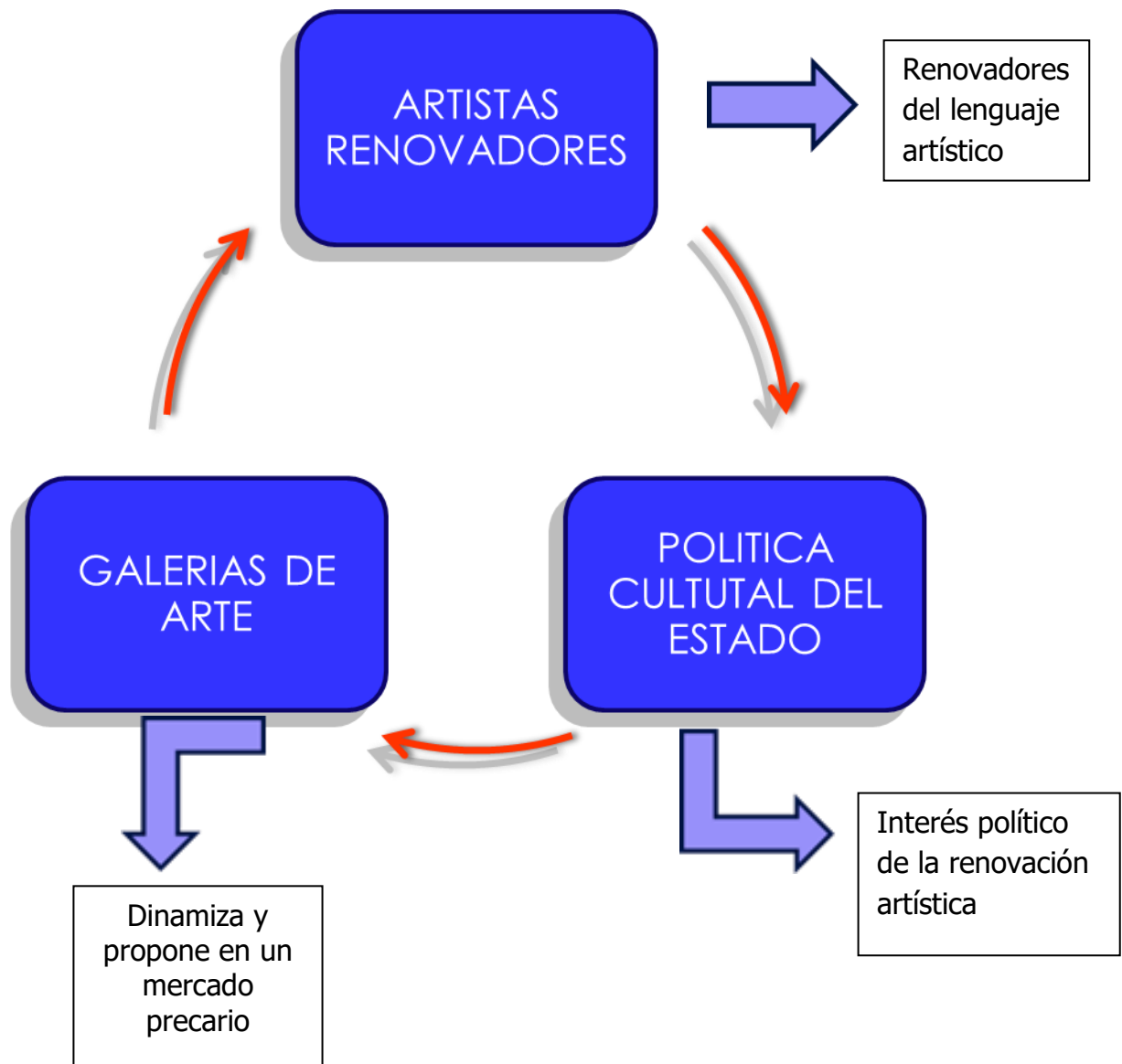
pretende comprender la incidencia que tuvo sus elecciones en la evolución de la galería.

Se debe tener en cuenta además que, la labor de las galerías vino complementada por la labor de crítica e historiografía del arte. La crítica realizó el proceso de interpretación de la vanguardia artística, por tanto pensamos que es ineludible el análisis de su función en el caso madrileño. Además, queremos entender cuáles fueron sus reacciones ante el surgimiento del Informalismo, movimiento artístico que tuvo mayor calado. Este movimiento surgió, conquistó sus mayores éxitos y se agotó en esa década. El grupo El Paso se instaura en 1957 pero el movimiento informalista español, escenificó su *canto del cisne* en 1964, año en el que Juana Mordó inauguraba su propia galería.

Por último, este trabajo pretende proyectar una visión 360º sobre los actores que determinaron el mercado del arte madrileño en la década de los años cincuenta: galerías, artistas y políticas culturales públicas. Suponemos que todos ellos se encontraban íntimamente ligados. De tal manera que las acciones de las galerías, sus promociones, exposiciones, la difusión de los artistas renovadores, ya fuera en el ámbito nacional o internacional, fueron aprovechados por el Régimen para mejorar su imagen en el exterior. Las exposiciones de los jóvenes artistas, sin vinculaciones políticas evidentes, sirvieron de carta de presentación política a nivel internacional. Los éxitos de estos en las Bienales de Venecia o Sao Paulo, serán aprovechados.

Pero, por otro lado, también serán éxitos de la labor de gestión de galerías que los promocionaban y que trataban de dar a conocer y sobrevivir en mercado precario, como lo fue el de la década de los años 1950. Esta será crucial por el cambio de estructuras artísticas, los gustos de la sociedad madrileña y por defecto, de la española.

Las transformaciones acontecidas en esta década tendrán que ver con la manera de exponer y de difundir el arte contemporáneo. Las exposiciones supusieron, además, una profesionalización de la crítica española. También existió una preocupación por profundizar en la plástica contemporánea. La galería Biosca, bajo la dirección de Juana Mordó, tuvo mucho que ver en esta transformación y este trabajo intentará ilustrar este cambio de mentalidad y de estructuras.



1.5 Metodología y estructura de la tesis

La estructura de la tesis se ha confeccionado como una crónica de la Galería Biosca desde 1958 hasta 1964. Como dijimos antes, nos parecía igualmente útil explicar el ambiente en Madrid, pudiendo reflejar la realidad de los jóvenes artistas, las relaciones entre arte y poder, haciendo una pequeña cronología del resto de galerías y espacios dedicados al arte contemporáneo en esos momentos. De esta forma con el capítulo, *Estado de la cuestión: el panorama artístico en la década de 1950*, hemos pretendido recoger esta visión global de este momento, tan interesante y fructífero. La distribución de este apartado se sigue desde tres puntos de vista, como ya se ha ido adelantando antes, artistas, sector público y sector privado.

El capítulo central de la tesis, *Programación de la Galería Biosca (1958-1963): el aprendizaje de Juana Mordó*, está dedicado a contar la evolución de esta galería. Para ello nos centramos en dos apartados fundamentales, uno, el devenir de las muestras en la galería y un segundo dedicado a la promoción de la galería, en concreto a la celebración de los Premios Biosca de pintura.

Se ha reconstruido en el apartado de exposiciones el calendario de muestras realizadas desde 1958 a 1964, momento en el que Juana salió para formar su propio proyecto. Pretendíamos con ello dar una visión pormenorizada de cada temporada de exposiciones. Cuando se ha podido y ha quedado recogido en catálogo o en prensa, se han enumerado las obras que formaron parte de cada muestra. Para dar una visión más clara y rápida de cada una de estas exposiciones hemos realizado el *anexo 1*. Con ayuda de un esquema anual se fueron recogiendo las distintas exposiciones y su incidencia mensual con ayuda de colores. Con ello pretendíamos explicar la incidencia temporal de cada una de ellas. Este esquema facilita entender en qué momentos la galería estuvo abierta o cerrada, en qué meses la actividad de la galería vino duplicada (dividiéndose en 2 salas), cuáles fueron los artistas que expusieron en el periodo de nuestro estudio, quiénes repitieron o qué otros actos se realizaron en la misma.

Nos interesaba además, reconstruir a través de imágenes o comentarios, el aspecto de la galería con la obra expuesta. Nos fijábamos en aspectos museográficos como el sistema de iluminación, su disposición en las salas, los sistemas de anclajes a la pared, señalética, etc. Además hemos intentado exponer esta información de una manera más gráfica en los anexos, sobre todo con el *anexo 2* que recogió, principalmente, imágenes de inauguraciones y actos.

A parte de esto, se ha recogido en los *anexos del 3 al 15*, diferentes catálogos de artistas. Con ello comentamos los diferentes formatos que existieron. Desde el más básico, que era un tarjetón en el que solo aparecía el nombre del artista, las fechas de la exposición y la invitación a su inauguración, hasta pequeños catálogos razonados. En ellos ya aparecían críticas de reputados historiadores del momento, listado de obras, imágenes en blanco y negro y hasta en color de las principales obras expuestas, y biografía que contaba la evolución de cada artista. Podemos ver, a través de éstos, como también hubo una evolución en su producción, llegando a ser, por lo general, más complejos en la década de 1960. Pudimos, por tanto, estudiar esta mejora de la galería en el tiempo en el que Juana Mordó trabajó en Biosca.

La promoción y atracción de nuevos valores forma parte del devenir de una galería. Biosca encontró la forma de realizar las dos labores a través de los Premios Biosca. Solo se celebraron dos ediciones, la de 1960 y la 1961. Igualmente tuvieron importancia porque la galería implicó para su organización y jurado a lo más granado de los artistas y la crítica madrileña del momento.

Prueba de ello es que en ambas ediciones se contó con el maestro de la mayoría de los jóvenes pintores, que canonizaba el acto, Daniel Vázquez Díaz. La carta en la que se le invitaba para formar parte del jurado de la primera edición de este premio ha sido reproducida en el *anexo 17*.

Otros *anexos* de este apartado del *16 al 22*, han recogido las bases del Primer Premio de Pintura Biosca, diferentes anónimos que se escribieron a propósito de la limitación de edad del concurso. Además se han recogido las bases de su segunda edición, recuento en la votación final y fallo final.

Por último hemos introducido un apartado bibliográfico en el que se enumeran las referencias consultadas. Estas van desde las que aparecen en el propio Archivo Biosca hasta las Tesis, artículos, libros específicos y catálogos generales. No hemos incluido, sin embargo, los catálogos que editaba Biosca y que están dentro de este Archivo Biosca. Al ser éste un material tan heterogéneo, en ocasiones le faltan muchos datos para ser considerados catálogos al uso. Cuando sucedía esto, la información que sobre todo utilizamos para nuestro estudio fue el reflejo de las fechas de apertura y cierre de las diferentes exposiciones. No obstante, todos estos catálogos sí han sido referenciados en las notas a pie de página.

No queda más que admitir que, como en la mayoría de las aventuras, se partió desde un punto de partida de las certezas sobre lo conocido de este tema. Este estado fue evolucionando y fuimos explorando un terreno desconocido, al penetrar en los archivos. Esto nos ha provisto de un cambio constante de las premisas de estudio. Pero hemos conseguido aislar una burbuja en el tiempo y conocer cuál era la situación artística y social del Madrid entre los años 1958-1964.

Dejamos así este recorrido que no se da por finalizado. Los actores que hemos estudiados, Juana Mordó y Aurelio Biosca en su galería, volvieron a cruzar sus trayectorias pero de manera muy esporádica, aunque no realizaron más proyectos de manera conjunta. A pesar de esto, ambos siguieron sus carreras, las dos de amplio recorrido. No obstante mantuvieron un buen recuerdo en uno del otro. De hecho Aurelio Biosca, participó en el catálogo *Por amor al arte*⁸, en el que se rendía homenaje a la gran marchante poco antes de su muerte.

Este instante en la Historia del Arte Español, nos parece lo suficientemente significativo para ser expuesto y suscitar interés. Quizá propiciar que otros continúen, a través de los hilos que esta investigación urde, otros muchos recorridos hacia múltiples direcciones que nos ayuden proporcionar a una visión más global del arte contemporáneo español.

⁸ Aranguren, J.L., Ayllón, J., Fernández del Amo, J.L., Hidalgo, C., Gómez-Arcos, A, Neure, E., Parada, E., Santos Torroella, R., Gómez-Acebo, E., Bonet Correa, A. y otros (1985). *Juana Mordó. Por amor al arte*. España, Madrid: Circulo de Bellas Artes.

II. ESTADO DE LA CUESTIÓN: EL PANORAMA ARTÍSTICO EN LA DÉCADA DE LOS AÑOS CINCUENTA

2.1 Artistas

En las décadas de 1950 y 1960 se producirán diferentes cambios en la sociedad española que marcarán el desarrollo y posteriormente las relaciones entre los binomios arte-artistas y esfera pública-poder. Mediadora, gestora y oportunista, la galería se antoja como un espacio privado que programa propuestas contemporáneas que, paulatinamente interesarán a una burguesía española en formación, pero con poder adquisitivo para comprar arte.

El hecho de que además fuesen apareciendo nombres de artistas españoles en exposiciones colectivas o individuales de museos, fundaciones y galerías privadas, dotará de un prestigio inusitado dará a conocer a una generación de artistas. Este fenómeno se prolongará durante varias décadas más. Por otro lado, las galerías españolas empezarán a tener un beneficio económico por estas gestiones, comienzan a ser rentables a medio plazo.

La década anterior, la de la Postguerra, había sido especialmente dura. Sumada a la autarquía económica, existía una autarquía cultural, impuesta desde las elites del poder y por una Academia continuista. Todo ello produjo un corte con los movimientos de vanguardia de antes de la guerra. Esto repercutirá desfavorablemente tanto en el estudio de las artes como en el conocimiento de las propuestas plásticas que se estaban produciendo en otras capitales europeas en el mismo momento. El ambiente artístico estaba ensordecido. La influencia de la vanguardia española exiliada, en su mayoría en París, queda lejana para una generación de jóvenes artistas que se encontraban, en su mayoría, estudiando dentro de las diferentes Escuelas de Artes y Oficios o Academias de Bellas Artes del país. El corte no sólo se había producido al disiparse su influencia sino además, por la parálisis sufrida a partir de 1939, de toda iniciativa educativa a favor de una regeneración de las enseñanzas artísticas.

Las direcciones de estas instituciones se adjudicaron a artistas que se habían quedado tras la guerra y habían manifestado su adhesión al Régimen. Estos suprimen asignaturas, becas, salidas de estudiantes al extranjero para ampliar estudios. Se recortaron planes de los estudio cualquier novedad, artística o movimiento que pudiera resultar disonante con el contexto político e ideológico del momento. Se arrinconó todo conocimiento que fuese más allá de la técnica impresionista proveniente de Sorolla⁹. Los avances técnicos del impresionismo y postimpresionismo francés se ignoran. Todo lo que tuviera que

⁹ Forriols, R. (2003). *Eusebio Sempere. La obra gráfica, 1965-1985*. (Tesis Doctoral) Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia. Valencia. pp. 58-69. En concreto, en la Academia de San Carlos, ni siquiera los cambios técnicos de la pintura de Sorolla no son comprendidos por parte de una Academia que se encuentra cómoda entre el provincianismo de su clientela.

ver con los movimientos artísticos de principios del siglo. XX parecen olvidados. La fuente última de toda enseñanza provendrá de la Tradición¹⁰. Emular los colores, la paleta fría, pardos, verdes, de los maestros de la pintura del siglo XVII y a la cabeza de ellos Velázquez.

La enseñanza del arte, no era sino el reflejo social y por ende, de toda la maquinaria cultural del país. Ésta se basaba en las ideas, como decíamos, de la defensa de una tradición cultural propia. Nuestra esencia, según estos presupuestos, se generaba a través de creación barroca¹¹. En ella se recogen los fundamentos sobre la pintura como el de que debe ser eminentemente realista y áspera de colores desgastados y paleta fría. Esta idea de tradición, se ha prolongado hasta nuestra época.

La tradición hace que se piense en las creaciones de los artistas españoles como diferentes, realizadas en su contexto determinado, aisladas, extrapoladas de las creadas en el contexto europeo. Por tanto, hijas de la individualidad de su autor. Al fin y al cabo Picasso o Goya habían marcado tendencia en sus respectivas épocas, eran únicos, siendo su obra producto de su genio y no de su pensamiento político de su contexto histórico.

Con ese mismo esquema será juzgada la obra del resto de intelectuales. Si éstos habían mostrado alguna tendencia política contraria o bien, son arrinconados, o bien, sus obras eran consideradas producto de esta unicidad artística hispánica, transformándola, convirtiéndolas en neutras. De esta forma haciendo que estas trascendiesen del contexto político, social y económico en la que fue creada. Por tanto, desposeída del pensamiento político de su creador¹². Sus obras, pinceladas de genialidad, reflejo de la reserva espiritual española, que era eminentemente católica, y fundamentalmente limpia de componente político alguno.

La generación de jóvenes artistas de la década de los años cincuenta tuvo que tomar parte en esta dualidad al buscar la influencia de artistas consagrados, más clásicos o académicos. La impermeabilidad del sistema artístico coartaba la influencia de otros estímulos, exposiciones, artistas, libros, catálogos, etc.,

¹⁰ Díaz Sánchez, J. (2013). *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. Madrid, España: Catedra. pp. 44 -47. Luis Felipe Vivanco, el gran teórico del Franquismo, propone una "rehumanización" del arte. Para lo cual los artistas debían tender en sus creaciones hacia un arte trascendente en lo conceptual, basándose en la belleza, la bondad y la veracidad, más que en su plasmación puramente plástica. Por ello se propone como modelo a seguir la pintura española del siglo XVII y más concretamente a Velázquez, por ser considerada reserva de pureza y espiritualidad, ideales hacia los que el artista hispánico debía aspirar.

¹¹ Díaz Sánchez, J. (2013). Op Cit. pp. 24- 43. Eugenio D'Ors concibe la Historia como un sistema diacrónico basado en el Eon. Los eones, formadores de periodos de la historia hispánica, entre ellos se puede incluir el Imperio o el Barroco, dotaban de un carácter propio a cultura española. Estas ideas fueron muy difundidas sobre todo en la arquitectura, a través de las nuevas poblaciones diseñadas dentro del programa de Regiones Devastadas, realizándose en ellas decoración propia de la época histórica de los Reyes Católicos o del Emperador Carlos V.

¹² Díaz Sánchez, J. Op. Cit. (2013). pp. 68-79. "La definición de arte abstracto en torno a la Escuela de Altamira". En este apartado se explica como se teoriza la idea del Informalismo basándose en la independencia del arte sobre cualquier otro condicionante que no fuera el estético. En cuanto a la nueva formulación de la pintura se hablaba de la simplificación de formas volviendo a las estructuras estéticas del pasado, en concreto a las cuevas prehistóricas de las que reciben el nombre. Para Luis Felipe Vivanco el arte abstracto debía ser un movimiento puro, ahistórico, espiritual frente al surrealismo que se encontraba denostado por la intelectualidad franquista.

que proviniesen del exterior del país. Entonces, artistas como Vázquez Díaz, Cossío, Sunyer, Benjamín Palencia, Zabaleta, Francisco Arias, José Caballero, Gregorio Prieto, Ángel Ferrant, aparecen insistentemente en la nómina de cada nuevo movimiento que se pretende vivificar. Gregorio Prieto con el Postismo, José Caballero en la redención del surrealismo, Ángel Ferrant junto a Mathias Goeritz buscando nuevos caminos para plástica e influenciando a jóvenes creadores en la Escuela de Altamira, etc.

Pero son Daniel Vázquez Díaz y Benjamín Palencia los mayores referentes de todos ellos. Contar con su presencia en las inauguraciones de museos y galerías era sinónimo de éxito. Sus afirmaciones se consideraban transcendentales y son recogidas por las críticas en prensa. Destaca entre la influencia a estos jóvenes la figura de un Daniel Vázquez-Díaz que, a pesar de ser conservador como artista, se manifiesta reacio al conservadorismo que la Academia ofrece en sus enseñanzas, convirtiéndose, por tanto, en un verdadero catalizador para los más inquietos. Será él quien proporcione información sobre artistas exiliados en París, entre ellos Picasso o de la Escuela de París como Juan Gris. Animará a sus alumnos a viajar a la capital francesa para apreciar de primera mano la vanguardia artística del momento.

Fruto de estas inquietudes, varios movimientos tendrán su momento en esta década. Unos tendrán como repercusión, la salida de jóvenes artistas. Otros actuarán sobre la realidad creadora propia del país. Todos ellos intentando dar cabida, reinterpretar, los pocos impulsos que llegan a España. Recurrente es la utilización de estampas que se pasaban estos jóvenes estudiantes, casi clandestinamente, tarjetas impresas provenientes en su mayoría de París, impresas con mala calidad pero que servían para intentar coger cierta perspectiva a los cuadros y esculturas que se exhibían aquí. Pero no fueron los únicos, el Museo Español de Arte Contemporáneo, utilizó las reproducciones para producir exposiciones sobre pintura internacional contemporánea con un claro componente educador¹³.

Los más inquietos, decidieron a partir de ese momento viajar a París. La ciudad francesa se convirtió en anhelo y faro de creación artística. Unos jovencísimos José Guerrero y Antonio Lago marcharán los primeros en 1945. Una década antes de que Guerrero cambie a París por Estados Unidos, como lugar de residencia y de referencias. También marcharán los madrileños Pablo Palazuelo, Lucio Muñoz. El barcelonés Francisco Ferreras que llegará a exponer

¹³ Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz, M.D. (1988). *Aportaciones a la Historia del Arte de los fondos del Museo Español de Arte Contemporáneo*. (Tesis Doctoral) Departamento de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo, Arte III. Facultad de geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. pp. 240 y siguientes. En 1953 el Museo Español de Arte Contemporáneo con el patrocinio la Delegación Nacional de Educación organizó esta exposición que resultó fundamental en cuanto a su labor educadora. Se trataba de una exposición itinerante a la manera de museo ambulante en el que, por medio de reproducciones, proponía hacer un recorrido histórico por algunos de los movimientos de vanguardia, a través sus principales artistas, Marc Chagall, Paul Cezanne, Pablo Picasso, Vincent Van Gogh, Claude Monet, Maurice Vlaminck, etc. Esta iniciativa viajó por diferentes provincias españolas, incluyéndose Colegios Mayores Universitarios, donde los movimientos renovadores prenderán durante toda esa década. La heterogénea lista de nombres, escuelas y diferentes tendencias artísticas, nos indica las carencias de base en el conocimiento sobre la creación contemporánea del público medio español.

en el Colegio de España en 1953 y vendió sus primeras obras en esa capital. Un inquieto Antonio Saura se marchó buscando distanciarse del panorama creativo español para llegar definitivamente al tachismo. Recalarán igualmente en la capital francesa Eduardo Chillida y Antoni Tàpies. El perseverante Eusebio Sempere permanecerá en París más tiempo que ningún otro, de 1948 al 15 de enero 1960. Pudiendo volver a Madrid con experiencia y contactos, de los auténticos personajes de la vanguardia abstracta aun activa en los años cincuenta. Comenzando desde George Braque, pasando por Kandinsky, Piet Mondrian, hasta Jean Arp, Michel Seuphor, Poliacoff, Herbin o Victor Vasarely.

Desde el ámbito nacional surgieron también iniciativas muy activas que pretenden marcar un punto y aparte con la experiencia académica española. Superar la experiencia de las obras que copaban todas las Exposiciones Nacionales de pinturas, expuestas, ganadoras, seleccionadas para los museos estatales, pero estériles en originalidad. Todas estas nuevas experiencias partieron de un máximo común denominador, la reinterpretación del expresionismo o del surrealismo.

En ese sentido será un referente para todos ellos un Joan Miró que pareció autoexiliarse de la realidad española pero que conoció personalmente a muchos de los jóvenes artistas y los influenció. Por ello, para muchos la abstracción se convirtió en un paso lógico dejando al surrealismo como etapa inicial. Desde aquí avanzaron por la abstracción hasta llegar al informalismo, movimiento que consagra a muchos de ellos. No tuvo el mismo poder de atracción Salvador Dalí que, si bien sirve como animador de la escena nacional, parece haber perdido la fuerza creativa y rebeldía que, la obra de los años 30 destilaba.

Dentro de la figuración aparecerá una revitalización o mejor, una reinterpretación, intento de reanimación desde la Escuela de Vallecas, ya desaparecida con la guerra. Si bien, no tuvo la capacidad evocadora y ni el interés sugestivo o interpretativo del paisaje a través del surrealismo, que había tenido antes de guerra. Pero sirvió para que algunos de los jóvenes pintores se agruparan en torno a sus filas, como en el caso de Álvaro Delgado, para eliminar lo anecdótico de lo representando, utilizando para ello el lenguaje cubista. El cubismo junto al surrealismo será considerado una especie de purificador de movimientos preexistentes, a favor de lo que estaba por venir.

El hecho de que la Librería-Galería Buchholz¹⁴ abriera su andadura en el madrileño Paseo de Recoletos en 1945 con una exposición compuesta por las obras de Pedro Bueno, Álvaro Delgado, Juana Faure, Eustaquio Fernández Miranda, Carlos Ferreira, Luis García Ochoa, José Guerrero, Antonio Lago, Juan Antonio Morales, Pablo Palazuelo, Miguel Pérez Aguilera y José Planes, con el nombre *de Joven Escuela de Madrid*, marcó la identidad y la andadura de muchos de ellos, a pesar de que estilísticamente estaban distantes los unos de

¹⁴ Ureña. (1982). Op. cit. pg. 58-59

otros y su andadura terminará transcurriendo por otros caminos, véase el caso de Guerrero o Palazuelo hacia una abstracción. Para formarla será el propio Karl Buchholz el que se pasara ese verano visitando los talleres de los artistas más renovadores afincados en la capital.

Otro grupo que intentaba trascender de la realidad española y tomaba el referente francés se fraguó en Zaragoza. El *Grupo Pórtico*¹⁵ se formó con la colaboración de los artistas Fermín Aguayo, Santiago Lagunas y Eloy Laguardia. Su gestación se desarrolló entre 1947 al 1952. En 1947 tuvo lugar su primera exposición, Pórtico presenta a 9 pintores, en el Centro Mercantil de Zaragoza. En 1948 desaparecen los otros seis pintores mucho más heterogéneos y quedan estos tres pintores, que son los que expondrán en la Galería Buchholz¹⁶, fruto de un histórico intercambio que se hizo de estos artistas con los madrileños Pablo Palazuelo, Antonio Lara y Antonio Valdivieso, manteniéndose muy activos en la década de 1940. En este tiempo pudieron entrar en contacto con artistas como Ángel Ferrant o Matías Goeritz que fue definitorio para su desarrollo posterior.

Matías Goeritz y Ángel Ferrant que estuvieron muy activos toda la década de los 40. En 1949 Goeritz se marchó de España, solo entonces disminuirá su influencia, manteniendo correspondencia con algunos de los jóvenes creadores que había conocido anteriormente. Los dos artistas comenzaron colaborando en publicaciones sobre artistas españoles del momento para la Galería Clan o La Palma, en las que también colaborará Benjamín Palencia. En que llegan a escribir sobre Paul Klee, figura completamente desconocida en España.

La colaboración más relevante para el transcurso de las artes plásticas en España fue su participación en la formación de la *Escuela de Altamira*. En ella confluirá por primera vez el patrocinio del Estado. Esto hizo mucho más visibles las acciones del grupo, en este caso la organización de actos para dar a conocer el arte abstracto.

Se convocaron varias ediciones para hablar del arte contemporáneo. La primera se celebró en 1949 organizada por Matías Goeritz. La edición de 1953 paso a ser asimilada por el aparato del Régimen incluyéndose en el Primer Congreso de Arte Abstracto, organizado por José Luis Fernández del Amo, director del Museo Español de Arte Abstracto, MEAC y celebrado en Santander en 1953¹⁷. El hecho de que entre la nómina de los participantes de esta escuela se

¹⁵ Ureña, G. (1982). Op. cit. pp. 62-66. El grupo el Pórtico tomó su nombre de la Librería Pórtico de Zaragoza. A través de la librería y del Casino Mercantil de esa ciudad se canalizaron los movimientos artísticos renovadores ya que ambas organizaban exposiciones de jóvenes artistas y conferencias sobre arte moderno. De hecho su primera exposición se celebró en este Casino.

¹⁶ Ureña, G. (1982). Op cit. 1982. Pp. 64 El grupo se reduce y se sofisticó bajo la tutela de Santiago Laguna. Posteriormente al mes de abril expusieron en la galería Studio de Bilbao.

¹⁷ Marzo, J.L. (2010). *¿Puedo hablar con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*. Murcia, España: CENDEAC, Colección Ad Hoc 27. pp. 38 y siguientes. Luis Felipe Vivanco fue un poeta que era intelectual al Régimen, Rafael Santos Torroella, fue también crítico. La edición de 1953 fue financiada por el Instituto de Cultura Hispánica, dirigido por Manuel Fraga Iribarne.

encontraran Luis Felipe Vivanco o Rafael Santos Torroella, sirvió para disipar suspicacias ante el Régimen, asimilar sus discursos por sus prohombres y tener una cobertura mediática que ningún otro acontecimiento artístico había tenido hasta entonces.

Otro grupo fue el formado en 1950 los *LADAC*¹⁸ o, *Los Arqueros del Arte Contemporáneo*. Se componía por los artistas Elvirieta Escobio, Juan Ismael, Alberto Manrique, Manolo Millares, Placido Fleitas, Felo Monzón y José Julio Rodríguez. Estos formaron un congreso parecido al que se celebraba en Santander, esta vez poniendo como referente no el arte prehistórico de las cuevas de Altamira, sino el arte guanche de las islas Canarias. El grupo que tuvo como impulsor al propio Millares buscaba en la síntesis con el arte indígena, la estructura básica contemporánea con la empezar a crear de nuevo.

En el camino hacia la abstracción el surrealismo, a pesar de lo denostado por crítica y programadores, tuvo un papel especial como revulsivo para grupos como *Dau al Set*¹⁹. Este grupo formado por unos jovencísimos Modest Cuixart, Antoni Tàpies y Joan Ponç, todos influenciados artísticamente por las enseñanzas de Joan Miró. Un *Septimo Salón de los Once*²⁰ en 1949 los hace famosos y contribuirá a su posterior éxito de crítica y ventas. Poco a poco sus pinturas se irán transformando hacia el Informalismo. Pronto vendrán los éxitos en la Bienal de Venecia de 1953 en el que se premiaba a Tàpies, pero no es el único laureado por la crítica extranjera, participarán y ganarán premios en las sucesivas Bienales de Venecia de 1954, 1958 o Sao Paulo de 1957, Oteiza, Chillida, Ferreras, Saura, entre otros.

El movimiento más popular y controvertido de la década de 1950, será, por encima de cualquier otro, la abstracción, y dentro de ella, el Informalismo. Varios serán los factores que lleven al éxito de los artistas que buscan este lenguaje. Por un lado es un movimiento, el abstracto, profusamente desarrollado en París que, recordamos era la gran referencia para los creadores españoles. Los primeros artistas que vienen de París influidos de su arte empiezan a exponer en España. Uno de los primeros será Francisco Ferreras en la Galería Biosca en 1953. Aparecen también las primeras publicaciones y congresos hablando sobre este arte abstracto que, por otro lado tanto gustaba

¹⁸ Carreño Corbella, P. (1989). *LADAC. El sueño de los arqueros*. Madrid. España: Viceconsejería de Cultura y Deporte. pp. 11-22. El grupo LADAC surge en torno a 1950, a través de la revista *Planas de poesía*, muy ligada al entorno de los hermanos Millares. Es en *Planas* es donde se gestará la primera exposición del grupo realizada en el Museo Canario del 21 de enero de 1950 al 4 febrero. La segunda exposición del grupo se inauguró en el Club de Universitarios de las Palmas de Gran Canarias, tuvo lugar del 27 de noviembre al 9 de diciembre. Con motivo de esta segunda muestra se publicó un díptico en el cual aparecía la representación de unos arqueros, de manera muy esquemática diseñados por Manuel Millares. En el catálogo de esta muestra el grupo publicó su manifiesto, que había sido redactado en noviembre.

¹⁹ Ureña, G. (1982). Op. Cit. pp. 67-72. *Dau al Set*, surge como una revista literaria-artística, de clara orientación surrealista, ya que buscaban un amalgama de ambas disciplinas, así como la conexión con la vanguardia internacional.

²⁰ Este salón se celebró en la Galería Biosca. Aurelio ponía al servicio de su amigo Eugenio el espacio para celebrarlo y canonizaba su Academia Breve en lo que suponía una apertura de la Academia Breve. Por un lado exponiendo obra de Joan Miró y por otra presentando al grupo Dau al Set, que además en ese momento realizan un arte eminentemente surrealista.

a los intelectuales del régimen, como los miembros del MEAC que lo defenderán durante toda esta década de los años cincuenta incondicionalmente.

Actuaciones importantes tuvieron lugar en la Galería Fernando Fe. Muy inquieta en esos momentos a cualquier novedad proveniente del movimiento abstracto. En estos momentos surgieron nuevas voces en la abstracción como la de Gerardo Rueda, Manuel Rivera, Cesar Manrique, Luis Feito o Manuel Viola. Así se va desarrollando este lenguaje, como habíamos dicho antes, que tiene como referente el paisaje castellano, duro, seco de grises de negros como la historia española también lo era para ellos (desde Felipe II hasta la crítica velada a la represión del régimen). Todo este caldo de cultivo hará que surja en 1957 el *Grupo El Paso*²¹.

El *Grupo Parpalló* aparece en la Valencia de 1956. Grupo auspiciado por el Instituto Iberoamericano de Valencia, bajo el paraguas del crítico Vicente Aguilera Cerní, buscando imbuirse en el llamado "arte nuevo", buscando los orígenes, como Altamira en cuevas Rupestres²².

Parpalló fue un grupo heterogéneo, como heterogénea fue su plantilla y sus ideas fundacionales, pero que en general intentaban abrir unos caminos a la creación por dónde la autarquía cultural anteriormente mencionada permitía. El grupo estuvo comandado por Vicente Aguilera Cerní, pero le siguieron muchos otras personas, no siempre artistas, con posicionamientos estéticos y posteriores carreras muy diferentes: José Luis Aguirre, Agustín Albalat, Andreu Alfaro, Doro Balaguer, José Marcelo Benedito, Vicente Castellano, Juan José Estellés, José Esteve Edo, Amadeo Gabino, Juan Genovés, Jacinta Gil, Manolo Gil, Antonio Giménez Pericás, Víctor Manuel Gimeno, José María de Labra, José Martínez Peris, Joaquín Michavila, Monjales (José Soler Vidal), Salvador Montesa, Nassio Bayarri, Pablo Navarro, Vicente Pastor Pla, Ramón Pérez Esteve, Francisco Pérez Pizarro, Juan Portolés, Luis Prades, Juan de Ribera Berenguer, Eusebio Sempere, Roberto Soler Boix y Salvador Soria.

También surgieron otros grupos fuera del ámbito madrileños organizados además, desde otro acercamiento a la abstracción. Entre ellos se encontraba el *Equipo 57*. Este grupo estuvo formado por Francisco Aguilera Amate, Néstor Barrenechea, Luis Aguilera Berniez, Juan Cuenca, Ángel Duarte, José Duarte, Thorkild Hansen, Agustín Ibarrola, Francisco Martín de Teana y Juan Serrano. Todos con filiaciones estéticas y basando su arte sobre principios geométricos.

²¹ El Grupo El Paso lanzaba su Primer Manifiesto en marzo de 1957, ya en Abril exponían en la siempre inquieta, galería Buchholz. Entre Abril y mayo muchos de ellos expondrán en la muestra. El Otro Arte organizada en el MEAC. Posteriormente en ese mismo año la librería Fernando Fe les organizó otra exposición. En 1958 lanzaron su Carta de El Paso nº 2. En 1959 lanzaron el tercero en la Revista Papeles de *Son Armadans*.

²² El 1 de Diciembre de 1961 se firmaba en el Periódico *Levante* una carta Abierta de este grupo emulando a la redactada por El Paso, a modo de manifiesto artístico que defendía la autonomía del arte valenciano. Realizaron también una publicación *Arte Vivo*. Tuvieron un importantísimo escaparate en la Sala Gaspar de Barcelona, donde el grupo expuso en 1959. La propia heterogeneidad de sus artistas facilitó su corta vida.

El grupo realizó sus manifiestos en paralelo a los de El Paso²³. Aun demostrando una gran inquietud y desarrollo programático. Por su parte *La escuela experimental de Córdoba*²⁴ militaron artistas muy jóvenes entre ellos Francisco Arenas, Segundo Castro, Manuel García, Manuel González, Alejandro Mesa y José Pizarro. Terminando por refundirse en la *Equipo Córdoba*.

Este panorama comenzó heterogéneo, pero poco a poco se fue decantando hacia los caminos de la abstracción, desde todos sus prismas. Podemos definir por tanto el panorama artístico de la década de los cincuenta como de poliédrico. Sirva éste como base para entender el posterior desarrollo de las artes y de creación en las décadas posteriores. Pero marcado profundamente por este contexto.

2.2 Relaciones con el poder

Las relaciones entre arte contemporáneo español y poder surgen una década antes de la explosión de nuevos artistas en España, en la década de 1940. De alguna manera estas estructuras institucionales sembrarán nuevos caminos que ayudan a la revitalización de las artes de la década posterior. Por tanto despertando el interés por movimientos, en ese momento más ligados al cubismo y la abstracción, como paso previo a la abstracción que muchos jóvenes pintores y escultores estaban tomando, y que se definirán claramente en la década de 1950.

En este escenario de relaciones entrarán tres actores que gestionaron la política cultural y artística llevada por el Régimen Franquista: El Instituto de Cultura Hispánica (1945), Las Bienales Hispanoamericanas de las Artes (1951) y el Museo Español de Arte Contemporáneo (1952). La programación de exposiciones y actos públicos vendrá marcada por los actos que organizan, potenciando o no a determinados artistas y movimientos.

Estas instituciones surgen dentro de un caldo de cultivo de valoración de la tradición de la pintura española, sobre todo la barroca, como camino genuino para la creación. Como ya se explicó anteriormente, se piensa que este es el marco desde donde deben surgir las nuevas representaciones contemporáneas. Más allá de él existe el peligro de la contaminación por otros movimientos exógenos y políticamente peligrosos. La idea de lo hispánico en las artes, y por tanto de su unicidad, debía de ser la piedra angular para transmitir a los jóvenes artistas. En el origen de estas teorías estará la Academia Breve, surgida en 1942 como gran apuesta para el desarrollo de la crítica del arte en España,

²³ Ureña, G. (1982). Op Cit. 1982. Pp. 161-165. El grupo se creó en ese tras la exposición de estos en el Café Rond Point de París lanzando en ese mismo acto un Manifiesto firmado por sus integrantes: Francisco Aguilera Amate, Néstor Barrenechea, Luis Aguilera Berniez, Juan Cuenca, Ángel Duarte, José Duarte, Thorkild Hansen, Agustín Ibarrola, Marino y Juan Serrano. En Septiembre expusieron en la Sala Negra del MEAC, aprovechando la exposición volvieron a lanzar un nuevo manifiesto, *La interactividad del espacio plástico*.

²⁴ Ureña, G. (1982). Op Cit. pp.165. Tuvieron su aportación a la vida cultural y expositiva de Madrid con una muestra inaugurada en diciembre de 1957 exponen en el MEAC.

de su fundador Eugenio D'Ors. D'Ors, crítico de arte catalán, había desarrollado en su teoría de lo barroco, tras asentarse en Madrid y pasar al franquismo. En su teoría de lo barroco plasmaba la idea de una categoría propia y definitoria del mundo hispánico.

El Instituto de Cultura Contemporánea fue creado en diciembre de 1945, bajo el auspicio del Ministerio de Exteriores. Fue dirigido a partir de 1956 por Alfredo Sánchez Bella, siendo secretario del mismo en 1951 Manuel Fraga Iribarne. Este es el prisma desde el que debe ser contemplada su actuación. No es tanto un mecanismo de creación de cultura sino más bien de propaganda hacia el exterior, utilizando como radio de acción la cultura y la creación contemporánea. Este perseguirá, una idea muy clara: buscar una cierta normalización política a través de la cultura. Por tanto dirigir la vanguardia artística española hacia determinados centros artísticos, en concreto desde París hacia Nueva York. Solo así puede ser entendida su política cultural, desarrollada tanto en el interior como en el exterior del país. Para llevarla a cabo se servirá de determinados elementos que irán apareciendo a lo largo de esa década. Será este organismo el que dirige un programa de becas hacia el exterior del país. Pero también promueve grupos universitarios en los que se van forjando opiniones y sinergias. En esa dirección puede ser vista la fundación de la revista *Cuadernos Hispánicos*²⁵.

Esta revista fue dirigida sucesivamente por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall y Félix Grande. Referente cultural y creador de opiniones durante varias décadas, fue creada en 1948. En ella escriben las mentes preclaras del aparato cultural al servicio de una línea muy marcada en lo que a las artes plásticas se refiere: la vital necesidad de abrir y dirigir la curiosidad de público y medios informativos hacia la nueva vanguardia española. En la sombra, esta potenciación del arte contemporáneo español tiene unos intereses políticos de carácter nacional e internacional: crear apoyos y alianzas políticas en el exterior tras el bloqueo de las Naciones Unidas en 1946. Intentan, por tanto, limpiar la imagen de Régimen ante impasividad de la mayoría de los gobiernos occidentales.

Más adelante, en 1952, se crea el Instituto de Cooperación Hispanoamericana. Instituto tenía sedes en diferentes ciudades españolas reclutando a los jóvenes artistas más inquietos en busca de las sinergias antes mencionadas. En ese contexto podemos explicar exposiciones como la que se organizó en Valencia en 1956. *Arte Abstracto Español. Primer Salón de Arte no Figurativo* celebrado del 16 al 30 de Mayo²⁶. Esta muestra marcó un hito en el devenir de las manifestaciones plásticas españolas. Fue llevada a cabo, entre otros, con la ayuda de Manuel Millares y Vicente Aguilera Cerní, en la selección de obra y

²⁵ Marzo, J.L. (2010). Op. Cit. pp. 41 y siguientes.

²⁶ Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz, M.D. (1989). *Arte y estado en la España del siglo XX*. Madrid, España: Alianza Forma. pp. 105 y siguientes.

organización en Valencia. El certamen fue organizado por el Instituto Iberoamericano de Valencia y lo patrocinaba el Museo Español de Arte Contemporáneo.

En este contexto de apoyos en el exterior, Estados Unidos se va perfilando como mejor opción que una reticente Francia. París, patria de exiliados republicanos sigue siendo una ciudad incómoda para desarrollar estos planes de cooperación y publicidad del Régimen. De esta forma podemos entender cómo en el Madrid de los años cincuenta desembarcan exposiciones de artistas informalistas, comisariadas por el MoMA de Nueva York. O como, tras el comienzo del éxito de nuestros artistas informalistas, estos serán presentados en bienales prestigiosas como la de Venecia, Sao Paulo o Milán, donde además triunfan.

Otra operación de este aparato cultural fue la organización de la Primera Bienal Hispanoamericana en 1951. Esta tuvo un grandísimo despliegue en cuanto a presencia espacial como en la aparición de medios. El despliegue mediático tuvo alcance nacional e internacional²⁷. Se crearon verdaderas polémicas, algunas veces motivadas por los artistas de izquierdas, los cuales animaban a no asistir a la misma ya que era organizada por la maquinaria franquista. Pero las más famosas se vinieron motivadas de los propios artistas e instituciones del régimen y tuvieron su traducción en la selección de artistas para las diferentes exhibiciones que se realizaron.

La Bienal fue auspiciada por el Ministro aperturista Joaquín Ruiz Giménez e impulsada por la revocación de la resolución de Naciones Unidas en 1950. Gracias a esta se volvió a autorizar a los embajadores la entrada en España. Estamos dentro de un clima más benigno para las alianzas. En este sentido, el aparato cultural se embarcó en este proceso por el cual, se busca consolidar alianzas y dar una imagen política renovada, a través el arte. Su éxito fue fundamental para aminorar la imagen absolutista de la política²⁸.

En su organización, se contó del acto con la ayuda del poeta renovador Leopoldo Panero como secretario de la misma. Se eligió a Luis González Robles como vicesecretario y seleccionador de las obras y artistas. Otros colaboradores en estas selecciones de artistas fueron los críticos Luis Lafuente Ferrari, José María Moreno Galván, Carlos Peregrino o Luis Roselló Amado.

²⁷ Díaz Sánchez, J. (2013). Op cit. pp.103-109. "La configuración del término moderno en el contexto de las Bienales Hispanoamericanas". La crítica que se desarrolla en torno a la Bienal auspicia un arte moderno en las claves ya comentadas, de disociación entre arte y política, apoyándose esta separación en términos como la tradición, el catolicismo y el ascetismo estético del arte abstracto español.

²⁸ Álvaro Oña, F.J. (2004) "La "I Bienal Hispanoamericana" de 1951. Paradigma y contradicción de la política artística franquista". In Beramendi, J., (Ed.), *Memorias e identidades: VII Congreso de Historia Contemporánea* (pp. 41-51). Santiago de Compostela, España: Universidad de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico. Se acuñó el concepto de *Ideología de la Hispanidad*, dentro la cúpula del Ministerio de Asuntos Exteriores, dirigido en ese momento por Alberto Martín Artajo, en el que se unía al franquismo con épocas pasadas de una epopeya imperial. Desde los primeros momentos la Bienal fue diseñada como instrumento político, en el que a través de la modernidad se pretendía proyectar una imagen democratizadora de la dictadura que permitiera al régimen romper con el aislamiento internacional impuesto.

La Bienal fue organizada en diversos espacios. Para lo cual se utilizaron salas de museos y otras instituciones culturales de la capital española. Se sirvieron del Palacio del Retiro, Sociedad de Amigos del Arte, varias salas del Museo Arqueológico Nacional. No parecía haber límite para esta propuesta oficial. Pero el caso más significativo fue el del Museo Español de Arte Contemporáneo.

Antes que José Luis Fernández del Amo hubiese tomado cargo como Director del Museo Español de Arte Contemporáneo, la institución se descolgaron los cuadros del antiguo Museo de Arte Moderno para montar la muestra con las obras seleccionadas para la Bienal. Los nombres de los artistas seleccionados en esta muestra la convertían en una exposición heterogénea. La mayoría de los seleccionados contaba ya con una dilatada carrera: José Caballero, Francisco Capuleto, Pancho Cossío, Antonio Guijarro, Antonio López de Montenegro, Maruja Mallo, Manuel Mampaso, Francisco Moreno Galván, Cirilo Martínez Novillo, Benjamín Palencia, Gregorio Prieto, Godofredo Ortega Muñoz, Julio Ramis, Agustín Redondela, José Romero Escassi, Daniel Vázquez Díaz, Rafael Zabaleta, entre otros.

Dentro de la Bienal existieron otras muestras paralelas²⁹. Una bastante representativa tuvo un nombre tan explícito como *Precursores y Maestros de la Pintura Española* y conto con la inclusión de las obras, de entre otros artistas de Aurelio Beruete, José Gutiérrez Solana, Francisco Iturrino, Isidro Nonell o Darío de Regoyos. Estos artistas formaban parte de una cierta renovación de la pintura española, antes del periodo de guerra, suponiendo en sus obras una interpretación de la pintura cercana al impresionismo, postimpresionismo e incluso expresionismo. Esto no dejó de ser la admirado y admitido por los sectores academicistas, muy poderosos aún en la maquinaria cultural.

Otras exposiciones fueron las antológicas de Salvador Dalí, José Clará, Antonio Sunyer, entre otros. Los premios de esta Bienal serán repartidos en artistas que podían ser reconocidos por todos los artistas, más jóvenes y sobre todo los de su misma generación, en pintura, la más polémica, Benjamín Palencia, Daniel Vázquez Díaz y Cesáreo Bernaldo Quirós, en escultura José Rebull y grabado Alberto Guido. A todos estos había que sumar exposición con artistas jóvenes, dentro de la nueva vanguardia como era Manolo Millares, Antoni Tàpies, Guinovart, Eusebio Sempere o grupos como la Escuela de Madrid o de experimentación plástica como Lais o los Indalos.

Aunque los organizadores de la Bienal tuvieron que enfrentarse a una férrea oposición, no solo de los grupos que se presuponían, la de artistas de tendencias de izquierdas, muchos de ellos en el exilio, que están en contra de esta participación ya que era organizada por un gobierno totalitario. En ese sentido, el peso de Picasso, que se encontraba dentro de la oposición a este

²⁹ Díaz Sánchez, J. (2013). Op. Cit. pp. 108-109

acto, animó a muchos artistas, sobre todo europeos y latinoamericanos, a no exponer³⁰. Muchos jóvenes se frenaron hasta el último momento, pensando sobre la idoneidad de su asistencia.

Aun así, las oposiciones más feroces se van a producir de los propios artistas academicistas. El hecho de no permitir a otro personal que los organizadores, o sea la entrada en los jurados a los artistas academicistas, para la selección de artistas, es interpretada por estos, como un ataque a unos privilegios que ellos consideraban intocables. En este sentido fue muy famosa la polémica que Fernando Álvarez de Sotomayor, director del Museo del Prado, suscito de su firma en unos escritos en contra de la Bienal por la *peligrosidad innovación en la política artística de nuestra patria*³¹. El punto culmen de la misma llegó a partir de una carta dirigida al presidente de la Sección Psiquiátrica del Colegio de Médicos. En la que formulaba quienes eran los locos, en relación con el arte de vanguardia, que es concebido por este como una monstruosidad, fealdad o aberración.

A pesar de las polémicas o, gracias a ellas, la Primera Bienal Hispanoamericana cumplió sus objetivos. Tanto es así que tuvo sus secuelas en la organizada en La Habana en 1953 y en la de Barcelona de 1955. Dio a conocer a jóvenes artistas y las manifestaciones plásticas que se estaban desarrollando pero, sobre todo procuró un escenario más distendido para que el que el Gobierno de la época pudiese relacionarse con otras potencias internacionales.

Una tercera vía de este uso del arte contemporáneo por los estamentos políticos viene implantada a través del Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC). El 1 de febrero de 1952 aparecía en el Boletín Oficial del Estado el nombramiento de José Luis Fernández del Amo como Director esta institución. Este museo intentó, en el interior del país, lo que la Bienal había supuesto en el exterior. Dar un cierto recorrido y una propaganda, más bien benéfica, al régimen franquista.

El nombramiento de Fernández del Amo vino definido por el Ministro Joaquín Ruiz Giménez, que ya había sido director del Instituto de Cultura Hispánica de 1946 al 1948. Estaba llevando a cabo un cierto aperturismo en las estructuras culturales existentes, como la anteriormente mencionada Bienal. Las revueltas estudiantiles de finales de esta década y su apuesta por colaboradores con perfiles más progresistas le costarían su posterior dimisión en 1956. Pero el nuevo clima cultural e institucional permitió la preparación de numerosos eventos culturales impensables anteriormente.

La elección de José Luis Fernández del Amo, como director del Museo Español de Arte Contemporáneo, se encuadraba dentro de esta pretendida renovación. Joven arquitecto, tras acabar sus estudios se adscribe al Programa de

³⁰ Díaz Sánchez, J. (2013). Op. Cit. 2013. p.131

³¹ Marzo, J.L. (2010). Op. Cit. p. 52

Regiones Devastadas, sobre todo centrará su trabajo en Andalucía. A través de estos nuevos proyectos de urbanismo entrará en contacto con artistas renovadores como Manuel Rivera o José Guerrero, con el que llevo varios proyectos en común. Todos estos artistas se encontraban vinculados a movimientos cercanos a la abstracción.

Los órganos directivos fueron definidos en una suerte de cabeza bicéfala, entre el director, Fernández del Amo y el Patronato. En un principio fue nombrado como presidente de este órgano a Eugenio D'Ors. Pronto fue sustituido por Luis Felipe Vivanco que, en ese momento se relacionaba con parte de los movimientos regeneradores española, a través de la Escuela de Altamira. Conocía a muchos artistas y críticos y su ayuda era importante en el momento en el que se está gestando el museo y también estaba bien relacionado dentro del aparato cultural del régimen. En 1951 había estado organizando acontecimientos culturales para la I Bienal Hispanoamericana de Arte.

El patronato, además, estaba formado por varios vocales. Se eligieron a varios artistas como Julio Moisés Fernández de Villasante, Daniel Vázquez Díaz o el escritor y crítico José Carmona Aznar. Por otro lado también son nombrados para este cargo el Director del Instituto de Cultura Hispanoamericana, Alfredo Sánchez Bella, al arquitecto Carlos Blanco Soler, al escultor José Clará. También participaron como vocales Carlos Jedo Peris Mancheta del Instituto de Estudios Hispánicos de Barcelona. También participaron Adolfo López Durán, el Reverendo Manuel Aguilar, José Sánchez Muniaín y el escritor y político Dionisio Ridruejo³². Como vemos todos ellos pertenecían al aparato cultural antes descrito. La plaza de subdirector del MEAC recayó en el crítico Manuel Sánchez Camargo. El cargo de Secretario fue para Leopoldo Panero y, como bibliotecario, Luis González Robles, que recordamos fueron secretario y vicesecretario de la Bienal.

El aparato cultural franquista sentirá una especial atracción hacia estos movimientos renovadores, sobre todo los formalmente abstractos. Se teoriza acerca de la espiritualidad que parecía desprenderse de ellos, como lo hace el poeta y teórico Luis Felipe Vivanco. Uniendo así la idea de tradición, que lo diferenciaba de otros movimientos abstractos llevados a cabo en otros países y que no fueron rodeados de una connotación más allá de la plástica. Esa búsqueda de una pretendida espiritualidad, desea mitigar cualquier connotación política. La aparente falta de mensaje político podía suponer, para el régimen, una ausencia de crítica o disidencia política en su proyección exterior. Por ello estos movimientos de vanguardia fueron adoptados como carta de presentación en el extranjero. Produciéndose una semejanza entre la realidad española de la actividad plástica. De esta forma, se intentaba proyectar fuera la imagen de una España que se modernizaba, que se encontraba en un proceso de

³² : Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz, M.D. (1988). Op. Cit. pp.184-185

renovación estructural después del periodo de la autarquía, como había estaban haciendo las artes plásticas tras los años duros de la postguerra.³³

Los actos más significativos que organizará el museo, fueron financiados y así controlados, en su mayoría, por el Instituto de Cultura Hispánica. Principalmente contamos con tres: en 1951 la colaboración en las Jornadas de Problemas Contemporáneos que organizaba la Universidad Menéndez Pelayo. En 1953 se celebró el I Congreso de Arte Abstracto; En 1956 el *Primer Salón de Arte no Figurativo*, en Valencia. Además esta institución programó exposiciones de artistas como Antonio Saura, Manuel Millares o grupos como El Paso, Equipo 57 o corrientes como el Arte Otro.

En 1951 el museo organizó su primera gran exposición, curiosamente fuera del museo, en el Museo Municipal de Santander. José Luis Fernández del Amo intentó otorgarle una itinerancia a esta muestra, debido a su gran acogida. Aunque problemas de presupuesto, un mal del que siempre estará aquejado este museo, no se le dotó económicamente para la labor cultural que sus responsables pensaban darle, hizo que no se pudiera realizar tan deseada prolongación de la exhibición.

Por tanto esta actividad estuvo dentro de las actividades, llevadas a cabo dentro del marco de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Fueron organizadas a propósito de las ya celebres jornadas: Problemas contemporáneos, presididas por Manuel Fraga, que controlaba, desde la sombra, la información que se estaba filtrando sobre estos actos. Se invitó al MEAC a las actividades que tendrán que ver con estos cursos internacionales. El propio Fernández del Amo fue el encargado de dirigir los cursos monográficos sobre arte actual.

En ella se presentó el trabajo de cincuenta y siete pintores y escultores, entre ellos artistas que encontraban pintores de diferentes generaciones y tendencias como Josep Amat, Francisco Arias, Juan Manuel Caneja, José Caballero, Fernando Capuleto, Pancho Cossío, Josep Guinovart, Cirilo Martínez Novillo, Manuel Mampaso, Martín Sáez, Julio Ramis, Agustín Redondela, José Romero Escassi, Joaquín Vaquero Turcios. Hubo un lugar destacado para Gutiérrez Solana y Agustín Riancho. También se expusieron esculturas de Eduardo Carretero, Ángel Ferrant, Carlos Ferreira, Jorge Oteiza, José Planes.

El año 1953, en agosto concretamente, el museo organizó el I Congreso de Arte Abstracto. Una vez más la Universidad Menéndez Pelayo emprendía este nuevo evento cultural y nuevamente se producía en Santander. La organización del evento fue encargada, a la dirección del MEAC como en la anterior, con

³³ : López Manzanero, J.A. (2006). *Madrid antes de "El paso". La renovación artística en la postguerra madrileña, (1945-1957)*. (Tesis Doctoral). Departamento de Historia del Arte Contemporáneo, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, Madrid. El Régimen tendrá esta imagen de los movimientos de vanguardia precisamente hasta las revueltas universitarias de 1956, en ellas también participaron algunos artistas reformadores convenciendo de la no inocuidad del mensaje de los cuadros pintados en esos años.

financiación del Instituto de Cultura Hispánica y el control sobre los temas a tratar de Manuel Fraga. Para dotar al acto de contenidos, Fernández del Amo fue apoyado en esta ocasión, por integrantes de la Escuela de Altamira, como Sebastián Gasch o Luis Felipe Vivanco.

Los temas que se trataron en el Congreso fueron muy diversos. Se proponían como una miscelánea en la que se reflexionaba sobre cada uno de los aspectos de la creación contemporánea, concretamente sobre la abstracción que se estaba poniendo de moda, como podemos ver según como fueron impartidas estas conferencias: *Pintura Abstracta* por Juan Antonio Gaya Nuño, *El arte de la abstracción* por Manuel Sánchez Camargo, *El Cubismo como Abstracción* por José Camón Aznar, *Orígenes y proceso del Arte Abstracto* por Cirilo Popovici, *Evolución del Arte Abstracto* por Sebastián Gasch, *Ejercicio de la Crítica* por Luis Figuerola Ferreti, *Escultura Dinámica* por Jorge Oteiza, *Teatro* por Alfonso Sastre, *Comunicación sin título* de Carlos Lesca, *Arquitectura del Arte Abstracto* por Rafael Aburto, *Música* por Richard Klatovsky, *Comunicación sin título* por José Moreno Galván, *Arte Abstracto y Arte Religioso* por Luis Felipe Vivanco, *La novela actual* por Mario Baquero Goyanes, *Aspectos sociales del arte abstracto* por Alexander Cirili Pellicer, *Valoración de la poesía española de postguerra* por Víctor D'Ors³⁴.

Bajo el auspicio del MEAC, se estableció una nueva muestra, *La exposición Internacional de Arte Abstracto*. Esta muestra fue más elaborada y la selección de artistas fue internacional, Francia, Italia, Cuba, Inglaterra o EE.UU. Estos exponen ya en España gracias a la acción de las embajadas de los mencionados países. Fue inaugurada el 3 de agosto de 1953 en el Museo Municipal de Santander. Entre los artistas españoles elegidos para misma se encontraban: Eloy Laguardia, Santiago Lagunas y Alberto Pérez Piqueras. También expusieron en pintura Manuel Mampaso, Manolo Millares, Antonio Quirós, Antonio Saura, Juan José Tharrats, Antonio Valdivieso. En el apartado de escultura se destacaron Pablo Gargallo, Carlos Ferreira o Eduardo Serra, en fotografía participaron Kindel y Carlos Saura.

Otra exposición de gran importancia para el desarrollo del museo fue *Arte Abstracto. Muestra de París*, celebrado del 10 al 25 de Febrero de 1954. Para la cual, la institución, finalmente, recibió la ayuda de la Embajada de los Estados Unidos y del Centro Saint Jacques de París. Esta exposición que había sido organizada por Cirilo Popovici, fue la primera muestra de arte con participación internacional del museo. Como catalogo se dispuso un conjunto de notas bajo en nombre de *Veintiséis puntos de Auguste Herbin*. Aun con todas las dificultades que se plantearon en su organización, la exposición gustó a la gente joven y fue muy seguida por este público ávido de información de apertura de horizontes.

³⁴ Ureña, G. (1982). Op. Cit. pp.111-112

El propio Popovici contaba que:

*"En medio de la sala se instaló un gran panel con esquemas gráficos que mostraban los orígenes y la evolución de la atracción. El efecto fue sorprendente: Una masa de interesados, sobre todo jóvenes, que se acercaban mirando, comentando y tomando notas. Algunos pedían aclaraciones al mismo director, que con afectuosa elocuencia no dudaba en ofrecerles"*³⁵

La muestra presentó, obras de creadores fundamentales para la creación contemporánea, como Jean Arp, Giacomo Balla, Sonia Delaunay, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Fernand Leger, Joan Miró, Piet Mondrian, Francis Picabia, entre otros, a través de reproducciones. Una muestra que, por tanto tuvo un impacto importante para el público madrileño que allí se congregó.

El año 1956 se organizó *Primer Salón de Arte no Figurativo*. Se había previsto para poder interactuar mejor con el público, la organización de conversaciones y proyecciones de obras que no estaban siendo expuestas. Este modelo de exposición basada en los dos pilares: proyecciones y jornadas, consagraba un modelo propio instaurado en el museo, el cual tiene un carácter eminentemente divulgativo. Por medio de materiales audiovisuales, el comentario de expertos, artistas, se hacía partícipe al espectador del tema. Desgraciadamente, paso completamente desapercibido a la prensa local. A duras penas se le dedicó algún titular en *el Levante*.

Por problemas presupuestarios, un mal endémico al que se enfrentó el museo durante su andadura, sólo se pudo realizar la muestra, propiamente dicha. Se realizó un catálogo que testimoniase la actividad que tuvo lugar. La selección de los textos fue encargada a Cirilo Popovici, Moreno Galván y Manolo Millares. Estos encargaron sus respectivos comentarios a Vicente Aguilera Cerní, Juan Eduardo Cirlot, Manuel Conde, Juan Antonio Gaya Nuño, Sebastián Guasch, José María Moreno Galván, Cirilo Popovici, Manuel Sánchez Camargo, Luis Felipe Vivanco y José Luis Fernández del Amo. En estos se introducirá el trabajo de percusores del movimiento abstracto, incluyendo textos históricos de Wassily Kandinsky, Casimir Malevich y Piet Mondrian.

La exposición, que contó con tres partes, pintura, escultura y dibujo, fue dividida en expresiones básicas para su mejor comprensión. La parte de escultura la formaban las obras, cinco esculturas, de Aizpuru, Martín Chirino, y Ángel Ferrant. En cuanto a la pintura se formó con veinticuatro pinturas de Eduardo Alcoy, Rafael Canogar, Francisco Farreras, Luis Feito, José Gumbau, Santiago Lagunas, Manuel Millares, Manuel Rivera, Antonio Saura, Carlos Planell, Eusebio Sempere, Juan José Tharrats y Antonio Valdivieso. En cuanto al dibujo se contó con veinticuatro dibujos de Ángel Ferrant.

³⁵: Jiménez Blanco, M.D. (1988). P. 240

Si bien el museo nunca llegó a tener una buena financiación, sí se puede hablar de la ayuda directa, en el periodo de Fernández del Amo, de los propios artistas que dejaron sus obras en depósito en la institución. Unos lo hicieron esperando una posible compra, otros para ayudar a difundir los movimientos renovadores. De esta forma, el Museo Español de Arte Contemporáneo se convirtió en un amplificador de los movimientos postguerra dentro del país, pero también en él se reflejaba una idea de España dirigida, una vez más, por una élite cultural relacionada con el poder.

2.3 Las Galerías y las exposiciones de la década

Tras la Guerra Civil, el panorama artístico en el Madrid de los años 40 era unerial. Por un lado nos encontramos que el verdadero movimiento de Vanguardia, se ha trasladado a París. Los artistas que quedan en Madrid son los consagrados al arte académico, consagrados a una iconografía propagandística, oficial. La mayor parte de ellos tenían como escaparate las Exposiciones Nacionales celebradas anualmente.

No obstante, cabe matizar que, en realidad, no es que el ambiente galerístico fuera radicalmente diferente antes de la Guerra Civil. Madrid se enfrentó a dos peculiaridades que hizo que trabajar exponiendo y vendiendo obras de arte, y además, obra contemporánea fuese especialmente difícil.

Por un lado estamos ante una ciudad que, a diferencia de Barcelona, no había tenido un amplio espectro de burguesía liberal entre sus ciudadanos. Este segmento poblacional tradicionalmente está más interesado por las bellas artes y, además, con poder adquisitivo para acudir al mercado del arte y las galerías. Este solía estar más informado de las novedades de lo que ocurría dentro y fuera del país. Por todo ello era el más indicado para formar colecciones privadas y ser un animador cultural de la ciudad.

Un segundo lastre para Madrid en esta primera década de la postguerra en cuanto a la actividad del mercado del arte, fue su propia condición de capital del estado español³⁶. Eso hizo, además de la inexistencia de esta burguesía, que las galerías de arte en Madrid tuvieran muy poca influencia ideológica, como fenómeno de opinión, y no diremos económica. A pesar de ello la labor de la galería de arte privada fue imprescindible para dotar al arte y los artistas contemporáneos de espacios para la exposición, el intercambio de ideas y la formación de nuevas ideas en los jóvenes creadores.

En cuanto a las tipologías de espacios expositivos que nos podemos encontrar en la capital fueron varios. En primer tipo se encontrarían aquellas instituciones privadas o públicas sin ánimo de lucro. En ellas no se comerciaba directamente

³⁶ Nieto Alcaide, V. (1998). "Contexto Crítico de una renovación". *Aurelio Biosca y el Arte Español*. Madrid, España: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Ministerio de Cultura. 1998. pp. 39-52.

con el arte. Podemos destacar las salas del Ministerio de Asuntos Exteriores y Círculo de Bellas Artes, que se fundaba en 1880, como *Centro de Protección de las Bellas Artes y de Utilidad Pública*³⁷. En que a lo largo del siglo XX llegó a convertirse en un gran centro de difusión cultural. La Asociación de escritores y artistas era la más veterana de estas instituciones, fundada en 1871 y hoy en día con sedes en diferentes ciudades. La Asociación de la Prensa que, disponía de una ubicación magnífica en el Barrio de Salamanca, C/ Juan Bravo 6.

Las "casas",³⁸ que era el nombre por el cual eran conocidas las galerías a principios de los 40, en plena autarquía cultural, eran una suerte entre negocio mixto, que comprendía la enmarcación, muebles, libros y venta cuadros. Las que existían en los años 40 eran las más tradicionales. Por un lado estaba la Casa Macarrón, almacén famoso dedicado a la venta de materiales para pintores y la enmarcación. La familia Macarrón han seguido durante relacionada con las bellas artes, sea desde la restauración o la creación artística.

Otra de estas casas era Cano. Ésta también dedicada a la enmarcación y tienda de materiales para artistas. Vilches, era una de las galerías con mayor solera, ya abierta en el s. XIX, del panorama madrileño. Negocio que se dedicaba a la venta de libros, muebles antiguos y la decoración, además de la exposición de cuadros. Es un buen ejemplo de las galerías de este primer momento por la miscelánea de artículos con los que trabajaba. En 1940, tras acabar la guerra, expuso una individual del artista catalán Joaquín Mir, que se encontraba dentro del postimpresionismo. Pero estuvo exponiendo a artistas como Alberto Duce, en 1945, en la línea de una figuración bien admitida por crítica y público. Después expuso obras de Ignacio Zuloaga, más consagrado aun en ese momento. Al año siguiente acogerá una colección de obras de la *II Antológica de la Academia Breve*, que se había celebrado ese mismo año en Biosca³⁹.

Un caso aparte fue la Galería Biosca, inauguraba el 15 de enero de 1940. Fue fundada por Aurelio Biosca⁴⁰, pintor catalán. Aunque también se dedicó al negocio de la decoración, solo así pueden explicarse sus exposiciones de arte antiguo que iban en la dirección de vender estas obras como elementos decorativos o de anticuariado. No obstante tuvo un papel importante en la

³⁷ Según la página consultada 26/3/2013. web (<http://www.circulobellasartes.com/historia.php>).

³⁸ Fernández Polanco, A. (1988-II). "Las galerías de arte en el Madrid de postguerra, su labor en la transformación del panorama artístico nacional", *Villa de Madrid, año XXVI, números: 97-98*. P. 8. No podemos denominarlas de otra manera ya que se trataba de una suerte entre tienda de muebles, enmarcaciones, obras de arte e incluso tienda de materiales para artistas.

³⁹ Mercader, L. (1998). "D'Ors tropieza con Biosca... La Galería que albergó una Academia". *Aurelio Biosca y el Arte Español*. Madrid, España: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Ministerio de Cultura. pp.: 15-37. D'Ors se veía a sí mismo como un factor regenerador de la sociedad, esta era una idea basada en el novecentismo catalán del que provenía. Con esta idea emprendió el proyecto de la Academia Breve como un instrumento de instrucción y revitalización de jóvenes artistas hacia la modernidad en oposición al arte académico. En este sentido Eugenio D'Ors vio en la Galería fundada por Aurelio Biosca un apoyo logístico para la organización de sus salones y exposiciones que resultó fundamental. Por otro lado si bien la Academia no doto a la galería de un mayor éxito comercial, al menos de manera directa, sí le proporcionó una reputación muy valiosa, cabe solo señalar que la aristocracia madrileña que frecuentó esta primera Academia, Por tanto podríamos decir que la relación entre D'Ors y Biosca en la década de los cuarenta fue fructífera para ambos.

⁴⁰ Tusell, J. y Martínez-Novillo, A. (1991). Op. Cit. p. 29

difusión y mercado de obras de arte contemporáneas. Pero además supo rodearse de figuras tanto de la creación, críticos y las instituciones públicas y toda persona que pudiese ser influyente en el mundo de las bellas artes. Esto hizo no solo que su galería triunfara, sino que se convirtiera en una de las más importantes del periodo de Postguerra. Solo hace falta reseñar como ejemplo que, será en Biosca dónde se van a celebrar la mayoría de las exposiciones de la Academia Breve de Arte, a través de sus Salones de los 11 o de sus Antológicas.

La Academia Breve fue un verdadero revulsivo hasta mediados de los 40 en el panorama madrileño. D'Ors ya apartado del ambiente oficialista prematuramente, seguramente por discrepancias con la oficialidad, había asumido, al acabar la guerra la Jefatura Nacional del de la Dirección General de Bellas Artes y también formó parte del Consejo del Museo de Arte Contemporáneo. Decidió crear una academia que organizara salones, a la manera francesa, a imagen de sus ideales estéticos y aristocráticos⁴¹. En este contexto en 1943 se organizó el primer acto de esta academia, una exposición antológica en homenaje a Isidro Nonell. En este acto se proclamó la creación de esta institución. La academia estaba formada por 12 miembros los cuales se encargaban de realizar la crítica a otros tantos artistas.

Así en la primera exposición de 1943 se expuso obra de los artistas Maria Blanchard, Fujita Zarega, Pedro Bueno, Emilio Grau, Olga Sacharoff, Rafael Zabaleta, Pedro Pruna, Jesús Olasagasti, Pedro Mozos, Eduardo Vicente y Manolo Hugué. Algunos de los académicos de esta primera muestra fueron, a parte del propio D'Ors, José Camón Aznar, Luis Felipe Vivanco, el embajador Yackiro Suma o Condesa de Campo Alange. Como veremos, por los nombres antes mencionados, D'Ors se rodeará de diplomáticos, nobleza y rancio pedigrí, un ambiente muy valorado por el intelectual.

A partir de la temporada 1943-1944 aparecen nuevas galerías como Suma, Dardo y Estilo. La primera abrió con una antológica dedicada a Vázquez Díaz. Dardo y Estilo estarán relacionadas con instituciones influyentes madrileñas, la primera estuvo dirigida por el director del Museo de Arte Contemporáneo, Luis Gil Filol. Por su parte Estilo lo hizo por un Emilio Peña, que se encontraba en los círculos de la Academia Breve.

En 1945 se inaugurarán dos de las galerías más influyentes y modernas de este periodo. Si bien ninguna de las dos consiguió una larga trayectoria, desde luego su aportación fue definitiva. Además de sala de exposiciones fueron pensadas como librerías, trayendo catálogos que eran imposibles de consultar en ninguna institución pública española. Suponen, por tanto, un revulsivo para una nueva generación de pintores que a partir de 1950 irrumpirán, triunfando en exposiciones y certámenes internacionales. Todos ellos confluían en estas

⁴¹ Ureña, G. (1982). Op. Cit. pp. 37-40

galerías para encontrar nombres consagrados de la plástica contemporánea, pero totalmente desconocidos en el panorama español. Estas dos son las galerías Buchholz y Clan.

La galería Buchholz, propiedad de Karl Buchholz, introdujo con sus frecuentes a artistas jóvenes con sus exposiciones osadas, ya que apostó por jóvenes poco conocidos del ambiente madrileño. Prueba de ello fue la exposición que organizaba con el nombre *Joven Escuela Madrileña*, en 1945⁴². En ella participaron muchos de los renovadores de la pintura como Juana Faure, Álvaro Delgado, Luis García Ochoa, Pedro Bueno, Carlos Ferreira, Eustaquio Fernández de Miranda, José García Guerrero, Antonio Lago, Juan Antonio Morales, Pablo Palazuelo, José Planes y Miguel Pérez Aguilera. Muchos de ellos llegaron a consagrarse en décadas posteriores.

Al año siguiente siguió apostando por nombres nuevos, contribuyendo a su consagración nacional. En la exposición *Facetas del Arte Español Moderno* se dieron cita en el homenaje del maestro Daniel Vázquez Díaz los artistas Pedro Mozos, José Romero Escassi, Manuel Chicharro, Víctor Cortezo, Rafael Sanz, Héctor García Godoy, Manuel Jaén, Gregorio del Olmo y Cirilo Martínez Novillo. Posteriormente y con el auspicio de José Luis Fernández del Amo entre 1945 al 1949, en Buchholz, se fueron realizando individuales entorno a la obra de artistas como Pablo Palazuelo, José Guerreiro, Antonio Valdivieso, Lago Ribera, Carlos Pascual de Lara. Algunos especialistas han hablado de un posible grupo Buchholz, en realidad no hubo una ideología subyacente y aglutinadora. Tampoco la labor de un crítico detrás, como sí ocurrió con otros grupos artísticos, que justificaba su trabajo.

En 1948 presentaba en la galería el Grupo el Pórtico. Este estaba formado, en esos momentos por los pintores Fermín Aguayo, Santiago Lagunas y Eloy Laguardia. Este fue un hito para el grupo ya que al provenir de Zaragoza, la promoción de sus obras se encontraba circuncisada a una realidad de provincias. Por tanto se les brindaba la oportunidad de presentar sus obras, intercambiar experiencias en un ambiente mucho más propicio. Desgraciadamente, esta experiencia no pudo evolucionar mucho más. El propio ámbito cerrado del que provenían imposibilitaba la viabilidad económica del proyecto. Más allá del Ateneo Mercantil y la librería Pórtico, no existían otras instituciones o galerías donde exponer y vender. También faltaron los intercambios que enriquecieran la labor de los pintores zaragozanos.

Por su parte la galería Clan⁴³, dirigida por Tomás Seral fue importante, como ya dijimos por su vertiente expositiva y educativa. Pero llevándolo un paso más hacia delante, Clan organiza conferencias sobre el arte contemporáneo, relacionándose con artistas como Mathias Goeritz y los fundadores de la Escuela de Altamira. Pero además publicará libros monográficos sobre

⁴² Ureña, G. (1982). Op. Cit. p.58

⁴³ Fernández Polanco, A. (1988). Op. Cit. p. 11

diferentes artistas. La colección se llamaba *Colección de artistas nuevos*. Aunque empieza su edición en 1945⁴⁴. Son los propios artistas los encargados de ser los editores de sus compañeros. En concreto de Matías Goeritz, Benjamín Palencia y Ángel Ferrant. *Sueño del torero* (dedicado a Goeritz y prologado por Benjamín Palencia), *Niños de mi molino* (dedicado a Palencia y prologado por Ferrant), y *Figuras del mar* (dedicado a Ferrant y prologado por Goeritz). Siguieron números dedicados a Maruja Mallo, Joan Miró o José Caballero

En el 1946 aparecieron dos nuevas galerías, la Sala Greco y Pereantón. Pereanton se presentaba con una individual dedicada a José Guerrero. En la temporada 1947 Cristino Mallo expondrá en la Sala Estilo. Al año siguiente lo hará Ortega Muñoz en otra antológica en la misma sala. Nos detenemos en esta exposición. Existen imágenes de su inauguración recogidas por el NODO, por las que podemos contemplar cual es la tramoya de una galería del momento. Las obras instaladas en marcos barrocos, quedan suspendidas en cables, entre pesados cortinajes⁴⁵. La asistencia de invitados de las altas instancias culturales y la burguesía madrileñas denotan, otra vez, las buenas relaciones que su director mantenía.

En 1948 se produjo también la inauguración de la galería La Palma. Esta galería que, si bien no se mantuvo abierta mucho tiempo por problemas económicos, solo desde 1948 al 1951, será un revulsivo para el movimiento renovador en la plástica española. La primera particularidad de esta galería será el no apoyarse en ninguna otra actividad económica. La Palma se dedicó únicamente a la difusión, exposición y venta de obra de artistas actuales. Además frente al ambiente cargante de muchas de las otras salas, La Palma pretendía evidenciar un ambiente más confortable y moderno, (decoraron la misma incluyendo sillas de enea, que buscaban cierto confort al espectador). Su inauguración, como una declaración de principios, se produjo con una antológica de Benjamín Palencia, a la que acudiría toda la intelectualidad madrileña, desde D'Ors hasta Goeritz⁴⁶.

Una colaboración entre Clan y La Palma en 1948, posibilitó la apertura de importante exposición *Homenaje a Paul Klee*, que en esta fecha sigue siendo bastante desconocido en el panorama español, incluidos los jóvenes artistas que posteriormente lo reivindicaron como referente. En ésta colaboraron artistas que militaban en la vanguardia más combativa, reivindicadora de la abstracción: Ángel Ferrant, Matías Goeritz, el ceramista Josep Llorens Artigas, Sigurd Nyberg, Pablo Palazuelo y Benjamín Palencia. Una vez más el trinomio Benjamín Palencia, Matías Goeritz, Ángel Ferrant, será decisivo para la celebración de este evento. Auspiciado, esta vez, ya por la galería La Palma,

⁴⁴ López Manzanares, J.A. (2006). Op. Cit. pp. 101-108. "El futuro empieza en la prehistoria. Activación del panorama artístico madrileño"

⁴⁵ Según el NO-DO de 15 de marzo de 1948 Consultado 12 7 2017. NOT N 271 B. <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-271/1466956/>.

⁴⁶ López Manzanares, J.A. (2006). Op. Cit. pp. pg.: 106

Goeritz se lanza, dentro de la serie a *Artistas Nuevos*, a la publicación *Homenaje a Paul Klee*, título también de la exposición.

Esta publicación, muy cuidada, contenía además la reproducción de un dibujo de cada uno de los artistas que habían participado en la exposición de la galería, seis obras de Paul Klee. Estas obras se representaban entre las propias frases de Klee que servían de apoyo a cada uno de estos dibujos. La publicación fue determinante para potenciar la estética abstracta en una generación de artistas, que empezará a militar en la abstracción. Además de esta edición se realizaron otras como José Llorens Artigas, imágenes del gres, Los nuevos prehistóricos, que igualmente fueron seguidos por los jóvenes artistas en busca de la abstracción.

En 1949, siempre en La Palma, se celebra la exposición *Artistas franceses*, con la participación de Nicolás Muller, José Caballero, Aurelio Suarez, Antonio Rodríguez Luna, Xam, María Paz Jiménez. Además se reproducían obras de Carlo Carrá, Jean Cocoteau, Giorgio De Chirico, Filippo De Pisis, Marino Marini, Auguste Rodin, André Breton, etc. Por *Clan* pasaron las obras de Maruja Mallo (dibujos) y Aurelio Suarez.

Además, fue especialmente importante la celebración del *Séptimo Salón de los 11*. En esta ocasión se presentaban en las salas del Museo Nacional de arte Moderno (MEAC). Lo fue porque servirá para presentar la obra en Madrid de artistas que aun están vinculados a la abstracción, pero que están a punto de despuntar a nivel internacional militando en el informalismo. Como vemos por los nombres de los artistas escogidos todos ellos se destacan, desde luego por encontrarse cercanos a la abstracción: Joaquín Torres García, Antoni Tàpies, Joan Miró, Salvador Dalí, Jorge Oteiza, Gigliotti Zanini, Oriol Bohigas, Rafael Zabaleta, Modext Cuixart, Juan Ponç y Armando Puig. Exposición que tendrá su réplica en la *Sexta Antológica de la Academia Breve de Crítica de Arte, las 11 mejores obras expuestas de primavera a primavera*, esta vez sí en Biosca⁴⁷.

En 1950 se abren otras dos galerías nuevas, Tanagra y la Galería Franca. Tanagra fue una galería de orientación liberal⁴⁸. Por su parte Clan cambió de ubicación estrenando salas, en las que la decoración había sido esmerada, de acuerdo a la estética moderna. Tomas Seral había vendido su librería a Carmen Abril. Por tanto, será esta la que comenzará a organizar exposiciones de obra del momento en su librería. El grupo el Pórtico volvió a exponer en Madrid, de la mano de La Palma, en una de sus últimas actuaciones.

El año 1951 se convierte en el año de inflexión para las vanguardias. Este es el año de la I Bienal Hispanoamericana. La bienal capitaneada, como ya se ha explicado por el Instituto de Cultura Hispánica, verdadero aparato político del régimen franquista. El instituto estaba especialmente interesado en reforzar la

⁴⁷ Tusell, J. y Martínez-Novillo, A. (1991). Op. pp. 182-198

⁴⁸ Fernández Polanco, A. (1988).Op. Cit. 1988. P. 16

imagen de modernidad de la sociedad española, para lo cual se servirá de nuevos nombres de la plástica española así como intentará rehabilitar otros. A pesar del rechazo del aparato más academicista de las artes en España la Bienal marcó un antes y un después para artistas, salas e instituciones oficiales.

Sea como fuere la Bienal animó el ambiente cultural madrileño, esto posibilitó la apertura de otras tres galerías: Turner, Altamira y Xagra⁴⁹. Turner que abre sus puertas con la colectiva de José Caballero, Juan Antonio Morales, Benjamín Palencia, Faustino Goico-Aguirre, Agustín Redondela y Daniel Vázquez Díaz, entre otros. Altamira, la cual vendía también antigüedades y libros. Al igual que el movimiento de renovación artística de esos años, toma nombre de la cueva cántabra, reivindicando tanto al arte antiguo como al moderno. Posteriormente, organizó una individual sobre Rafael Canogar en 1954. Por último Xagra, que pretendía reivindicar el arte moderno, abrió sus puertas con una colectiva dedicada a los pintores José Caballero, Manuel Caneja, Carlos Ferreira, Jorge Oteiza, Benjamín Palencia, Agustín Úbeda, entre otros. En Xagra expondrá al año siguiente en una exposición individual Antonio Saura, siendo esta su primera individual, y en una colectiva Cristino de Vera y Rafael Canogar.

La librería Fernando Fe, por su parte, era una librería con inquietudes artísticas que prestaba su altillo para organizar exposiciones de arte. La librería realizó una exposición 1951 de Daniel Vázquez Díaz, referente para una generación de jóvenes creadores. En 1953 exponían otros jóvenes artistas que presentaban pinturas y cerámicas, y presentaban propuestas renovadas: Cesoni, Francisco Farreras, Luis Feito, Lara, Manuel Mampaso, Fernando Mignoni, Luis Molina Sánchez, Nellina Pistolesi, Toni Stubbing y José Vento.

Después un cambio de dirección reabrió sus puertas en 1954, esta vez bajo la supervisión del crítico Manuel Conde y Lola Romero. En ella expusieron, en ese año, algunos pintores que ya repetían en la galería. La exposición *Artistas de hoy* participaron Manuel Mampaso, Luis Feito, Ventó, Toni Stubbing, Francisco Farreras, entre otros⁵⁰. Esta nueva gerencia muy activa, organiza conferencias sobre arte de vanguardia en las que participó Castro Arines, Carlos Edmundo de Ory, entre otros. Fernando Fe llegó incluso a presentar a algunos de estos artistas en el extranjero como fue el caso la exposición Luis Feito organizada en París o a Rafael Canogar en la Sala Numero de Florencia, en 1956. En 1959 expondrá Aurelio Suarez.

Tras la vuelta de Tomás Seral de París, dirigió Fernando Fe. Pero no sabe ver la importancia que iban a tener los abstractos en el panorama español, y antes de que empiecen a dar beneficios se deshizo de ellos. Lo que benefició a Biosca, ya dirigida por Juana Mordó que los acogerá, potenciará y se beneficiará⁵¹.

⁴⁹ Fernández Polanco, A. (1988). Op. Cit. p. 19

⁵⁰ Fernández Polanco, A. (1988). Op. Cit. p. 20

⁵¹ Fernández Polanco, A. (1988) Op. Cit. pp. 24-26

El *Noveno Salón de los 11*, se dedicó a los artistas colaboradores con la editorial *Rosa Vera*. Este proyecto bibliográfico que nació en Barcelona, fruto del apoyo del coleccionista Víctor María D'Imbert y el grabador Jaume Pla. En 1950 empezó a colaborar Juana Mordó en su versión madrileña, *Los artistas grabadores*. Se trataba de la realización de libros de arte en los que colaboraban, en cada número, un artista plástico y un poeta. Así en el *Salón de los 11* expusieron sus colaboradores como Francisco Fornells Pla, Jaime Ferrer Mascaró, Josep Guinovart, Tàpies, José Hurtuna, Juan Ponç, Ángel López Obrero, Jaime Muxart, Jordi Mercedé y Serra Güel.

En 1953 la Galería Buchholz volverá a sorprender con una colectiva titulada *Tendencias 2*, en la que aunaba a artistas como Servando Cabrera, Jean Lecoultre, Santiago Lagunas, ya sin el resto de Pórtico y los hermanos Saura. Paralelamente Carlos Saura comisaría en Clan la exposición *Arte Fantástico*, en el que seleccionaron obras, de artistas como Pablo Picasso, Barros, Alexander Calder, Joan Miró, José Caballero, Manuel Cabrera, Hans Fuchs, Paredes Jardiel, Jean Lecoultre, Eusebio Sempere, Jorge Oteiza, Quirós, Juan Ponç, Modest Cuixart, Joan Josep Tharrats y Tàpies. Del catálogo de la misma se hizo cargo Carlos Saura, dándole una apariencia surrealista.

Ese mismo año, Clan se realizaba una exposición de abanicos decorados por diferentes artistas. Será de las primeras ocasiones que se exponen objetos cotidianos y no cuadros, llegando lo abstracto a la vida cotidiana. Los artistas participantes eran José Caballero, Antonio Saura, Eusebio Sempere o Redondela, entre otros.

Ese mismo año abrió la sala Toisón, que quería dedicar sus salas tanto al arte antiguo como al moderno. Tomando la tipología de galería como lo fue Altamira para aunar al pequeña burguesía madrileña que era más bien conservadora en sus compras.

En 1954, ya perteneciendo Clan a José Antonio Llardent, se organizó la primera individual en Madrid del escultor Eduardo Chillida. Llardent dará una nueva vida a la galería dotándola de mobiliario nuevo. En cuanto a la línea de exposiciones continuará, por un lado, apostando por vanguardia histórica: Carlo Carrá, Jean Cocteau, Giorgio De Chirico, Raúl Duffy, Henri Matisse, Klee, Miró, Picasso, Marc Chagall, Palencia, o Mario Sironi. Pero por otro lado sigue apostando por la renovación española, prueba de ellos fueron las muestras dedicadas a Cesar Manrique, Eduardo Chillida, Manuel Mampaso, en 1954, Santi Surós en 1955 o Mompó en 1966.

El 4 de marzo de 1955 el MEAC organizó la muestra *Homenaje a Eugenio D'Ors*⁵². En la exposición de homenaje, participaron personalidades cercanas al museo y artistas, de diferentes generaciones, a quienes, los Salones de los 11 y

⁵² Fernández Polanco, A. (1988). Op. Cit. p. 24

las Exposiciones Antológicas, habían impulsado en sus respectivas carreras. La exposición estuvo formada por 98 artistas, escultores y pintores como fueron Rafael Barradas, María Blanchard, Manuel Capdevila, Francisco Capuleto, José Clará, Pancho Cossio, Álvaro Delgado, Rafael Durancamps, Ángel Ferrant, Carlos Ferreira, José Granyer, Josep Guinovart, José Gutiérrez Solana, Manolo Hugué, Antonio Llorens Artigas, Cristino Mallo, Arturo Martín, Manolo Millares, Joan Miró, Josep Mompou, Isidro Nonell, Benjamín Palencia, Jesús Perceval, José Planes, Ramón Rogent, Eduardo Serra, Tony Stubbing, Joaquín Sunyer, Antoni Tàpies, Torres García, Ignacio Zuloaga, Rafael Zabaleta, etc. De la muestra se realizó un catálogo con varios textos, entre ellos los de José Luis Aranguren, Pedro Laín, José Camón Aznar o la Condesa de Campo Alangue.

En el año 1955 en Fernando Fe expusieron artistas como Rafael Canogar, Luis Feito, Lucio Muñoz, Ernesto Basterrechea, Francisco Farreras, Salvador Azpiazu o Antonio Lorenzo, Arcadio Blasco. Ese mismo año se inauguraran Alfil y Tau. Alfil lo hizo exponiendo dibujos de Carlos Pascual de Lara y esculturas de Manuel Planel. Ese año irrumpió fuerte exhibiendo obras de artistas de la vanguardia, a esta muestra le seguirán exposiciones de Álvaro Delgado, Benjamín Palencia, Gregorio Prieto, Cristino de Vera, Juan Genovés, Gerardo Rueda. Por su parte Tau pertenecía al género de librería-galería. Inauguró con una colectiva de Manuel Rivera, Martín Suarez, Joaquín Rubio Camín y el escultor Eduardo Carretero⁵³.

En 1956 se abrieron otras dos salas más: la sala Berriobeña que exponía principalmente cuadros antiguos y la sala Carpa que presentaba una exposición con obras de Francisco Farreras, Luis Feito, Máximo de Pablo, José Paredes Jardiel, y José Luis Sánchez. Además, se abre, ese mismo año la Sala Santa Catalina del Ateneo de Madrid. Esta sala también realizó una labor de difusión del arte moderno español. Por la misma se exhibieron las obra, de entro otros, el Grupo Parpalló, Antonio López, Cesar Manrique, Oswaldo Guayasamin, Martín Chirino.

En 1957 en la Sala Negra del MEAC se celebró de abril a mayo la exposición *Otro Arte*. Esta muestra fue ideada por crítico francés y aglutinador del arte informalista Michel Tapié. La exposición se inauguró primero, de febrero a marzo, en la Sala Gaspar de Barcelona. En el MEAC fue organizada por José Luis Fernández del Amo, con la participación en el catálogo de Cirilo Popovici y Eduardo Cirlot⁵⁴.

Ésta pudo llevarse a cabo gracias a la colaboración de dos entes privados, la de la Galería Standler de París y la Sala Gaspar de Barcelona, además del patrocinio del Club 49. En esta ocasión expusieron los artistas informalistas Karel Appel, Alberto Burri, Ruth Francken, Phillippe Hosiasson, René Guiette,

⁵³Fernández Polanco, A. (1988). Op. Cit. p. 24

⁵⁴ Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz, M. D, 1988: Op. cit. pg. 286.

Toshimitsu Imai, George Mathieu, Jean-Paul Riopelle, Francis Salles, Whilhelm Wessel, Willem De Kooning, Jean Fautrier, Jackson Pollock.

Pero esta muestra sirvió también para presentar al grupo El Paso. Estos, a su vez que escribieron sobre las repercusiones de esta exposición en sus Cartas de 1957, en las que se exponían sus ideas programáticas⁵⁵. Este grupo se había presentado casi contemporáneamente, en abril en Buchholz, y más tarde lo hicieron en Fernando Fe. A la muestra, a parte de los nombrados Saura, Tàpies, Tharrats, Vila de Casas, se incorporaron otros miembros de El Paso: Rafael Canogar, Luis Feito, Manuel Millares.

Los integrantes del grupo el Paso y parte de Dau al Set, que ya han evolucionado del surrealismo al informalismo, participaron en la Bienal de Venecia, cosechando un éxito que no era esperado. A su vuelta Juana Mordó organizó una muestra antológica de todos ellos en Biosca.

Por su parte, el MEAC organizó La Semana del Arte Abstracto en España del 7 al 15 de marzo de 1958. La exposición siguió los dictados marcados por su ex director Fernández del Amo. Ya había sido cesado por decreto unos días antes del comienzo de la misma. En la misma participó en el área de arquitectura, Antonio Fernández Alba. Se expusieron también esculturas de Martín Chirino, Eduardo Chillida y Ángel Ferrant. En el apartado de pintura se expusieron obras de Néstor Basterrechea, Antoni Tàpies o Antonio Saura. Organizaron además un homenaje a Joan Miró⁵⁶.

En 1958 se organizaban la sala Club Urbis y Neblí. La sala Neblí vinculada al Opus Dei⁵⁷. Esta galería abrió sus puertas a obra de artistas como Fernando Zóbel, Hernández Mompó, Pablo Serrano, Eusebio Sempere, Jorge Oteiza, etc. Además organizaría una muestra paradigmáticas en el Madrid del momento, una sobre Grupo Hondo (Juan Genovés, José Paredes Jardiel, Fernando Mignoni y Gastón Orellana), en 1961. Por si no fuera poco realizaron la primera exposición monográfica sobre el Pop en España, en 1963. En Club Urbis, por su parte, expuso obra de Eusebio Sempere y un Manuel Viola anterior a El Paso. Tau organizaba ese año una muestra de abstractos muy completa, que empezaban a ser famosos en el extranjero, Antoni Tàpies, Pablo Palazuelo, Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Joan Miró o José Artigas.

En 1959 tuvieron su apertura las salas Darro, San Jorge y Meyer. La sala Darro estuvo dirigida por el crítico José María Moreno Galván. Pretendió también dotarla de aire moderno. En ella se expuso a Vaquero Turcios, Equipo 57⁵⁸ Mayer, por su parte, inauguraba con una antológica De Goya a Picasso. Al final

⁵⁵ Guasch, A.: El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995. Ediciones del Serval, Barcelona, 1997. Pg.:44

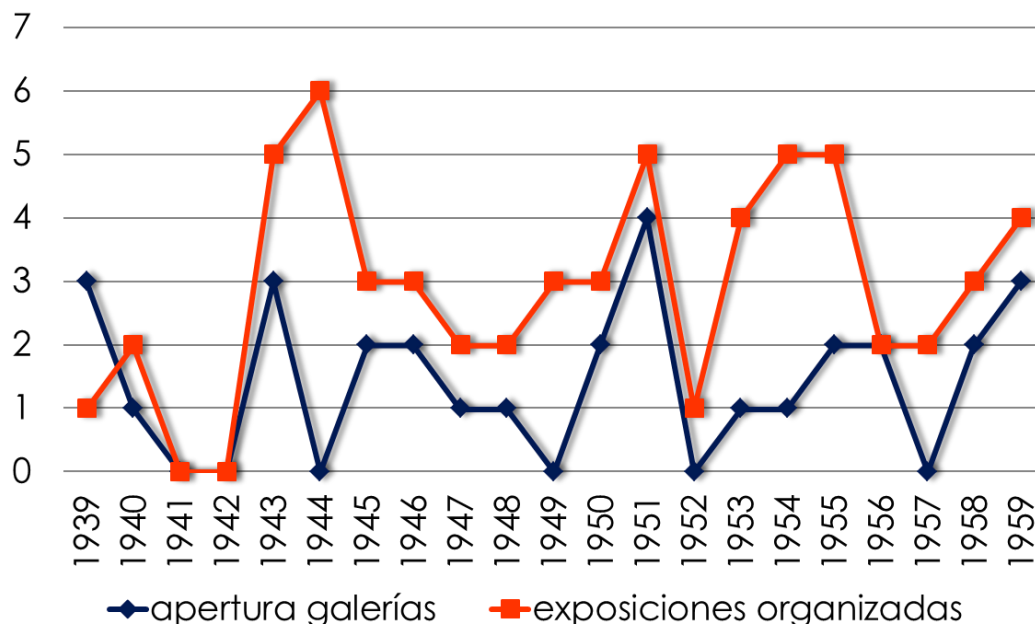
⁵⁶ Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz, M. D, 1988: Op. cit. pg. 290

⁵⁷ Fernández Polanco, A. (1988). Op. Cit. p. 26

⁵⁸ Fernández Polanco, A. (1988). Op. Cit. p. 26

del año organizó una exposición de la Escuela de Madrid, creada en Buchholz antes de que el grupo se extinguiera.

Evolución exposiciones Madrid 1939-1959



Como colofón a esta breve visión de la actividad de las galerías madrileñas de postguerra, podemos apreciar una evolución tanto cuantitativa, apertura de las mismas durante esos veinte años como cualitativa, siguiendo un proceso de profesionalización y evolución en sus propuestas expositivas. Para su mejor estudio se ha realizado una gráfica en la que se plasman las aperturas de galerías de arte por años desde 1939 hasta 1959 (grafica azul). Paralelamente (grafica naranja), aparecen las exposiciones más destacadas.

En cuanto a la apertura de galerías podemos destacar dos picos actividad, en las temporadas 1943 a 1945, de 1949 a 1951. La grafica parte de 1939 en las que solo se encuentran abiertas las tres clásicas casas de arte (Vilches, Cano y Macarrón), ni siquiera se denominaban así mismas como galerías ya que, como ya se ha explicado, abarcaban un negocio más amplio (decoración, tiendas de marcos, materiales artísticos, muebles, etc.). Tras la guerra la de apertura de galerías sufrió una tendencia negativa. En 1940 se abrió la Galería. La siguiente temporada no tenemos constancia de ninguna apertura. Esto contrasta con la de 1943-1944, en la que, pasada los primeros años de estrechez tras acabar la Guerra Civil, existe un nuevo impulso abriéndose Suma, Dardo y Estilo.

La tendencia vuelve a tomar un rumbo negativo en las siguientes temporadas. 1945, abren dos galerías nuevas, Clan y Buchholz. 1946 hace lo propio Greco y Pereantón. 1947 solo inaugura una nueva galería, Estilo. En 1948 abrió sus puertas La Palma. Si bien la importancia cualitativa de estas galerías, Clan,

Buchholz, La Palma, fue fundamental para la difusión de jóvenes artistas y movimientos.

Tras la estela de la I bienal Hispanoamericana, apareció un segundo lanzamiento de nuevas galerías. En 1951 se abren cuatro, Turner, Altamira, Xagra y Fernando Fe, siendo esta última la más importante por tener la programación más inquieta. También lo fue por ser la primera que acogió al Informalismo antes de aparecer El Paso.

De 1953 hasta final de la década existió tendencia positiva, con una tendencia negativa en 1957, en la que no hubo ninguna apertura. En 1953 surge Toisón. En 1954 reabre Fernando Fe, cambiando su dirección. En 1955 abrieron sus puertas Alfil y Tau. Dos nuevas galerías aparecieron también en 1956, la Sala Berriobeña y Carpa. 1958 fue el año de estreno para Club Urbis y Neblí. En 1959 se unieron al panorama galerístico madrileño Dardo, Meyer y San Jorge.

En cuanto a la tendencia de exposiciones podemos destacar tres momentos de ascenso en la gráfica, las temporadas de 1943 a 1945, de 1949 a 1951 y de 1953 al 1956. Esta tendencia positiva se mantuvo en las siguientes temporadas incluso incrementándose.

Destacamos ahora las exposiciones más emblemáticas de este periodo. Los Salones de los 11 organizados por Galería Biosca animaron la actividad de la sociedad Madrileña. *El Primer Salón de los 11*, se produjo en 1943, en él se homenajeaba a Isidro Nonnel y participación de obras de María Blanchard o Zabaleta, entre otros. A esta muestra hay que sumarle las exposiciones inaugurales de las nuevas galerías y de las más veteranas, llegando a 6 en 1944. En 1945 se realizaron dos exposiciones importantes para la difusión de artistas renovadores, por un lado *La Escuela de Madrid* de Galería Buchholz y *La colección de artistas nuevos* de Clan por el otro.

El siguiente incremento de actividad produjo, paralelo al de apertura de galerías de 1951. De entre todas ellas destacamos la realizada sobre los grabados del proyecto bibliográfico de la *Rosa Vera*, por encontrarse cercano al círculo de Juana Mordó. También fue reseñable la *Antología de Artistas nuevos*, exposición preliminar de Xagra.

Entre los años 1954 y 1955, destacamos la muestra realizada por Clan en 1954, proponiendo obra de un joven Eduardo Chillida en Madrid. En 1955 habría que señalar por su importancia institucional, fue realizada en el MEAC, *El Homenaje a Eugenio D'Ors*. Paralelamente Fernando Fe presentó ese año obra de artistas eminentemente informales como Rafael Canogar, Luis Feito, Lucio Muñoz, Francisco Ferreras, entre otros.

Otro año de exposiciones muy significativas fue 1957. En ese año el Grupo El Paso mostro por primera vez su obra en Buchholz, posteriormente en el MEAC

y finalizó en Fernando Fe. Al siguiente año a este grupo se le dedicó otra muestra en Neblí. Complementaban a Neblí las realizadas a Eusebio Sempere o Manuel Viola producidas en Club Urbis. En 1959 la Galería Biosca acogió una nueva exposición de El Paso. Esta exposición fue determinante porque se realizó meses anteriores a abrir la del MoMA, en 1960. O sea un momento anterior a saltar a la fama, quedando el grupo unido a la galería mientras Juana Mordó fue su directora. Además, Dardo produjo exposiciones de los grupos ADLAN y Equipo 57. Meyer, por su parte hizo una antológica llamada de Goya a Picasso.

Con esta breve visión hemos podido ver como el periodo de postguerra estuvo animado por unas galerías que, a pesar del inconveniente de no tener un mercado consolidado, sí supo valorar los grupos renovadores y darles espacios para su difusión. Galerías como Buchholz, Clan, La Palma o Fernando Fe, fueron verdaderos animadores de la escena madrileña. Antes que otras, supieron ver el potencial de artistas y movimientos hoy plenamente consagrados. También hemos podido comprobar el proceso de especialización de estos espacios a lo largo de esos veinte años, pasando desde la tienda de decoración con venta de cuadros de artista de vanguardia a galerías de arte, tal y como las entendemos hoy en día. Todo esto provocó el florecer de un mercado del arte que, si bien en ese momento aún era incipiente supo adaptarse, crecer y desarrollarse en décadas posteriores.

III. PROGRAMACIÓN DE LA GALERÍA BIOSCA (1958-1963): EL APRENDIZAJE DE JUANA MORDÓ

3.1. Calendario de Exposiciones

El estudio del calendario de exposiciones y las diferentes actividades que se desarrollaron en la Galería Biosca vienen determinadas por la permanencia de Juana Mordó en la misma. Este es un periodo que comprende los años 1958 a 1963. El ingreso en esta galería se produjo tras la recomendación de Eugenio D'Ors⁵⁹. La galería y la Academia Breve habían colaborado varios años para desarrollar los salones de los 11, en concreto desde 1945 hasta 1953. En 1958 Juana Mordó se incorporó a la plantilla de la galería. Aquí aprendió sobre la trastienda del mercado del arte, de sus recovecos y sus artificios. Ella se sintió cómoda en la galería y descubrió que tenía facilidad para las ventas. Su éxito ya estaba garantizado, al fin y al cabo, la venta de piezas artísticas es una de las actividades más importante en una galería de arte privado, si no es la más importante, en cuanto a su supervivencia.

La salida de la galería Biosca vino motivada por la creación se su propio proyecto de galería. Dejó seis años de una incansable actividad desarrollando exposiciones temporales, certámenes, etc. Sumando todas las exposiciones proyectadas fueron 14 realizadas en 1958, 16 realizadas en 1959, 19 celebradas en 1960, mismo número de temporales en 1961, el número crece a 21 al año siguiente y realizando 17 en 1963, lo que supuso 106 actos realizados mientras que Juana aprendiera a gestionar una galería en Biosca. La Galería Juana Mordó se inauguró el 14 de marzo de 1964 en la madrileña calle Villanueva.

Por otro lado, Juana va adquiriendo paulatinamente un sólido conocimiento del arte contemporáneo español, sobre los jóvenes artistas, actores principales en el entramado del mercado del arte y que estaban dando la vuelta a la creación española. Con este aprendizaje, este acercamiento de primera mano a los artistas, ella evidenciará una idea capital que desarrollará en las siguientes décadas; la idea de dar cobertura a la nueva creación y hacerla rentable. Los jóvenes artistas se encontraban aislados del exterior, con una red deficiente de galerías privadas que los apoyasen y comprendió muy pronto que estos jóvenes creadores debían ser avalados sobre todo desde la iniciativa privada, organizándoles muestras, dándoles publicidad ante una sociedad que apenas los conocía y, en muchos casos se muestra reticente por el arte nuevo. Este sería el primer paso para, tras ello, vender sus obras y conseguir buenos precios.

⁵⁹ Santos Torroella. S. (1985). "El vigilante sueño de Juana". en Aranguren, J.L., Ayllón, J., Fernández del Amo, J.L., Hidalgo, C., Gómez-Arcos, A, Neure, E., Parada, E., Santos Torroella, R., Gómez-Acebo, E., Bonet Correa, A. y otros (1985). Op. Cit. p.58

En Madrid los jóvenes artistas de la década de 1950, apenas son programados en museos, a excepción el MEAC o la Fundación March. Por otro lado solo unas cuantas galerías pioneras como la Galería Neblí, Clan, La Palma o Buchholz, etc., exponen las obras de los nuevos grupos artísticos o artistas que estuvieran apartándose de la ortodoxia académica reinante.

En definitiva, Juana Mordó entendió que se debía normalizar y dar una visibilidad a una realidad artística como la española, que había quedado muy enrarecida tras la Guerra Civil. Muchos de los artistas, promotores, críticos, miembros del entramado cultural que colaboró con la Primera Vanguardia de los años 20, tras la guerra, tuvieron que continuar su labor fuera del país. Dentro, pesaban demasiado, por un lado, condicionantes políticos a la hora de programar exposiciones y actos culturales, por otro, el prestigio y el poder fáctico de unos artistas que en ese momento estaban consagrados por el aparato cultural nacional: certámenes, premios nacionales y exposiciones y que marcaban la tendencia a seguir. Éstos en su mayoría estaban ligados a una Academia que no propone modelos nuevos a sus alumnos. Todo lo contrario parece estar asfixiando cualquier nueva idea creativa más allá del impresionismo.

No ha sido suficientemente estudiado el papel de las galerías de arte privado en la promoción del arte contemporáneo. Su acción resultó importantísima en las décadas que comprenden entre los cincuenta a los ochenta para abrir un germinal mercado de arte. Resulta necesario entender su labor a la hora de programar exposiciones de arte, qué artistas o grupos programan. En definitiva, qué arte se está promocionando, cuáles fueron los mecanismos usados para la comprar-venta de las piezas exhibidas o el uso de otra serie de dispositivos de promoción como fueron los certámenes de arte, que más adelante estudiaremos en el caso de la Galería Biosca.

La Galería Biosca era una galería con una visión más bien conservadora de la creación. Programa algunas exposiciones de arte antiguo al año y, aunque promociona el arte de ese momento, su manera de exponer y promocionar a artistas y obras fue tradicional.

En sus primeros años de vida las directrices de Eugenio D'Ors fueron determinantes en la programación de exposiciones de la Galería Biosca. Su Academia Breve determinante para la sociedad del momento, creó opiniones y resaltó la labor de artistas que, no necesariamente, estaban autorizados por la ortodoxia⁶⁰. La galería, sirvió, por tanto, de plataforma para los Salones de los 11 y las Exposiciones Antológicas. En sus salas se celebró el primer homenaje que D'Ors realizaba a Isidro Nonell. En este acto se anunció la creación de la Academia en la primavera de 1942. Estos salones fueron pasando hasta el Décimo, realizado en el invierno de 1953.

⁶⁰ Mercader, L. (1998). Op. Cit. pp. 16-17. D'Ors se llega a declarar enemigo de la Academia por reaccionaria y no permitir que los jóvenes artistas fueran instruidos en los conceptos modernos.

Los salones se organizaban a través de la colaboración de académicos, que eran 11, con otros tantos pintores, de ahí el nombre del salón. Estos académicos desarrollaban la crítica para once artistas y la galería promocionaba su arte. Los artistas podían presentar un número variable de pinturas en cada exposición, dependiendo de la elección de cada académico. Estas muestras tenían un aire bastante institucional, solemne, acorde con el gusto de las élites culturales y con la idea de "academia" que D'Ors buscaba transmitir al proyecto. Al fin y al cabo pretendían sentar las bases sobre la creación contemporánea, pero no dejaba de ser una idea conservadora, marcada, reglada, académica. Por ello se siguen utilizando y dando por buenos, los patrones de exhibición más cercanos a los decimonónicos.

A través de la reproducción del calendario, veremos cómo se produce una evolución conceptual y de promoción en las exposiciones la galería. La galería multiplicará exposiciones, inauguraciones, presentaciones de libros, actos, a los que se invita a lo más distinguido de la sociedad madrileña. Ésta se irá abriendo, además, paulatina, pero inexorablemente, hacía los jóvenes talentos y la creación de los nuevos creadores de la generación de postguerra. A la vez, se empiezan a buscar nuevas fórmulas de promoción, certámenes de pintura, la colaboración con otras galerías extranjeras, de prestigio, etc. En ello tendrá mucho que ver Juana Mordó. (Se reproduce este calendario en el Anexo 1)

a. 1958

Para ilustrar lo que acabamos de mencionar resaltaremos que el año 1958 comenzó con una muestra dedicada a maestros antiguos provenientes de diferentes colecciones privadas. Se trataba de una muestra de pinturas sobre tabla que se exhibió en la galería durante todo el mes de diciembre de 1957. Aunque en el archivo Biosca hemos podido encontrar un anuncio en el periódico ABC del 7 de enero de 1958⁶¹ en que aún se publicitaba la muestra, lo que nos hace pensar que la prorrogaron hasta una fecha cercana a la inauguración de la colectiva de William Schulz y William King.

Desgraciadamente no hemos podido encontrar mayor información sobre quiénes eran los donantes y cuáles eran sus intenciones al dejarlas a la galería para la mera exposición o, como suponemos, la compra-venta de estas obras. Lo que si sabemos, según la publicidad del momento, que nos encontramos ante una exposición que había tenido una cierta continuidad a lo largo de los años. En este caso, la muestra que nos ocupa hacía la cuarta edición: *IV Exposición de Pintura Antigua*.

Pensamos que debía ser un acicate para el comprador-conservador, la mayoría, que seguía decantándose por un arte antiguo, basado en nombres o escuelas

⁶¹ Archivo Biosca: Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959)

tan conocidos como los motivos que representaban, de tal manera que se seguirán programando, a lo largo de los años. No hay que abandonar que la idea de la galería era vender, y no promocionar arte de vanguardia, al no ser que éste se demandara también. Estarán, por tanto, justificadas las maniobras de promoción de nuevos artistas, si se hacen visibles se hacen vendibles.

El programa de exposiciones de este 1958 continuó con la Exposición colectiva entre los pintores William Schulz y William King. Por el (librillo - catalogo que elaboró la galería para la presentación de los dos artistas) podemos saber que expusieron un total de 39 obras. 20 de ellas fueron realizadas por Schulz y otras tantas por King. Las cuales pasamos a reproducir con sus títulos⁶²:

King: 1. *Munzelunrg*, 2. *Paisaje con sauce llorón*, 3. *Bosque*, 4. *Naturaleza Muerta*, 5. *A lo largo del río*, 6. *Frankfurt au Main*, 7. *Gallo de Marlung*, 8. *Instrumento musical*, 9. *El sol negro*, 10. *Paisajes negros*, 11. *Flores*, 12. *Herramienta medioeval*, 13. *El pueblo*, 14. *Pájaro temblando*, 15. *Pescado*, 16. *Paisaje*, 17. *Puente de Hohenzollern*, 18. *El gavilán*, 19. *Boating on the Main*, 20. *Montones de grano*.

Schulz: 1. *Esposas de Atila*, 2. *Doncellas del Rhin*, 3. *Odenwald*, 4. *Frankish Maideus*, 5. *Matriz*, 6. *A la orilla del mar*, 7. *Amigos cerca de la playa*, 8. *Conversación quieto*, 9. *Amantes campesinos*, 10. *Noche española*, 11. *La toilette*, 12. *Figura reclinable*, 13. *Figura oscura*, 14. *Día del campo*, 15. *Comida campestre*, 16. *Figuras bailando*, 17. *Naturaleza muerta*, 18. *Ninfa del bosque*, 19. *Figura sentada*.

La muestra estuvo abierta del 14 al 29 de enero. No hemos encontrado más que una crítica. Tampoco hemos podido seguir muchas más trazas que nos despeje algo más las incógnitas acerca del trabajo de los artistas. Las imágenes que disponemos son las reproducidas en el folleto. Nos resultan insuficientes para describir correctamente el estilo de ambos pintores aunque sí nos permiten encuadrar sus obras entre la abstracción y el expresionismo.

La reseña histórica encontrada está escrita por Ramón Faraldo, y la hizo para sección de arte del Diario *Ya*⁶³. Las críticas vertidas sobre los dos pintores no fueron muy positivas. Parece también muy determinante que practicasen un tipo de pintura más bien matérico y alejado de la figuración. Sobre todo existe una lectura negativa por parte del crítico a lo *descuidado* de la materia pictórica por parte de King. De Schulz no gustan ni los colores ni los efectos que imprimió a las obras. Faraldo remató su crítica escribiendo:

⁶² *Archivo Biosca: Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).*

⁶³ Faraldo, R.: "King y Schultz: arte norteamericano elemental". *Crónicas de Arte*. Madrid: *Ya*, 26/1/1958. Archivo Biosca: Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

La exposición produce perplejidad, pues uno es incapaz de sospechar a dónde van los autores, aunque parezca que no irán muy lejos con sus respectivos caminos.⁶⁴

Del 1 al 15 de *Febrero* Álvaro Delgado realizó una individual mostrando 32 pinturas. El artista madrileño no había expuesto nada desde 1953, momento en el que había expuesto en la Galería Estilo⁶⁵. Desde esa fecha se encontraba preparando obra nueva, explorando una vez más la figuración, fijándose y plasmando objetos cotidianos: ajos, perdices, jaulas, cafeteras, planchas, etc. Objetos de su pintura estos, que lo enraizaban con los maestros de la figuración contemporánea española. De hecho, Delgado reivindicó siempre las figuras de Palencia o de Vázquez Díaz, a la hora de influir a gente de su generación, que él la definía a mitad de camino entre la asimilación del paisaje castellano y la reinterpretación moderna del mismo. O sea, dando una lectura cada vez más abstracta y menos formal⁶⁶.

Delgado no reconocía la vigencia de la Segunda Escuela de Vallecas. Él reconocía en prensa la influencia que tuvieron artistas como Benjamín Palencia, reivindicando su figura para los artistas de su generación. También reconocía puntos en común con pintores como Agustín Redondela, Menchu Gal, Luis García Ochoa, etc. Más allá de esto, Delgado no parecía sentirse cómodo cuando al encasillarlo en esta escuela, a pesar de que, las obras expuestas en esta ocasión tiene bastante que ver con las concepciones post-cubistas de muchos de ellos. Por tanto expuso en una entrevista mantenida con el Diario *Pueblo* que:

El concepto de "Escuela de Vallecas" me parece vago en sus perfiles formales. Se nos aplicó a la gente que pintamos en Madrid. En realidad no nos aglutina en un credo estético, sino tan solo en una circunstancia geográfica. Se trata de la generación pictórica de posguerra.⁶⁷

De hecho, él se ve como un discípulo de Vázquez Díaz y del propio Benjamín Palencia, pero en el momento de la muestra se encuentra alejado de la visión de los dos pintores. Su propio camino en la pintura será una constante que defenderá a lo largo de la siguiente década.

Quizá toda esta confusión establecida en torno a esta Segunda Escuela de Vallecas tenga más que con ver la exposición que la galería Buchholz organizó en su galería en 1945. Esta exposición se llamó *precisamente La Joven Escuela Madrileña*. En esa ocasión se expusieron cuadros de Pedro Bueno, Álvaro Delgado, Juana Faure, Eustaquio Fernández de Miranda, Carlos Ferreira, José

⁶⁴ Faraldo, R. op cit. (1959, 26 enero). Archivo Biosca: Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

⁶⁵ Trenas, J. (1958, 7 marzo). "Diálogo con el pintor Álvaro Delgado" *Pueblo*. Archivo Biosca: Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

⁶⁶ Olano, P. (1958, 20 enero). *Pueblo*.

⁶⁷ Trenas, J. (1958, 7 marzo). Op. Cit. Archivo Biosca: Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

García Guerrero, Luis García-Ochoa, Antonio Lago, Juan Antonio Morales, Pablo Palazuelo, José Planes y Miguel Pérez Aguilera. Todos ellos jóvenes y residentes en Madrid, pero en absoluto adscrito a un tipo de pintura en concreto, ni escuela, ni practicando un tipo de pintura semejante entre ellos.

Anteriormente a esto Álvaro Delgado, Carlos Pascual de Lara, Gregorio del Olmo, Enrique Núñez Castelo y posteriormente Francisco San José, se unieron a la figura de Benjamín Palencia, que sí había formado parte de la Primera Escuela de Vallecas. Pero la unión no terminó de cuajar debido a la autarquía económica y moral de país, y a que finalmente el grupo no terminó de entenderse⁶⁸. No obstante, la participación en esta supuesta Segunda Escuela de Vallecas estigmatizará a Delgado durante mucho tiempo como veremos en cada exposición en la que participó posteriormente.

La exposición de Álvaro Delgado en Biosca, estaba dividida temáticamente entre bodegones, retratos y paisajes. Los bodegones, formados por objetos cotidianos, eran tratados en diferentes planos que suponían una ruptura con la perspectiva convencional, donde, además se podían destacar los efectos desde el dibujo para encontrar falsas perspectivas. Así, estos no son pretextos para la creación del artista, sino que suponen la elevación de los mismos de *cosas* a *temas*. En el tratamiento de los retratos se produce una introspección del personaje. Por su parte, los paisajes están divididos geográficamente entre Castilla y Asturias. La posibilidad de analizar el paisaje asturiano le llevó a nuevas posibilidades al pintor madrileño que, hasta entonces, solo se había enfrentado con el de Castilla, como reconocía en la entrevista que concedió a Julio Trenas.

La crítica fue unánime en destacar las pinturas de Delgado como excelentes, en las que había un gran tratamiento tanto de las formas como de la materia:

*El poder sugestivo de tal estilo hace que no sean pocos sus seguidores [...] ese estilo, logrado en edad oportuna, nos obliga a pensar en un decisivo avance de Álvaro Delgado.*⁶⁹

Por su parte, Manuel Sánchez-Camargo remarcó, describiendo esta exposición la responsabilidad del artista frente a la laboriosidad sin reflexión del artesano, ya que había necesitado varios años para preparar esta muestra⁷⁰. El crítico valoraba su proceso creativo, como artista y sobre todo, su introspección para sustantivar los objetos retratados o la profundidad en las diferentes personalidades en sus retratos.

Este reconocimiento como vemos por la lista de las obras, también lo es del público que adquirió sus óleos. Algunas de estas obras fueron cedidas para la

⁶⁸ Ureña, G. (1982). Op. Cit. pp. 53-59

⁶⁹ De la Puente, J. (1958, 22 febrero). *Estafeta Literaria*. Archivo Biosca: Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

⁷⁰ Sánchez-Camargo, M. [ca. 1958, Febrero]. Crónica en Madrid. *Gran Mundo*. Archivo Biosca: Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

exposición, pero en realidad ya habían sido adquiridas con anterioridad. Todo esto nos hace pensar en un artista maduro que gozaba en el año 1958 de reconocimiento entre crítica y coleccionistas. Las obras expuestas fueron por tanto, según el programa, que la galería editó las siguientes:

1. El acolito, (Propiedad de la Inmobiliaria Urbis), 2. Trompeta, 3. Músico, 4. Músico, (Propiedad de Sr. Iraola), 5. Rosa María, (Propiedad de Sr. de la Quintana), 6. Álvaro José, (Propiedad), 7. Pescador, 8. Ciega, 9. Alicia, (Propiedad de Sr. Martínez Cuenca), 10. Cole Infanzón, 11. Llanisca, 12. Máscara, 13. Bodegón con ciclamen, 14. Bodegón con Jaula, 15. Bodegón con caza, 16. Bodegón con palometa, 17. Bodegón con palometa, (Propiedad del Sr. Narváez), 18. Bodegón con garrafa, 19. Bodegón con cafetera, 20. Bodegón con garrafa, 21. Bodegón con caza, 22. Bodegón con puerros, 24. Bodegón con espejo, 24. Ortiguera, 25. Viavelez, (Propiedad), 26. Puerto de Tapia, 27. Navia, 28. Puerto de Navia, 29. Puerto de Castropol, 30. Tapia, 31. Puerto de Luarca, (Propiedad del Sr. García de la Noceda), 32. Atalaya de Luarca, (Propiedad de Sr. Vargas).

Inmediatamente después de la muestra de Álvaro Delgado se organizó la Exposición del ceramista Antonio Cumella. Ésta tuvo lugar desde el 18 de febrero hasta el 7 de marzo. La última vez que el ceramista catalán había expuesto en Madrid fue en el MEAC. En esa ocasión, la institución madrileña abrió sus puertas el 10 de marzo de 1955 para La Exposición de cerámica de Antoni Cumella, obteniendo una buena crítica. No hemos podido averiguar cuántas piezas fueron expuestas en la galería ya que ésta solo editó una invitación en la que se mencionaba la hora del evento, los días en que la muestra estaría abierta al público, pero sin ninguna información sobre la lista de obras expuestas.

Una vez más, la exposición de Cumella no pasó desapercibida y la crítica ensalzó las cualidades del ceramista. El periódico *Madrid* le realizó una entrevista en la inauguración. Pedro Rodrigo, intentaba dar las claves artísticas y biográficas de este autor⁷¹. Cumella aprendió el oficio de su padre, que era alfarero. Desde joven sintió atracción por la escultura. Estudió artes en la Escuela de Artes y Oficios, pero es en la cerámica dónde encontró su verdadera vocación. La cerámica era para él un compendio entre el dibujo, escultura abstracta y la pintura, pudiendo sentir su verdadera libertad creadora cuando trabajaba con la técnica alfarera y los tempos de cocción. Reconocía el artista que, precisamente, de las formas caprichosas de la Naturaleza en su crecimiento extraía la idea de sus cerámicas, dotándolas de formas abstractas.

⁷¹ Rodrigo, P. (1958, 28 febrero). "El ceramista Antonio Cumella tiene obras en los museos de Madrid, Barcelona, Zúrich y Bonn". Vida de Artistas. *Madrid*. Archivo Biosca: *Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959)*.

En ese sentido escribió Manuel Sánchez-Camargo su crítica⁷² en *Pueblo*, en ella reconocía a un escultor que trabaja con el concepto total de la obra de arte, a través de la plasticidad de la cerámica:

No estamos solo ante la cerámica con los más difíciles problemas de la cocción resueltos, estamos también ante la pintura ya que la obra de Cumella se asienta sobre dos guiones esenciales, la forma y el color, también ante la escultura pues el volumen no está realizado solo con el fin de la utilidad, sino con el fin de la búsqueda de la belleza y lleva implícita la creación.

Otro aspecto que la crítica del momento destacó fue la proyección internacional del artista. De hecho el artículo de Rodrigo abrió en titulares enumerando los museos que poseían obra del artista. Hay una doble vertiente en el tratamiento de los críticos del arte moderno, sobre todo si se trata de arte abstracto. Se solía destacar los triunfos internacionales de los diferentes artistas pero, en general los críticos adolecían de una cierta indiferencia hacia los aspectos formales de su obra.

Muchas veces estas críticas estaban acorde con la política cultural institucional de exaltación de los artistas hispanos propuesta por el Régimen. Esta acción propagandística se incrementó a partir de la década de 1950. Se trataba por un lado, de reforzar una imagen de autoridad pero, a la vez, de lanzar una idea de modernidad de las instituciones políticas españolas a través del arte. Es por esto que el éxito de los artistas abstractos en exposiciones y bienales es tomado como un triunfo propio del régimen político que lo presentaba.

En el interior, sin embargo, la idea del arte abstracto se vendió desde una vertiente espiritual, dotando de ideología a un arte puramente gestual. Existía un interés por enraizar este arte con la tradición de la pintura española, austera y profunda, y llevarla hacia creadores como Goya o Velázquez, o el Siglo de Oro; cotas culturales hacia las que la propaganda gubernamental tendía a defender como imagen de España. De hecho existió una preocupación por explicar esta vertiente abstracta desde el misticismo religioso⁷³. Podemos ver en todo ello no una opinión sobre la plasticidad de las obras, sino un intento de crear un arte áulico a las necesidades del régimen franquista.

Se pueden destacar otras dos reseñas en las crónicas de la prensa. La primera es la participación de Antonio Cumella en otra exposición. Ésta tenía lugar en la Sala Negra de MEAC, y recogía a otros artistas abstractos⁷⁴. El acontecimiento en sí se trataba de La Semana del Arte Abstracto en España,

⁷² Sánchez-Camargo, M. (1958, 26 febrero). "Los "cacharros" de Cumella". Noticias y crítica de Arte. Madrid, *Pueblo*. Archivo Biosca: Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

⁷³ Díaz Sánchez, J. (2002). "Los críticos, los artistas y la pintura abstracta en la España de posguerra". *AEA: Archivo Español de Arte, Consejo Superior de Investigaciones Científicas*. LXXV, pp. 39-50, p. 43 y siguientes.

⁷⁴ Castro Arines, J. (1958, 8 marzo). Madrid, Informaciones. Archivo Biosca: Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

celebrada del 7 al 15 de marzo de 1958. O sea, inmediatamente después de la cita en la galería madrileña y, presumiblemente, compartiendo piezas en ambas.

La exposición continuaba con los dictados marcados por su exdirector, José Luis Fernández del Amo, que ya había sido cesado por decreto unos días antes, y que sería sustituido por Fernando Chueca Goitia. En esta participó, desde su vertiente arquitectónica y museográfica, Antonio Fernández Alba. Se expusieron, además, esculturas de Martín Chirino, Eduardo Chillida y Ángel Ferrant. En el apartado de pintura se expusieron obras de Aguayo, Néstor Basterrechea, Rafael Canogar, Luis Feito, Lago, Millares, Antoni Tàpies o Antonio Saura. También estaban representadas las cerámicas de Antoni Cumella y Jacqueline Ganivert.

Añadimos además que, para esta gran exposición de jóvenes creadores se programaron una serie de conferencias que pretendían ilustrar acerca de la estética abstracta. Entre los participantes se encontraban críticos como José Aiyon, Manuel Conde, incluso el propio Antonio Saura. La semana abstracta removió la vida cultural madrileña y pretendió dar voz. Sobre todo explicaciones de esta corriente a un público, en su mayoría también joven que tenía una gran curiosidad pero pocas herramientas de conocimiento.

Una vez más apreciamos en la crítica que se podía leer en España que existe un cierto desprecio, producido en parte por un desconocimiento sobre los fundamentos de la plástica moderna que se está realizando en el momento. También es patente un cierto paternalismo ante un arte eminentemente joven⁷⁵:

Vuelven los de El Paso. Hace ya no recuerdo cuanto tiempo que plantaron su cartel de enganche. Hubo en aquel acto alguna broma y no pocos escepticismos. Pero los del grupo siguen su marcha y aquí están de nuevo⁷⁶.

Otro dato a resaltar en la crónica, en este caso la escrita por el periodista Alfonso Sánchez sobre arte y sociedad, fue la presencia activa de Juana Mordó, que se encuentra ya perfectamente integrada en el ritmo de la galería Biosca. La futura marchante iba ejerciendo de propiciadora de encuentros entre artistas y periodistas o artistas y coleccionistas:

Juanita Mordó iba dando explicaciones sobre la obra de Cumella. La conocí bien. Recuerdo que en la anterior exposición también me encontré con Juanita Mordó y el pintor Zabaleta.

⁷⁵ Fernández Cabaleiro, M^a B. (2012). "La crítica en los orígenes de la AECA", Ponencia del XIII Congreso Nacional de la Asociación de Críticos de Arte". *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, Zaragoza, España. n^o 18. pp. 1-10

⁷⁶ Sánchez, A. (1958, 8 marzo). Mi Columna. *Informaciones. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959)*.

El periodista deja entrever un tono paternalista para referirse a Juana, también muy típico de la época, más cuando se está nombrando a una mujer y es ésta la que parece tener un cierto control de la programación que se está viendo. Nombra también al Pintor Zabaleta, ambos gozaron de una gran amistad.

La siguiente exposición que la galería articuló era una colectiva entre el pintor Alfredo Ramón, con una muestra de pintura antigua. De la misma no se ha encontrado el folleto-catálogo que se solía publicar para las inauguraciones, en el que quedaban recogidos el número de cuadros que se exponían. Sí ha quedado un anuncio en el *ABC* que nos da cuenta de las fechas y los participantes. Afortunadamente la prensa se hizo eco de la muestra y hemos podido saber que estuvo formada por 77 obras realizadas en diferentes materiales 12 cuadros en la técnica óleo sobre lienzo, 4 gouaches sobre papel, 10 acuarelas sobre papel y, según nos enumera Linares-Rivas, 51 apuntes, entendemos realizados con tinta o lápiz sobre papel⁷⁷.

Pintor vocacional y autodidacta, Alfredo Ramón elegía sus temas entre el paisaje y el retrato. Los periódicos de la época destacaron tres retratos que al parecer estaban bien contruidos, mezcla entre la fidelidad a la persona representada y una cierta dulcificación de los rasgos definitorios del retratado. En cuanto a los paisajes se trataban en su mayoría de paisajes urbanos a caballo entre Madrid e Italia. Sobre todo aparecía esta temática en sus apuntes también expuestos, que vienen marcados por las vistas de tejados y horizontes cercanos o lejanos.

Muy alabada por una crítica apegada a los valores tradicionales de representación figurativa verosímil y estructuración en el color, fueron sus representaciones de las ciudades. En ellas se plasmaba lo anecdótico, quizás como metáfora de un tiempo pasado, de una raíz o una esencia anhelante de un pasado quizá mejor, o más auténtico:

La imagen de la cacharrería, de la alpargatería adquiere valor de síntesis, no valor de ocasión [...] Alfredo Ramón vive de su entusiasmo por la pintura y su amor por ese Madrid, todavía vivo, que antes se llamó pintoresco o castizo, que ahora podríamos llamarlo humano⁷⁸.

Se destaca de él las profundidades y traza de planos estos apuntes, todo ello conseguido con la ayuda del color. Para conseguir esta visión bucólica de la realidad, el pintor se servía de unas tonalidades fuertes y, de una elección cuidadosa del detalle. Es aquí dónde se concentraba la carga de nostalgia de cada apunte, gouache o acuarela.

⁷⁷ Linares Rivas: (1958, marzo). "Exposición de Alfredo Ramón". *Crítica*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

⁷⁸ De la Puente, J. (1958, 29 marzo). "Alfredo Ramón, Galerías Biosca". *La estafeta literaria*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

*Hay destreza en sus composiciones y firme sensibilidad, a veces para aislar, escoger, el mínimo artificio [...] como ejemplo de lírica y modesta soledad*⁷⁹.

Dos días después de la clausura de la exposición de Alfredo Ramón, la galería Biosca abrió de nuevo sus puertas con una nueva muestra desde el 31 de marzo al 19 de abril. En esta ocasión se trataba de la obra del pintor y escultor valenciano Salvador Soria.

El artista se había adherido en el año anterior, 1957 al Grupo Parpallo. Este grupo estaba encabezado por el crítico Vicente Aguilera Cerní. Será el crítico valenciano quien diera las claves plásticas del artista resaltando su capacidad de sorprender, de enseñar, adoctrinar e inquietar al espectador⁸⁰.

La muestra estuvo formada por 36 obras divididas entre 21 cuadros, 9 monotipos y 5 cerámicas. Algunas de ellas ya habían recibido premios como el *Vendedor de cocos en la playa*, que había recibido el Primer Premio del *III Salón de Otoño* de 1957 o *Familia Campesina*, que recibió una 1ª Mención en ese mismo III Salón, que organizaba el Ateneo Mercantil de Valencia. Las obras según el catálogo de Biosca fueron:

- A. Cuadros:* 1. *Vendedor de cocos en la playa*, 2. *Arenque*, 3. *Autorretrato*, (colección de Andreu Alfaro), 4. *Familia campesina*, 5. *Silla, mesa y pescado*, 6. *Mujer con niño*, 7. *Composición*, 8. *Joven con gato*, 9. *La mesa de planchar*, 10. *Mesa de pino con alcuza y cazuela*, 11. *Cocina sobre muro blanco*, 12. *Paletas y pinceles*, 13. *Pescado, paleta y naranja*, 14. *Pescado, sartén y mesa*, 15. *Mesa con cazuela y huevos*, 16. *Pollo y huevos*, 17. *Mujer con lechera y cocina*, 18. *Alcachofas en flor*, 19. *Virgen*, 20. *Candelabro y manzana*, 21. *Candil*, (colección Sabino Alonso-Fueyo),
- B. Monotipos:* 22. *Mujer con pájaro*, 23. *Hombre*, 24. *Mujer*, 25. *Hombre*, 26. *Mujer con jaula*, 27. *Mujer con jaula*, 28. *Mujer*, 29. *Hombre*, 30. *Mujer con flores*, 31. *Mujer*,
- C. Cerámicas:* 32. *Gorila*, 33. *Confidencia*, 34. *Cabeza de mujer*, 35. *Mujer, peces y estrellas*, 36. *Florero*.

Las obras de Soria expuestas en esta ocasión pertenecían a un cubismo expresionista en evolución hacia la abstracción. De hecho esta será una de las últimas exposiciones del artista con obra figurativa, camino ya de expresiones cada vez más matéricas. Soria eligió elementos comunes de la realidad, cotidianos y los despojaba de cualquier rasgo que no fuese fundamental, incluido el color. El objeto es fácilmente reconocible ya que ha prescindido de

⁷⁹ Anónimo. (1958, 26 marzo). *Pinturas de Alfredo Ramón*. *Arriba*, Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

⁸⁰ Aguilera Cerní. V. (1958, Abril). *Catálogo Salvador Soria*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

cualquier elemento anecdótico, quedando sintetizado en sus formas esenciales. Las obras se supeditan, de esta forma, a una lógica racional, un diseño. Ballester describe la misma como:

*Cuadros, de cierto cubismo híbrido de expresionismo, de formas artificiosas, medio repujadas en materia plástica arenisca extrapictórica*⁸¹.

Todo esto hizo que la crítica se mostrase dividida en cuanto a las valoraciones a su obra. En general fue positiva. Aunque Jaime Ballester, crítico del *ABC*, de tendencia más conservadora, tachó su pintura de espantajos, cargados de un feísmo formal, *con un colorido decorativo y retórico, reseco y repetitivo*. Solo destacó cuatro cuadros, de pequeño formato, describiendo los mismos como los propios que realizaría un aprendiz de pintura pero, *pintados a la manera tradicional*, en los que se podría ver una preocupación más honda y una alternancia más interesante en el color.

Por fortuna, el resto de comentarios en los periódicos fueron más positivos. Ramón Faraldo se preocupaba por la edad del artista para intentar entender si era ya un pintor maduro, pero destacaba que su obra le había gustado⁸². Mientras que Figuerola Ferretti destacó la exposición de *sorpresa grata*, sobre todo porque iba asociada a una pintura renovadora. Alababa la capacidad de amalgamar el cubismo con el expresionismo de una manera tan correcta.

*Evidencia constantes de orden, nitidez, esquema y expresión, recursos cromáticos limitados y diálogo con el pintor que, con tanta entereza y precisión pone su dedo inteligente en la llaga...*⁸³

Esta crítica fue buena, tratándose de una obra que se está alejando de lo figurativo. Muchas veces este tipo de arte, alejado de lo figurativo, era juzgado como un fenómeno de moda, pasajero, volátil. No valorando tanto sus recursos plásticos o estéticos, sino yendo a lo puramente visual.

El veterano pintor mallorquín Juan Riera fue el siguiente en exponer en la Galería Biosca. Lo hizo desde el 23 de abril hasta 7 de mayo. Ésta tenía como sugerente título, *Oleos desde Ibiza*, sus paisajes, sus costumbres, sus mujeres, sus trajes. El pintor que vivía en París 20 años, llevaba sin exponer en la capital española desde entonces. Por ello esta muestra tenía un componente de expectación mucho mayor⁸⁴.

El catálogo que la galería publicó para la muestra incluía una introducción a la obra del artista escrita por Braulio Solsona. Fueron expuestos treinta cuadros, cuya lista pasamos a reproducir⁸⁵:

⁸¹ Ballester, J. (1958, 17 abril). *ABC*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

⁸² Faraldo, R. (1958, 10 abril). "La vocación de pintar no se concibe sin cierta temeridad. Oleos, dos exposiciones de Salvador Soria y Pepi Sánchez". *Arte. Ya*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

⁸³ Figuerola Ferretti, L (1958., 14 abril). *Arriba*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

⁸⁴ Anónimo. (1958, 24 abril). *El Noticiero*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

⁸⁵ CATÁLOGO de la exposición. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

1. *Maternidad*, 2. *Muchachas campesinas*, 3. *El músico*, 4. *Haciendo pleita*, 5. *Procesión*, 6. *Charla en el mercado*, 7. *Remendando redes*, 8. *Muchachas campesinas*, 9. *Anhelo*, 10. *Vendedora*, 11. *Llegando de misa*, 12. *"Margalida"*, 13. *Ofrenda*, 14. *Velas en el puerto*, 15. *"Fexteix"*, 16. *El hortelano y el burro*, 17. *Pareja con trajes típicos*, 18. *Portal de "ses feixes"*, 19. *Pastora*, 20. *San Antonio, el puerto*, 21. *Vendedora*, 22. *Santa Eulalia*, *"Puig de misa"*, 23. *Serenata*, 24. *"Sa carrossa"*, 25. *"Sa penya"*, 26. *Noria típica*, 27. *Bodegón*, 28. *Bodegón*, 29. *La mujer de la jarra*, 30. *Calle de la ciudad*.

Esta exposición estuvo encuadrada técnicamente dentro de la figuración, como estilo, el llamado "tipiquismo", buscando escenas tradicionales tratando de encontrar "la esencia" del carácter mediterráneo. De esta forma Riera trató todos los temas posibles paisajes, retrato, naturalezas muertas, con esta óptica de pintura anecdótica. No obstante, aunque los temas eran sobradamente conocidos, el procedimiento utilizado sobre todo color, no era en absoluto ortodoxo. Esto provocó críticas desfavorables en la prensa madrileña, que alaba del artista sus dotes como dibujante pero muestra perplejidad ante el tratamiento del color de las obras:

Yo no sé qué pensar ante este telas en las que encuentro, junto a un dibujo avanzado -al que puede no ser ajena la manera de Clavé, por ejemplo- las flojas propiedades de color [...] No se comprende como un profesional, en cuanto a líneas bastantes sutiles, se satisface con estas superficiales iluminaciones faltas de carácter y nada sobradas de gracia⁸⁶.

Solo transcurrió un día para efectuar los correspondientes cambios de cuadros, para que al día siguiente de la clausura de la exposición de Juan Riera, se pudiera inaugurar la del pintor Julio Antonio. La muestra estuvo programada desde el 9 al 23 de mayo y estuvo formada por 30 obras, según folleto de la galería:

1. *Cardenal Cisneros*, 2. *Trompeta*, 3. *Naranjas*, 4. *Ciruelas*, 5. *Pera amarilla*, 6. *Cacharro y limón*, 7. *Natividad*, 8. *Cacharro y manzanas*, 9. *Jarra y limones*, 10. *Margaritas*, 11. *Peras amarillas*, 12. *Jarra y cuenco*, 13. *Cafetera*, 14. *Limones y naranjas*, 15. *Cacharros y limones*, 16. *Adán y Eva*, 17. *Huevos y manzanas*, 18. *Cacharros*, 19. *Bodegón con silla*, 20. *Árboles*, 21. *Natividad*, 22. *Pescador de esponjas*, 23. *Frutero*, 24. *Cacharro y ciruelas*, 25. *Cacharro y ciruelas*, 26. *Sagrada Familia*, 27. *Manzanas*, 28. *Cacharros*, 29. *El taller de Nazaret*, 30. *Virgen María*.

⁸⁶ Faraldo, R. (1958, 24 abril). "Pintura inspirada y pintura desconcertante". *Arte. Ya*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

La pintura del artista estaba dentro de la corriente figurativa, más ortodoxa. Presumimos que, por esta razón las críticas vertidas por los diferentes diarios fueron bastante buenas. En ese sentido el periódico *Dígame* destacaba la sobriedad y falta de artificiosidad de las obras, hecho este que ya había exhibido en otras muestras anteriores. Así mismo, destaca dentro de la selección temática las obras de temática religiosa⁸⁷.

Ramón Faraldo nos da claves en cuanto a la realización de las obras, nos explica como en las mismas existe una conjunción entre objeto y utilización de la luz. De tal manera que quedan definidos como una especie de *contraposto* lumínico. Parte del objeto queda iluminado y parte queda en oscuridad, compensadas las zonas luminosas y oscuras por secciones. De tal manera que en un primer término el artista utilizó las coloraciones ocre o rosas. Estas, a su vez, se combinan con luz o sombra, en tonos grisáceos o pardos del fondo⁸⁸.

La crítica de *Arriba* vino redactada en relación al interés del artista por la plasmación de la realidad. Se destaca el interés por el dibujo y la creación de la forma y de todas sus posibilidades, destacando de nuevo el uso de la luz. Esta es una tendencia, según nos dice nuestro crítico desconocido, propia de los intereses del artista. A la vez era inusual, fuera de la tendencia de los artistas de su época, más interesados en los experimentos con el color, en la mancha. Nos encontramos de nuevo ante una crítica velada a la pintura expresionista abstracta⁸⁹.

La siguiente muestra que la galería acogió fue la individual dedicada a la obra *de* Eduardo Vicente. Esta se desarrolló entre el 27 de mayo al 15 de junio. Solo pasaron dos días entre una muestra y la otra. El folleto de la galería nos hablaba de una exposición de 24 dibujos y pinturas, inspirado en su mayoría en pasajes de París y paisajes de Madrid y Castilla:

1. En el restaurante, 2. Quai de l'Hôtel de Ville, 3. La clochard, 4. El Sena, 5. Montmartre 6. Calle de Montmartre, 7. Rue Saint Jacques, 8. Muchachas en el café, 9. Puesto de libros, junto al Sena, 10. Interior, 11. Lavanderas, 12. Carretera, 13. Un barrio de Madrid, 14. El balcón, 15. La casa del pescador, 16. Campesinos de Castilla, 17. Plaza de Salamanca, 18. Salamanca, 19. Campesino Andaluz, 20. La visita, 21. Desnudo, 22. Margot, 23. Molino decorativo. 24. Composición.

Lo que se destacó en prensa de este artista fue, por un lado, sus dotes para el dibujo. Su quehacer estaba probado en el uso de los planos y las perspectivas. Esta familiaridad el diseño de los paisajes se comprobaba tanto en los dibujos, sirviéndose del lápiz, como en las pinturas, elaborándolas además con la

⁸⁷ Anónimo: (1958, 20 mayo). *Dígame*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

⁸⁸ Faraldo, R. [ca. 1958, mayo-junio]. "Pintura interesante en dos exposiciones. Julio Antonio y Elena Santonja". *Arte, Ya*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

⁸⁹ Anónimo, (1958, 5 junio). *Arriba*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

incorporación del color⁹⁰. También su acierto y madurez a la hora de elegir sus temas. Todos ellos tratados con gran solvencia y humanidad, a la vez que con cierta distancia, sin inmiscuirse en la escena.⁹¹

Pasado el periodo estival, en la que la galería permanecía cerrada, la primera exposición que se preparó fue sobre el artista Bruno, del 1 al 15 de octubre. Bruno era un pintor catalán que realizaba oleos surrealistas, un tipo de pintura muy cercana a la que realizaba Salvador Dalí. La muestra estuvo compuesta de 18 obras:

1. Tentaciones de San Antonio, 2. La resurrección, 3. Virgen de Viyet, 4. La última misa de San Gregorio, 5. Rosa mártir, 6. Hormigas hambrientas, 7. Sitges de noche en 1945, 8. Uno de mis pinceles con hormigas, 9. Nueces, 10. Tres horas trenzando el agua del mar, 11. La naturaleza es rara al amanecer, 12. Maternidad de mis secretos, 13. Recuerdo, (propiedad del pintor), 14. Cabeza de niño ahogado y devorado por saltamontes, 15. Espiga llorando, 16. El ojo crítico, 17. Mi primera época, 18. Un día feliz.

El pintor de Sitges se declaraba discípulo de Dalí⁹² y conocedor de su esencia creativa. Sus pinturas, son en su mayoría desarrollos temáticos del primero, sin demasiada evolución en lo temático y desde luego sin la frescura del maestro. Más bien toma elementos prestados de la iconografía daliniana pero de manera confusa, descontextualizada, inconexa, sin el sentido narrativo que tenía en Salvador Dalí. Siendo por tanto unos cuadros que, a nuestro modo de ver, son copias o meros pastiches de los del maestro surrealista.

Más interesantes nos parecen los comentarios que se realizaban desde el *Correo Catalán*. No tanto por lo que dice de la obra de Bruno sino porque menciona, de nuevo, a Juana Mordó⁹³:

El gran industrial catalán de este apellido ha inaugurado en sus salas, bajo la dirección artística de Juana de Mordó, tan conocida en el mundo artístico madrileño y barcelonés, con obras del pintor Bruno, conocido como Dalí II.

El comentario nos resulta interesante ya que, pone de manifiesto lo que sospechábamos sobre Juana Mordó. Desde un primer momento ésta se adaptó activamente a la cotidianidad de la galería. Además iba tomando su figura una posición, más prominente, en la vida cultural Madrileña. De tal manera que, sus propuestas expositivas, sus apuestas por artistas jóvenes y su influencia para vender y relacionarse con el sector privado o con la prensa para que asistiera y

⁹⁰ Anónimo. (1958, 3 junio). *Dígame*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

⁹¹ Anónimo. (1958, 14 junio). *La estafeta literaria*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

⁹² Anónimo. (1958, 15 octubre). *La Vanguardia*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

⁹³ Anónimo. (1958, 25 octubre). *El correo Catalán*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

publicase crónicas sobre los actos de la galería, eran cada vez más continuos y poderosos.

El siguiente artista que expuso en la galería Biosca fue Ramón de Vargas. Se realizó una muestra con las obras del joven pintor del 17 al 31 de octubre. Con lo cual sólo hubo un día para cambiar descolgar las obras de Bruno y realizar el montaje de Vargas. Ésta estuvo compuesta, según aparece en el folleto publicado por la galería, *por 44 pinturas, estudios, óleos y ejercicios*⁹⁴.

- A. Pinturas: 1. *Dos*, 2. *Descendimiento nº 1*, 3. *Derribo*, 4. *Retrato de un librero*, 5. *La fiesta*, 6. *Mujer en rojo*, 7. *Madmoiselle x en azul*, 8. *Sagrada Familia*, 9. *Descendimiento nº 2*, 10. *Estudio para interior con mancha*, 11. *Pobre azul*, 12. *Mujer malva*, 13. *Crucifixión*, 14. *Interior con mancha*, 15. *La casa dormida*, 16. *Silla fría*, 17. *Una familia* 18. *Cabeza*, 19. *Silla*,
- B. Estudios Óleo 20. *Para la Sagrada Familia* 21. *Para San Lucas*, 22. *Cartón para retrato*, 23. *Para Caballo*, 24. *Cartón para cabeza*, 25. *Cartón para composición*,
- C. Ejercicios y estudios: 26. *Retrato de un padre, el mío*, 27. *Retrato de un sindaco*, 28. *Retrato de un niño*, 29. *Retrato de un pintor*, 30. *Retrato de un dominico*, 31. *Retrato de un operador*, 32. *Retrato de un criado*, 33. *Retrato de una abuela*, 34. *Retrato mío*, 35. *Para cabeza*, 36. *Línea en composición nº1*, 37. *Línea en retrato*, 38. *Línea en figura*, 39. *Línea en composición nº2*, 40. *Línea sobre rojo*, 41. *Línea sobre amarillo*, 42. *Estudio decorativo nº 1*, 43. *Estudio decorativo nº2*, 44. *Mancha en piedra*.

Por la división que se realizó de la obra, pintura, estudios al óleo y ejercicios y estudios, podemos deducir que este artista estaba empezando su carrera. Incluso que la exposición estaba formada por ejercicios que formaban parte de su aprendizaje. La obra del pintor se encuadraba dentro de la corriente pictórica figurativa, muy alabada por un sector de la crítica. No es de extrañar, por tanto que, su presentación la escribiese Vázquez Díaz, que era toda una institución de la corriente de vanguardia dentro de la figuración, del momento. Él era apelado por muchos de los pintores de la generación de posguerra como verdadero maestro e inspiración.

De Vargas decía que estaba dotado de una fuerte personalidad artística. Destacaba la fuerza de su obra, que se debía al uso de unos colores profundos, como *si quisiera esculpir con los colores*.

El sentido de fuerza y verdad era resaltado por otras crónicas de esa exposición. Federico Galindo de *Dígame*, destacaba, igualmente el uso de una paleta de colores puros intentando transmitir verdad⁹⁵. De la misma forma

⁹⁴ *Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959)*.

⁹⁵ Galindo, F. (1958, 28 octubre). *Dígame*. *Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959)*.

escribía su crítica Ramón Faraldo. En ella descubría la obra de Vargas aún *incompleta, pero probablemente verdadera*⁹⁶. Su juicio iba en el sentido de describirlo como un pintor de formación y no de madurez, y por lo tanto le auguraba un futuro prometedor en la pintura.

El pintor Manuel Colmeiro fue el siguiente en exponer en Biosca. Lo hizo del 4 al 18 de noviembre. Inusualmente la galería editó un pequeño cuaderno de mano, más parecido a lo que sería un catálogo, que la habitual tarjeta con la lista de cuadros y alguna nota bibliográfica que Biosca solía preparar. La presentación de este artista fue, esta vez escrita por Antonio Bonet Correa, aunque curiosamente no se publicó la lista de las obras que se expusieron.

Bonet Correa presentaba a un pintor fiel a la naturaleza representada y a la tierra en la que había nacido, Galicia. De tal manera que elevaba la representación de la realidad a categoría última de la creación. Se servía del uso de la luz para concretar los contornos, fondos y paisajes representados. También nos habla de su peculiar visión cromática, en la que se excluían los ángulos planos, tintas planas, sino que en sus cuadros se recreaba en las formas plenas, maduras, corpulentas⁹⁷.

Manuel Colmeiro era un pintor especializado en paisajes, que elaboraba una soñadora naturaleza, casi una especie de plasmación de una Naturaleza Mágica. El pintor gallego había salido de España al final de la Guerra Civil, en 1940, y residía en París. También en París se produjo una idealización, a través del paisaje de carácter rural y campesino su Galicia natal. A propósito de la crítica que escribe su amigo Luis Trabazo en *Índice*, descubrimos a *un colorista espontáneo y apasionadísimo*, que realizaba *unas formas maravillosamente serenas*⁹⁸. Esto era muy importante para el autor de la crónica, que apuesta por autores con personalidad, que tengan algo que decir, si lo hacen desde la vertiente figurativa o abstracta.

De hecho Manuel Colmeiro, según nos dice Trabazo, había sufrido una evolución hacia la abstracción, aunque luego retornó de nuevo a la vertiente figurativa. Se sentía más cercano al espectador desde la figuración. Para él era más fácil comunicar con este lenguaje, no como artista sino como hombre. En una entrevista concedida a la revista *S.P.*, Colmeiro nos da unas claves sobre la polémica que dividía a España, en relación a los seguidores de la figuración o la abstracción. Respondiendo una pregunta sobre por qué dio un giro a lo abstracto para volver de nuevo a la figuración, que nos parece muy interesante para poner en valor como era el mundo de la creación en España y cómo lo era en Europa, decía⁹⁹:

⁹⁶ Faraldo, R. (1958, 8 noviembre). "De Vargas". *Arte. Ya*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

⁹⁷ Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

⁹⁸ Trabazo, L. [ca. 1958]. "Colmeiro en Madrid", *Índice*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

⁹⁹ Anónimo, (1958, 16 noviembre). "Un gallego en París". *S.P.* Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

A mí me gusta la pintura abstracta y en París, tengo muchos amigos "abstractos". Allí no pasa nada como aquí, donde los "figurativos" y los "Abstractos" se consideran enemigos personales. Lo que cuenta es si se es pintor o no pintor, tanto en una como en la otra categoría de este arte.

Desde su salida no había expuesto en España. Lo hacía por primera vez en la Galería Biosca. Su salida de España le había facilitado un conocimiento y relaciones más profundas con Europa. Este hecho había posibilitado que sus obras se encontrasen en muchas colecciones extranjeras, aunque desgraciadamente en España era un desconocido¹⁰⁰. En cuanto al éxito que tenía en el extranjero y la nula repercusión en España, de nuevo Luis Trabajo vertió unas críticas durísimas, sobre el mercado del arte¹⁰¹. Hablando de que la pintura estaba secuestrada por los marchantes que controlaban la propaganda sobre los objetos artísticos. Las revistas, se encargaban de hacer propaganda evidentemente, tenían un interés comercial en a quién o a qué publicitaban, controlado de esta manera la cotización de estas obras. Por ello convertían al objeto artístico en algo a medias entre artístico, comercial y propagandístico.

Por eso el crítico valoraba mucho al comprador que lo hacía siguiendo sus propios gustos, aunque fuesen equivocados, ya que su elección era sincera, y no la propia vanidad y procurar una buena inversión:

Nadie compra lo que le gusta, sino lo que tiene nombre y una cotización mercantil en la bolsa nacional o internacional del arte.

Una crónica que nos pareció interesante en su totalidad fue la que realizó José de Castro Arines¹⁰². El crítico nos habla de la obra de Colmeiro, pero también menciona otra exposición que nos interesa. Se trata de una muestra sobre las ediciones de la *Rosa Vera* en las salas de la Dirección General de Bellas Artes. Se expusieron casi 150 grabados. Este fue el primer trabajo de Juana Mordó que se encargó de la coordinación del proyecto, poniendo a trabajar al artista y al escritor.

Del 20 de noviembre al 4 de diciembre expuso en Biosca el joven francés Guy-Pierre Geneuil, solo con un día para que la galería cambiase los montajes. El artista venía con muy buenas críticas de *Le Parisien*, Paul Santenec, P. Marand y France Dimanche, de una exposición anterior realizada en el verano de 1957 en la galería Ror Volmar de París.

Además, se pueden apreciar los cuadros del pintor francés, figurativos pero ricos en su materia. Una imagen general de la galería deja ver como estaba

¹⁰⁰ Anónimo, (1958, 3 noviembre). "Exposición de Colmeiro". *Informaciones*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

¹⁰¹ Trabajo, L. (1958, 21 noviembre). *Pensamiento Alavés*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

¹⁰²: Castro Arines, J. [ca. 1958 noviembre]. "Las exposiciones de Colmeiro a Gerardo Rueda". *Arte. Informaciones*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

decorada con lámpara de araña. Importante resultaría para los montajes, ya que los condicionaba la pilastra que se puede apreciar en la fotografía. La luz era cenital y artificial. Parece que iluminaba de manera bastante homogénea las obras de arte.

Pasamos ahora a enumerar las 47 pinturas que formaron la misma:

1. *La mano del Mesías*, 2. *El predicador*, 3. *Derirum tremens*, 4. *Circo de la Aldea*, 5. *Iglesia de Pino, (Córcega)*, 5. *Reunión política, (Vel d Hiv)*, 6. *Tarde de otoño, (tinta china)*, 8. *Molino de la Gallette*, 9. *Los abandonados*, 10. *Pino, (Córcega)*, 11. *L'Île Dousse, (Córcega)*, 12. *El camino de la vida*, 13. *San Juan Bautista*, 14. *Porte des Liles*, 15. *Retrato, (Camaieu)*, 16. *Sermón de las Bienaventuranzas*, 17. *Fête à Montmartre*, 18. *Los pobres*, 19. *La viuda*, 20. *Éxodo*, 21. *En el campo*, 22. *Place du teatro*, 23. *Primera nieve, (tinta china)*, 24. *Séptima sinfonía de Bethoven*, 25. *El Cristo, (tinta china)*, 26. *El torrente*, 27. *Luz de luna*, 28. *La vuelta del arlequín*, 29. *Paisaje, (tinta china)*, 30. *Paisaje, (tinta china)*, 31. *El solitario*, 32. *La aislada*, 33. *Pino, Torre genovesa, (Córcega)*, 34. *Mañana*, 35. *Naturaleza*, 36. *Por la mañana en el campo*, 37. *Casamiento lluvioso*, 38. *Puente de Caleancia, (Corcega)*, 39. *Así es la vida*, 40. *La vuelta del pescador*, 41. *Los amantes*, 42. *Notre Dame, (Ile Saint Louis)*, 43. *Paisaje flamenco*, 44. *Otoño*, 45. *Choza normanda*, 46. *Iglesia de San Pedro, (Montmartre)*, 47. *Campiña triste*.

Como ya se ha mencionado antes este artista francés había tenido una buena crítica en Francia. Sobre esta muestra hemos encontrado tres críticas. La primera de Carlos Jiménez Dobón, tras presentar la exposición como un acierto de Juana Mordó, describe las piezas que se podías contemplar, recreándose en lo pintoresco de la obra expuesta¹⁰³. Una incursión a lo pintoresco, debió de pensar Jiménez Dobón, era un buen reclamo para obra de alguien desconocido. En realidad la obra de Geneuil era de corte expresionista, según nos dice Figuerola Ferretti¹⁰⁴ en su crónica, la segunda, de corte *ingenuo expresionista*. Pensamos que este comentario se debía a que era un artista joven y que había empezado a pintar de manera autodidacta. En ese sentido, nos habla de una técnica sobre el color y lo representado sin adscribirse a ninguna escuela. Aun así le resultaba una exposición interesante.

Menos convencido se mostraba Jaime Ballester en la tercera crónica. Nos dice que la obra es de desigual calidad. Destaca de nuevo la preocupación de Geneuil de buscar efectos cromáticos en su pintura. Más interesante le

¹⁰³ Jiménez Dobón, C. (1958, 16 noviembre) "Proliferan en otoño las exposiciones artísticas". *El Correo Catalán*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959): "Puentes de París y rincones de Montmartre, pinos, torres y templos de Córcega, campiñas y chozas normanda, etc."

¹⁰⁴ Figuerola Ferretti, L (1958, 29 noviembre). "El ingenuísimo y la pintura expresionista". *Arriba*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

parecieron al periodista las obras más narrativas. Las que se acercaban más al expresionismo abstracto le parecen sin esquema, orden o armonía interior¹⁰⁵.

De esta exposición existe material gráfico. En el Archivo Biosca se almacenaron también algunas de las fotos de la inauguración. Estos documentos son mucho más interesantes para esta Tesis ya que documentan el sistema de montaje. Han sido numeradas dentro del Anexo 2, Sección fotográfica, (fotografías 1, 2 y 3). Podemos distinguir, por las imágenes de la apertura de la muestra, que los cuadros eran colgados a la pared de dos maneras diferentes, o con la tradicional escarpia, como podemos deducir en la primera fotografía, o mediante un hilo de alambre hacia el techo, como veremos en otras exhibiciones de la galería. Además de estas imágenes se desprende las dimensiones de la galería o el sistema de iluminación, que era mixto, usando luz natural, que se tamizaba a través de una serie de cortinas, además de los habituales focos.

La última muestra del año fue algo particular. No se trataba de una exposición de arte al uso, en la que se exponían diferentes obras realizadas con diferentes técnicas, a la venta en una galería privada de arte. Era más bien, un experimento en el que se daba a conocer un proyecto editorial muy ambicioso llevado a cabo por un escritor joven pero prestigioso. Se trataba de dar a conocer la edición del *Viaje a la Alcarria*, de Camilo José Cela.

Esta obra, que ya había sido producida por el escritor gallego con anterioridad, fue pensada como un proyecto editorial, casi de libro de autor. Para ello se contó con la colaboración del grabador catalán Jaume Plá. Entre los dos pensaron el tipo de libro, calidades del papel, ilustraciones adecuadas, técnica de grabado a emplear, incluso se modificaron algunos de los comienzos del libro para que hubiese una mayor diversidad de letras capitales¹⁰⁶. De esta forma, la labor del grabador era más diversa y lucida.

La muestra fue claramente inusual, no existió en ella un objetivo económico, sino su vocación didáctica. Además de las obras propiamente dichas, xilográficas o grabados en talla dulce de las ilustraciones, letras capitales, etc.¹⁰⁷, se exponían también, materiales y técnicas con las que se crearon estos grabados, intentando explicar el proceso editorial. De tal manera se expusieron planchas de cobre trabajadas, herramientas del grabador, etc.

¹⁰⁵ Ballester, J. (1958, 30 noviembre=). "Pinturas de Fernando de la Puente y Guy-Pierre Geneuil". Arte. ABC. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

¹⁰⁶ V.P.(1958, 20 diciembre). "Camilo José Cela expone su "obra perfecta". La edición cuidada de *Viaje a la Alcarria*, es un verdadero alarde bibliófilo". *Sábado Gráfico*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959). Según el artículo, se pasó de 11 repeticiones, para los comienzos, de la letra E, a 11 diferentes para que así existiese una alternancia de los comienzos para que resultase mucho más variado. Sucedió de igual manera para los comienzos de los renglones y añadir el número de letras óptimas

¹⁰⁷ Ameijida, J. (1958, 27 diciembre). "Camilo José Cela habla en Galerías Biosca", *La Voz de Galicia*, Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

También la galería organizó una serie de conferencias que, paralelamente presentaba diversos aspectos sobre este libro¹⁰⁸:

Día 9: *El amigo de San Tob*, por Camilo José Cela

Día 13: *Entre el silencio y la palabra*, explicada por Juan Raf Carballo

Día 17: *Una tierra, un escritor, un libro, una edición*. De Luis Felipe Vivanco

Día 22: *Carta de un pedantón a un vagabundo por tierras de España*. Contada por Pedro Laín Entralgo

No pasamos por alto, que todas estas presentaciones eran un buen reclamo publicitario, independientemente de que se produjeran ventas o no. Posibilitar en Biosca un lugar donde la intelectualidad madrileña y el público se reunieran era algo insospechado para cualquier galería del momento. Ni qué decir que tener la galería repleta de público por algunos días debía ser algo ventajoso. De la misma forma, aparecer diariamente o todas las semanas en la prensa, unas veces contando en cuánto se valoraba la edición de lujo, otras quién la había comprado (en este caso fue Bartolomé March) debía de ser muy beneficioso.

Se realizaron dos tipos de tirada, de lujo y de bolsillo. Fue inteligente dotar en prensa a este primero de una cierta aura de artículo de lujo, pero asequible económicamente. Era nuevamente, una buena propaganda para vender el resto de ejemplares, mucho más asequibles. Algunas de las imágenes de los actos que fueron llevados a cabo en la galería se han reproducido en el anexo 2, (fotografías nº 4 a la 8).

Es así como lo resalta el diario *Baleares*:

*El hecho de que sea la primera vez que tiene lugar en España una exposición de esta clase, el hecho de que un famoso bibliófilo D. Antonio Rodríguez, haya dicho que se trata del mejor editado en España en todos los tiempos, con tres únicas tiradas [...] Luis Ruiz Morales, Director General de Relaciones Exteriores, quiere organizar exposiciones del proceso en Londres y París*¹⁰⁹.

Por todo ello esta exposición nos parece muy significativa y muy distinta a las demás llevadas a cabo ese año. De las conferencias han quedado algunos testimonios gráficos, por los que podemos observar la gran expectación que la exposición del libro causó. Además de esto podemos observar, de nuevo, cual era el sistema de colgado de la galería. Se volvió a elegir el sistema sobre rieles e hilos de metal y unas curiosas vitrinas en las que se exponían, mediante

¹⁰⁸ PRESENTACIÓN de "Viaje a la Alcarria", de Camilo José Cela. (Invitación al acto). *Álbum Cronológico 13*, (Octubre 1957-Mayo 1959).

¹⁰⁹ Gafim ((1959, 1 enero). "Viaje a la Alcarria de Camilo José Cela. El libro mejor editado, 20.000 pts. por el ejemplar único". *Baleares*. *Álbum Cronológico 13*, (Octubre 1957-Mayo 1959).

carteles explicativos, los utensilios de trabajo del grabador. (Anexo 2, Sección fotográfica, fotografías números 4 al 7).

b. 1959

El ciclo expositivo de 1959 arrancó con una exposición individual sobre el artista Manuel Montalvo. La muestra apenas duró una semana, de 7 al 17 de Enero. En el catálogo que Biosca publicó fue el Marqués de Lozoya el encargado de escribir la crítica a la muestra. En ella se nos aclaraba que Montalvo provenía de una ilustre familia vasca. Su formación no estaba ligada en absoluto, a la de las Bellas Artes sino a la ingeniería. Se trataba de un pintor muy joven, nacido en 1937, pintaba de manera vocacional.

Las obras que se expusieron fueron 32 dispuestas en tres salas, Industriales, Abstractos y Figuras. Esto supuso una novedad, primeramente porque las obras estaban dispuestas de manera temática. Por otro lado, todo el espacio de la galería se tabicó, aprovechando aún más los metros expositivos para el acto.

- a. Sala industriales, 1. Central térmica, (Puentes de García Rodríguez), 2. Extracción y carga de material, (Puentes de García Rodríguez), 3. Instalación de carbono, (Puentes de García Rodríguez), 4. Cargador de mineral, (Puentes de García Rodríguez), 5. Parque de transformación, (Puentes de García Rodríguez), 6. Instalación de carbono, (Puentes de García Rodríguez), 7. Gasógeno Winkler, (Puertollano), 8. Torre de contacto, (Puertollano), 9. Gasógeno y separador de polvo, (Puertollano), 10. Sección de gasificación, (Puertollano), 11. Refrigeradores y lavado de gasógenos, (Puertollano), 12. Torre de gasificación, (Puertollano), 13. Pozo de prospección petrolífera, (Puertollano), 14. Sondeo en Zamora, 15. Torre de destilación, 16. Suministro de aeronaves.*
- b. Sala abstractos, numerados del 17 al 25, (sin títulos),*
- c. Sala figuras, 26. La vieja, 27. Bodegón, 28. Arlequín, 29. Faz, 30. Torero, 31. Pescadera, 32. Pescador, 33. Bodegón, 34. Bodegón, 35. Aquelarre¹¹⁰.*

Esta exposición era en realidad la itinerancia de una anterior que tuvo lugar en Barcelona¹¹¹. Desde luego podemos apreciar cómo fue seguida con bastante interés por la prensa, tanto en Barcelona como en Madrid. En ese sentido, el crítico de arte Juan Cortes del periódico catatán *La Vanguardia*, hablaba de unas *obras valientes y briosas en su factura, dinámica y rotunda en la composición*¹¹², augurándole una exitosa carrera. Además, suponemos que por influencia de la familia, el artista gozó de un buen despliegue propagandístico.

¹¹⁰: *Álbum Cronológico 13*, (Octubre 1957-Mayo 1959)

¹¹¹: *Luna y Sol*, (1959, Abril). *Álbum Cronológico 13*, (Octubre 1957-Mayo 1959)

¹¹² *Álbum Cronológico 13*, (Octubre 1957-Mayo 1959)

De hecho, a la inauguración de Madrid acudió también el Ministro de Industria, Joaquín Planell,¹¹³ a parte de un nutrido grupo de artistas, críticos y políticos.

En su crónica, Antonio Olano, a parte de las impresiones sobre el Ministro de Industria recogió las de Vázquez Díaz, que asistía a la inauguración. Las manifestaciones del veterano pintor tenían mucha importancia en el mundo artístico y galerístico del momento, casi sentando cátedra para la sociedad artística del momento.

Considero muy interesante pintar las máquinas encontrarles la belleza que realmente tienen. Y, sobre todo, ningún creador debe vivir de espaldas a su época, nuestra época es la de la industrialización. Pero lo que a mi realmente me gusta es el arte abstracto, Miró, Kandinsky y varios españoles son mis predilectos¹¹⁴.

Áspera fue la crítica madrileña en comparación con la barcelonesa cuando se describen los logros de la obra del artista vasco. Todos ellos señalaban la capacidad de Manuel Montalvo para el dibujo. Concedían que esta exposición itinerante venía marcada por una buena crítica en Barcelona. Hasta aquí las coincidencias, unos de manera más paternalista, otros de manera más abierta, se mostraron contrarios a su trabajo, sobre todo en lo que se refería a sus creaciones abstractas.

Figuerola Ferreti en su crónica nos habla de *su felicidad con el dibujo* y sobre todo para plasmar las estructuras industriales, dándole un aire expresionista. También nos habla positivamente de los *intentos figurativos semiabstractos*. Aunque, para el crítico no dejan de ser ejercicios, diciendo que esta figuración expresionista puede ser lo mejor del joven pintor. Pero nos habla de *la cara peligrosa de una modernidad donde hay que luchar a cuerpo limpio con color y línea*. El crítico habla de la técnica de lo abstracto, mucho más complicada de lo que puede parecer previamente, *por ello hay un riesgo de un acertar en el terreno del gusto en la asociación cromática...demasiado para la juventud del pintor, [...] seducido por el misterio y la tentación de "estar en la línea"*¹¹⁵. En definitiva, que se trata de un pintor al que le falta aprendizaje, madurar su técnica y la elección de los temas que trata en sus pinturas. Para el crítico el pintor debía ahondar, de una manera profunda, en el camino de lo abstracto hasta conseguir su propia voz.

La crítica de Ramón Faraldo fue, curiosamente, positiva. Faraldo era, especialmente intransigente con las formas abstractas. De hecho, en su columna, vuelve a arremeter contra la pintura abstracta¹¹⁶. Por eso sorprende

¹¹³ : Olano, A. (1959, 1 agosto). "Un pintor de 21 años y el arte de las máquinas". Esto pasa en Madrid. *Pueblo*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959)

¹¹⁴ Olano, A. (1959, 1 agosto), Op. Cit. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959)

¹¹⁵ Figuerola Ferretti, L. (1959, 11 enero). Arte. Arriba. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959)

¹¹⁶ Faraldo, R [ca. 1959, Enero]. "Pintura interesante en dos exposiciones" Arte. *Ya*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

su defensa de la labor abstracta de Montalvo, más cuando este era un pintor joven que, además, había expuesto obra netamente figurativa. Así no fue descrita como de desviación sino más bien como pintura abstracta madura, a la altura de algunos de los grandes pintores de ese momento. Una vez más, nos vuelve a poner en la pista de los gustos de este crítico:

No somos, ni hemos sido enemigos del arte abstracto. Hemos estimado siempre su valor decorativo [...] por eso podemos permitirnos el lujo de atacarlos sin piedad [...] de alabar la pintura de abstracta cuando tiene la calidad que imprime Montalvo. Estimamos sinceramente que hay que colocarlo delante de algunos buenos cultivadores de este género en España, Mampaso, Clavé, Canogar, Millares, Lucio y Manrique y muy cerca o la par de Rueda.

Mordaz y abiertamente negativa fue la crítica de Manuel Sánchez-Camargo, plasmadas en dos crónicas, la del diario *Pueblo* y la del diario *Madrid*. Sánchez-Camargo era el crítico que, tradicionalmente más se había preocupado por entender y seguir el movimiento abstracto. Para él la obra del pintor vasco era inmadura, anecdótica y tendenciosa. Llegó a decir que no se lo toma en serio sino como un juego, en el que se le había visto el *farol*.

Lo abstracto hay artistas que lo toman como un juego, sin apercibirse que, este juego enseguida se aprecia...¹¹⁷

El crítico, aunque le reconocía su facilidad para el dibujo, no consideraba su trabajo serio. Se dedicaba a todo tipo de lenguajes, usando la figuración y la abstracción a la vez, pero sin madurar ni profundizar en ninguno. Ve en esto una maniobra oportunista reprochándole su falta de constancia para poder desarrollar un lenguaje y una personalidad propia.

Lo figurativo, lo abstracto y el "maquinismo" son las facetas que este joven pintor, que cree que todo el monte artístico es orégano y que es lo mismo una cosa que otra, confundiendo el abstractismo con la facilidad para realizar unos caprichos que llegan al adorno y la ilustración, pero nunca a la elegancia del arte abstracto, que el artista cree muy fácil y que no logra realizar, ni por contenido ni por expresión¹¹⁸.

De esta forma, podemos concluir que no terminó de convencer a la crítica, que vio en el mejor de los casos, al pintor como un artista aun inmaduro. Señalando todos ellos que debía mejorar tanto en técnica así como madurar un lenguaje propio. Esto es, en definitiva, lo que marca y distingue a un artista.

¹¹⁷ : Sánchez-Camargo, M. [ca. 1959, Enero]. Arte. *Madrid*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

¹¹⁸ Sánchez-Camargo, M. (1959, 30 enero). Noticias y crítica de arte. *Pueblo*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

Después de esta primera semana de enero se clausuró la muestra de Montalvo. Tras ella se inauguró el 19 de ese mes una individual de obra del pintor figurativo Alfonso Fraile. Esta exposición se mantuvo hasta el 3 de febrero. Desgraciadamente no ha quedado ningún testimonio de la muestra. La galería solo editó una invitación en la que no se enumeraban los cuadros expuestos, ni la técnica, ni aparecía ningún apunte biográfico o artístico.

Alfonso Fraile había estudiado Bellas Artes en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su obra se acercaba en ese momento al cubismo tardío. Expuso en Biosca un tipo de cubismo con influencias de la abstracción. En ese sentido, cobra sentido la crítica que Luis Figuerola Ferretti hace sobre su obra, o parte de ella. En esta habla de una cierta *pintura mural*, refiriéndose a los acabados, las calidades más ligadas a la abstracción que según este periodista, *tantas vocaciones estaba captando*¹¹⁹, reconociendo la influencia que esta tendencia marcaba en el pintor. De todas formas, le concedió mayor valor a las temáticas tradicionales, bodegones, por ejemplo, de los que dice que están bien compuestos, con delicadeza, mezclando suavemente los colores. Por todo ello destacaba su personalidad artística a pesar de su juventud.

De la misma manera Antonio Cobo elogiaba la pintura del artista andaluz, una vez más, destacando sus maneras cubistas que Fraile desplegaba en cada una de sus pinturas. También destacaba la manera de introducir el color en sus composiciones.

Su pintura, macizamente construida, es transcendente, y en ello estriba su importancia, incluso dejando a un lado su buen manejo de la composición, volúmenes y entonaciones [...] escultóricas composiciones, sabiamente coloreadas.

Posteriormente a Alfonso Fraile expuso en la galería Biosca el artista catalán Juan Abelló Prat. La exposición estuvo abierta del 5 al 19 de febrero. En esta ocasión la galería publicó a modo de catálogo unas notas bibliográficas en las que se enumeraba, sobre todo exposiciones, premios, pero en la que no se dieron más detalles sobre las obras expuestas.

Juan Abelló Prat se consideraba a sí mismo seguidor y discípulo de Joaquín Mir, Pedro Pruna y Carlos Pellicer. Por tanto, seguidor de una corriente figurativa ligada al impresionismo y al fauvismo. Esto lo ligaba de ciertos intentos, por parte de otros jóvenes artistas, de liberar su pintura del influjo de la academia, por medio del color. Intento éste más patente en la época anterior, pero que perdurará aun en la década de 1950. En ese sentido se encaminan todas las críticas sobre su obra que en la prensa catalana fueron positivas, como las del *Correo Catalán* o *La Vanguardia* que acentúan su crítica sobre la vigorosidad de

¹¹⁹ Figuerola Ferretti, L. [ca.1959, Enero]. "Pinturas y dibujos de Alfonso Fraile". Arte. *Arriba*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

su pintura¹²⁰, o destacando la materialidad de su pintura, muy acorde con el concepto estético en Abelló Prat¹²¹.

Destacan, además, dos datos interesantes, uno es que según *La Vanguardia*, en esta exposición había además de pinturas, dibujos. Esto resultaba interesante al espectador para que pudiese hacerse una idea clara su técnica. Lo segundo es que, esta fue su primera exposición en Madrid. Esta noticia la puso de manifiesto *El Correo Catalán*. El hecho de que tuviese su inauguración buena afluencia de público hace que, estos medios declaren la muestra como un auténtico éxito. Además, este diario remarca, una vez más, la idea de que la Galería Biosca era propiedad de Aurelio Biosca, que también era catalán. En la crítica se nombraba a Juan Mordó como directora de la misma¹²². Creo que en todo ello se puede destacar un cierto orgullo nacionalista que, por otro lado se tamizaba en estos artículos, pero que era manifiesto.

Menos entusiasmo mostro Ramón Faraldo en su crítica. Tildó la obra de Abelló Prat de *confusa*, en la que hay demasiados elementos que impiden la visión, unos molestan la visión de los otros. Dice del artista que se encuentra ante un gusto demasiado recargado que le hace realizar obras que asemejan fragmentos adoquinados¹²³.

Una crítica muy descriptiva y bastante acertada, a nuestro parecer, sobre la pintura de Abelló Prat fue la de García-Viño¹²⁴. Nos da un dato a tener en cuenta: se trata de una pintura que aun siendo figurativa no trata de plasmar una realidad visible. Sin duda conoce las técnicas y se maneja muy bien con el dibujo. De hecho, este da las directrices al cuadro, pero después de esto utiliza los colores de manera libre, modificando lo visual en busca de una expresión personal.

Tras clausurar el día 19 la individual de Juan Abelló Prat, la primera exposición de este pintor en Madrid aunque no la última, se abrió la muestra individual de Ramón Aguilar Moré. Esta tuvo lugar del día 23 al 9 de marzo. Solo transcurrieron 4 días para desinstalar la otra exposición e instalar ésta nueva. El folleto que la galería publicó nos revelaba algunos datos bibliográficos sobre el artista catalán nacido en 1929. Se nos indicaba que había tenido exposiciones individuales desde el 1949. Las individuales comenzaron en la *Sala Rovira*, teniendo lugar, sobre todo en Barcelona. Además había participado en la III Bienal Hispanoamericana, que tuvo lugar, precisamente, en Barcelona en 1953. En 1955 había ganado la Primer Premio de Pintura de los II Juegos Mediterráneos.

¹²⁰ Jiménez Dobón, C. (1959, 13 febrero) "Revelación Abelló Prat en Madrid" *El Correo Catalán*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

¹²¹ Cifra. (1959, 7 febrero). "Éxito en Madrid de un nuevo pintor catalán". *La Vanguardia*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

¹²² Jiménez Dobón, C. (1959, 13 febrero) . Op. Cit. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

¹²³ Faraldo, R. (1959, 20 febrero). Esculturas y cuadros en tres exposiciones" *Arte. Ya*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

¹²⁴ García- Viño, G. (1959, 15 marzo). *La estafeta literaria*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

Su pintura está influenciada por el cubismo y el expresionismo. Su paleta de colores era amable. Podemos apreciar como el artista bebe en sus creaciones, de varias tendencias y escuelas, todo ello tamizado por la luz y la tradición colorista del Mediterráneo y sus vivos colores. En ese sentido le reconocía su saber estar y su uso del color (el crítico Luis Figuerola Ferretti) en su crónica en *Arriba*¹²⁵.

Las obras que, en esta ocasión se expusieron en la Biosca fueron 50, que paso a enumerar:

1. Arco del Triunfo, (Barcelona), 2. Hipódromo de la Zarzuela, (Madrid), 3. La ría, (Bilbao), 4. Barco, (Bilbao), 5. Dama de Montecarlo, 6. Amelie-Les Bains, 7. Rue St. Germain des Pres, (París), 8. Mujer con niño, (París), 9. Dama de las Champs Elysées, (París), 10. El Quei de la Fournellerie, (París), 11. París, (El Quai), 12. Garraf, 13. Port-Bou, 14. Pueblo de Castilla, 15. Gorliz, 16. Niza, 17. Muchacha sentada, 18. El sombrero amarillo, 19. La muchacha, 20. Figura e interior, 21. Petit-Port, 22. La costa, 23. El parque, 24. Picnic, 25. La gitana, 26. Maternidad, 27. Los Reyes Magos, 28. Perfil de mujer, 29. El trasatlántico, 30. Barco, 31. La plaza, 32. Torero, 33. El picador, 34. Tipos de circo, 35. Gitana, (busto), 36. Le jeune fille, 37. La feria, 38. Gatos, 39. Niños en el parque, 40. Merienda en el parque, 41. Bodegón, (frutas), 42. Bodegón, 43. Los jockeys, 44. La cliqué, 45. La mujer y el pájaro, 46. La viña, 47. Muchacha pensativa, 48. "La Chunga" y los "Pelaos", 49. Cootie Williams y su orquesta, 50. Cootie Williams y su orquesta,

Según nos trasladaba la crítica realizada para la revista *SP*, Aguilar Moré, exponía por segunda vez en Madrid¹²⁶. La primera tuvo lugar en 1956, donde la calidad de su pintura no pasó desapercibida. Según nos cuenta la revista tuvo entonces críticas muy positivas de Camón Aznar, Cobos o Sánchez Camargo, o sea de los críticos más influyentes de la escena madrileña del momento.

En ese sentido, Antonio Cobos se felicitaba de volver a encontrar pinturas *llenas de gracia, ritmo y exquisito gusto*¹²⁷. Igualmente el crítico destacaba su buena labor tanto en los retrato como en la figuración o composiciones. Destacaban para él obras como *Torero, Picador o Maternidad*, en pinturas de figura como *Niña o Picnic*, en obra de paisajes, dónde se ensalzaba un panorama quizá infantilizado, pero dotado de una gran maestría en el uso de color que le parecía extraordinario al crítico. En los bodegones desplegaba, siempre en opinión de este periodista, una gran maestría en su ejecución y composición.

¹²⁵ Figuerola Ferretti, L. (1959, 5 marzo). *Arriba*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

¹²⁶ Anónimo. (1959, 15 marzo). S.P. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

¹²⁷ Cobos, A. (1959, 6 marzo). "Firmas con categoría pictórica en tres exposiciones". *Arte. Ya*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

La crítica catalana, de manos en esta ocasión de *El Correo Catalán*¹²⁸, destacaba una vez más como un triunfo, la irrupción de obra de Aguilar Moré en sala de exposiciones de Barcelona, Madrid, París, Sitges, etc., siempre desde una visión más nacionalista, solo hay que leer el titular de la crónica. El prestigio que el artista podía reunir fuera interesaba muchísimo dentro de un país que no tenía tantas oportunidades para relacionarse con la creación internacional. Servía para reafirmar una identidad que debía ser preservada, según esta editorial. Destacaba la gran amplitud de motivos que este artista había desarrollado, según el crítico, escenas de paisajes de Castilla, Cataluña, etc.

El siguiente artista que mostró su obra en la galería fue Alberto Martín Artajo. Ésta tuvo lugar del 11 de marzo al 1 de abril. Por el catálogo de la galería sabemos que expuso 27 obras que pasamos a enumerar¹²⁹.

1. Agonía, 2. Boceto, 3. Dibujo, 4. Esperanza, 5. Miguel, 6. Cardos, 7. Chopo, 8. Cortadas, 9. Soto, 10. Monegros, 11. Colmenar Viejo, 12. Las cabezas, 13. Trigo, 14. Pueblo, 15. Besana, 16. Olivo, 17. Tejados, 18. Tejados, 19. Tejados, 20. Tejados, 21. Bar de Teruel, 22. Rucio, 23. Barcas, 24. Barcas, 25. Sosiego, 26. Silo, 27. Puerto industrial.

Alberto Martín Artajo era hijo del Ministro de Exteriores. Podemos apreciar, por el gran número de entradas en prensa que hemos encontrado en el Archivo, que gozó, como Manuel Montalvo, de una mayor cobertura periodística. Todo ello, a pesar de su juventud, Artajo exponía teniendo 24 años y al igual que Montalvo, era una de sus primeras experiencias mostrando sus trabajos artísticos.

El propio Artajo explicaba en una entrevista que había empezado de niño a dibujar¹³⁰. De hecho empezó haciendo retratos. Una de las fuentes de su trabajo había sido el uso y la experiencia del dibujo técnico. Además cuenta como para sus trabajos solía emplear la luz natural. En esos momentos se había dedicado más a realizar obra figurativa con tintes expresionistas. Para ello se puso a representar paisajes vividos. En ellos podía destacar contrastes, cromáticos y lumínicos. Esta era la tendencia que le interesaba en ese momento.

Decía admirar a artistas como Francisco de Goya, Van Gogh o Benjamín Palencia. Estos pintores eran los canonizados por la tradición figurativa marcada por la academia. No es tampoco de extrañar ya que, el hecho de que España se encuentre cerrada a las influencias artísticas y culturales del

¹²⁸ Jiménez Dobón, C. (1959, 1 marzo). "El barcelonés Aguilar Moré, en Biosca". *El Correo catalán*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

¹²⁹: Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

¹³⁰: Anónimo, (1959, 10 marzo). "Tres minutos con Alberto Martín Artajo, pintor". *Dígame*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

momento, hace que los artistas españoles se sintieran influenciados por maestros del pasado.

El burgalés Luis Sáez expuso en la Sala Biosca del 1 al 15 de abril. Según recoge la prensa del momento esta era su tercera exposición. Desde que había acabado su carrera de Bellas Artes en la Real Academia de San Fernando había ido escogiendo cuidadosamente el sentido hacía el que se encaminaba su pintura. Solo empezó a exponer en el año 1957. Fue, precisamente, la Galería Biosca la encargada de organizar su primera exposición. Posteriormente expuso en Barcelona. Esta muestra de 1959 era su tercera individual.

La evolución de la pintura de Sáez fue produciendo un trasvase de lo figurativo a lo abstracto. Este camino hacia la abstracción estaba motivado por la búsqueda de la esencia, de lo necesario en la Naturaleza¹³¹. En ese sentido, Sáez estaba preocupado por imprimir de calidad y personalidad a su obra. Así, en la entrevista que J. Ocio¹³² le realizó para la *Voz de Castilla*, él describe la obra que va a presentar en Biosca como de un *conjunto digno, seleccionada con rigor*. Además, nos explica cómo se encontraba en un punto personal de introspección, observación y esto se había traducido a sus pinturas. Hablaba de sentirse en un momento más cercano *hacia sus aspiraciones estéticas*, y es que se trataba de un pintor comprometido con lo que pretendía transmitir con sus obras:

*Existen artistas preocupados por los problemas estéticos de una manera honrada, de sacrificados y valientes enfrentados como siempre [...] Hoy se hace más difícil apreciarlo [...] es muy fácil mirar y hoy se mira mucho todo pero, que poco se ve!*¹³³

Esta búsqueda de la esencia de las cosas es resaltada por la crítica. Se destaca de Saiz su gran personalidad. Se habla de él como uno de los pintores más maduros de su generación¹³⁴, a pesar de haber tenido una evolución lenta, desarrollaba un camino personal desde lo figurativo hasta la abstracción. Como el artista reconocerá en una entrevista en *La voz de Castilla*¹³⁵, le resultaba igualmente trabajoso un lenguaje que otro. Este camino había sido recorrido de manera libre, saliéndose de cualquier posible camino o doctrina previa¹³⁶. Figuerola Ferretti alababa también el tono propio de sus obras:

Cuando existe una vocación firme servida por la mano de pintor poco importa la tendencia [...] el problema reside en demostrar todas las

¹³¹ Castro Arines, J. (1959, 11 abril). "Luis Sáez". *Informaciones*. Álbum Cronológico 13, (Octubre 1957-Mayo 1959).

¹³² Ocio, J. (1959, 22 marzo). "Madrid le juzgará. Hoy sale con sus últimas obras hacia la Sala Biosca". *La voz de Castilla*. Álbum Cronológico 13 (Octubre 1957-Mayo 1959).

¹³³ Ocio, J. (1959, 22 marzo). Op. Cit. Álbum Cronológico 13 (Octubre 1957-Mayo 1959).

¹³⁴ Anónimo, (1959, 1 abril).. *S.P.* Álbum Cronológico 13 (Octubre 1957-Mayo 1959).

¹³⁵ Pascual, P. (1959, 14 abril)"Luis Sáez expone en Madrid". *La Voz de Castilla*. Álbum Cronológico 13 (Octubre 1957-Mayo 1959).

¹³⁶ Anónimo, (1959, 8 mayo). "Luis Sáez, abstracto ante la crítica nacional". *La Voz de Castilla*. Álbum Cronológico 13 (Octubre 1957-Mayo 1959).

posibilidades de decir algo con los elementos eternos, dibujo y color [...]
*Luis Sáez atiende a ese principio con rigor y sin trabas*¹³⁷.

La muestra de Sáez estuvo compuesta por 30 obras, que según apareció en prensa estaban realizadas entre pintura al óleo y acuarelas, aunque desgraciadamente no se especificó en el catálogo el número de obras que fue pintada en cada la técnica.

1. Dinámico nº 1, 2. Dinámico nº 2, 3. Bosque nº 1, 4. Bosque nº 2, 5. Bosque nº 3, 6. Bosque nº 4, 7. Bosque nº 5, 8. Bosque nº 6, 9. Bosque nº 7, 10. Figuras, 11. Figuras, 12. Figuras en el bosque, 13. Figuras en el bosque, 14. Ritmos, 15. Ritmos, 16. Composición, 17. Composición, 18. Covarrubias, 19. Covarrubias, 20. Interior, 21. Interior, 22. Tierras, 23. Tierras, 24. Tierras baldías, 25. Rastrojos, 26. Rastrojos, 27. Marina, 28. Tarde, 29. Puerto, 30. Nocturno.

Parte de las obras de la exposición de la Biosca iban a itinerar posteriormente a la *Sala Vayreda*. La galería de la ciudad Condal poseía la exclusividad de exhibición y venta de su obra y estaba preparando una colectiva junto con el resto de pintores que representaba. Más tarde las obras se iban a exponer en Frankfurter Kunstverein de Frankfurt, que también habían expuesto obra del pintor burgalés anteriormente. Podemos ver, por tanto que era un pintor con un cierto recorrido a pesar de su juventud. Había expuesto ya en salas de San Sebastián, Bilbao y Barcelona. Todo hacía augurar en ese momento que iba a disponer de una carrera exitosa, como efectivamente sucedió. En este sentido, se puede leer la crítica de *Actualidad Española* en la que se hablaba de la obra como el reflejo de *una realidad*, haciendo referencia al trabajo llevado a la galería y de *una esperanza*, hablando sobre este camino que se le auguraba exitoso¹³⁸.

La primera pintora que expuso en la galería en el periodo estudiado de esta Tesis fue Isabel Cid. No ha quedado más que una reseña sobre la exposición en *Dígame*¹³⁹ a parte de la invitación de la exposición. En esta se resaltaba sobre todo la homogeneidad y el equilibrio alcanzado por la pintora en su obra. Tanto en el tratamiento del dibujo, buscando perspectivas con el uso de la línea y del dibujo, que dotaba a las obras de masa y construían su profundidad.

Gracias al pequeño catálogo de la invitación podemos saber que presentó 24 obras, entre oleos y tablas, cuyos títulos transcribimos abajo:

¹³⁷ Figuerola Ferretti, L. (1959, 19 abril). "Pinturas de L. Sáez", *Arte, Arriba*. Álbum Cronológico 13 (Octubre 1957-Mayo 1959).

¹³⁸ Anónimo, (1959, Abril). , "Luis Sáez en la Biosca". *La actualidad española*. Álbum Cronológico 13 (Octubre 1957-Mayo 1959) . p.23.

¹³⁹ Anónimo. (1959, 28 abril). *Dígame*. Álbum Cronológico 13 (Octubre 1957-Mayo 1959).

Oleos: 1. *La silla*, (1957), 2. *Balcón*, (1957), 3. *Jaula*, (1957), 4. *Galerías*, (1957), 5. *Ávila*, (apunte, 1957), 6. *Mosaico viejos*, (1958), 7. *Ávila*, (1958), 8. *Niña*, (1959), 9. *Cocina*, (1958), 10. *Viejas*, (Andalucía, 1958), 11. *La puerta*, (1959), 12. *Cristo*, (1959), 13. *Mujer con niño*, (Colección Iseru-Dalmau, 1958), 14. *El florero*, (Andalucía, 1959), 15. *Hombre*, (1958), 16. *Patio*, (1957).
Tablas: 17. *Sena*, (1959), 18. *Sena*, (1959), 19. *Sena*, (1959), 20. *Nôtre Dame*, (1959), 21. *Friso*, (1959), 22. *Mujeres*, (1959), 23. *Arena*, 24. *Cristo*.

Posteriormente a esta muestra de Isabel Cid se programó una de las exposiciones sobre arte antiguo. En este caso se trataba de *Paisajes Ingleses* (de pintores del s. XVII) y *Tablas Flamencas*. La exposición tuvo lugar del 5 al 19 de Mayo de 1959. Otra vez solo ha quedado una reseña de *Dígame*¹⁴⁰, que no aporta ninguna información interesante sobre la exposición, ni tampoco del número total obras de las que estuvo compuesta.

Fernando Zóbel expuso en la Biosca del 20 de Mayo al 3 de Junio. Esta exposición resultó ser previa a la que ya se estaba organizando para el Grupo El Paso que se estrenó inmediatamente después a ésta. La invitación no nos ha dejado más traza sobre las obras expuestas, por tanto no podemos saber mucho más sobre su número o técnica. Aun así, la crítica del momento resaltó el carácter secreto, intelectual y marcadamente íntimo de sus creaciones. Una obra que había sido creada cuidadosamente pensada y realizada, trazo a trazo, con efectos de color formados con los dorados, negros, blancos, que pone al espectador frente de a mundo sensible y misterioso, con reminiscencias orientales.

*Un regusto oriental que hallamos en sus telas y el matiz de algunos de sus colores, presta a sus obras un misterio y duende, [...]. La obra expuesta en la sala Biosca es un prodigio de limpia imaginación, ordenada y bien limitada plástica, en dónde es fácil llegar al mundo de sugerencias que nos conduce el pintor con muy segura mano y con honda sensibilidad*¹⁴¹.

Otros críticos valoraban lo etéreo y el movimiento interno de su obra, el movimiento que se formaban en sus telas producido con cada uno de los pequeños trazos de pintura: La búsqueda de una realidad cambiante y sutil en cada uno de estos cuadros¹⁴².

Otro dato interesante que la crítica de *Informaciones* nos ha dejado es la reseña sobre un estudio dedicado a la obra de Fernando Zóbel. Se trataba de

¹⁴⁰ Anónimo, (1959, 5 mayo). *Dígame*. Álbum Cronológico 13 (Octubre 1957-Mayo 1959).

¹⁴¹ Camargo, M. (1959, 5 junio). "Zóbel". *Pueblo*. Álbum Cronológico 13 (Octubre 1957-Mayo 1959).

¹⁴² Castro Arines, J. (1959, 28 mayo). "F. Zóbel". *Informaciones*. Álbum Cronológico 13 (Octubre 1957-Mayo 1959).

un libro publicado por Antonio Magaz que estaba dedicado a la obra del pintor filipino y que también fue presentado en la exposición de la galería Biosca.

Fernando Zóbel fue el primero de los informalistas en exponer pero la galería focalizó su interés por ellos para ese arranque de verano. Así, la galería Biosca expuso la obra de El Paso en junio. La exposición fue inaugurada el 5 de Junio y clausuró el día 20 del mismo mes. Por tanto hubo solo un día para realizar el cambio de montaje entre de Fernando Zóbel y la de El Grupo el Paso. Desgraciadamente no se especificó en catálogo el número de obras que fueron expuestas.

Posiblemente ésta fue la exposición de la temporada en la galería. Resultó ser un hito, tanto para la galería como para Juana Mordó. A partir de entonces entró en el círculo de los artistas informalistas españoles. Esta relación continuó cuando ella abrió su propia galería con mucho éxito para ambas partes.

Además tuvo una gran repercusión mediática en prensa, esta vez, sí muy merecida. Con motivo de la muestra, *Papeles de Son Armadans*, dirigido por Camilo José Cela, dedicó su número XXXVII al grupo. En ese número de la revista, se reprodujo el Manifiesto del grupo firmado por Rafael Canogar, Manolo Conde, José Ayllón, Juan Eduardo Cirlot, Luis Feito, Manolo Millares, Manuel Viola, Antonio Saura, Martín Chirino, Manuel Rivera y Vicente Aguilera-Cerní. Los propios artistas diseñarían el dibujo que sirvió como portada de esta publicación y al catálogo de la Biosca. La galería aprovechó el tirón de popularidad y cada vez de manera más intensa, Juana Mordó irá cediendo sus salas a los grupos informalistas con muy buen criterio económico.

Este fue un grupo que se pensaba como un proyecto de artistas, escritores, artistas en general que intentaban crear un nuevo espíritu más favorable para las artes y la creación. Hay que recordar que en su mayoría lo formaban creadores de menos de 40 años, ligados a los movimientos más vanguardistas y rompedores de ese momento. Todos ellos se juntan para llamar la atención sobre la necesidad de instalaciones artísticas y dotar al país de una cierta normalidad que permitiera desarrollar de una manera más efectiva las artes plásticas. De esta forma arremeten contra la falta de museos, de críticos formados e independientes, al igual que instituciones artísticas independientes que no sirvan de propaganda del Régimen. En definitiva de una libertad y unos espacios para apreciar el arte, comunicar con el espectador o coleccionista, así como de una verdadera industria artística:

Lucharía por superar la aguda crisis por la que atraviesa España en el campo de las artes visuales, (sus causas: la falta de museos y coleccionistas, la ausencia de una crítica responsable, la artificial solución de emigración artística)¹⁴³.

¹⁴³ MANIFIESTO del Grupo El Paso. (1959, Abril). *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIII, nº XXXVII, Palma de Mallorca-Madrid. pp. 29-31

Ellos justificaban su movimiento, lo creían vigente, hasta que esos condicionantes mencionados no cambiasen en el país. Para ello pretendían desarrollar, lo que ya venían haciendo, una plástica revolucionara que rompía con el lenguaje hasta ahora utilizado, por ejemplo en la figuración. No obstante, por temática y significación, ellos asumían de la tradición de la pintura española una influencia hacia sentimiento trágico en sus realizaciones.

Lo verdaderamente provocador de la actividad del grupo fue que utilizando sus propias herramientas creativas y no encontrándose cerca de los movimientos sociales, ponen en evidencia la necesidad acuciante de libertad, libertad en muchos sentidos, pero desde luego desde el punto de vista plástico y de apertura de nuevas perspectivas para el arte. Cuando se habla de perspectivas también se hace pensando en las infraestructuras culturales y artísticas necesarias, que en esa década eran casi inexistentes.

Por otro, lado las fisuras en el Régimen son cada vez más patentes. Este gobierno franquista estaba tratando de proyectar, a través de la acción cultural en el exterior, una imagen de homogeneidad, apertura y modernidad, dentro del orden establecido¹⁴⁴. Las revueltas estudiantiles de 1956 y momentos posteriores evidenciarán que diferencias entre las diversas ramas políticas del régimen son cada vez mayores¹⁴⁵.

No cabe duda que, estas ideas debieron de levantar algunas ampollas dentro de los miembros de la cúpula política que fomentaban y dirigían festivales artísticos como la Bienal Hispanoamericana, etc. Tampoco debió de caer bien a la crítica. En ese sentido podemos enmarcar la de Luis Figuerola Ferretti para el periódico *Arriba*. En ella, arremete contra sus miembros desde un doble ángulo. Por un lado, denunciando la falta de originalidad en sus creaciones. No es de descartar que, la crítica viera en esos cuadros una mancha uniforme y sin diferencia en el lenguaje usado por unos o por otros.

La segunda vertiente, más conspiratoria, tiene que ver con la idea de que esta falta de originalidad en sus obras, en realidad, estaba unida al sometimiento de nuestros artistas a un movimiento internacional informalista que, poco más que los había pervertido y sacado de la figuración. De esta manera nuestros artistas habrían envilecido su arte, guiados por unas directrices únicamente de beneficio

¹⁴⁴ Moreno Galván, M: (1959, Abril). *Papeles de Son Armadans, Tomo XIII, nº XXXVII*, Palma de Mallorca-Madrid. pp. 127 y siguientes.

¹⁴⁵ A partir de 1950 existe un clima de apertura en el régimen franquista marcado por el desbloqueo de la Autarquía en la que había estado sumido el país tras el final de la Guerra Civil. En ese año se nombró al liberal Joaquín Ruiz Giménez Ministro de Educación Nacional. Ruiz Giménez, que ya había sido director del Instituto de Cultura Hispánica de 1946 al 1948, pretendía acometer reformas en el sistema educativo y cultural, llevando a cabo este aperturismo en las estructuras culturales existentes. Para ello en su mandato, 1951 a 1956, se produjo un progresivo acercamiento a posturas liberales, marcado por nombramientos de colaboradores de orientaciones democráticas. Las revueltas estudiantiles de finales de esta década y su apuesta por estos perfiles más progresistas le costarían su posterior dimisión en 1956. El aparato cultural franquista sentirá una especial atracción por los movimientos abstractos debido a una aparente falta de mensaje político en ellos. Teóricos como Luis Felipe Vivanco hablarán de una cierta espiritualidad que parecía desprenderse de estos. A la vez suponía para el régimen una cierta mejora en su imagen exterior. Esta imagen se prolongará precisamente, hasta las revueltas universitarias de 1956. En ellas también participaron algunos artistas reformadores, convenciendo de la inocuidad del mensaje de los cuadros pintados en esos años.

económico. Por lo tanto, sometándose a los rigores de los mercados, museos y colecciones internacionales del arte:

Si el Grupo El Paso es una actividad que pretende crear un nuevo estado de "espíritu" y si sus componentes luchan "por una arte hacia la salvación de la individualidad", por una "obra autentica y libre", aquella precaución debería extremarse más...Al comprobar, en buena parte de los resultados, aquí presentes, con mayor vigor el sometimiento de sus componentes, a bien conocidos patronos, naturalmente extranjeros, del Informalismo¹⁴⁶.

Recogemos otra crítica de Carlos Jiménez Dobón, en la que se alababa la exposición llevada a cabo *inteligentemente por Juana Mordó*¹⁴⁷. Efectivamente el comentario es importante ya que, Juana Mordó empieza a dar espacio para que estos nuevos artistas en la galería y que puedan exponer su obra en Madrid. En el caso del Grupo el Paso, ya eran bastante conocidos pero aun así, no encontraban espacios, museos, galerías, únicamente algunas en Madrid o Barcelona, para entrar en contacto con el público. Es precisamente de esto de lo que se quejan los creadores. Por tanto, será de vital importancia que los marchantes cedieran los espacios de sus galerías a estos jóvenes artistas. Los museos y espacios públicos estaban maniatados por la falta presupuestaria o, por un academicismo que no dejaba exponer más que a un reducido grupo de artistas academicistas.

Juana Mordó dio numerosas oportunidades a otros jóvenes artistas en su propia galería y supo, además, hacerlo de manera rentable. Se convirtió, de esta forma, en una de las propulsoras del Informalismo en Madrid. Lo cual le reportó en décadas sucesivas beneficios y prestigio, tanto para ella como para las galerías en las que trabajó y para los artistas con los que colaboró.

Pasada esta controvertida muestra, hemos podido seguir la actividad veraniega de la galería gracias a los cuadernillos que Biosca publicaba para mantener oportunamente informada a su clientela¹⁴⁸. En esta ocasión se trataba de una serie de exposiciones que, irían cambiando por semanas, en su mayoría formadas por jóvenes artistas. Éstas tendrían lugar desde el 25 de Junio al 31 de julio, momento este, en el que la galería cerraba por vacaciones.

En cuanto a las intenciones para programarlas, según se nos decía en el catálogo, estaban, por un lado, la de difundir el arte contemporáneo. Por ello, mezclaban las exposiciones de obra de autores más consagrados con la de jóvenes talentos para que el visitante pudiese familiarizarse con los mismos. Por otro lado, Biosca ofrecía la posibilidad de comprar obra de estos pintores, a un precio asequible. De esta manera abría su cartera de artistas y público. En un

¹⁴⁶ Figuerola Ferretti, L. (1959, 18 junio). Arte. *Arriba*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁴⁷ Jiménez Dobón, C. (1959, 17 junio). *Solidaridad Nacional*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁴⁸ Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

mes como julio, que quizá no era tan fuerte en visitantes y ventas como octubre o noviembre, no dejaba la galería desatendida o sin obra.

Más información sobre los artistas expuestos la hemos encontrado en *El Correo Catalán*¹⁴⁹. Se habla de esta iniciativa como una exposición montada especialmente para turistas y visitantes estivales de la ciudad. Por ello se mezclaban pintores más conocidos con otros que no lo eran. Nos habla, además, de que estuvieron ubicadas en la sala subterránea que era más fresca. Lo que nos lleva a confirmar que en realidad disponían de, al menos dos salas una en planta baja y otra en planta sótano. Lo cual será patente en la programación de exhibiciones de años posteriores. Fueron programadas dos exposiciones a la vez.

En su crónica, Jiménez Dobón mantiene una conversación con Juana Mordó, que le iba mostrando las obras disponibles en su visita. El periodista hablaba que los pintores seleccionados para esta muestra veraniega fueron, *Juan Abelló Prat*, con la presencia de varios pasteles; *Rafols Casamada*, que según este periodista exponía *obra abstracta en blanco y gris, muy en la personalidad del grupo de Els Vuit*. El tercero era *Francisco Farreras*, con la inclusión de otras obras abstractas. *Bertrines*, por su parte, exponía una serie de acuarelas, *limpias y graciosas*. Por último se exponía la obra de *Jaime Prat* que, mostraba grabados.

Pasado el periodo estival la galería abrió de nuevo sus puertas con una muestra, que otra vez, ofrecía un guiño al Informalismo. Se trataba de una *colectiva* con la obra de los artistas Rafael Canogar, Antonio Saura, Manuel Viola, todos ellos integrantes del Grupo El Paso, además de los pintores Francisco Farreras, Lucio Muñoz, Luis Suarez y José Vento, también ligados en lo creativo a la abstracción. El programa de Biosca anunciaba la apertura del 2 al 15 de octubre. No se explica en el mismo el número de cuadros que se expusieron.

Una vez más en la crítica podemos apreciar como existía una profunda división entre las valoraciones nacionales e internacionales. En *Solidaridad Nacional*¹⁵⁰, se nos indicaba como la muestra interesó bastante a la crítica internacional. Nombra, por ejemplo, el interés que despertó en Pierre Matisse, el famoso marchante hijo Henri Matisse. En esos momentos lideraba, junto a otras galerías y marchantes el mercado del arte desde Nueva York.

Sin embargo, la crítica española no fue positiva. Recogemos las palabras una vez más de Figuerola Ferretti¹⁵¹, que nos habla de una pintura repetitiva, de la que no hay que dar nuevas noticias puesto que es siempre igual. Para el periodista no hay nada más allá que aportar puesto que *son una continua*

¹⁴⁹ Jiménez Dobón, C. (1959, 23 julio). *El Correo Catalán*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁵⁰ Anónimo, (1959, 17 octubre). *Solidaridad Nacional*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁵¹ Figuerola Ferretti, L. (1959, 7 octubre). *Arte. Arriba*, Madrid. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

progresión de líneas o de manchas, sin ningún sentido ni orden. Para el crítico, estos cuadros, en el mejor de los casos, estaban dictados por los impulsos del cada artista, *o en casos menos honestos a un puro mimetismo de los situados en la línea de una supuesta avanzada.* Desde luego no hay nada más allá para Figuerola Ferretti que unas terminaciones en las que es más importante lo táctil que lo visual.

Este crítico seguía sin reconocer al Informalismo como un movimiento artístico, sino que lo trata como algo superfluo, que estaba de moda, pero que terminaría pasando. Nos dice que para estar en la *ortodoxia de la vanguardia* los artistas se alejan sistemáticamente de la figuración. Una vez más, es patente la lucha subterránea de crítica y pintores que se decantan por la figuración o la abstracción. Defendiendo en sus elecciones otras posiciones que no la simple elección estética.

La siguiente segunda pintora que pasó por la Galería Biosca fue Carmen Soler. La pintora expuso del 17 al 31 de Octubre. No disponemos de la lista de obras que la artista presentó para esta muestra.

En este caso las críticas fueron discretas o abiertamente negativas. Ramón Faraldo escribió la crítica más desalentadora, en la que afirmaba que la pintora *no se caracterizaba ni por su buen gusto ni por su esfuerzo*¹⁵². Tachándola de ilustradora y no de pintora, con pocos recursos, y poco recorrido pictórico. El crítico pensaba que la exposición se había preparado precipitadamente. Ello hacía que las obras no estuvieran aún preparadas para ser expuestas.

La tercera mujer artista que expuso en Biosca fue la grabadora francesa Raimonde Pagegie. Para esta ocasión la artista presentó 50 monotypes, todos ellos inspirados en pasajes bíblicos. Así se nos enunciaba en la presentación que realizó la galería.

En general recibió buenas críticas. Así, el *Noticario de Madrid*¹⁵³ destacaba la personalidad de la artista en sus ilustraciones. Aunque al crítico le parecía algo monótona la muestra debido al uso constante de la misma técnica de grabado y a la repetición de la temática de su obra.

Por su parte Ramón Faraldo describe su obra como delicada y a su vez, muy influenciada por el cine. De hecho le parecen auténticos planos de película, además decorados con una estética oriental atractiva. Por todo ello veía una obra original e imaginativa¹⁵⁴.

¹⁵² Faraldo, R. (1959, 28 octubre). *Arte. Ya*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁵³ Anónimo, (1959, 7 noviembre). *El Noticario de Madrid*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁵⁴ Faraldo, R. (1959, 11 noviembre). *Arte. Ya*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

Una crítica que nos parece interesante, no solo por sus comentarios artísticos, fue la de Carlos Jiménez Dobón¹⁵⁵. En ella hacía hincapié en la figura activa de Juana en las inauguraciones.

Juana Mordó, directora de la sala, va de un lado para otro atendiendo a todos los visitantes, entre los que no se oye otra lengua que la francesa.

La programación de la galería siguió con una colectiva de los pintores, Eduard Alcoy, Hernández Pijuan, Eugenio Planell y el escultor Josep María Subirach. Según se nos decía en el catálogo, todos ellos pertenecientes a la Escuela de Barcelona. Ésta tuvo lugar del 20 de noviembre al 4 de Diciembre.

Las críticas que recibieron fueron buenas en general, aunque observamos como son mejores en los medios de prensa catalanes y más desfavorables en los madrileños. Así, por ejemplo, Pablo Corbalán¹⁵⁶, nos habla de las cualidades pictóricas de las obras expuestas. A propósito de la búsqueda de nuevas texturas y materialidad de las obras, nos dice que Planell exponía 2 obras en las que había introducido granos de arroz y fibras de maíz, llenas de calidades mágicas. De la obra de Hernández Pijuan habla de creaciones con una presencia zurbaranista. De esta manera poniendo en relación, una vez más, la tradición pictórica barroca con la contemporánea. Por lo que respecta a Alcoy, describe como sus obras llenas de una presencia *corrosiva y temporal*.

En ese sentido, se enmarcó también la crítica de García-Viño¹⁵⁷ en la que describe las esculturas de Subirach por las que se tamiza la luz, creando un concepto espacial igual que en sus cuadros en las que busca una materialidad. Prosigue describiendo la obra de Pijuan como de ancha pincelada, ritmos violentos provenientes de los grises, negros y blancos. De Planell habla de su gusto por ampliar la materialidad de sus cuadros, sirviéndose de un colorido extraordinariamente fino.

Mientras, Ramón Faraldo nos destaca cómo la cualidad para lo abstracto tiene que ver con la decisión de hacer esa pintura. Sucintamente nos dice que no se requiere ninguna cualidad técnica por parte del pintor. Habla de un genio artístico gracias al cual realizarían los cuadros. Pero este comentario fue formulado con un sentido despectivo.

Realizando por un espíritu débil, pero no del montón, por un genio o por un pintor, o por lo contrario de un pintor. Estamos hablando de una ocupación en la que hacerlo mal equivocarse, ser manco o ciego, puede aumentar el interés de lo que se hace, situarlo más en "lo nunca visto".¹⁵⁸

¹⁵⁵ Jiménez Dobón, C. (1959, 15 noviembre). *El Correo Catalán*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁵⁶ Corbalán, P. (1959, 23 noviembre). *El mundo de las artes*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁵⁷ García-Viño, M. (1969, 1 enero). *La estafeta literaria*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁵⁸ Faraldo, R. (1959, 3 diciembre). *Arte. Ya*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

c. 1960

El año 1960 se abrió con una muestra colectiva que pretendía ser un exponente de las tendencias que se estaban llevando a cabo en *Ibiza. Arte Actual en Ibiza*, fue conceptualmente diferente porque aunaba tanto tendencias figurativas como abstractas, quedando representadas por igual. De la misma forma se expusieron oleos, dibujos, etc., que habían sido inspirados por los colores de la isla y pretendían atrapar su energía, dando igual su formato o lenguaje.

Además, la muestra también fue atípica en su concepción. Estuvo comisariada por el escritor Fernando Guillermo Castro y el ceramista Antonio Ruiz, no por un crítico que defendía una serie de artistas o tendencias, que era lo común. La muestra se concibió como una asociación de artistas, en los que ellos mismos, pintores, escultores, dibujantes, etc., se reunían para proponer un coloquio con el espectador sobre el arte que realizaban.

Según el artículo recogido en el *Diario de Mallorca*¹⁵⁹ podemos saber quiénes fueron los participantes de esta reunión de varios países occidentales: EE.UU: Erwing Brower y Bob Munford, Canadá: William Newoonbe, Finlandia: Ana Snellman, Suecia Bertil Sioeberg, Rusia Katia Mairowsky, Holanda Guus Malai. Además de Fumiko Matsuda de Japón, el Grupo 59 de creadores alemanes, (Erwin Bertold, Hans Laabs y Egon Neubaner). En la representación española se encontraban Menchu Gal, José Luis Zarralegui, Antonio Mari Rivas y Mariano Tur de Montis, de los que se alababa el color en Menchu Gal y el dibujo de Antonio Mari Ribas.

La siguiente exposición estuvo dedicada a la fotografía. En Biosca se mostró la obra del fotógrafo de origen romano Eddy Novaro. Desarrolló su carrera principalmente en Brasil, de hecho ganó los premios de Bellas Artes de ese país en 1958 y 1959¹⁶⁰. La exposición venía patrocinada por la Embajada de Brasil en Madrid. Su prólogo fue escrito por Rafael Santos Torroella y en solo seis días del 22 al 27 de Enero, se expusieron unas 80 fotografías. Todas ellas tenían el mismo formato 40 x 29 cm. El precio de las mismas rondaba las 3.500 pts.¹⁶¹

Novaro era principalmente conocido por sus retratos realizados para revistas y periódicos brasileños, para los que colaboró desde los años 50. Aunque también trabajó con Le Corbusier y fotografió arquitecturas como el pabellón brasileño en *EXPO 50*, que había sido diseñado por Wladimir Bernardes. De esta forma conoció a René Magritte, que le introdujo en los movimientos surrealistas. Más tarde, en 1978 conoce a Leo Castelli, que le puso tras la traza del Pop Art, fotografiando a sus principales actores. Entre sus retratos se hallaban artistas como Andy Warholl, Pablo Picasso, Marc Chagall, Carlo Carrá, Giorgio de

¹⁵⁹ Álvarez, M. (1960, 9 enero). "Ibiza en Madrid. Una exposición presentada por Guillermo de Castro" *Diario de Mallorca*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁶⁰ Lera de Isla, A. (1960, 23 enero). *Norte de Castilla*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁶¹ BYC. (1960, 26 enero). *Madrid*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

Chirico, Salvador Dalí, Eduardo Chillida, Sonia Delaunay, Paul Delvaux, Marcel Duchamps, etc.

A España llegó con una exposición de retratos. La muestra había retratado a otros personajes relevantes de la escena ibérica: Francisco Franco, Antonio Oliveira Salazar, José de Marañón, Carlos Jiménez Díaz, Luis Miguel Dominguín, etc., de los que se desprendía una gran captación psicológica.

La fugaz exposición del fotógrafo brasileño fue seguida por una individual de Juan Serra. Esta tuvo lugar del 28 de enero al 13 de febrero. De esta exposición se publicó catálogo con las obras, que en total fueron 25:

Tetuán, números del 1 al 3
Patio, número 4
Bodegones, números del 5 al 9
Barcas, números del 10 al 12
Puerto, número 13
Circo, números del 14 al 22
*Interiores, números del 23 al 25*¹⁶²

De ella nos decía Ramón Faraldo¹⁶³ que, en los cuadros predomina la técnica habitual que solía emplear este autor, sobre todo en marinas y en interiores. En cuanto a la parte titulada *Circo*, al crítico le parecía mucho más expresionista. Podemos apreciar en alguna ilustración que ha quedado reflejada en prensa, la calidad de unos acabados que parecen muy duros, pastosos, diferentes a los tratamientos estéticos de la época.

El día 24 de Febrero se inauguraba en la galería una nueva exposición de pintura antigua procedente de colecciones particulares. Esta seguía la traza de las llevadas a cabo en años anteriores. La muestra se prolongó hasta el 20 de marzo, exponiendo obras en lienzo y tabla de maestros ingleses, holandeses, italianos y españoles. Según el catálogo de la galería estaba compuesta de unas 35 obras realizadas por autores más conocidos y por escuelas y atribuciones, entre ellos:

*Sebastien Vrank: "Enrique IV y María de Medicis cazando", Bernardo Pinturichio: "La virgen y el niño", Thomas Heeremans: "Paisaje de invierno", Martin Van Valkenborch: "Torre de Babel", Escuela de Rubens, Escuela de Velázquez, Escuela de Claudio de Lorena, Atribuido a Canaletto, Atribuido a Jan Brueghel, (El Viejo), Atribuido a Salvatore Rosa*¹⁶⁴.

¹⁶² Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁶³ Faraldo, R. (1960, 16 febrero). Arte. Ya. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁶⁴ Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

La crónica de Ángel Lera de Isla¹⁶⁵ destacaba que en total se trataba de 35 obras de escuelas holandesas, italianas y flamencas. Más importante aún era resaltar que esta exposición no tenía un objetivo comercial. Estas muestras estaban muy en la línea del gusto clásico del propio Aurelio Biosca.

Francisco Otero Besteiro expuso sus obras del 21 de marzo al 9 de abril. Revisando el catálogo observamos que se trataba de 52 piezas entre esculturas y dibujos. Las esculturas se realizaron en diferentes materiales y que quedaron dispuestas en tres secciones¹⁶⁶. Dos de ellas se encontraban en la galería Biosca y la última en *el MEAC*:

- a. *Retratos*: 1. A. Alfaro, (terracota) 2. B. Andrade, (mármol), 3. A. M^a. Biosca, (bronce), 4. H.L. Carrión y S. Cobisa, (bronce), 5. M^a Dolores F. Castaño, (bronce), 6. Señora de F. Castaños, (bronce), 7. Doctor J. Díaz, (bronce), 8. Rocío Fagalde, (terracota), 9. D. Félix Moro, (bronce), 10. D. Matías Moro, (bronce), 11. M^a Mercedes Moro, (bronce), 12. C. Herranz, (terracota), 13. L. Trabazo, (terracota), 14. J. Tena, (bronce), 15. D. Camilo Ochoa, (bronce)
- b. *Esculturas*: 16. Figura sentada, (bronce), 17. Cabeza de niña, (bronce), 18. Cabeza de niña, (mármol), 19. Niña, (mármol), 20. Niño, (mármol), 21. Escultura, (mármol), 22. Fósil, (mármol), 23. Escultura, (mármol), 24. Escultura, (mármol), 25. Escultura, (mármol), 26. Bajorrelieve, (mármol), 27. Vaca, (mármol), 28. Cabra, (madera), 29. Escultura, (hierro).
- c. *En el MEAC*: 45. Figura, (mármol), 46. Figura, (granito), 47. Maternidad, (mármol), 48. Boceto, (mármol), 49. Caballo, (mármol), 50. Pavo, (mármol), 51. Platero, (mármol), 52. Vaca tumbada, (granito).

Estas últimas eran de mayor tamaño y se situaron en los jardines del MEAC. Diseñadas en granito y mármol bastante pesadas, para ser transportadas hacía la el sótano de la galería y expuestas en ella sin adoptar medidas de seguridad adicionales en sus solados.

La crítica fue muy positiva con la obra del escultor gallego. Entre ellas se destacaban *Maternidad*, *La vaca tumbada* y *Figura sentada*. Ésta fue descrita por la prensa como obra profunda, sincera, en relación o enraizada con lo primigenio, con las fuerzas puras de la Naturaleza. De hecho, la frase más repetida en todas las crónicas fue una que acuñó el crítico Manuel Sánchez Camargo,

*Otero oscila entre lo evidente y lo misterioso*¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Lera de Isla, A. (1960, 25 febrero). Norte de Catilla. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁶⁶ Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁶⁷ Sánchez-Camargo, M. (1960, 28 marzo). "Dos escultores y tres pintores". Crónica de Arte. *Hoja del Lunes*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

En cuanto a la técnica de este escultor según Santiago Arbós era un *escultor completo, bien dotado que domina el oficio*¹⁶⁸. Igualmente lo distinguía por su formación, capacidad de trabajo y sobre todo por una sensibilidad, que le hacía atrapar la belleza de lo captado con gran profundidad, desde una aparente sencillez de sus composiciones¹⁶⁹.

En el periódico *Madrid*¹⁷⁰ nos apuntaban que se trataba de la producción de un joven escultor, 27 años en el momento de la exposición, solo había expuesto en otra ocasión anterior en la Librería Santa Fe. Parece ser que entonces había mostrado sus recurrentes cabezas más un busto del torero Domingo Ortega. Por su parte *Pueblo*¹⁷¹, comentaba que ya había mostrado obra además en la Galería Clan.

Carlos Jiménez Dobón¹⁷² hizo una crónica muy completa explicando la distribución de las obras en las salas de la galería y el MEAC. Destacaba dentro de la obra del artista la que estaba expuesta en el MEAC, como *Maternidad* o *La vaca tumbada*, por su tamaño y grandiosidad, en el caso de *Maternidad* de más de 2 m. Como siempre alababa la programación de Biosca, de quien decía que *exponía su dinero y su local* en pro del arte contemporáneo. Destacando, otra vez, *la inteligente dirección de Juana Naar, viuda de Mordó*.

La siguiente exposición que tuvo lugar en la galería fue la de Alfredo Ramón. Ésta tuvo lugar del 19 de abril al 3 de mayo. En el catálogo se nos anticipaba que se podían contemplar 43 obras de este pintor, entre pinturas, apuntes y dibujos.

- a. Pinturas: 1. pescadería, 2. Café de Ondarroa, 3. El taller, 4. La taberna y el portal, 5. Portada y balcón, 6. Tienda de Guindalera, 7. Frutería, 8. Confitería del pueblo, 9. Tienda de Santander, 10. Cacharrería azul, 11. En el metro, 12. En el metro, 13. En el mostrador, 14. Puesto de periódicos, 15. Mujer con niños, 16. Tienda de niños, 17. Tordesillas, 18. La tarde, 19. Atienza, 20. Puerto pesquero, 21. Riaza, 22. Sepúlveda, 23. Pueblo, (Teruel), 24. Cuenca, 25. Madriguera de Ayón,
- b. Apuntes: 26. San Vicente de la Barquera, 27. Tordesillas, 28. Riaza, 29. Ondarroa, 30. San Esteban del Valle, 31. Tarragona, 32. Úbeda, 33. Astillero, 34. Santander, 35-40. París.
- c. Dibujos: 41. Barcos, 42. Santander, 43. La farola¹⁷³.

¹⁶⁸ Arbós Ballester, S. (1960, 8 abril). Arte, ABC. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁶⁹ Costa Clavel, J. (1960, 24 marzo). "Otero Besteiro, escultor". Los hombres y los días. *El Progreso*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁷⁰ Anónimo, (1960, 16 abril). *Madrid*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁷¹ Sánchez-Camargo, M. (1960, 1 abril). *Pueblo*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁷² : Jiménez Dobón, C. (1960, 13 abril). "Un escultor del que todo el mundo habla" *El Correo Catalán*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁷³ Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

En la crónica de Luis Figuerola Ferretti¹⁷⁴ desatacaba su buen hacer dentro de la figuración. Recordaba haber cubierto otras exposiciones sobre este autor en las que ya pudo ver su maestría en el dibujo, tendencia a buscar ciertos efectos en los planos cuando coloreaba. Sobre todo una tendencia a la búsqueda de pasajes, tiendas en desuso, con una tendencia melancólica.

La Galería Biosca siempre se caracterizó por ser muy heterogénea a la hora de seleccionar los artistas y los temas que exponían en sus salas. Prueba de ello fue la individual de Fray Domingo Iturgaiz, la siguiente exposición realizada. Sus obras estuvieron expuestas del 5 al 20 de mayo.

El catálogo¹⁷⁵ para esta muestra estuvo presentado, en esta ocasión por Luis Felipe Vivanco. Destacado era el interés que éste crítico hacía la manifestación de espiritualidad en los movimientos artísticos de vanguardia. Éste era uno de los temas más recurrentes en sus crónicas. Fray Domingo Iturgaiz se dedicaba a la escultura, o más concretamente a la realización de mosaicos. En ese sentido había tenido encargos para capillas y colegios religiosos. Según *Sábado Gráfico*¹⁷⁶ ya había tenido éxito de público en exposiciones anteriores. De hecho en una de ella tuvo 2.000 visitas.

En esta ocasión se exponían 18 de estos mosaicos de temática religiosa,

1. *Cabeza de fraile*, 2. *Ángeles músicos*, 3. *Apóstoles*, 4. *Frailes*, 5. *Bodegón*, 6. *Pantocrátor*, 7. *Monje*, 8. *San Juan*, 9. *Friso de peces*, 10. *Santo Domingo*, 11. *Profeta*, 12. *Catedral*, 13. *Bodegón Jarras*, 14. *Madre de Dios*, 15. *Detalle Virgen*, 16. *Tríptico Pasión*, 17. *Cristo Crucificado*, 18. *Inmolación*

El siguiente artista que expuso su obra en la Galería Biosca fue Luis Prades. Lo hizo del 24 de mayo al 4 de junio. Según la presentación que se nos presentaba acompañando a la visita, Luis Prades ya había expuesto en varias Bienales Hispanoamericanas, en la de Madrid, 1951, la de La Habana, 1953 y la de Barcelona, 1955. El pintor castellonense aprendió escultura y pintura en el estudio del también castellonense Tomás Colón. Fue uno de los miembros fundadores del Grupo Parpalló en 1956 y perteneció al Movimiento Artístico del Mediterráneo. Desde su primera exposición de 1950 en Valencia hasta la de esos años solo habían pasado diez años.

Las obras que se pudieron ver en la galería Biosca fueron¹⁷⁷:

1. *Descendimiento*, 2. *Composición*, 3. *Cristo en el sepulcro*, 4. *Pintor en su taller*, 5. *Reyes bárbaros*, 6. *Bodegón*, 7. *Flores*, 8. *Cristo*,

¹⁷⁴ Figuerola Ferretti, L. (1960, 11 mayo). *Arte, Arriba*, Madrid, 11/5/1960. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁷⁵ Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁷⁶ Alfaro, A. (1960, 11 junio). "Domingo de Iturgaiz, Artista y fraile". *Sábado Gráfico*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁷⁷ Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

según San Juan, 9. Bodegón en rosa y azul, 10. María y María de Cleofás, 11. Pintura, 12. Crucifixión, 13. Reloj y guitarra, 14. Familia, 15. Bodegón del violín, 16. Virgen azul, 17. Limones, 18. Eurídice, 19. Pintura, 20. Un rey.

La crítica resaltaba que las obras expuestas tenían como común denominador el de ser de iconografía cristiana. Se ensalzaba una vez más el ascetismo en la obra contemporánea. En ese sentido, Jiménez Dobón preguntó al artista, posiblemente en la inauguración, sobre la cabida de un arte contemporáneo de iconografía cristiana. Prades respondía, a propósito de la idoneidad del arte contemporáneo para plasmar temas religiosos que

El arte nuevo, por su fuerza y sinceridad, está en condiciones de recoger los sentimientos profundos de catolicidad y de religión, mucho mejor que el adocenado arte de la primera mitad del siglo actual¹⁷⁸.

Se resaltaba, además en la crónica, el *curriculum* del artista y la buena acogida que había tenido su obra en el exterior, se anunciaba la participación que este artista tuvo en la *Exposición de Arte Español Contemporáneo* en Santiago de Chile y en Lima o la antológica *Veinte Años de Pintura Española* en Lisboa. Una vez más destacando, como triunfo nacional, el propio del éxito de un artista. Maniobra está bastante utilizada por el aparato de propaganda del Régimen Franquista.

Posteriormente se abrió en Biosca una *Antológica de los artistas seleccionados por el Museum of Modern Art*, de Nueva York, (MoMA) para su exposición de 25 de septiembre de 1960. Ésta pretendía ser, como en el año anterior con la exposición sobre el grupo El Paso, la muestra de referencia de ese año. Las dos muestras 1959 y 1960, dos fueron llevadas a cabo casi en los mismos días. La exposición que ahora describimos abrió sus puertas el 7 de junio y cerraba el 24 del mismo mes.

No disponemos del catálogo que nos aporte más información. Solo disponemos de los datos que aparecieron en prensa. Los principales cronistas de arte de los periódicos de mayor tirada la siguieron. Cada uno se posicionó ante ella desde su propio medio: Santiago Arbós desde *ABC*, Ramón Faraldo, en *Ya*, Manuel Sánchez-Camargo en la *Hoja del Lunes* o *Pueblo* y Luis Figuerola Ferretti a través de *Arriba*. Una vez más encontramos opiniones diversas, pero en general, de una tozuda ceguera que les impide ver más allá que una acumulación exagerada materiales en cada obra. Clarificadora es la posición de Ramón Faraldo, bastante reacio al Informalismo, como ya hemos recogido en otras crónicas. Recogemos su apatía hacia estos cuadros:

¹⁷⁸ Jiménez Dobón, C. (1960, 25 mayo). *Correo Catalán*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

*Yo tengo que agradecer a esta pintura el aburrimiento que me inspira [...] espero no sorprender a nadie si, a propósito de abstracciones encuentro en lo que me aburre, ciertas garantías de que no se está perdiendo el tiempo*¹⁷⁹.

Los 16 participantes, pintores y escultores, eran ya conocidos y valorados en el momento, al menos en los círculos artísticos sobre todo en los extranjeros. Rafael Canogar, Modest Cuixart, Eduardo Chillida, Martín Chirino, Francisco Ferreras, Luis Feito, Lucio Muñoz, Manolo Millares, Jorge Oteiza, Manuel Rivera, Antonio Saura, Pablo Serrano, Antonio Suarez, Antoni Tàpies, Juan Josep Tharrats y Manuel Viola. Como Santiago Arbós señaló en su crítica, que participaron o no, en el Grupo El Paso. Suponiendo, por tanto esta muestra, una ruptura o un cierre a este grupo¹⁸⁰.

Antoni Tàpies había ya adquirido bastante fama, sobre todo a partir de su participación en la Bienal de Venecia de 1955. El pintor catalán ya había sido seleccionado para exponer en la misma y su obra venía apareciendo en la Bienal desde la XXVI edición, en 1952. En la número XXIX (1958) expuso en una sala especial, con gran reconocimiento de la crítica que cubría el evento. Por ello se convirtió en el blanco de la crítica española.

*La vedette de la exposición de Biosca es Tàpies, el joven catalán premiado en la Bienal de Venecia exhibe tres obras de su mano, dos de colecciones privadas y una a la venta por 45.000 pts.*¹⁸¹

Arbós Ballester enumeró las tres obras que Tàpies había preparado para esta ocasión. La primera un collage con unas medidas de 60 x 60 cm. Se trataba, según Arbós Ballester, de obra realizada en papel, a las que se le había realizado unas incisiones. La segunda, una diagonal en tonos marrones y pardos, de pequeñas dimensiones. La técnica de realización, puramente matérica. La última se trataba de una obra de gran formato. Continuando con las críticas de Tàpies, Figuerola Ferretti comenta que artista barcelonés se encontraba encasillado, ensimismado en buscar la pátina y embebido en el éxito¹⁸².

Tanto Arbós como Figuerola Ferretti, destacan que en el grupo hay excepciones, o pintores más ortodoxos en el uso de la técnica. En ese sentido resulta muy demostrativo el mayor desprecio que desplegaron hacia los materiales y las técnicas, puramente matéricas, siguiendo la estética del Informalismo. Así, en el cierre de la crítica de Arbós podemos leer:

¹⁷⁹Faraldo, R. (1960, 15 junio). "Abstractos a Nueva York", Arte. *Ya*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁸⁰ Arbós Ballester, S. "Artistas españoles en el Museum of Modern Art de Nueva York". Arte y Artistas, *ABC*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁸¹ Arbós Ballester, S. (1960, 20 junio). Op cit.

¹⁸² Figuerola Ferretti, L. (1960, 18 junio). "Pintura española contemporánea en Nueva York", Arte. *Arriba*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

*Allá ellos con sus plastas, sus alambres, sus arpilleras desgastadas o zurcidas, y sus maderas astilladas.*¹⁸³

Pero el periodista madrileño destacaba la labor y la valía de la pintura de Rafael Canogar, Francisco Ferreras, Antonio Saura, Joan Josep Tharrats o Manuel Viola. Curiosamente, o no tan curioso, es que Figuerola Ferretti nombre casi a los mismos autores (Ferreras, Tharrats, Viola Rivera y Feito) como lo más interesante¹⁸⁴. Se trataba de los pintores menos informalistas de ese grupo.

La crítica positiva vino de la mano de Sánchez- Camargo. Esté, había seguido al movimiento desde sus orígenes y estaba muy interesado en él. Nos propone asistir a esta exposición como una excelente oportunidad para apreciar la pintura y escultura actual. Pudiendo entrar en sus entresijos y en la manera de captar una belleza de manera diferente. La belleza visita por el sujeto contemporáneo, con sus circunstancias, desde su visión individualista, sus angustias. Además, aprovechó para alabar la labor de estos creadores y calificar de hito esta muestra neoyorkina.

*Pintores y escultores que nosotros hemos visto nacer, desarrollarse y triunfar, a veces en nada propicios climas, se imprime una leve meditación*¹⁸⁵.

Las siguientes exposiciones se trataban de las propias organizadas para las vacaciones, preparadas ante la posibilidad de la asistencia de un público extranjero. Aprovechando el tiempo estival la galería expuso la obra de varios autores, americanos y australianos. La primera exposición que se programó fue la individual de R. E. Harris. La muestra venía organizada por la galería Chaplin de París e itineró en la Sala Biosca. Tuvo lugar entre los días 25 de Junio a 10 de Julio. La obra de Harris se movía entre lo figurativo y el expresionismo más abstracto. En la Biosca este autor expuso 22 obras,

*1. Vendedores, 2. Molinos, 3. Obrero, 4. Flores, 5. Sol, 6. Casas I, 7. En la Playa, 8 Mujer en la playa, 9. Naturaleza Muerta, 10. Cargadores I, 11. Casas II, 12. Jugadores de carta, 13. Botellas, 14. Puerto, 15. Pantalón rojo, 16. Cargadores II, 17. Mujer sentada, II, 18. Cuatro figuras, 19. Frutas, 20. Mesa roja, 21. Por, II, 22. Cargadores III*¹⁸⁶.

Por su parte, la siguiente muestra fue una colectiva entre los pintores Hodgkinson y Waldren, australiano y americano respectivamente, tuvo lugar en julio, del 12 al 31. La reseña del catálogo lo escribió Carlos Antonio Areán que señalaba, a parte de su formación internacional, el lugar actual desde el que creaba: la playa de Deya, en Palma de Mallorca. Punto éste en común para una

¹⁸³ Arbós Ballester, S. (1960, 20 junio). Op cit.

¹⁸⁴ : Figuerola Feretti, L. (1960, 18 junio). Op. Cit.

¹⁸⁵ : Sánchez -Camargo. M. (1969, 20 junio). Crónica de arte. *Hoja de los Lunes*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁸⁶ Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

colonia de artistas que empezaban a instalarse en las Islas Baleares. Se ha reproducido al catálogo (Anexo 4) pareciéndonos oportuno por la complejidad del mismo. Más tarde hemos apreciado una evolución de estos catálogos hacia esta fórmula, presentación de del artista y su obra por crítico reputado, notas biográficas incluyendo premios, exposiciones colectivas e individuales y reproducción, normalmente en blanco y negro, de algunas obras junto a su título y medidas.

Waldren, neoyorkino había estudiado Bellas Artes en esa ciudad. Posteriormente vino a Europa, donde estuvo viviendo en varios países hasta llegar a Mallorca, dónde instaló su estudio. La obra de este artista era realizada en planchas de hierro, tratadas, oxidadas, agredidas y posteriormente las dotaba de color.

Las obras que expuso en esta colectiva fueron 10, todas creadas en 1960 y nombradas según el mes en el que fueron confeccionadas:

1. February	1960	85 x 145 cm.
2. February	1960	150 x 70 cm.
3. March	1960	160 x 130 cm.
4. April	1960	150 x 70 cm.
5. April	1960	146 x 95 cm.
6. May	1960	120 x 32 cm.
7. May	1960	160 x 130 cm.
8. May-June	1960	160 x 130 cm.
9. June	1960	160 x 130 cm.
10. June	1960	160 x 50 cm ¹⁸⁷ .

Como ya se ha apuntado antes, un dato básico que nos ofrece este catálogo son las medidas de las obras, ya que con ellas nos hacemos eco de las referencias espaciales de las salas y la entidad de las pinturas expuestas.

Por su parte, Hodgkinson también había tenido una formación internacional, sobre todo en Europa a la que llegó desde Australia. Viajó por España hasta que encontró también la playa de Deya, de la que, decía en el catálogo *no se movía a excepción de asistir a alguna buena exposición en España, París o Londres.*

Este pintor realizaba sus obras sobre lienzo, les imprimía color a través de la mezcla de encáustica. En el título de sus obras aparecía el nombre de la playa mallorquina, e igualmente además de la técnica las dimensiones de sus cuadros.

1. Deya 27 170 x 102 cm. Óleo/cera

¹⁸⁷ Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

2. Deya 28	102 x 154 cm.	Óleo /cera
3. Deya 29	136 x 102 cm.	Óleo /cera
4. Deya 30	102 x 136 cm.	Óleo /cera
5. Deya 31	102 x 85 cm.	Óleo /cera
6. Deya 32	136 x 102 cm.	Óleo /cera
7. Deya 33	170 x 136 cm.	Acetato/pigmento
8. Deya 34	154 x 102 cm.	Acetato/pigmento
9. Deya 35	102 x 136 cm.	Acetato/pigmento
10. Deya 36	102 x 136 cm.	Acetato/pigmento
11. Deya 37	102 x 154 cm.	Acetato/pigmento
12. Deya 38	170 x 136 cm.	Acetato/pigmento ¹⁸⁸

La apertura de la temporada otoñal en la galería estuvo marcada por la *exposición* 20 pinturas recientes de Luis Sáez. El catálogo mostraba dos imágenes de las pinturas del artista. Así mismo disponía de un texto de presentación de la obra del artista. Destacaban las crónicas que esta era la tercera vez que el pintor burgalés exponía en Madrid¹⁸⁹. De hecho era su segunda vez en Biosca. La galería ya le había abierto las puertas en 1957, siendo ésta su primera exposición nacional de importancia.

Sáez, pasó por tres etapas principales en su creación: una primera marcada por un realismo, en la que pinta principalmente retratos y paisajes. Una segunda fase corresponde a unas obras de estilo abstracto, son las obras de este periodo las que se expusieron en Biosca. Finalmente, regresó al realismo, pero imprimiendo unas connotaciones particulares. Son obras en las que los objetos toman una dimensión mágica, onírica.

Sánchez-Camargo en sus críticas destacaba lo fresco y emocional¹⁹⁰ de las nuevas pinturas del pintor. Diciendo que de los artistas que abrían la temporada de exposiciones en Madrid, *este era el que le parecía más pintor*. Le parecía al crítico muy interesante la nueva etapa que veía en su pintura. Las composiciones abstractas son dinámicas ya que están dispuestas en espiral. Le parece especialmente relevante el juego de colores de las obras de estos lienzos, en los que el blanco y el negro liberan la mirada del cuadro¹⁹¹.

La idea de que la pintura emane del centro y se expanda al exterior, como una gran espiral, también fue destacada por Figuerola Ferretti. Destacaba además cómo era una pintura meditada y trabajada, que nada tenía que ver con el *aluvión de manchas azarosamente propuestas, que le provocaban cansancio y aburrimiento, estas producidas por un pauperismo de izquierdas todavía al uso mercantil y de moda, del marchante internacional*¹⁹². A pesar de que al periodista le disgustaba tener que reconocer que en estas formas abstractas

¹⁸⁸ Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁸⁹ Anónimo, (1960, 1 octubre). *La voz de Castilla*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁹⁰ Sánchez -Camargo, M. (1960, 17 octubre). Crónica de Arte. *Hoja de los Lunes*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁹¹ Sánchez-Camargo, M. (1960, 12 octubre). Noticias y Crítica de arte. *Pueblo*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁹² Figuerola Ferretti, L. (1960, 9 octubre). Arte. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

había encontrado belleza y armonía, reconocía que apreciaba de ellas un cierto orden en su apariencia aformal.

Santiago Arbós Ballester¹⁹³ destacaba, a pesar de lo aventurado de esta obra abstracta, la sinceridad con la que los creadores castellanos revestían a sus obras. Destacaba de la obra del burgalés la vitalidad, tensión, expresión y personalidad propia, que se imprimía con la proliferación de colores. Con su uso, se producía un contraste agradable a la vista, según el crítico haciendo que las obras estuvieran dotadas de una gran delicadeza y etérea ensoñación.

La siguiente exposición que la galería produjo fue la individual de María Eugenia Escrivá. Ésta tuvo lugar del 17 al 31 de octubre. El prólogo del catálogo fue redactado por Ramón Faraldo. Parece ser que era éste crítico quien la lanzaba al mundo artístico. Esto explicaría, por un lado, la autoría del prólogo y, por otro, el interés que desplegó ante ella. A parte de esta presentación no se aportan otros datos más sobre la artista, posiblemente debido a la juventud y falta de experiencia de la joven.

En la crítica de *Arriba*¹⁹⁴ se nos decía que fueron 22 obras las expuestas. Las obras eran figurativas, se movían entre marinas, bodegones y paisajes. En ese mismo año participó en el Certamen de Pintura Biosca y, como nos recordaba la crónica de *Pueblo*, la joven artista quedó finalista en el certamen¹⁹⁵.

En el mes de noviembre, concretamente el día 3 se inauguró la exposición *Cal y espuma. Fotografías de Nicolás Muller*. Esta fue la segunda sobre fotografía de este año. La exhibición se prolongó hasta el día 17. Se trataba de 30 fotografías realizadas en rolliflex, utilizando una cámara fotográfica réflex de doble objetivo. Las obras que se pudieron contemplar fueron,

*1. Paisaje de olivos, 2. Feria de Sevilla, 3. Osuna, 4. Écija, 5. Ronda, 6. Arcos, 7. Molino de Vejar, 8. Vejar, 9. Vejar, 10. Setenil, 11. Setenil, 12. Setenil, 13. Setenil, 14. Setenil, 15. Fuengirola, 16. Fuengirola, 17. Torre Alhauquima, 18. Homenaje a Antoni Tàpies, 19-30. Retratos*¹⁹⁶.

Como se puede adivinar por los títulos, se trataba de una exposición de fotografía en blanco y negro sobre pueblos y paisajes de España. Evidentemente eran fotografías en las que se proyectaba una imagen de España con elementos pintorescos, incluidas las estampas soleadas. De hecho estamos ante una imagen de tipiquismo, que eran muy del gusto de la propaganda institucional hacia el exterior, de cara sobre todo a potenciar una emergente industria del turismo. Sánchez-Camargo ensalzaba el trabajo de

¹⁹³ Arbós Ballester, S. (1960, 27 octubre). Arte y artistas. *ABC*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁹⁴ Anónimo, (1960, 15 junio). *Arriba*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁹⁵ Anónimo, (1960, 15 octubre). *Pueblo*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁹⁶ Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

Muller diciendo que se trataba de una fotografía en la que el paisaje directo representado proporcionaba al espectador unas *hondas significaciones*¹⁹⁷.

Posteriormente, se produce un desdoblamiento de las salas de exposiciones de la Galería. De tal manera que en el mismo periodo se realizaban dos exposiciones. Por un lado, la del 15 de noviembre hasta final de mes se expusieron tapices de Luis Garrido. Por otro el 18 de inauguraba una conjunta de los artistas Juan Manuel Canesa, Luis García Ochoa, Francisco Mateos, Joaquín Pacheco, Rafael Zabaleta. Esta exhibición cerró sus puertas el 2 de diciembre.

De la exposición de Garrido no disponemos de demasiados datos más. El catálogo lo presentaba Manuel Conde. Pero, nuevamente, se trataba de una tarjeta sin el que apareciera una lista de las obras mostradas. En una crónica posterior, de los años setenta, Moreno Galván¹⁹⁸ describía estas piezas en una muestra que tuvo lugar en las Salas de la Dirección de Bellas Artes. Se ha traído a colación porque él clasificaba a Garrido como pintor-tapicista, ya que su obra es figurativa, representando paisajes, figuras, bodegones etc. Pero además, en la misma intentaba trabajar sobre la bidimensionalidad conceptual típica del tapiz.

La muestra que tuvo lugar del 18 de noviembre al 2 de diciembre se trataba de una colectiva de los pintores Juan Manuel Caneja, Luis García-Ochoa, Francisco Mateos, Joaquín Pacheco y Rafael Zabaleta. No disponemos de un catálogo con la lista de obras, sino simplemente de la invitación al evento. Nuevamente podemos recrear las sensaciones que la muestra provocó a través de la prensa.

Un pintor del que se habló mucho en ese momento fue de Manuel Caneja. En el *Diario Palentino*¹⁹⁹ se nos explica que nuestro pintor presentaba 9 obras, la mayoría de ellas eran paisajes de la tierra de Castilla, que era una de las especialidades del artista. Por otro, presentaba, dos cuadros figurativos, *en los que aparecen figuras*. *Informaciones*²⁰⁰ de Madrid nos refuerza en la idea de que Caneja había presentado una magnífica obra. Los paisajes eran, según el diario, vibrantes, en los que se había encapsulado un instante de belleza.

Nos parece también interesante el comentario que realizó con respecto a la clientela, en la que nos dice que *él elige su clientela*. Nos evidencia que era lo suficientemente conocido en ese momento para disponer de una clientela asentada. Una última noticia importante que podemos leer en la crítica es que Juan Manuel Caneja se disponía a tener una muestra en París en 1961.

¹⁹⁷ Sánchez-Camargo, M. (1960, 15 noviembre). Noticias y crítica de arte. *Pueblo*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

¹⁹⁸ Moreno Galván, J. M. (1978, 4 marzo). "Tapices. Salas de la Dirección General del Patrimonio Madrid". *Triunfo*, nº788 año XXXII. p.59

¹⁹⁹ Anónimo, *Diario Palentino*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

²⁰⁰ Anónimo, (1960, 29 noviembre). *Informaciones*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

Para Ramón Faraldo²⁰¹ esta exposición era importante porque en ella se podía ver una defensa de la pintura figurativa. Le parecía significativa la pintura expresionista de Francisco Mateos, que estaba llena de contrastes. De Rafael Zabaleta hablaba de un pintor que captaba las esencias, en este caso la esencia de paisaje más agreste y a la vez primigenio, *la casa y el monte, que aún sigue en pie*.

Diciembre nos reservaba la *exposición del pintor* Josep Mompou. Esta tuvo lugar del 3 al 9, apenas seis días. En las que se mostraron 31 obras del pintor catalán.

1. Estudio de desnudo, 2. Chica rubia, 3. Mujer vestida de negro, 4. Lectura, 5. Interior con figura, 6. Conversación, 7. La hamaca, 8. El niño y el perro, 9. El taller, 10. La bicicleta, 11. Sillón de junco, 12. Paisaje, 13-18. Costa brava, 19. Puerto de Barcelona, 20. Monumento a Colón, (Barcelona), 21. Plaza real, 22. Plaza de Palacio, 23. Instrumento de música, 24-29. Bodegones, 30-31. Floreros²⁰².

Muchas de las obras que se exponían en la Biosca tienen reminiscencias de la música. Tanto en los nombres como en la idea de plasmar su armonía. Así lo reflejaba la crítica:

Paisaje íntimo y delicado, esa misma música que parece insertar en lienzos del humano. La musicalidad de los colores se escapa del lienzo y penetra en nosotros²⁰³.

Josep Mompou es un artista que evolucionó tras pasar por varias etapas, desde el dibujo satírico expuesto por primera vez en la Sala Dalmau en 1958, pasando por su etapa dentro del fauvismo, hasta el grabado calcográfico. Precisamente proyecto era el grabado calcográfico el que estaba practicando cuando se implicó en el proyecto editorial *Rosa Vera*. Proyecto en el que en la edición, se aunaban el trabajo entre poeta y artista. Posteriormente éste era publicado de manera seriada. Este trabajo fue coordinado, durante unos años en su vertiente madrileña por propia Juana Mordó. Mompou fue además, el autor de más de 1400 documentos gráficos. La mayoría de los mismos están archivados en la Biblioteca de Cataluña.

*La Vanguardia*²⁰⁴ insistía en cómo Mompou había participado en el Salón de los 11, que había dirigido Eugenio D'Ors. Su presencia se produjo en el *Cuarto Salón de los 11*, 1947. Este tuvo lugar en el Museo Nacional de Arte Moderno. Para esta ocasión Eduardo Aunos fue el crítico encargado de elegir y comentar su obra.

²⁰¹ Faraldo, R. (1960, 7 diciembre). Arte. *Ya*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

²⁰² Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

²⁰³ Sánchez-Camargo, M. (1961, 2 enero). *La hoja de los lunes*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

²⁰⁴ Anónimo, (1960, 9 diciembre). *La Vanguardia*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

Todos insistían en su etapa fauvista como la más productiva, pudiendo apreciar en su obra influencias de lo desarrollado por ese movimiento en París. Figuerola Ferretti destacaba la verosimilitud de lo representado, en cualquiera de sus cuadros fuesen estos bodegones, paisajes, figuras, etc.²⁰⁵

d. 1961

El año 1961 arrancó su calendario expositivo con una antológica dedicada a Álvaro Delgado. Esta era la segunda vez que el pintor madrileño exponía en la Sala Biosca. Con anterioridad lo había hecho en 1958. Delgado en 1961 era ya un artista maduro, había inaugurado varias individuales en la capital en esa década en diferentes espacios. Con este proceso se produjo una madurez y consolidación de su propio estilo. Expuso en la galería Buchholz como integrante de la Joven escuela Madrileña *en 1945*. Anteriormente y en ese mismo año ya había expuesto, de manera individual, en la galería Clan. Recorrió las salas del Museo de Arte Moderno, posteriormente en 1947. Primero lo hizo como miembro del *Cuarto Salón de los 11*. La segunda vez ya con una individual que tuvo lugar del 9 al 25 de Junio. En 1949 participó en la V Antología de la Academia Breve, celebrada también en Biosca del 24 de mayo al 23 de Junio. Esta exposición permitió que su obra se expusiera en Buenos Aires, en la galería Velázquez.

En la década de 1950 había expuesto en las galerías que prestaban más atención a la vanguardia artística. De nuevo expuso en el MEAC en 1950. Ese año además presentó obra en la Bienal del Cairo y en la Bienal de Venecia. Expuso en una nueva individual en Estilo 1953. En 1954 participó en la II Bienal Hispanoamericana, La Habana. Presentó una nueva individual en Biosca, en 1955. Posteriormente fueron seleccionadas varias de sus obras para participar en la I Bienal del Mediterráneo, Alejandría. En 1959 volvía a exhibir obra en un evento de gran repercusión en el extranjero, la VI Bienal de Sao Paulo.

Aun se le seguía ligando a la Escuela de Vallecas o la Escuela de Madrid, una denominación esta que no le gustaba demasiado, a pesar de participar en la exposición la Escuela de Vallecas de 1958, celebrada en el Círculo de Bellas Artes. Esta denominación era puramente geográfica y no tenía que ver con ninguna norma de estilo y que según nos recordaba Ramírez de Lucas²⁰⁶, había sido acuñada por Karl Buchholz para denominar la exposición que tuvo lugar en su galería en 1945, como ya se ha explicado anteriormente.

En esta ocasión, 1961, lo que se expuso en la galería Biosca fueron 37 pinturas y 20 dibujos. No se ha conservado el catálogo de la muestra, por lo que no conocemos los títulos de las obras. Tal y como se nos relata en las crónicas de

²⁰⁵ Figuerola Ferretti, L. (1960, 23 diciembre). Arte. *Arriba*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

²⁰⁶ Ramírez de Lucas, J. (1961, 19 febrero). *El Español*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

la época, la muestra tuvo una gran acogida, así como un éxito de público importante²⁰⁷.

La crítica acierta al destacar que estábamos ante una pintura madura, en su técnica, entre el cubismo y el expresionismo, con unos colores no alejados de los propios que Castilla ofrece en sus paisajes, amarillos, marrones, verdes, etc. Consolidada en sus temas, bodegones o paisajes. A través de los bodegones se producía una evocación poética²⁰⁸ hacia una manera de vida y de relacionarse con la cotidianidad de quien observa. Por otro lado denotaba equilibrio en las composiciones y de orden formal más allá del expresionismo aparente²⁰⁹.

En 1960 ganó la Beca de la Fundación March para realizar una reinterpretación de *Los Fusilamientos de 3 de Mayo*, de Goya en un cuadro de gran formato. A propósito de la misma nos cuenta cómo sigue el modelo goyesco pero aportando su propia personalidad²¹⁰, hablaba a propósito su propia pintura:

El descubrimiento de la pintura es algo lento, más bien una suma de escuelas. En la composición de mi obra hay elementos cubistas, en el dibujo y la forma, expresionismo. En la materia cosas aprendidas, en la mal llamada pintura abstracta y en el color, influencia de la pintura española de siempre: de los grises a los verdes apagados [...] mezclados con actitud intelectual y simpatía.

La segunda exposición del año 1961 fue una individual de Gerardo Rueda que se llevó a cabo del 14 al 28 de febrero. No disponemos de la lista de cuadros que allí fueron expuestos, aunque sí de la calidad de los mismos, destacada unánimemente por toda la crítica. De él se decía que era un pintor íntegro y discreto, sin alardes ni efectos teatrales en su pintura. Figuerola Ferretti, destacaba de él su *actitud de búsqueda incesante*²¹¹. Manuel Sánchez Camargo²¹² resaltó precisamente la conciencia en su trabajo, la conciencia en la realización de su trabajo su planteamiento lucido dentro de la abstracción española.

Las obras expuestas, matéricas, seguían la línea de otras: *Atocha*, *Almansa* y *Alcalá*, que Rueda había llevado al Pabellón español en la XXX Bienal de Venecia de 1960²¹³. Hoy en día estas obras se encuentran en las colecciones Palaozzi, Boschi Di Stefano, Palazzo Reale, ambas de Milán y Colección de Arte Contemporáneo, Museo Patio Herreriano de Valladolid. En ellas hay un despliegue de todas las gamas de grises, buscando efectos a través del uso del pincel y la espátula. Estos cuadros son, en sí mismos, una indagación de todas

²⁰⁷ González-Ruano, C. (1961, 31 enero). *Informaciones*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

²⁰⁸ Trenas, J. (1961, 4 febrero). *Pueblo*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

²⁰⁹ Anónimo, (1961, 3 febrero). *El Alcázar*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

²¹⁰ Villacorta, J.C. (1961, 13 febrero). *La tarde*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

²¹¹ Figuerola Ferretti, L. (1961, 5 marzo) "Arte nuevo, técnica añeja", *Arte. Arriba*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

²¹² Sánchez-Camargo, M. (1961, 14 febrero). Noticias y crítica de arte. *Pueblo*. Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

²¹³ Popovici, C. (1961, 1 marzo). Exposiciones, *S.P.* Álbum Biosca nº 15, (1959-1960).

las posibilidades plásticas, tanto del color como de las calidades finales del lienzo, cercanas incluso al *collage* por la superposición de planos en pro de un juego de composiciones, texturas y formas. Sus obras en este momento aunque tendentes a la monocromía siguen el transcurrir de su propio camino expresivo.

Por desgracia, esta visión positiva de sus obras queda empañada al descubrir una serie de anónimos realizando unos juicios peyorativos y descabellados sobre la obra del pintor madrileño. Hemos podido registrar hasta dos, de los que reproducimos parte a continuación y totalmente en la sección de anexos, (Anexo 5). El testimonio de los mismos refleja la sensibilidad artística de algunos de los sectores del público español e ilustra muy bien la dicotomía, de la que se viene hablando en este trabajo, sobre arte figurativo y arte abstracto, que llegó a enfrentar a sectores de la crítica y público, a veces e manera muy feroz.

ANONIMO 1: ¡Señor!, un poco de formalidad! Ud. Cree que lo que expone actualmente de un tal, que firma "Rueda" es arte, y hay derecho a exponerlo [...] es una tomadura de pelo por parte de él y de Ud., al público.

ANONIMO 2: Soy un estudiante de arquitectura y bastante aficionado a la pintura [...] tengo un criterio bastante amplio de la pintura y logro siempre compenetrarme con el autor, por extraño o personal que sea este [...] Hace unos días he estado en la Sala Biosca, y perdone mi atrevimiento, pero me ha causado indignación [...] El arte y sobre todo la pintura se está desmembrando y solo unos pocos pueden salvarlo. Pero usted o intenta salvarlo sino que es uno de los asesinos de este arte con el que queremos jugar muchos [...] Cuando quiera exponer algo, coja un lienzo y lo mancha de gris, guárdese en su estudio, pero no lo enseñe [...] Esto que Ud. Hace es sembrar una mancha de deshumanización [...] Sea sincero hombre, que yo estoy seguro que usted dibuja y de verdad [...] Eso que Ud. Hace es solo mercantilizar un arte sostenido por unos críticas pagadas o un público papanatas.

Este último anónimo, como se puede apreciar en el documento original se rompió posiblemente en un momento de indignación. Posteriormente se volvió a pegar y se conservó en la carpeta número 16 del Archivo Biosca de donde hemos podido rescatarlo.

La siguiente exposición que tuvo su reflejo en la Biosca fue la individual de pinturas del extremeño Manuel Jorge que tuvo lugar del 2 al 16 de Marzo. Según el catálogo que se editó para la muestra ésta estuvo formada por 42 obras:

1. "La chana", 2. "El orejas", 3. *Hombre con gola*, 4. *Familia*, 5. *Procesión*, 6. *Invierno*, 7. *Mujer con guante rojo*, 8. *Escaparate*, 9. *La consumición*, 10. *El ahogado*, 11. No se apreciamos correctamente el nombre de la obra, podría ser *cumpleaños*, 12. "La Lola", 13. *Niñas con flores*, 14. *Músicos*, 15. *Niña con velo blanco*, 16. *Señora de Oriol*, 17. *Hombre leyendo el periódico*, 18. *Legos*, 19. *Patrón*, 20. *La carta*, 21. "El amargo", 22. "La Reme", 23. *Minero*, 24. *Planchadora*, 25. *Señora*, 26. *Cafetera*, 27. *La maestra*, 28. *Castañera*, 29. *Vieja*, 30. *Viejo*, 31. *Socorrito*, 32. *Alayor*, 33. *Mabel*, 34. *Muleta*, 35. *Cabaret*, 36. *Viejas*, 37. *Viejos*. 38. *Cantores*, 39. *Taberna*, 40. *Letanía*, 41. *Mujeres*, 42. *Comedores*²¹⁴.

Existe, sin embargo, muy poca información sobre esta exposición. El catálogo enumeraba que se exponían 42 óleos sobre lienzo pero sin ningún dato más, título o medidas. Solo hemos podido estudiar la crítica de Figuerola Ferretti en la que nos habla de unas obras de una cierta nostalgia, en pos de la búsqueda de unos orígenes de honda raigambre²¹⁵. Efectivamente, la obra de Manuel Jorge es una obra figurativa, colorista, con una pervivencia impresionista en lo formal y una búsqueda de lo clásico como intento de cosmología. De tal manera que podía estar acorde con el gusto del crítico español de la época que prefería "una figuración de trasfondo hiperrealista que una abstracción pura desarrollada por la vanguardia española". Pocas noticias posteriores hemos tenido al respecto de esta exposición sobre el artista extremeño.

Carmen Laffón fue la siguiente artista programada en la sala Biosca. Se exponía la obra reciente realizada por la artista sevillana, inaugurándose el 17 de marzo y que se prolongó hasta el 1 de abril de 1961. Así se concluía la tercera aparición de un ciclo de tres exposiciones más llevadas a cabo en Madrid. Las anteriores habían tenido lugar en el Ateneo de Madrid.

El programa confeccionado como lista de obras que formaban parte de esta exposición nos relaciona 32 obras²¹⁶:

1. *El jardín*, 2. *La bandera roja*, 3. *La cajita roja*, 4. *El libro*, 5. *La nevada*, 6. *Colonia del Retiro*, 7. *La novia*, 8. *La carta*, 9. *La carta y figura roja*, 10. *Zabileta*, 11. *La fuente rosa del Alcázar*, 12. *La verja del Alcázar*, 13. *La puertecita del jardín*, 14. *El estanque pequeño*, 14. *El estanque pequeño*, 15. *El bosque*, 16. *Quinqué blanco*, 17. *Quinqué azul*, 18. *Flores secas*, 19. *A Chagall*, 20. *El lego*, 21. *Mujer con traje blanco*, 22. *La casa de nuestro amigo*, 23. *Una luz*, 24. *La torre*, 25. *El cuarto del espejo y cortinas doradas*, 26. *La ventana*, 27. *Paisaje del norte*, 28. *Paisaje del norte*, 29. *San Miguel de Lillo*, 30. *Ventana del castillo*, 32 *un recuerdo*.

²¹⁴ Álbum Biosca nº 16, (1961-1962).

²¹⁵ Figuerola Ferretti, L. (1961, 22 marzo). *Arte. Arriba*. Álbum Biosca nº 16, (1961-1962).

²¹⁶ Álbum Biosca nº 16, (1961-1962).

Se le dedicó un amplio reportaje en el *Blanco y Negro* del 29 de abril²¹⁷, con varias fotografías en color de la artista y en las que se reproducían, además, varias de sus obras *Quinqué blanco, Retrato, El jardín, El cuarto del espejo y cortinas doradas*. En las imágenes podemos descubrir una de las constantes de la artista: los ambientes como recreación psicológica, casi onírica, a través de objetos. Sobre todo la intención de plasmar un ambiente como escenario anímico. De esto se hará eco la prensa resaltando de sus cuadros la plasmación de lo etéreo, precisamente a través de la recreación de esta atmósfera, el aire de una habitación, el horizonte de un paisaje. Este concepto se convierte en algo de vital importancia para la comprensión de la obra.

José Castro Arines destacaba en su crítica en *Informaciones* como se revelaba el trabajo de la pintora de aligeración de la materia hasta convertirse en aire²¹⁸. Mientras, Arbós Ballester, ésta vez en *ABC*²¹⁹, nos hablaba sobre una autora de gran sensibilidad, la cual era capaz de imprimir a sus óleos un ambiente íntimo y misterioso, haciendo que su pintura invocara lo real y lo fantástico en un mismo ambiente. Siendo esta cualidad, como ya se ha dicho anteriormente, una de las constantes de la pintura de la andaluza. José Hierro, en su crónica de arte en *El Alcázar*, nos remitía una vez más al tratamiento libre de texturas y dibujo que conformaban cada uno de los lienzos, eliminando de ellos un preciosismo innecesario²²⁰. Mientras que en el *Gran Mundo*²²¹, su reportero Alfonso Gabriel nos remitía a la observación de una obra que aparentemente parecía superficial, dado que sólo retrataba objetos, pero que en realidad plasmaba la verdad libre de planteamientos o influencia exteriores. Esta pintura era la plasmación libre de los postulados artísticos de su autora.

Lucio Muñoz expuso seguidamente en la Biosca, desde el 3 de abril al 15 del mismo mes. Sólo se realizó una tarjeta invitación de su inauguración, por lo que no podemos saber las obras que formaron esta individual. Lo que sí podemos saber, a tenor del estudio de las críticas reflejadas en prensa es que la obra del pintor madrileño tuvo una buena acogida en aquellos días.

Poética nos ha parecido la descripción que Castro Arines²²² realiza sobre la obra de Lucio Muñoz:

El hombre pinta arañando la piedra, el árbol, esculpiendo por el signo dejado en la escultura sobre la roca, su angustia y su esperanza de vida.

Lucio Muñoz era considerado por la crítica madrileña como un artista integro, el cual dotaba a sus obras de una verdad intransferible y personal. El pintor era

²¹⁷ Arbós Ballester, S. (1961, 29 abril). *Blanco y Negro*. Álbum Biosca nº 16, (1961-1962).

²¹⁸ Castro Arines, J. (1961, 21 marzo). Arte. *Informaciones*. Álbum Biosca nº 16 (1961-1962)

²¹⁹ Arbós Ballester, S. (1961, 29 marzo). Arte y Artistas. *ABC*. Álbum Biosca nº 16 (1961-1962)

²²⁰ Hierro, J. (1961, 30 marzo). Crónicas de arte. *El Alcázar*. Álbum Biosca nº 16, (1961-1962)

²²¹ Gabriel, A. (1961, 25 marzo). "Ante la obra de Carmen Laffón". *Gran Mundo*. Álbum Biosca nº 16, (1961-1962)

²²² Castro Arines, J. (1961, 4 abril). "Lucio y la realidad". Arte. *Informaciones*. Álbum Biosca nº 16, (1961-1962)

situado fuera de cualquier intento de adhesión a moda o movimiento que no fuera su propio mensaje. Iba buscando, a modo de camino, de bagaje vital y artístico. En ese sentido Lucio Muñoz respondía a la pregunta sobre qué le suponía el mayor drama para el arte y los artistas actuales en una entrevista concedida a Castro Arines. Este destacaba sentirse fuera de cualquier modismo, el cual rechazaba de plano por ser interesado y efímero:

El querer estar a la avanzada de las novedades más atrevidas, estar "a la última", es mayor tristeza de nuestro tiempo, en lo que a mí respecta, puedo asegurarle, que mi única preocupación es la de estar en mí, ser fiel a mí mismo²²³.

Por su parte y, siguiendo la línea de lo anteriormente descrito sobre la integridad de la pintura de Lucio Muñoz, José Hierro subrayaba en su crítica de *El Alcázar*²²⁴ su estética personalísima, en la cual dejaba fuera, a pesar del uso de materiales no tradicionales como la madera o los clavos, la pertenencia de cualquier modismo. Una vez más se estaba haciendo una referencia velada a la abstracción, hablando del uso de estos materiales, por parte de artistas como Martín Chirino o Manuel Millares como algo que formaba parte de una moda, no dotada de un sentido una reflexión profunda.

Hay pintores que emplean materiales no tradicionales, clavos, arpillera [...] dándonos la impresión de un forzado ejercicio escolástico sin necesidad expresiva. No es este el caso de Lucio [...] emplea toda suerte de procedimientos no tradicionales, pero convence al espectador de la necesidad de su empleo. Soporte de madera astillada, corroída, quemada, colores sombríos, ásperos, alguna pincelada de azul, de rojo oxidado, fondos que muestran su estructura de listones paralelos, clavos ennegrecidos, torcidos, como fauces terribles de extraños animales. Todo está aquí en su sitio y es hermoso por eso.

La sexta exposición de Sala Biosca en 1961 corrió a cargo de la pintora Carmen Pérez Seoane, Cullen. La muestra tuvo lugar del 19 al 30 de abril. Hija del duque de Pínohermoso, tuvo bastante seguimiento por parte de la prensa del momento, en particular por el crítico catalán Carlos Areán. Además de dedicarle una crítica en el diario *Gran Vía*²²⁵ de Barcelona, le escribió el comentario al catálogo que Biosca realizó a propósito de esta muestra.

La exposición estuvo compuesta por 29 obras entre pinturas al óleo y dibujos. Suponía para la joven artista, que estaba exponiendo sólo con 20 años cumplidos, la consecución de un proyecto realizado en cinco meses. Como

²²³ Castro Arines, J. (1961, 7 abril). "la mágica realidad en la pintura de Lucio". Arte. *Informaciones*. Álbum Biosca nº 16, (1961-1962).

²²⁴ Hierro, J. (1961, 7 abril). Crónicas de arte. *El Alcázar*. Álbum Biosca nº 16, (1961-1962).

²²⁵ Areán, C. [ca. 1961, Mayo]. *Gran Vía*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962).

reconocía en una entrevista concedida a *Gran Mundo*²²⁶, sus sentimientos en el momento de la inauguración eran,

Nervios de estreno, ilusión de debut, cansancio tras un intenso trabajo realizado y esperanza ante un largo camino por recorrer.

La publicación que Biosca venía publicando nos ha servido para saber cuál fue exactamente la selección de las obras y que disposición siguieron a la hora de ser distribuidas en el espacio. Ésta fue organizada de manera temática, dividido entre figuras, retrato, paisajes y bodegones.

Paisajes: 1. Cansancio, 2. Los amantes, 3. Muchacha, 4. El sofá, 5. Amistad, 6. Viejas, 7. "va cantatrice chaeve", 8. El hijo prodigo, 9. Viejas, 10. Dos hombres, 11. Tres figuras, 12. Dolor, 13. Desnudo

Retrato: 14. Regina Chávarri

Paisajes: 15. Nocturno, Madrid (Propiedad), 16. Loeches, 17. Nocturno Toledo, 18. Torres de la Alameda, 19. Nocturno, Madrid, 20. Vicalvaro, 21. Composición, (Propiedad), 22. Velilla, 23. Velilla, 24. Nocturno, Santa María della Salute

*Bodegones: 25. En vertical, 26. En horizontal, 27. Pera, 28. Flores, 29. Naturalista.*²²⁷

Aunque ésta era la primera vez que lo hacía en Madrid, no era la primera vez que la artista catalana exponía en una galería. En el mes de diciembre de 1960 había expuesto en la sala Illescas de Bilbao. Pintora que declaraba su admiración por pintores de los figurativos y no figurativos como, Vázquez Díaz, Macarrón, Villaseñor, que a su vez fue su maestro, también lo hacía por Tàpies, Lucio Muñoz o Feito²²⁸. Su obra se movía entre un expresionismo lírico con modificación y descomposición de colores y formas, para transmitir en los cuadros sus propias sensaciones. En sus lienzos y sus dibujos existía una marcada ordenación de espacios y formas, completamente apartado de lo abstracto, que tanto pareció gustar a Carlos Areán. Rasgos, todos ellos, que se amalgaman y fusionan en pos siempre de un lirismo muy marcado.

Sin embargo, no toda la crítica se mostró tan entusiasta con Cullen. Sánchez Camargo en la *Hoja del Lunes*, achaca la creatividad de Cullen a su sexo y juventud, e instaba a la autora a dotar a su obra de tiempo y reflexión. Este material era imprescindible, sin la cual éste intento por pintar será algo fútil.

Las mujeres a los pocos años sienten la convicción de pintar, olvidándose que es una profesión que exige entrega absoluta [...] Intentos como el

²²⁶ Llorent, B. (1961, 10 mayo). *Gran Mundo*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962).

²²⁷ Álbum Biosca nº 17, (1961-1962).

²²⁸ Llorent, B. (1961, 10 mayo). Op. Cit. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962).

*de Cullen son fallidos, si sigue estudio y meditación y hace examen de conciencia quizá pueda ser pintora*²²⁹.

La siguiente muestra fue la organizada por la galería para el artista Juan Ignacio de Cárdenas. Ésta tuvo lugar del 4 al 18 de mayo, en la que fueron expuestos 29 óleos:

1. Bodegón de la tetera, 2. Bodegón de las alcachofas, 3. Bodegón de las naranjas, 4. Bodegón de los espárragos, 5. Bodegón horizontal, 6. Bodegón de la rosa, 7. Florero blanco, 8. Florero negro, 9. Florero Negro, 10. Florero negro, 11. Florero azul, 12. Florero triste, 13. Interior, 14. Despedida, 15. Niño con trompeta, 16. Mesa con platos, 17. Torero en plata, 18. Torero con capote, 19. Torero, 20. Mujer cansada, 21. Mujer cansada, 22. Frutero, 23. Flores, 24. Flores, 25. Mantel azul, 26. Contraluz, 27. Contraluz, 28. Florero, 29. Florero.

Cárdenas, que había ganado el Premio Infantil en Biarritz, era un pintor de los que gustaban a la crítica. Su obra se movía dentro de la figuración con grandes dosis de expresionismo. Madrileño, por esos años colaborador de la revista *Blanco y Negro* como ilustrador, había expuesto en 1959 en el Ateneo su primera individual²³⁰. Esta idea quedaba resumida en la crítica del *ABC*:

*Para mí lo abstracto es una ayuda a lo figurativo.*²³¹

Su obra trataba sobre todo el color, jugando con el uso de la luz sobre los objetos. Por tanto era una obra con una gran plasmación de sensaciones basada en atmósferas, plasmadas como nebulosas con grandes dosis de misterio. Además parece ser que su paleta se movía entre en los blancos, negros y pardos. Estos colores se ponían en relación con una serie de temáticas y colores parecidos, utilizados desde Boreas hasta Álvaro Delgado. De tal forma que Figuerola Ferretti²³² llegará a enraizarlo directamente con Pancho Cossío, en la tradición del *Bodegón de las Porcelanas*. Según el crítico, los objetos son un pretexto, huyendo de la abstracción. Para Figuerola seguía siendo siempre un movimiento más bien anecdótico y con fecha de caducidad.

Ramón Faraldo²³³, por su parte, resaltaba también el acto de pintar como pretexto de una realidad preexistente, unas figuras que son anteriores, reflejo de un estado, ánimo interior, del artista. El crítico ponía en valor la idea de sus obras como un total, una obra cerrada en la que no predominaba el dibujo sobre el color ni éste sobre la lectura que se debía hacer del cuadro. Otros críticos como Castro Arines²³⁴, en *Informaciones*, nos explicaban que eran obras

²²⁹ Sánchez Camargo, M. (1961, 15 mayo). Crónica de Arte *Hoja del Lunes*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962).

²³⁰ Arbós Ballester, S. (1959, 18 enero). "Pinturas de Cárdenas, Brinkmann y Montalvo", *Arte y Artistas, ABC*. p. 63

²³¹ Celimena, (1961, 3 junio). "El pintor Cárdenas y sus sombras". *Blanco y Negro*. P. 37

²³² Figuerola Ferretti, L. (1961, 14 mayo). *Arriba*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962).

²³³ Faraldo, R. (1961, 12 mayo). "Juan Ignacio Cárdenas en la Galería Biosca". *Ya*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962).

²³⁴ Castro Arines, J. (1961, 9 mayo). *Informaciones*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962).

que partían del silencio y la soledad. Por todo ello tenían un gran poder expresivo puesto que partían de algo muy profundo y se ponía de manifiesto al espectador.

Tras la muestra de Juan Ignacio Cárdenas, la sala Biosca organizó una muestra individual a Amalia Avia. Esta tuvo lugar desde el 19 de mayo hasta el 2 de junio. Se trataba de una de las primeras individuales de la artista, que había expuesto por primera vez en la madrileña Fernando Fe en 1959. En esta ocasión fueron expuestos 32 cuadros, según el programa que fue publicada por la galería, con una pequeña introducción de José Ayllón:

1. Salzburgo, 2. El extranjero, 3. Venecia, 4. Músico, 5. El canalillo, 6. Segadores, 7. Procesión de pueblo, 8. Salamanca, 9. Corredor de hotel, 10. La cuesta de Horche, 11. Buitrago, 12. Usera, 13. Plazuela de D. Custodio, 14. Procesión en Salamanca, 15. Pueblo de la Alcarria, 16. Entierro de Albert Camus, 17. Santa Cruz de la Zarza, 18. Vista de Salzburgo, 19. Chinchón, 20. Calle de Salzburgo, 21. La "Portá", 22. Mercadillo, 23. Espectadores, 24. El arrabal, 25. Calle de Antonio López, 26. Afuera de Madrid, 27. Procesión en Zamora, 28. Pueblo manchego, 29. Dehesa de la Villa, 30. Ventas, 31. El niño, 32. Charlotada²³⁵

El carácter existencialista del realismo de la pintura de Amalia Avia, ya se dejaba traslucir en algunos de los títulos como *El Extranjero* o *Entierro de Albert Camus*. Este fue un rasgo destacado unánimemente por la crítica. Rasgo también que marcará su obra durante décadas. La utilización de una paleta reducida a los grises y la aparición de personajes en sus pinturas de una manera completamente anecdótica y no central lo que llevó a algunos críticos a definir la atmosfera de sus cuadros como barojiana²³⁶. Como nos describe José Hierro, pretende transmitir *una realidad apagada gris y sucia*.

La idea de simultaneidad entre la vida y el arte, como se podría tratar en una novela de Albert Camus, es defendida por el propio Ayllón. Nos habla de personajes introducidos en los cuadros de manera azarosa, sin una verdadera intención. Lo mismo que sucede en la vida cotidiana, en la que existe una superposición de vivencias. Todas vistas en su conjunto hacen que se pierda una posible trama narrativa, en pos de ésta transposición de caracteres. La idea de la plasmación de la huella humana, de lo vivido, siempre desde la vertiente de la amargura, de lo desaparecido. Otros críticos enraízan las obras de Avia con una realidad mística y misteriosa. Esta es la visión que tiene Castro Arines²³⁷ de su pintura, de la que nos dice que está perfilada por un sencillo dibujo, un uso de la gama grises en cuanto al tratamiento del color y un gran sentido poético como expresión final.

²³⁵ Álbum Biosca nº 17, (1961-1962).

²³⁶ Hierro, J. (1961, 31 mayo). "Amalia Avia y el neorrealismo", Crónicas de arte *El Alcázar. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)*.

²³⁷ Castro Arines, J. (1961, 23 mayo). "Amalia Avia", *Informaciones. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)*.

Amigo personal de Amalia Avía, Antonio López fue el siguiente artista en exponer en la Sala Biosca. Lo hizo trece días después, del 5 al 17 de Junio. Expuso 38 obras entre pintura y escultura, según se nos indicaba en la invitación en la que venían enumeradas las obras expuestas, entre las que se encontraban las obras realizadas entre los años 1958 a 1961:

- A. Pinturas: 1. *El plato* (1959), 2. *En la cocina* (1958), 3. *La novia* (1958), 4. *El reloj* (1958), 5. *La madrugada* (1958), 6. *El accidente* (1958), 7. *La nevada* (1959), 8. *Argenta* (1959), 9. *Bodegón cerca del pueblo* (1959), 10. *El paseo del cementerio* (1959), 11. *La parra* (1959), 12. *Antonio López Torres* (1959), 13. *La calle de los pintores* (1959), 14. *La Carmen durmiendo* (1960), 15. *María Juliana Olmedo* (1960), 16. *Luisa Perales* (1960), 17. *La Carmen jugando* (1960), 18. *La gata* (1960), 19. *Matrimonio* (1960), 20. *Las Lilas* (1960), 21. *Unos novios* (1960), 22. *El campo del Moro* (1960), 23. *Vista de Madrid* (1960), 24. *Las rosas* (1960), 25. *La parra* (1960), 26. *Carmen* (1960), 27. *Afuera de Madrid* (1961), 28. *Los lirios* (1961), 29. *Noche de nieve* (1961), 30. *Juan Ramón y su mujer* (1961), 31. *María* (1961)
- B. Esculturas: 32. *El bodegón junto a la ventana* (madera, 1958), 33. *En las afueras* (bronce, 1959), 34. *La operación del hermanillo* (bronce, 1959), 35. *Mujer lavándose* (madera, 1959), 36. *Despensa* (escayola, 1961), 37. *Mujer durmiendo* (escayola, 1961),
- C. Dibujo: 38. *Mujer en la playa* (dibujo)²³⁸

La crítica estuvo dividida en sus consideraciones, entre los elementos coincidentes, destacaron el avance técnico sufrido desde la última exposición individual y su virtuosísimo a la hora de afrontar dibujo y relieves. Ramón Faraldo en *Ya destacaría su técnica, de gran preciosismo, con fragmentos angelicalmente pintados*²³⁹. Otros autores destacarán la evolución técnica para resolver elementos paisajísticos y compositivos. En ese sentido, Sánchez Camargo señaló la evolución de su obra, tanto en recursos como en la seguridad en la que se enfrentaba a cada una desde su última exposición en 1958²⁴⁰, subrayando una personalidad propia.

Santiago Arbós Ballester para *ABC*²⁴¹, señalaba en su crónica el personalísimo mundo creativo del autor manchego. Destacaba su manera moderna de afrontar la pintura, abordando desde la figuración la representación de la realidad, siendo al mismo tiempo su pintura respetuosa con la tradición de la pintura española y por todo ello, convirtiéndose en una referencia para otros jóvenes artistas.

²³⁸ Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²³⁹ Faraldo, R. (1961, 14 junio). "Arte: Buenas Exposiciones". *Ya*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁴⁰ Sánchez-Camargo, M. (1961, 3 julio). "López García Pintor". *La hoja del Lunes*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁴¹ Arbós Ballester, S. (1961, 11 junio). "Pinturas de Antonio López, Máximo de Pablos e Ignacio Cárdenas". *ABC*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

Pero casi todos parecen coincidir en lo árido de la temática de sus cuadros y esculturas, suponiendo por ello que, se trataba de malas elecciones en su temática. Sánchez Camargo las tachará de forzadas²⁴². A pesar de que sus obras se encontraban dentro de una pintura figurativa, realista, la temática cotidiana, elevada casi a un hiperrealismo, parece inquietar a los críticos. No entendieron el cambio de temática desde la pintura de 1958 a la que estaba teniendo lugar en ese momento. Para Faraldo, su pintura se establecía desde planteamiento de la realidad *piadoso, casi monjil, del oficio no excluye cazurrería*²⁴³. Sin embargo otros autores, como Figuerola Ferretti, destacaban el buen saber de este autor pero resaltaban la mala elección de los temas, tachando estos de vulgares, no entendiendo un cambio en su temática, que por otro lado no le parecían acertados:

*La sabiduría de oficio, incluso de sensibilidad, mostrados en buenos trozos de su pintura actual, no basta para situarle en ese plano de superar ambición, donde su juventud debe superar esos singulares "pintores de lo vulgar"*²⁴⁴.

En la exposición se pudieron ver por primera vez, objetos tridimensionales creados por Antonio López García realizados en madera, yeso o bronce. También de este hecho se hizo eco la prensa del momento. En estos primeros momentos se trataba de relieves y no esculturas de bulto redondo. Para López García las similitudes entre el relieve y el dibujo, la manera de enfrentarse a ambos trabajos, era muy parecida, de aquí vino su elección de técnica. En cuanto a la sorpresa que podía originar esta elección, él se explicaba diciendo²⁴⁵,

"Voy a compartir ambos géneros. Vosotros creéis que esto de la escultura es nuevo para mí, pero lo cierto es que yo siempre he tenido deseos enormes de hacer escultura"

En esa entrevista concedida a *Lanza*, en la que además expresaba sus deseos artísticos, hablaba de la plasmación de los paisajes de España, pero no desde la visión que ya había realizado literatura. El pintor declaraba no estar interesado en esa España cargada de tópicos que a su juicio, había sido la realizada hasta entonces desde la Academia y el primer Romanticismo. López García nos hablaba de la realización de obras de grandes formatos sobre el "*paisaje español*". Quizá estamos ante una declaración de intereses, a tenor de la obra que ha ejecutado en décadas posteriores: paisajes urbanos, modernos, hiperrealistas, sin exaltaciones siendo simplemente un testigo del modo de vida

²⁴² Sánchez-Camargo, M. (1961, 3 julio). Op. Cit. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁴³ Faraldo, R. (1961, 14 junio). Op. Cit. 14/6/1961. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁴⁴ Figuerola Ferretti, L. (1961, 11 junio). "Pintores de lo vulgar o la pintura de Antonio López García". *Arriba. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)*

²⁴⁵ López Martínez, J. (1961, 14 septiembre). "Antonio López García está terminando un cuadro de Zenobia y Juan Ramón Jiménez". *Lanza. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)*

deshumanizado de las grandes ciudades. Esta idea de retrato o de paisaje era completamente nueva y personal, tanto para público como para crítica.

La última exposición antes del cierre veraniego de la galería correspondía al pintor Gustavo Torner. El tema con el que el artista trabajó en esta ocasión fueron las variaciones en el cuadro de color y textura. En esta exposición se reflexionaba sobre la materialidad de la pintura, siempre utilizando dos opuestos que fijaban los conceptos de esta especulación plástica: la materialidad o inmaterialidad. Se pretendía explorar en las relaciones entre la tridimensionalidad dentro de un espacio bidimensional, como es un cuadro²⁴⁶. Por otro lado se estudiaba la idea de lo estático, el concepto de lo perpetuo, en contraposición a lo dinámico. Para poner de manifiesto esta dialéctica Torner se servía de una compartimentación del espacio en el lienzo. La parte de arriba estaba representada por colores puros, lisos que se contraponían con la masa de materia informe, pastosa y matérica de la parte inferior²⁴⁷. Esta dicotomía fue representada a través de las 26 pinturas que el pintor nos dejó como manifestación, según palabras de Manuel Sánchez Camargo, *de un artista abstracto consciente de su abstractismo*²⁴⁸.

Tal fue el grado que tomó este desdoblamiento en el tema representado que algunos autores empiezan a hablar de variaciones o permutaciones como sucede en la música contemporánea. De tal manera que cada variación de un cuadro, en realidad, se trata un nuevo desarrollo del problema central de la pintura tal y como sucede en las variaciones musicales, que parten de un tema inicial²⁴⁹.

Por supuesto, esta exposición también tuvo sus críticas negativas, todas ellas provenientes de la incomprensión profunda de lo representado por Torner. La primera vendría de la mano de Castro Arines, en la que se habla de una pintura sentimental e inmediata, cuando en nuestra opinión las obras del pintor venían construidas tras una profunda meditación y no como plasmación de una necesidad sentimental del autor, como el crítico nos escribe,

*La obra de Torner es profundamente afectiva, no se hace tanto razón como de íntima condición sentimental del hombre [...] Estas desgarradas naturalezas de Torner, están pidiendo una atrevida mano acariciante que las mime para hacer lo que ellas son ciertamente en su individualidad: materia viva, táctil, moldeable a placer de nuestro sentir*²⁵⁰.

Del comentario se desprende en un cierto paternalismo, muy presente en la crítica de la época. Se suele tratar la obra informal como propia de una debacle

²⁴⁶ Cirlot, J. E. (1961). Presentación de la exposición. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁴⁷ Galindo, F. (1961, 4 julio). *Dígame*, Madrid, 4/7/1961. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁴⁸ Sánchez Camargo, M. (1961, 17 julio). *El arte*, Pueblo, Madrid, 17/7/1961. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁴⁹ Figuerola Ferretti, L. (1961, 1 julio). "27 variaciones de Torner", *Arriba*, Madrid, 1/7/1961. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁵⁰ Castro Arines, J. (1961, 27 junio). *Informaciones*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

sentimental o existencial, no como un verdadero estudio y meditación desde la razón analítica. O sea que la obra fue vista no como estudio de materiales y conceptos artísticos diversos, sino como obra realizada en el momento y sin una verdadera base teórica y reflexiva detrás.

En el sentido contrario iba dirigida la crítica de José Hierro²⁵¹. En su crónica nos habla sobre las obras de falta de interés, haciendo referencia a la falta de originalidad. Las pinturas de Torner son tratadas como meros ejercicios, como tantos otros realizados por los pintores matéricos de vanguardia, pero carentes de una emoción debido a que carecían de *genio artístico*. La falta de originalidad y de expresión serán aspectos que no dejarán de reprocharse a la pintura abstracta en toda la década.

Juan Eduardo Cirlot reivindicaba en su introducción a la obra que Gustavo Torner que pertenecía a una generación de artistas que estaban revolucionando conceptos y maneras de concebir la pintura. Además, con éxito en el extranjero, lo cual de alguna manera subvertía las estructuras de difusión y comercialización, del arte contemporáneo del país.

La primera exposición de la nueva temporada, que tuvo lugar del 15 al 30 de septiembre, se dedicó enteramente a la obra de Marc Heine. El pintor alemán pertenecía a la colonia de artistas que durante la década de 1950 y 1960 se instaló en torno a la playa de Deya, en la isla de Mallorca.

Marc Heine estudió en París en la Escuela de Artes Decorativas, antes de la II Guerra Mundial. Tras la huida de Europa de su familia se instalan en Nueva York dónde continuó su formación y entró en contacto con Cy Twombly y Robert Rauschenberg. En la ciudad continuó desarrollando su carrera como artista y diseñador a la vez que continuaba formándose. A partir de 1958 se instaló en Deya y continuó su carrera a caballo entre esta localidad mallorquina y Nueva York. En la década de los sesenta expuso en el Riverside Museum, San Francisco Art Institute o el Brooklyn Museum of Art. Además de en galerías europeas y americanas como Gordon Fith Ave de Nueva York, las galerías alemanas Ostentor de Dormunt y Jestenburg, Galería Am Ring, St. Gallen (Suiza), etc.

La muestra que Juana Mordó le preparó en 1961 se convirtió en la primera que este artista realizó en España, gozando de un éxito de crítica desigual. En total fueron expuestos 22 pinturas y otros tantos monotipos, de los que no sabemos su número exacto. Muchas de estas realizaciones eran sus obras de arena o relieve, como a Heine le gustaba denominarlas.

El prólogo del catálogo, que fue doble, fue escrito por Camilo José Cela y José Ayllón, ambos viejos amigos de la galería. Cela resaltaba la pureza de su

²⁵¹ Hierro, J. [ca. 1961, junio]. Crónicas de arte, *El Alcázar*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

pintura, que estaba basada, precisamente, en lo insondable de los materiales utilizados, tierra, pigmentos, etc., que, según Cela, enraizaban con la materia misma del arte. Por su parte, Ayllón, hacía referencia tanto a las formas, básicas, primigenias, como, una vez más, a lo puro de los materiales utilizados para sus obras. Con ello se alcanza una estética que según Ayllón *parecen corresponder a simples organismos estratificados que vivieran hace millones de años*²⁵².

Pero la crítica madrileña no vio, o no supo ver, estas conexiones profundas en su arte, y su obra fue tachada de decorativa o academicista. Evidentemente en sus críticas sus obras fueron comparadas con abstracción española. A partir de 1950 se habían organizado algunas muestras de sobre la abstracción europea, pero su contemplación seguía estando muy limitada en Madrid o Barcelona, y prácticamente era imposible de ver fuera de las dos ciudades.

Ramón Faraldo observó el esfuerzo en el empleo de materiales para conseguir una tercera dimensión en sus obras, además de plasmar ciertas reminiscencias de la Naturaleza, como cortezas de árboles, etc. Valoró sus rápidas pinceladas, pero lo definió *como abstracto, de gruesos empastes, inmerso en la imaginaria no figurativa, y decorativo*²⁵³

Igual suerte corrió la obra de Heine en manos del crítico José Hierro en *El Alcázar*. Sus cuadros son juzgados como de obra académica. Nada nuevo, se dice del artista alemán que sigue los mismos preceptos, las mismas rutas ya abiertas por la abstracción, en este caso la española, y que no propone nada nuevo, ni su concepción, ni en su estética. Finalmente la califica como de pintura inexpresiva, en la que no hay una traducción de formas nuevas, ni nuevas ideas estéticas²⁵⁴.

Por su parte, Santiago Ballester tampoco le concedió demasiado crédito. Se mostró, no obstante, más benévolo con su obra gráfica, de la que decía que, había dejado una cierta beligerancia hacia los preceptos de lo abstracto. En este relajado había encontrado una mayor expresión y estética. Pero en cuanto a la pintura, expresaba una gran reticencia. Esto era manifiesto en cuanto al arte no figurativo y de tendencia matérica. Según Ballester este era un arte desprovisto de expresión o sentido humano, de ahí la falta de interés para el autor. Aun así le reconocía la búsqueda de una tercera dimensión, o una materialidad buscada por el artista²⁵⁵. De esta manera, con una crítica más bien negativa, se cerró esta muestra

²⁵² Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁵³ Faraldo, R. (1961, 4 octubre). *Ya*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁵⁴ Hierro, J. (1961, 19 septiembre). "La primera exposición de la temporada", *Crónicas de arte, El Alcázar*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁵⁵ Arbós Ballester, S. (1961, 14 noviembre). "Fischer, Marc Heine, Francisco Farreras y Gregorio Prieto". *ABC*. Madrid. . Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

La exposición de Eva Fischer ocupó la galería del 3 al 15 de octubre. Observamos a través de la presencia en prensa que, a pesar de que no abría la temporada tuvo sin embargo una significativa divulgación, mucho más amplia que la que tuvo Marc Heine. Sabemos por el *Noticiero Universal*,²⁵⁶ que la exposición de Madrid, viajó posteriormente al Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

En ese momento fueron expuestas diversas obras en las que se apreciaba un profundo cambio temático y técnico. Eva Heine había estado trabajando dos años antes en unos cuadros en las que la figuración estaba presente. Óleos como *Mercato con la bilancia gialla*, lienzo de formato medio, 54 x 73 cm., reflejaba una obra inserta en un realismo que, a pesar de ser más bien esquemático, se encontraba cercano a un ambiente mágico. Representaba a los objetos cotidianos provistos de un aura fantástica²⁵⁷. El tratamiento del lienzo era rico en materia y de profusa coloración. Las obras que habían llegado a España por mediación de una exposición en el Ateneo de Madrid.

Por tanto, llamó poderosamente la atención con cuadros como *Mondi in formazione* de mayor formato, 70 x 100 cm. En ella, el reflejo de la realidad se diluye en trazos. Lo figurativo se convierte en mancha. La composición se esfuma en favor de un movimiento de la materia de la pintura misma. De esta forma esta pintura se adscribía a una concepción puramente matérica y abstracta.

Pero esta traslación no fue bien entendida por la mayoría de la crítica. Se interpretó como una adecuación de su pintura a tendencias artísticas que estaban de moda. Ramón Faraldo vio en cuadros como *Apariencia en el éter*, la plasmación de la añoranza por un mundo que ya no existe, una huella profunda en el paisaje, incluso una reflexión, a propósito de los movimientos de las esferas y otros cuerpos celestes²⁵⁸.

Hierro²⁵⁹ nos describe en su crónica la técnica de una pintura formada a base de finas capas de color, verdes, amarillos, azules, etc. A través de ellas se van significando los objetos representados. De igual manera nos habla de las obras que, aparecen reflejadas sin una representación figurativa clara. Pero esta pintura, según el crítico, no pasa de la mera anécdota, es decorativa, no transmite mensaje, ha perdido su fuerza expresiva.

Desde el 16 al 31 de octubre fue posible la visita de la exposición individual de las últimas obras creadas por Francisco Farreras. Esta era la segunda vez que Farreras se enfrentaba al público de la sala Biosca. Ya lo había hecho anteriormente en una individual en el año 1955 y en una colectiva por el

²⁵⁶ Anónimo, (1961, 18 octubre). *Noticiero Universal*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁵⁷ Arbós Ballester, S. (1961, 14 noviembre). *Arte y Artistas. ABC*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁵⁸ Faraldo, R. (1961, 4 octubre). "Inauguración de temporada, Eva Fischer, en Galerías Biosca y Marc Heine" *Ya*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁵⁹ Hierro, J. (1961, 10 octubre). "Pinturas de Eva Fischer", *El Alcázar*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

periodo estival, junto a Joan Abelló, Rafols Casamada, Bertrines y Joan Plá. Además había tenido otras individuales en la galería Fernando Fe en 1954 y el Ateneo de Madrid en 1959.

Farreras contaba en 1961 con una exitosa carrera. Consiguió dos becas muy importantes para el desarrollo de la misma. La primera en 1958, que organizaba la Fundación Juan March. La segunda en 1953, la del Instituto Francés para optar a una estancia de estudio en París. Su estancia en la Ciudad Universitaria fue muy productiva ya que, además de conocer a la vanguardia española y a artistas de la Escuela de París, estudió en la capital francesa y consiguió exponer su obra en el Colegio de España. Anteriormente había comenzado sus estudios en el taller del pintor murciano Gómez Cano. Posteriormente pasó por a la Escuela de Artes y Oficios de Tenerife o la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En paralelo a su formación su obra había sido seleccionada para la Bienal de Venecia, número XXVII celebrada en 1954, la número XXIX de 1958 y la celebrada en 1960, la edición XXX. También expuso en la Trienal de Milán de 1957. Además, se le seleccionó obra para exposiciones prestigiosas como Veinte años de pintura española contemporánea, celebrada en el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, en 1959; *Before Picasso, After Miró*, celebrada en el Museo Guggenheim de Nueva York o la famosa *New painting and sculptures*, celebrada en el MoMA, ese mismo año, con itinerancias por todo EE.UU. en el año 1961.

La obra que fue expuesta en 1961 era obra por tanto madura dentro de un estilo abstracto, pero no matérico en el sentido estricto. Igualmente este estilo lo estaban desarrollando otros artistas coetáneos. Esta puede ser una de las razones determinantes para que la crítica fuera unánimemente positiva. De él se dijo que poseía la nueva clave para la pintura. Precisamente a propósito de haber abierto un camino no ligado al Informalismo español, tan desaprobado por la crítica española²⁶⁰.

José Hierro alabó de él su manera única de trabajar con los materiales, siendo capaz de crear veladuras, efectos de claroscuros y siendo original, a pasar de una paleta reducida a los blancos, negros, grises y marrones. Compara su obra como como una *ropa que se pusiera a secar al sol*²⁶¹, creando toda esta serie de efectos tonales y también de volumen. La utilización de estos recursos era algo novedoso por parte de los pintores españoles. Su técnica singular, que algunos la describieron como de *collages abstractos*, tomaba un cariz incluso trágico. El sentido trágico era precisamente algo muy alabado del artista. Parece que este sentido tormentoso ponía a las obra en conexión con la

²⁶⁰ Figuerola-Ferretti, L. (1961, 22 octubre). "El buen hacer de Francisco Farreras", *Arriba*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁶¹: Hierro, J. (1961, 24 octubre). "El mundo mágico de Farreras", *Crónica de Arte, El Alcázar*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

tradición de la creación española²⁶². Por tanto ésta fue una exposición destacada en la galería a juzgar por el éxito de la crítica y al igual que de público.

La siguiente artista en mostrar su obra en la galería fue Nadia Werba. Esta artista llegó a Biosca con 35 obras, entre cuadros y dibujos. Entre las mismas se encontraba la pintura estrella de la exposición *España en 1961*, obra de gran formato 430 x 130 cm²⁶³, con un precio de 90.000 pts. Este era el resultado de cuatro años de trabajo. La pintora que había estudiado a caballo entre París y Roma, venía a presentar sus nuevos trabajos que, según la autora, se encontraba dentro de la corriente aformalista. O sea, la nueva oportunidad para la figuración en connivencia con el espíritu abstracto general del momento²⁶⁴.

Este paso hacia la corriente aformalista no pasó desapercibido a la crítica. En general no fue entendido, como en general no se ha entendido el paso de la figuración a lo abstracto por parte del artista. Más bien se entendió como una renuncia, o un asunción de una postura de moda. Siempre con la idea de vender más, un cambio fingido y sin sentido:

La obra anterior había conseguido ganar una personalidad en figuras y composiciones [...] Estamos asistiendo a una deserción de artistas, [pero] desertan de sí mismos, para ir en busca de lo que otros encontraron en un primer momento [...] Debería hacer una revisión de su obra última y su obra anterior, en la que tenía un puesto y seguridad²⁶⁵.

Podemos decir que no se valoró en ese momento la obra de la Werba con el suficiente rigor. Se la tachó de retórica y academicista. El intento de la artista de reunir en sus pinturas la fuerza y el dinamismo de la obra abstracta, con la apariencia o el reflejo de los objetos de la realidad no fue entendido más que como un pastiche. Una amalgama de las dos corrientes sin comprometerse con ninguna. No se entendió la reivindicación como una *dinámica existencia*. Por otro lado, en España, estas dos vías artísticas estaban enfrentadas. Así sus pinturas fueron leídas por parte de la prensa, como grandilocuentes o estériles.

Luis Figuerola Ferretti le reconocía una evolución desde la adopción de la pintura aformal hasta las pinturas que exponía en esta ocasión. Ponía en valor la asunción de un nuevo sistema plástico formado por signos o figuras de una nueva explicación, un nuevo plano que la cerraba y le daba un sentido. El crítico hablaba de la aparición, por primera vez, de *flashes de realidad* y

²⁶² Sánchez-Camargo, M.: (1961, 30 octubre). "La obra de Ferreras", Crónica del Arte. *Hoja del Lunes*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁶³ Es posible que la medida esté equivocada y la obra en realidad tuviera un formato de 130 x 430 cm.

²⁶⁴ Anónimo, (1961, 3 noviembre). "Nadia Werba expone pintura "aformalista". Página de casi todo lo que pasa. *Pueblo*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁶⁵ Sánchez-Camargo, M. (1961, 8 noviembre). "Nadia Werba", Noticias y Crítica de arte. *Pueblo*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

conceptos visuales en sus trabajos²⁶⁶. Más éxito parece que la obra de la artista tuvo en otros países como Francia, Italia o Alemania, en los que expuso y parece que con éxito.

La obra de Ángel Medina fue la siguiente en ser expuesta en la galería. La exposición estuvo abierta desde el 18 de noviembre al 2 de diciembre de 1961. La presentación de su obra fue realizada por Jesús Fernández Santos. Éste nos introducía a la obra figurativa de este artista, representación de figuras, en las que se había suprimido todo lo anecdótico, sin concesiones al paisaje, sin apoyatura o concesión al color. Su obra estaba plagada de personajes descarnados, esperpénticos, casi fantasmales, que habían sido representados en verdes, pardos grises, ocre, etc. Esta actitud lo unía a una tradición de las representaciones hispánicas, ya fuera por lo esperpéntico de lo representado, como por el uso de una reducidísima paleta de colores. Todo ello se encontraba en consonancia con el gusto de la crítica, lo enraizaba con la pintura proveniente de Goya o Velázquez, la cual venía a representar otra temática que gustaba: las gentes españolas como expresión de la singularidad patria marcada por la tradición²⁶⁷.

Ángel Medina había tenido otras individuales y colectivas. Galería Darro o Dintel, en el Ateneo de Madrid, incluso una obra en el MEAC, que había accedido por la vía de los Certámenes Nacionales de Pintura. De tal manera que estaba en la línea, dentro, sobre todo de los artistas más vinculados a la Academia. Esto explicaría los temas de exaltación de personajes hispánicos ilustres. Junto a otros artistas preparaba un libro por el IV Centenario de Góngora²⁶⁸.

Los críticos resaltaron lo parco de su pintura como ejemplo de lo genuino. Las llamadas *calidades minerales y ásperas*, a las que hace referencia Ramón Faraldo como garante último de individualidad en la expresión de su obra²⁶⁹. Esta pureza de formas, *sin anécdota, sobre un fondo rico en materia*, es justamente lo que exaltará Figuerola Ferretti de la obra del artista cántabro, una vez más, haciendo referencia a esta figura como máxima expresión²⁷⁰. Pero, justamente, recibió una mala crítica por parte de Manuel Camargo. El crítico lo describe como un magnífico dibujante que deja las obras inacabadas, *como pinturas que les falta eso, pintura*²⁷¹. Nos ensalza otra vez, la idea de una obra enérgica debido al uso de una capa de materia utilizada en sus pinturas

²⁶⁶ Figuerola Ferretti, L. (1961, 12 noviembre). "Nadia Werba y su pintura", *Arriba*, Madrid, 12/11/1961. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁶⁷ Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁶⁸ Horcajo, T. (1961, 4 diciembre). "Ángel Medina, expositor de la Nacional de Bellas Artes, nos habla de su evolución". *El Pueblo Gallego*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁶⁹ Faraldo, R. (1961, 25 noviembre). "Tres exposiciones distintas en todo, Ángel Medina, Pascual Palacios y Vila Puis", *Arte. Ya*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁷⁰ Figuerola Ferretti, L. (1961, 26 noviembre). "Medina, los Etxebarria, Zóbel y el XI Salón del Grabado". *Arte. Arriba*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁷¹ Sánchez-Camargo, M. (1961, 26 diciembre). "Gran exposición de Viola. Cuatro pintores en la sala Abril. Ángel Medina". *Crónica de las artes. Hola del Lunes*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

pero de falta de expresión. Todo ello estaría provocado por su condición de obra inacabada.

La muestra que la galería dedicó a Senen Ubiña supuso el penúltimo evento que se celebraba en Biosca. Esta tuvo lugar del 4 al 17 de diciembre. Esta exposición fue seguida con expectación por la crítica, a raíz de lo que hemos podido extraer de la prensa de la época. Este pintor español parecía haber triunfado en los Estados Unidos, esto interesó enormemente a la crítica madrileña. Contaba en su haber con varias exposiciones individuales en varias ciudades norteamericanas, entre ellas Nueva York, que estaba considerado el paradigma de la modernidad. Por otro lado, y según la crítica de entonces, su obra parecía sumergirse en un pasado mítico, recreando el inconsciente creativo y cultural de los pueblos prehistóricos y antiguos pobladores de Hispania. Esta idea de un "continuo retorno estético" gustó mucho a la crítica del momento. Se encontraba, una vez más, muy cercana a la idea de llegada a la pureza de formas de la plástica contemporánea a través de la contemplación y el análisis de lo antiguo. Esta idea estaba muy en la línea de llegar a lo moderno a través de la tradición.

El catálogo, igual que el de Farreras era un catálogo muy elaborado. Pero en este se nos incluían más imágenes de la obra expuesta. Por ello hemos podido saber que las pinturas eran de medio formato, formadas a base de una técnica mixta que incluía el óleo o las planchas de cobre e incrustaciones de metal, dando un resultado matérico bastante particular. Algunas de estas obras quedaron recogidas, con su correspondiente imagen, en el catálogo:

- *Composición 3-C*
146 x 114 cm.

- *Composición 15-C*
87 x 102 cm.
Monede Gallery, Nueva York

- *Composición 9-C*
180 x 100 cm.

- *Composición 12-C*
100 x 50 cm.

- *Composición 18-C*
65 x 81 cm.

- *Composición 4-C*
114 x 146 cm²⁷².

²⁷² Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

Su obra fue descrita, según Eduardo Cirlot como de *Magna Oblando*. Desde luego, dentro de lo abstracto, se trataba de un resultado diferente. El desarrollo de unas formas redondeadas, eran más sensuales. Evidentemente esto no pasó desapercibido al crítico, que compara estas curvas con ovoides, cuerpos celestiales, escudos, máscaras, etc. Cirili Pellicer también había resaltado en la introducción al catálogo este aspecto peculiar. El crítico directamente enraizó las obras del artista con un pasado mítico que trascurría desde el Egeo hasta Tartesos. Sánchez-Camargo le reconoció una dimensión infinita, casi telúrica, a su obra. Como en otros artistas, destacó su posibilidad de ser una pintura más decorativa²⁷³. Le interesaban sus planos infinitos, bien contruidos a través de los materiales, las texturas, las posibilidades para que el ojo recorriese, como se tratase de la trama de un textil. En fin el acabado matérico que se le concedió a las pinturas fue lo resaltado en la crítica de Hierro para *El Alcázar*²⁷⁴.

En cuanto a la forma de la obra, no todas las críticas fueron tan entusiastas. Ramón Faraldo nos describe una obra entroncada con la obra de Juan Gris por el tratamiento pseudo-cubista de lo representado. Pero trata a la de Ubiña como de obra hueca, dotada de múltiples de planos pero sin ningún significado con lo representado, a diferencia de la obra de Juan Gris. De hecho, comparará la obra el pintor con la de un artesano que se dedicase a ensamblar muebles. Incluso al final nos habla de una actitud desafiante del artista, que

*Lo que queda claro en este pintor es su voluntad...ya sé que tanta seguridad sirve a menudo para pasarse de listo, pero es necesaria para seguir adelante*²⁷⁵.

Otros críticos, simplemente quedaron deslumbrados sólo por el curriculum del pintor, si entrar en demasiados análisis sobre la obra:

*Senén Ubiña en Madrid, después de sus grandes triunfos artísticos en Estados Unidos, expone en la sala Biosca*²⁷⁶

Sus ideas fueron recogidas por varios medios. En varias las entrevistas concedidas. Por ellas sabemos que estaba muy al corriente de lo que los nuevos artistas estaban pintando en esos momentos. Él se reconocerá atraído por la obra de Lucio Muñoz. Se encontraba cercano al universo que estaba creando, también a Manuel Viola. Destacará la obra artistas como Tàpies, Saura o Millares. Hablaba sobre crítica a la abstracción como de pérdida de energías. Nos decía que final el tiempo, realizaba una criba de todas las obra

²⁷³ Sánchez-Camargo, M. (1962, 8 enero). "Hondo", Jardiel, Mignoni, Orellana y Senen Ubiña"- Crónica del Arte. *Hoja del Lunes*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁷⁴ Hierro, J. [ca. 1961, diciembre]. "Senén Ubiña, un montañés en Nueva York". Crónicas del arte. *El Alcázar*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁷⁵ Faraldo, R. [ca. 1961, diciembre]. "Oleos de tres exposiciones: Senén Ubiña, González de Torre y Cristino de Vera". Arte. *Ya*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁷⁶ Iturria, (1961, 8 diciembre). "Senén Ubiña en Madrid, después de sus grandes triunfos artísticos en Estados Unidos, expone en la sala Biosca", *El Alcázar*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

dejando sólo lo realmente bueno. Incluso destacó de la importancia del creador español para la crítica norteamericana, afirmando que:

*El ser español, es en EE.UU. una garantía*²⁷⁷

Comentario este que se debe encuadrar en el contexto mediático de la nueva pintura española está teniendo a nivel internacional a principios de los años sesenta. Como ya dijimos antes, a la inversa este efecto pareció funcionar también muy bien. El hecho de que este pintor estuviese afincado en Estado Unidos parecía dotarle de un mayor carisma y atracción para la crítica. Lo que si se refleja en la prensa del momento, fue un éxito con la venta. José Medina Gómez, señalaba en su crónica que

*Ha vendido, con buenos precios, el 50% [de su obra] y la crítica lo ha acogido, cuando menos con respeto*²⁷⁸.

Las exposiciones del año 1961 se cerraron con una exposición de cerámica. La invitación de la galería rezaba únicamente Cuni: Cerámicas y Relieves. Con estas pocas indicaciones pensamos que se trataba de una exposición individual, de uno de los dos hermanos Cuní. José se cambió el nombre apareciendo Cuní en lugar de Alfonso. Por su parte, su hermano se hizo llamar artísticamente Eduardo Alfonso Cuní.

Los dos hermanos habían estudiado Bellas Artes en San Fernando. Eduardo Alfonso continuó sus estudios de alfarería en la Escuela de Cerámica de la Moncloa. Artista inquieto, cuando expuso en la galería acababa de llegar de Londres y se disponía a marcharse a París. Siempre tuvo la idea de profundizar en el estudio y comprensión de técnicas y materiales. Por tanto, cuando expuso en Biosca está experimentando para desarrollar toda la plasticidad y texturas que le caracterizaron en sus obras de décadas posteriores. Está fue la que demostró en otros trabajos vinculados sobre todo a obra pública en la zona de Aragón. Quedaron sus ideas creativas impresas en obras como el Pabellón Polideportivo de Huesca, realizado en 1972²⁷⁹. Igualmente en otros realizados en Zaragoza como en el Edificio Portolés, la Fachada del Hotel Meliá, la sede central de Ibercaja o la de Calle León XIII, siempre de la capital aragonesa²⁸⁰.

Por su parte, José investigó la cerámica pero también la pintura mural. En los años de facultad trabajó como ayudante de Ramón Stolz Viciano, catedrático y profesor de Procedimientos Pictóricos y Pintura Mural. Este le introdujo en el uso de la encáustica, sobre todo poniéndola en relación con la utilizada en el

²⁷⁷ Iturria, (1961, 8 diciembre). Op. Cit. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁷⁸ Medina Gómez, J. (1961, 23 diciembre). "Metales y maderas en los cuadros de Senén Ubiña", *Blanco y Negro*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁷⁹ Arrilla Santués, S. (2016, 9 abril). "Cerámica artística en la ciudad de Zaragoza". *Arte y Ciudad - Revista de Investigación*, (9), 155-182.

²⁸⁰ Ayuntamiento de Zaragoza, S. (s.f.). Catálogo de arte público. Recuperado de http://www.zaragoza.es/ciudad/artepublico/buscar_ArtePublico

mundo grecolatino. Fue tal la pericia que desarrolló una receta para desarrollar un tipo de encáustica basado en la cera de abejas y de jabón potásico. Recibió una beca de la Fundación March en 1961 para estudiar en Italia, (Pompeya y Herculano). Allí pudo comprobar el uso de la encáustica en la pintura mural pompeyana y desarrolló la posterior receta²⁸¹.

Quizá por la trayectoria explicada de uno y otro hermano, nos decantemos más por la obra de Eduardo. La muestra del ceramista habría tenido lugar en Biosca del 20 de diciembre de 1961 al 5 de enero de 1962. No han quedado catálogo otros testimonios sobre las obras expuestas. Sí ha quedado recogida en la prensa del momento que resaltó, precisamente, la plasticidad conseguida con el barro²⁸².

e. 1962

El año 1962 fue muy prolífico en exposiciones. Si se tiene en cuenta el cuadro correspondiente a ese año observamos cómo las exposiciones se doblan y simultanean en el tiempo. Se expusieron más de 270 días utilizándose la sala superior e inferior de la galería simultáneamente para exposiciones distintas como en el mes de marzo, en el que utilizaron dos salas a la vez exponiéndose la obra de tres autores, Vaquero Turcios y Ramón Vargas, a la vez que la obra de Miriam, en otra sala. Salas y obras volverán a duplicarse en los meses de abril, mayo, noviembre y diciembre. Esta era una medida muy útil ya que, automáticamente, se multiplicaban los metros cuadros destinados a exposiciones a la vez que las inauguraciones y así las posibilidades mediáticas, apareciendo más en prensa aumentaban.

La exposición inaugural de ese año fue la dedicada a la obra el artista valenciano Juan de Ribera Berenguer, teniendo ésta lugar en los días 9 al 23 de enero. Sobre el pintor se nos explicaba en el catálogo, a propósito de su obra, que estudió en la Academia de San Carlos de Valencia. Participó en varias exposiciones del Grupo Parpalló, en concreto las realizadas en Barcelona, en 1975 y en Valencia, en el Ateneo Mercantil en el mismo año. También se encontraba en su haber con varias individuales realizadas en la Sala Mateu, una de las salas más abiertas a la renovación en el panorama valenciano, en 1960 y una colectiva en la también prestigiosa sala Gaspar de Barcelona. Además había participado en el *Sexto Salón de Otoño* del Ateneo Mercantil, concurso que era muy prestigioso y donde concurrían los artistas que querían despuntar en Valencia.

²⁸¹ Cuní, P. (2010, 15 octubre). "Los estudios de Cuní sobre la encáustica al agua se exponen en Nueva York". Recuperado de *Nexo5.com* *magacín digital de cultura contemporánea*. <http://nexo5.com/ent/1932/los-estudios-de-cuni-sobre-la-encaustica-al-aqua-se-exponen-en-nueva-york>

²⁸² Anónimo, (1961, 24 enero). *Pueblo*, "Cuní". El arte, Madrid 24/1/1961. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

La muestra en Biosca estuvo integrada por 25 obras entre óleos y estudios, realizados en otras técnicas.

*1. Transformación, 2. Muerte violenta, 3. El rey de la espina, 4. Los dientes blancos, 5. El gato muerto, 6. Homenaje a Job. 7. Tránsito, 8. La Marea, 9. Bodegón florido, 10. Barcas bajo el agua, 11. Patatas, 12. Muerte en la playa, 13. Desintegración, 14 Cebollas rojas, 15. Cebollas en flor, 16. Cristo, 17. Residuo, 18. Pequeño jarrón vegetal, 19. Nocturno de las aves muertas, 20 – 25 estudios*²⁸³.

Una crónica que nos ha llamado la atención, por el trasfondo de su mensaje, ha sido la de Pablo Corbalán en *Noticiero Universal*²⁸⁴. Este diario nos presenta al artista como un anti-Sorolla. Este comentario es importante porque pone en relación su obra con una idea de pintura tenebrista y no iluminista, en la tradición de Joaquín Sorolla que, por otro lado, era una tendencia estudiada y normalmente seguida por los profesores en la Escuela de San Carlos. El crítico hace una analogía entre el tenebrismo histórico con uno que, como dirá Figuerola Ferretti en su crítica, *parece ser la habitual en los jóvenes de su promoción*²⁸⁵.

Juan de Ribera Berenguer recibe una influencia conceptual del Parpalló, el grupo renovador valenciano. Podemos observar su influencia en su ruptura de colores y texturas. Al ponerlo en relación con Sorolla, existe un intento por parte del crítico de sistematizar el arte nuevo con los grandes maestros que, por otro lado, son los que más se conocen y alaban. En ese sentido iban los comentarios de Figuerola Ferretti hablando de una obra que capta la naturaleza, justo antes de fosilizarse. Esta fue la búsqueda por encontrar la poética y el lirismo constante en su producción. Por tanto, encontrándose en un permanente estado de indagación, de resurrección de la misma. Se hace hincapié en lo decadente de ese arte, de estos renovadores que no siguen las directrices de las bellas artes que ellos conocen.

Por otro lado también encontramos, trazos de cierta tendencia, por parte de esa crítica del momento, de buscar una espiritualización como explicación a la abstracción más gestual. En el caso del pintor valenciano, poniéndola en relación con una nueva figuración reinterpretada, en la que la materialidad y el uso de una gama cromática monocroma.

La siguiente exposición que se llevó a cabo en la galería fue la del artista Julio Martín Caro. La muestra tuvo lugar del 24 de enero al 6 de febrero, Para la

²⁸³ Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁸⁴ Corbalán, P. (1962, 24 enero). "Arte en Madrid: tres jóvenes pintores", *Noticiero Universal*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁸⁵ Figuerola Ferretti, L. (1962, 24 enero). "La pintura de Ribera Berenguer", *Arte, Arriba*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

misma el pintor expuso 28 obras. Destacable es del catálogo, que no solo nos da la referencia de las piezas sino también sus medidas²⁸⁶:

1. <i>Banda de Música</i>	100 x 85 cm.
2. <i>Pueblo</i>	100 x 85 cm.
3. <i>Vendedor ambulante</i>	100 x 80 cm.
4. <i>Dos campesinos</i>	100 x 85 cm.
5. <i>La espera</i>	130 x 85 cm.
6. <i>Leñadores</i>	130 x 85 cm.
7. <i>Tertulia</i>	130 x 85 cm.
8. <i>La calle</i>	130 x 85 cm.
9. <i>El almuerzo</i>	100 x 85 cm.
10. <i>El baile</i>	100 x 85 cm.
11. <i>El charlatán</i>	100 x 85 cm.
12. <i>Mujeres con molinillo</i>	100 x 85 cm.
13. <i>Maternidad</i>	100 x 85 cm.
14. <i>Naturaleza muerta nº 1</i>	100 x 85 cm.
15. <i>Naturaleza muerta nº 2</i>	100 x 85 cm.
16. <i>Cuarteto de pueblo</i>	50 x 40 cm.
17. <i>Árboles</i>	50 x 40 cm.
18. <i>Paisaje</i>	50 x 40 cm.
19. <i>Naturaleza muerta</i>	50 x 40 cm.
20. <i>Grotesco, (tipografía)</i>	
21. <i>Nocturno, (tipografía)</i>	
22. <i>Guiñol, (tipografía)</i>	
23. <i>Pintor y modelo, (tipografía)</i>	
24. <i>Campesinos, (litografía a seis colores)</i>	
25. <i>Mujeres venecianas, (litografía a cuatro colores)</i>	
26. <i>Payasada, (litografía)</i>	
27. <i>Gondoleros y redes, (litografía)</i>	
28. <i>Pescadores, (litografía)</i>	

Julio Martín Caro nació en Pamplona, ingresó en la Escuela de Bellas Artes de Madrid en 1953, donde estudió con Pancho Cossio. En la escuela aprendió y trabajó plenamente tanto la pintura como el grabado. Prueba de ello, era la obra que presentó en la sala Biosca. De una lista final de veinte obras la presencia de la obra gráfica era significativa, exponiéndose nueve. Artista dentro de la nueva figuración que se desarrollaba en confrontación con el Informalismo, recibió el beneplácito de los críticos que asistieron a la muestra. Todos coincidieron en hablar de una pintura basada en la experiencia de la realidad visible. Así, se compara con la pintura que en ese momento realizaba Barjola, en contraposición con lo que estaba haciendo Antoni Tàpies. Esta obra no era considerada positiva, teniendo en cuenta el poco apego, en general, de la crítica española por el informalismo de Tàpies²⁸⁷.

²⁸⁶ Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁸⁷ : *El Alcázar*, "Primeros pasos de Julio Martín Caro", 30/1/1962. *Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)*

Sus primeras exposiciones las realizó en Madrid, 1956, Pamplona y Salamanca 1957, San Sebastián 1960, con salto internacional, exponiendo en Rímini, Venecia, Alejandría, Nueva York, Copenhague, etc. En el momento en el que estaba exponiendo en Biosca se hallaba en un proceso de simplificación de su pintura a través del cubismo. Este fue un proceso que muchos autores esquematizaron las formas y depuraron de color sus obras. Esto iba a situarlo en la vanguardia de esta nueva figuración, como el mismo reconocerá en una entrevista:

La exposición en Biosca cierra un ciclo de cubismo constructivo, necesario en la metamorfosis de mi obra para conseguir el volumen con solo dos dimensiones, había que simplificar los planos de color y profundizar [...] Necesitaba espacio y ese me lo ha dado la litografía, simplificar el color y obtener si expresión y unidad total.²⁸⁸

Figuerola Ferretti hacía patente este intento de esquematismo cuando hablaba sobre su obra como de una temática figurativa pero alejándose de la anécdota. El crítico resaltaba su uso del color como un recurso, que servía para insinuar el volumen de los objetos representados. También nos habla del uso de la gama fría de colores para conseguir este efecto descriptivo en su obra²⁸⁹.

La exposición dedicada a la obra María Paz Jiménez fue la siguiente en este año cargado de inauguraciones. En concreto el visitante pudo apreciar su obra del 7 al 21 de Febrero. La artista se presentaba en la galería con 25 obras que, según nos relataba el catalogo se trataba de:

1. Huella, 2. Voz olvidada, 3. Táctil, 4. A Manolete, 5. Impronta, 6. Gris-Rosa, 7. Estandarte, 8. Noviembre, 9. Fisura, 10. Germinación, 11. Coherencia, 12. Futuro, 13. Al héroe vencido, 14. Juego espacial, 15. Plano calcinado, 16. Formas oscuras, 17. Estructura, 18. Escisión, 19. Crisálidas, 20. Pintura, 21. Pintura, 22. Pintura, 23. Pintura, 24. Pintura, 25. Pintura.

Si el artista anterior era figurativo, María Paz Jiménez era su antítesis. La crónica de *El Alcázar*, nos describe una obra facturada como *trozos de piel, rugosa y agujereada*.²⁹⁰ En ese sentido se recogieron el resto de crónicas que los periódicos madrileños recogieron de esta artista.

Figuerola Ferretti comentaba que conocía la obra de la artista y la seguía desde hacía 7 años. Entonces sus composiciones eran figurativas, esencialmente naturalezas muertas. El crítico interpretó la evolución hacia esta obra abstracta de Jiménez como de contagio. Para él sus obras se encuentran dentro de la

²⁸⁸: Larrambebere, J.A.: "Entrevista", *El Pensamiento Navarro*, Pamplona, 20/12/1962. *Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)*

²⁸⁹: Figuerola Ferretti, L.: "La pintura de Martín Caro", Arriba, Madrid, 4/2/1962. *Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)*

²⁹⁰ Anónimo, (1962, 13 febrero). *El Alcázar*. *Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)*

abstracción, pero de una manera fría, diseccionadas. Al final advierte a la artista de que esa búsqueda de la trascendencia y la espiritualidad en la pintura, a la que se debe un pintor, es difícil de encontrar desde la experiencia abstracta, pero que es a la que debería de aspirar²⁹¹.

Más benévolo se mostraba Ramón Faraldo en *Ya*. En su crónica destacaba su obra como de resultado misterioso. También él conocía la obra de esta artista y habla de su evolución hacia unos confines más sensoriales. Describe sus pinturas como relieves. Para Faraldo se trata de cuerpos, esculpidos, a través de la materia, policromados sobre fondos ásperos²⁹². Pero opina sobre la exposición que es *preciosista y preciosa*.

En una entrevista que le realizaron a la artista en *La voz de España*, la pintora daba las claves de sus obras. Nos describe la relación que tenía en ese momento con el arte como de *asombro y admiración por la aventura del arte abstracto*²⁹³. Para ella lo más importante era estar viviendo esa *aventura abstracta*. En la corriente abstracta se encontraba muy cómoda. De hecho se refiere al momento de sus creaciones como de *una liberación de la figuración*. Le asombraba la capacidad del arte, ya libre de poder *traducir sentimientos, y emociones, con formas y colores, que ya no se encontraban en la naturaleza*. Para ella, por tanto, no debía basarse en la realidad.

A pesar de lo dicho anteriormente, la artista nos matiza que su obra le recordaba a fósiles o piedras, pero siempre pasado por el filtro de la abstracción. Define sus cuadros como una experiencia nueva, cada uno como una *aventura nueva*. Al final de la entrevista se nos destacaba que el Museo de Arte Moderno de París había adquirido recientemente un cuadro suyo.

Del 22 de febrero al 8 de marzo Joaquín Vaquero Turcios expone en la galería Biosca. No ha llegado catálogo sobre la exposición, por lo que no podemos saber cuántas obras fueron expuestas. Sí sabemos por todos los comentarios observados en prensa que se trataba de una muestra en la que el pintor estudiaba las posibilidades del torso humano. Según Juan Antonio Cabezas, se trataba de *radiografías fantasmales*²⁹⁴.

Para Camón Aznar²⁹⁵, con esta exposición comenzaba nuevo camino a la investigación en la plástica. En esta nueva vía indagaba sobre su nueva inquietud por descubrir la realidad. De tal manera que en la pintura hay una preocupación por el ser humano, que es referente de toda su obra. Se pinta para proponer una nueva relación con el hombre. En la línea de estas

²⁹¹ Figuerola Ferretti, L. (1962, 11 febrero). "La nueva pintura de María Paz Jiménez", *Arte, Arriba*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁹² : Faraldo, R. [ca. 1962, febrero]. "Arte abstracto y figurativo en 2 exposiciones". *Arte, Ya*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁹³ Anónimo, "Éxito de María Paz Jiménez en la Galería Biosca". *La voz de España*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁹⁴ Cabezas, J.A. (1962, 4 marzo). *Diario de Cádiz*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁹⁵ Castro Arines, J. (1962, 27 febrero). "Pinturas de María Girona Puigdemolles y Vaquero Turcios". *Arte. Informaciones*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

consideraciones se encontraba la crítica de Ramón Faraldo para *Ya*²⁹⁶. Igualmente nos habla de una pintura abstracta, pero la humaniza, en el sentido más estricto de la palabra. Nos habla de un torso romano, reinterpretado por el color, que se vuelve protagonista entre azules, grises o rojos, de tal manera que ha llegado a armonizar contrarios y hacer una obra correcta.

También José Hierro²⁹⁷ aborda sus consideraciones sobre Turcios en ese sentido. Nos habla de una pintura *grandiosa, romana* y, de la transformación de su obra a partir de estos nuevos cuadros. Para el crítico es importante ver como el informalismo de Turcios cambia y se adapta a su investigación. El cuerpo de se estudia desde una perspectiva profunda y se llega a él a través del expresionismo.

En ese sentido parece ir dirigida también la crítica de Figuerola Ferretti cuando se refiere a la sinceridad de Vaquero Turcios. Según el crítico no es un pintor que desarrolle su trabajo según la moda del momento. Basa su pintura en el dibujo, armazón de la arquitectura construida con el color posteriormente. Su pintura igualmente viene marcada por una introspección y una investigación interior previa.

Menos positiva fue la crítica de Manuel Sánchez Camargo. En ella el crítico sólo observaba la repetición, hasta el hastío del mismo cuadro, del mismo motivo. También se queja de la falta de creatividad de la obra justo en un momento en el que el artista está abriendo una nueva plástica. En ese sentido lo compara con Tàpies que según el crítico, fue el único en tener un cambio exitoso en su dirección artística.

Por su parte, la siguiente exposición, de la pintora Miriam, estuvo abierta, prácticamente todo el mes, desde el día 6 al 31 de ese mes, en la segunda sala de la galería. Biosca editó un catálogo muy extenso, además impreso con varios colores para esta ocasión. La introducción al mismo la realizó José Luis Massia. En la misma se recalca el origen italiano de la artista. Su técnica es descrita como impresionista.

Parece ser que la obra de la pintora, condesa italiana, Miriam Nasalli Rocca, se limitaba, únicamente, al retrato de caballos. Nasalli Rocca, había ejercido de reportera de hípica, de ahí su interés por los caballos. Según esta publicación la exposición contó con 24 obras:

1. *Sangría*, 2. *Tabaco biondo*, 3. *Incoscio*, 4. *Maternità*, 5. *Incanto*, 6. *Resveglio*, 7. *Scatto*, 8. *Susupense*, 9. *Good bye*, 10. *Allegria*, 11. *Lokinfeppsscht*, 12. *Frenesia*, 13. *Calore*, 14. *Palpiti di vita*, 15. *Sorpresa*, 16. *Manage a trois*, 17. *Café con leche*, 18. *Retozo*, 19. *Gitanos*. 20.

²⁹⁶: Faraldo, R. (1962, 13 marzo). "Pintura abstracta y figurativa en tres exposiciones", *Arte, Ya*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁹⁷: Hierro, J. (1962, 27 febrero). "El hombre en la pintura de Vaquero Turcios". *Crónicas del arte. El Alcázar*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

*Siesta, 21. Maschere, 22. Maditazione, 23. Estasi, 24. Paradiso Perduto*²⁹⁸.

En ese sentido las crónicas fueron más propias de las crónicas de la prensa sensacionalista que de arte. Según contaba ella misma el valor de los cuadros estaba alrededor de las 400.000 Liras, unas 40.000 pts, de la época. La venta más apreciada por la artista fue al Duque de Edimburgo, que le adquirió dos cuadros²⁹⁹.

Más interesante nos parece la reseña en *Luna y Sol*. En ella se nos precisaba que, efectivamente, había expuesto 24 oleos. Además había incluido 8 aguatinas y algunos dibujos que se trataban, principalmente, de apuntes de caballos. Más importante fue el dato escrito de que esta exposición había sido patrocinada por la Embajada Italiana, al igual que el acto inaugural³⁰⁰. Por eso asistió parte de la alta nobleza española: la Duquesa de Alba, la de Villaverde y la de Santo Floro. Esto quizá pueda explicarnos tanta presencia mediática y el éxito de ventas que, aparentemente tuvo. La exposición, posteriormente, iba a itinerar a Barcelona y a Zaragoza.

Hemos reproducido la imagen que de la inauguración, que aparecía en *Sábado Gráfico*, porque es una panorámica de la galería que permite observar espacio del que disponía la galería para sus exposiciones así como de los sistemas de colgado de obra y de calefacción. Pensamos que la sala que aparece en la imagen debía ser la del sótano. (Anexo 6)

La siguiente exposición que se llevó a cabo en la sala Biosca fue la de Ramón Vargas. Esta debió llevarse a cabo, lógicamente en la misma sala en la que había expuesto Vaquero de Turcios, puesto que en la otra sala el visitante encontraba las obras de Miriam. La muestra se llevó a cabo del 10 al 23 de Marzo.

Para esta exposición se publicó un catálogo muy elaborado en el que aparecían fotografías de las obras (anexo 7). Esta es una línea de catálogo que vamos a ir viendo a lo largo de ese año y que se consolidará en el 1963. En ellos aparece más información sobre el artista, muchas veces complementándose información biográfica sobre las exposiciones individuales y colectivas en las que había participado. Otro dato muy interesante fueron las reproducciones de las obras que se iban a exponer. En el caso de Ramón Vargas aparecían pies de páginas en los que se referenciaban cada una de las pinturas y su medida. En el centro aparecía, a modo de presentación un texto de Igor Poltak, firmado en París en 1961, además de la biografía de este autor vasco.

²⁹⁸ Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

²⁹⁹ Peñafiel, J. (1962, 29 abril). "Una marquesita ha llegado a Madrid con 24 cuadros". *Europa Press*. 29/4/1962. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

³⁰⁰ Velasco, F. (1962, Abril). "Miriam Nasalli Rocca D'Acceblío, su obra pictórica" , *Luna y Sol* . Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

Se nos detallaba como datos biográficos que en 1959 había participado en la exposición XX años de pintura española incluyendo tres obras. Además ese año se había trasladado a París, posiblemente siguiendo el consejo de Daniel Vázquez Díaz, al cual conocía desde sus años en la escuela de arquitectura. Las experiencias expositivas fuera del país no eran nuevas. Ya en 1957 había participado en la Trienal de Milán y a partir de 1959 expondrá en Estados Unidos, Australia y varios países europeos. A partir de 1960 lo representaba la galería Bernhein-Jeune-Daubeville. El Museo de Arte Moderno de París había adquirido una de sus obras.

En ese año empezó a realizar las piezas que trajo a Biosca. Se realizaban con sacos endurecidos que eran atados, manipulados con sogas y pintados³⁰¹. Finalmente cortados, rasgados y nuevamente cosidos. Como podemos ver por la lista, expuso dos tipos obras desde las que el artista realizó sus investigaciones plásticas, superficies y tensiones. Según nos contaba Vargas, se trataban de obras en las que se pretendía encontrar la máxima expresión, buscando en la materialidad un efecto tridimensional con unas intervenciones rápidas en el cuadro.

Las obras, según el catálogo, que hemos podido recoger son las siguientes. No sabemos si existieron más, ya que al ser publicadas estas con sus fotografías quizás no fueron enumeradas todas:

<i>1. Tensión</i>	<i>60 x 120 cm. (1961)</i>
<i>2. Tensión</i>	<i>95 x 120 cm. (1961)</i>
<i>3. Superficie</i>	<i>50 x 75 cm. (1961)</i>
<i>4. Superficie</i>	<i>90 x 130 cm. (1961)</i>
<i>5. Superficie</i>	<i>60 x 73 cm. (1961)</i>
<i>6. Tensión</i>	<i>120 x 200 cm. (1961)</i>

Las obras no gustaron y el artista no volvió a exponer en Madrid hasta 1970, en la Biblioteca Nacional. A pesar de todo, Vargas se describía asimismo como un pintor auténtico, a pesar de que trabajó y dominó otros lenguajes como el audiovisual o el fílmico.

En el catálogo aparece una frase que podía resumir su búsqueda:

*Una manzana se parece una manzana,
La pintura a la pintura y
La superficie a la superficie, y el arte?
Dios ha puesto el arte en todas las cosas...*³⁰²

³⁰¹:Molina Caño, I.: "De Vargas Vida y obra" adaptación en 2007 de una entrevista realizada por Torres Ripa, C. en 1984

³⁰² Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

Igualmente polémica resultó la exposición *Grafías*³⁰³. Se trataba de una exposición conjunta de obra gráfica y fotográfica, de ahí el juego con el nombre de esta exposición. En cuanto a la obra gráfica participaron Rafael Canogar, Dimitri, Francisco Farreras, Manolo Millares, Manuel Rivera, Antonio Saura, Eusebio Sempere y Vela Zanetti. Todos ellos conexos a través de la abstracción conceptual de su producción. Aunque podían acercarse a ella desde caminos más informalistas, como Canogar o Saura, o desde la abstracción más analítica, como era Sempere. (Se reproduce su catálogo como anexo 8).

En su sección fotográfica participaron Ramón Masats y Carlos Saura, también muy próximos a la vanguardia fotográfica. Masats ya pertenecía al grupo AFAL (Agrupación Fotográfica Almeriense) desde 1957, habían publicado trabajos suyos en su revista. El grupo fue creado en 1950 que pretendía también la renovación de este género. Carlos Saura, que ya había realizado sus primeros trabajos en el cine, llevó sus trabajos de fotografía en paralelo.

La muestra ocupó las salas de la galería Biosca del 26 de marzo al 4 de abril. En los archivos no se ha recopilado más información pero sí hemos podido saber que fue una exposición polémica. En el 1962 se estaba en plena discusión sobre la actualidad y la vigencia del movimiento informalista, que una exposición de tal calibre se exhibiera en la Biosca pudo ser difícil de digerir para la crítica³⁰⁴.

La siguiente muestra que acogió la Biosca fue la exposición conmemorativa del curso, "U", Arquitectura no edificatoria. Esta tuvo lugar del 11 al 21 de abril. Se trataba de un proyecto singular en el que no se exponía no la obra de artistas consagrados sino los trabajos de clase de estudiantes de segundo curso de Arquitectura. Todos ellos estaban dirigidos por el profesor Víctor D'Or e indagaban en el uso del espacio que se establece a partir de la arquitectura. Por tanto no se trataba de proyectos de edificaciones concretas sino de mostrar como *la arquitectura es un orden ideal del espacio*³⁰⁵. Según catálogo, fueron numerosas las obras expuestas, entre maquetas de formas abstractas y arquitecturas matemáticas. Entre ellos se encontraba el conocido arquitecto y pintor Juan Navarro Baldeweg:

- | | | |
|----|--------------------------|--------------------------------|
| 1. | <i>Alberto Basenta</i> | <i>Ritmo ascensional</i> |
| 2. | <i>José Luis Tenorio</i> | <i>Diente</i> |
| 3. | <i>Jaime Llorente</i> | <i>Nómada</i> |
| 4. | <i>Manuel Rivero</i> | <i>Nodos</i> |
| 5. | <i>Demetrio Pérez</i> | <i>Superestructura</i> |
| 6. | <i>José Ramón Lastra</i> | <i>Orientación</i> |
| 7. | <i>Pedro Flores</i> | <i>Nee</i> |
| 8. | <i>José María Málaga</i> | <i>Vertebrados desocupados</i> |
| 9. | <i>Oscar Lacambra</i> | <i>Transparencia</i> |

³⁰³ Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

³⁰⁴ Fernández Polanco, A. (1988) Op. Cit.

³⁰⁵ Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

- | | | |
|-----|-------------------------------|--|
| 10. | <i>Ricardo Montoya</i> | <i>Especial 26 oeste-este</i> |
| 11. | <i>Xavier Sánchez Muñían</i> | <i>Rizo</i> |
| 12. | <i>G. CStuyck</i> | <i>Escena</i> |
| 13. | <i>Mariano Bermey</i> | <i>Reposo</i> |
| 14. | <i>Juan Luis Rodríguez</i> | <i>Ascensión</i> |
| 15. | <i>José Ramón Tojo</i> | <i>Verticales naciendo del agua entre cristales</i> |
| 16. | | |
| 17. | <i>Pérez Arévalo</i> | <i>Punto de vista</i> |
| 18. | <i>A. Gómez Ferrer</i> | <i>Generación</i> |
| 19. | <i>Luis Subirana</i> | <i>Encuadramiento</i> |
| 20. | <i>Trabazo</i> | <i>U-6</i> |
| 21. | <i>Carlos Gómez Cerdán</i> | <i>Retícula horizontal sobre colores verdes en el desierto</i> |
| 22. | <i>Gómez Luengo</i> | <i>Chile</i> |
| 23. | <i>C. Povedano</i> | <i>Huso</i> |
| 24. | <i>F. Vela Orsí</i> | <i>Brillo domado</i> |
| 25. | <i>F. Macías</i> | <i>Fungiformes</i> |
| 26. | <i>P. Violeta</i> | <i>Síntesis</i> |
| 27. | <i>Fudio Vila</i> | <i>Tensión</i> |
| 28. | <i>Carlos Bailly-Baillier</i> | <i>Cuarta cáustica</i> |
| 29. | <i>Luis López</i> | <i>Movil-e-23</i> |
| 30. | <i>Ángel Martín López</i> | <i>Asimetría</i> |
| 31. | <i>A. Jaramillo Esteban</i> | <i>Circum</i> |
| 32. | <i>Martín Artola</i> | <i>Estructuras</i> |
| 33. | <i>J. Riera</i> | <i>Asepsia</i> |
| 34. | <i>[Ilegible] Herrera</i> | <i>Los cubos naranjas se subieron en los verticales para ver tierra cuadrículada de blanco</i> |
| 35. | <i>F. Martín Vargas</i> | <i>Atonium</i> |
| 36. | <i>M. Radio</i> | <i>Transparencia coloreada</i> |
| 37. | <i>J. Otelo</i> | <i>Enredo</i> |
| 38. | <i>M. del Río</i> | <i>Escalofriante</i> |
| 39. | <i>A. Montecón Valverde</i> | <i>Frecuencial</i> |
| 40. | <i>J. Escolano Paul</i> | <i>Cuarta dimensión</i> |
| 41. | <i>Salvador Seco Goñí</i> | <i>Ondulación</i> |
| 42. | <i>C. García Rodríguez</i> | <i>Excursión</i> |
| 43. | <i>Ramón Campomanes</i> | <i>Encuentros</i> |
| 44. | <i>Pascual Monravá</i> | <i>Modulo circular</i> |
| 45. | <i>J. Elizaga</i> | <i>Las setas crecieron negras en un bosque de almas</i> |
| 46. | <i>E. M. Tercero</i> | <i>Estructuras baby</i> |
| 47. | <i>A Fiter</i> | <i>Equilibrio</i> |
| 48. | <i>F. Savole Pueyo</i> | <i>Textura rock</i> |
| 49. | <i>Ortega</i> | <i>Medusa rígida</i> |

50.	<i>M. Martín de Madrid</i>	<i>Homenaje a Freud</i>
51.	<i>Lino Plaza</i>	<i>Social-Forma</i>
52.	<i>F. Garijo</i>	<i>Colmena</i>
53.	<i>Estellés</i>	<i>Alas hiperbólicas</i>
54.	<i>J.L. Cerdá</i>	<i>Red, White-black</i>
55.	<i>Fernández Cuenca</i>	<i>El aire sopló</i>
56.	<i>J. Pallés</i>	<i>Altamira</i>
57.	<i>Navarro Baldeweg</i>	<i>Tuercas</i>
58.	<i>Michelena</i>	<i>Desiré</i>
59.	<i>Oliverio Martínez</i>	<i>Mármol transparente</i>
60.	<i>Goyarrola</i>	<i>Unión</i>
61.	<i>Encarna Casas</i>	<i>Ritmo secuenciado verde</i>
62.	<i>A. Perea</i>	<i>Quiebras X</i>

La reacción de la crítica fue unánime en alabar el buen hacer y la creatividad de estos alumnos que buscaban en estos proyectos ejercitar la tarea de ordenación y planeamiento del territorio. En ese sentido, Figuerola Ferretti describe unas maquetas que bien podrían tratarse de verdaderas esculturas³⁰⁶. En la crónica de *Blanco y Negro*³⁰⁷, se nos explicaba cómo, en origen la exposición era un ejercicio de clase que el profesor Víctor D'Ors había lanzado a sus alumnos. Posteriormente reflexionaba sobre el papel de la arquitectura y la comparaba con la escultura. Entraba de nuevo, en el debate sobre la diferencia de la escultura y la arquitectura. Ya se había convertido en un clásico de los debates, sobre todo a partir de la defensa como escultura de una arquitectura sin uso del crítico y arquitecto italiano Bruno Zevi³⁰⁸.

El diario *Ya*³⁰⁹, en la crónica que le dedicó a esta exposición, introdujo una imagen muy interesante que hemos reproducido como anexo 9. Por sí misma explica el sistema de montaje y la frescura de la exposición. No era habitual ver las salas sin un solo cuadro. Las obras-proyecto expuestas eran eminentemente abstractas pero no sufrieron ninguna reticencia por parte de los críticos, porque se trataba de obras que se vinculaban a la arquitectura. Éstas fueron presentadas por módulos y no aisladas, sobre estructuras realizadas con ladrillos, maderas y otra serie de materiales que no eran los habituales en las exposiciones de la galería, y llamaron la atención, como hemos podido leer en prensa, a los asiduos a las exposiciones de bellas artes por su infrecuencia y originalidad.

³⁰⁶ Figuerola Ferretti, L. (1962, 15 abril). *Arte, Arriba*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

³⁰⁷ J.M.G. (1962, 28 abril). "Arquitectura no edificable. Curiosa exposición de maquetas dónde la fantasía campa por sus respetos", *Blanco y Negro*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

³⁰⁸ Zevi, B. (1988). *Saber ver la arquitectura*. Madrid, España: Colección Poseidón. Apostrofe. En este ensayo Zevi propone el uso como verdadero definidor de la Arquitectura. Propone, por ejemplo, la interpretación del Partenón con una escultura, debido a al ser su uso ceremonial, alojar la escultura de la diosa pero sin posibilidad de ser recorrida por el creyente, esta arquitectura no tenía uso aparente, su espacio era como el de una escultura, en el que el espacio no tiene uso más allá de su presencia.

³⁰⁹ Anónimo, (1962, 27 mayo). "La arquitectura, ordenación ideal del espacio" Crónicas de arte, *Ya*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

La siguiente exposición que albergó la galería fue la individual de Isabel Santaló, (Isabel Martínez Ruiz). Sabemos por la invitación que la galería publicó, que se trataba de una exposición que tuvo lugar del 5 al 23 de Mayo. No nos ha llegado más información, como el número de obras expuestas. Más interesante nos ha resultado la contraportada de la misma: una serigrafía abstracta de la artista, estampada en verde, negro, blanco. (Reproducimos la imagen de este grabado como anexo 10).

José Hierro³¹⁰ destacaba que ya había visto obra anterior de la artista en el Ateneo de Madrid. En concreto se trataba de la exposición *Pintura Joven* que esta institución organizó en 1958. Además, junto a Juana Francés, Nadia Werba y María Croc, presentó sus obras en 1960, en la muestra *Cuatro pintoras actuales*, en la galería Neblí. Además el crítico nos citaba otra exposición en la galería Prisma en 1961, en la que había podido ver su obra en una exposición colectiva junto a Barjola y Jardiel³¹¹.

La pintora que ya venía exponiendo desde 1956 en galerías como Clan. La galería Clan había seguido la trayectoria de jóvenes artistas y les había cedido en varias ocasiones sus salas para que presentaran sus trabajos. Santaló había alternando sus creaciones entre la abstracción y la figuración de construcción cubista. Había sido alumna de Vázquez Díaz y de Ángel Ferrant. Para esta ocasión, la cordobesa había optado por obras abstractas de trasfondo informalista. Quizá por eso la crítica se encuentra dubitativa al dictaminar sobre la calidad de sus cuadros. Para Hierro, Santaló es una artista de personalidad eminentemente figurativa. Mientras que Figuerola Ferretti³¹² nos habla de una visión *macrovelazquiana* de su pintura. Una vez más, los críticos buscan explicar las evoluciones del arte abstracto a través de la relectura del arte antiguo, en este caso, de los colores oscuros, pardos de Velázquez. El crítico arremeterá de nuevo contra un informalismo *que le aburre*, pero nos habla de la obra de la artista como *de un milagro nada fácil de encontrar en los días de hoy*.

Una de las exposiciones más seguidas en prensa de ese año fue la de Manolo Millares, que tuvo lugar del 25 de abril al 9 de mayo. La exposición no contó ni con catálogo de mano que explicara las obras que se podían contemplar, ni con el prólogo de ningún crítico. Fueron presentadas en la galería Biosca desnudas, tal como fueron creadas. Hemos podido saber que se trataban, en su mayoría, de obras de gran formato realizadas con arpillera coloreada, blancos, negros y rojos.

Lo primero que hay decir es que, en general, la exposición dejó bastante perpleja a la crítica que cubría la noticia que, la cual fue nutrida dado lo famoso que era ya el Millares de la época. Así existe un abanico de opiniones sobre la pintura expuesta. Podemos dividir las explicaciones a la obra expuesta entre,

³¹⁰ Hierro, J. (1962, 10 abril). "Isabel Santaló", Crónicas del Arte, *El Alcázar*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

³¹¹ Anónimo, (2012). *Isabel Santaló. Donde la mirada no llega*. Recuperado de <http://www.asispa.org>

³¹² Figuerola Ferretti, L. (1962, 12 abril). Arte. Arriba. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

las que intentan enraizarlo con una cierta consciencia, percepción de la vida, que sería la propia de tradición trágica de la cultura hispánica. Entre los primeros, Castro Arines nos expone en su columna una visión de Millares como de realidad múltiple. Aparece en ésta una explicación moral de la realidad íntima del ser humano, pero desde la terrible consciencia de la encerrona que la vida supone *como una ratonera*:

La vida y sus despojos, en verdad, lo que tantos españoles de la realidad del s. XVII intentaron hacer [...] Para esta pretensión la arpintera es un vehículo idea³¹³.

De esta manera misteriosa, casi mágica, el artista entra en comunión con el pensamiento trágico, existencialista propio de la creación española. Esta filosofía, era la propia de los críticos del momento, usada para poner en relación la obra contemporánea y el barroco hispánico. Por este proceso se iban enlazando grandes creadores de diferentes épocas como Velázquez con Goya o con Picasso. Esta invención del creador hispánico como un personaje atemporal, enlazaba con un *background* existencialista duro, más allá de la realidad que se estaba viviendo. De tal manera, que se unían etapas históricas diferentes en este estado de consciencia meta-histórico, desposeyendo a las creaciones contemporáneas de cualquier significación política.

Otras reseñas fueron más despectivas con el autor canario. Desde las *cosas* de Millares, que ya deja ver en su título Figuerola Ferretti³¹⁴. En general el desprecio hacia la obra del artista se deja ver por la visión repulsiva y simplona que estos críticos ofrecen su obra. Pablo Corbalán, desde el diario *España*³¹⁵ de Tánger, hace un paragón entre la filosofía existencialista de Sarte, a la que la califica de *filosofía en paños menores*, con el arte de Millares que, según el periodista, se trata de *trapos derrumbados*. De esta forma se sube al carro de las críticas contra la pintura matérica, frecuente entre los periodistas de la época. Así habla de la obra con una idea de protesta y exposición como de las más violentas que haya podido ver en los últimos años.

Conocida era la desaprobación de Ramón Faraldo por el Informalismo y todo lo que tuviera que ver con la pintura matérica en general. Excusándose, por su falta de inocencia, pero malévolamente utilizando adjetivos que entrañan aversión y repulsa, Faraldo habla de la obra de Millares como de obra fabricada para el mercado del arte, un pastiche según el crítico. No aportaba nada nuevo de otras obras ya expuestas. Aunque finalmente lo exhorta a seguir la senda de la creación por dónde mejor le parezca³¹⁶.

³¹³ Castro Arines, J. (1962, 1 mayo). "Millares o la realidad", *Informaciones*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

³¹⁴ Figuerola Ferretti, L. (1962, 1 mayo). "Pinturas de José Frau, Victoria de la Fuente y "cosas" de Millares". *Arte Arriba*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

³¹⁵ Corbalán, P. (1962, 14 mayo). "El arte de los trapos derrumbados". Madrid al habla. *España*. Tánger. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

³¹⁶ Faraldo, R. (1962, 5 mayo). "Millares, Victoria de la Fuente", *Arte. Ya*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

Volviendo a Figuerola Ferreti, que ya había sido muy irónico en el título de su crítica, dice que había seguido su obra con gran expectativa en 1957, en su anterior exposición en Madrid. Pero ahora había visto un artista sin escrúpulos, que se mueve entre el morbo y la nada, pero desde luego en el que ha dejado de lado una supuesta *moral* en su pintura:

Las "cosas" que nos ofrece en esta exposición cuya violencia escatológica está fuera de toda duda, nos produce la triste impresión de quien se desliza inevitablemente hacia el más inoperante de los retrasos tras haber tratado de escalar las más altas ambiciones [...] El arte necesita su moral, una moral de acción, todo lo enérgica que se quiera, pero lo suficientemente firme para evitar confusión bastarda donde la sociedad puede simbolizar bazas de triunfo [...] para los que se creen audaces, o de triunfo con el propósito del escándalo.

Mucho más positivas y fundamentadas estuvieron, en sus impresiones, José Hierro y Betty Huberman³¹⁷. La periodista en el *Correo de la Tarde*, nos habla del uso del color para hablar sobre los *misterios del hombre*. Plasma estos misterios, según la escritora, siguiendo el sentimiento de desgarramiento de Alberto Burri y no según el existencialismo de Pablo Picasso. De las obras vistas en la galería Biosca destacaban la horizontal de los cuadros, como reflejo del dolor del hombre y las verticales como el afán propio del hombre de trascender de él mismo y buscar la trascendencia.

José Hierro, por su parte, vio un Millares acertadísimo en la onda con los problemas contemporáneos, dispuesto a enfrentarse a ellos en búsqueda de una solución. De sus pinturas relata que eran confeccionadas con arpillera. Estas eran sistemáticamente moldeadas desde el bastidor hacia delante, coloradas, usando tonos negros en los que insertaba el blanco o el rojo. Eran por tanto el reflejo de otra cosa. Unas obras a las que, en algunos casos, añadía zapatos, botes, latas, objetos cotidianos del hombre para que dialoguen con él³¹⁸.

No sabemos fechas exactas de la exposición de María Rosa Navas de Ribe, la siguiente artista que expuso la galería Biosca. Por una anotación a mano al catálogo impreso en conmemoración a la exposición podemos suponer que la inauguración de la muestra se produjo el 5 mayo. Eso quiere decir que la exposición de la ceramista catalana se llevó en paralelo con la exposición de Manolo Millares y la posterior de Praday. Desde luego si quedaba recogida una eminente inauguración de esta artista en el artículo que la Vanguardia le dedicó el 26 de Abril³¹⁹, otro dato interesante que apuntaba la publicación catalana era

³¹⁷ Huberman, B. (1962, 28 mayo). "La exposición de Manolo Millares en Biosca, Madrid". *El correo de la tarde*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

³¹⁸ Hierro, J. (1962, 1 mayo). "Nueva exposición de Millares". Crónica del arte. *El Alcázar*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

³¹⁹ Anónimo, (1962, 26 abril). *La Vanguardia*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

que esa misma exposición, estaba teniendo lugar esos días en Barcelona y que por tanto, al clausurar en Barcelona las piezas serían expuestas en Madrid.

El prólogo a la exposición corrió a cargo de Juan Cortés. Destacaba de esta artista su personalidad "femenina" para llevar a cabo sus obras. También resaltaba que había estudiado la cerámica en Sevrés. De hecho, algunas crónicas nos revelaban como había podido estudiar en la catedral de la porcelana tras haber presentado sus propias creaciones a esa manufactura³²⁰. Aunque volvió a Barcelona tras aprender el método de producción. Las piezas que se exponían aquí habían sido creadas en el barrio de *Poble Nou*. Se nos anunciaba, además, el premio que acababa de ganar: I Premio de la Academia Internacional de Cannes.

La muestra de Praday, paralela a la de Ribe, tuvo lugar también en mayo, concretamente del 10 al 25. De tal manera que esta muestra sirvió como continuación a la de Millares. El catálogo era bastante extenso, incluyendo hasta la reproducción de dos obras. La introducción a las obras de Praday fue firmada por José Ayllón, el cual nos explicaba el método de trabajo de esta pintora. No era otro que el de la acumulación de capas de pintura, superponiendo unas sobre otras, creando de esta forma, veladuras y un efecto de construcción de colores nuevos. Por su parte, las notas en inglés fueron escritas por Alan Pryce-Jones. Por último, se nos decía que Praday era dueña de una larga trayectoria habiendo expuesto con personajes de la primera Vanguardia, como Jean Cocteau, en la Galería Les Quatre Chemins.

La muestra estuvo formada por un total de 30 obras, 25 óleos y 5 dibujos que pasamos a enumerar:

- A. *Pinturas*: 1. *Fiesta*, 2. *Suelo*, 3. *Feria*, 4. *Vergel*, 5. *Noche*, 6. *Chino*, 7. *Juglares*, 8. *Móvil*, 9. *Águila*, 10. *Sueño*, 11. *Primeros pasos*, 12. *Croquenitain*, 13. *Niebla*, 14. *Apples in the snow*, 15. *Black rocks in the snow*, 16. *Pareja*, 17. *Pintura nº 1*, 18. *Pintura nº 2*, 19. *Pintura nº 3*, 20. *Pintura nº 4*, 21. *Pintura nº 5*, 22. *Pintura nº 6*, 23. *Pintura nº 7*, 24. *Pintura nº 8*, 25. *Pintura nº 9*,
- B. *Dibujos*: 26. *Retrato de mi suegra*, 27. *Muchacha de Zurich*, 28. *I Desnudos*, 29. *2 Paisaje de Noruega*, 30. *2 Guaches de Flores*³²¹

No disponemos, sin embargo, de varias reseñas en la prensa madrileña. Debemos conformarnos, pues, con las notas que Figuerola Ferretti realizó en referencia a esta muestra. El crítico nos habla de una muestra amable y de una pintura que es agradable al espectador, en la que texturas y colorido son recorridos con placer, desterrando todo lo desagradable y duro

³²⁰ Anónimo, (1962, 25 mayo). "María Rosa de Navas y sus 20 años de ruedo", *La Nueva España*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

³²¹ Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

*Todo lo que de violento, desgarrado, agrio, desmelenado e inoperante propuso el manchismo abstracto podía ser aliviado en el último azar por mano femenina*³²².

El comentario que, una vez más no tenía desperdicio servía para criticar el tachismo, o sea la pintura informalista, evidentemente de las manos masculinas y españolas.

La siguiente exposición fue una colectiva entre Antonio Saura y Martín Chirino. Esta tuvo lugar ya en el periodo estival, en concreto del 26 de mayo al 12 de junio. No hubo prólogo sobre la obra de estos artistas. El programa únicamente anunciaba lo que se podía visitar (se reproduce como anexo 11). Sin embargo en el Archivo de la galería Juana Mordó hemos encontrado 6 fotografías realizadas para este montaje en las que se puede ver cómo fueron dispuestas las obras y su relación con el espacio de la galería. Gracias a ella también hemos observado el sistema de iluminación y en definitiva, las obras expuestas. Al parecer nos muy interesantes estas imágenes las hemos reproducido (anexo 2, fotografías 8 al 13)³²³.

A. Saura: 1. *Hirosima, mon amour*, 2. *Manifestación*, 3. *Brigitte Bardot*, 4. *Berrugnatiana*
B. Chirino: 1. *Inquisidor* 2, 2. *El viento* 8, 3. *Dos cabezas*, 4. *Raíz*.

Las crónicas respecto a las obras expuestas en Biosca eran unánimes, se trataba de obras que seguían la trayectoria creativa de estos artistas, cada uno en su vertiente creativa. En el caso de Saura, dentro de un existencialismo informalista pero hondamente expresivo. Por su parte, Chirino, trabajando la materia, el hierro, hasta llegar a imprimir a ésta las curvas y rectas propias de su creación.

*La voz de España*³²⁴ destacaba a ambos artistas como máximos referentes de la creación contemporánea española. Más adelante propone al lector un futuro estudio sobre las claves sociales de estas manifestaciones artísticas. Éste tendría el cometido de explicar este arte al *espectador ingenuo*, aquel que ante la contemplación de este tipo de arte queda ensimismado porque no comprende nada, ante la presencia de estos *engendros*. De tal manera que se sustituyera este sentimiento por el de la reflexión. Esto permitiría entender el *hecho de su surgimiento y vigencia*, que por otro lado, según afirma irónicamente el periodista que firma la crónica, *es más importante que la obra en sí*. Esta es una de las críticas recurrentes que se ha lanzado al arte contemporáneo, en el que muchas veces lo plasmado no corresponde con un objeto físico legible, tal y como lo encontramos en la naturaleza.

³²² Figuerola Ferretti, L. (1962, 1 junio). "La femenina pintura de Praday". *Arte, Arriba*. Álbum Biosca nº 17, (1961-1962)

³²³ Archivo Juana Mordó, Montaje exposición Saura Chirino en Galería Biosca 1962. Número de referencia 105819. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

³²⁴ Ribera, C. (1962, 17 junio). "Saura y Chirino", *La voz de España*. Álbum Biosca nº 18, (1962-1963)

El Alcázar tildará de *arrebatos negros* a los cuadros compuestos por Antonio Saura, mientras que la obra de Chirino era evaluada como armoniosa, de *formas bellas*³²⁵. En ese sentido escribe Castro Arines para *Informaciones* cuando habla de verdadero acontecimiento el hecho de que ambos expongan juntos. En esa época son enormemente conocidos y con trayectoria ya premiada por tanto era importante exponer su obra. En cuanto a la descripción de las creaciones de Saura, recogemos una frase que habla por sí misma de la fuerza de esta pintura:

*Saura no pinta muerde, o pinta mordiendo, a dentelladas con las cosas y nosotros mismos*³²⁶.

Se refiere a Martín Chirino como un artista simbólico, a través de sus esculturas trasciende a un mundo alimentado por sensaciones casi táctiles. Son por tanto estas esculturas reflejo de esta intimidad que el escultor experimenta y nos traduce.

Nos han parecido muy interesantes las manifestaciones que Martín Chirino³²⁷ hizo, posteriormente de la exposición, a Castro Arines, en una columna-entrevista que prometía continuidad y que quería dar a conocer a jóvenes creadores contemporáneos. En ellas Chirino describe la escultura como *un alimento para su alma, siendo esta el espejo de su vida*.

Para él no había distinciones entre el arte abstracto o figurativo, simplemente eran el reflejo del hombre que lo ha creado. Es por tanto éste el que debe de descodificar la información que el arte le ofrece en cada periodo, puesto que la plástica es cambiante como mutable es el hombre.

Nos confirmaba, además, que la primera escultura que vendió lo hizo al MEAC. En ese sentido hace una dura crítica a la obtusa política de compras que llevaban a cabo las instituciones culturales españolas. Afirmaba que muchos jóvenes sobrevivían gracias a las compras de coleccionistas extranjeros. Nuestros museos, por otro lado, se *empeñan en dejar perder los buenos precios de estos jóvenes creadores en pos de comprar obra que ya no pueden pagar*. Simplemente es demasiado cara para ellos. Obra que, evidentemente, dejaron de comprarla cuando estaba a un buen precio.

Lamentamos no tener en nuestros museos obras en abundancia de Picasso, Miró, Gris, González, por no haber sabido adquirirlos cuando los precios eran asequibles. También tendremos que lamentarnos de no haber comprado obra de los jóvenes artistas de hoy... queremos comprar

³²⁵ Anónimo, (1962, 29 mayo). "Saura y Chirino", *El Alcázar*. Álbum Biosca nº 18, (1962-1963)

³²⁶ Castro Arines, J. (1962, 12 junio). "Saura y Chirino", Las exposiciones, *Informaciones*. Álbum Biosca nº 18, (1962-1963)

³²⁷ Castro Arines, J. (1962, 14 agosto). "Los artistas en su estudio: Martín Chirino o el arte de la escultura en hierro". *Informaciones*. Álbum Biosca nº 18, (1962-1963)

obras de artistas famosos a precios de artistas noveles, como no lo conseguimos nos rasgamos las vestiduras sin aprender de sucedidos anteriores.

La exposición con la que la galería posponía la temporada ante el periodo estival fue la de Francesc Todó. La muestra tuvo lugar desde el 13 al 30 de junio. Debió exponerse en la misma sala en la que Saura y Chirino clausulaban el 12 de ese mes, pues la exposición de Praday aún se mantuvo tres días más.

La exposición venía a consagrar al pintor barcelonés en Madrid. Su vinculación con Juana Mordó podía provenir del premio de grabado que había ganado de la *Rosa Vera* en 1952. En esta editorial ella estaba trabajando en ese momento. Anteriormente a esta ocasión ya había expuesto en la galería Biosca en 1954. Posteriormente expuso en la galería Prisma y la Sur de Santander, en 1958. Mientras, en Barcelona, había expuesto también en 1954 en la sala Vayreda y la sala Gaspar unos años después, en 1961. Otro hito para el pintor había sido su participación en la III Bienal Hispanoamericana, que se celebró en Barcelona en 1955, aunque su primera participación en un certamen ya provenía de 1952, cuando participó en Salón de Octubre.

La crítica fue unánime al reconocer la buena labor de este pintor. Así, Chueca y Goitia³²⁸, quien por entonces era el director del MEAC, destacaba en su prólogo para esta exposición, su facilidad para dar una lectura poética a los objetos cotidianos. *Dignificarlos, imaginarlos con toda su identidad, acercándonos a ellos desde el cubismo desgranándolos, como un gran armazón, del que podríamos leer la información más importante de cada uno de ellos.* Con ello nos acerca el mundo cotidiano, un paisaje basado en los objetos de todos los días, pero reinventados, vistos desde una nueva perspectiva desprendida toda su dignidad, pero de manera elegante.

Por su parte Sánchez Camargo³²⁹ destacaba en su crónica del diario *Pueblo*, la excelente selección de cuadros presentada en Madrid, por la que había conseguido crear un clímax diferente en la sala. Igualmente destacaba la condición poética que los objetos, de mano de Todó, adquirirían a pesar de recoger materiales industriales. Termina dotándolos de una idea, un sentir arquitectónico, después de haber sufrido un análisis minucioso a través del uso del cubismo.

En una entrevista que José Corredor Matheos³³⁰ le dedicaba en *La Prensa*, Todó nos daba las claves de su obra. Hablaba de su pintura actual como más madura, basada en el trabajo con los colores y *huyendo del dibujo*, al que había estado tan vinculado hasta entonces. Él contaba que con su pintura había

³²⁸ Álbum Biosca nº 18, (1962-1963)

³²⁹ Sánchez Camargo, M. (1962, 26 junio). "Todó", *Pueblo*. Álbum Biosca nº 18, (1962-1963)

³³⁰ Corredor Matheos, J. (1962, 13 noviembre). "Todó: La vuelta a la integración del artista en la sociedad, será la salvación del pintor", *La Prensa*. Álbum Biosca nº 18, (1962-1963)

intentado ir al encuentro del hombre y su trabajo. Reconocía en el arte, en general, una cierta especulación de tipo financiero que muchas veces no tenía que ver con el valor de las obras.

Como a la mayoría de los pintores que se les preguntaba lo mismo, no distinguía entre pintura figurativa y abstracta. Más bien *distinguía entre buena y mala*, militando éstas dos en ambas corrientes. En cuanto a sus obras no la vinculaba a ninguno de los dos movimientos. Más bien se reconocía en la labor de algunos pintores y no otros, independientemente de que fueran figurativos o informalistas. Por último de la pintura formal reconocía *trabajar una temática concreta*, lo mismo que lo figurativo. Pero sentía un especial *apego por la materia*, las texturas, lo mismo que la pintura informalista. Supo aunar ambas corrientes, prendiendo de cada una de ellas lo mejor para sus obras, convirtiéndose en un pintor singular.

La muestra con la que Biosca abrió la temporada en otoño fue con la individual de Román Valles. El artista catalán estuvo exponiendo sus obras del 1 al 15 de octubre. El librito que se editó como catálogo fue una cartulina A-3, en la que la parte exterior reproducía una obra de este autor. En su parte interior aparecía un texto escrito por Seem Albert Sauvenir en Julio de ese año:

*Existía una luz y las tinieblas y entre ellas estaba el espíritu. La luz era el pensamiento donde la inteligencia y la lógica estaban unidas. Las tinieblas eran viento, el mar espumoso, el lugar de un concepto movido por el túmulo del fuego. El espíritu alternaba entre estos dos principios.*³³¹

En la presentación se aseguraba, además, que esta era la mejor descripción de la pintura del artista. Posteriormente se añadían las exposiciones individuales organizadas por este autor. En el periodo de los años 1957 a 1962 Vallés había expuesto en Madrid, Barcelona, Roma, Lausana, Basilea, Ibiza. Desgraciadamente no se aportaba el dato de las galerías donde había expuesto. También había participado en la Bienal de Sao Paulo de 1961.

María Victoria Amor resaltaba en su crónica para *Arriba*³³² que ésta era la tercera vez que exponía en Madrid. La última vez que había expuesto fue en 1960, con éxito de la crítica. Además nos refiere que este pintor cataloga sus obras por series. Nos habla de la calidad del cuadro *Eón*, cuadro nº 4, de la serie C. Este cuadro había agradado a la periodista a la vez que los números 10 y 14.

Por su parte, Figuerola Ferretti³³³ señalaba su gran acierto a la hora de introducir el color en sus composiciones. De tal manera que estos crean una atmósfera llena de profundidad y de sugerentes efectos, que hacían de estas

³³¹ Álbum Biosca nº 18, (1962-1963)

³³² Amor, M.V. (1962, 2 octubre). "Román Valles", *Arriba*. Álbum Biosca nº 18, (1962-1963)

³³³ Figuerola Ferretti, L. (1962, 19 octubre). "pintura de Román Valle". *Arte. Arriba*. Álbum Biosca nº 18, (1962-1963)

obras un ejercicio poético. En las que se proponía el uso de la mancha tendente hacia la abstracción como una expresión *instintiva y salvaje*. A pesar de éstas, persistía una cierta realidad decorativa reminiscencia de su formación académica.

Castro Arines³³⁴ destacaba la estructuración de una nueva realidad inventada por este pintor en sus obras, dándole peso a las cosas tangibles, las que tienen una presencia perceptible. De esta manera recoge el sentir del hombre, su lugar y su actitud ante la vida. Esta capacidad de aprehender la realidad incluía su dimensión cósmica, con la aparición de sus cuerpos celestes, hasta lo microscópico, intentando abarcar en cada obra la singularidad y belleza de cada cosa. En esa tónica se encontraba la crónica de Sánchez Camargo en la que nos decía que *cada lienzo obedecía a un impulso distinto, una necesidad diferente del artista*³³⁵. Pero además, Sánchez Camargo nos hacía referencia a otra noticia que estaba pasando en Biosca paralelamente. Se trató de una subasta benéfica de obras de arte para recaudar dinero para los afectados de la tragedia del Vallés³³⁶. Parece ser que fue organizada por el propio Daniel Vázquez Díaz, en la sala de su amigo Aurelio. Por este motivo parecieron tener mucho éxito de convocatoria entre artistas y participantes como de obras vendidas.

La subasta fue presidida por la Marquesa de Villaverde, llegándose a vender obras por un valor total de 500.000 pts. Entre ellas, un busto de Clará por 60.000 pts., donado por el propio Biosca. Un cuadro del Propio Vázquez Díaz fue vendido por 45.000 pts., al igual que otro de Benjamín Palencia.

En otra crónica se nos facilita la lista de participantes entre los que se hallaban Farreras, Mateos, Mompó, Ventó, Suárez, Novillo, Canogar, Millares, Saura, Guijarro, el propio Valles, que estaba en ese momento exponiendo, Julio Antonio, Viola, Laffón, Lucio, Delgado, Cárdenas, Manrique, Mampaso, Serrano, Sempere, Rivera, Francés, Arias, Fraile³³⁷.

El mes de octubre proseguía con una exposición del pintor William Waldren. El pintor americano era un asiduo de la galería Biosca, en la que ya había expuesto junto a Hodgkinson en Julio de 1960. Podemos ver un cambio en el tratamiento del catálogo del año 1960 a este de 1962. Tiene que ver mucho en este cambio el nuevo patrocinador de su pintura. En este año 1962 es un artista que se encuentra dentro de la cartera de la galería Dwan de Los Ángeles (Anexo 12), que estaba invirtiendo más en los catálogos sobre este artista y

³³⁴ Castro Arines, J. (1962, 9 octubre). "La pintura de Román Vallés". Arte. *Informaciones*. Álbum Biosca nº 18, (1962-1963)

³³⁵ Sánchez Camargo, M. (1962, 15 octubre). "Román Valles". Crónica del arte. *Hoja del Lunes*. Álbum Biosca nº 18, (1962-1963)

³³⁶ Se trató de unas riadas que tuvieron lugar el 25 de septiembre de 1962 y que afectaron principalmente a la comarca del Valles occidental y en menor medida al occidental, desbordando en cuestión de horas los ríos Llobregat y Besós, causando el fallecimiento de entre 600 a 1000 personas, miles de heridos y millones en pérdidas físicas.

³³⁷ Anónimo, (1962, 23 octubre). "Vázquez Díaz se sale con la suya". *Correo Catalán*. Álbum Biosca nº 18, (1962-1963)

difundiendo mayor información sobre su obra. De tal manera que el resultado es de mejor calidad.

El crítico que nos introdujo a la obra de Waldren fue Carlos A. Areán³³⁸. Se centra en explicar el trabajo que el pintor desarrolló, lo referente a su estancia encontrada en la playa de Deyá de Mallorca, entre 1958 y 1959. En este escenario su pintura dio un cambio, eliminando todo lo anecdótico, todo lo extraño, lo que no fuese pintura pura. En el momento de la exposición pintaba obra de gran formato, siempre usando el blanco como único catalizador para la expresión de su pintura. Los materiales empleados eran la arena, el acetato, el látex y el blanco de España. Lienzos rasgados, unidos a los mismos apéndices con el látex, en búsqueda de esa tridimensionalidad, concepto clave y común denominador de las mismas.

Aunque no disponemos de toda la lista de cuadros sí podemos apreciar, por las imágenes del catálogo que se trataba de obras de gran formato, todas ellas creadas en 1962:

Los Revelados nº 3	165 x 130 cm.
Los Revelados nº 7	200 x 165 cm.
Los Revelados nº 14	200 x 200 cm.

En todas ellas podemos ver la idea subyacente de la pintura de Waldren, la idea de tratar sus cuadros con un objeto más. Objeto en el que renuncia a la perspectiva, los planos en las figuras, los claroscuros y el uso de la luz y la sombra. En este trabajo de dotar de tridimensionalidad real, palpable, a sus representaciones, huye de cualquier tratamiento o efecto tradicional que dé como resultado una pintura como ventana.

Este efecto de relieve dentro de su pintura era el hallazgo definitivo de Waldren. La galería Dwan relacionaba esta manera de usar la materia en el cuadro con la que muchos pintores informalistas españoles estaban también trabajando. Por ello la galería apuesta por su pintura viendo su manera de crear la pintura-relieve, un hallazgo entre dos expresiones artísticas distintas.

La crítica de la exposición se centró, precisamente, en el hallazgo en esta nueva manera de acceder al arte en la que se fundían la escultura y pintura. De esta forma Sánchez Camargo³³⁹ resalta de manera positiva la ejecución de estos cuadros, debido a la complejidad de conceptualización de los mismos. Nos dice que en estos cuadros-relieves, hay una cercanía a la arquitectura y su perspectiva, a través de su perspectiva que era tridimensional. Por ello en su obra existe un palpito íntimo, interpretación de la realidad contemporánea, abarcable desde las realidades más extensas a las microscópicas. Siendo estas creaciones fieles a su época.

³³⁸ Álbum Biosca nº 18, (1962-1963)

³³⁹ Sánchez Camargo, M. (1962, 29 octubre). "la pintura de William Waldren". Crónica del arte. La hoja del lunes. Álbum Biosca nº 18, (1962-1963)

Por su parte Figuerola Ferretti³⁴⁰ nos habla de esta pintura como algo híbrido. Éste era un pensamiento muy acorde con la sociedad actual en la que todo es mezcla de cosas puras. Este camino en la plástica ya lo había abierto según él Millares, en su uso de la arpillera, botes, zapatos, etc., en sus composiciones. Advertía, no obstante del peligro de la hibridación por la que pintura y escultura, cada una por su lado, podían perder más que ganar.

La muestra de Jean Lecoultre tuvo lugar inmediatamente después en la galería, del 5 al 19 de noviembre. Las obras del pintor francés vinieron prologadas por José Ayllón³⁴¹, donde se nos destacaban las dos veces que ya había expuesto el artista suizo en Madrid. La primera había sido en la galería Clan en 1951, posteriormente había vuelto al MEAC en 1954. Como ya hemos explicado en la introducción, Lecoultre había participado en la muestra *Arte Abstracto*. Muestra de París, celebrada del 10 al 25 de Febrero de 1954. La exposición había supuesto un gran impulso para el museo, ya que en su gestión había recibido la ayuda de la Embajada de los Estados Unidos y del Centro Saint Jacques de París. Esta exposición que había sido organizada por Cirilo Popovici y fue la primera muestra de arte con participación internacional del museo.

Ayllón destacó de las creaciones del pintor su trabajo para crear un espacio, la tramoya de sus cuadros, tan dramático como el de Goya y Velázquez. Esto confería a su pintura una personalidad única, según el crítico, fiel a sí misma. Contó con 20 obras:

1. *Foulé courant*, 2. *Trois personnages dans una chambre*, 3. *Personnage at rochers*, 4. *Hommes assis dans un divan*, 5. *Deux personnages derrière la fenetré*, 6. *Deux hommes dans la plaine*, 7. *Homme penché su un visage*, 8. *Home et montagne*, 9. *Couple dans un interieur*, 10. *Groupe d'hommes*, 11. *Personnage hilare*, 12. *Personnage courant dans una rue*, 13. *Hommes de dos*, 14. *Intérieur au miroir*, 15. *Couple sons la perche*, 16. *Personnages dans un corridor*, 17. *Homme dans son lit*, 18. *Foule sur un rocher*, 19. *L'attende en hant d'escabier*, 20. *Couple assis*.

Precisamente esta manera tan personal de pensar y crear el cuadro es de la que nos habla Figuerola Ferreti³⁴² en su crítica. Según el crítico cada vez que había venido exponiendo sus obras había encontrado unas resonancias diferentes en su trabajo. La primera vez, la de 1951, su obra destilaba cualidades de Braque. Posteriormente, en la de 1954, su obra se encontraba cercana a la abstracción de Paul Klee. Tras su estancia en España y conocer la pintura española, Lecoultre habría encontrado, según el crítico, el espacio del

³⁴⁰ Figuerola Ferretti, L. (1962, 10 noviembre). "William Waldren y su obra". Arte. *Arriba*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁴¹ Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁴² Figuerola Ferretti, L. (1962, 20 noviembre). "La certeza pintada de Lecoultre". Arte. *Arriba*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

cuadro. De tal manera que en sus cuadros se injertaba mejor la técnica abstracta dentro de su orientación figurativa. Ciertamente de su estancia española Lecoultre adquirió una personalidad muy próxima a la de los creadores españoles, a los que conocía y admiraba, como Saura o Aguayo.

Del 21 de noviembre al 5 de diciembre paso por Biosca el artista holandés Jan Schreuder. Su catálogo lo hizo Carlos A. Areán³⁴³. Este artista había tenido una dilatada carrera en la que había vivido en varios países. En este proceso había aprendido su creación y composición formal, introduciéndola en sus propios cuadros. Precisamente Santiago Arbós³⁴⁴ señalaba ese periplo de 30 años en Hispanoamérica *introduciendo ésta en el neoplasticismo de Mondrian*. Por lo tanto, lo que la crítica destacó de sus cuadros es que sobre una base neoconstructivista, próxima a Mondrian o Vanderloo, Schreuder fue añadiendo a su pintura enseñanzas de su propio bagaje. De América incorporó a su obra el mundo onírico y simbólico. Jugaba además en su producción, con el inconsciente colectivo europeo. En España aprendió el gusto por la materia, buscando los límites de su expresividad, según nos contaba Areán. Por tanto, sus obras eran mestizas y personales, muy diferentes a lo que se podía apreciar en Madrid en esos años.

Las Pinturas en Porcelana de Elías Díaz ocuparon la segunda sala de Biosca del 27 de noviembre al 9 de diciembre, debió instalarse esta en la segunda sala de exposiciones. Se trataba de una exposición de platos de cerámica pintados por este oftalmólogo, artista aficionado de Gijón. Díaz empezó con el dibujo como caricaturista en la revista *Buen Humor* de su ciudad³⁴⁵. Pensamos que esta exposición debió de tener un carácter menos formal al que nos tenía acostumbrado este artista. De hecho las crónicas que hemos recogido de esta exposición, no eran las propias de la sección de arte, sino que estaban dentro de la de sociedad, concretamente "La Tertulia Madrileña" escrita por Juan Antonio Cabezas en *Las Provincias* y en *Ya*, ambos de 5/12/1962, del *Comercio de Gijón* de 27/11/1962, *La Gaceta Ilustrada* de 8/12/1962 o *La Nueva España* 28/11/1962.

En la sala otra sala y simultaneando a la exposición de Elías Díaz se expuso la muestra Tapices de artistas contemporáneos. Ésta había sido ya expuesta en Barcelona con anterioridad. Su catálogo fue presentado por José María Valverde. Los artistas que participaron fueron Josep Grau-Garriga, Josep Guinovart y Josep María Subirach. Todos ellos verdaderos renovadores, junto a Joan Miró, de la técnica del tapiz. Efectivamente en el catálogo se nos anunciaba que *se mostraban todas las posibilidades del tapiz, a partir del actual sentido del arte*³⁴⁶. Estos efectos no eran otros que pensar en la tridimensionalidad del tapiz. Técnicamente se conseguían a través del uso del

³⁴³ Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁴⁴ Arbós Ballester, S. [ca. 1962, noviembre]. Crítica de exposiciones, *ABC*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁴⁵ Guillen, J. (1962, 30 noviembre). artículo de sociedad del *El Alcázar*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁴⁶ Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

hilo y otros componentes, como la yuta hilada a mano, claroscuros, nuevas formas. De tal manera que, casi con una idea constructivista, esta terminaba por fundirse con la pared, complementarla dentro de un todo.

Las tapices expuestos en esta ocasión fueron 19:

1. I. Bacanya	"Siena" (1961)	70 x 103 cm.
2. J. Curos	"Marrón y puntos blancos" (1962)	83 x 145 cm.
3. J.M. García Lloret	"Bestia" (1962)	158 x 114 cm.
4. J. Grau Garriga	"Juncos y caña" (1961)	165 x 90 cm.
5. J. Grau Garriga	"Dominio del mar" (1959)	340 x 220 cm.
6. J. Grau Garriga	"Defensa de la paz" (1960)	305 x 217 cm.
7. J. Grau Garriga	"Paloma" (1961)	105 x 101 cm.
8. J. Guinovart	"Italia" (1961)	140 x 200 cm.
9. Dom Joaqui	"Bodegón" (1961)	117 x 100 cm.
10. Jean Lurçat	"Coq catalán"	115 x 165 cm.
11. Jean Lurçat	"Les animaux Fantômes"	255 x 150 cm.
12. Jean Lurçat	"Le beau, limit"	120 x 180 cm.
13. Jean Lurçat	"Salamandre grise et blanche"	185 x 94 cm.
14. Jean Lurçat	"Iris d'eau"	210 x 108 cm.
15. J. Muxart	"D. Y. X." (1961)	80 x 104 cm.
16. U. Pascual	"Anatomía" (1962)	106 x 144 cm.
17. A. Rafols	"Tarragona" (1962)	106 x 144 cm.
Casmada		
18. J.M. Subirach	"Barcelona" (1961)	158 x 146 cm.
19. J.J. Tharrats	"Ángeles III" (1961)	200 x 140 cm.

La crítica fue unánime destacando el buen hacer y la calidad de los tapices expuestos y de las obras que provenían. Aurora Mateos³⁴⁷ subrayaba como organizador de la muestra al propio Grau-Garriga. Con él en el taller de Aymat, habían trabajado estos jóvenes artistas, no solo proponiendo los modelos sino, estrechamente, en su propia elaboración. Este artista catalán, ya era un verdadero referente en el tapiz contemporáneo. Unos años más tarde, 1964, tuvo su primera retrospectiva en la Sala Gaspar de Barcelona. Museos como el MoMA, MACBA o el Museo de Arte Moderno de París tienen tapices suyos³⁴⁸. También nos hablaba del artista francés Jean Lurçat muy bien representado con obras de varias épocas.

Por su parte, tanto Arbós Ballester³⁴⁹ como Sánchez Camargo³⁵⁰, en sus respectivas reseñas, destacaban el papel de los nuevos creadores dentro del

³⁴⁷ Mateos, A. [ca. 1962, diciembre]. "Tapices actuales", *Arte, Arriba*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁴⁸ Anónimo, (2011, 29 agosto). "Fallece el artista Grau-Garriga a los 82 años" *Cultura, El País*.

³⁴⁹ Arbós Ballester, S. (1962, 20 diciembre). "Se exponen tapices de artistas contemporáneos", *Crítica de exposiciones, ABC*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁵⁰ Sánchez Camargo, M. (1962, 17 diciembre). "Tapices en Biosca", *Hoja del Lunes*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

desenvolvimiento del tapiz contemporáneo sabiendo respetar la propia naturaleza de esta técnica. También destacaban el papel de los Talleres Aymat que, con la dirección de Grau-Garrigas había sabido introducir nuevas técnicas, a los cartones ampliando así los resultados en la obra final.

La última exposición del 1962 estuvo dedicada a la fotografía. Se trataba de *Once fotografías en París*³⁵¹, estaba organizada por los servicios oficiales de turismo de Francia. La muestra tuvo lugar del 10 al 31 de diciembre, creemos que en la sala dónde anteriormente había expuesto su cerámica pintada Elías Díaz.

No conocemos el número de obras total que fueron expuestas pero sí los artistas que participaron, muchos de ellos de primera fila; señalamos los que por entonces ya pertenecían a AFAL:

Andrés Baste, Xavier Miserach, (miembro de AFAL), Oriol Maspons, (miembro de AFAL), Juan Cubaró, Eugenio Forcano, Joan Colom, (miembro de AFAL), Ramón Masats, Francisco Ontaño Núñez, (miembro de AFAL), Gabriel Cuallado, (miembro de AFAL), Francisco Gómez, (miembro de AFAL), Leonardo Cantero Rodríguez, (miembro de AFAL).

No hemos podido encontrar ninguna reseña de arte solo ha quedado una relativas a las notas de sociedad. Esto nos viene a demostrar la poca atención que aún despertaba este medio. Pero el artículo es bastante interesante, lo firma Juan Perucho para *Destino*. En él nos contaba que la muestra era el resultado de una especie de maratón de fotos llevado a cabo por los 11 fotógrafos del 21 al 28 de mayo de ese año.

En la misma, el periodista destacaba el buen hacer de estos fotógrafos. Se quejaba de la selección de las obras expuestas, que no habían sido todas, así como de las ampliaciones de las mismas. Según Perucho hubieran ganado mucho más con unas *ampliaciones más generosas*.

Después del cierre en Biosca el proyecto iba a ser expuesto en Barcelona, de dónde eran la mayoría de estos fotógrafos. El secretario de turismo francés, Mr. Duprait, anunciaba que debido al éxito de este proyecto pretendían repetir la experiencia, la próxima vez con fotógrafos alemanes, ingleses o japoneses, para ver qué captaba cada uno de ellos. Acabado por organizar una última exposición con todos los integrantes de todas las nacionalidades que hubieran participado en este maratón fotográfico.

³⁵¹ Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

f. 1963

La primera exposición del año se realizó del 10 al 25 de enero a la pintora francesa Nad Cirac. La invitación a su exposición no nos da demasiada información. No sabemos el número exacto de pinturas que se expusieron. Podemos, sin embargo, destacar la introducción de su catálogo, que fue traducida al inglés y al francés. En ella se hacía hincapié sobre la idea de una obra vibrante, poética, en la que se buscaban sensaciones que le transmitían los sitios, los objetos profusamente coloreados. Se entreveía esta idea como concepto prevalente de la composición. La obra tendía a ser un poema a través de este uso del color³⁵² que concluyó en la producción de dos tipos de obra, una más abstracta, de gesto informal y otra eminentemente figurativa.

Por su parte la crítica española hizo diferencias en sus comentarios entre la obra neofigurativa y la de aspecto eminentemente informalista. Todos destacaban esta reinterpretación neofigurativa. Lo descubrimos por ejemplo, en los comentarios de Santiago Argos para *ABC*, en los que nos habla de manera muy positiva sobre su producción paisajística, en su mayoría inspirados en las tierras de Castilla. Obra de inspiración metafísica, según este autor, poética y onírica. Destacaba el crítico, el tratamiento del color azul sobre el resto de colores, tanto por su materialidad como por los efectos que consigue con su uso. Pero tiene una opinión bastante dispar sobre su producción *informalista*, de la que dirá *que no aporta nada*³⁵³.

Manuel Sánchez Camargo fue mucho más tajante en su crítica, en la que llega a recriminar a la pintora francesa de falta de cualidades suficientes para ejercer como auténtica artista:

*Denota deseo de pintar. Es una lástima que la sensibilidad no pueda ella sola ser protagonista de la pintura, así sería una excelente artista pero adolece de falta de oficio, falta de mano, esa mano que hace al pintor y que la diferencia del aficionado...una lástima que su magnífico sentido contraste con falta de medio, deja en embrión mucho de lo que podía haber expresado*³⁵⁴.

Sin embargo Figuerola Ferretti se refirió a la obstinada actitud de la artista en el acto creativo. Algo que en palabras de este periodista resultaba insólito en *el sexo débil*³⁵⁵. De tal manera que ella pintaba sin adscribirse a un movimiento concreto, alternando lo figurativo con lo abstracto, lo informal y todo lo contrario, todo ello sin crear zonas de conflicto.

³⁵² Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁵³ Arbós Ballester, S. (1963, 24 enero). "Obras de Nad Civrac en la Galería Biosca". Arte y artista, crítica de exposiciones. *ABC*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁵⁴ Sánchez Camargo, M. (1963, 18 febrero). *La hoja del Lunes*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁵⁵ Figuerola Ferretti, L. (1963, 13 enero). "Exposiciones de Nad Civrac y Meriem Mezian". Arte. *Arriba*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

Por su parte José Hierro señaló de su pintura su lirismo, su capacidad de convertir las emociones en colores incluso en su vertiente informalista, en el que trabajaba con imperceptibles variaciones dotando a su obra de una profusión de colores, rosados, grises, azules, etc. También destacaba este tratamiento en lo figurativo, en su vertiente más esquemática, en la que la pintura parece, una vez más, poseer por una serena belleza³⁵⁶.

El pintor Francisco Arias expuso su obra desde el 4 al 16 de Febrero. Tampoco nos ha quedado constancia del número total de obras expuestas en esta muestra. La prensa que cubrió esta exposición resaltaba la evolución de Arias. El pintor estaba realizando una pintura figurativa, pero tan sobria como si fuera abstracta. De tal manera que el color pasaba a ser lo fundamental. Siendo la obra a la que se enfrentaban algo nuevo, que no se parecía a nada que se estuviese viendo entonces.

Arias encontró, hace un par de años, un camino inédito acorde a su sensibilidad y sentimientos plásticos...lo curioso es que lo ha hecho sin añadir nada nuevo a sus recursos, ha sido más bien eliminando muchos elementos extraños³⁵⁷.

Precisamente esa definición del color de forma matérica es uno de los aspectos señalados por Figuerola Ferretti³⁵⁸. El crítico observaba, precisamente, el encanto de su obra en estas posibilidades cromáticas basadas en las interpretaciones del color. Su análisis se realizaba desde la abstracción a pasar que temáticamente la obra fuese figurativa. Además en la pintura de Arias existía una reinterpretación de las tierras de Castilla como en muchos de los pintores de su generación. De Castilla toma su verdadera identidad y fuerza, composiciones con un punto de vista alto, en el que el color representa la verdadera naturaleza del cuadro³⁵⁹.

Según nos señalaba José Hierro³⁶⁰ en su crónica la evolución en su trabajo parecía haberse llevado a cabo de dentro hacia afuera, de tal manera que todo se alarga, se busca la trascendencia. Colores trabajados desde la experiencia y aportando, complementando unos a otros. En esta evolución se había dejado de lado las composiciones, los esquemas formales y la sucinta ordenación del espacio. Por ellos Arias *había encontrado la belleza sin caer en lo bonito*.

Del 18 al 28 de febrero se celebró la exposición *Paisajes Mediterráneos, Javea, Játiva y Altea*, de Francisco Lozano. Se trataba de una exposición de pintura

³⁵⁶ Hierro, J. (1963, 23 enero). "Nad Civrac". Crónica de arte. *El Alcázar*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁵⁷ Arbós Ballester, S. (1963, 4 febrero). "Francisco Arias". Crítica de exposiciones. *ABC*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁵⁸ Figuerola Ferretti, L. (1963, 14 febrero). "Exposiciones de F. Arias, F. Carretero y J. Aguilar". Arte. *Arriba*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁵⁹ Sáez, R. (1963, 16 febrero). "Francisco Arias revela un nuevo sentido al paisaje castellano". Arte. *El Español*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁶⁰ Hierro, J. (1963, 6 febrero). "Francisco Arias". Crónica de arte. *El Alcázar*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

que, a pesar de ser figurativa, estaba enraizada en el tratamiento del color con la pintura abstracta más informalista.

La presentación del catálogo corrió a cargo en esta ocasión de Luis Rosales. En su primera parte, el poeta resaltaba la importancia de la luz para presentar este paisaje levantino. Es ésta la definidora de formas, volúmenes y personalidad de esta tierra. Destacaba, en cuanto a su definición formal, la representación de sus formas a través de lo esquemático. Esto le daba, según el crítico, un valor añadido a su producción. Sobre ello se añadían las modulaciones del color. Lo cromático tenía gran tratamiento en el cuadro. Todo ello hacía de su pintura una obra completa, de gran calidad, luminosa y alegre³⁶¹.

La otra parte de este librito, editado por Biosca, servía para destacar las exposiciones y premios recibidos por el artista. Participó en la Bienal de Venecia, ininterrumpidamente desde su edición de 1950 hasta la de 1956. Presentó obra en las Bienales Hispanoamericanas de 1951 y de 1953, así como en la Mediterránea de Alejandría de 1955. Por último participó en la exposición colectiva *Veinte años de pintura española*, celebrada en Lisboa en 1959. En cuanto a las participaciones dentro del territorio nacional, realizó su primera individual en 1942 en la sala Syra de Barcelona. En 1946 expuso en Estilo y en 1953 en la galería Biosca. También participó en la *Antológica de los XI*, en su edición de 1952, en el *Homenaje a Eugenio D'Ors* de 1955. Además expuso en la Dirección General de Bellas Artes en 1960. Todo esto nos da pistas del bagaje expositivo del artista quizá vinculado a una imagen de creación que Régimen potenciaba.

Toda la crítica se centró en alabar la interpretación que Lozano estaba realizando de uno de los paisajes más conocidos y fomentados en la época de España. Ramón Faraldo nos decía que el autor personifica el tratamiento mismo de este género³⁶². Nos daba cuenta en su crítica, de lo que allí pudo verse: *oleos, acuarelas, guaches y dibujos*...Esta información es valiosa, ya que no disponemos de ella en el catálogo. Figuerola Ferretti atribuía el éxito de su pintura a una mirada observadora del artista, realizando algo nuevo basándolo sobre la estética *fauve*, la tradición mediterránea y pasándolo bajo el prisma de la modernidad³⁶³. Más categórico en la valoración de la pintura de Lozano fue José Hierro cuando nos aclaraba que en la pintura anterior, se le reconocía una voluntad de huir del *sorollismo*, pero que le faltaba encontrar la experiencia que le hiciera llegar a la sabiduría en este arte. Esta la había alcanzado usando medios simples, creando un Levante verosímil y de gran belleza³⁶⁴.

³⁶¹: Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁶² Faraldo, R. [ca. 1963, febrero]. "Culminación de un pintor, Francisco Lozano". Arte. *Ya*, Madrid, Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁶³ Figuerola Ferretti, L. (1963, 23 febrero). "Francisco Lozano y su nueva pintura" Arte. *Arriba*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁶⁴ Hierro, J. (1963, 27 febrero). "Francisco Lozano". Crónica del arte. *El Alcázar*. 27/2/1963. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

Una lectura de la obra que nos ha interesado ha sido la de Sánchez Camargo. El crítico comenta de su obra su absoluto rigor intelectual, consiguiendo ahuyentar el folklorismo barato, poniéndola relación con la tradición clásica y renacentista del paisaje. De este artista dice:

*Levante y España debe a Lozano el homenaje de la reconquista [...] pintura levantina, Jaime I, el que ha barrido un barroquismo sucio y bullanguero de la blusa negra y playa, casas sin olor, ni sabor para mostrarnos lo que hay detrás del escaparate fallero*³⁶⁵.

Por su parte Carlos Areán en su crónica de la *Estafeta Literaria*, se refería a Lozano como *uno de los dos o tres más grandes paisajista españoles*³⁶⁶. Resaltaba de su pintura el ritmo en sus composiciones, el trazo y el uso, profundamente elaborado del color, como verdadero definidor del cuadro. Por otro lado proponiendo un paisaje esquemático, a veces, *como signos caligráficos, sobre un fondo raspado*, todo al servicio de la creación del espacio en su obra.

La muestra que ocupó la galería del 11 al 23 de marzo fue la dedicada a la nueva obra de Manuel Rivera. El artista granadino era ya muy conocido, tanto dentro como fuera del país. Prueba de ello era que ya disponían de su obra en el Museo Stederlijk de Ámsterdam, Museo de Arte Moderna de Roma, Guggenheim de Nueva York o la Tate Modern de Londres.

Además había participado en algunas exposiciones históricas que han sido importantes para la comprensión del devenir arte contemporáneo español como las Bienales Hispanoamericanas, edición 1951 y 1953, *Salón Abstracto de Valencia* de 1956, la exposición inaugural de El Paso de 1957, en la sala Buchholz y la celebrada en 1959 en la propia galería Biosca, *Artistas seleccionados por el MoMA en Biosca*. Otras individuales fueron la exposición en el Club Urbis de Madrid de 1958, en la sala Gaspar de Barcelona y L'Attico de Roma en 1960. Internacionalmente participó en otros hitos como *Veinte años de pintura española* en Lisboa y Oporto en 1959, *Before Picasso after Miró* en el Guggenheim de Nueva York 1960, *Contemporary Spanish Painting and sculptures* en la Galería Marlborough de Nueva York en 1961 o la *Modern Spanish Painting* celebrada en el mismo año en la Tate Modern Londres.

Toda la crítica alabó la originalidad, el personalísimo quehacer de Rivera. Este se plasmaba desde el uso de materiales diferentes del resto de artistas de su generación, como en el uso del alambre, creando una urdimbre de metálica que ejercía un potente efecto óptico de movimiento. La imprimación del color, una paleta de colores tierras, ocres, muy tenue que acrecentaba este efecto de dinamismo.

³⁶⁵ Sánchez Camargo, M. (1963, 25 febrero). "Francisco Lozano Descubridor del Levante". Crónica del Arte. *Hoja del Lunes*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁶⁶ Areán, C. (1963, 30 marzo). "La pintura de Francisco Lozano". *Estafeta Literaria*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

José Hierro observaba una ligera evolución, un cambio en su obra en el camino ya emprendido por este artista. De tal manera aparece en sus obras una tercera dimensión efecto de la superposición de telas metálicas. Con todo ello demostrando su madurez y la solidez de su obra. Para el crítico es menos decorativo pero más bella en la que se despliega una mayor fantasía³⁶⁷. Esta capacidad de *crear imágenes ópticas*, basadas en el efecto producido por la acumulación de planchas metálicas con rejillas y la superposición de unos colores ligeros, es la que nos resalta Santiago Arbós³⁶⁸ en su crónica. Igualmente Posai señalaba el uso de la luz sobre estas telas metálicas, incidiendo en ellas y creando multitud de juegos lumínicos, como espejos, que dotaban de nuevas sensaciones. Estos efectos eran calificados como *hallazgos*³⁶⁹.

Por su parte Castro Arines³⁷⁰ en el *Diario de Barcelona* nos hablaba de una exposición que, a su juicio era su máxima expresión hasta la fecha. En ese sentido resaltaba la capacidad dialéctica de su obra que parecía haber llegado a su límite, precisamente por esta mezcla entre lo metálico y la policromía desarrollada en cada cuadro. Resalta de la misma su voluntad *de gustar* no la *de comprender*. Estos aspectos el de la fantasía y la emoción, son los que destacaba Figuerola Ferretti en su artículo en el *Arriba*. Según el crítico la emotividad ha sido el común denominador de su producción desde el principio. A lo largo del tiempo ha desplegado sensibilidad y saber hacer, derramando esta imaginación sobre nuevos materiales que permitían abrir nuevos cauces a la creación. Nos contaba de un Manuel Rivera que se *dedica a urdir alambres como el que urde sueños*³⁷¹.

Una reseña que nos resulta muy interesante, por lo que explicaba del ambiente galerístico de Madrid, la encontramos en la reseña de Sánchez Camargo en *La Hoja del Lunes*. Utilizaba media columna para resaltar la labor de la galería y la gestión de Juana Mordó.

En la Sala Biosca expone Manuel Rivera ...[la sala] ha dado muestras de poseer e imponer un criterio, de saber que se pretende y quiere, de reunir un grupo de artistas proyectados al extranjero [...] y eso se debe al buen rectorado del apellido de quien da nombre a la sala y al tesón de una mujer: Juana Mordó [...] que ha sabido formar una sala con aire universal y saber que una sala de exposiciones no implica la posesión de

³⁶⁷ Hierro, J. (1963, 13 marzo), "Rivera". Crónica del arte. *El Alcázar*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁶⁸ Arbós Ballester, S. (1963, 21 marzo). "Manuel Rivera ha encontrado el color en sus tramas metálicas". Crítica de exposiciones. *ABC*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁶⁹ Posai, P (1963, Abril). Espejos de Manuel Rivera". *Índice*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁷⁰ Castro Arines, J. (1963, 19 marzo). "Dos exposiciones de excepción: Barjola y Rivera", *Diario de Barcelona*, Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁷¹ Figuerola Ferretti, L. (1963, 20 marzo). "Los espejos de Manuel Rivera y la gran pintura de Barjola". *Arte. Arriba*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

*un local [...] que la profesión de un merchant es imprescindible para el buen ir y venir de la pintura*³⁷².

Esta es toda una declaración de principios para la galería que ya estaba consagrada y parecía convertirse en una institución cultural en el panorama madrileño. Por otro lado alaba a Juana Mordó desde dos puntos de vista, uno reconociendo su papel de gestora, es ella quien dirige la Galería Biosca y no Aurelio. Por otro lado, quizá más interesante, resalta la cartera de artistas por su solvencia en el extranjero. Se trataba de la generación de los cincuenta, pintores y escultores, en su mayoría informalistas pero que están cosechando toda clase de premios y reconocimientos.

Como ya se ha señalado anteriormente, Juana Mordó veía con anticipación este posible interés del público hacia esta pintura y supo atraerlos hacia la galería Biosca. Cuando ella inauguró su propia galería se llevó todos estos jóvenes artistas y en ella desarrollaron una parte muy fructífera de su carrera. Por tanto puede entenderse como su gran hallazgo comercial y el que la consagró como marchante.

A Sánchez Camargo la obra de Rivera le pareció extraordinaria. Sobre todo porque según el crítico, esta era irreplicable. En cada uno de sus cuadros se desplegaba un nuevo motivo, una nueva intención y un despliegue de capacidades. De esta manera cada cuadro suponía, *un conducto diferente del corazón*. Por ello esta exposición lo consagraba como un maestro.

La siguiente exposición que abrió sus puertas en la Biosca fue la titulada *Sheridan, obras recientes*. La individual dedicada a la obra del pintor norteamericano George Sheridan tuvo lugar de 2 al 20 de abril. El catálogo estuvo prologado por Charles Etienne, con un texto en inglés firmado el 2 de octubre y Carlos Areán, en su versión española, con texto firmado el noviembre de 1962. Teniendo en cuenta que la exposición abrió sus puertas en abril, la fecha de firma nos pone sobre la pista el largo periodo preparación de este catálogo.

Después de las introducciones, el catálogo daba algunos apuntes bibliográficos sobre Sheridan. Estudio Bellas Artes en la School of Fine Arts de Boston. Comenzó con pintando a partir de 1049 dentro del marco de la figuración. Se había trasladado a vivir en Europa, esto fue importante para su devenir artístico. Las vivencias en París o Deyá, en Mallorca, marcaron su transformación. En 1957 empezó a pintar sus primeras obras no figurativas. Había participado en el Boston Arts Festival. Según se reflejaba en estas notas, ya poseía obra suya el Boston Museum of Fine Arts, Musée d'Art Moderne de París. En ese momento la Galería Merski lo representaba.

³⁷² Sánchez Camargo, M. (1963, 1 abril). "Gran exposición de Manolo Rivera". *Crónica del Arte. Hoja del Lunes*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

Además de los comentarios por los críticos antes mencionados, aparecían varias obras reproducidas con sus pies de fotografía en la que se nos daba nombre y medidas de las mismas:

- *Exodus, 162 x 140 cm.*
- *Papillón exotique, 124 x 130 cm.*
- *Panel for a triptych, 130 x 80 cm.*
- *Le jardin, (sin medida)*
- *Sophia des neiges Deya, 1962, (sin medida)*³⁷³

Carlos Areán destacó como particularidad más importante de su obra que se encontraba entre dos aguas, las referencias parisinas y la influencia de Castilla. Enalzaba un *Millares castellanizado*, suponemos que este comentario surgió a propósito del uso de la arpillera en su obra. Muchas de ellas se realizaron con la técnica del collage, aprovechando papel de periódico, arpilleras, cartón. También era importante el uso del color, sobre todo para realizar encarnaciones dentro de los lienzos. Formalmente estaba compuesta por franjas en las que podían aparecer motivos, a veces geométricos.

Este uso de las franjas y lo geométrico, más la idea de que su pintura se encontrase a caballo entre la tradición francesa y española parece gustar a Sánchez Camargo³⁷⁴. En su columna nos describe un principio de búsqueda entre los fundamentos filosóficos cartesianos y unamunianos. Por su parte la idea de la obra como collage hacía que la calificase de híbrido de imágenes compuestas y biomórficas. Estas seguían un orden constructivo según Santiago Arbós Ballester³⁷⁵. Para el crítico, sin embargo, su estética se acercaba a la de Arshile Gorky.

Por su parte Figuerola Ferretti³⁷⁶ consideró la pintura del artista americano como obra de profunda sensibilidad. En ella se puede traslucir una tendencia hacia a la abstracción de una manera organizada, tal y como planteaba Henri Matisse en su obra, o sea como un puzzle, juego de arabescos, donde el color lo domina y articula todo. Por otro lado hay una tendencia por representar un paisaje mental, una inquietud interior. Todo esto hacía de este pintor, un candidato a seguir y esperar cosas positivas de él.

También existieron críticas menos positivas sobre la obra de este autor. La más destacada fue la de Sáez para *El Español*³⁷⁷. El crítico nos describe un arte que se encuentra muy alejado del que practicaban en ese momento compatriotas suyos en la Escuela el Pacífico. Para él su obra no está estructurada. Combina

³⁷³ Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁷⁴ Sánchez Camargo, M. [ca. 1963, Abril]. "Sheridan, en la sala Biosca". Crónica del Arte. *Hoja del Lunes*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁷⁵ Arbós Ballester, S. [ca. 1963]. "George Sheridan". Crítica de exposiciones. *ABC*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁷⁶ Figuerola Ferretti, L. (1963, 17 abril). "Exposiciones de Sheridan, M. Aguilar, B. Saúl, J.L. Delgado". *Arte. Arriba*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁷⁷ Sáez, R. ([ca. 1963, abril]. "Exposiciones en Madrid: Sheridan". *Arte. El Español*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

color, collage, caligrafía pero sin ninguna intención, así estas estructuras parecen flotar en el cuadro. A este pintor le falta madurar sus ideas,

No ha llegado, como muchas, a intuir siquiera la realidad vigorosa de un verbo expresivo con característica propia [...] arpilleras, trozos de cartón e incluso periódico, naufragan en una intención de ser la quintaesencia pero que no llega a tanto.

Tras el cierre de la exposición de Sheridan, la galería Biosca continuó en su programación con una exposición colectiva del escultor Pablo Serrano y la pintora Juana Francés. Esta tuvo lugar entre el 22 de Abril al 5 de mayo. No se publicó catálogo para esta exposición por lo que toda la información recogida es la propia de la prensa.

La crítica enfocó sus comentarios hacia el escultor que por entonces ya era conocido. La pintora fue valorada como de gran potencial pero aun en búsqueda de su propia voz. De la obra de Serrano se alabó su buen hacer, sobre todo con los materiales con los que contaba, bronce fundido, unas veces bruñidos y otras dejándolos sin bruñir. Así Arbós Ballester declaraba de estas esculturas que debían apreciarse con luz natural, *realzadas por la luz solar y acompañadas de su cortejo de sombras cambiantes*³⁷⁸.

Los críticos describieron las obras de Serrano como grandes bóvedas, como un símbolo del paso del tiempo en el hombre. Todos ellos ensalzaron el juego entre materia y hueco, entre luces y sombras de su obra, entre lo cerrado y acampanado de unas y el orden abierto de otras. Por todo ello producía una vibración, un palpito, que las hacía cobrar vida. De hecho, el nombre que eligió Serrano para sus obras no podía ser más elocuente; *Bóvedas para el hombre*³⁷⁹, que según María Rosa Garrido se asemejaba a un corto túnel de oro. Pero para el artista su obra pretendía ser la plasmación del *encorvamiento de la naturaleza humana, que se siente produce con los años*.

Desde *Arriba*, Figuerola Ferretti³⁸⁰, señalaba que tras otra etapa eminentemente expresionista Serrano había comenzado a trabajar en estas piezas hacía siete años. Para ello había estado elucubrando con el espacio sobre todo para liberar el hueco de las cosas y experimentar con el vacío.

Otros datos de las que las críticas se hicieron eco fueron la presencia de Pablo Serrano en la XXI Bienal de Venecia. Gracias a ésta ganó un prestigio como uno de los primeros escultores y más personales del país³⁸¹. La Bienal de 1962 sirvió para consagrar, entre otras cuestiones, el arte informal muy acorde con el

³⁷⁸ Arbós Ballester, S. (1963, 9 mayo) "Juana Francés y Pablo Serrano". Arte y artistas. crítica de exposiciones. ABC. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁷⁹: Garrido, M R. (1963, 9 mayo). "Él público es lo de menos. Pablo Serrano cree que el artista debe seguir sus propios impulsos", *La voz de Avilés*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁸⁰ Figuerola Ferretti, L. (1963, 10 mayo). "Exposición de Pablo Serrano y Juana Francés", Arte, *Arriba*, Madrid, Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁸¹ Hierro, J.: (1963, 1 mayo). "Pablo Serrano y Juana Francés". Crónica del arte. *El Alcázar*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

trabajo de Serrano. En ella se realizaron artistas como Fautrier, Vedova o Hartung. Hay que recordar que Pablo Serrano también fue uno de los artistas elegidos por el MoMA para participar en la muestra *New Spanish Painting and Sculpture*, itinerante por un gran número de ciudades de Estados Unidos.

Por otro lado se señalaba su participación en la decoración de los escaparates del Corte Inglés de ese año. De esta experiencia el propio Serrano pensaba que era muy necesaria pues mantenían al artista cercano a la vida y al público, a la sociedad que demanda su obra.

La crítica pareció dividirse, sin embargo, a la hora de valorar la obra de Juana Francés. Todos los críticos resaltaban el tono mucho más matérico de la obra de Juana en este momento:

*Incorpora fragmentos de cerámicas, objetos diversos, y no veo en ello una caída al Informalismo, porque no son los materiales, sino el uso que hace de ellos [...] que me parecen desvirtuar su arte ahora.*³⁸²

Esto pareció indignar algunos críticos. José Hierro, más abajo expresó su descontento por la realización de unos cuadros que no parecen ser más maduros sino lo contrario. Según éste el uso de materiales diversos añadidos a sus pinturas desvirtuaban la obra. Por tanto tildó sus nuevos cuadros de anecdóticos, inseguros, sobre todo más decorativos. De esta forma ahogado el mensaje final de los mismo.

En esa línea sobre el tratamiento matérico de la obra se encontraba la de Sáez en *El Español*, en la que subraya a la ejecución de la pintura de facilísima, con incrustación de ladrillos, vidrios, cascotes y otros materiales. El crítico lamentaba que la artista no hubiera sabido alcanzar unos resultados más expresivos con su obra reciente. Llegando a calificarla de decepcionante³⁸³.

Estas opiniones fueron compartidas por todos los periodistas que visitaron la muestra. Arbós Ballester realizaba una crítica más tibia sobre las obras presentadas por la artista. Señalaba de estos *collages* su diversidad en el uso de los materiales, así como su colorido final y variedad de texturas que aparecían en ellos. Aunque también veía la calidad de sus cuadros como más bien irregular³⁸⁴. De las piezas exhibidas por Juana Francés, Sánchez Camargo destacaba su valor como acompañamiento, es decir, ser discretas, no estridentes, estar acordes con las obras principales que para este autor era las esculturas de Pablo Serrano. Además alababa precisamente, esta disposición a utilizar materiales nuevos en sus obras³⁸⁵.

³⁸² Hierro, J. (1963, 1 mayo). Op. Cit., Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁸³ Sáez, R. (1963, 4 mayo). "Juana Francés". Arte. *El Español*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁸⁴ Arbós Ballester, S. (1963, 9 mayo). Op Cit. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁸⁵ Sánchez Camargo, M. (1963, 6 mayo). "Un gran escultor: Pablo Serrano. Interesante obra de Espaldiu y Juana Francés". Crónica del arte. *Hoja del Lunes*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

La obra de Manuel Hernández Mompó sustituyó a las pinturas y esculturas de Serrano y Francés en las salas de la galería. En esta ocasión se realizó un catálogo muy personal en el que aparecía reproducido en color, fragmentos de obras de este pintor. Además aparecían datos biográficos como muestras realizadas, tanto individuales como colectivas. Pero lo realmente significativo del mismo fue la reproducción de la *Balada de la Placeta* de 1919, de Federico García Lorca. Esta era una cita insólita en la época.

La obra de este pintor vino marcada por la indagación personal de temas urbanos: las calles, las fiestas, el movimiento en la ciudad. Su personalísima investigación sobre la forma le hizo evolucionar desde la figuración, en un sentido amplio, no tomada de manera estricta, hasta la abstracción también entendida de una manera singular, sin pasar por la corriente informalista. Por otro lado hay que destacar como en la obra de otros pintores valencianos, el uso que se hace luz y que deja un poso intransferible en su obra. La luz de Levante, que filtra y cataliza el color, convirtiéndolo en protagonista de la pintura.

Sus primeros pasos comenzaron en la Academia de San Carlos de Valencia, donde ingresó en 1942. Desde muy joven destacó ganando una beca para la Residencia de Estudiantes de Granada en 1950. En 1951 celebró su primera exposición individual en la Sala Mateu de Valencia y una colectiva en La Boétie de París. Ese mismo año, abandonó España para instalarse en París. Desde 1954 estuvo desplazándose por Europa, primeramente viviendo en la Academia de Roma donde exhibió su obra en la Asoziacione della Stampa y posteriormente trasladándose a Holanda. Allí colgó sus cuadros en Instituto Canstingh Werch de Rotterdam. En 1959 lo haría en la Jonge Speanse Kunst Museum de La Haya.

Paralelamente a esas exposiciones también había participado en 1955 en la III Bienal Hispanoamericana que se celebraba en Barcelona. Fue pensionado por la Fundación March en 1958. En 1959 participó en *Veinte Años de Pintura Española* en Lisboa, en *Veinticuatro pintores actuales* celebrada en Córdoba y *Contrastes de la pintura española* celebrada en Tokio. En 1961 tomó parte en la colectiva *Pintura española actual*, itinerante por Helsinki, Bruselas, Berlín y Bonn. En 1962 presentó obra en la XXXI Bienal de Venecia, que recordamos estaba dedicado al arte abstracto e informal. También lo hizo en las colectivas *Seis pintores españoles en trece ciudades alemanas* y *Pintores actuales* celebrada en Nueva York.

Durante la década de 1950 su obra fue colgada en galerías emblemáticas del panorama español. Aparte de en la sala Mateu de Valencia, lo hizo en otras como en la galería Clan de Madrid y en la Dintel de Valladolid en 1957, la también madrileña Darro en 1959. Además el MEAC contaba desde 1962 con obra suya. En cuanto a la realización de obra pública había realizado un mosaico de 42 m. para la iglesia de Villalba de Calatrava de Ciudad Real.

La crítica esta vez sí, fue unánime en cuanto a la calidad de la obra expuesta. Todos ellos coincidían en que estaban ante una obra fresca, original, que parecía ser referente de un lenguaje personal del artista. Además estaba utilizando elementos puramente ortodoxos de la pintura, por lo tanto alejándose de la técnica matérica propia del informalismo.

Arbós Ballester destacaba lo vigoroso de sus composiciones así como su ligereza, su limpieza y su alegría. Su obra era comparada con un juego del que hacía partícipe al espectador, proveniente de este uso personal que hace del color y de la luz y como ésta se filtra en su obra. Todo ello marcado en el uso más ortodoxo de los materiales y el equilibrio personalísimo de la técnica formal y aformal. Todo ello era un reflejo de un vocabulario personal del autor que se transmite mediante el uso de la grafía y el color³⁸⁶.

Por su parte, tanto Saiz como Castro Arines destacaban de la obra su dimensión musical. El segundo nos señalaba como la obra había sido inserta en el cuadro como si una notación musical sobre un pentagrama se tratase. Hablando de una pintura sensorial, para descubrir, para sentir lo de que ella se podía atrapar por los sentidos. Alababa esta exposición en Biosca como de una de las más importantes manifestaciones de los últimos meses en Madrid³⁸⁷. Ramón Sáez señaló también esa posible vertiente musical de su obra. Describe sus creaciones como las realizadas por *un alma niña, limpia que no está influenciada por el mundo*, lo ponía en comparación con la inocencia del poema de la introducción del catálogo³⁸⁸.

Una vez más, la alegría de esta pintura y su aparente simplicidad es el rasgo que indica José Hierro en *el Alcázar*. La ejecución con unos procedimientos simples pero a la vez reflejo de un mundo y una lingüística interior parecieron atraer al crítico. Destacaba el uso de planos en su obra, sin perder de vista lo ligero, aéreo de la misma, la levedad que pretendía transmitir³⁸⁹.

Se estudia ahora una muestra que no se llevó a cabo en la salas de la galería Biosca, pero si se celebró en colaboración con la galería. Las críticas que de ella se desprendieron quedaron recogidas en su archivo. Por todo ello pensamos que es oportuno que queden recogidas en este desarrollo de la programación de la galería de 1963. Igualmente ha quedado reflejado en el calendario de exposiciones, aunque no se han contado los días en el cómputo total ya que estrictamente, la muestra no se celebró en Biosca.

³⁸⁶ Arbós Ballester, S. (1963, 23 mayo). "Pintura de Hernández Mompó en la Galería Biosca". Arte y artistas. *ABC*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁸⁷ Castro Arines, M. (1963, 18 mayo). "Mompó". *Diario de Barcelona*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁸⁸ Sáez, R. (1962, 11 mayo). "Mompó: Galería Biosca". Arte: actualidad creadora. *El Español*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁸⁹ Hierro, J. (1963, 15 mayo). "Mompó", Crónica del arte. *El Alcázar*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

La muestra a la que nos referimos es la Gouaches de Juan de Ribera Berenguer. Esta tuvo lugar en la galería Mediterráneo que se encontraba en C/ Claudio Coello nº 128. La presentación al folleto que se repartió para la misma fue redactada por José Ayllón. Veremos como el crítico a partir de entonces irá apareciendo en el resto de críticas de las siguientes exposiciones. Es posible por el propio encargo de Juana Mordó, ya que ambos gozaban de una buena relación en esos momentos.

Nos ha parecido especialmente significativo que el crítico uniera la estética del pintor contemporáneo con la del barroco sevillano Valdés Leal, al que le reconocía su labor en la realización de sus *vanitas* de índole macabra. Una vez más se pone de manifiesto que, si bien no había un intento de paragonar al barroco español con el informalismo, si lo hubo de hacerlos partícipes de mismo universo creativo. De esta forma, uniendo y justificando al segundo bajo el prisma del primero. Con lo cual se muestra a Ribera Berenguer como heredero conceptual de Valdés Leal. Así nos explica que estamos ante una obra de atmosfera tenebrosa, profusión de colores violáceos, negros, verdes, amarillos. Este era un ambiente propio de un mundo escatológico, de seres en putrefacción, con una estética que reflexiona sobre la muerte no como hecho, sino como proceso³⁹⁰.

Por su parte José Hierro destacaba del pintor que se trataba de uno de los más talentosos y personales de su generación. Sigue también en la honda de Ayllón destacando la vertiente sombría de su pintura, siguiendo una trayectoria propia de la pintura española. De hecho lo pone en relación con pintores como Van Gogh o José de Ribera.

Además Hierro ponía de manifiesta una sensibilidad propia de los artistas del levante peninsular, pues trataba el color de una forma eminentemente sensual, a través del uso de la materia. También en el uso de *bichos muertos, escombros, ruina*, como algo anecdótico que intenta significar un estado interior. Destacaba además el ahorro en la gama de colores, apareciendo una paleta reducida compuesta por negros, blancos, ocre y violáceos³⁹¹.

La siguiente exposición de la galería fue la dedicada a Rafael Canogar. Esta tuvo lugar del 20 de mayo al 5 de Julio. La muestra fue una colaboración entre la galería madrileña y L'Attico de Roma. Canogar y la sala romana habían firmado un contrato en 1958 y el artista toledano estuvo representado por L'Attico varios años. Por este motivo la presentación de su obra fue escrita por un crítico italiano, Francesco Arcangeli.

Exponer la obra de Rafael Canogar suponía trabajar con la obra de una figura ya importante en el panorama de plástica española. En 1963 había conseguido colaborar en exposiciones fundamentales para entender la pintura española de los años cincuenta y sesenta como *New Spanish and sculptures*, celebrada en el

³⁹⁰ Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁹¹ Hierro, J. [ca. 1963 junio]. "Ribera Berenguer". Crónica del Arte. *El Alcázar*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

MoMA en 1960, o *Before Picasso after Miró*, del mismo año celebrada en el Solomon Guggenheim Museum, ambas de Nueva York. Pero además había participado en la Bienal Hispanoamericana de 1955 de Barcelona. Miembro fundador del grupo El Paso, había expuesto en La Sala Negra de MEAC, y en la Sala Gaspar en 1959. Fue invitado a la Bienal de Venecia de 1958 y posteriormente 1962, en dónde pudo disponer de una sala individual para exponer. Además fue seleccionado para la Pittsburgh *International Exhibition of Contemporary Painting and Sculptures* de 1958.

En cuanto a las galerías españolas en 1963 habían expuesto su obra en salas legendarias como Altamira en 1954, Fernando Fe en 1954 y 1955, en el Ateneo de Barcelona en 1957. De hecho Canogar no tardó mucho en ser expuesto en la galería Juana Mordó, lo hizo del 27 de marzo al 2 de abril de 1965. Un año después de la apertura de esta galería. Con ella repetirá nuevamente en 1973 y fue en el stand de la galería donde se expuso su obra en el primer ARCO celebrado en 1982.

Todo esto se debe por un lado a su precocidad, por otro a que se trataba de una personalidad madura, compleja y cambiante, que había ido madurando su discurso, ajustando el uso de los materiales al lenguaje de cada obra. Podemos apreciar como en los años de los que estamos hablando, Canogar parecía moverse entre dos fuerzas antagónicas que marcan profundamente su obra:

Busco una síntesis formal-informal, un equilibrio entre forma y materia. Trabajo con una primera materia informal, torturada y orgánica que se construye y organiza en una geometría latente e inmaterial [...] Expansión-contención, dos fuerzas elementales que me interesan investigar³⁹².

En ese sentido se manifestaba Arcangeli cuando decía que las imágenes creadas por Canogar tenían mucha energía, se retorcían y curvaban buscando una nueva potencia. Para el crítico seguía encerrado en la tragedia de la forma individual aislando la materia, pretendiendo con ello una mayor concreción de la misma. Había un reflejo de la realidad tras la estela de la teoría marxista, postulado este por el cual llegaba a la estética informal.

La crítica española volvía a justificar la abstracción desde un prisma histórico-naturalista, o mejor realista, siguiendo la estela de la pintura barroca. En estos términos nos lo justificaba Manuel Sánchez Camargo³⁹³, cuando nos habla de un pintor honrado que pinta *cuadros sin trampa ni cartón*, con lo cual *profundamente tradicionales*, poseedores de una fuerza propia, "nacional", que *enraíza con los maestros de antaño*.

³⁹² Esteban Leal, P. y Moliner Alonso, R.: (2011). *Rafael Canogar. Catálogo razonado 1948-2007*, Fundación Caja Castilla la Mancha, Toledo.

³⁹³ Sánchez Camargo, M. (1963, 29 mayo). "Canogar"- El arte. *Pueblo*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

A nadie pasó desapercibido que se trataba de obra dentro de una fase productiva diferente. A partir del año 1959 empieza a aparecer obra no tan informalista sino reflejo de un dialogo de masas o planos en el cuadro, como las catalogadas 1959-84 o 1959-85. Aparece ahora un mayor uso del color, amarillo, ocre, etc., para resaltar esta dualidad. Esta aparente contraposición de masa y plano, fue desarrollada en las obras producidas en 1963, como en *El transparente III*, nº catálogo 1963-026³⁹⁴, que estuvo expuesta en nuestra exposición en la galería Biosca. (Anexo 13). Esto parece dotarlas de mayor realismo, o al menos poseer un mayor reflejo de lo representado, siempre siguiendo los postulados sobre la realidad y la dualidad entre pintura formal e informal, antes mencionada. Pueden apreciarse en sus obras figuras de manera embrionarias, mezcladas entre grafías y proliferación del color que remarca y estructura las formas.

Otro aspecto que no pasó desapercibido fue el uso del color en esta obra de arte. Éste aparecía como claroscuros para remarcarla fuerza de la materia. El uso del *dripping* ayudaba aportaba contundencia a su visión final. Este efecto que usaba Canogar fue resaltado por José Hierro³⁹⁵. Además el crítico hacía hincapié en la naturaleza pseudo realista de algunas de sus obras, que partían de una temática social, pero no desde la crudeza, sino intentando ser amable. Aunque, por otro lado, sin entrar en lo decorativismo en el que parecían haber entrado algunos pintores abstractos.

En general las obras presentadas fueron muy bien valoradas. El trabajo de Canogar sorprendió a la crítica³⁹⁶. Se podía apreciar una evolución de su obra. Un primer estadio de experimentación habría cubierto desde 1954 al 1956. Posteriormente trabajó en 1957 sus obras de manera más matérica, con una paleta fría y básica. En esta etapa aparecían numerosos surcos en su capa pictórica, referente poético de la obra. A partir de 1958 en sus cuadros irrumpe el color. Pero es aplicado con más cuerpo, formando una pasta, verdadero trasfondo del cuadro. La mancha, según el autor, se seguía desarrollando hasta 1962 que empieza a formar nuevas geometrías, estructuras. Su pintura a partir de 1963 viró hacia una pintura aformal en la que se definían nuevos espacios y estructuras.

Para Sáez el anterior Canogar era más convincente antes, no gustándole su *virtuosismo lánguido* de ahora³⁹⁷. El cambio de estilo o de rumbo creativo del artista toledano parece que no gustó demasiado al crítico. Pero en general la exposición tuvo mucha repercusión mediática en la prensa madrileña y las reseñas escritas fueron bastante buenas.

³⁹⁴ Esteban Leal, P y Moliner Alonso, R. (2011) Op Cit. Se debe mirar el año en el desplegable de índice de obra.

³⁹⁵ Hierro, J. (1963, 29 mayo). "Canogar". Crónicas del arte. *El Alcázar*. Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁹⁶: Anónimo, (1963, 17 junio). "Canogar" *S.P.* Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁹⁷ Sáez, (1963, 1 junio). "Canogar" *Arte: actualidad creadora. El Español.* Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

Después de la exposición de Rafael Canogar se expuso la obra de Joaquín Ramo. El pintor madrileño exponía en las salas de Biosca tras un largo periodo viviendo en París. Ramo había estudiado en la Academia de Bellas Artes de Madrid pero tempranamente marchó a París, eso hacía que su obra fuese independiente. No tuviera que ver mucho con los referentes del panorama español. Por otro lado, no era conocida en los ambientes artísticos de la capital. De esta forma la obra de Ramo no se mueve en el informalismo, tampoco en lo figurativo. Nos encontramos, como en Canogar, una dualidad entre lo aformal y lo formal. Este fue un dato destacado por todos los críticos en prensa. Además de resaltaba la seriedad y meticulosidad del trabajo presentado.

La muestra tuvo lugar del 3 al 15 de junio. Para el catálogo se volvió a contar con las reflexiones de José Ayllón³⁹⁸. El crítico nos hablaba de una pintura sincera, sin pretensiones ni deslumbramientos, no había sido realizada para gustar a nadie sino buscando la sinceridad consigo mismo. Ayllón nos describe por tanto, una producción fruto de una lucha interna al encuentro de una voz propia. De tal manera se disgregaba la consciencia, a través de las formas y los colores, estructuras que plasmaran esta vida interior. Por tanto para el escritor su pintura era efectivista. En ella se destilaba una atmosfera que se deslizaba por los objetos representados.

Ramón Sáez³⁹⁹ destacaba de sus cuadros la melancolía que parecían extraer. Utilizando composiciones ordenadas basadas en el uso de módulos. El color producía, según el crítico, tonos deslumbrantes pero no exentos de ironía. Todo ello plasmando un estado de ánimo. Según Sáez el pintor se encontraba en un momento de transición. Por tanto aún quedaba por aparecer *la aportación estimable al oficio de pintar*.

Para Hierro⁴⁰⁰ los cuadros de Joaquín Ramo eran como naturalezas muertas en las que toda la composición quedase reducida a su forma más esquemática, el uso del blanco para el fondo y los tonos violáceos para los objetos. De tal forma que el esquema compositivo quedaba formado. A pesar de reconocer que su obra le había producido una cierta extrañeza, reconocía un artista sincero y personal, del cual destacaba un equilibrio que esperaba no se torciese.

Tras finalizar la exposición individual dedicada a la obra pictórica de Joaquín Ramo, se expusieron los cuadros de José Orus. Esta tuvo lugar del 17 al 30 de junio de 1963. Una vez más la presentación a la obra del pintor zaragozano corrió por parte de José Ayllón. Él crítico ponía el acento en el compromiso vital del pintor sobre su obra. Haciendo de ella un camino personalísimo que solo él sabía a dónde le iban a llevar.

³⁹⁸ Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

³⁹⁹ Sáez, R. (1963, 8 junio). "Joaquín Ramo". Arte: actualidad creadora, *El Español*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

⁴⁰⁰: Hierro, J.(1963, 13 junio). "Joaquín Ramo". Crónica del arte. *El Alcázar*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

Orus comenzó en la pintura de manera vocacional y autodidáctica y esto se apreciaba en su obra. Sus cuadros no se parecían entre sí, ni estaban próximos a los de ningún otro artista o escuela. Esto llamó la atención de muchos de los críticos. También que había comenzado una nueva etapa, más interesante que la anterior. Este nuevo periodo venía marcado por el expresionismo.

La pintura de José Orus se asentaba sobre dos parámetros reconocibles, la materia y el uso de la luz que incide en la misma⁴⁰¹. Dentro de la abstracción había pasado por tres fases. Una primera más matérica, con la inclusión de arena para crear nuevas texturas. La segunda, en la que el artista se hallaba de pleno en la exposición de la galería Biosca, con proliferación de tonos metálicos, dorados, ocres, conseguidos con la proliferación de uso de acrílicos. La tercera, a partir de la década de 1970, con proliferación de azules y verdes. Sus cuadros quedaban dispuestos de manera vibrante hasta llegar a utilizar pigmentos sensibles a la luz ultravioleta que le aporta una mayor oscilación.

La proliferación de tonos metálicos hizo que Sánchez-Camargo hablase de un cuadro *enjoyado*, poniendo en relación la obra de este pintor con la de mosaicos bizantinos⁴⁰². Casi todos señalaron que las obras parecían recoger nebulosas, estrellas y galaxias lejanas. José Hierro describía la visión de éstos como las sensaciones de un cosmonauta que viajase en un viaje interestelar⁴⁰³. Por su parte Ramón Sáez resaltaba, una vez más, el uso de las tonalidades pastosas para sus obras. Las dotaban de una imagen preciosista. En general todos alabaron el saber hacer y lo concienzudo de la obra presentada en Biosca.

Del 1 al 14 de Julio expuso en la sala Biosca el artista argentino Julio Romera. Este artista había iniciado sus estudios artísticos en Buenos Aires, en la Escuela Municipal de Quilmes. Desde 1960 vivía a caballo entre España y Holanda. En 1960 expuso en una colectiva en la sala Darro de la capital española. En 1961 realizó una exposición individual en Círculo de Bellas Artes y participó en el Concurso Biosca para jóvenes pintores. En 1962 expuso en la sede del *Diario de Noticias* de Lisboa, y en la exposición colectiva *D'Art Latino-Americano à París*, celebrado en el Museo del Moderno de la capital francesa. Además de exponer en la galería Biosca, en 1963 Romera expuso en las galerías It Rester de Róterdam, d'Eendt de Ámsterdam y Westing de Odense, Dinamarca.

La exposición la de Romera suponía la última antes de las vacaciones estivales. Castro Arines⁴⁰⁴ advertía por tanto que dadas las fechas tendría problemas con la asistencia de los visitantes a la misma. No por la calidad de los cuadros, sino

⁴⁰¹: R. De R. (1963, 6 junio). "Orus", *Estafeta literaria*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963). En el artículo la obra de Orus se pone en relación a la de Feito, por el uso de las manchas más matéricas y de Cuixart, por los tonos metálicos. Aunque en realidad los referentes a la obra anteriormente citada no está tan clara.

⁴⁰² Sánchez-Camargo, M. (1963, 8 junio). *Hoja del Lunes*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963).

⁴⁰³ Hierro, J. (1963, 20 junio). Crónica del Arte, *El Alcázar*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963).

⁴⁰⁴ Castro Arines, (1963, 13 julio). "La exposición de encuadernaciones contemporáneas", *Diario de Barcelona*, Archivo Biosca nº 18, (1962-1963).

precisamente por coincidir con un periodo en el que Madrid se vaciaba y las calles empezaban a ser fantasmales.

La pintura de Romera estaba adscrita al expresionismo, oscilando entre lo aformal de su estructura y la proliferación de un color rabioso que remarca tímidamente la aparición de figuras. De tal manera la obra podía ser considerada ciertamente algo diferente, no pudiendo ser ni considerada ni figurativa ni abstracta. Estas características fueron las destacadas por la crítica, describiendo esta obra como neo-expresionista. Parecía gustar la idea de estar enfrente de una obra no informalista. La revista *SP* destacaba además de esta incipiente figuración, la potencia en sus obras y un cierto halo de misterio en cada cuadro. En cuanto al color lo señalaba como una técnica un tanto *en bruto*⁴⁰⁵.

En ese sentido iba dirigida la reseña de la *Estafeta Literaria*⁴⁰⁶. Destacaba el empleo en sus obras de un color potente sobre la estructura aformal que dejaba entrever la figuración humana. Esto impresionaba más al crítico, que resaltaba como pareciera que los pintores figurativos habían abandonado últimamente la representación humana en sus cuadros. Le parecía curioso puesto que otros pintores, en principio adscritos a una corriente mucho más abstracta si lo estaban incluyendo. Otro dato importante que indicaba la Estafeta Literaria es que en la muestra también habían sido expuestos dibujos. Es importante ya que en el catálogo no hay ninguna descripción sobre el número de obras, técnica o medidas de las mismas.

Sáez⁴⁰⁷ destacaba en su crónica lo importante que resultaba para el pintor argentina construir sus cuadros. Señalaba de su pintura que se estaba delante de una obra temperamental. Además remarcaba como Romera había imprimido en sus cuadros una categoría ibérica, que suponía una suerte de *esperpento desgarrado y paradójica concreción*. Apreciaba esta pintura porque la consideraba *fuerte, barroca*, que le llevaba a la figuración, *elemental y racial*. Todo esto nos recuerda una vez más los postulados plásticos defendidos por la crítica española del momento, muy acorde con su clima político. Con una supuesta justificación basada en la especificidad de lo hispánico. Lo mismo daba si el artista al que se trataba de justificar fuera informalista, aformalista, abstracto, argentino o europeo.

La nueva temporada de otoño, como siempre, estaba reservada a un artista ya destacado de la escena española. En este caso este lugar fue ocupado por la pintora sevillana Carmen Laffón. La exposición se inauguró el 3 de octubre y se clausuró el 16 del mismo mes. El catálogo de la obra de esta pintora reproducía, después de muchísimas exposiciones sin ofrecer este dato, una lista completa de obras que iban a exponerse, las cuales pasamos a reproducir:

⁴⁰⁵ Anónimo, "Julio Romera". Arte: Ronde de exposiciones .S.P. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963).

⁴⁰⁶ Anónimo, [ca. 1. 963]. *Estafeta Literaria*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963).

⁴⁰⁷ Sáez, R. (1963, 6 junio). "Julio Romera". Arte: Actualidad creadora. *El Español*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963).

1. *El estanque amarillo*, 2. *La huerta*, 3. *El incensario*, 4. *Carmen Rosado*, 5. *Bodegón de Triana*, 6. *Bodegón de las adelfas*, 7. *Bodegón de la esparaguera*, 8. *La lectura*, 9. *El Guadalquivir*, 10. *Homenaje a Mozart en Sevilla*, 11. *El costurero*, 12. *Bodegón de los jazmines*, 13. *El jardincillo del convento*, 14. *El paso prohibido*, 15. *La canasta*, 16. *Bodegón en el campo*, 17. *La cajita de plata*, 18. *Carmen Domínguez*, 19. (El número no existe en la lista, creemos fue un error de tipografía), 20. *Angelita*, 21. *El mantón rosa y las uvas*, 22. *Las violetas*, 23. *Cartas*, 24. *El canario muerto*, 25. *El lebrillo con agua*, 26. *El cesto de melocotones*, 27. *Huerta de José y Ana*, 28. *Figura con mantón verde*, 29. *Retrato de sevillana*, 30. *Mes de María y de las flores*, 31. *Sevilla*⁴⁰⁸.

La introducción a este pequeño catálogo, (que se reproduce íntegro en el anexo 14) la escribió Luis Felipe Vivanco. En la misma se valoraba el mundo irreal, onírico de la pintora sevillana. En la pintura de Laffón podemos ver la realidad, pero no la que es, ya que esta es infinita e imposible de retratar. Lo en realidad vemos es un reflejo ante una neblina interior, destello de esta irrealidad o fragmento de la misma, pero que puede ser representada una y otra vez. Lo mismo que el hombre hace con los sueños o con los anhelos. No se produce la representación de un absoluto sino más bien de los aspectos que componen nuestra memoria, seleccionada a través de los sentimientos, lo importante para nosotros.

El uso del color quizá pudiera ser uno de los aspectos más significativos desplegados por esta artista, la calificada como pintora convencida, que conjura a partir del uso del color, la realidad en forma de ausencia. Esta ausencia es plasmación del propio alma en la pintura.

Además del comentario de Vivanco y la lista de obras, aparecían bastantes de las obras que se podían encontrar en galería Biosca. Dos de estas representaciones se reprodujeron en color: *El cesto de melocotones* y *El estanque amarillo*. En blanco y negro aparecían *El jardincillo del Convento*, *La canasta*, *La huerta*, *Sevilla*, *Bodegón de Triana*, *Retrato de una sevillana*, *Mes de María y de las flores* y *Bodegón en el campo*. El uso del color en las reproducciones del catálogo nos dan la idea de que este fue un catálogo importante en la producción de la galería.

Esta exposición fue muy seguida por la prensa madrileña. Podemos examinar más de 10 entradas que el Archivo Biosca y que nos han servido para entender la acogida de la misma. Todas las referencias fueron muy buenas y destacaban principalmente en tres puntos: la plasmación lírica de la realidad, el contraste de esta pintura figurativa pura con lo anteriormente expuesto en la galería y agradable de su pintura en general. El punto de vista existencialista de sus

⁴⁰⁸ Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

realizaciones llevaba a la crítica reflexionaba sobre este paradigma existencialista en la producción de Laffón. Por último observaban una pintura delicada, sensible, la cual, según la crítica, sólo podía ser realizada desde la perspectiva femenina. De hecho la vertiente de género marcó todos los comentarios de la prensa del momento, algo que podría parecer lejano pero que sin embargo muy evidente para la crítica, eminentemente masculina del momento.

En este sentido Antonio Campoy para su crónica de *ABC*⁴⁰⁹, ponía en contraste la de Laffón con la que realizaba Carmen Arozena, de carácter informalista. Destacaba su figuración, su plasmación de la realidad. Por tanto se comparaba su trabajo con el trabajo que realizaba Antonio López. Para el crítico se trata de obra con una raíz más lírica, profundamente femenina. Esto era palpable en la elección de sus temas, como *La canasta, o el Bodegón de Triana*.

Manuel Sánchez-Camargo⁴¹⁰ enfatizaba de la pintora andaluza la continuidad en su pintura, basada en unos principios a los que era fiel. Además decía de ésta que provenía de una tradición, de una raíz decimonónica. Por ello había trascendido los folklorismos y representaciones costumbrista constante de la cultura andaluza. Parte del éxito de su pintura radicaba en ser un reflejo de su propia sensibilidad, fuera de lo común en esos días. Esta sensibilidad se ponía en contraposición con la una pureza franciscana, por la cual realizaba su obra de manera ascética.

En ese sentido gravitaba la crítica que Ramón Sáez realizaba para *El Español*⁴¹¹. El crítico se refiere a la atmosfera recreada por la artista como una representación literaria en un ambiente cultural. A la vez es una imagen humilde, llena de gris, sutil, brumosa. De tal manera que se acerca a una ambientación femenina de la vida. Pero que por otro lado, es fundamentalmente efectivista. Para el crítico la exposición era interesante precisamente por su gran lirismo.

La revista *Índice*⁴¹² ponía su acento en que estábamos delante de la realización de una mujer. Se trataba de una pintura femenina por su delicadeza fuera de lo común. También por la elección de temas, como en *El costurero, o La canasta*, temas que trascendían de los objetos puramente representados, trasladándonos a un universo muy personal, pequeño, pero unívocamente íntimo de la artista. Esta ambientación es la que lleva a Ramón Faraldo en *Ya* a decir que la exposición era de *pintura de mujer echa por mujer*⁴¹³. Por el cual

⁴⁰⁹ Campoy, A. (1963, 10 octubre). "Otra temporada; Carmen Arozena, Carmen Laffón y Jean Fautrier". Crítica de exposiciones. *ABC*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

⁴¹⁰ Sánchez-Camargo, M. (1963, 7 octubre). "La pintura "sevillana" de Carmen Laffón". *La Hoja del Lunes*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

⁴¹¹ Sáez, R. (1963, 12 octubre). "Carmen Laffón, humilde y lirismo". Arte: Actualidad creadora. *El Español*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

⁴¹² Anónimo, (1963, 1 octubre). "Un ámbito doméstico, Carmen Laffón" *Índice*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

⁴¹³ Faraldo, R. (1963, 12 octubre). "Carmen Laffón en Biosca", Arte, *Ya*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

la pintura estaba llena de encanto. Precisamente llevada a cabo por el uso de los colores y la luz.

También en esa clave de género estaba la crónica que en la revista femenina *Teresa*, realizaba Ana María Mateos⁴¹⁴. La periodista realizaba una entrevista a Laffón en la que le preguntaba por sus referentes. Ella parece tenerlo muy claro cuando invocaba la figura de Velázquez. Tras esto preguntaba a la artista algo, que nos parece muy significativo, si el matrimonio la había ayudado o no cómo artista. Se trata de una pregunta que, como hemos podido constatar, no fue preguntado al resto de sus compañeros hombres. Pone el acento, una vez más, sobre las diferencias de género de esa sociedad. Llegando tomar menos en serio el trabajo de un artista, solo por el hecho de ser mujer. Esto es fácilmente constatable en titulares como el del diario *Ya*⁴¹⁵, *Arte Femenino*, que no deja lugar a dudas en cuanto a la existencia de un arte femenino y otro masculino.

La crítica de Figuerola Ferreti para el periódico *Arriba*⁴¹⁶ era algo más existencialista. Trataba de poner de manifiesto la valentía de la artista y el valor de esta pintura figurativa y con altas dosis de poesía, en relación a la pintura de origen abstracto y de raíz informalista. Para Ferreti la pintura de Laffón devuelve la fe en la pintura, *en una pintura que no está muerta, que recoge la dormida humanidad yacente de sus obras*. Así habla de la pintura como *fisura en la experiencia de un panorama agobiante y torturado por pálpitos nihilistas, tantas veces fruto de la amarga impotencia*.

En esa línea se escribía su comentario Pablo Corbalán para *Tánger*⁴¹⁷. En él nos habla de un arte como *afirmación de vida*. Bodegones, paisajes como plasmación interior, quizá con cierta nostalgia. El periodista nos habla de pintura realizada con candidez boticeliana.

En este mismo mes de octubre y tras finalizar la exposición de Carmen Laffón la galería Biosca volvió a abrir sus puertas con nuevas pinturas, esta vez a cargo de un joven Eduardo Arroyo. La exposición *Pinturas recientes de Arroyo* tuvo lugar del 21 de octubre al 5 de noviembre. Las obras expuestas provenían de tres galerías que, en diferentes lugares, representaban al artista madrileño. La galería Crane Kalman de Londres, la galería Claude Levin de París y la galería Biosca. Todas ellas se aportaron obra para la exposición en Madrid, como veremos en el catálogo.

⁴¹⁴ Mateos, A.M. (1963, noviembre). "La pintura de Carmen Arozena y Carmen Laffón". El artista y su mundo. *Teresa*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

⁴¹⁵ Anónimo, (1963, 27 octubre). "Arte femenino", *Ya*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963). El título hacía referencia a las dos expositoras Carmen Laffón y Carmen Arozena

⁴¹⁶ Figuerola Ferretti, L. (1963, 13 octubre). "Carmen Laffón, Carmen Arozena y Fautrier". *Arte. Arriba*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

⁴¹⁷: Corbalán, P. (1963, 19 octubre). "Primeras exposiciones de pintura". Madrid al habla, *Tánger*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

Este catálogo⁴¹⁸ reprodujo varias de las obras, todas ellas en blanco y negro. En la portada se encontraba la obra *Carancha*, (1963), de medidas 162 x 128 cm. A parte de ésta se podían ver las siguientes obras:

L'Empereur, 1962
80 x 60 cm.
Crane Calman Gallery

Anatomía con clavel, 1963
92 x 73 cm.
Galería Biosca

La visita de Poincaré, 1963
100 x 100 cm.
Galería Biosca

1. *Teniente de cuesta colorada*, 1963
17 x 17 cm.
Galería Biosca

2. *Teniente del bosque de la Gabla*, 1963
17 x 17 cm.
Galería Biosca

3. *Teniente de Muley Yuset*, 1963
17 x 17 cm.
Galería Biosca
(Tríptico)

Felipe II en el 16, (composición de 16 cuadritos unidos)
139 x 132 cm.
Galería Biosca

Cuatrodedos, 1963
162 x 128 cm.
Galería Biosca

Princesse d'Eboli au bandeau Blanc, 1962
100 x 100 cm.
Colección David Talbot Rice, Londres

El puente de Arcole, 1963
66 x 44 cm.
Galería Biosca

⁴¹⁸ Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

El gordito, 1963

162 x 128 cm.

Galería Biosca

Generia Enrhume, nº 3, 1963

130 x 83 cm.

Galerie Claude Levin

Fragmento del tríptico Amores Imperiales, 1963

130 x 81 cm.

Galerie Claude Levin

Petite historie de Napoleón, 1962

107 x 81 cm.

Colección Peter Scarisbrick, Londres

En la primera parte del catálogo se daban indicaciones de las exposiciones que el artista ya había llevado a cabo. En cuanto a las colectivas destacaban su participación en el *Salón Jeune Peinture* en las ediciones de 1960 al 1963, las cuales habían tenido varias sedes a caballo entre París, Cannes y Londres. En 1960 también había participado en la exposición *Grands et jeunes d' Aujurdhui*. En 1962 expuso en la muestra *Confrontation* de Dijon. Además en una exposición itinerante por Alemania, Manheim, Hamburgo y Badem Badem y en la Galería Alain de Breton de Marsella.

Su pintura se consagro con la medalla de oro en su participación en la IV Bienal Internacional de la Republica de San Marino que tuvo lugar en 1963. Pero también participó en *Salón de Mai* en París, en la muestra *Modern Art Culture* de Zúrich, en la muestra *Prospettive attuali della nuova figurazione* en el Palazzo Strozzi de Florencia, *Otre l' Infinite*, en la Bienal de París, con una obra confeccionada por el Equipo Matadero, al que pertenecía. En cuanto a las individuales había expuesto consecutivamente en las tres galerías anteriormente mencionadas, 1961 en la galerie Claude Levin, 1962 en la Crane Calman gallery y por último 1963 en la galería Biosca.

La introducción al catálogo fue escrita por Pierre Golendorf. Este nos anunciaba que las obras de Eduardo Arroyo se encontraban dentro de la tradición, abierta por el movimiento Dada y continuación por el surrealismo, de revisión y crítica de la sociedad. Por lo tanto, a pesar de tratarse de obra realista, con temas comprensibles y una ejecución un tanto esquemática. Ni se trataba de obra ingenua ni caricaturista. Tenía un trasfondo político, que en el momento no podía nombrarse. Hoy en día nos resulta evidente, y era la crítica al poder, al impuesto, al autoritario. Todo ello lo hacía sirviéndose de un lenguaje de lo

cotidiano, o sea de lo popular, de lo que terminará derivando en el movimiento Pop.

La crítica fue encendida, tachando de imperfecta su técnica en la mayoría de sus obras. Así fue tildada su obra de inmadura. Pero muy pocas veces yendo a la raíz de la misma, que era la crítica social. De esta forma, Ramón Faraldo en *Ya*, hablaba de una obra *deliberadamente ingenua y al gusto del pueblo*⁴¹⁹. Pero criticaba la raíz pictórica de su obra, hablando de un color crudo, *semejante al papel de cocina*. Aunque entendía que el dibujo había sido tosco con una intencionadamente.

En ese sentido se encontraba la crítica de Sáez en *El Español*⁴²⁰. Para el crítico estamos ante una figuración caustica de ambiente fúnebre, con *estrafalarios marcos* que según Sáez representarían la vanidad humana. Vanidad humana quizá plasmada como *radiografías de personajes disecados*. Pero como vemos no es capaz de ir paso más allá y hablar simplemente de lo que verdaderamente representaban estos personajes.

Más positivo se mostraba Figuerola Ferretti que en su particular defensa del arte figurativo defendía la pintura de Arroyo como *evidencia de la vigencia de lo figurativo*⁴²¹. Por tanto se refería a la pintura del madrileño como en una búsqueda por la vuelta de lo objetivo a la pintura. También resaltaba el humor negro con el que el artista había tratado sus pinturas. Le reconocía un trasfondo amargo, en el borrar el rostro de los personajes suponía para este crítico, un acto radicalizado de su obra.

Por su parte, Antonio Campoy tachaba su obra inmadura, ridícula, cursi, aunque entendía que el juego que Arroyo proponía era ese. Pero una vez más se choca en la crítica con el uso de la forma y la técnica pero no se discute sobre su fondo:

*En la Galería Biosca podríamos morirnos de risa, sino fuera porque la pintura de Arroyo es esencialmente fúnebre. Caricatura torpe y fúnebre, cita casi surrealista de lo copiado y de lo imaginado*⁴²².

Pero la crítica más dura fue la realizada por Sánchez-Camargo, la cual fue doble ya que la realizó en *La Hoja del Lunes*⁴²³ y en *Pueblo*, ambos periódicos para los que colaboraba. Este autor comentaba en la primera que el propósito artístico había fallado en los cuadros de Arroyo. Se ponía como ejemplo, una

⁴¹⁹ Faraldo, R. (1963, 7 noviembre). "Una exposición original y otras de trámite". *Arte. Ya*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

⁴²⁰ Sáez, R. (1963, 2 noviembre). "Arroyo pintor de símbolos populares". *Arte: actualidad creadora. El Español*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

⁴²¹ Figuerola Ferretti, L. (1963, 31 octubre). "Arroyo, Román Vallés y Teo Asunción". *Arte, Arriba*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

⁴²² Campoy, A. (1963, 31 octubre). "Arroyo, Arte y artistas: Crítica de exposiciones". *ABC*. Biosca nº 18, (1962-1963)

⁴²³ Sánchez-Camargo, M. (1963, 28 octubre). "La obra de Arroyo y Muñoz Barberán". *Crónica del Arte. Hoja del Lunes*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

vez más, la obra de Antonio López. Para el crítico se había quedado a mitad camino entre una figuración como la de López, en los que había introducido algún elemento dadaísta y surrealista. En su segunda reseña en *Pueblo*, nos vuelve a comparar el trabajo de ambos artistas. Diciendo sencillamente que Arroyo no había llegado a su objetivo. Era más lo que esperaba, que lo que despertaba de obra. Cerraba análisis con un repetido comentario que persigue de forma constante a la plástica moderna, tildarla como de como un acto irreflexivo, facilón y torpe, comparándolo con un juego de niño.

En cualquier certamen donde intervenga lo infantil podremos encontrar mil sugerencias más bellas, más sinceras y mejor realizadas que en este expositor⁴²⁴.

A pesar de la buena relación que la galería Biosca tuvo con los estamentos el poder la exposición de Eduardo Arroyo fue clausurada con anterioridad a la fecha indicada en el catálogo, precisamente por problemas con el mensaje político de las obras expuestas. Solo pasó un día tras la exposición de Eduardo Arroyo cuando la galería Biosca preparó su siguiente inauguración. En esta ocasión se trataba de las pinturas de José Ignacio Cárdenas. El pintor madrileño expuso en Biosca del 6 al 19 de noviembre. En esta ocasión presentaba 25 pinturas.

El catálogo nos hacía un recorrido por las exposiciones individuales y colectivas en las que había participado. Podemos destacar como presentó sus primeros cuadros en 1941, en el Casino de Biarritz, en una muestra colectiva denominada *Pintores Españoles*. Posteriormente expuso en 1952 otra colectiva en la sala Turner de Madrid. Dos años más tarde, expuso en la Muestra Nacional de Bellas Artes celebrada en Madrid. En 1954, exponía en la Sociedad de Amigos del País de Málaga.

El año de 1955 fue un año intenso para el pintor. Volvió a exhibir su obra en Madrid, en esta ocasión en El Ateneo en 1955. Pero además ese mismo año el pintor madrileño expuso su obra en la Bienal de Barcelona y en la galería Buchholz. Su primera exposición individual fue celebrada de nuevo en las salas del Ateneo de Madrid en 1958. Al año siguiente expuso, en una nueva individual en la galería Dintel de Santander. Posteriormente volvió a compartir espacio con otros pintores, en una nueva colectiva en la galería Nebli en 1961.

En este año 1961 expuso por primera vez en la sala Biosca. Además colaboró en la muestra, *Peintres Contemporanais d' Espagne*, en al Maison de la Pensée en París. En 1962 expuso, en cuanto a las individuales entre ellas en la realizada por la galería de Libros de Zaragoza, que había pertenecido a Tomás Seral. También tuvo otra muestra en la galería Fortuny de Madrid. Además

⁴²⁴ Sánchez-Camargo, M. (1963, 29 octubre) "Arroyo", *El Arte, Pueblo*, Madrid, 29/10/1963. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

colaboró nuevamente en *Pintura Joven Española* que viajó a Oslo, además expuso obra en el Instituto de Cultura Hispánica de Bilbao.

El catálogo nos refirió las obras expuestas en esta ocasión a parte de referirnos las exposiciones en las que había participado:

1. *Sr. Höninguer Hume*, 2. *Sra. De Berlanga*, 3. *Nubes*, 4. *Pedrito*, 5. *Sra. de Forqué*, 6. *Nubes*, 7. *Cogida*, 8. *Toro muriendo*, 9. *Verónica*, 10. *Picador*, 11. *Toro muriendo*, 12. *Sr. Escobar*, 13. *Sr. Viudas*, 14. *Mi hija Laura*, 15. *Mi hijo Álvaro*, 16. *Sra. de Burkley*, 17. *Sra. de Armiñan*, 18. *Sra. de Feduchi*, 19 a 21. *Nubes*, 22 a 25. *Niñas*.

En él se reproducían a color la obra *Mi hija Laura*, en blanco y negro las obras *Sr. Höninguer Hume*, *Sr. Escobar*, *Sra. de Forqué*, y *Nubes*⁴²⁵.

La crítica periodística hacía referencia al buen quehacer del pintor, señalaba lo particular en su técnica, en la que usaba colores planos, normalmente cálidos y agradables a la vista, huyendo de mezclas, degradaciones y estridencias. Así *Dígame*⁴²⁶ comentaba, en cuanto a la técnica, que él era cartelística de profesión y por tanto al igual que en un cartel, había eliminado las sombras que producen volúmenes y anulado la perspectiva. Le reconocía su labor como dibujante, diciendo de él que estaba dotado para el retrato. En general alababa sus obras, agradables a la vista y sin estridencias.

Manuel Campoy⁴²⁷ marcaba, igualmente, la importancia de la utilización de colores suaves, en algunas ocasiones parecían haber sido pintados sobre papel. Destacaba el *Retrato de Luis Escobar*, al cual parecía haberle impreso una fina dimensión psicológica. Fisonomías planas y agradables, que hacían de sus pinturas que fueran, elegantes y decorativas. Señalaba, además, una cierta evolución en sus pinturas desde su última exposición en la sala Fortuny de 1962.

Para Ramón Sáez⁴²⁸, Juan Ignacio Cárdenas era un buen dibujante. En sus cuadros se podían ver influencias de Modigliani, sobre todo en la manera de construir los personajes y en la estructuración de su obra. Pero para el crítico, el pintor madrileño debía de profundizar más en su arte. Estudiar la vertiente psicológica de sus retratos. Por último resaltaba la elegancia de su obra, realizando cuadros elegantes y fáciles en su comprensión.

⁴²⁵ Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

⁴²⁶ Anónimo, (1963, 19 noviembre). *Dígame*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

⁴²⁷ Campoy, M. (1963, 14 noviembre). "Retratos, Cárdenas, Esperanza Ruiz, Aute, Ribera Baguer y Frank, *El Punto*". Arte y artistas: Crítica de exposiciones. *ABC*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

⁴²⁸ Sáez, R. (1963, 22 noviembre). "Cárdenas". Arte: actualidad creadora. *El Español*. Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

Por su parte, Ramón Faraldo en *Ya*⁴²⁹, señalaba que aún no se le había reconocido su labor como pintor por dos motivos principales. Primero porque no se trata de obras impactantes técnicamente, o mejor dicho, en la que el artista buscara ese impacto al visitante. Más bien las resolvía de manera efectiva y naturalista, sin artificios. Esto hacía que sus cuadros necesitasen algo más de tiempo para ser asimilados y posteriormente valorados. Por otro lado, según el crítico, le perjudicaba la no adscripción a ningún grupo o filiaciones artísticas.

Interesante fue, también, ver como la exposición aparecía en las noticias de sociedad, siendo recogida por la periodista Sofía Morales en diferentes medios de la prensa nacional como *Información* de Alicante de 19/11/1963, *Jaén* del 19/11/1963, *Unidad* de San Sebastián, 21/11/1963, *Sevilla* de 21/11/1963, *Correo de Zaragoza*, 21/11/1963, *Proa* de León 22/11/1963, *Nueva España* de Huesca de 26/11/1963, *La Tarde* de Málaga de 26/11/1963 o el *Amanecer* de Zaragoza de 26/11/1963.

El año se cerró con dos exposiciones colectivas que se alejaban de la línea marcada por Juana Mordó para la galería. En el caso de la primera muestra, que tuvo lugar del 27 de noviembre al 18 de diciembre se trataba de una muestra de pintura antigua. En la segunda, se trataba de las obras elegidas por una casa comercial para realizar una serie de anuncios. Ambas apartadas de las muestras de décadas a un pintor joven renovador, como venía sucediendo en ese año.

La primera, *Exposición de pintura antigua. Cuadros procedentes de colecciones particulares*, tuvo un catálogo muy cuidado. Se publicó con una edición provista de tapa dura y con una imagen de los cuadros de la exposición a color. Aparecía una introducción en la que se explicaba el porqué de esta exposición. Por otro lado se enumeraban todas las obras de manera pormenorizada, en cada hoja se recogía, a modo de ficha de inventario, autor, nombre de la obra, medidas, técnica, colección de proveniencia, lugar de la firma y persona encargada de su expertización.

En esta introducción redactada por la galería, se nos dice que los cuadros expuestos eran en su mayoría de la escuela flamenca u holandesa. También estaban representados un gran número de pintores ingleses, aunque esto quedó omitido. Hemos de añadir que se trataba, a pesar de la esmerada selección que la galería dice hacer, de obra de pintores secundarios y de obra, en general decorativa. Efectivamente estas pinturas se encontraban en el gusto de las colecciones privadas europeas, en este caso inglesas, del s. XIX.

En la introducción se nos justificaban la elección de las obras. En realidad continuaba una tendencia de la galería. Se preparaba al menos una muestra al año de pintura antigua. Esto se podría deber, en primer lugar al gusto del

⁴²⁹ Faraldo, R. (1963, 12 noviembre). "Exposición extraordinaria de Juan Ignacio Cárdenas en Biosca". *Arte. Ya..* Archivo Biosca nº 18, (1962-1963)

propio Aurelio Biosca que era mucho más conservador en sus elecciones artísticas. Por otro lado, la organización de estas muestras podría estar relacionada con la aspiración de la galería de satisfacer a un sector de público burgués, más conservador en sus elecciones, pero que adquiere obras.

En cuanto a las obras expuestas, se trataba de 34 cuadros, entre oleos y tablas:

1. John E. Fernelay, (1781-1860)
Caza del ciervo
Lienzo, 130 x 100 cm.
Firmado en ángulo inferior derecha
Colección: Solomon Rotschild
Experto: Profesor J.O. Flatter

2. Frans van Mieris, el Joven (1689-1763)
Lección de música
Tabla, 47 x 38 cm.
Firmado, arriba a la derecha
Experto: R. Beyert

3. Mechor Hondecoert, (1636-1695)
El corral
Lienzo, 164 x 132 cm.
Firmado en el centro
Colección: Earl of Wharndiffe y Douglas W. Freshfield
Experto: R. Beyert

4. Sebastian Vranx, (1565-1647)
Paisaje
Lienzo, 127 x 86 cm.
Monograma en la parte central, abajo
Experto: E. Beyaert

5. Dirk o Thuerry hals, (1591-1656)
Alegre sociedad
Tabla, 57 x 35 cm.
Firmado arriba a la derecha
Colección: Duke of Sutherland
Experto: R. Beyaert

6. Eugenia Pradez, (s. XIX)
Viaje
Lienzo, 91 x 71 cm.
Experto: Profesor J.O.Flatter

7. Willem van Aelst, (1626-1683)
Naturaleza Muerta
Lienzo, 62 x 67 cm.
Firmado
Experto: R. Beyaert

8. Adriaen van Utrecht, (1599-1652)
Naturaleza Muerta
Lienzo, 62 x 67 cm.
Firmado
Experto: R. Beyaert

9. Cornelio Bisschop, (1630-1674)
El joven poeta
Lienzo, 44 x 56 cm.
Firmado abajo a la derecha
Colección: Madame Louise Forest
Experto: R. Beyaert

10. Johannes Lingelbach, (1622-1674)
Paisaje
Lienzo, 67 x 71 cm.
Monograma abajo, en el centro
Experto: R. Beyaert

11. Henry van der Rurc, (1625-1678)
Estudio de artista
Lienzo, 83 x 65 cm.
Monograma, abajo derecha
Colección: A. Penchill Charles
Experto: R. Beyaert

12. Jacob van der Bosch, (1636-1676)
Naturaleza Muerta
Lienzo, 87 x 70 cm.
Firmado abajo a la derecha
Colección: G. H. Kingsley Esq.
Experto: R. Beyaert

13. Simon Verelst, (1644-1721)
Florero
Lienzo, 64 x 77 cm.
Firmado en el floerero
Experto: R. Beyaert

14. Thomas Heeremans, (s. XVIII)
Juego de invierno
Tabla, 31 x 23 cm.
Experto: R. Beyaert

15. John Glover,
Paisaje Romántico
Lienzo, 133 x 92 cm.
Firmado
Colección: L.W. Need
Experto: J.O. Flatter

16. Gerrit Lundens, (1622-1677)
Interior de una granja
Lienzo, 53 x 48 cm.
Firmado abajo
Experto: R. Beyaert

17. John Frederick Herring, (1795-1865)
Formación de tres caballos de carreras
Lienzo, 91 x 60 cm.
Firmado
Experto: Profesor J.O. Flatter

18. George Stubbs, (1724-1806)
Caballo de carreras, "Tomy"
Lienzo, 60 x 50 cm.
Firmado debajo de la obra
Colección M.A.W. Swinfen Broun

19. George Stubbs, (1724-1806)
Caballo de carreras, "Polly"
Lienzo, 60 x 50 cm.
Firmado debajo de la obra
Colección M.A.W. Swinfen Broun

20. Charles Thomas Dixon, (s. XIX)
Batalla en el mar entre franceses e ingleses, (12/4/1782)
Lienzo, 111 x 65 cm.
Firmado
Colección: Commander C. Douglas Lane
Experto: J.O. Flatter

21. Peter van Bloemen, (1657-1720)
Parada en el viaje
Lienzo, 61 x 47 cm.

Monograma P. v B.
Experto: R. Beyaert

22. Arahem Diepram, (1622-1670)

Conversación

Tabla, 27 x 33 cm.

Firmado

Experto: R. Beyaert

23. George Hart Smillie, (s. XIX)

Desembarco de flotas americanas en Puerto Rico

Lienzo, 106 x 60 cm.

Firmado

Experto: Profesor J.O.Flatter

24. Francesco Bassano, el joven, (1549-1592)

Cena de Emaús

Lienzo, 225 x 164 cm.

25. John Scott, (1774-1828)

Batalla de Trafalgar

Firmado

Experto: J.O.Flatter

26. Cornelis de Hem, (1631-1695)

Mesa con desayuno

Lienzo, 53 x 46 cm.

Firmado

Colección: Earl of Penbroke

Experto: R. Beyaert

27. Jan Frans van Deel, (1764-1840)

Jarrón con flores

Lienzo, 72 x 99 cm.

Firmado

Colección: Lady Cecilia Mc Kenna

Experto: R. Beyaert

28. Peter Mohamy, (1670-1749)

Barco en el mar en calma

Lienzo, 76 x 55 cm.

Monograma

Experto: J.O. Flatter

29. Peter Mohamy, (1670-1749)

Barco en el mar en calma

Lienzo, 76 x 55 cm.
Monograma
Experto: J.O. Flatter

30. Allert van Everdingen, (1621-1675)

Tempestad en la costa de Noruega

Lienzo, 78 x 63 cm.

Firmado

Experto: R. Beyaert

31. W.H. Williansen

Salvamento

Lienzo, 78 x 63 cm.

Firmado

Experto: J.O. Flatter

32. Thomas Luny, (1758-1837)

Vista de un puerto

Lienzo, 40 x 30 cm.

Firmado

Experto: Profesor J.O. Flatter

33. Jan Josefaz van Goyem, (1599-1665)

Paisaje de ribera

Lienzo, 52 x 41 cm.

Experto: R. Bayaert

34. Jacob Izaak von Ruisdeel, (1625-1682)

Tabla,

71 x 51 cm.

Monograma abajo

Colección: Barón Llangttock

Experto: R. Bayaert

La única crónica de la exposición encontrada en el archivo, es la que José Hierro escribió para el *Alcázar*⁴³⁰. En ella alaba el criterio de la galería Biosca de hallarse en una constante apertura hacia la creación. También se expresa en relación al posible conflicto, a la hora de ser valorado por el público y la crítica, entre arte antiguo y moderno. Para ilustrar al arte antiguo explica lo valioso de la acción de la pátina del tiempo en la obra de arte. Para el crítico la obra expuesta en Biosca es una obra menor. El propio tiempo hace que la obra fuera valorada de una manera mucho más positiva, puesto que ya no lo hace en términos cualitativos, sino como reliquia, objeto del pasado. Así puede aparecer con sus propias limitaciones y errores, pero autenticarse como objeto histórico.

⁴³⁰ Hierro, J. (1963, 5 diciembre). Crónica del Arte. El Alcázar. Biosca nº 18, (1962-1963)

Esa acción no se produce en el cuadro moderno. Por esto lo contemporáneo se valora sin ese filtro del tiempo, sin que se haya tamizado la obra convirtiéndola en antigüedad. De tal manera que, lo que antes se señalaba como virtud es juzgado ahora como error de ejecución en el artista. Lo cual no parece demasiado justo con respecto a la apreciación de la obra contemporánea.

La última exposición celebrada en la galería Biosca en 1963 correspondió a una colectiva de jóvenes artistas que pusieron a trabajar su arte para realizar la publicidad del Instituto Ibys. Esta casa comercial fue la primera organización industrial en España para la elaboración de medicamentos. Su labor fue destacable en ramas como la diabetes, la vacunoterapia, la opoterapia y la sueroterapia.

La exposición de pintura, dibujo, grabado y fotografía. Obra gráfica realizada para el Instituto Ibys, tuvo lugar del 19 de diciembre de 1963 al 11 de enero del año siguiente. Para la misma se editó a cuatritomía un pequeño catálogo que tenía portada dura. Para la cual se reproducía un bodegón de Martínez Novillo. En el catálogo se encontraba una introducción *Pedagogía y propaganda*, escrita por José María Moreno Galván. En esta éste reivindicaba la función pedagógica en la imagen publicitaria contemporánea.

En el catálogo se reprodujeron, a una tinta, varias de las obras participantes de esta muestra, *Clavo Maternidad, Macarrón Maternidad, Álvaro Delgado Gravidez, Arturo Bodegón, Redondela Gravidez y Zamorano Familia de Campesinos*. Llama la atención las temáticas expuestas eran siempre las mismas, maternidades, bodegones o relacionadas con la comida y temáticas relacionadas con enfermedades. Esto posiblemente tiene que ver precisamente con el organizador de la muestra, un laboratorio farmacéutico. Así las obras se asociaban con las líneas de producción del laboratorio.

Se nos numeraba los artistas participantes, obra, técnica⁴³¹:

- | | | |
|----|---------------------------|--|
| 1. | <i>Abuja, Francisco</i> | <i>Gravidez, (dibujo)</i> |
| 2. | <i>Adán Ferrer</i> | <i>Bodegón, (grabado)</i> |
| 3. | <i>Álvarez, Francisco</i> | <i>Bodegón, (grabado)</i> |
| 4. | <i>Arturo, María</i> | <i>Bodegón, (grabado)</i> |
| 5. | <i>Ballesta, Juan</i> | <i>Insomnio, (tinta china, aguada)</i> |
| 6. | <i>Ballesta, Juan</i> | <i>Aglomeración, (Tinta china)</i> |
| 7. | <i>Ballesta, Juan</i> | <i>Niño y abuelita, (gouache)</i> |
| 8. | <i>Ballesta, Juan</i> | <i>Inapetencia, (gouache)</i> |
| | <i>Ballesta, Juan</i> | <i>Crecimiento, (gouache)</i> |
| | <i>Ballesta, Juan</i> | <i>Maternidad, (gouache)</i> |
| | <i>Ballesta, Juan</i> | <i>Pesadilla, (gouache)</i> |
| 9. | <i>Clavo, Javier</i> | <i>Bodegón, (gouache)</i> |

⁴³¹: Biosca nº 18, (1962-1963)

- | | | |
|-----|-------------------------------|---|
| 10. | <i>Clavo, Javier</i> | <i>Maternidad, (tinta china)</i> |
| 11. | <i>Clavo, Javier</i> | <i>Maternidad, (tinta china y gouache)</i> |
| 12. | <i>Clavo, Javier</i> | <i>Maternidad, (tinta china y gouache)</i> |
| 13. | <i>Chumy</i> | <i>Convalecencia, (collage y tinta china)</i> |
| 14. | <i>Chumy</i> | <i>Enfermedad crónica,
(collage/ tinta china)</i> |
| 15. | <i>Chumy</i> | <i>Pesadez de estómago,
(collage/tinta china)</i> |
| 16. | <i>Chumy</i> | <i>Se le va la cabeza! (gouache)</i> |
| 17. | <i>Delgado, Álvaro</i> | <i>Gravidez, (dibujo a carbón)</i> |
| 18. | <i>Delgado, Álvaro</i> | <i>Gravidez, (dibujo a carbón)</i> |
| 19. | <i>Delgado, Álvaro</i> | <i>Langosta, (carbón, tinta china y
gouache)</i> |
| 20. | <i>Delgado, Álvaro</i> | <i>Flores, (óleo)</i> |
| 21. | <i>Delgado, Álvaro</i> | <i>Bodegón, (óleo)</i> |
| 22. | <i>Delgado, Álvaro</i> | <i>Gravidez, (lápiz)</i> |
| 23. | <i>Macarrón, Ricardo</i> | <i>4 dibujos, (carbón)</i> |
| 24. | <i>Macarrón, Ricardo</i> | <i>4 dibujos, (carbón)</i> |
| 25. | <i>Martínez Novillo</i> | <i>Gravidez, (tinta china)</i> |
| 26. | <i>Martínez Novillo</i> | <i>Bodegón, (gouache)</i> |
| 27. | <i>Mallo, Cristino</i> | <i>Gravidez, tinta china)</i> |
| 28. | <i>Medina, Antonio</i> | <i>Gravidez, (tinta china)</i> |
| 29. | <i>Medina, Antonio</i> | <i>Bodegón, (gouache)</i> |
| 30. | <i>Mingote, Ángel</i> | <i>4 dibujos</i> |
| 31. | <i>Müller, Nicolás</i> | <i>Arcos de la Frontera, (fotografía)</i> |
| 32. | <i>Ortiz Valiente, Manuel</i> | <i>Bodegón, (grabado)</i> |
| 33. | <i>Pacheco, Joaquín</i> | <i>Bodegón, (lápiz y óleo)</i> |
| 34. | <i>Puig Rosada, Fernando</i> | <i>2 dibujos, (tinta china)</i> |
| 35. | <i>Puig Rosada, Fernando</i> | <i>2 dibujos, (tinta china)</i> |
| 36. | <i>Redondela, A.</i> | <i>Gravidez, (tinta china)</i> |
| 37. | <i>Ventó, José</i> | <i>Bodegón, (tinta china)</i> |
| 38. | <i>Villarraig, Pedro</i> | <i>Bodegón, (acuarela)</i> |
| 39. | <i>Zamorano, Ricardo</i> | <i>Bodegón, (grabado)</i> |
| 40. | <i>Zamorano, Ricardo</i> | <i>Bodegón, (gouache)</i> |
| 41. | <i>Zamorano, Ricardo</i> | <i>Bodegón, (gouache)</i> |
| 42. | <i>Zamorano, Ricardo</i> | <i>4 dibujos, (gouache)</i> |

La prensa centró sus comentarios primeramente sobre la idea de que a muestra era una miscelánea de obras realizadas en diferentes técnicas, oleo, gouache, fotografía, grabado, etc. También pareció interesar la idea de que las obras habían sido creadas como propaganda.

De esta manera, Ramón Faraldo, en *Ya*,⁴³² señalaba que la muestra era la *representación de la imagen al servicio de un producto*. En ella podía existir una vertiente pedagógica, más allá de lo puramente icónico de la misma.

Por su parte José Hierro⁴³³, reflexionaba sobre la importancia del acercamiento de cada artista a la temática tratada. Unos lo hacían desde el humor, otros desde el naturalismo o la fantasía. Para este crítico la muestra era sintomática de como el arte también puede acercarse a las preocupaciones cotidianas. Pero también de como en la época contemporánea los mecenas cambian. La imagen no está sujeta a los mandatos iconoclasticos de la Iglesia, o son la representación de un señor feudal, sino que son representación de ideas comerciales. A parte remarcaba el interés para el visitante ante su ejecución.

3.2. Promoción y captación de su cartera de artistas

a. Premios para nuevos artistas menores de 45 años 1960: Bases (repercusiones y criticas) proceso de reunión de jurado, folleto finalistas, repercusión en prensa, exposición, ganador y repercusión en crítica en prensa nacional

Una de las constantes dentro de la promoción del arte, esté en el ámbito geográfico u económico que sea, es reconocer, gestionar e impulsar una cartera de artistas. Esta ha sido siempre una de las preocupaciones dentro del sector privado. Los marchantes de la primera Vanguardia parisina, realizaron un cambio extraordinario en la manera de tratar el arte y su fomento, comenzando por desarrollar un incipiente mercado de arte.

Este modelo, tal y como lo conocemos hoy, estaba basado en la realización de exposiciones cíclicas de arte. A estas exposiciones se les intentó dar un eco mediático amplificándolo con el uso de la prensa. De esta manera, se convirtieron en una de las herramientas más utilizadas por galerías y marchantes de arte porque ponían en conocimiento de la burguesía -sus nuevos compradores- las novedades del mercado. El sistema aunque se desarrolló en el s. XIX perdura hoy en día con algunas actualizaciones en su funcionamiento.

Los marchantes de finales s. XIX y principios del s XX solían ponerse en contacto con los artistas de las vanguardias, muchos de ellos provenientes de los Salones de los Rechazados, artistas que no habían entrado en el circuito de exposiciones nacionales que consagraba el arte de esa generación. Por otro

⁴³² Faraldo, R. (1963, 28 diciembre). "Colectiva en Grin-Gho- Heiter- N de Celis- E. Vicente- Diversas Firmas en Biosca", *Arte. Ya*. Biosca nº 18, (1962-1963)

⁴³³ Hierro, J. (1964, 1 enero). "obra Gráfica en Biosca". *Crónica del Arte. El Alcázar*. Biosca nº 18, (1962-1963)

lado personajes como Paul Durand-Ruel, Ambroise Vollard y Daniel Henry Kahnweiler, hicieron las compras de obra de sus artistas representados siguiendo un propio gusto, fomentando la subjetividad y una apuesta personal. De tal manera que inauguraron un sistema privado de exposición y venta de las artes, no basado en el museo ni en ninguna otra institución pública.

Este procedimiento directo de compra, entre artista y marchante, estableció al segundo como intermediario para la venta final. A su vez, cargaba al precio final su comisión. Desde un principio quedó claro que el marchante no formaba parte del proceso creativo, pero sí de la difusión de las bellas artes, por un lado y del mercado, por otro. De esta forma se estableció un acuerdo fructífero para las dos partes⁴³⁴. Aunque este tipo de fomento artístico suponía riesgos. Se apostaba, al menos al principio, por autores no consagrados que al galerista gustan. Esta elección podía no ser la elegida por el público, que era el último receptor del mercado del arte y su comprador final. El artista novel solía vender series enteras a galerías. El éxito o el fracaso de la misma dependían de la habilidad del galerista de vender esa obra.

Ese modelo de promoción ha continuado durante todo el s. XX y supone el espíritu de iniciativas como los Premios Biosca de Pintura. El certamen surgió para buscar nuevos pintores, jóvenes artistas, ligados a las nuevas tendencias creativas. Por otro lado permitía ponerse en contacto con un nuevo público. De esta forma la galería aumenta clientela para su cartera, sea del lado de los artistas representados o por el del espectador, el coleccionista, último receptor de la obra de arte.

El primero de ellos se realizó en 1960. Aunque gran parte del año anterior el personal estuvo ocupado en su gestión, aparte de continuar con el frenético programa de exposiciones de la Galería. El proceso del primer premio Biosca ha quedado muy bien documentado en los archivos de la galería recogidos en la biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía⁴³⁵.

Primeramente la galería Biosca estableció unas bases para el concurso lo bastante atractivas para animar al mayor número de pintores para su inscripción, (anexo 15):

1. *Concurso anual*
2. *50.000 pesetas de premio*
3. *Podrán presentarse pintores menores de 45 años*
4. *La obra que se presenta nunca debe haber sido expuesta. Lienzo debe tener unas medidas de 100 x 81 cm., enmarcada por un simple listón de madera al natural, que no exceda de 3 cm., de ancho*
5. *El tema y los procedimientos son libres*

⁴³⁴ Kahnweiler, D. H. (1991). *Mis galerías y mis pintores*. Conversaciones con Francis Crémieux. Madrid, España: Ardora

⁴³⁵ Recuperado de <http://catalogo.museoreinasofia.es/ABSYSINTERNET/abwebp.exe/X5103/ID18720/G0?ACC=DCT2>

6. *La pintura deber ser entregada en noviembre de 1959 en la C/ Dolores nº 12. El artista debe añadir una hoja con su nombre apellidos, lugar y fecha de nacimiento y dirección actual*
7. *El jurado decidirá sobre la admisión de la obra y los artistas avisados personalmente*
8. *Las obras serán expuestas en enero de 1960*
9. *El Fallo del jurado será público durante la exposición de las obras finalistas*
10. *La obra pasará a ser propiedad de la Galería Biosca*
11. *El premio nunca podrá declararse desierto*⁴³⁶

Se anuncia como un concurso anual. Solo tuvo un desarrollo de dos años, 1960 y 1961. Lo primero que nos llamó la atención fue la cuantía del premio. Creemos se que trataba de un certamen que pretendía ser una plataforma, sino de artistas nóveles, desde luego sí de artistas no enteramente consagrados. Existía toda una generación de artistas menores de 40 años que estaban haciendo obras muy rompedoras con realizado por los artistas de la década anterior.

El premio suponemos, por tanto, debía tratarse de un buen reclamo. En la época las 50.000 pts., cantidad de la que estaba dotado el premio era una cantidad significativa. Máxime si se compara con los valores registrados para ventas de arte contemporáneo de un artista no consagrado.

Por otro lado, la idea de establecer un concurso que no se podía declarar desierto suponía de alguna manera un compromiso con el artista. Al menos uno de los participantes ganaría el premio. Muchos de los participantes aún no habían vendido obra o estaban vendiendo sus primeros cuadros, evidentemente a unos precios más bajos.

Según palabras de Juan Antonio Gaya Nuño, en su carta de aceptación⁴³⁷:

Felicitarle por su generosa decisión de convocar un concurso de pintura, excelentemente dotado, le comunico que tendré el mayor placer en colaborar con Ud., formando parte del jurado calificador. Ello será para mí un honor, tanto por su designación como por la personalidad de mis compañeros

En el anuncio que publicitaba el concurso anunciaba un concurso anual. Este es un dato positivo ya que anualmente se podían revisar las nuevas tendencias y valores del arte español. Otro de los aspectos interesantes que se desprenden de las bases es que la propiedad de la obra ganadora quedaba en manos la galería. Biosca se estaba esforzando por consagrar su posición como referente

⁴³⁶ Archivo Biosca: Álbum Cronológico 14, (Junio 1959-1960). Depositado en Museo Nacional Reina Sofía, Madrid

⁴³⁷ Gaya Nuño, J. (1959, 18 abril). Carta dirigida a Aurelio Biosca, *Archivo Biosca: Álbum Cronológico 14, (Junio 1959-1960)*.

de artistas en alza. Por tanto la posibilidad de disponer para la venta de obra que previamente se le ha dado bastante publicidad y visibilidad, gracias al concurso, hacían de éste una maniobra muy inteligente.

La galería tuvo especial cuidado en la elección del jurado. Lo formaban siete artistas y críticos de los principales periódicos de tirada nacional, Fernando Chueca Goitia, Juan Antonio Gaya Nuño, Juan Cortés, crítico de arte del periódico *La Vanguardia*, Santiago Arbós, redactor jefe de la revista *Blanco y Negro y ABC*, Ramón Faraldo, crítico de arte del periódico *Ya*, y José María Moreno Galván, crítico de arte del periódico *El Alcázar*⁴³⁸. Nos parece esta una decisión muy inteligente porque aparte de prestigio que suponía contar con estos críticos, garantizaba una cobertura nacional del evento.

Entre ellos y como presidente del jurado se eligió al pintor Daniel Vázquez Díaz⁴³⁹. Este pintor fue un verdadero puente entre la primera vanguardia española y los jóvenes artistas de postguerra. Por tanto sus opiniones eran tenidas en cuenta en el ambiente artístico. Su elección dotaba al proyecto de una cierta solidez, sobre todo entre los jóvenes que debían competir en él. (Anexo 16, carta de invitación para participar en el jurado, escrita por Aurelio Biosca a Daniel Vázquez Díaz).

Las referencias al premio fueron numerosas y variadas, tanto geográfica como temáticamente. Hemos podido seguir su incidencia en la prensa nacional, como aquí enumeramos: Anuncio en *Informaciones*, reproduciendo las bases de 20 de mayo de 1959, anuncio en *Madrid*, sección arte, reproduciendo igualmente sus bases, de 20 de mayo de 1959, anuncio en *Arriba*, reproduciendo las bases, de 22 de mayo de 1959. Curioso es el anuncio, aunque solo sea por el medio elegido, es el del *Marca* de 20 de mayo de 1959, en éste se cambia en las bases de *obra que no haya sido expuesta nunca por obra indita*, suponemos esta interpretación, realizada para reducir el espacio del anuncio. Anuncio reproduciendo las bases, en el *Diario de Burgos*, de 21 de mayo de 1959, otros tantos dando la misma información aparecieron entre el 22 de mayo al 6 de junio, en *La Voz de Castilla* de Burgos, *Diario de Mallorca*, *El Ideal Gallego* de La Coruña, *ABC y ABC* edición de Sevilla, *Pensamiento Alavés*, *Hierro* de Bilbao, *Patria* de Granada, *Unidad* de San Sebastián, *Amanecer* de Zaragoza, *La Voz de Asturias*, *Sevilla*, *Heraldo de Aragón* de Zaragoza, *El Noticiero Universal* de Barcelona, *La Mañana* de Lérida, *Línea* de Murcia, *Sur* de Málaga, *Destino* de Barcelona.

A partir de mayo de 1959 el concurso se hizo público y la galería Biosca se convirtió en un hervidero de actividad. A la calle Génova fueron llegando cartas de los miembros del jurado en la que se van citando para gestionar la

⁴³⁸ : Anuncio en el periódico *Ya* del 31 de marzo de 1959.

⁴³⁹ Biosca, A. (1959, 14 Abril). Carta de Aurelio Biosca a Daniel Vázquez Díaz en la que solicita su participación en el jurado del premio Biosca, le anuncia de cómo tiene pensado que sea el concurso y quiénes son los otros participantes del jurado. Archivo Biosca: Álbum Cronológico 14, (Junio 1959-1960).

aceptación de las obras. También van llegando cartas de artistas pidiendo información e incluso cartas de algún artista airado, enfadado, por la prohibición de presentarse a pintores mayores del 45 años⁴⁴⁰. (Se reproducen algunos de estos anónimos como anexo 17).

Todos estos preparativos tuvieron como culminación la exposición de *Los Premios Biosca de Pintura*. En su librito de la exposición de los finalistas, nos apuntaba dos datos importantes. El primero que de una inscripción inicial de 151 participantes, finalmente el jurado seleccionó 51 obras. Con lo cual hubo un descarte de 100 obras en la primera fase del concurso. La segundo es que se habían aumentado los premios con un accésit extraordinario, el cual era patrocinado por Enrique Loewe, de la firma de moda Loewe.

Entre los participantes existen artistas que han tenido una trayectoria dilatada y han llegado a tener una gran repercusión mediática y de crítica. Entre ellos se encontraban, Antonio Guijarro, Álvaro Delgado, Alberto Artajo, Carmen Arocena, Nadia Werba, Alfonso Fraile, Luis Sáez, Menchu Gal, Enrique Gran, Ricardo Macarrón, Agustín Redondela, María Antonia Dans, Gerardo Rueda o Ignacio de Yraola. (Se reproduce lista de finalistas como anexo 18).

En el artículo del *Correo Catalán*⁴⁴¹ del 9 de enero de 1960, (Fotografía nº 14, en anexo 2), dedicado a la exposición, *Arte de nuestro tiempo en Ibiza*, aparece una imagen de la galería dispuesta con los cuadros del concurso. En ella podemos apreciar una galería pintada de blanco con unas columnas en el centro, que podían limitar la visión de conjunto de la sala pero que permitía seguir el discurso expositivo, pared por pared, cambiando el ángulo de enfoque. La disposición de las obras era muy abigarrada. Se pretendía aprovechar la pared lo máximo posible colgando el mayor número de lienzos posible. Los cuadros se colocaron promediados al centro dejando el mínimo espacio entre obra y obra. Aunque la imagen no es excesivamente buena se puede distinguir que la iluminación de la sala es cenital y no parece estar demasiado iluminada. *La Vanguardia* describía en su crónica de 15 de enero precisamente de lo reducido del local:

*Este concurso había despertado gran expectación y a él han concurrido destacadas firmas de nuestro arte pictórico, aunque las exigencias de local, proporciones reducidas, las obras presentadas han sido objeto de una rigurosa selección habiendo quedando en concurso 51 de ellas*⁴⁴².

A partir del 15 de enero de 1960 se hizo público el fallo del jurado del I Certamen de Pintura Biosca. El premio dotado de 50.000 pts., recae en el salmantino Zacarías González y el accésit Loewe de 25.000 pts., va a parar al

⁴⁴⁰ Archivo Biosca: Álbum Cronológico 14, (Junio 1959-1960)

⁴⁴¹ Archivo Biosca: Álbum Cronológico 14, (Junio 1959-1960)

⁴⁴² Cortes, J. (1960, 15 enero). *La Vanguardia*. Archivo Biosca: Álbum Cronológico 14, (junio 1959-1960)

pintor donostiarra Luis García Ochoa⁴⁴³. (El anexo 19 reproduce el fallo del jurado). Existió una gran expectación sobre los galardonados. Hemos podido rastrearlo en las crónicas periodísticas del momento. En la mayoría de sus críticas los jueces esgrimían las razones de su voto a favor o en contra así como la valoración que les merecieron todos los artistas participantes.

En la crónica realizada por Ramón Faraldo, para la sección de arte del periódico *Ya*⁴⁴⁴, de 24 de enero de 1960, nos decía:

La última votación opuso cuadros de Luis Sáez y Zacarías González. Yo di mi voto a este en todo momento [...] Se impugnaban dos actitudes ante el oficio de la pintura, una parecida a una forma de religiosidad, la otra a una forma de desenfreno.

De manera contraria, Santiago Arbós, no lo votó porque a pesar de reconocer su mérito técnico y compositivo, no consideraba que la obra este proponía poseyera un lenguaje nuevo. Para el crítico el camino expresivo había sido hartamente transitado por la primera Vanguardia, por ello le resultaba menos interesante:

La obra premiada a Zacarías González Domínguez es una excelente pieza inmersa en una estética cubista, elaborada a conciencia, sólidamente compuesta y muy sensible de color. Sus valores intrínsecos son indiscutibles. Si hubiera sido realizada en los años veinte, sería una obra ejemplar y merecería un lugar de honor en nuestro Museo Nacional de Arte Contemporáneo. Realizada en 1959, es una obra anacrónica. Por esa razón no la voté. Creo que entre jóvenes debe premiarse la obra de creación y no la de reconstrucción arqueológica⁴⁴⁵

Los comentarios de Ramón Faraldo nos parecen interesantes, mostrando el tono de la crítica de la época, expresando su voluntad de haber realizado el mejor trabajo posible. Quería comprender el lenguaje artístico de cada uno de los pintores presentados lo hace en los siguientes términos:

Fui uno de los siete que decidieron, y aun sabiendo que equivocarse juzgando no es no más ni menos humano que equivocarse pintando, que un concurso de pintura no es un juicio de Dios. Si debo confesar que la decisión fue laboriosa y que nadie pudo hacer más.

Seguidamente emitía un juicio de valor bastante negativo, sobre el *movimiento abstracto*. El periodista continuaba con otros ya emitidos en contra artistas informalistas. Esta vez cargaba las tintas al hablar de artistas endiosados que no se presentaban al concurso porque se creían demasiado importantes. Pero

⁴⁴³ Anónimo, (1960, 15 enero). *Informaciones*. Archivo Biosca: Álbum Cronológico 14, (Junio 1959-1960)

⁴⁴⁴ Faraldo, R. (1960, 24 enero). Crónicas de arte. *Ya*. Archivo Biosca: Álbum Cronológico 14, (Junio 1959-1960)

⁴⁴⁵ Arbós, S. (1960, 23 febrero). Premios Biosca de pintura 1960". *Arte y artistas*. *ABC*, p. 67

este comentario, creemos que aparte de injusto es impreciso ya que, Gerardo Rueda sí se presentó. No obstante deducimos un desprecio por los jóvenes artífices de movimientos renovadores que estaban teniendo un reconocimiento importante en el extranjero. No obstante, dentro del país, la crítica los miraba con recelo:

De los 150 presentados se seleccionaron 51, opino, contra ciertos anteriores que, el tono medio era noble. La ausencia de abstractos de gran significación no me extraña. Comprendo que prefieran reservarse para Bienales brasileñas o venecianas y para coleccionistas de Chicago [...] Ser víctimas comprende cualquier cosa: prevenciones, recelos, temor a ser una víctima de una verdad o de un error. Allá ellos, nadie los echo de menos.

Santiago Arbós hace un comentario más pormenorizado de los artistas que a su juicio eran más interesantes. Ésta va dividida entre artistas abstractos y figurativos. Seleccionando algunas de sus comentarios vemos como califica de *un cuadro de un colorido sensacional, rico, suntuoso, inspirado, movido por un dinamismo fascinante* la obra de Luis Sáez o como *un monumental trozo de pintura ascética hondamente sentida a la pintura* la que presentó a concurso Gerardo Rueda. En cuanto a los figurativos categoriza como *cuadro muy sólido, construido con un extraordinario rigor, quizá frío*, el presentado por Alfonso Fraile, o *esplendido trozo de pintura, frustrado por el barniz*⁴⁴⁶ la presentada por Enrique Gran.

En la sección de exposiciones de *Mundo Hispánico*, de marzo de 1960, existen nuevas críticas a propósito de artistas del concurso⁴⁴⁷. Sobre Álvaro Delgado, se dice de su *Muchacha Triste, trozo excelente de pintura, nos da la medida de su talento y sensibilidad siempre serena y verdadera*. La pintura de Alfonso Fraile también fue alabada en este artículo, como en el de Santiago Arbós, *excelente bodegón del pez rosado, lienzo de rara calidad y clima muy poético*. La obra de Menchu Gal le pareció al crítico *muy interesante, quizás lo mejor que de ella hemos visto, escuetamente estructurado y con su color poderoso y fresco*. También el crítico vuelve a incidir en el problema del barniz en la obra de Enrique Gran al decir, *magnífica pintura densa, con potencia plástica y trascendencia poética. Quizás el excesivo retoque de barniz perjudique la pura contemplación de esta obra, una de las mejores de esta exposición*. De la composición de Gerardo Rueda se dice un *lienzo abstracto, muy valiente de factura y sobrio de concepto pero nos parece demasiado próximo a Soulages*.

Para sorpresa de muchos, el pintor ganador se encontraba fuera de las tradicionales ciudades artísticas, Madrid o Barcelona por eso, la primera crónica

⁴⁴⁶ Arbós, S. (1960, 23 febrero). Op. Cit. p. 67

⁴⁴⁷ Anónimo, (1960, marzo). *Mundo Hispánico*. Archivo Biosca: Álbum Cronológico 14, (1959-1960)

se hace eco de la noticia del premio pertenece a *La Gaceta Regional*⁴⁴⁸, diario de Salamanca. Así el 16 de enero Zacarías González concedió una entrevista a Casanova, reportero de este periódico.

Zacarías González Domínguez, había realizado estudios de Magisterio y Profesor de Dibujo en la Academia de San Fernando de Madrid. En ese momento ejercía como profesor en la Escuela de Magisterio de Salamanca. Su primera exposición individual la realizó en 1949 en la Academia de San Eloy de Salamanca, dónde era profesor titular de dibujo y empezó sus estudios. A pesar de estar fuera de los centros artísticos de producción artística su labor se debió al estudio, la introspección y la asimilación de los grandes maestros. Esto le hizo apartarse de otros autores coetáneos pero le dotó de un lenguaje personal. En su pintura se pueden destacar tres etapas principales. Una primera figurativa, época de aprendizaje. La segunda siguiendo el camino de la descomposición cubista de los objetos, es en este periodo en el que recibe el premio. En la tercera volvió hacía lo figurativo pero siguiendo la traza de lo surreal y onírico:

*He tratado de pintar siempre con los mejores propósitos, siendo fiel a mí mismo y a mi tiempo*⁴⁴⁹

A propósito de la naturaleza muerta con la que Zacarías González ganó el premio Biosca, el pintor explicó su inmersión en la pintura cubista a partir de las posibilidades que ésta puede ofrecer al creador. La contraposición con lo figurativo era evidente. La facilidad de introducir planos compositivos y modificar de esta forma, la visión final del cuadro es infinita. La preocupación del creador salmantino por adoptar un lenguaje moderno quedaba patente en otra entrevista en el periódico *Informaciones*:

*Creo que un pintor hoy debe hacer la pintura de hoy. Además, la pintura abstracta me atrae porque ofrece mayores problemas [...] En algunos, [cuadros], como puede ver, parto de formas naturalistas, que voy luego trabajando hasta lograr su expresión definitiva. El cuadro va pasando por diferentes etapas hasta llegar a la definitiva. El algo como los "estado" del aguafuerte. Pues yo logro mi obra al tercer "estado", o al cuarto, o al quinto.*⁴⁵⁰

En la entrevista de *La Gaceta Regional*, hay una exaltación, un tanto exagerada, sobre el trabajo decidido del artista, pero que nos da una idea de importancia que podía llegar a tener para la ciudad un reconocimiento de este tipo:

⁴⁴⁸ Casanova: Salamanca, (1960, 16 enero). *La Gaceta Regional*. Archivo Biosca: Álbum Cronológico 14, (Junio 1959-1960)

⁴⁴⁹ Casanova. (1960, 16 enero). Op. Cit. Archivo Biosca: Álbum Cronológico 14, (Junio 1959-1960)

⁴⁵⁰ Anónimo, (1960, 20 enero). *Informaciones*. Archivo Biosca: Álbum Cronológico 14, (Junio 1959-1960)

La concesión del premio viene a corroborar de una manera rotunda la personalidad extraordinaria de este pintor salmantino, forma constante y trabajo callado [...] se decía de sus cuadros figurativos, de esa pintura a la que se ha entregado en una trayectoria, sin prisas pero sin pausas, (miles de dibujos y miles de cuadros han salido de su mano).

Por último, en la entrevista del diario salmantino, se señalaba un concepto que marcaba la creación de la España de la época. La idea de pertenencia a un grupo, escuela o al menos a una ciudad que marcaba la visión y el desarrollo del artista, pero que sobretodo lo dotaba de una plataforma por la que relacionarse con otros artistas y darse a conocer en el mercado artístico.

Por tanto, la idea de no pertenencia a ninguna de estas corrientes o escuelas era recurrente en el caso de Zacarías González Domínguez. Este aspecto volvió a aparecer en otra entrevista interpretándose este factor como una muestra de autenticidad:

Hace días se sabía que su nombre figuraba como favorito para el gran premio. A pesar de ser un pintor provinciano, en el sentido físico de la palabra, a pesar de no pertenecer a ningún corrillo, grupo o élite, a pesar de no contar con más credencial que su obra.

Este es un comentario más en defensa de los artistas periféricos que apenas tenían un seguimiento mediático en prensa. Casanova remarca el acto de ganar un certamen en Madrid por un artista local, como un triunfo colectivo para la ciudad. Aparecer en los diarios nacionales suponía visibilidad para toda la escena artística de la ciudad.

b. Premios para nuevos artistas menores de 45 años 1961: Bases (repercusiones y críticas) proceso de reunión de jurado, folleto finalistas, repercusión en prensa, exposición, ganador y repercusión en crítica en prensa nacional

Los Archivos Biosca han conservado menos documentación acerca del II Concurso de Pintura Biosca. Aun así, lo conservado es de bastante interés puesto que dan claves sobre el proceso de votación de las obras galardonadas. En cuanto a la gestión del premio fue parecida a la de su edición anterior. La mayoría de miembros del jurado se mantuvieron. Las bases que, pasamos a transcribir a continuación, son igualmente muy similares a las del certamen anterior. (Reproducimos en el anexo 20 las bases del concurso)

- 1. Premio de 50.000 pts. y accésit extraordinario de 25.000 pts., concedido por Enrique Loewe*
- 2. Podrán participar pintores de menos de 45 años*

3. *La obra no debe haber sido nunca expuesta, con dimensiones de 40 de figura o paisaje*
4. *Tema y procedimiento libres*
5. *Las obras deben entregarse durante la primera quincena de diciembre en la C/ Dolores 12, en horas laborables, añadiendo; nombre, dos apellidos, lugar y fecha de nacimiento y dirección actual*
6. *El jurado decidirá sobre la admisión de las obras*
7. *Las obras admitidas permanecerán expuestas en la Galería Biosca durante el mes de enero de 1961*
8. *El fallo del concurso tendrá lugar durante la exposición*
9. *Las obras premiadas quedarán en posesión de los donantes de los premios*
10. *Los premios nunca podrán ser declarados desiertos*⁴⁵¹

Las novedades con respecto a las bases de los premios del año anterior, tienen que ver con la incorporación de una manera oficial del accésit Loewe. Se siguió requiriendo originalidad para las piezas a presentar en el concurso, como primero requisito. Sí hubo un cambio en la descripción de las medidas de las obras admitidas, pasando de la medida de lienzo 100 x 81 cm. en la que además se indica cómo deben ser enmarcadas, en su indicación, algo difusa de 40, entendemos cm. de figura a paisaje. Otro cambio, es el realizado sobre la posesión de las piezas ganadoras. En la primera edición la obra galardonada pasaba al fondo de la galería, pero nada sabemos de a qué manos pasó la obra galardonada con el accésit. Tampoco apareció especificado en ninguna de las crónicas de la prensa del momento, aunque debemos suponer que lo haría a manos de Enrique Loewe. En esta segunda edición si se puntualizaba que, el cuadro galardonado con el accésit pasaba a manos de Enrique Loewe por ser quien dota a ese premio.

El artículo del ABC de 20 de enero de 1961⁴⁵² resulta revelador para definir quiénes fueron los miembros del jurado y cómo se desarrollaron las votaciones. Esta sección, aunque no viene firmada como otras ocasiones, creemos fue escrita por el propio Santiago Arbós, que regularmente se encargaba de esa sección en el periódico y formó parte del jurado.

En esta ocasión, los miembros del jurado no fueron siete sino nueve. Muchos de ellos repetían, como en el caso del pintor Daniel Vázquez Díaz, de los críticos y estudiosos Juan Antonio Gaya Nuño y Fernando Chueca Goitia o de los periodistas Ramón Faraldo, José María Moreno Galván y Santiago Arbós Ballester. En este grupo se incorporaban en esta segunda edición el periodista Luis Figuerola-Ferreti, crítico en esos momentos, de los periódicos *Arriba* y *Informaciones*. Lo hacía también el poeta Luis Felipe Vivanco, que estaba ligado a diferentes movimientos de vanguardia y había pertenecido a la Escuela de

⁴⁵¹ Archivo Biosca: Álbum Cronológico 14, (Junio 1959-1960)

⁴⁵² Arbós, S. (1961, 20 enero). Menchu Gal premio Biosca 1960: 50.000 pesetas, Antonio López, accésit 25.000 pesetas. Arte y artistas. ABC. p. 34

Altamira⁴⁵³. Además había formado parte del comité organizador de la Primera Bienal Iberoamericana en 1951 y fue presidente del Patronato del Museo Español de Arte Contemporáneo, MEAC, durante la dirección de José Luis Fernández del Amo, en la década de 1950. Era, por lo tanto, un miembro destacado y bien relacionado con las élites culturales del Régimen. Por último lo formaba también del arquitecto y urbanista Miguel Fisac.

El número de artistas que participaron en el concurso fueron 100. De entre ellos se seleccionaron 40 obras de artistas. Algunos de los participantes repetían de nuevo en el concurso con nuevas piezas. La propia Menchu Gal, Alfonso Fraile, María Antonia Dans, Francisco García-Abuja, Ricardo Macarrón, Gerardo Rueda, Luis Sáez, Máximo de Pablos, Nadia Werba, Ignacio de Yraola, Dimitri Perdikidis o el ganador del accésit del Premio Biosca 1959, Luis García Ochoa. Otros participaban por primera vez, como fue el caso de Manuel Hernández Mompó, Amalia Avía, Erich Degner, Constantino Grandio, Antonio Guijarro, Francisco Farreras, Gastón Orellana, Cirilo Martínez Novillo, John Richard Chambers, Julio Romera, José Paredes Jardiel, Román Valle o el propio Antoñito López (así aparece en el programa de mano de la exposición, anexo 21)⁴⁵⁴, que participaba con 24 años.

En el artículo del periódico *ABC* se reproducen las dos últimas votaciones del premio. La penúltima, cada uno de los miembros del jurado debía elegir a seis de las obras participantes. En la última debían elegir tan solo a tres, de los más votados en la anterior selección. De tal manera que, para esta última fase solo se habían destacado las obras de los pintores, Menchu Gal, Manuel Hernández-Mompó, Máximo de Pablos, Antonio López, Dimitri Perdikidis, José Paredes Jardiel y Román Valles. Finalmente la votación arrojó un resultado total de:

➤ Menchu Gal	7 votos
➤ Antonio López	5 votos
➤ Manuel Hernández Mompó	4 votos
➤ Máximo de Pablos	4 votos
➤ José Paredes Jardiel	3 votos
➤ Dimitri Perdikidis	3 votos
➤ Román Valle ⁴⁵⁵	1 voto

El diario *El Español*⁴⁵⁶ recogía un testimonio interesante, al menos por lo insólito ya que no se prodigaba mucho con la prensa. Se trata de unas declaraciones del propio Aurelio Biosca en plasmaba sus impresiones sobre los premios. Primeramente nos expresaba de la importancia para el panorama cultural del momento había adquirido el premio. Biosca señala como en solo dos años ya habían participado más de 250 artistas. Nos parece especialmente interesante

⁴⁵³ López Manzanares, J.L., (2006). Op. Cit. p. 115 y siguientes

⁴⁵⁴ Archivo Biosca: Álbum Cronológico 14, (Junio 1959-1960)

⁴⁵⁵ ACTA del premio Biosca 1960. *Archivo Biosca: Álbum Cronológico 14, (Junio 1959-1960)*

⁴⁵⁶ Anónimo, [ca. 1961, enero] *El Español*. *Archivo Biosca: Álbum Cronológico 14, (Junio 1959-1960)*

reseñar la idea de buscaba nuevos talentos, nuevos artistas ocultos, quizá en una ciudad alejada fuera de los circuitos artísticos consolidados:

También tiene otra finalidad este premio, el posible descubrimiento de algún pintor ignorado, aunque esto sea muy difícil dado los medios de difusión de hoy. No obstante el año pasado se lo llevó un casi desconocido Zacarías González, que vive en Salamanca

En cuanto a la artista galardonada, durante varios días diferentes medios se hicieron eco de su estilo y sus impresiones sobre la pintura. De esta manera en el propio artículo de *El Español*, explicaba que desde el principio de su carrera se había presentado a concursos y certámenes de pintura. Ganó el I Premio Artistas Noveles de San Sebastián, dotado con 2.000 pts., y posteriormente el Premio de Pintura organizado por su ayuntamiento. Recibió el Premio del Círculo de Bellas Artes y la Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Madrid. Tuvo una estancia en París de tres meses, gracias a la Beca del Instituto Francés. Fue también galardonada con el premio de la Diputación de Guipúzcoa. En 1957 ganó el Segundo Premio Nacional de Pintura y en 1959 gana el Primer Premio. Participó en la I Bienal Hispanoamericana de 1951 y en la II de la Habana de 1954, también en la XXV Bienal de Venecia de 1950.

Así, hablar de la artista Menchu Gal era hacerlo de una pintora que ya tenía un cierto reconocimiento. Por tanto ya había protagonizado algunas ventas a precios relativamente elevados. Este dato es importante si tenemos en cuenta que se trataba de una artista mujer. Este no era el primer premio ganado en su carrera, en 1959 ganó el Premio Nacional de Pintura, proclamándose la primera mujer que lo conseguía desde su fundación en 1856. El cuadro que expuso para la Bienal de Venecia de 1950 fue vendido, según palabras de la autora *a un italiano, el cual pagó 35.000 pts., por la obra*. Esta pintura se convirtió en su obra vendida más cara⁴⁵⁷. La siguiente fue un cuadro que se adquirió en la Galería Estilo de Madrid por 10.000 pts.⁴⁵⁸ Menchu Gal tenía una clara conciencia de ser una mujer creadora en España:

En este aspecto [se refiere a de si se cree que existe alguna facilidad por ser mujer en su carrera] en España es una desventaja ser mujer⁴⁵⁹

La artista donostiarra que, durante un tiempo estuvo adscrita a la Escuela de Madrid hablaba de la incorporación del lenguaje abstracto en su obra. Este lenguaje lo había incorporado mediante superposiciones de capas compactas de color dispuestas en planos, que dotaban de corporalidad al cuadro y provocando una apariencia cercana a lo matérico. Aun así, existía en la artista un cierto rechazo por lo abstracto. En ese sentido declaraba en una entrevista del diario *Madrid* sobre su obra:

⁴⁵⁷ Anónimo, (1961, 25 enero). *El Alcázar*. Archivo Biosca: Álbum Cronológico 14, (Junio 1959-1960)

⁴⁵⁷ Anónimo, [ca. 1961, enero]. Op. Cit. Archivo Biosca: Álbum Cronológico 14, (Junio 1959-1960)

⁴⁵⁹ Anónimo, (1961, 25 enero). Op. Cit.: Archivo Biosca: Álbum Cronológico 14, (Junio 1959-1960)

*Mi estilo es, en un principio, realista. Recojo en notas, la esencia de los paisajes que, después al pasarlos al lienzo grande, ganan en personalidad. Aunque el motivo pierde anécdota, pero sin caer nunca en lo abstracto.*⁴⁶⁰

La preocupación por la invasión de la pintura abstracta quedó también presente en una entrevista concedida para el periódico *El Alcázar*⁴⁶¹. En esta Menchu Gal expresaba su preocupación por el devenir de la creación figurativa. Quizá en sus palabras se pueda traducir un juicio que va más allá de lo pictórico. Los creadores parecían estar muy posicionados entre lo figurativo y lo abstracto, observándose con recelo:

*-¿No le ha tentado la pintura abstracta?
Efectivamente: como también he sentido tentaciones de operarme de la nariz. He desistido de ambas porque creo que, a la larga, constituirán más bien una mutilación de mi personalidad y físico que su perfeccionamiento*

Este recelo parece mayor desde las posturas figurativas, como si observaran una falta de seriedad o buen hacer en las composiciones abstractas. En general se veía el movimiento abstracto como una moda pasajera:

*- ¿Cómo ve el panorama actual de la pintura?
- Hasta hace unos meses me sentía muy pesimista en cuanto a la pintura figurativa. Parecía que lo abstracto iba a arrollarlo todo. Pero el huracán de lo informal ha cedido. Solo quedarán de él para la posteridad los autores de verdadera calidad, como sobrevivieron al cubismo Modigliani, Soutine, etc.*

⁴⁶⁰Ramírez de Lucas, J. (1961, 25 enero). *Madrid*. Archivo Biosca: Álbum Cronológico 14, (Junio 1959-1960). pp. 55-57.

⁴⁶¹Anónimo, (1961, 25 enero). Op. Cit. Archivo Biosca: Álbum Cronológico 14, (Junio 1959-1960)

IV. CONCLUSIÓN

Esta tesis ha pretendido relatar, a través de las exposiciones que se organizaron en la sala Biosca, la oportunidad que supuso unir dos caracteres importantísimos para entender el desarrollo de las artes en España, Aurelio Biosca y Juana Mordó. Contaba Juana Mordó que:

Aurelio Biosca buscaba una persona que le dirigiese la galería. Yo estaba haciendo entonces las ediciones de la Rosa Vera y conocía a muchos artistas, a quienes les había pedido grabados. Alguien le habló a Biosca de mí, fui a verle y después de dos horas de conversación, me dejé meter en este mundo artístico -que me daba mucho miedo- y entre como directora de su galería. Esto ocurría en 1958. Pasamos unos quince días y, Biosca me sugirió que lo mejor era llevar los asuntos a medias. Pues bien, los quince días se prolongaron a cinco años.⁴⁶²

Aurelio Biosca, introdujo a Juana Mordó en el mundo de las galerías privadas. Al principio de su relación intentó advertirle sobre los riesgos de la profesión de marchante. Una valiente Mordó desarrolló entonces uno de los puntos fuertes de su carácter, la firmeza con la que siempre defendió a sus artistas:

Yo necesitaba ciertamente a una persona que estuviese al frente de la galería. Se lo indiqué a Nucella, (Nucella Castillejos), la secretaria de Eugenio D'Ors, (su gran amigo y teórico del régimen franquista), y esta me dijo que esa persona podía ser Juana Mordó. Yo la conocía un poco porque venía a visitar las exposiciones y los actos que se llevaban a cabo en la galería. Hablé con ella y me dijo que le diese un poco de tiempo para pensárselo. Volví a recordárselo y me contestó que sí. De todos modos traté de hacerle entender cuál era la situación del mercado artístico en Madrid: Mira Juana, que se vende muy poco. Ya veremos, fue su respuesta. Y la verdad es que se tenía una capacidad enorme para la venta. La clave, pienso, era que sabía comunicar su convicción. Cuando creía en un pintor, una obra, esa creencia sabía transmitirla a los demás.⁴⁶³

Hemos reproducido estas dos citas que aunque resulten un poco largas, son interesantes para poder entender lo informal del comienzo de su relación, así como qué rol va asumir cada uno en esta unión. Biosca delegó en Juana la gestión de la galería y contribuirá con el prestigio de su firma que, en esos

⁴⁶²Hidalgo, C. (1989). "Cuando se hable de mí". Bonet, J.M., Calvo Serraller, F., Logroño, M., Marchán Fiz, S. (1989). *XXV aniversario de la Galería Juana Mordó.1964-1989*. Madrid, España: Círculo de Bellas Artes pp.: 16-17

⁴⁶³ Hidalgo, C.: (1989). Op. cit.

momentos después de haber acogido varias ocasiones el *Salón de los 11*, estaba indiscutiblemente consagrada.

Un vínculo que estuvo marcado por los éxitos, por el aprendizaje de Juana y su osadía, innovando y programando trabajos diferentes y dando una oportunidad a jóvenes artistas que empezaban a ser conocidos. En estos años de su instrucción cultivó relaciones, se consagró como una consumada vendedora, dotó de una programación más fresca a una galería que tenía más bien una orientación conservadora. Esto suponía una oportunidad para una generación más joven que contará con más visibilidad. Otras galerías programaban artistas de vanguardia pero no eran seguidas por un público amplio, y mucho más importante, que tuviese el estatus económico para comprar.

Total de exposiciones en Biosca 1958-1964



Biosca, con Juana Mordó al frente, programó 103 exposiciones en 5 años. Esto supuso que la galería se mantuvo abierta y con actividad 1585 días. Ahora bien, debemos destacar, como movimiento preponderante en la programación de actividades, al Informalismo. A diferentes artistas adscritos al mismo le fueron programadas 46 exposiciones de las 103 organizadas, ya fueran antológicas o por grupos.

También lo será por significación cualitativa. En 1959 Juana programó al grupo El Paso unos meses antes de su salto a la fama internacional. Este hito expositivo será repetido en 1960, ya que nuevamente los volvió a programar a

propósito de esta exposición celebrada por MoMA de Nueva York. El grupo El Paso no era nuevo en 1959, de hecho ya habían expuesto en el MEAC, en la galería Buchholz y en Fernando Fe en 1957. Fue Tomas Seral, director de Fernando Fe fue quien se fijó en ellos primero. Los tuvo en cartera durante ese tiempo pero, inexplicablemente, los dejó marchar tras la temporada 1957. Momento que aprovechó Juana Mordó para incluirlos en la cartera de Biosca.

Además para la realización de la misma, contó con la colaboración de Camilo José Cela. El escritor gallego había fundado la revista *Papeles de Son Armadans* en Mallorca en 1956. Le había dedicado el número XXXVII a este grupo (la portada de la revista fue reproducida en el catálogo). Cela, que era un viejo conocido de Biosca, ya había colaborado en otros proyectos plástico-literarios, lo que dará un mayor empaque a este proyecto.

La exposición del Grupo El Paso en 1959 marcó un hito para la exhibición del grupo, tanto por su visibilidad como por su interés comercial. Solo en esa exposición la galería vendió más que en el resto de las exposiciones anteriores realizadas ese año⁴⁶⁴. Esto terminó de convencer a Juana de la importancia comercial de este grupo y de la rentabilidad del movimiento abstracto-informalista, en general. Así, la galería pasó de 4 exposiciones de abstractos en 1958 ó 6 en 1959, momento éste de la antológica de El Paso, a 9 en 1961, 14 en 1962 y 8 en 1963.

De hecho, tras el éxito de El Paso, Juana se puso en contacto con el crítico de arte José Ayllón, seguidor y conocedor de todos estos artistas, para cambiar la cartera de artistas de la galería. Se incorporaron entonces, según contaba el crítico, además de los artistas de El Paso, artistas afines a ese círculo estético: Lucio Muñoz, Francesc Mompó, Gustavo Torner, Fernando Zóbel, Antonio Lozano o Francisco Farreras. Más tarde se adhirieron también Eusebio Sempere y Enrique Gran. Para abrir estéticamente el abanico, se pensó también en artistas encuadrados en la nueva figuración como Antonio López, Carmen Laffón, Julio Hernández o Amalia Avia.

Este giro de 180 grados desde la estética más académica de Aurelio Biosca hasta la vanguardia más rompedora hizo cosechar, por fin, una estabilidad económica. Por primera vez, los artistas gozaron de holgura económica. Biosca, además, no debió subsistir gracias al aporte que la tienda de decoración de la parte superior suponía a la galería. De hecho veremos las programaciones artísticas irán adueñándose cada vez más del espacio de la tienda de decoración. Esto es visible en el Anexo I, calendario de exposiciones. Desde el año 1960 existe alternancia de los dos espacios. Especialmente palpable lo será en la programación de 1962. Pero, este cambio estético hizo que aparecieran desavenencias estéticas, paradójicamente a partir de 1962, cuando

⁴⁶⁴ Tusell, J. y Martínez-Novillo, A. (1991) Op .Cit. Pg.: 106

económicamente les iba mejor. Algo se había roto entre ellos y no era posible recomponerlo.

Santos Torroella recomendó a Mordó establecerse por su cuenta y abrir una nueva galería. Lo que comenzó como una sugerencia en una conversación pasó a materializarse en un nuevo proyecto vital. La galería Juana Mordó abrió sus puertas en 1964 en la C/ Villanueva nº 7.

No se debe perder tampoco el trasfondo político. La generación de artistas de la década de 1950 vivió una época de cambios relacionados con los propios de la organización interna del país. Esto les afectó de manera muy intensa porque cambió la coyuntura exterior. Se trató de ahuyentar el fantasma del comunismo de la Europa de postguerra, aun estremecida y hambrienta. París perdió, en favor de Estados Unidos. Su preponderancia cultural, su capitalidad, referente artístico fue basculado hacia Estados Unidos, más concretamente hacia Nueva York. En esta labor de promoción de determinados artistas y corrientes, tanto en Europa como en Estados Unidos, las galerías de arte tuvieron un papel significativo, aunque indirecto. Pollock, Rotkko, Vasarely, Hartung, Soulages, De Kooning, etc., no hubieran existido en el inconsciente contemporáneo o su influencia sería mucho menor, sin galerías como Daniel Cordier, Claude Levin o René Drouin en París, Marta Jackson, Stadler, Pierre Matisse, o más tarde Leo Castelli en Estados Unidos.

En el panorama español, Juana Mordó, primero desde Biosca, más tarde desde su propia galería, propició este cambio y proporcionó un escaparate a artistas españoles para darse a conocer en un mercado que, si al principio era muy incipiente, con el pasar de las décadas terminó siendo internacional. Además, Biosca estaba bien relacionada y, por tanto, surtió de artistas mejor que otras galerías a un gobierno ávido por demostrar en el exterior y a través del arte, una normalidad política más maquillada que real.

Fueron claras las afinidades y por tanto los posicionamientos que desde las esferas políticas españolas hacia el mundo creativo americano. Todo ello se desarrolló desde varios puntos de vista, con una mayor o menor consciencia desde sus propios actores. Desde la acción de las propias galerías, en un primer paso intentando hacer su natural trabajo de venta a sus artistas, Buchholz, La Palma, Clan, etc. La galería Biosca lo realizará cultivando una afinidad con los estamentos culturales del poder, que conocía bien gracias a Eugenio D'Ors, mentor de Aurelio Biosca, con el que había preparado alguno de los Salones de los 11 y de la Academia Breve de Crítica de Arte.

Biosca, por tanto, vendió a un nutrido grupo de nuevos tecnócratas y nuevos burgueses auspiciados por el Régimen. Realizó exposiciones de interés de esta nueva burguesía que, además, atrajo a los organizadores de las más famosas Bienales internacionales. Congregó, por tanto, desde jóvenes directores de museos de arte contemporáneo a la nobleza o a esta burguesía surgida de las

nuevas relaciones auspiciadas por el Régimen Franquista. Todos debajo del mismo paraguas: el imaginario de lo "moderno".

Igualmente, a este movimiento sumó la crítica como elemento amplificador de las exposiciones realizadas en Biosca. Además del propio D'Ors, figuras como Eduardo Cirlot, Sebastián Guasch, Gaya Nuño, Castro Arines, Moreno Galván, Cirilo Popovici, Figuerola-Ferreti, Vicente Aguilera Cerní, etc. Nuevos críticos, más leídos e informados que comenzaron en revistas universitarias, algunas vinculadas a la Falange, pero que llegan a profundizar en "problema moderno" y la estética informalista. De hecho escribieron manuales sobre el tema, como fue el caso de Cirlot o Moreno Galván.

Otras publicaciones habituales amplificadoras del ambiente plástico madrileño en diarios nacionales fueron la *Gaceta del Arte*, *Sábado Gráfico*, *Estafeta Literaria*, *Blanco y Negro*, etc. A través de todas ellas las nuevas tendencias creativas se harán eco, a veces sin demasiado criterio, motivado por aislamiento informativo de esta época.

Los artistas se encontraban comprometidos artísticamente con una renovación entre generacional y geográfica: Pórtico, Indalo, Equipo 57, El Paso, Dau al Set, Parpalló, se partían en el mapa. Veían a la Academia como un referente lejano y trasnochado. Buscarán más allá de la frontera, en un primer paso en París y, más tarde en Nueva York, un nuevo arte que les interesase. Estos fueron unos artistas insertos dentro de una sociedad que no tuvo una libertad pública, no pudieron adueñarse de los espacios públicos, ni de los políticos, tuvieron secuestrada su opinión. Por tanto, el arte pudo suponer una especie de válvula de escape. No obstante se debe tener en cuenta que el movimiento que más auge tendrá en los años cincuenta, el Informalismo, fue, de hecho, un arte tutelado por el estado. Plásticamente, será similar al arte de posguerra de otros ámbitos internacionales, pero se le revistió de unas connotaciones ideológicas que el arte europeo no tendrá.

Serán las Bienales y otras exposiciones auspiciadas por el Régimen las que darán a conocer este movimiento de manera internacional. Algunos artistas españoles a principios de los años sesenta empezaron a no sentirse cómodos en su papel de vanguardia artística dependiente. Muchos empezaron a no querer desmarcarse de este sistema de promoción internacional. La Bienal de Venecia de 1964 marcará definitivamente un cambio de rumbo, tanto en gustos artísticos como en intervenciones políticas.

En 1964, año de apertura de la nueva galería Juana Mordó, triunfa el pop en Venecia y las obras del pintor Robert Rausenber. El pop americano derrota al Informalismo, que muestra síntomas de agotamiento. En España se va abandonando el sentido trágico, barroco, en su definición y exposición por la crítica, en favor de otras renovaciones, como el arte cinético o el propio pop. Obras estas más difíciles de justificar teóricamente fuera de lo puramente

formal y, por tanto, más difíciles de politizar. Una vez más estos movimientos fueron difundidos por las galerías, nuevas y viejas, que se suman al cambio dando paso a estas obras desde el punto de vista del mercado.

La vida o el negocio de vender cuadros siguieron igual... o no. Juana Mordó, junto a Esperanza Neure y Esperanza Parada, abandonaron la nómina de la galería Biosca en 1963. Estas dos últimas, habían entrado en Biosca de la mano de Mordó, era su equipo de confianza y salen con ella. Los primeros meses de 1964 se dedicaron a realizar los preparativos de la que debía ser su carta de presentación en el mundo de las galerías de arte. De hecho su exposición inaugural fue apabullante: Vicente Ameztoy, Amalia Avia, Jaime Burguillos, José Caballero, Rafael Canogar, Gonzalo y Eduardo Chillida, Enrique Gran, José Guerrero, Carmen Laffón, Antonio López, Julio Hernández, Francisco Lozano, Manolo Millares, Manuel Mompó, Lucio Muñoz, Gastón Orellana, Pablo Palazuelo, Manuel Rivera, Juan Ribera Berenguer, Luis Sáez, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Pablo Serrano, Antonio Suárez, Antoni Tàpies, Gustavo Torner, Fernando Zóbel.

Esta será la cartera de artistas con la que comenzará a trabajar. Todos los artistas de importancia, excepto Rafael Canogar, dejaron a Biosca y siguieron a Juana en su nuevo proyecto. Ella estableció un sueldo fijo a sus representados que les permitía vivir de manera más estable. Aurelio Biosca explicaba, con un cierto estoicismo, el despoblamiento que supuso esto en su galería: *Los artistas siguieron a quien vendía, cosa natural y lógica*⁴⁶⁵.

Dos años después en 1966, se inauguró el Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Juana no se perdió tan importantísimo acontecimiento y aparece en las fotografías de su inauguración, entre sus amigos artistas. La imagen de la marchante entre sus artistas da muestra de la importancia e influencia que tenía en esa década.

Juana Mordó se convertirá en la galerista de la mayoría de los artistas de una generación. A Manuel Rivera le organizó nuevas exposiciones hasta en 10 ocasiones. La mayoría de ellas entre la década de 1960 y de 1970, haciéndolo en la galería o internacionalmente en Art Basel. Por su parte, Rafael Canogar llegó a exponer hasta en 12 ocasiones, tres de ellas en la década de 1960 y cinco de manera internacional entre Art Basel, FIAC o el Salón de Galerías de París. Saura expondrá en esta casa en 7 ocasiones, Francisco Farreras lo hará otras 7 veces. Tres veces presta su obra Tàpies. Carmen Laffón, por su parte expuso 5 veces en la galería, tres de ellas en diferentes escenarios de París.

Tampoco renunció a una nómina internacional, Wassily Kandinsky expondrá en la galería en su décimo aniversario, 1974. Parece ser que no con mucho éxito

⁴⁶⁵ Tusell, J. (1998). "Galería Biosca más allá D'Ors", en *Aurelio Biosca y el Arte Español*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Ministerio de Cultura. pp. 39-52.

de ventas a pesar de la entidad del artista. En la galería de la C/ Villanueva se expusieron obra de David Hockney, Hans Hartung, Alberto Greco, Jean Lecoultre o Víctor Vasarely del 21 de marzo al 12 de abril de 1969.

Así mismo, Juana Mordó llevo a cabo otras aventuras con desigual suerte. Todas siguiendo la pauta de popularizar el arte contemporáneo, como la apertura del Centro de Divulgación Cultural Juana Mordó en la C/ Princesa, en el año 1977. También abrió su segunda galería, pretendiendo hacerse eco de la nueva creación y dar carta blanca a jóvenes artistas experimentales. Esta galería se abrió su programación con el grupo de percusión de Madrid, una vez más interpretando música de Cristóbal Halffter y de Tomás Marco, música contemporánea de la que era también seguidora.

Otro proyecto que dirigió en sus últimos años fue el de las ediciones Grupo Quince. Se trataba de la edición carpetas de grabados. La carpeta de grabado aparte de ser en sí misma una colección cerrada, permitía unos precios más ajustados para el mercado del arte. Para este trabajo de edición contó con algunos de los artistas con los que había colaborado durante toda su carrera. Manuel Millares realizando *Mutilados de la Paz, Autos de Fe, Antropoforma*. José Guerrero realizó *Fosforescencias*, mientras que Eusebio Sempere realizó para estas carpetas *Nayar, Las cuatro Estaciones y Flor Septifolios*. El Equipo Crónica realizó la *Serie Negra* y Manuel Mompó, por su parte editó *Escenas Cotidianas*.

Un último proyecto expositivo de Juana fue el de Diez Pintores Jóvenes en 1980. Proyecto que fue comisariado por varios de los críticos más sobresalientes de esta década, Juan Manuel Bonet, Ángel González García y Francisco Rivas. Una vez más colaboró con los artistas que, en ese año eran promesas, pero que llegarán a un reconocimiento general de crítica y público: Carlos Alcolea, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Chema Cobo, Gerardo Delgado, Pancho Ortuño, Guillermo Pérez Villalta, Enrique Quejido, Manuel Quejido, Rafael Ramírez Blanco. Todo esto hacía de esta exposición un evento mítico en el desarrollo de los artistas de la siguiente generación.

Por su parte, Aurelio Biosca tuvo que recomponer la maltrecha cartera de artistas que le había quedado. Trató de dar impulso a una galería casi desmantelada tras la huida de los artistas. Pero lo hizo con dignidad y tratando de ser fiel a sí mismo. Siguió con sus usos, ya establecidos desde tiempo, como el de dar libertad a sus artistas en exponer en Biosca y mercader además en otras galerías. Continuará la senda de sus ideales estéticos, elegantes y clásicas. En la programación de ese año hubo variedad de nombres y de enfoques artísticos, hay un alargamiento de las exposiciones, seguramente ya pactadas por Juana Mordó y un continuismo buscando una cierta serenidad perdida.

En enero de 1964 se cerraba la exposición del grupo Ibis, inaugurada el año de antes. La primera exposición propiamente de este año fue la dedicada a la jovencísima pintora Esther Boix, esta creadora ligada a corrientes expresionista y también de la creación literaria.

Posteriormente, ya en febrero, expuso el Grupo Castilla 63, con una joven Elena Asins entre ellos. Este grupo artístico se había formado en 1963 por el pintor Miguel Pinto y lo integraban, además, Onésimo Anciones, Luis García Núñez, Julio Plaza, Miguel Pinto, Manuel Prior y Víctor Ventura, y fue seguido por el crítico Carlos Areán. Artísticamente estaba ligado a corrientes geométricas y conceptuales que buscaban una renovación de la plástica a través de unos postulados racionales y matemáticos.

Pero además, en este año 1964 volvieron a exponer viejos conocidos de la galería como fue el ceramista Antoni Cumella o el pintor Luis García Ochoa, que había ganado el I premio de nuevos artistas menores de 45 años en 1960. También presentó obra Jacobo Martínez de Irujo, que por entonces solo contaba con 9 años. El hijo de los duqueses de Alba personificaba ese tipo de exposiciones que se preparaban desde Biosca para hijos, en este caso, de la alta nobleza o de tecnócratas del Régimen. Seguía la exposición la estela de la de Miriam en 1962 o del pintor Alberto Martín Artajo en el 1959, entre otros. Una prueba más de como Aurelio Biosca había impreso un cierto pedigrí a su galería y era un lugar de encuentro de lo más granado de la sociedad madrileña.

Se aprovechó, el mes de Julio como en otros años para programar artistas jóvenes contemporáneos. El mes de julio era un mes con baja afluencia y se utilizaba para exponer la obra de estos jóvenes pintores, soliendo programarse sin demasiados hilos argumentales, sino más bien para ocupar paredes en blanco en el mes de julio.

Un joven Salvador Soria exponía en Biosca del 14 al 30 de Abril. Compartía el espacio de la galería con la artista Gigi Brasart. No fue ésta la única artista extranjera en colgar sus cuadros en Biosca, Taulier lo hará la primera quincena de marzo Hans y Marlys Fay en la segunda. Will Faber expondrá del 8 al 24 de Junio. Mientras que Alfred Giess lo hizo la segunda quincena de noviembre y primeros días de diciembre.

Aurelio Biosca continuó al frente de su galería este año y tardó en buscar un nuevo sustituto en la dirección de la galería. La temporada 1964- 1965, al menos no lo hizo. Podemos decir que la gran contribución que se debe reconocer a Biosca fue dar cancha a los diversos Salones de los 11 que allí fueron realizados. La galería supo moverse en todo momento entre los diversos estamentos de poder, para ello su proyección artística no podía cruzar unos ciertos límites programáticos. Por otro lado, buscó, en cuanto a la presentación de las obras de arte, una exhibición correcta pero sacando el mayor partido a

sus espacios. Esto hacía que se sacrificaran las paredes de las salas para exponer más y más. Muchas veces se ocuparon los muros los de las salas con varias exposiciones de artistas que tenían poco o nada que ver.

En cuanto a la relación con los artistas, Biosca trabajó a porcentaje con el artista. Eso implicó que, si el artista vendía podría vivir de su arte, sino tenía suerte con las ventas todos perdían. Este sistema fue también cambiado por Juana Mordó en su galería. Ella estableció un sueldo fijo a sus representados que les permitía vender. Las ganancias de las ventas eran repartidas por porcentajes. Con ello se dotaba al artista de una mayor seguridad y estabilidad para crear sin tener que preocuparse de las ventas. Este acuerdo de tener al pintor "a sueldo" fue, otra vez establecido por primera vez en su galería. A veces los artistas se quejaron de que Juana no preservó obra para revalorizarla, pero ciertamente era la primera vez para muchos que gozaban de un cierto *status* económico con sus creaciones.

El estudio de Biosca nos ha permitido acercarnos a todos los recovecos de la plástica madrileña de la década de 1950 y comienzos de 1960. Al universo cultural de los años inmediatamente después de la postguerra española. Este trabajo ha servido para fijar varios puntos, varios frentes y entender cómo se desarrolló el mercado del arte, la crítica, el poder y de qué manera afectó a sus creadores. Hemos podido adentrarnos, no sólo en los mecanismos de venta de una galería concreta sino, a través de su ejemplo, conectar las relaciones entre su programación expositiva y la crítica. También hemos podido seguir su incidencia en los artistas. Muchos de ellos ansiaban vivir de su arte y una buena o mala crítica mejoraba o no las ventas.

El papel mediador de las galerías fue clave la influencia de los críticos tenían en el Madrid desinformado de la década de 1940 y comienzo de 1950. En ese momento existían críticas en periódicas de tirada nacional, que no contaron con una investigación exhaustiva del movimiento del que hablaban. En muchos de sus juicios se transparentan otros tantos políticos. La mayoría de los críticos del momento formaron parte del aparato franquista y pusieron en marcha mecanismos de censura. Un caso evidente lo representó el Informalismo. Este movimiento comenzó a ser famoso en el exterior a partir de 1960, pero no tuvo un claro resonar en el interior del país. Fue transmitido por la crítica con un espíritu distorsionado. No obstante, el nivel de los críticos fue incrementándose en toda década. Los jóvenes críticos leen estética y se informan de las novedades en el extranjero. Por tanto llegaron a las nuevas tendencias plásticas con un mayor conocimiento y entusiasmo.

Por otro lado, hemos contribuido a explicar la enorme maraña que se tejió alrededor del arte por parte del Estado. El arte se convierte, sobre todo a partir de la I Bienal Hispanoamericana, en un escenario "inocuo". Es una plasmación de una realidad moderna y exitosa que camuflaba otras muchas menos plurales, por parte de los estamentos culturales del Régimen. El arte se

convierte de hecho, en una especie de carta de presentación al exterior de una pretendida normalización política. Aparecerán dos fenómenos en paralelo en los que se basará esta normalización. Por un lado, los movimientos artísticos expuestos en las bienales internacionales y, por otro, la aparición del turismo y la entrada de extranjeros en zonas costeras, aprovechando el tirón del sol y el mar. Estas fueron las grandes bazas de una pretendida modernidad de la sociedad española.

Por último, con el estudio de un caso concreto, la Galería Biosca, y centrándonos en su paso por ella de Juana Mordó, la primera marchante española, hemos pretendido comprender otros muchos fenómenos transversales. Con todo ello hemos querido explicar el entramado artístico, la tramoya de la renovación plástica de la década de 1950 y comienzos de los 1960, entendiendo cuáles fueron los fenómenos que posibilitaron su despegue económico y de visibilidad, entendiendo los primeros pasos de las carreras de muchos de los artistas por todos hoy conocidos y consagrados y esperando haber podido poner luz a este periodo, el cual se nos representa imprescindible para comprender la plástica española hasta nuestros días.

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía que se ha empleado se ha extraído principalmente de los archivos: Archivo Biosca y del Archivo de la Galería Juana Mordó. Sus volúmenes relativos al periodo de investigación son la fuente primaria para este trabajo.

El archivo Biosca se formó durante los años de actividad de la galería, 1940-1996. Este archivo lo forman 7 archivadores, 37 álbumes, 161 carpetas, 491 sobres, y 62 estuches de información. Tras la muerte de Aurelio Biosca y desaparición de la galería el archivo fue donado a Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Este museo organizó su información de manera temática entre los epígrafes: álbumes cronológicos, dossieres de artistas, relaciones con otras galerías, relaciones con otras entidades exposiciones colectivas, dossieres fotográficos, correspondencia y documentación varia. Se han consultado principalmente los álbumes cronológicos aunque a través de otras carpetas se documentaron otros aspectos de la investigación

Álbum Biosca nº 13, (Octubre 1957-Mayo 1959) Archivo Biosca. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Álbum Biosca nº 14, (Junio 1959- I Premio Biosca 1960, II Premio Biosca 1961). Archivo Biosca. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Álbum Biosca nº 15, (Junio 1959-Julio 1960). Archivo Biosca. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Álbum Biosca nº 16, (Septiembre 1960-Abril 1961). Archivo Biosca. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Álbum Biosca nº 17, (Abril 1961- Mayo 1962). Archivo Biosca. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Álbum Biosca nº 18, (Mayo 1962-Diciembre 1963). Archivo Biosca. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Álbum Biosca nº 20, (1964-1965). Archivo Biosca. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

En cuanto al Archivo de la Galería Juana Mordó abarca el periodo comprendido entre 1964, fecha de su inauguración hasta la década de los años 1990, ya bajo la dirección de Helga de Alvear. Está dividido en grandes bloques y comprende la documentación de la galería como catálogos de exposiciones, ferias y certámenes, referencias en prensa, fotografías, diapositivas, documentos manuscritos, correspondencia, balances de cuentas, facturas, listados de obras, etc., fruto todo ello de la labor de una galería que fue tan activa y longeva.

Archivo Juana Mordó. Registros catalogados en 1ª Fase. Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía

Archivo Juana Mordó. Registros catalogados en 2ª Fase. Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía

- Alfaro, A. (1960, 11 junio). "Domingo de Iturgaiz, Artista y fraile". *Sábado Gráfico*
- Álvarez, M. (1960, 9 enero). "Ibiza en Madrid. Una exposición presentada por Guillermo de Castro". *Diario de Mallorca*
- Álvaro Oña, F.J. (2004) "La "I Bienal Hispanoamericana" de 1951. Paradigma y contradicción de la política artística franquista". In Beramendi, J., (Ed.), *Memorias e identidades: VII Congreso de Historia Contemporánea* (pp. 41-51). Santiago de Compostela, España: Universidad de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.
- Ameijida, J. (1958, 27 diciembre). "Camilo José Cela habla en Galerías Biosca". *La Voz de Galicia*.
- Amor, M.V. (1962, 2 octubre). "Román Valles". *Arriba*.
- Anónimo. (1958, 26 marzo). "Pinturas de Alfredo Ramón". *Arriba*.
- Anónimo. (1958, 24 abril). *El Noticiero*.
- Anónimo. (1958, 20 mayo). *Dígame*.
- Anónimo. (1958, 3 junio). *Dígame*.
- Anónimo. (1958, 5 junio). "Critica exposiciones" *Arriba*.
- Anónimo. (1958, 14 junio). *La estafeta literaria*.
- Anónimo. (1958, 15 octubre). *La Vanguardia*.
- Anónimo. (1958, 25 octubre). *El Correo Catalán*
- Anónimo. (1958, 3 noviembre). "Exposición de Colmeiro", *Informaciones*.
- Anónimo. (1959, 9 enero). *La Vanguardia*.
- Anónimo. (1959, 16 febrero). *Nueva España*.
- Anónimo, (1959, 10 marzo). "Tres minutos con Alberto Martín Artajo, pintor". *Dígame*.
- Anónimo. (1959, 15 marzo). *S.P.*
- Anónimo. (1959, Abril) "Luis Sáez en la Biosca". *La actualidad española*. p. 23.
- Anónimo. (1959, Abril). *Luna y Sol*.
- Anónimo. (1959, 28 abril). *Dígame*.
- Anónimo. (1959, 5 mayo). *Dígame*.
- Anónimo. (1959, 17 octubre). *Solidaridad Nacional*.

- Anónimo. (1959, 7 noviembre). *El Noticiero de Madrid*,
- Anónimo. [ca. 1960]. *New Spanish Paintings and Sculptures*, Documentos para la elaboración de la exposición inaugurada en el MoMA, 20 Julio de 1960, Nueva York.
- Anónimo. (1960, 15 enero). *Informaciones*.
- Anónimo. (1960, 20 enero). *Informaciones*.
- Anónimo. (1960, 26 enero). BYC.
- Anónimo. (1960, Marzo). *Mundo Hispánico*.
- Anónimo. (1960, 16 abril). *Madrid*.
- Anónimo. (1960, 15 junio). Critica exposiciones. *Arriba*.
- Anónimo. (1960, 1 octubre). *La voz de Castilla*.
- Anónimo. (1960, 15 octubre). *Pueblo*.
- Anónimo. (1960, 24 noviembre). *Diario Palentino*.
- Anónimo. (1960, 29 noviembre). *Informaciones*.
- Anónimo. (1960, 9 diciembre). *La Vanguardia*.
- Anónimo. (1961, 24 enero). "Cuní". El arte. *Pueblo*.
- Anónimo. (1961, 25 enero). *El Alcázar*.
- Anónimo. [ca. 1961, 25 enero]. *El Español*.
- Anónimo. (1961, 3 febrero). *El Alcázar*.
- Anónimo. (1961, 18 octubre). *Noticiero Universal*
- Anónimo. (1961, 2 noviembre). "Nadia Werba expone pintura "aformalista".
Página de casi todo lo que pasa. *Pueblo*.
- Anónimo. (1962, 30 enero). "Primeros pasos de Julio Martín Caro". *El Alcázar*.
- Anónimo. (1962, 13 febrero). *El Alcázar*.
- Anónimo. (1962, 26 abril). *La Vanguardia*.
- Anónimo. (1962, 25 mayo). "María Rosa de Navas y sus 20 años de ruedo". *La Nueva España*.
- Anónimo, (1962, 29 mayo). "Saura y Chirino". *El Alcázar*.
- Anónimo, (1962, 23 octubre). "Vázquez Díaz se sale con la suya", *Correo Catalán*.
- Anónimo. (1963, 17 junio). "Canogar". *S.P.*

- Anónimo. (1963, 1 agosto). "Julio Romera", Arte: Ronda de exposiciones. *S.P.*
- Anónimo. (1963, 27 octubre). "Arte femenino". *Ya*.
- Anónimo. (1963, 1 octubre). "Un ámbito doméstico, Carmen Laffón". *Índice*.
- Anónimo. (1963, 19 noviembre). *Dígame*.
- Anónimo. (2011, 29 noviembre). "Fallece el artista Grau-Garriga a los 82 años".
Cultura. *El País*.
- Aranguren, J.L., Ayllón, J. Hidalgo, C., Fernández del Amo, J.L., Gómez-Arcos, A, Neure, E., Parada, E., Santos Torroella, R., Gómez-Acebo, E., Bonet Correa, A. y otros (1985). *Juana Mordó. Por amor al arte*. Madrid, España: Circulo de Bellas Artes.
- Arbós Ballester, S. (1959, 18 enero). "Pinturas de Cárdenas, Brinkmann y Montalvo". Arte y Artistas. *ABC*. p. 63
- (---) [ca. 1960]. Critica de exposiciones. *ABC*
- (---) (1960, 23 febrero). "Premio Biosca de Pintura 1960". Arte y artistas. *ABC*. p. 67
- (---) (1960, 8 abril). Arte y artistas. *ABC*.
- (---) (1960, 20 junio). "Artistas españoles en el Museum of Modern Art de Nueva York". Arte y Artistas. *ABC*
- (---) (1960, 27 octubre). Arte y artistas, *ABC*.
- (---) (1961, 20 enero). "Menchu Gal premio Biosca 1960: 50.000 pesetas, Antonio López, accésit 25.000 pesetas". Arte y artistas. *ABC*. p. 34.
- (---) (1961, 23 marzo). Arte y Artistas. *ABC*.
- (---) (1961, 29 abril). *Blanco y Negro*.
- (---) (1961, 11 junio). "Pinturas de Antonio López, Máximo de Pablos e Ignacio Cárdenas". *ABC*.
- (---) (1961, 14 noviembre). Arte y Artistas. *ABC*.
- (---) (1962, 9 mayo) "Juana Francés y Pablo Serrano". Arte y artistas, critica de exposiciones. *ABC*.
- (---) (1962, 23 mayo). "Pintura de Hernández Mompó en la Galería Biosca". Arte y artistas. *ABC*.

- (---) (1962, 20 diciembre). "Se exponen tapices de artistas contemporáneos".
Critica de exposiciones. *ABC*.
- (---) (1963, 24 enero). "Obras de Nad Civrac en la Galería Biosca". Arte y
artista. Critica de exposiciones. *ABC*.
- (---) (1963, 14 febrero). "Francisco Arias". Critica de exposiciones. *ABC*.
- (---) (1963, 21 marzo). "Manuel Rivera ha encontrado el color en sus tramas
metálicas". Critica de exposiciones. *ABC*.
- (---) [ca. 1963, abril]. "George Sheridan". Critica de exposiciones. *ABC*.
- Areán, C. [ca. 1961]. *Gran Vía*.
- Areán, C. (1963, 30 marzo). "La pintura de Francisco Lozano". *Estafeta Literaria*.
- Arrilla Santués, S. (2016, 9 abril). "Cerámica artística en la ciudad de Zaragoza".
Arte y Ciudad - Revista de Investigación, (9), 155-182.
- Ayuntamiento de Zaragoza, S. (s.f.). *Catálogo de arte público*. Recuperado de
http://www.zaragoza.es/ciudad/artepublico/buscar_ArtePublico
- Ballester, J. (1958, 17 abril). Arte y artistas. *ABC*.
- Ballester, J. (1958, 30 noviembre). "Pinturas de Fernando de la Puente y Guy-
Pierre Geneuil". Arte y artistas. *ABC*.
- Bonet, J.M., Calvo Serraller, F., Logroño, M., Marchán Fiz, S. (1989). *XXV
aniversario de la Galería Juana Mordó.1964-1989*. Madrid, España:
Círculo de Bellas Artes.
- Cabañas Bravo, M. (1991) *La Primera Bienal Hispanoamericana de arte: Arte,
política y polémica en un certamen internacional en los cincuenta*. (Tesis
Doctoral). Departamento de Historia del Arte Contemporáneo Facultad
de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid. Madrid
- Cabañas Bravo, M. (1993). "Los artistas académicos de la España de Franco
frente a la reorientación de la vida artística nacional". *AEA: Archivo
Español de Arte*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
66(264), pp. 330-352.
- Cabezas, J.A. [ca. 1960]. *Diario de Cádiz*.
- Campoy, A. (1962, 4 marzo). "Otra temporada; Carmen Arozena, Carmen
Laffón y Jean Fautrier". Critica de exposiciones. *ABC*.

- Campoy, A. (1963, 31 octubre). "Arroyo", Arte y artistas: Critica de exposiciones. *ABC*.
- Campoy, M. (1963, 14 noviembre). "Retratos, Cárdenas, Esperanza Ruiz, Aute, Ribera Baguer y Frank, El Punto". Arte y artistas: Critica de exposiciones. *ABC*.
- Carreño Corbella, P. (1990). *LADAC. El sueño de los arqueros*. Madrid, España: Viceconsejería de Cultura y Deportes.
- Casanova, A. (1960/16 enero). *La Gaceta Regional*
- Castro Arines, J. (1958, 8 marzo). *Informaciones*.
- (---) (1959, 28 mayo). "F. Zóbel". *Informaciones*.
- (---) (1961, 21 marzo). *Informaciones*.
- (---) (1961, 4 abril). "Lucio y la realidad". *Informaciones*.
- (---) (1961, 7 abril). "La mágica realidad en la pintura de Lucio". *Informaciones*.
- (---) (1961, 9 mayo). *Informaciones*.
- (---) (1961, 23 mayo). "Amalia Avia". *Informaciones*
- (---). (1961, 27 junio). *Informaciones*.
- (---) [ca. 1961, noviembre]. "Las exposiciones de Colmeiro a Gerardo Rueda". *Informaciones*.
- (---) (1962, 27 febrero). "Pinturas de María Girona Puigdengolas y Vaquero Turcios". *Informaciones*.
- (---) (1962, 1 mayo). "Millares o la realidad". *Informaciones*.
- (---) (1962, 12 junio). "Saura y Chirino". Las exposiciones. *Informaciones*.
- (---) (1962, 14 agosto). "Los artistas en su estudio: Martín Chirino o el arte de la escultura en hierro". *Informaciones*.
- (---) (1962, 9 octubre). "La pintura de Román Vallés". Arte. *Informaciones*.
- (---) (1963, 19 marzo). "Dos exposiciones de excepción: Barjola y Rivera". *Diario de Barcelona*.
- (---) (1963, 18 mayo). "Mompo". *Diario de Barcelona*.
- (---) (1963, 13 julio). "La exposición de encuadernaciones contemporáneos". *Diario de Barcelona*.

- Cela, C.J. (Dir.). (1959, Abril). *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIII, nº XXXVII, Palma de Mallorca-Madrid.
- Celimena, J. (1961, 6 marzo). "El pintor Cárdenas y sus sombras". *Blanco y Negro*. p. 37.
- Cifra, (1959, 7 febrero). "Éxito en Madrid de un nuevo pintor catalán". *La Vanguardia*.
- Ciscar Casabán, C., Calvo Serraller, F., Muñoz, M.A. (2013). *La Abstracción de Rafael Canogar*. Valencia, España: Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- Cobos, A. (1959, 6 marzo). "Firmas con categoría pictórica en tres exposiciones". *Arte. Ya*
- Cortes, J. (1960, 15 enero). *La Vanguardia*.
- Corbalán, P. (1959, 23 noviembre). *El mundo de las artes*.
- Corbalán, P. (1962, 14 mayo) "El arte de los trapos derrumbados", Madrid al habla. *España*.
- Corbalán, P. (1963, 19 octubre). "Primeras exposiciones de pintura". Madrid al habla. *España*.
- Corredor Matheos, J. (1962, 13 noviembre). "Todó: La vuelta a la integración del artista en la sociedad, será la salvación del pintor". *La Prensa*.
- Costa Clavell, J. (1960, 24 marzo) "Otero Besteiro, escultor". Los hombres y los días. *El Progreso*.
- Cuni, P. (2010, 15 octubre). "Los estudios de Cuní sobre la encáustica al agua se exponen en Nueva York". Recuperado de *Nexo5.com* *magacín digital de cultura contemporánea*. <http://nexo5.com/ent/1932/los-estudios-de-cuni-sobre-la-encaustica-al-agua-se-exponen-en-nueva-york>
- Esteban Leal, J. (s.f.). "Los diversos periodos de la obra de Rafael Canogar". Recuperado de www.catalogo.rafaelcanogar.com/
- Esteban Leal, P. y Moliner Alonso, R.: (2011). *Rafael Canogar. Catálogo razonado 1948-2007*, Fundación Caja Castilla la Mancha, Toledo.
- De la Puente, J. *Estafeta Literaria*. (1958, 22 febrero)

- Díaz Sánchez, J. (2000). "1960: Arte español en Nueva York. Un modelo de promoción institucional de la vanguardia". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XII, pp. 155-166.
- (---) (2002). "Los críticos, los artistas y la pintura abstracta en la España de posguerra". *AEA: Archivo Español de Arte, Consejo Superior de Investigaciones Científicas*. LXXV, pp. 39-50.
- (---) (2005). "Memoria y olvido. Sobre la fortuna de los artistas del exilio en la España democrática". *Migraciones y exilios*. 6, pp. 9-22
- (---) (2012). "El peso del pasado. Crítica y pintura como mecanismos de construcción histórica". *Espacio, tiempo y forma, Serie V. t. 24*, pp. 79-96
- (---) (2013). *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. Madrid, España: Catedra.
- Faraldo, R. [ca. 1958, junio] "Pintura interesante en dos exposiciones. Julio Antonio y Elena Santonja". *Arte. Ya*.
- (---) [ca. 1958]. "Pintura interesante en dos exposiciones" *Arte. Ya*.
- (---) (1958, 26 enero) "King y Schultz: arte norteamericano elemental". *Crónicas de Arte. Ya*.
- (---) (1958, 10 abril). "La vocación de pintar no se concibe sin cierta temeridad. Oleos, dos exposiciones de Salvador Soria y Pepi Sánchez". *Arte. Ya*.
- (---) (1958, 24 abril). "Pintura inspirada y pintura desconcertante". *Arte. Ya*.
- (---) (1958, 8 noviembre) "De Vargas". *Arte. Ya*.
- (---) (1959, 20 febrero). "Esculturas y cuadros en tres exposiciones" *Arte. Ya*.
- (---) (1959, 28 octubre). *Arte. Ya*.
- (---) (1959, 11 noviembre). *Arte. Ya*.
- (---) (1959, 3 diciembre). *Arte. Ya*.
- (---) (1960, 24 enero). *Crónicas de arte. Ya*.
- (---) (1960, 16 febrero). *Arte. Ya*.
- (---) (1960, 15 junio) "Abstractos a Nueva York". *Arte. Ya*
- (---) (1960, 7 diciembre) *Arte. Ya*.
- (---) [ca. 1961] "arte abstracto y figurativo en dos exposiciones". *Arte. Ya*.

- (---) (1961, 12 mayo). "Juan Ignacio Cárdenas en la Galería Biosca". *Ya*.
- (---) (1961, 14 junio). "Buenas Exposiciones". *Arte. Ya*.
- (---) (1961, 4 octubre) "Inauguración de temporada, Eva Fischer, en Galerías Biosca y Marc Heine" *Arte. Ya*.
- (---) (1961, 25 noviembre). "Tres exposiciones distintas en todo, Ángel Medina, Pascual Palacios y Vila Puis". *Arte, Ya*.
- (---) [ca. 1962, diciembre]. "Oleos de tres exposiciones: Senén Ubiña, González de Torre y Cristino de Vera", *Arte. Ya*.
- (---) (1962, 13 marzo). "Pintura abstracta y figurativa en tres exposiciones". *Arte. Ya*,
- (---) (1962, 3 mayo). "Millares, Victoria de la Fuente". *Arte. Ya*.
- (---) [ca. 1963] "Culminación de un pintor, Francisco Lozano". *Arte. Ya*.
- (---) (1963, 12 octubre). "Carmen Laffón en Biosca". *Arte. Ya*.
- (---)(1963, 7 noviembre). "Una exposición original y otras de trámite". *Arte. Ya*.
- (---)(1963, 12 noviembre). "Exposición extraordinaria de Juan Ignacio Cárdenas en Biosca". *Arte. Ya*.
- (---)(1963, 28 diciembre). "Colectiva en Grin-Gho- Heiter- N de Celis- E. Vicente- Diversas Firmas en Biosca". *Arte. Ya*.
- Fernández Cabaleiro, M^a B. (2012). "La crítica en los orígenes de la AECA", Ponencia del XIII Congreso Nacional de la Asociación de Críticos de Arte". *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, Zaragoza, España*. nº 18. pp. 1-10
- Fernández Polanco, A. (1988-II). "Las galerías de arte en el Madrid de postguerra, su labor en la transformación del panorama artístico nacional", *Villa de Madrid, año XXVI, números: 97-98*. pp.: 5-27
- Figuerola Ferretti, L. (1958, 14 abril). *Arriba*.
- (---) L. (1958, 29 noviembre). "El ingenuísimo y la pintura expresionista". *Arriba*.
- (---) [ca. 1959]. "Pinturas y dibujos de Alfonso Fraile". *Arte. Arriba*
- (---) (1959, 18 junio). *Arte. Arriba*.
- (---) (1959, 7 octubre). *Arte. Arriba*.

- (---) (1960, 5 marzo). "Arte nuevo, técnica añeja". Arte. *Arriba*.
- (---) (1960, 19 abril) "Pinturas de L. Sáez". Arte. *Arriba*.
- (---) (1960, 11 mayo). Arte, *Arriba*.
- (---) (1960, 18 junio). "Pintura española contemporánea en Nueva York". Arte. *Arriba*.
- (---) (1960, 9 octubre). Arte. *Arriba*.
- (---) (1960, 23 diciembre). Arte. *Arriba*.
- (---) (1961, 22 marzo). Arte. *Arriba*.
- (---) (1961, 14 mayo). *Arriba*.
- (---) (1961, 1 julio). "Pintores de lo vulgar o la pintura de Antonio López García". *Arriba*.
- (---) (1961, Julio). "27 variaciones de Torner". *Arriba*.
- (---) (1961, 22 octubre). "El buen hacer de Francisco Farreras". *Arriba*.
- (---) (1961, 12 noviembre). "Nadia Werba y su pintura". *Arriba*.
- (---) (1961, 11 noviembre). "Medina, los Etxebarria, Zóbel y el XI Salón del Grabado". Arte. *Arriba*.
- (---) (1962, 24 enero). "La pintura de Ribera Berenguer". Arte. *Arriba*.
- (---) (1962, 4 febrero). "La pintura de Martín Caro". Arte. *Arriba*.
- (---) (1962, 11 febrero). "La nueva pintura de María Paz Jiménez". Arte. *Arriba*.
- (---) (1962, 1 mayo). "Pinturas de José Frau, Victoria de la Fuente y "cosas" de Millares". Arte. *Arriba*.
- (---) (1962, 10 mayo). "Exposición de Pablo Serrano y Juana Francés". Arte. *Arriba*.
- (---) (1962, 1 junio). "La femenina pintura de Praday". Arte. *Arriba*.
- (---) (1962, 19 octubre). "Pintura de Román Valle", Arte. *Arriba*.
- (---) (1962, 10 noviembre). "William Waldren y su obra". Arte. *Arriba*.
- (---) (1962, 20 noviembre). "La certeza pintada de Lecoultre". Arte. *Arriba*.
- (---) (1963, 13 enero). "Exposiciones de Nad Civrac y Meriem Mezian". Arte. *Arriba*.
- (---) (1963, 14 febrero). "Exposiciones de F. Arias, F. Carretero y J. Aguilar". Arte, *Arriba*.

- (---) (1963, 23 febrero). "Francisco Lozano y su nueva pintura". Arte. *Arriba*.
- (---) (1963, 20 marzo). "Los espejos de Manuel Rivera y la gran pintura de Barjola". Arte. *Arriba*.
- (---) (1963, 17 marzo). "Exposiciones de Sheridan, M: Aguilar, B. Saúl, J.L. Delgado". Arte. *Arriba*.
- (---) (1963, 13 octubre). "Carmen Laffón, Carmen Arozena y Fautrier". Arte. *Arriba*.
- (---) (1963,31 octubre). "Arroyo, Román Vallés y Teo Asunción". Arte. *Arriba*.
- Forriols, R. (2003). *Eusebio Sempere. La obra gráfica, 1965-1985*. (Tesis Doctoral) Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia. Valencia
- Gabriel, A. (1961, 25 marzo). "Ante la obra de Carmen Laffón". *Gran Mundo*.
- Gafim. (1959, 1 enero). "Viaje a la Alcarria de Camilo José Cela. El libro mejor editado, 20.000 pts. por el ejemplar único". *Baleares*.
- Galindo, F. (1958, 28 octubre). *Dígame*.
- Galindo, F. (1961, 4 julio). *Dígame*.
- García, A. (2011, 25 octubre). "La herencia cultural de Juana Mordó. La Academia expone las obras que Helga de Alvear heredó de la mítica galerista". Cultural. *El País*.
- García, J. (1998, 16 diciembre). "El librero Buchholz ayudó a los nazis en el tráfico de obras de arte en Portugal". *El País*.
- García I. (1998) *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid, (1909-1922)*. (Tesis Doctoral). Departamento de Historia del Arte Contemporáneo. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.
- García, L. (2003). "Museo de arte contemporáneo y Galerías de Arte. Centro de exposiciones temporales". *Revista Museo, nº 8*. pp. 159-165.
- García-Sípido, A. (1989). *Juana Mordó, marchante de arte*. (Tesis Doctoral). Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid
- García-Viño, M. (1959, 15 marzo). *La estafeta literaria*.

- García-Viño, M. (1960, 1 enero). *La estafeta literaria*.
- García-Viño, M. (1959, 9 diciembre). "La vida de arte". *El Alcázar*.
- Garrido, M. R. (1962, 9 mayo). "Él público es lo de menos. Pablo Serrano cree que el artista debe seguir sus propios impulsos". *La voz de Avilés*
- Guillen, J. (1962, 30 noviembre). Artículo de sociedad del *El Alcázar*.
- González-Ruano, C. (1961, 31 enero). *Informaciones*.
- Guasch, A. (1997). *El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*. Barcelona, España: Ediciones del Serval.
- Guinovart, J., Hernández Pijuan, J., Rafols-Casmada, A., Tharrats, J.J., Todó, F., De la Torre, A., Bonet, J.M. (2014). *Pre Pop: Josep Guinovart, Joan Hernández Pijuan, Albert Rafols Casmadas, Josep María Subirach, Joan Josep Tharrats, Francesc Todo*. Madrid, España: Ámbito Cultural del Corte Inglés.
- Hernández, A. (2003). "Museos para no dormir: La postmodernidad y sus museos sobre el museo como institución cultural" en Lorente, J. P. (Dir.): *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza, España: Pressas Universitarias de Zaragoza.
- Hierro, J. (1961, 30 marzo). Crónicas de arte. *El Alcázar*.
- (---) (1961, 7 abril). Crónicas de arte. *El Alcázar*.
- (---) (1961, 1 mayo). "Pablo Serrano y Juana Francés". Crónica del arte. *El Alcázar*.
- (---) (1961, 31 mayo). "Amalia Avia y el neorrealismo". Crónicas de arte. *El Alcázar*.
- (---) [ca. 1961]. Crónicas de arte. *El Alcázar*. Madrid.
- (---) [ca. 1961]. "Ribera Berenguer", Crónica del Arte. *El Alcázar*. Madrid
- (---) (1961, 24 octubre). "Pinturas de Eva Fischer". Crónicas de arte. *El Alcázar*.
- (---) (1961, 24 octubre). "El mundo mágico de Farreras". Crónica de Arte. *El Alcázar*.
- (---) [1961, Diciembre]. "Senén Ubiña, un montañés en Nueva York". Crónicas del arte. *El Alcázar*.

- (---) (1962, 27 febrero). "El hombre en la pintura de Vaquero Turcios".
Crónicas del arte. *El Alcázar*.
- (---) (1962, 1 mayo). "Nueva exposición de Millares". Crónica del arte. *El Alcázar*.
- (---) (1963, 21 enero). "Nad Civrac". Crónica de arte. *El Alcázar*.
- (---) (1963, 27 febrero). "Francisco Lozano". Crónica del arte. *El Alcázar*.
- (---) (1963, 13 marzo). "Rivera", Crónica del arte. *El Alcázar*.
- (---) (1963, 15 mayo). "Mompó". Crónica del arte. *El Alcázar*.
- (---) (1963, 29 mayo). "Canogar". Crónicas del arte. *El Alcázar*.
- (---) (1963, 13 junio). "Joaquín Ramo". Crónica del arte. *El Alcázar*.
- (---) (1963, 20 junio). Crónica del Arte. *El Alcázar*.
- (---) (1964, 1 enero). "Obra Gráfica en Biosca". Crónica del Arte. *El Alcázar*.
- Horcajo, T. (1962, 28 mayo). "Ángel Medina, expositor de la Nacional de Bellas Artes, nos habla de su evolución". *El Pueblo Gallego*.
- Huberman, B. (1962, 28 mayo). "La exposición de Manolo Millares en Biosca, Madrid", *El correo de la tarde*.
- Iglesias Rubio, J.M. (1980). "Cuarenta años de la Galería Biosca: recuerdo y permanencia", *Guadalimar: revista de las artes, nº 53, (octubre-noviembre)*. p. 58
- Iturria. (1961, 8 diciembre). "Senén Ubiña en Madrid, después de sus grandes triunfos artísticos en Estados Unidos, expone en la sala Biosca". *El Alcázar*.
- Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz, M.D. (1988). *Aportaciones a la Historia del Arte de los fondos del Museo Español de Arte Contemporáneo*. (Tesis Doctoral) Departamento de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo, Arte III. Facultad de geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid. Madrid
- Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz, M.D. (1989). *Arte y estado en la España del siglo XX*. Madrid, España: Alianza Forma.
- Jiménez Dobón, C. (1958, 16 noviembre). "Proliferan en otoño las exposiciones artísticas", *El Correo Catalán*.

- Jiménez Dobón, C. (1959, 13 febrero). "Revelación Abelló Prat en Madrid"
Correo Catalán.
- Jiménez Dobón, C. (1959, 15 noviembre). *El Correo Catalán*.
- Jiménez Dobón, C. (1959, 17 junio). *Solidaridad Nacional*.
- Jiménez Dobón, C. (1969, 13 abril). "Un escultor del que todo el mundo habla".
El Correo Catalán.
- Jiménez Dobón, C. (1960, 25 mayo). *Correo Catalán*.
- Kahnweiler, D. H. (1991) *Mis galerías y mis pintores. Conversaciones con Francis Crémieux*. Madrid, España: Ardora.
- Kuh, K. (2008). *Mi historia de amor con el arte moderno. Secretos de una vida entre artistas*. Madrid, España: Turner Publicaciones.
- Larrambebere, J.A. (1962, 20 diciembre). "Entrevista". *El Pensamiento Navarro*.
- Lera de Isla, A. (1960, 23 enero). *Norte de Castilla*.
- Lera de Isla, A. (1960, 25 febrero) .Norte de Catilla, Valladolid, 25/2/1960
- Latorre, X. (2000, 25 abril). "París acoge una muestra del pintor castellonense Luis Prades". Pintura. *El País*.
- Lineares Rivas. (1958, Marzo). "Exposición de Alfredo Ramón". *Crítica*.
- Logroño, M. (1998). "Eclecticismo y coherencia de un idilio artístico" en *Aurelio Biosca y el Arte Español*. Madrid, España: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Ministerio de Cultura. pp. 53-61.
- López Manzanares, J.A. (2006). *Madrid antes de "El Paso". La renovación artística en la postguerra madrileña, (1945-1957)*. (Tesis Doctoral). Departamento de Historia del Arte Contemporáneo. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.
- López Martínez, J. (1961, 14 septiembre). "Antonio López García está terminando un cuadro de Zenobia y Juan Ramón Jiménez". *Lanza*.
- Llorent, B. (1961, 10 mayo). *Gran Mundo*.
- Lucas, A. y Navarro, M. (2004). *Soledad Lorenzo. Una vida con el arte*. Madrid, España: Fundación Arte y Mecenazgo.
- Mateos, A. [ca. 1962, diciembre]. "Tapices actuales". *Arte. Arriba*

- Mateos, A.M. (1963, noviembre). "La pintura de Carmen Arozena y Carmen Laffón". El artista y su mundo. *Teresa*.
- Marzo, J.L. (1993, diciembre) "La vanguardia del Poder. El poder de la Vanguardia. Entrevista a González Robles. Principal responsable para el arte contemporáneo durante el régimen franquista". *Barcelona: De Calor* nº 1. pp. 28-36.
- Marzo, J.L. (2006). "Arte Moderno y Franquismo. Los orígenes conservadores de la Vanguardia y de la política artística en España". Recuperado de <http://www.soymenos.net/>.
- Marzo, J.L. (2010). *¿Puedo hablar con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*. Murcia, España: CENDEAC, Colección Ad Hoc 27
- Marzo, J.L. (2011) "La tradición artística como factor de colaboración con el régimen franquista de 1940 a 1960" Documento presentado en *Seminario Discursos de la Modernidad*, Università di Venezia, Venecia, Italia. Recurado de <http://www.soymenos.net/>
- Marzo, J.L. (2012, 17 enero) "Manuel Fraga y el arte: su legado". [Publicación en un blog]. Recuperado de <http://veovisiones.wordpress.com/2012/01/07jorge-luis-marzo-manuel-fraga-y-el-arte-su-legado/>
- Marzo, J.L. y Mayayo, P. (2015). *Arte en España, (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid, España: Manuales de arte Catedra.
- Medina Gómez, J. "Metales y maderas en los cuadros de Senén Ubiña", *Blanco y Negro*, Madrid, 23/12/1961
- Mercader, L. "D'Ors tropieza con Biosca... La Galería que albergó una Academia". Aurelio Biosca y el Arte Español. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Ministerio de Cultura. 1998. pp. 15-37.
- Mercader, L., Nieto Alcaide, V., Tusell, J., (1998). *Aurelio Biosca y el Arte Español*. Madrid, España: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Ministerio de Cultura.

- Mínguez García, H. (2010). "La grafía española de vanguardia en la época franquista, (1939-1975)". *El artista, (7)*, pp.179-201.
- Molina Caño, I.: "*De Vargas Vida y obra*" adaptación en 2007 de una entrevista realizada por Torres Ripa, C. en 1984. Recuperado de <http://fundaciondevargas.com/ramón-de-vargas/>
- Moreno Galván, J. M. (1978, 4 marzo). "Tapices. Salas de la Dirección General del Patrimonio Madrid". *Triunfo, nº 788, año XXXII*, Madrid. pp. 59
- Morcillo Gómez, A. (2012). "Españolas con, contra, bajo (d)el franquismo" *Desacuerdos 7, sobre el arte político esfera pública en el Estado Español*. Barcelona, España: Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arte y pensamiento. pp. 42-63
- Nash, M. (2012). "De cultura política, cultura de género y aprendizaje del feminismo histórico en el Estado Español". *Desacuerdos 7, sobre el arte político esfera pública en el Estado Español*. Barcelona, España: Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arte y pensamiento. pp. 20-41
- Nieto Alcaide, V. (1998). "Contexto crítico de una renovación. 1940-1964". *Aurelio Biosca y el Arte Español*. Madrid, España: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Ministerio de Cultura. pp. 35-52.
- Nuez Santana, J. L. (2011). "Crítica y Vanguardia en el arte español de los cincuenta: la correspondencia entre Gaya Nuño y Manolo Millares". *AEA: Archivo Español de Arte, nº 334*. pp. 107-124.
- Ocio, J. (1959, 22 marzo). "Madrid le juzgará. Hoy sale con sus últimas obras hacia la Sala Biosca". *La voz de Castilla*.
- O'Doherty, B. (1999). *Inside the White cube. The ideology of the Gallery Space*. Berkeley Los Ángeles, EE.UU: University of California Press.
- O'Hara, F. (1960). *New Spanish Painting and Sculpture*, Nueva York, EE.UU: The Museum of Modern Art.

- Olano, A. (1958, 30 enero). *Pueblo*.
- Olano, A. (1959, 8 enero). "Un pintor de 21 años y el arte de las maquinas".
Esto pasa en Madrid. *Pueblo*.
- Pascual, P. (2013, 14 abril). "Luis Sáez expone en Madrid". *La Voz de Castilla*.
- Peñafiel, J. (1962, 29 abril). "Una marquesita ha llegado a Madrid con 24 cuadros", *Europa Press*.
- Pereda, R.M. (1979, 26 junio). "Hoy se celebra el homenaje a Juana Mordó". *El País*.
- Puente de la, J. (1958, 29 marzo). " Alfredo Ramón, Galerías Biosca". *La estafeta literaria*.
- Popovici, C. (1961, 1 marzo). Exposiciones. *S.P.*
- Posai, P. (1963, Abril). "Espejos de Manuel Rivera". *Índice*.
- Ramírez de Lucas, J. (1961, 25 enero). *Madrid*. pp. 55-57
- Ramírez de Lucas, J. (1961, 19 febrero). *El Español*.
- Ribera, C. (1962, 17 junio). "Saura y Chirino". *La voz de España*.
- Rodrigo, P. (1958, 28 febrero). "El ceramista Antonio Cumella tiene obras en los museos de Madrid, Barcelona, Zurich y Bonn". *Vida de Artistas. Madrid*.
- R. de R. (1963, 6 junio). "Orus", *Estafeta Literaria*.
- Sáez, R. (1962, 16 febrero). "Francisco Arias revela un nuevo sentido al paisaje castellano". *Arte. El Español*.
- (---) [ca. 1963, Abril]. "Exposiciones en Madrid: "Sheridan". *Arte. El Español*.
- (---) (1962, 4 mayo). "Juana Francés" *Arte. El Español*.
- (---) (1962, 11 mayo). "Mompo: Galería Biosca". *Arte: actualidad creadora, El Español*.
- (---) (1963, 1 junio). "Canogar". *Arte: actualidad creadora. El Español*.
- (---) (1963, 6 junio). "Julio Romera", *Arte: Actualidad creadora. El Español*.
- (---) (1963, 8 junio). "Joaquín Ramo". *Arte: actualidad creadora. El Español*.
- (---) (1963, 12 octubre). "Carmen Laffón, humilde y lirismo". *Arte: Actualidad creadora. El Español*.

- (---) (1963, 2 noviembre). "Arroyo pintor de símbolos populares", Arte: actualidad creadora. *El Español*.
- (---) (1963, 22 noviembre). "Cárdenas" Arte: actualidad creadora. *El Español*.
- Sánchez, A. (1958, 20 febrero). Mi columna. Madrid. *Informaciones*.
- Sánchez, A. (1958, 8 marzo). Mi columna, Madrid. *Informaciones*.
- Sánchez-Camargo, M. [ca. 1958, febrero] Crónica en Madrid, *Gran Mundo*
- (---) (1958, 26 febrero). "Los "cacharros" de Cumella". Noticias y crítica de Arte. *Pueblo*.
- (---) (1959, 5 junio) "Zóbel". *Pueblo*.
- (---) [ca. 1959]. Arte. *Madrid*.
- (---) (1959, 30 enero). Noticias y crítica de arte. *Pueblo*.
- (---) (1960, 28 marzo). "Dos escultores y tres pintores". Crónica de Arte. *Hoja del Lunes*.
- (---) (1960, 1 abril). Noticias y crítica de arte. *Pueblo*.
- (---) (1960, 20 junio). Crónica de Arte. *Hoja de los Lunes*.
- (---)(1960, 12 octubre). Noticias y crítica de arte. *Pueblo*.
- (---) (1960, 17 octubre). Crónica de Arte. *Hoja de los Lunes*.
- (---) (1960, 15 noviembre). Noticias y crítica de arte. *Pueblo*.
- (---) (1961, 2 enero). Crónica de Arte. *La hoja de los lunes*.
- (---) (1961, 14 febrero). Noticias y crítica de arte. *Pueblo*.
- (---) (1961, 15 mayo). Crónica de Arte. *Hoja del Lunes*.
- (---) (1961, 3 julio). "López García Pintor". *La hoja del Lunes*.
- (---) (1961, 30 octubre). "La obra de Farreras". Crónica del Arte. *Hoja del Lunes*.
- (---) (1961, 3 noviembre). Noticias y crítica de arte. *Pueblo*.
- (---) (1961, 8 noviembre). "Nadia Werba". Noticias y crítica de arte. *Pueblo*, Madrid, 8/11/1961.
- (---) (1961, 26 diciembre). "Gran exposición de Viola. Cuatro pintores en la sala Abril. Ángel Medina". Crónica de las artes. *Hola del Lunes*.
- (---) (1962, 8 enero). "Hondo", Jardiel, Mignoni, Orellana y Senén Ubiña". Crónica del Arte. *Hoja del Lunes*.

- (---) (1962, 26 junio). "Todó". *Pueblo*.
- (---) (1962, 15 octubre). "Román Valles". Crónica del arte. *Hoja del Lunes*.
- (---) (1962, 17 diciembre). "Tapices en Biosca". Crónica del arte. *Hoja del Lunes*.
- (---) (1963, 18 febrero). Crónica del arte. *La hoja del Lunes*.
- (---) (1963, 25 febrero). "Francisco Lozano, descubridor del Levante". Crónica del Arte. *Hoja del Lunes*.
- (---) (1963, 1 abril). "Gran exposición de Manolo Rivera". Crónica del Arte. *Hoja del Lunes*.
- (---) [ca. 1963, Abril] "Sheridan, en la sala Biosca". Crónica del Arte. *Hoja del Lunes*.
- (---) (1963, 6 mayo). "Un gran escultor: Pablo Serrano. Interesante obra de Espaldiu y Juana Francés". Crónica del arte. *Hoja del Lunes*.
- (---) (1963, 29 mayo). "Canogar". El arte. *Pueblo*.
- (---) (1963, 8 junio). *Hoja del Lunes*.
- (---) (1963, 7 octubre). "La pintura "sevillana" de Carmen Laffón". *La Hoja del Lunes*.
- (---) (1963, 28 octubre). "La obra de Arroyo y Muñoz Barberán". Crónica del Arte. *Hoja del Lunes*.
- (---) (1963, 29 octubre). "Arroyo". El Arte. *Pueblo*.
- Trabajo, L. (1958, 21 noviembre). *Pensamiento Alavés*.
- Trabajo, L. (1958) "Colmeiro en Madrid". *Índice*.
- Trenas, J. (1958, 7 marzo). "Diálogo con el pintor Álvaro Delgado". *Pueblo*.
- Trenas, J. (1961, 4 febrero). *Pueblo*.
- Tusell, J., Martínez-Novillo, A. (1991) *Cincuenta años de arte. Galería Biosca, 1940-1990*. Madrid, España: Turner.
- Tusell, J. (1998). "Galería Biosca más allá de D'Ors". *Aurelio Biosca y el Arte Español*. Madrid, España: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Ministerio de Cultura. pp. 39-52.
- Vallejo, I. (2012). "Pablo Palazuelo, solitudes". *Arte y Parte. Octubre 2012*. pp. 38-51

- Ureña, G. (1982). *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*. Madrid, España: Ediciones Istmo.
- Velasco, F. (1962, Abril). "Miriam Nasalli Rocca D'Acceblío, su obra pictórica", *Luna y Sol*.
- Vettese, A. (2002). *Invertir en Arte. Producción, promoción y mercado del arte contemporáneo*. Madrid, España: Pirámide.
- Vivenat, M. (1981, 26 septiembre). "Juana Mordó, en óleo sobre tabla". *El País*.
- V.P. (1958, 20 diciembre). "Camilo José Cela expone su "obra perfecta". La edición cuidada de Viaje a la Alcarria, es un verdadero alarde bibliófilo". *Sábado Gráfico*.
- Zevi, B. (1988). *Saber ver la arquitectura*. Madrid, España: Colección Poseidón. Apostrofe.
- Zugaza Miranda, M., Ruiz-Giménez, J., Jiménez-Blanco, M.D. (1995). *José Luis Fernández del Amo. Un proyecto de Museo de Arte Contemporáneo*. Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura.

ANEXOS

CALENDARIO DE EXPOSICIONES EN LA GALERIA BIOSCA DE 1958-1964

AÑO 1958

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31		
Enero																																	
Febrero																																	
Marzo																																	
Abril																																	
Mayo																																	
Junio																																	
Julio																																	
Agosto																																	
Septiembre																																	
Octubre																																	
Noviembre																																	
Diciembre																																	

- Exposición sobre pintura antigua, que se inició en diciembre de 1957 y al menos continuó hasta el 7 de enero
- Exposición dedicada a los pintores William Schulz y William King
- Exposición dedicada al pintor Alvaro Delgado
- Exposición dedicada al ceramista Antonio Cumella
- Exposición Colectiva entre Alfredo Ramón y Pintura Antigua
- Exposición de Salvador Soria
- Exposición dedicada al pintor Juan Riera
- Exposición dedicada al pintor Julio Antonio
- Exposición dedicada al pintor Eduardo Vicente
- Exposición dedicada al pintor Bruno
- Exposición dedicada al pintor Ramón Vargas
- Exposición dedicada al pintor Manuel Colmeiro,
- Exposición dedicada al pintor Guy Pierre Geneuil
- Exposición sobre el producción editorial de *Viaje a la Alacarría*. Libro de Camilo José Cela con grabados de Jaume Pla

TOTAL 14 EXPOSICIONES
218 DÍAS CON SALAS EXPONIENDO

CALENDARIO DE EXPOSICIONES EN LA GALERIA BIOSCA DE 1958-1964
AÑO 1959

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
Enero																															
Febrero																															
Marzo																															
Abril																															
Mayo																															
Junio																															
Julio																															
Agosto																															
Septiembre																															
Octubre																															
Noviembre																															
Diciembre																															

- Exposición dedicada al artista Manuel Montalvo
- Exposición dedicada al pintor Alfonso Fraile
- Exposición dedicada al pintor Joan Abelló
- Exposición dedicada al pintor Ramón Aguilar Moré
- Exposición dedicada al pintor Alberto Martín Artajo
- Exposición dedicada al pintor Luis Saez
- Exposición dedicada a la pintora Isabel Cid
- Exposición dedicada a paisajes ingleses y tablas flamencas(Pintura antigua)
- Exposición dedicada al pintor Fernando Zobel
- Exposición dedicada a el Grupo El Paso, obras: Canogar, Chirino, Feito, Millares, Rivera, Saura y Viola
- Exposición por renovaciones semanales de artistas contemporaneos, no se especifica quién
Por el Correo Catalán 23/7/1959 sabemos que participa Joan Abelló,
Rafols Casamada, Francisco Ferreras, Bertrines y Jaime Plá
- Exposición dedicadada a obra reciente de Rafael Canogar, Antonio Saura, Viola, Francisco Ferreras
Lucío Muñoz, Luis Suarez y Ventó
- Exposición de Carmen Soler
- Exposición de obra grafica de Raimonde Pagegie
- Exposición de Alcoy, Hernández Pijuan, Planell, Subirachs, (de la escuela de Barcelona)
- Exposición arte actual en Ibiza

TOTAL 16 EXPOSICIONES
271 DÍAS CON SALAS EXPONRIENDO

CALENDARIO DE EXPOSICIONES EN LA GALERIA BIOSCA DE 1958-1964
AÑO 1962

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	
Enero																																
Febrero																																
Marzo																																
Abril																																
Mayo																																
Junio																																
Julio																																
Agosto																																
Septiembre																																
Octubre																																
Noviembre																																
Diciembre																																

- Exposición de Rivera Berenguer
- Exposición de Martín-Caro
- Exposición de Maria Paz Jiménez
- Exposición de Vaquero-Turcios
- Exposición de Myriam (igual esta anunciada hasta el 31 de marzo pero Vargas inauguro en 10 de Marzo)
- Exposición de Ramón Vargas
- Exposición de "grafías" de canogar, Dimitri, Ferreras, Lucio, Millaes, Rivera, Saura, Sempere, Suarez y "fotografias" de Ramón Masats y Carlos Sura
- Exposición: "Curso "u", Arquitectuta no edificatoria"
- Exposición de Isabel Santaló
- Exposición de Manuel Millares
- Exposición de M^a Rosa de Navas de Ribés(Mirar bien fechas, no cuadra, quizá dos salas)
- Exposición de Praday
- Exposición de Saura y Chirino
- Exposición de Dibujos de Todó
- Exposición de Román Valles
- Exposición de Waldren
- Exposición de Lecoultre
- Exposición de Jan Schereuder
- Exposición de tapices contemporaneos
- Exposición de Elías Díaz
- Exposición " 11 fotografos españoles a Paris"
- Exposición Tapices de artistas contemporaneos

TOTAL 21 EXPOSICIONES
278 DÍAS EXPONIEDO

CALENDARIO DE EXPOSICIONES EN LA GALERIA BIOSCA DE 1958-1964
AÑO 1963

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	
Enero																																
Febrero																																
Marzo																																
Abril																																
Mayo																																
Junio																																
Julio																																
Agosto																																
Septiembre																																
Octubre																																
Noviembre																																
Diciembre																																

- Exposición Nad Civrac
- Exposición Francisco Arias
- Exposición Francico Lozano
- Exposición Manuel Rivera
- Exposición George Sheridan
- Exposición Juana Frances y Pablo Serrano
- Exposición "Fotos de Matón" de Mompó
- Exposición Ribera Berenguer en sala Mediterraneo, C/Claudio Coello 128, con colaboración de Biosca
- Exposición de Rafa Canogar en colaboración con Galeria L'Attico de Roma
- Exposición de Joaquín Ramo
- Exposición de Orus
- Exposición de Julio Romera
- Exposición de Carmen Laffón
- Exposición de Eduardo Arroyo
- Exposición de Juan Ignacio Cardenas
- Exposición pintura antigua
- Exposición obra grafica realizada por Instituto IbyS

TOTAL 16 EXPOSICIONES
234 DÍAS EXPONIENDO

ANEXO 2: SECCIÓN FOTOGRÁFICA



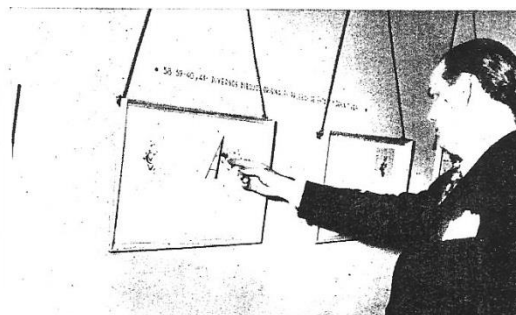
FOTOFRAFIA 1: Inauguración de exposición de Guy-Pierre Geneuil en el centro



FOTOGRAFIA 2: Guy-Pierre Geneuil entre dos cuadros



FOTOGRAFIA 3: La Galería Biosca en la inauguración



FOTOGRAFIAS 4 y 5: Arriba, *Sábado Gráfico*, Madrid, 20/12/1958. Se aprecia al propio Cela mostrando una letra capital y una vitrina con las pertinentes explicaciones a cada uno de los utensilios del grabador. Izquierda, sala de la galería a con un público que la abarrotaba para escuchar la Conferencia inaugural. Se pueden observar las obras colgadas de un alambre del techo.



FOTOGRAFIA 6: Imagen de la Conferencia inaugural a la exposición que realizó el propio Cela. Se colocaron unas cartelas a modo de títulos explicativos encima de las obras.



FOTOGRAFIA 7: Detalle de la escalera por la que accedía a la sala que está atestado de público.

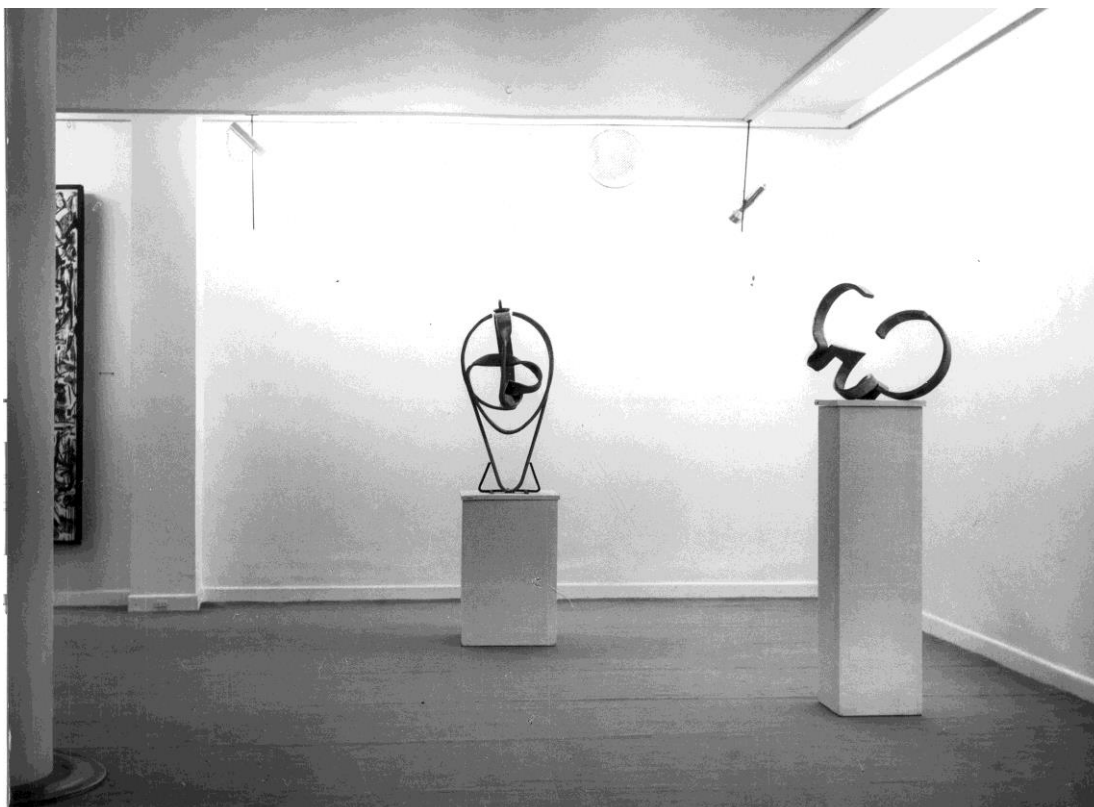


FOTOGRAFIA 8 al 13: Imágenes relativas al montaje de la exposición colectiva de Antonio Saura y Martín Chirino, celebrada en Biosca 26 de mayo al 12 de Junio de 1962

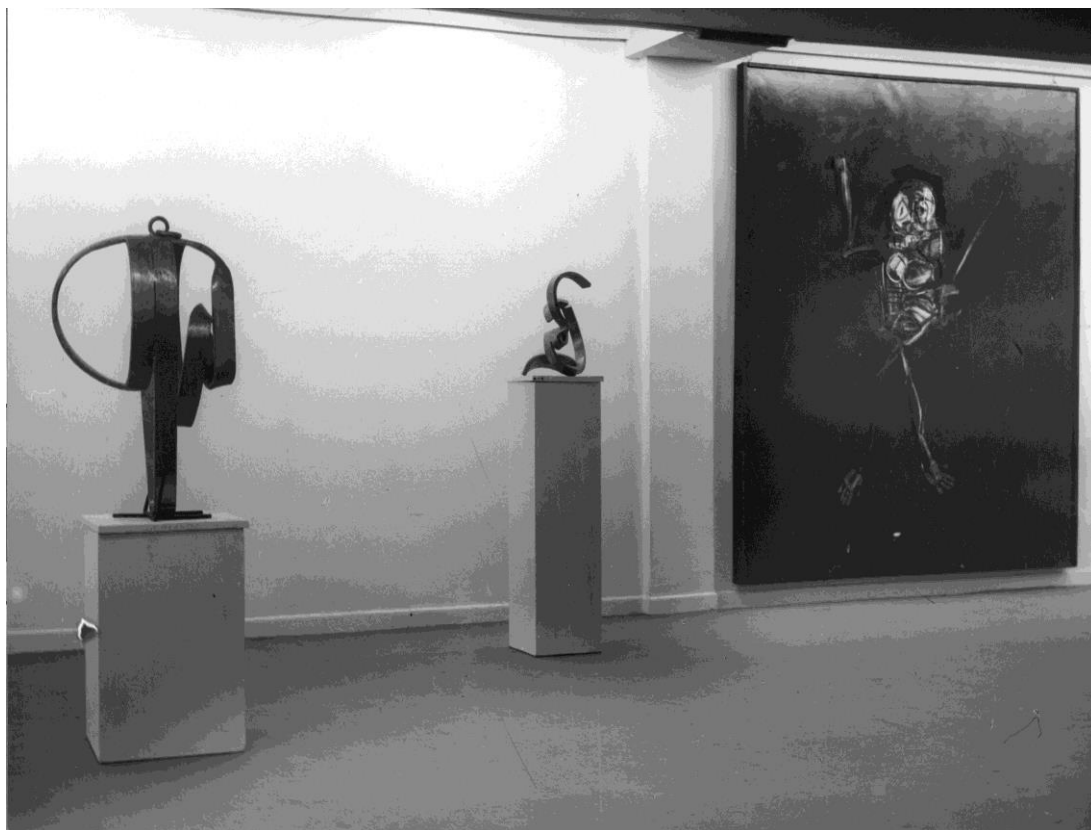




FOTOGRAFIA 10: Detalle del montaje buscando un juego de profundidad para resaltar la obras con el uso del montaje en dos salas



FOTOGRAFIA 11: Detalle de la iluminación de las piezas de Chirino



FOTOGRAFÍAS 12 y 13: Integración de las esculturas de Chirino y los cuadros de Saura en el mismo espacio





FOTOGRAFIA 14: CORREO CATALÁN 9/1/1960. Inauguración de la exposición del I Premios Biosca, 1960.

**ANEXO 3 : PORTADA CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL GRUPO EL PASO
CELEBRADA EN LA GALERÍA BIOSCA DEL 5 AL 20 DE JUNIO DE 1959**



EL PASO

Canogar Chirino Feito Millares Rivera Saura Viola

En la Sala Biosca, Génova, 11, Madrid, del 5 al 20 de junio de 1959.

Con motivo de la presentación del número que la revista "Papeles de Son Arnadans" (director: Camilo José Cela) dedica al grupo El Paso, de Madrid.

**ANEXO 4: CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN COLECTIVA
HODGKINSON/WALDREN REALIZADA DEL 12 AL 31 DE JULIO DE 1960**

B I O S C A

GENOVA, 11 - MADRID

HODGKINSON

WALDREN

Del 12 al 31 de julio de 1960

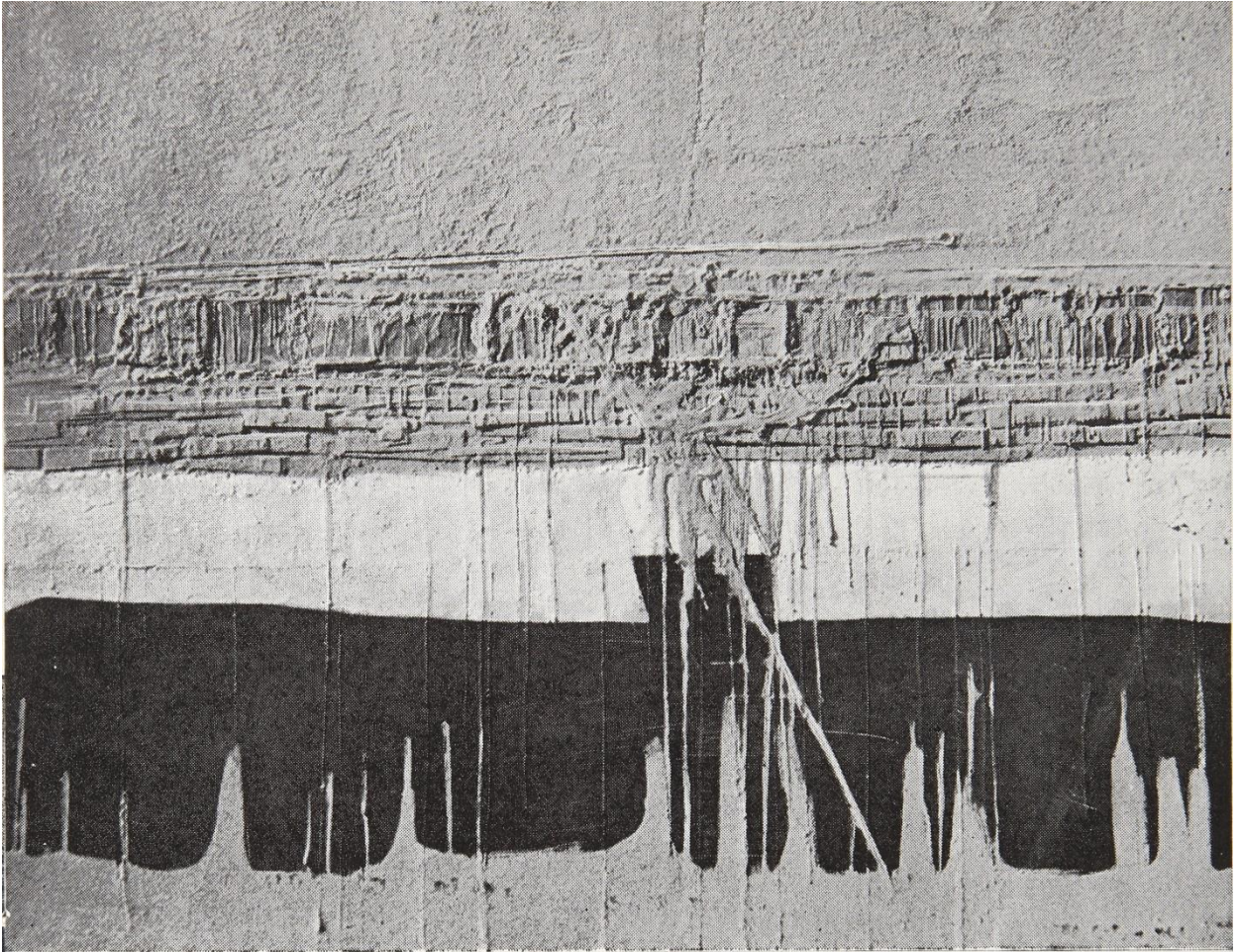
La pintura de WALDREN y HODGKINSON

Por CARLOS ANTONIO AREAN

I

Residente desde 1953 en España, en la soleada calma de la playa mallorquina de Deya, el pintor norteamericano William Waldren (New York, 1923) no sólo representa una personalísima manera de crear una poderosa pintura con materiales no tradicionales, sino que, al igual que los grandes artistas de vanguardia de España (como Tàpies, como Vela, como Soria) logra integrar dentro de su problemática pictórica esa casi impalpable huella que el apenas aprehensible fluir temporal deja en toda actividad o en todo sueño del hombre. Pinta Waldren sobre soportes de hierro en diversos, pero siempre bastante avanzados, grados de oxidación, soportes que no son totalmente lisos, sino que se hallan recorridos por múltiples cadenas de leves protuberancias, e incluso, alguna que otra vez, por otra, mucho más marcadamente tridimensional, semiesférica y estelarmente perforada en su centro. A éstos, que podrían llamarse los relieves naturales del soporte, se unen otros, formados por trozos de pequeños cartones rectangulares, pegados en las zonas clave, y recubiertos luego con la arena o con los pigmentos. Entre éstos, tan sólo usa Waldren el negro, un negro, por cierto, muy bituminoso, profundamente mate y fuertemente expresivo, sustituyendo todos los restantes pigmentos por arena de diferentes, aunque siempre muy leves, grosores y multitud de tonalidades. Tanto las planchas de hierro de los soportes como las finísimas y multitonales arenas los busca personalmente el artista en la playa de Deyá, en función, siempre, de la problemática de la obra en la que deberá utilizarlos y a cuya necesidad plástica se adaptan íntegramente.

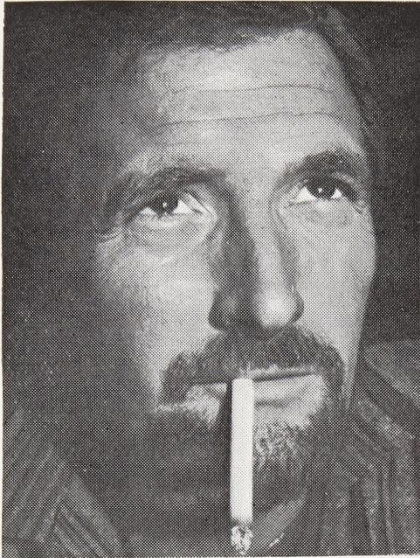
Si meticulosa y personalísima es la elección de los materiales, más meticulosa y personal es, todavía, la ejecución. En las obras de formato vertical, acentúa Waldren la impresión de ascensión o caída



tonales. También los escasos trozos del soporte que deja Waldren al descubierto ofrecen irregulares contornos, pareciendo así el conjunto de cada uno de sus espectaculares cuadros, mantenerse en un muy logrado equilibrio inestable entre el constructivismo de los esquemas originariamente neoplasticistas y todavía reconociblemente poligonales, que sirven de pauta a sus amplias formas contenidas, y la fluctuación del color, los también fluctuantes erosionados del soporte y la dispersa ondulación de relieves, estriados y chorreados.

Si en todas estas obras maestras logra Waldren una perfecta adecuación entre las posibilidades que sus nuevos materiales le ofrecen y la manifestación de los valores plásticos objetivados que desea in-

(Continúa en la página 7.)



WILLIAM WALDREN

Nace en Nueva York, 1924.
Estudia en Nueva York, París y Barcelona.

Servicio con el ejército estadounidense en Japón, 1942-1946.

Campeón de patinaje de figura de los Estados Unidos, 1949.

Premio del Museo de Arte Metropolitano, Nueva York, 1953. Varios otros premios.

Cuadros en la 2.^a y 3.^a Bienal Internacional de Italia, 1954 y 1955.

Exposiciones:

Nueva York, 1953.

París, 1954, 55, 58.

[Galerie Craven].

Basel, Suiza, 1957.

Vive ahora en Deyá, Mallorca.

CATALOGO

Diez pinturas.

1.	February	1960	95	cm.	×	145	cm.
2.	February	1960	150	cm.	×	70	cm.
3.	March	1960	160	cm.	×	130	cm.
4.	April	1960	150	cm.	×	70	cm.
5.	April	1960	146	cm.	×	97	cm.
6.	May	1960	120	cm.	×	32	cm.
7.	May	1960	160	cm.	×	130	cm.
8.	May - June	1960	160	cm.	×	130	cm.
9.	June	1960	160	cm.	×	50	cm.
10.	June						

(Viene de la página 3.)

corporar a sus cuadros, consigue todavía algo más importante, consistente en dotar de un temblor metafísico y de una muy perceptible emoción historicista a sus más logrados aciertos. Los trozos que el soporte—siempre muy breves y muy estudiadamente distribuidos—deja al descubierto, permiten que el espectador asista a lo que podría denominarse el deshacerse de la materia. Penetra así el tiempo dentro del cuadro, ofreciendo una serie de cortes en su compacto fluir. Se intuye toda la larga teoría de horas que ha desfilado sobre cada uno de los materiales que Waldren emplea, y quedan esas huellas como congeladas dentro de la obra, que se convierte en emotivo testimonio de la caducidad de todo lo creado—incluso el orgulloso metal—y de la supremacía del espíritu que logra salvar el óxido, el betún y la arena, para convertirlos en supremos sustentáculos de soñados paisajes—traspasados, también, de una catártica espiritualidad—y de objetivados y, esos sí, ya intemporales, valores rigurosa y estrictamente plásticos.

II

El pintor australiano Frank Hodgkinson, residente tan sólo desde los primeros meses del año 59 en España, ha manifestado repetidas veces su bien meditada decisión de establecerse de manera definitiva en España y de no abandonar ya nunca su actual estudio, instalado también en la playa mallorquina de Deyá, y del que se aparta tan sólo cuando organiza alguna importante exposición en Londres, París o Madrid. Este breve contacto con la tierra y los hombres de España, ha marcado, no obstante, profundamente, su obra de los últimos meses, única parte de sus creaciones de la que me ocuparé en estas líneas. En la mayor parte de los lienzos de Hodgkinson una única forma, bastante contenida, asciende sobre el magma, hallándose, a veces, como apuntalada en su parte inferior, mientras que aparecen otras como dudosa entre ascensión y retención, igual que si una fuerza invisible le impidiese desparramarse sobre el magma y escapar del soporte, a través de su límite superior. La gama asordada de negros, rojos, marrones y sepias, interpenetrados y fluctuantes en sus imprecisas delimitaciones, posee igualmente una ambivalente intencionalidad, simultáneamente conte-



nida y dispersa, y algo similar sucede con las técnicas de aplicación y con las ceras que extiende el artista sobre los pigmentos y encima de las cuales pinta luego de nuevo, creando, así, una visible sensación de capas en profundidad, y haciendo palpablemente visible la densidad de la materia empleada, ya que la cera acaba por constituir un auténtico cuadro en relieve, sólidamente asentado sobre el subyacente, y pintados ambos a base de múltiples, incontables y refinadísimamente trabajadas capas de espatulados pigmentos. El magma, en los lienzos de Hodgkinson, juega como una forma más, y hay incluso en él intencionalidades ascendentes o de desplazamiento lateral, combinadas con las de la única y grande forma central que sobre él, tímidamente, fluctúa, hallándose ambos sueltamente recorridos por dinamizadores grafismos negros en estudiado relieve, que contribuyen grandemente, al igual que algunas zonas levemente talladas o erosionadas, a la final sensibilización de la cuidada superficie pictórica. A través de múltiples intersticios, acompañados de exhaustivos raspados, es posible contemplar, a veces, en profundidad, hasta tres capas diversas de estremecida materia, en hondo contraste con algún muy pronunciado relieve—recubierto, generalmente, de un negro bituminoso y melódico—cortado a bisel, en hosca oposición con el bermellón descascarillado y multitonalizado adyacente.

Una tan depurada perfección técnica no sólo seduce por el valor inmenso que aquí se le concede a la materia en sí misma, y que sostiene, sin trampa ni cartón, todo el valor expresivo y emocional de estas obras, sino también porque en ellas se capta el fluir momentáneo y actual del tiempo, de igual manera que en algunas creaciones de Tapies, Canogar, Soria o Waldren, se encierran las huellas de diversos congelados momentos de su pretérito curso. En Hodgkinson, tal como sucede en los finales momentos de la evolución de Viola o de Vela, es el propio fluir temporal el que se adhiere al estirarse desplegado de la forma, que parece ansiar, en la manera como cada trozo de ella sale, dinámica pero contenidamente, del trozo contiguo, instaurarse en el segundo por venir y permanecer todavía en el segundo anterior, olvidando así las estratificaciones encerradas en los herrumbrosos materiales o en las texturas superpuestas—tiempo histórico—para vivir, enlazándolo al inmediatamente pretérito y al posterior, el casi inaprehensible instante presente, tiempo vivo y humanizado, integrado en el estremecido hacerse, escaparse y contenerse de la forma de Hodgkinson.

Ha sido una feliz coincidencia el hecho de que estos dos pintores muestren su obra juntos. Son buenos amigos; sus sentimientos y sus ideas acerca de la pintura y la vida tienen mucho en común; cada uno de ellos, independientemente, eligió el mismo remoto pueblo de Mallorca para vivir en él, liberarse de la confusión de la ciudad y del mundo del arte, y disfrutar de un espacio donde vivir y trabajar. Se complementan, en su obra, del modo más interesante, aunque permanecen muy distintos el uno del otro.

Waldren es americano de nacimiento, pero ha vivido en Europa durante estos últimos doce años, primero en París y ahora en España. Ha sido escultor y fotógrafo al mismo tiempo que pintor, y conoció pronto el éxito. Lo que le importa, sin embargo, es seguir descubriendo cosas, creciéndose cada vez más. En toda su obra se advierte su intenso amor al arte, su curiosidad siempre en vilo que le lleva hacia nuevas metas, creando, cambiando e inventando siempre. Sus pinturas de hoy son acontecimientos naturales. Añade algo a su mundo y al mundo en torno a él.

Hodgkinson es australiano; vivió y trabajó en su país hasta 1947. Al par que Waldren, en vez de contentarse con su temprano éxito en Australia, vino a Europa, y el azar le llevó a Mallorca, donde su obra ha ganado en profundidad, por su proximidad al paisaje donde descubre siempre nuevos milagros. Después de su reciente exposición en Londres, un crítico llegó a definirle como "el primer pintor abstracto de Australia". Su pintura es clara, fuerte y segura, obra de quien no tiene miedo a la vida.

Ninguno de estos dos pintores expuso jamás en España; y, sin embargo, eligieron el uno y el otro España para vivir en ella. Aquí tienen espacio para encontrarse a sí mismos, y una naturaleza fuerte y la clara luz mediterránea que da nuevo impulso a su arte. Hay mucho de España en su más reciente obra; están más cerca de los pintores españoles de hoy que de cualquier otro grupo de pintores. Esta exposición suya, esta obra que hoy se exhibe, dice su gratitud hacia España.

La obra de ambos es humana, personal, cálida y confiada. Es algo muy nuevo: algo que parece dotado de aliento vivo. Nos enseña a mirar el mundo con ojos nuevos, y despierta en nosotros un nuevo asombro.

ALASTAIR REID



FRANK HODGKINSON

Nace en Australia, 1919.

Servicio en el ejército australiano, 1940-46.

Trabaja y estudia en Inglaterra, Francia, Italia y España, 1947-1952.

Uno de los primeros pintores abstractos en Australia.

Exposiciones:

Australia: Sydney, Brisbane, Melbourne, 1955-56-58.

Los Angeles y San Francisco, 1958-60.

Londres, Abril 1960.

[Drian Gallery].

Cuadros en colecciones y galerías en Australia, Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos.

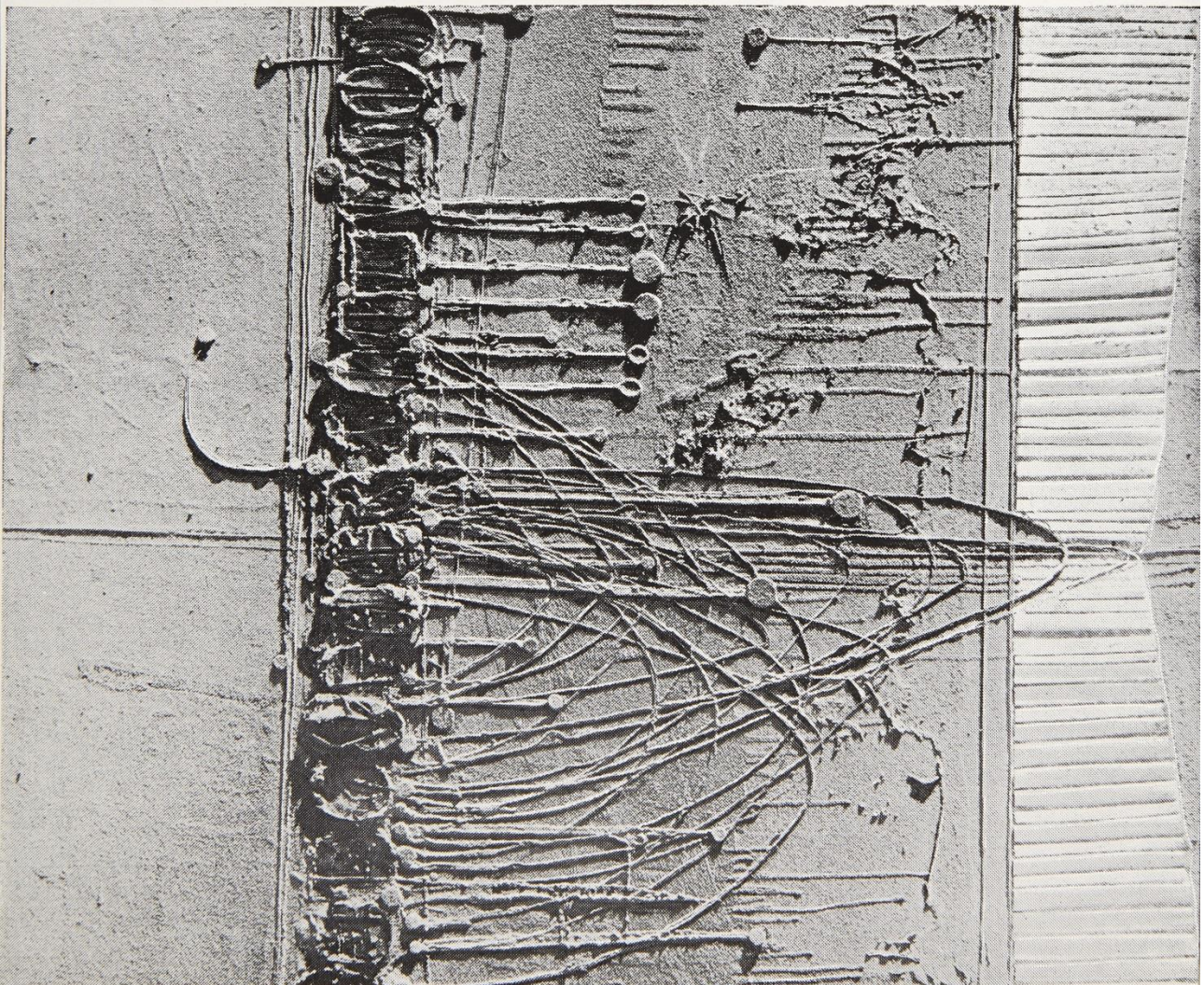
Muchos premios, incluso la Beca Rubenstein, 1958.

Vive ahora en Deyá, Mallorca.

CATALOGO

1.	Deya	27.	170	cm. × 102	cm.	Oleo y cera.
2.	Deya	28.	102	cm. × 154	cm.	» » »
3.	Deya	29.	136	cm. × 102	cm.	» » »
4.	Deya	30.	102	cm. × 136	cm.	» » »
5.	Deya	31.	102	cm. × 85	cm.	» » »
6.	Deya	32.	136	cm. × 102	cm.	» » »
7.	Deya	33.	170	cm. × 136	cm.	Acetato y pigmento.
8.	Deya	34.	154	cm. × 102	cm.	» » »
9.	Deya	35.	170	cm. × 102	cm.	» » »
10.	Deya	36.	102	cm. × 136	cm.	» » »
11.	Deya	37.	102	cm. × 154	cm.	» » »
12.	Deya	38.	170	cm. × 136	cm.	» » »

de las formas, mediante estriados, también verticales y extensos, en muy leve relieve, que sensibilizan trémulamente la cuidadísima superficie pictórica, mientras que en los cuadros de normal formato apaisado, se alternan las estriás anchas y horizontales con sugestivas series de intencionales pequeños chorreados verticales—a manera de acostadas escalas o simbólicas vallas—hechos también con arena. En las amplias formas que subyacen bajo estos chorreados, los límites se hallan siempre muy modulados, especialmente cuando separan el negro pigmento, de la asordada arena. Mezcla Waldren, en una misma forma, arenas de diversas tonalidades, para crear así un principio de fluctuación del color, a base de leves y muy matizadas degradaciones





ANEXO 5: ANONIMOS RECIBIDOS POR LA GALERIA CON MOTIVO DE LA EXPOSICIÓN DE GERARDO RUEDA DEL 14 AL 28 DE FEBRERO DE 1961

ANONIMO Nº 1:

Señor Director de "Galería Biosca"

Señor! un poco de formalidad!
V. creí que lo que expone actual-
-mente en tal, que se firma
"Rueda", es arte, y, hay derecho
a exponerlo. Yo, mas creo, que
es una tomadura de pelo por

parte de el y de Vds a p pu-
-blico. Aunque haya algun crítico
que hable de esto, no se lo
crea, los críticos, o no se han,
o se pueren poner con el me-
-ro ambrosia.

Mu visitante

ANONIMO nº 2:

+

Madrid 15 de Febrero

Apreciado Sr. Rueda :

Soy un estudiante de Arquitectura y bastante aficionado a la pintura y sobre todo ahora que tengo algún tiempo libre, a ver exposiciones.

Tengo un criterio bastante amplio de la pintura y lo que siempre me interesa es el autor por extraño o personal que sea éste.

Acabo hace dos días de ver los cuadros que usted expone en la Sala BIOSCA, y perdí mi atención pero me han causado indignación. Considero la pintura abstracta como algo tan personal que sólo puede ser criticada y no dicha gustada, sólo por aquel que la realiza, en este

caso, Uster. Pero su pintura Sr. Rueda
ni merece una crítica aunque esta proce-
sa de un estudiante ni un ni voto.

El arte y sobre todo la Pintura se está des-
membrando y solo unos pocos pueden sal-
varla de este caos. Pero usted no sólo no in-
tenta salvarla sino que es uno de los asesinos
de este arte con el que queremos gozar mucho.

No quiera disculparse diciendo que busca
una salida más, caminando en los fines (y tan-
fines) caminos de lo abstracto, ni tampoco
lo me diga (o lo piense, porque cuando no
va a hablar ahora), que su pintura es siuice-
ra. Eso que hace usted, no responde a nada
y ni cuando quiere explayarse en algo, con
su tiempo y lo muchos de gris, guardérselo
en su estudio, pero no lo enseñe. Esto que
Uster hace, es sembrar su sombra de des-
humanización hacia la cual camina ac-
tualmente el arte, apoyado en pilares

como usted, Sr Rueda.

Sea sincero, hombre, que yo estoy se-
guro que usted dibujará y de verdad.

No se ofenda por esta carta, pero me
he sentido que desahogado, después de haber
visto un momento mi una brigua de per-
sonalistas.

En que usted hace es solo de mercanti-
lizar un arte que está sostenido por críticos pa-
sados y público pasenatas.

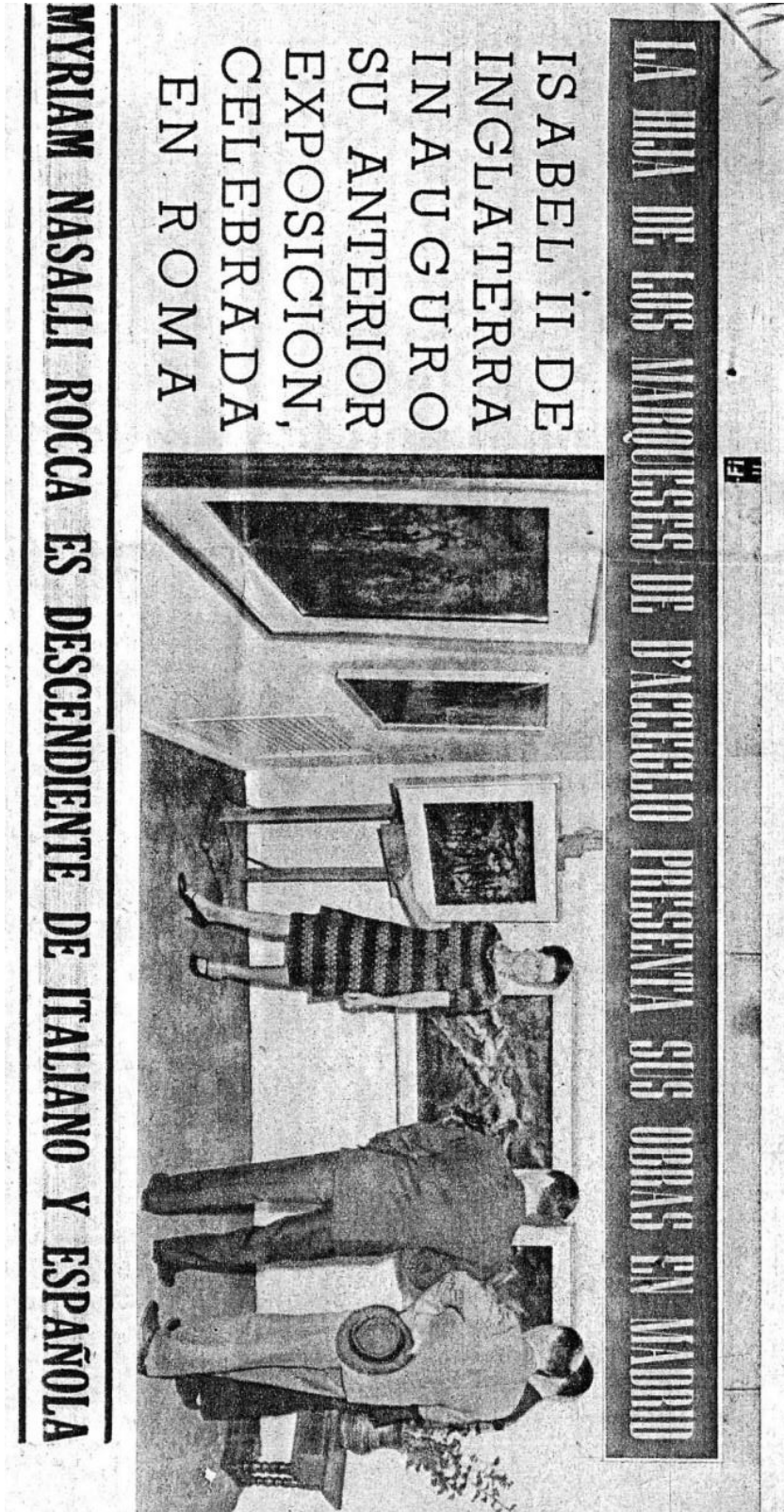
Y por favor no prostituya la pin-
tura en ese afán que se quiere ser personal
haciendo algo que nadie hace.

Unyo affmco:

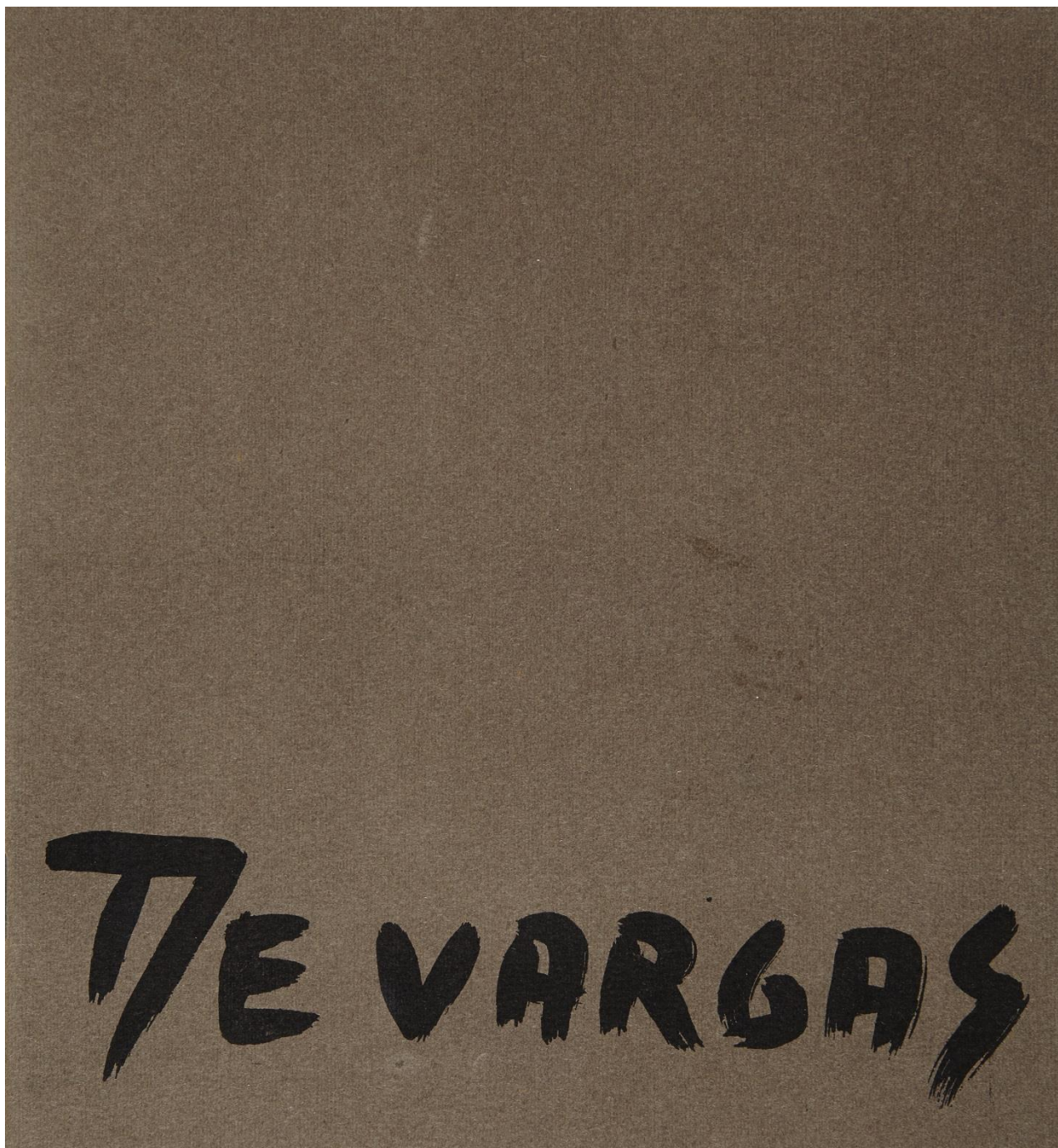
Me Estudiaré

P.D: Le pido perdón por ocultar mi nombre,
pero a mis padres quizá no les gustara esto.

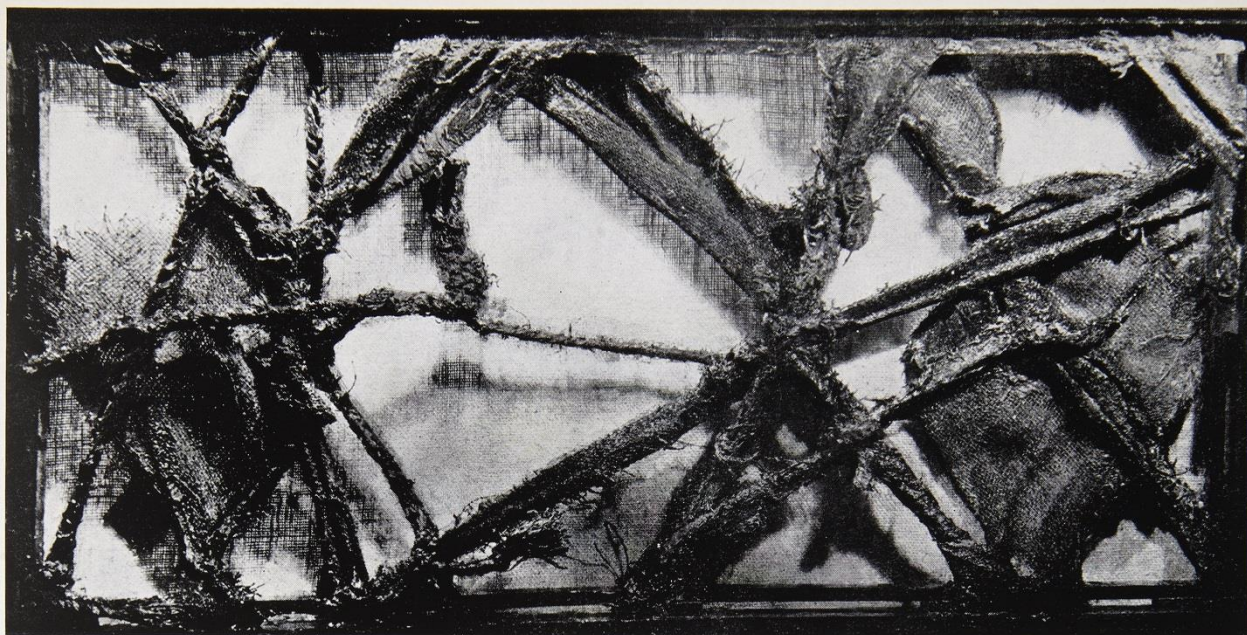
**ANEXO 6: IMAGEN DE LA INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN DE MYRYAM
RECOGIDA EL 6 DE MARZO DE 1962 EN EL SABADO GRÁFICO**



**ANEXO 7: CATÁLOGO DE RAMÓN VARGAS DE LA EXPOSICIÓN REALIZADA
DEL 10 AL 23 DE MARZO DE 1962**



GALERIA BIOSCA
GENOVA 11 - MADRID
MARZO - 1962



Tensión (120 x 60 cms.)
1961



Superficie (75 x 50 cms.)
1961

Sería ridículo de mi parte querer presentar en su patria a un artista en todas partes conocido.

Es seguro, sin embargo, que en España son muy pocos los que conocen las SUPERFICIES, los MASTICS, las PINTURAS o las TENSIONES de DE VARGAS.

No hablaré, pues, de sus obras de siempre (Oleos o dibujos). Demasiado han hablado ya otros antes que yo.

Voy a ocuparme de sus SUPERFICIES y TENSIONES.

Si decís a De Vargas, de sus tensiones, por ejemplo, que no son cuadros... os responderá...: que, quién os ha dicho que lo sean. Es cierto. Sus tensiones no son más que eso, tensiones, como sus superficies son superficies y sus pinturas, pintura.

De Vargas trabaja consciente de su arte. Puede preguntársele el porqué de cada cosa, siempre lo sabe. No quiero decir con ello que siempre lo diga. Leyendo sus escritos nos damos fácilmente cuenta de ello.

Conociendo su obra, conocemos al hombre. He aquí un artista auténtico. Ejemplar muy raro en el mundo del arte de hoy.

¿Y sus Superficies y Tensiones? Muchos ensayos se han hecho con los materiales más diversos, pero tal vez nada tan directo, tan simple ni tan expresivo como estas obras.

Las tensiones, esas obras tan complejas, son sin embargo rápidas de ejecución. De la idea pasan directamente al estado de formas, de cosas. Luego son pintadas para dotarlas de una expresividad máxima. En las superficies, el proceso es idéntico.

La diferencia entre ambas formas es la misma que la existente entre los conceptos que las originan, el concepto Superficie y el concepto Tensión.

Estas formas extrañas que pueden parecer inhumanas, están, sin embargo, muy próximas de su autor.

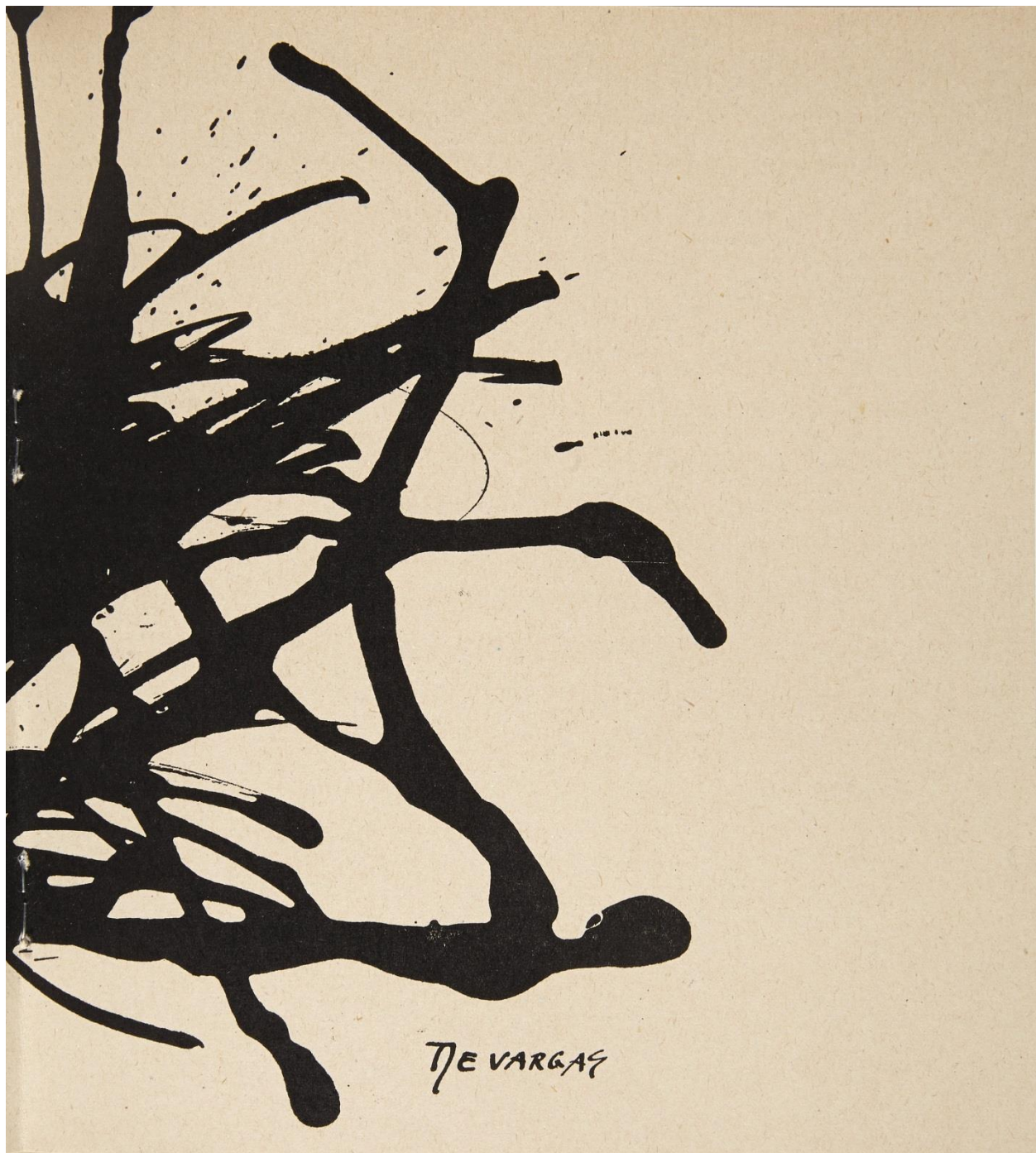
Cuando De Vargas trabaja, ni imita, ni comunica... crea simplemente seres (obras de arte). Y la obra acabada es un ser por sí mismo, como puede serlo una casa o un perro.

En sus obras más diversas hay una unidad inmensa que nos impresionan. Todo en él, está movido por una personalidad poderosa, que modela cuanto cae en sus manos, para dar vida a seres que con él forman su mundo.

Si tenéis el privilegio de conocer su estudio, llevaréis grabada la visión impresionante de ese mundo potente, profundamente desgarrado, pero jamás negativo o desesperado. Su estudio de la Glacière, en París, es un trozo de su patria. Nada parece haberse contaminado con ideas extrañas. Todo permanece austero, grandioso, como el alma misma de España. Maderas talladas, superficies arañadas, lienzos manchados, telas retorcidas, y esas sogas tirantes que nos angustian.

Me parece ridículo también, explicar lo que podéis juzgar vosotros mismos. Pero creo que podéis estar orgullosos de artistas que, como el que nos ocupa, honran España.

IGOR POLTAK
París 1961



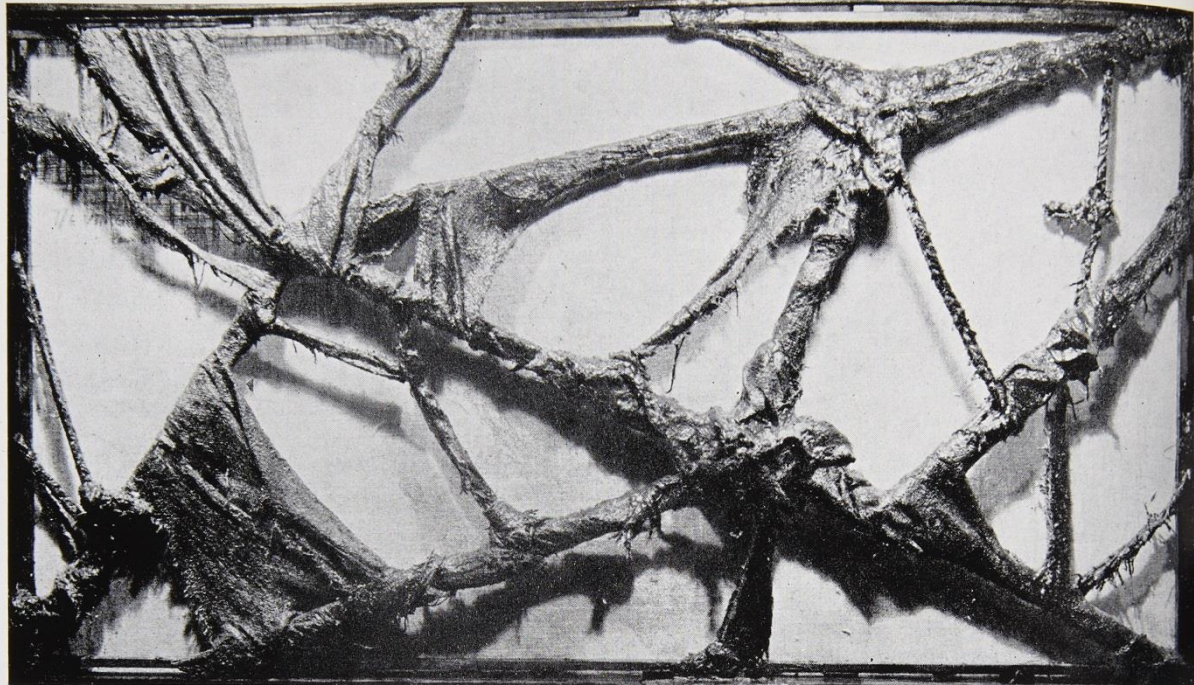
Superficie (73 x 60 cms.)
1961





DATOS BIOGRAFICOS

- 1934 Nace en Guecho (Vizcaya).
- 1956 Primera exposición (Salamanca)
- 1957 Exposiciones en Madrid, San Sebastián, Milán, etc.
- 1958 Exposiciones en Madrid, Granada, Barcelona, Córdoba,
Dos exposiciones individuales en Madrid y Bilbao.
Obtiene el accésit del concurso Sésamo de Pintura (Madrid) MENCION DE HONOR EN EL III CERTAMEN NACIONAL DE PINTURA (Córdoba).
PREMIO SESAMO DE PINTURA (Madrid).
- 1959 Expone en Barcelona, Madrid, Granada... etcétera.
En la exposición organizada por el Gobierno Español VEINTE AÑOS DE PINTURA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA presentada en Lisboa y Oporto, participa con tres obras.
El interés despertado por su obra en la crítica, especialmente Hervé en LA REVUE MODERNE, que publica su *Femme à la bicyclette* en la portada y un amplio estudio de su obra en el interior, son la causa de su primer viaje a París.
Se instala en París, participa en diversas exposiciones colectivas y obtiene el GRAND PRIX D'HIVER 1959.
- 1960 Escogido por la Galerie Bernhein-Jeune-Dauberville y seleccionado por el jurado, participa en el SALON DU NU, y, poco después en el SALON DU PORTRAIT. En ambos, sus obras suscitan opiniones opuestas por parte de la crítica de las revistas de arte, especialmente su retrato de MADAME MERCIER, que hace escribir a Jean Bardiot UNE INTERMINABLE FILLE. TOMBEE DANS LE BITUME, y a L'AMATEUR D'ART tratarle de misógino. Pese a todo ello obtiene el



Tensión (200 × 120 cms.)
1961

ARTE DE HOY Y DE SIEMPRE

(Ideas escogidas del diario "Sobre Arte" de Vargas. París, Febrero de 1960).

Dios Creador-Unico Artista absoluto.

Los hombres creadores (Con la limitación humana del término) únicos artistas.

El artista crea seres, que tienen valor por sí mismos. A esos seres llamáis: cuadros, esculturas...

¿Y si no se parecen a otro ser?

No tienen por qué parecerse:

una vaca, lo es, sin que para ello tenga que parecerse a una manzana.

La manzana se parece a la manzana,

la pintura a la pintura,

y la superficie a la Superficie.

Y el arte???

Dios ha puesto arte en todas las cosas —Dichoso aquel que lo descubre—.

Dichoso, pues, el artista.

Arte tendrá todo aquello que posea una unidad apropiada a su naturaleza. Artista es el hombre capaz de crear seres que posean esa unidad.

Para ello, unas veces

elimina aquello que rompe dicha unidad, otras, reúne cosas para formar otra que posea

su unidad propia, y que será una nueva obra de arte.

La esencia es común en toda obra de arte.

No hay arte de ayer ni de hoy.

Los accidentes (tiempo, lugar...)

modifican la apariencia de la obra de arte, pero no la esencia.

A casi todos gusta Goya.

Eso no quiere decir que aprecien su arte.

Con el tiempo llegaréis a decir ME GUSTA. —(Es la educación del gusto)—

Así hoy gustan los impresionistas que hacen bien poco no gustaban.

No apreciáis el ARTE PURO ni en los de hoy ni en los de ayer, ni en los de nunca.

De los clásicos apreciáis los accidentes, la apariencia, es decir: el adorno.

(Colorido, vestuario, luces y efectos...).

Nunca la esencia.

El arte de hoy se presenta seco, sin adornos...

y naturalmente, no lo comprendéis.

Las leyes limitan y anulan las potencias creadoras.

No podemos encajonar el arte entre muros de reglas fijas. Queréis también separar las artes plásticas por un abismo.

Saltando las reglas, el abismo se rellena.

Las artes plásticas se enriquecen, se renuevan, se completan

y se confunden en un solo ARTE PLASTICO.

Si no camináis con vuestro tiempo, haréis de vuestra vida una buhardilla de anticuario

No seáis cobardes.

Es cómodo el botón de la ignorancia.

Pero aceptad la evidencia.

Mirad hacia delante... y sed sinceros.

Cuando queráis mirar hacia detrás no os avergüence volver la cabeza.

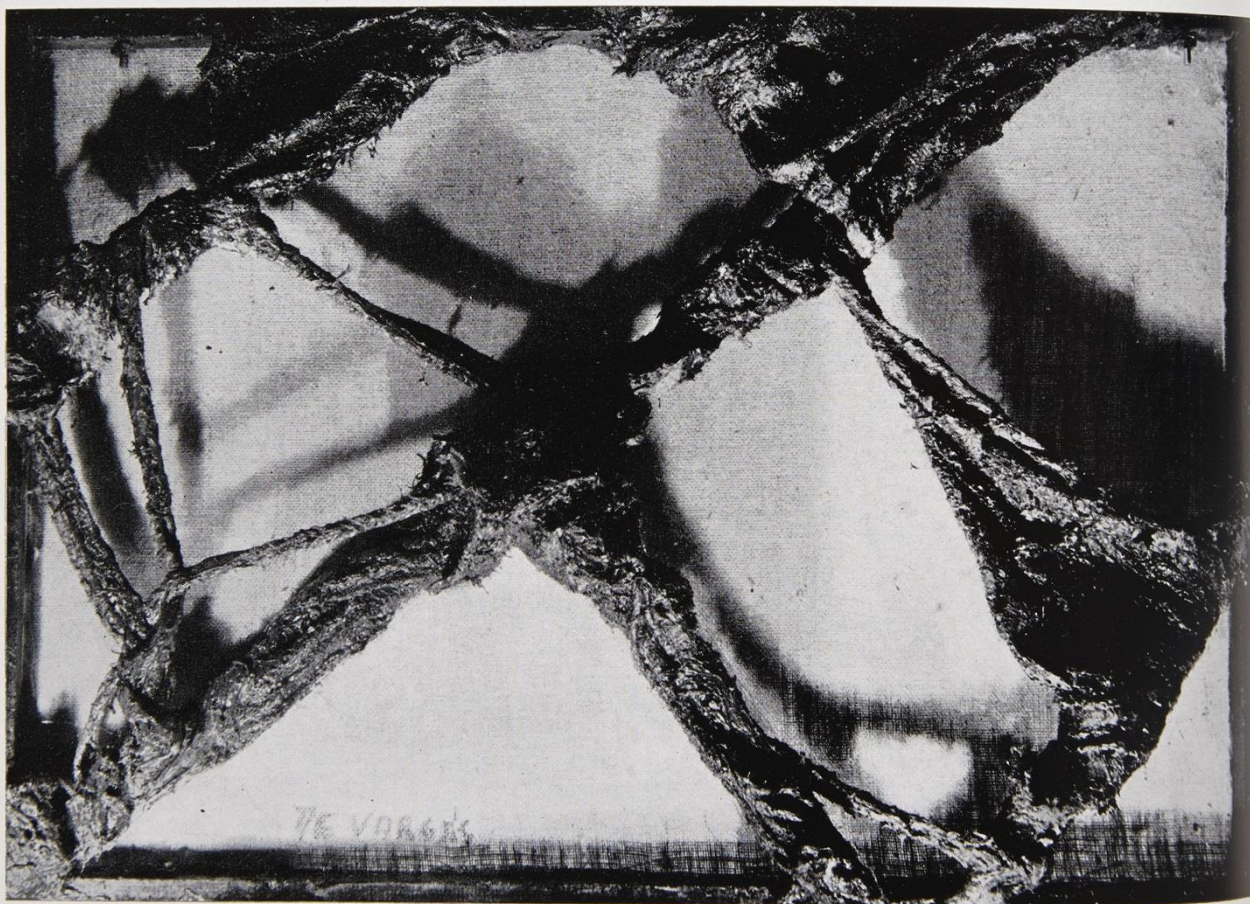
Pero no queráis engañarnos mirando de frente con un retrovisor.



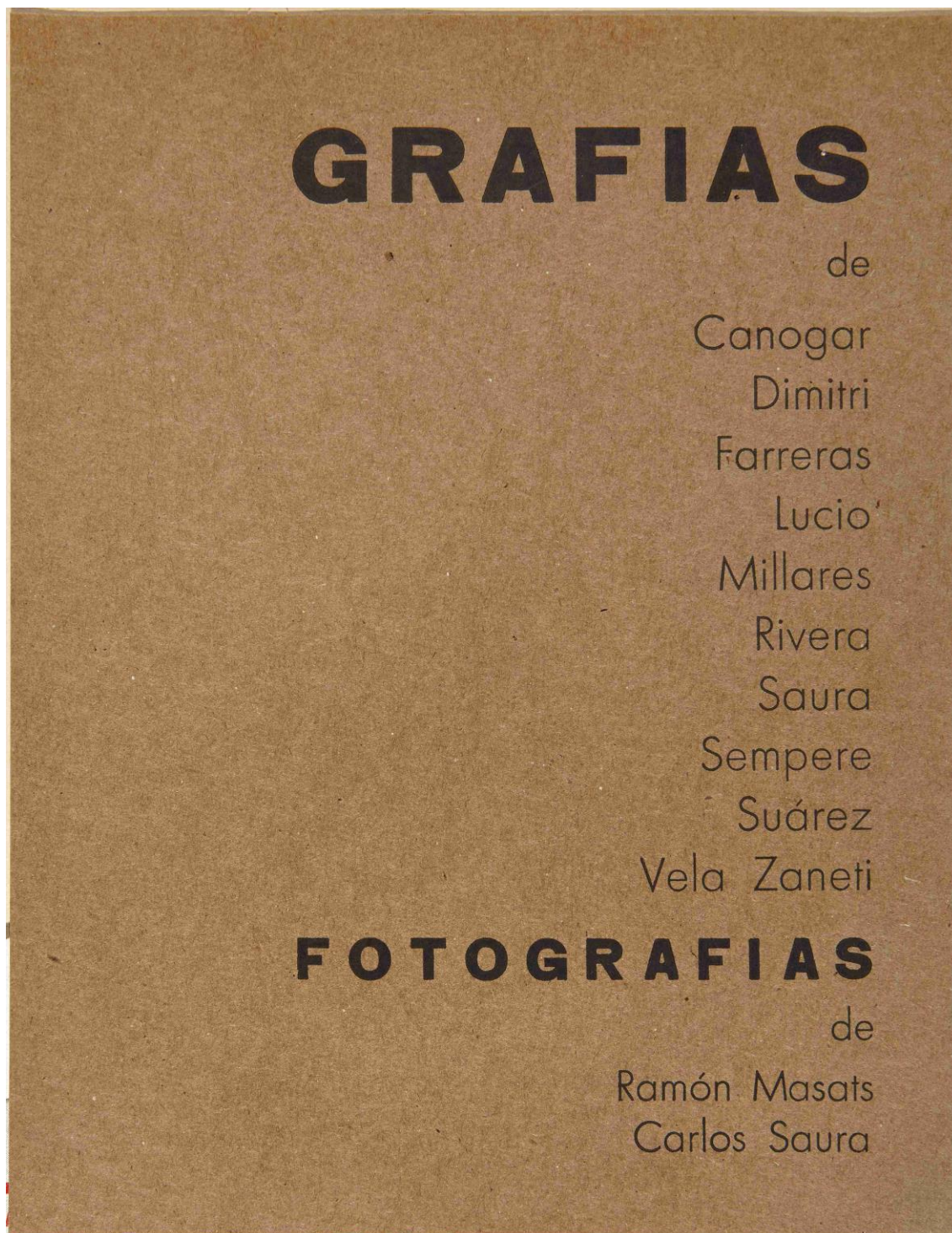


Superficie (130 x 90 cms.)
1961

Tensión (120 x 95 cms.)
1961

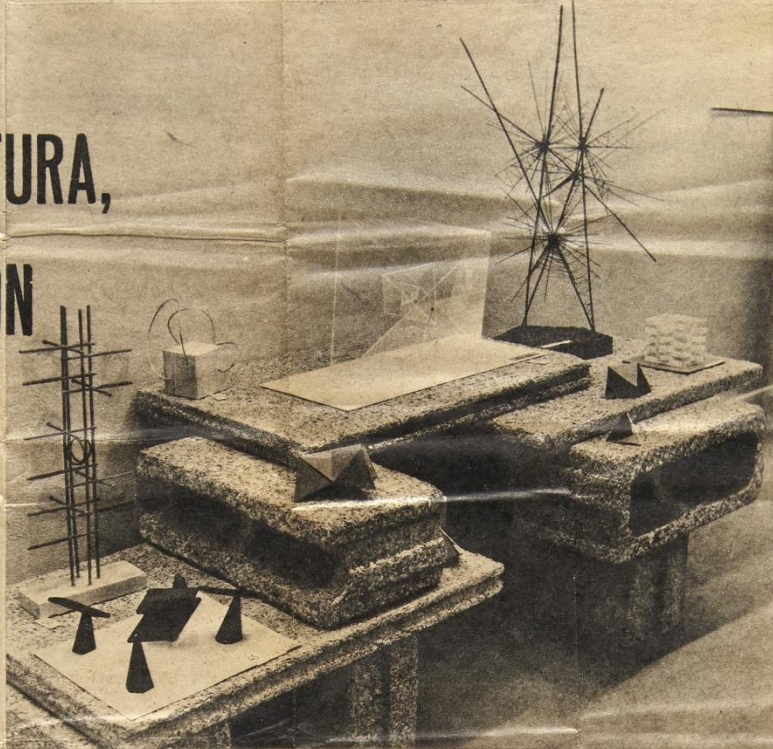


**ANEXO 8: CATÁLOGO SOBRE LA EXPOSICIÓN COLECTIVA DE OBRA GRAFICA
Y FOTOGRAFÍAS *GRAFÍAS* CELEBRADA EN BIOSCA DEL 24 DE MARZO AL 6
DE ABRIL DE 1962**



ANEXO 9: ARTÍCULO: "LA ARQUITECTURA, ORDENACIÓN IDEAL DEL ESPACIO", APARECIDO EN YA, 27/5/1962

LA ARQUITECTURA, ORDENACION IDEAL DEL ESPACIO



Originales formas exhibidas en la Exposición de Arquitectura no Edificable

Los alumnos del curso «U» demuestran en una exposición que «arquitectura» no es sinónimo de «edificación»

EN la sala de arte Biosca, 63 alumnos del segundo curso de la Escuela Técnica de Arquitectura han expuesto interesantes y curiosos ejemplos de arquitectura no edificable realizados por ellos mismos.

Contrariamente a lo que el público puede suponer, en esta exposición de arquitectura no aparecen proyectos de edificios, estudios o construcciones en miniatura. Arquitectura es para casi todos sinónimo de edificio, y decir lo contrario sería (como afirmó con indudable chispa un crítico) "café sin cafeína"... Los alumnos expositores—no hay que olvidarlo—son discípulos de la cátedra de don Victor d'Ors, y éste define así la arquitectura: "orden ideal del espacio".

A ordenar el espacio al impulso de una imaginación juvenil pero elegantemente disciplinada por los conocimientos técnicos, geométricos, plásticos y formales que les educan, se han dedicado estos valientes alumnos de Arquitectura.

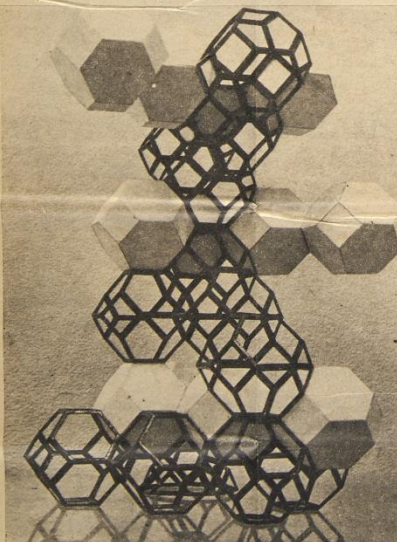
España es tierra de arquitectos. Sus hombres, sus publicaciones, sus teorías son extraordinariamente apreciadas en el extranjero. Arquitectos italianos y alemanes hay que aprendieron el español para poder leer nuestros libros y revistas de arquitectura. Sin ir más lejos, ahí está el resonante caso de Leoz con su célebre módulo (perfeccionado y evolucionado ya) y el del laureado Piñeiro, con sus naves y techumbres bajo el brazo, como quien lleva el paraguas.

Fantasia creadora

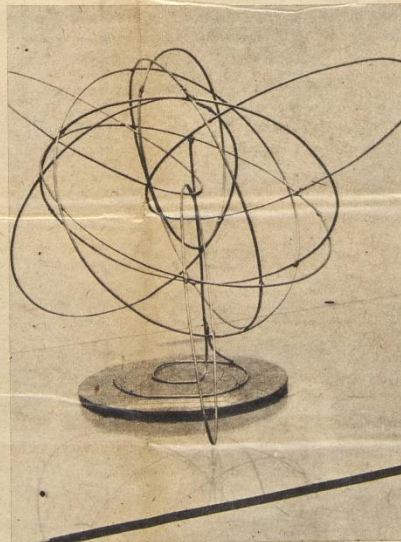
En la exposición, los alumnos del curso "U", como se llaman los expositores, han tratado de demostrar con las piezas presentadas que existe una arquitectura ordenadora del espacio sin ser necesariamente edificatoria.

No es posible por escrito dar idea de las variadas, múltiples y saques formas que cada uno de los futuros arquitectos ha utilizado para "ordenar el espacio": la geometría, los nodos, las figuras en generación y desarrollo, los encuadramientos y, sobre todo, la fantasía creadora han sido la norma.

La mayoría de las piezas presentadas, aun sin propósito edificatorio, podrían ser vertidas en edificios. Entre ellas figura el "módulo" auténtico de Leoz, construido en cristal de roca. Uno de estos días, el arquitecto señor Piñeiro expondrá también sus estructuras transportables.



Conjunto debido al arquitecto don Rafael Leoz de la Puente

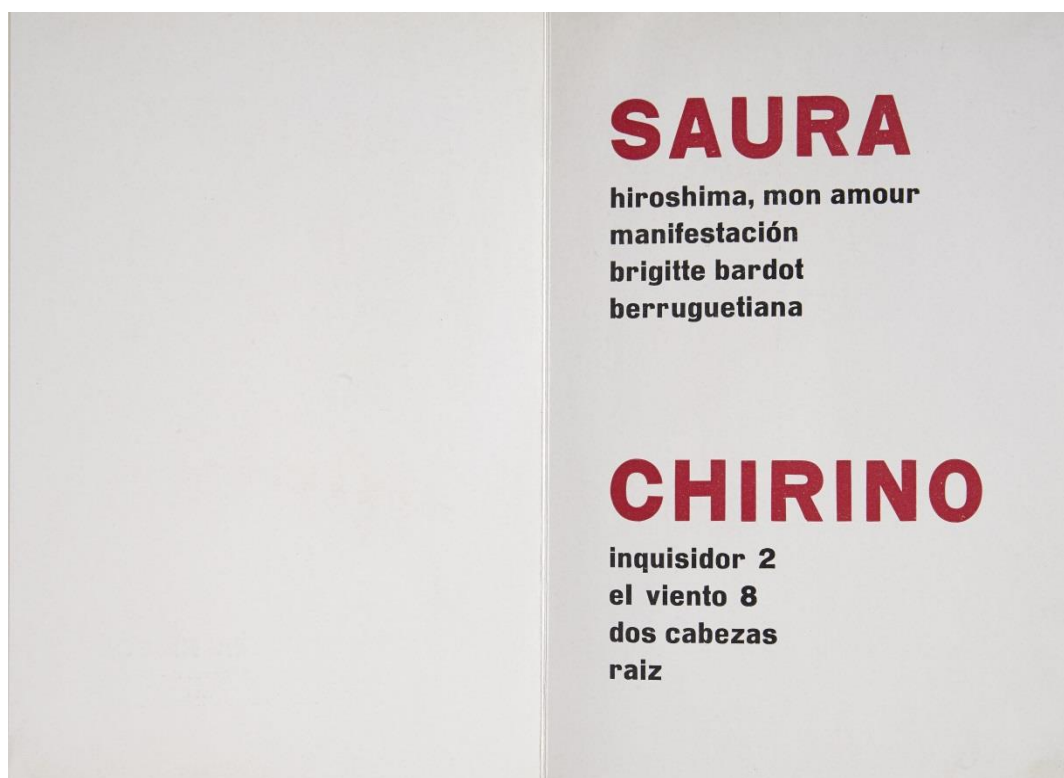
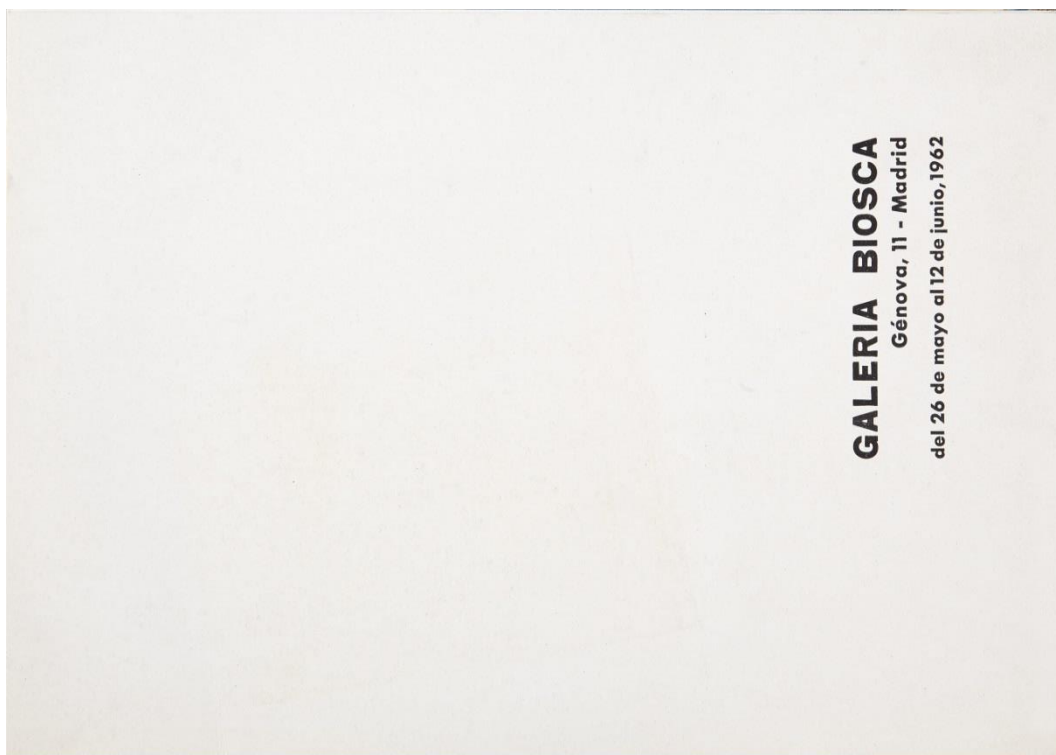


Abstracción "Numental", obra del arquitecto don José María Fernández Fernández. (Reportaje gráfico Santos Yubero.)

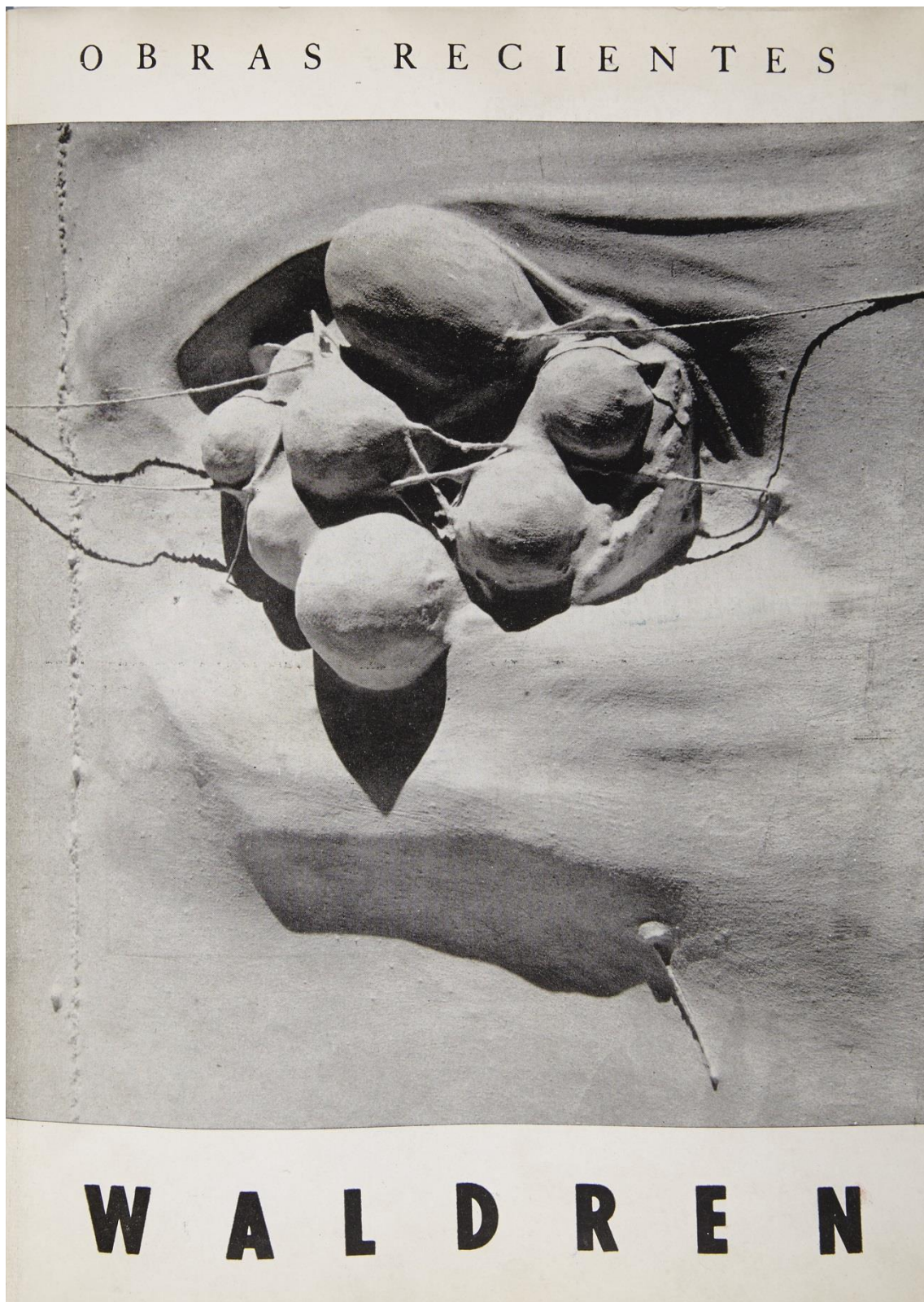
ANEXO 10: OBRA QUE ILUSTRABA EL CATÁLOGO DE ISABEL SANTALÓ DE LA EXPOSICIÓN CELEBRADA DEL 5 AL 23 DE ABRIL DE 1962



**ANEXO 11: CATÁLOGO SOBRE LA EXPOSICIÓN COLECTIVA SAURA-CHIRINO
CELEBRADA DEL 26 DE MAYO AL 12 DE JUNIO DE 1962**



**ANEXO 12: CATÁLOGO DE EXPOSICIÓN DEL PINTOR WALDREN CELEBRADA
DEL 16 AL 30 DE OCTUBRE DE 1962**



en colaboración con la DWAN GALLERY Los Angeles Calif.

Biosca

G A L E R I A D E A R T E

GENOVA 11, MADRID

15 de OCTUBRE al 30 de OCTUBRE 1962

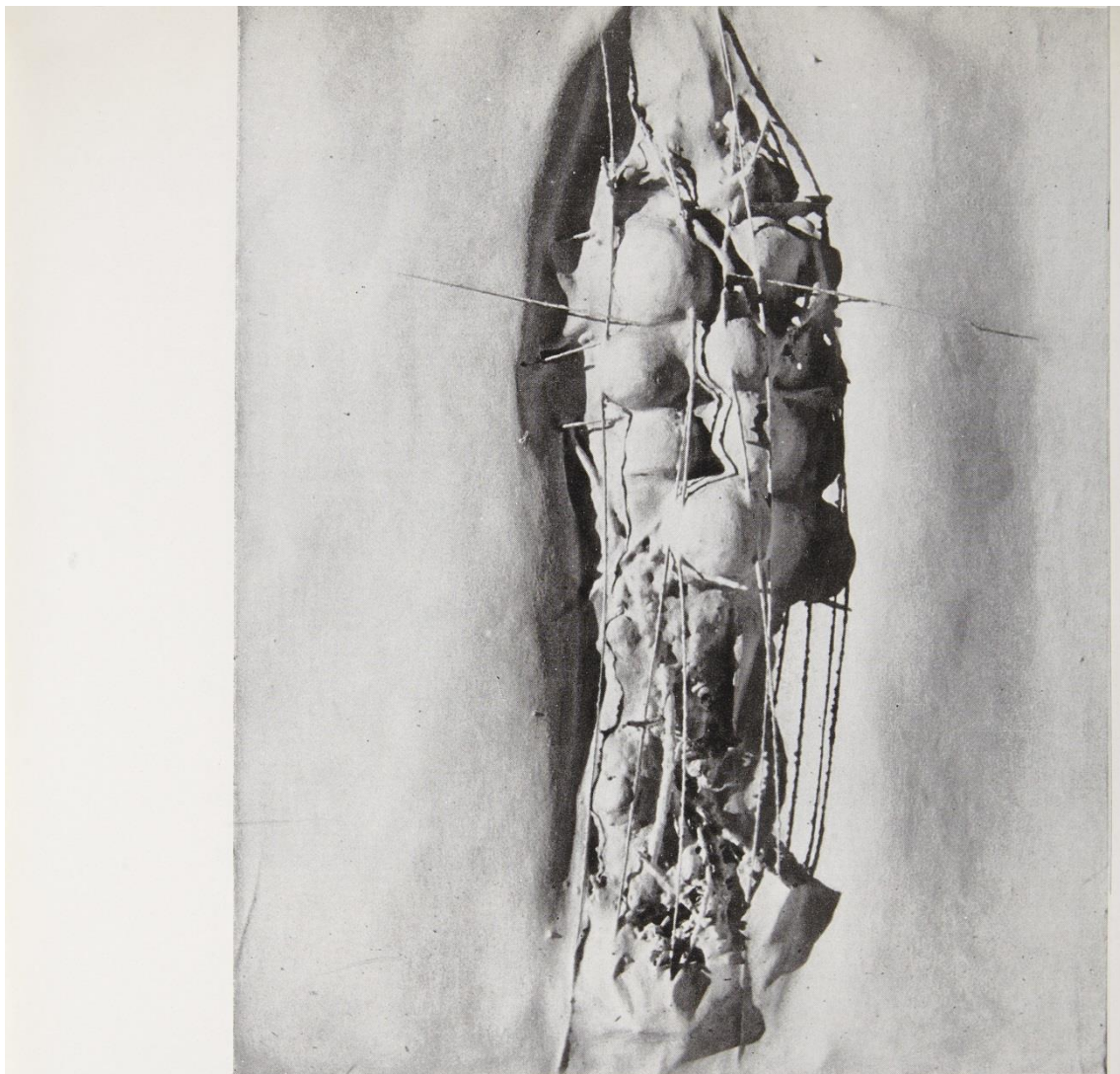
Momento actual de la pintura de W. WALDREN

por *Carlos Antonio Areán*
Crítico "Arte Actual"

William Waldren me ha dicho repetidas veces que para él una pintura es, ante todo, un **objeto**. Dicha afirmación debe ser tomada exactamente al pie de la letra. No se trata de hacer un poco de literatura en torno a la **objetividad** permanente o respecto a la **nueva objetividad** que parecen buscar ahora algunos pintores, marchantes y críticos fatigados de las formas abstractas, sino de que la obra sea simplemente una cosa palpable y medible, sin ilusorias sugerencias y sin perspectivas artificiales. Segunda condición de este **objeto** waldreniano es que haya sido creado por el hombre. No acude por tanto Waldren al fácil recurso de incorporar a sus obras **objetos encontrados** de tradición dadaísta, ni mucho menos al de obtener sus formas destrozando otros objetos o colgándolos de sus lienzos sin una absoluta necesidad plástica. Quiere ello decir que ni aplasta máquinas para crear unos estructuras en las que una gran parte del posible logro se debe al azar, ni cuelga del soporte cubos sostenidos por cadenas o manillares de bicicleta más o menos contorsionados. Huye, por tanto, de las fáciles espectacularidades y se limita a trabajar en silencio, renunciando a lo que cree ilusorio y desdeñando lo que considera extraplástico.

Las anteriores líneas pueden ayudarnos a penetrar en el cogollo de la búsqueda plástica de Waldren. En toda la pintura tradicional hallaba que no solo lo representado podría distraer al espectador de las calidades plásticas, sino que las leyes de la perspectiva acababan por convertir al lienzo en una ventana a través de la cual era posible huir de su intrasferible mensaje plástico. El lector podrá comprender fácilmente el desasosiego de Waldren ante este enmascaramiento de los valores plásticos, acudiendo a su propia experiencia personal y recordando su reacción ante alguno de los cuadros que lo hayan conmovido. Piense, por ejemplo, en el portentoso lienzo **El lavatorio de los apóstoles** de Tintoretto, conservado en el Museo del Prado. Nadie podrá negar su equilibrada belleza plástica. A pesar de ello es muy posible que el espectador atienda más intuitivamente a la escena representada, a los gestos de los apóstoles, a la manedumbre de Jesús y a la dignidad del ambiente, que al prodigio compositivo, en el que Tintoretto parece preluir ya las leyes de la perspectiva aérea. Tanto el refinamiento cromático, con los sordas correspondencias de las multitonizadas masas de color, como la delicada ejecución, en la que una materia unida, consistente y nada espectacular, se halla puesta íntimamente al servicio de la necesidad expresiva de cada forma concreta, parecen desaparecer en una rápida contemplación del lienzo y ser devoradas por la hermosa anécdota extraplástica que en él aparece representada. Gran parte de los admiradores de dicha obra excelsa incurrirán fácilmente así en el peligro de olvidar que una pintura no vale estéticamente por lo que en ella aparece representado, sino por la manera como esa anécdota plásticamente neutral, ha sido representada.

Si esta necesidad de hacer que los valores estrictamente pictóricos se impongan sin que ninguna sugestión natural compita con ellos, explica que Waldren tenga que crear en todo instante una rigurosa pintura no objetiva, su enemistad con lo que podríamos denominar los ilusionismos periclitados, justifica su renuncia a las tradicionales leyes de la perspectiva y su ya aludida concepción del cuadro como un **objeto** más entre los restantes objetos —bellos o fútiles, mudos o evocadores— que acompañan la cotidiana vida del hombre. El antes citado **Lavatorio de los apóstoles** era algo así como una ventana, a través de la cual se asomaba el espectador a la escena representada. De igual manera que desde una ventana cualquiera de su hogar podía presenciar, perfectamente enmarcado, un trozo de paisaje desplegándose en lontananza, así, al asomarse al lienzo, igualmente enmarcado, contemplaba una ilusión de volúmenes escalonándose en profundidad y disfrutaba con las resonancias culturales, religiosas o emocionales que la obra le sugería. A la sugestión de la vocación evangélica se añadía, enmascarando igualmente la pura independización de los valores estrictamente pictóricos, esa huida de las formas hacia una lejanía ideal, esa maravilla de fugas lineales que convergían casi en el infinito y que creaban una tridimensionalidad en elástico hueco, fluida y plenamente rítmica, pero ilusoria y deudora del ritmo y la fluidez de la ordenación natural del paisaje.



200 cm. x 165 cm.

"LOS REVELADOS n.º 7"

1962

Reliefs of W. WALDREN

Jules Langsner
Art Critic "Art International"

The monochrome white reliefs by the American artist Waldren, formed of a mixture of polyester, sand, and plaster, reveal the unique capacity of the visual image to convey a poetry of silences.

Ordinarily we tend to think of silence as no more than absence of sound, a void, a gulf of emptiness, failing to perceive that silence is a domain as varied as the things of this world.

How different, how separate and distinct and particular are the silences of dreams, of sorrow, of embraced lovers, of thought, of empty rooms, of death, of bursting fruit, of ants tracking the sand, of prisons, of flames, of solitary wastes and mountains and canyons and clouds and waves and the deeps of the sea, of sunlight, fogs, winds, starlit nights and break of day.

The art of Waldren explores this poetry of silences. Waldren makes us aware, as perhaps never before, that we apprehend silence as a palpable entity, as something we can feel and see. He has created a rhetoric of silences peculiarly appropriate to his view of the human condition and to his sensibility and resources as an artist.

Silence for Waldren is white, a granular bone white. For him, "White has voice... as silence has voice." The voice of white, the voice of silence are embodied by him in rolling wave shapes, in hollows, craters, undulations, crevices, basins, cavities, stringed lines, punctures, apertures, expanses flat as tableland.

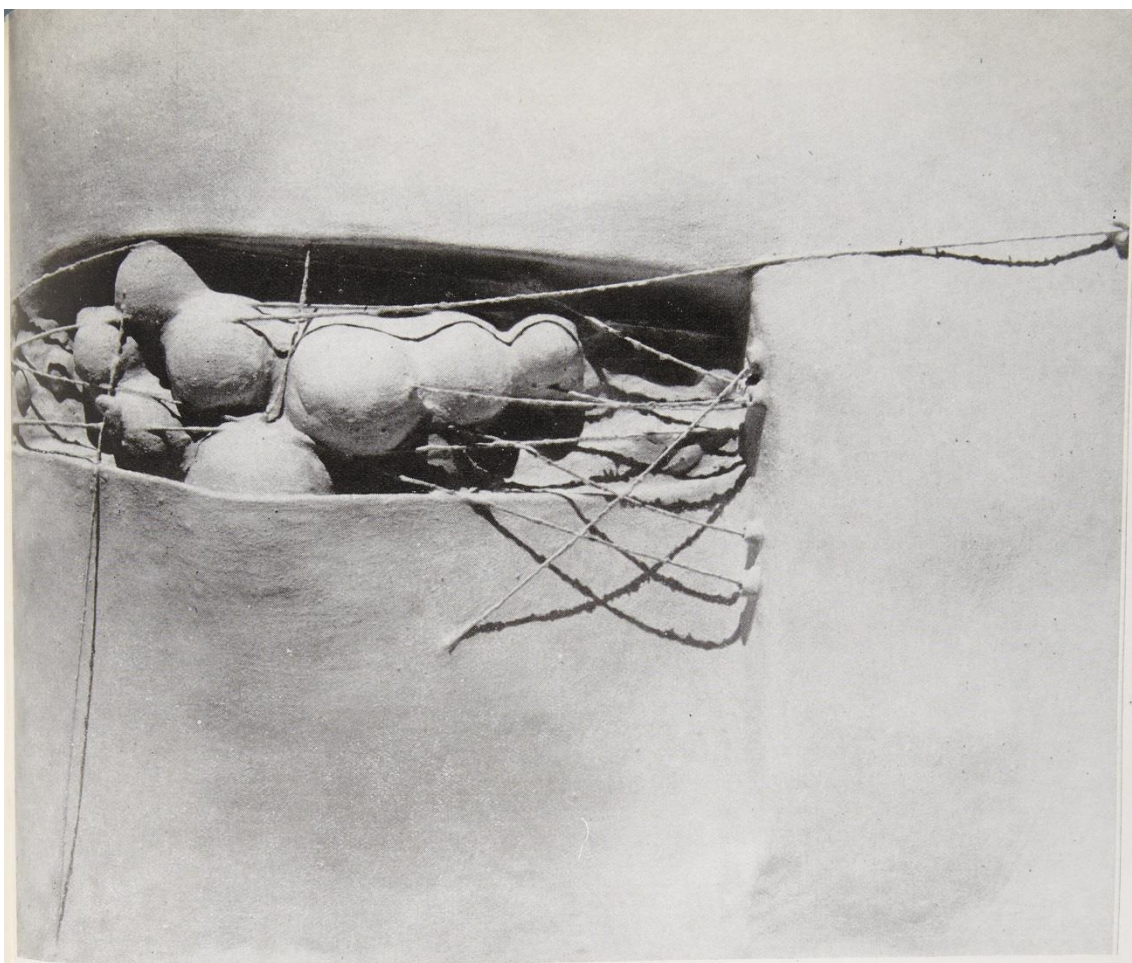
Waldren's metaphors of silence change with shifting play of light on masses and indentations, with changes in the definition of sculpted shapes and cave-like openings as the observer moves from side to side. The off-whites in these reliefs may conjure echoes of steps in the snow, or evoke hints of things beneath the integument of shapes.

The omission of color and its sensuous diversions in the Waldren reliefs is deliberate. Waldren discloses many unsuspected properties of white. In his works the simplicity and lightness of white suggest invisible presences. White for him has become a battery of tonal values for orchestration, now sonorous, then delicately nuanced, now cool and reserved, and again, tense and ominous.

At first glance the works in this exhibition may strike the viewer as purely abstract, a presentation of forms and images without resemblance to the kinds of objects we encounter in everyday life. Once the spectator has accustomed himself to the novelty of the reliefs and has become involved with them he discovers the artist's intense rapport with nature.

The artist has made no effort to duplicate the appearance of things. Instead he has created forms and spaces nature might have conceived if it had been endowed with human sensibility. As a consequence, the reliefs are at once part and parcel of the natural world and visible things freighted with human overtones.

A tensed calm pervades the silences of the Waldren reliefs. For Waldren, "Serenity is every bit an



165 cm. x 130 cm.

"LOS REVELADOS n.º 3"

1962

DECLARACION DEL PINTOR

The graphic issue of the eyes

In these instances it is not the violation of the white surface of the canvas that is sought after... but the fullest utilization of that surface. The symbol of white having many connotations... one of expanse, simplicity and lightness, a limitation as well as a liberation. In the beginning the mind set down this limitation of white which was essential and necessary to the sought after vision... the liberation of the physical flatness of the surface.

Symbol

White the psychological and physical surface of many things... the metaphysical conjurer of steps in the snow... the burial of the conglomerate of things laying just below the surface... as well as the sound and adequate vehicle of things beneath. The innocence of the first snows of things remembered... and others hinted at.

The plastic

The undulating course of matter over the surface of space... ebbing, flow and change. The time alternative... the free line unheld. Starting nowhere and ending nowhere. The graphic symbol of time itself upheld by the terminal of point. Symbol forms to receive. Others to seek and hold. The entrance into the forms themselves. The vague graphics of words in empty space—chambers. The distant forms of hills and far off sounds... echoes that are sleeping.

Philosophically

Time is Truth and Contradiction... movement and arrestation. Both illusion and reality. Illusion the entertained... and reality the occupied. The forms of the positive and the negative spaces. The reaching and the receptive. Two forms throughout. The mutation and the middle ground... like the white of black being gray.

Intellectually

Space by degree is time. Weight is mass... space degree—time.

Metaphysically

Silence is less than half whispered. Silence is a thing sensed as well as audible. Rustle of prayer or an echo.

Personally

I think I have tried more to reach this point than may be evident and to fix this concept of longing. Personal to the isolated chambers of myself... the inner eye looking out. About it I am not yet sure. The

course is not toward that which is around me but that which is in me... leaving not less but more... a silence left behind me. The importance of the unsaid, I feel is the deeper sense of Art... like tomorrow.

Spiritually

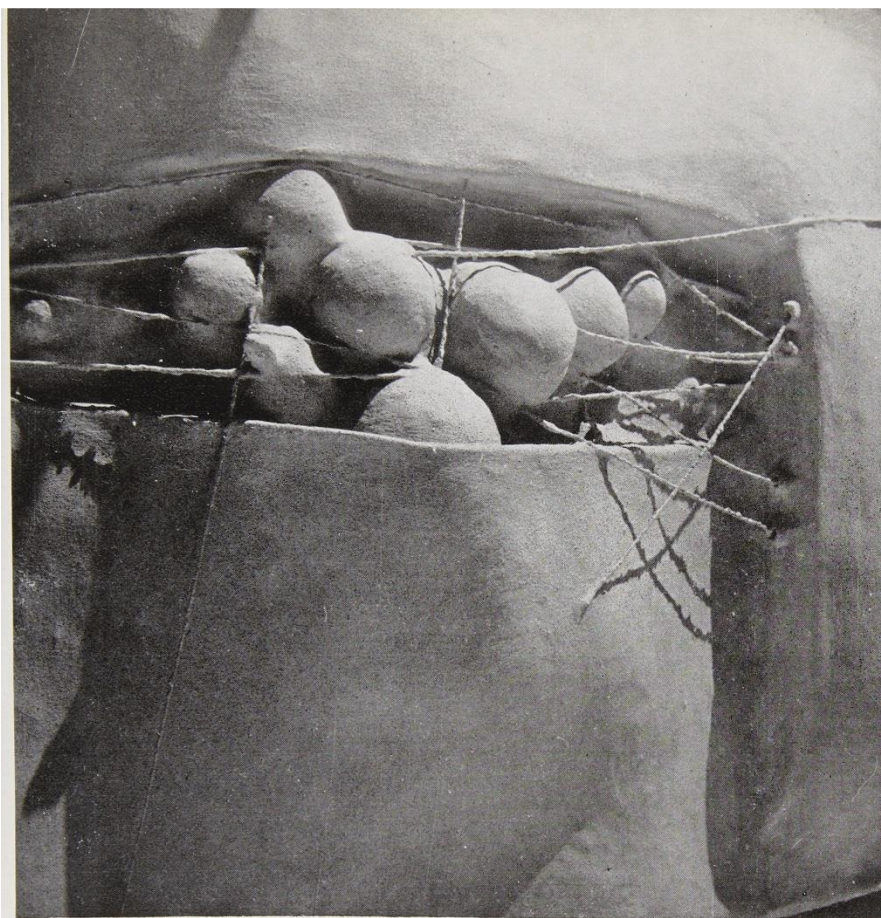
The core is the unheard. . life itself the quiet thing. The entanglement the outly associated... the outly occupied... the involvement with events. Nature is a silent course... only history is noisy. We associate Nature with mans actions. To understand we give names to these actions. It is then the nameless thing that I seek. The broken sound of a breath and then pause between... to give form and not a name .. to arrest that breathing... and to free it... apart from myself. The placement of the point on the horizon... insistence on a definate point of arrival... I am not interested. The interest loys in where it is not.

Reality

The edge of dream and dream. The line between two states... the mass of two states That which arrests from slipping over into dream. The only sound is not unlike History... a line between a former state and a present one The interruptor and the vehicle... the separation of today from tomorrow. . barrier and exit.. indicator and arrestor.

Genre

The connotation of two different states. The negative and the positive. Division and multiplication... separation and unification... the parting and the merging of breath and interval. The peace of the sleeping thing beneath the sheet... Masculine and feminine. . two states of life contained within the space of life itself. The flow of the face of occurrence.



165 cm. x 130 cm.

DETAIL

"LOS REVELADOS"

1962

emotional state as passion." Waldren masks the hidden complexities of silence under the calm of his surfaces. Thus his works suggest there is more going on than meets the eye.

This more-going-on-than-meets-the-eye he calls "moments of arrestation" those moments when everything hangs in the balance, heightened interludes when a person experiences a transcendence of local time and space, moments in which inner vision and external forms appear one and the same.

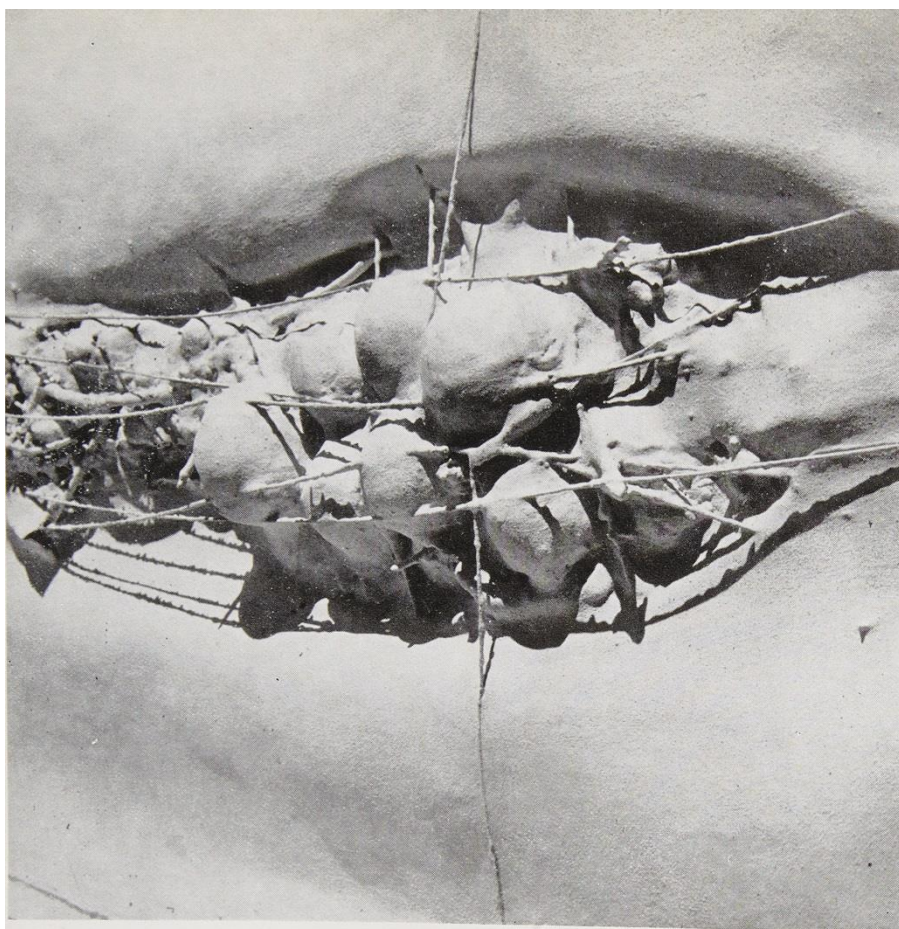
Works of art that are composed of solid matter —paintings and sculpture, drawings and prints— exist simultaneously in the dimensional world of hard and fast things and in the poetic realm of image and metaphor. This duality usually is concealed in the general run of visible works of art. The physical substance of most pictures and sculptures is subordinate to some illusory image "abstract" or a facsimile of a familiar object.

It is one of the distinctions of the Waldren reliefs that this duality is not evaded but rather is recognized and made welcome by the artist. The matter constituting the reliefs is presented for what it is —a granular off white substance, rough and resistant to touch, a dense mass congealed in certain forms. As such, the reliefs are perceived as entities independent of man with a life of their own. The spectator cannot help react to their thingness, to their existence apart from their significance as images.

For Waldren, the high meaning of his art proceeds from the application of matter to a surface supported by an armature of wire mesh. By means of the application process he fuses interior states of being with exterior substance —the stuff of thought and feeling indivisible with the stuff of physical matter.

Waldren does not think of himself as the initiator of this approach to the visual image. Rather he thinks of his work as following in the wake of certain Rembrandt portraits, of certain works by Goya and by van Gogh, for it was in the works of these artists that he first became aware of the duality of matter in the visual image, a duality they resolved into new dimensions of esthetic experience.

Being a genuinely creative artist in his own right, Waldren has phrased this duality in visible works of expression in new ways —the compelling poetry of silences on view in this exhibition.



200 cm. X 165 cm. Detail

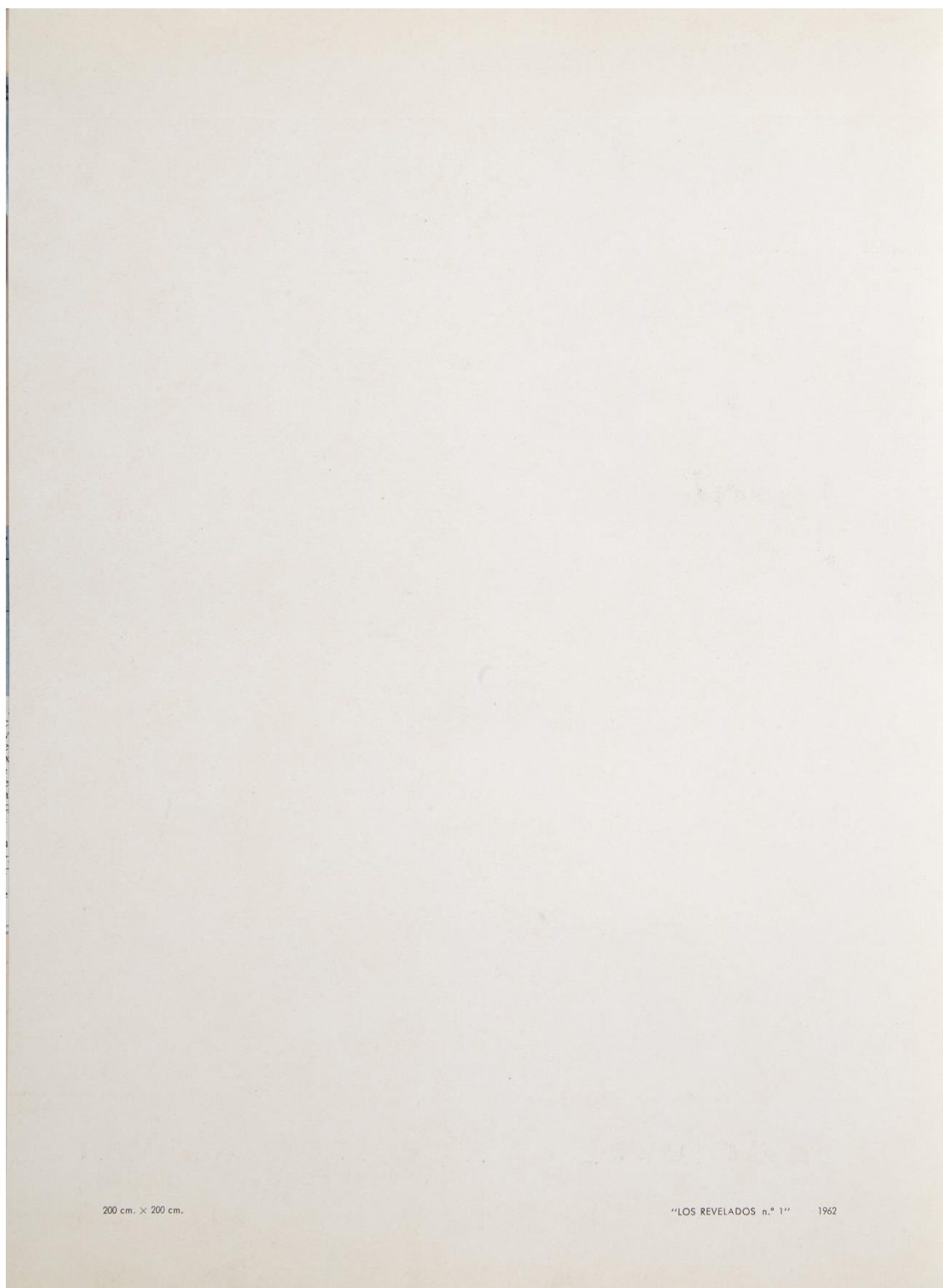
"LOS REVELADOS n.º 7"

1962

Todas estas meditaciones condujeron a Waldren a renunciar tanto a la perspectiva dibujística, en la que las convergencias lineales metían al espectador en el interior de un cubo o de una pirámide, como a la aérea, en la que unos planos alternados de luz y sombra lo introducían en un hueco vibrante en el que flotaban las formas mordidas por la luz, mientras el aire circulaba entre ellas. Aseguradas ambas renunciadas, entra Waldren en su momento de áscesis, iniciado sin romper la superficie pictórica. Se trataba de primeros ensayos creados en Deyá en el bienio 58-59, en los que la arena sustituía a los pigmentos y en los que incorporaba diversos objetos —placas metálicas generalmente— a las superficies bidimensionales de sus lienzos. Aquellas obras de gruesa textura y terroso color constituían una primera aproximación a la ambiciosa meta ideal en pos de la cual caminaba el pintor. El **hallazgo**, una nueva suerte de esculto-pintura, que constituye una de las grandes síntesis pictóricas de nuestra época, no comenzaría a dibujarse, en sus líneas definitivas, hasta los últimos meses del año 60, coincidiendo con el viaje que entonces hizo Waldren a los Estados Unidos y con su prolongada estancia en Los Angeles. La **DWAN GALLERY** de dicha ciudad californiana pudo anunciar, a partir de 1961, que Waldren había inventado una nueva suerte de pintura en relieve. Todas las viejas teorías sobre la concepción del cuadro como **un objeto entre los objetos** hallaban, a partir de entonces, su demostración práctica en estos nuevos lienzos de Waldren. El artista entraba en posesión de sus medios expresivos y a partir de su regreso a España ratificaría el acierto de su conquista esencial.

En los primeros meses de 1962 se encerró de nuevo Waldren en su bienamada villa de Deyá, en uno de los más apacibles rincones del archipiélago balear. Allí, recién regresado, nació en la misma tierra española en que habían nacido las dos anteriores, su tercera hija. El artista distribuye su tiempo entre una permanente comunión con la naturaleza, las excavaciones arqueológicas, coronadas ya por grandes éxitos que permiten revivir olvidados estratos del pasado de Mallorca, y la creación de sus nuevas obras. Surgen éstas en un clima de paz: Tal vez ello explique su cromatismo. Waldren pinta ahora exclusivamente en blanco, aglutinando la menuda arena de nitida albura con acetato, latex y blanco de España. Los grandes formatos responden a una necesidad de desdoblarse, tanto en la dirección del espectador, como lateralmente, el campo pictórico. Parece éste romperse en inmensas heridas, en verticales desgarraduras que hacen modulados entrantes y salientes similares a las cavernas de la isla dorada que Waldren explora. De dichas cavernas emergen, como de bocas gigantes, formas esféricas de muy grueso relieve que avanzan hasta veinte o treinta centímetros más allá de la superficie del lienzo. La tensión de estas redondeadas protuberancias se continúa a través de los ondulados repliegues de la blanquecina superficie subyacente. Si el color de estas obras puede ser un símbolo de la paz que Waldren ha conquistado, sus desgarraduras tridimensionales se hallan en íntima conexión con el espíritu y el afán expansivo de este siglo crucial en el que todos nosotros tenemos que construirnos nuestra vida y forjar día a día nuestro ineludible destino.

Símbolo así de una época que no dudo, con sus satélites artificiales, sus descensos en las entrañas del subconsciente, su nueva Física y la invención de una Axiología objetiva, en calificar de maravillosa, estas obras no imitativas de Waldren son el equivalente plástico de las restantes conquistas de nuestro siglo. Su síntesis entre escultura y pintura puede tener una importancia tan **fundacional**, tan creadora de escuela, como la lograda por Tapies media docena de años antes entre contención formal y fluctuación extural. Destinadas, además, a ser integradas en la gran arquitectura del futuro, parece ser su más inmediata misión patentizar la unidad de todas las bellas artes: Waldren crea aquí una problemática nueva: A los arquitectos y urbanizadores compete el saber utilizarla adecuadamente. Yo espero que en un futuro no muy lejano estas grandes construcciones waldrianas sean inseparables de unos nuevos edificios considerados también como **objetos para ser habitados** y no como arbitrarios sustentáculos de periclitadas decoraciones. Espero también que en las ciudades del futuro, estructuras similares a las de Waldren alegren las más hermosas perspectivas y pongan una nota de rigor sobre la velocidad del acontecer cotidiano. Dentro de la evolución de las formas, no solo ha logrado Waldren una síntesis insustituible, sino que preludia las más necesarias —y ya inminentes— conquistas del inmediato futuro.

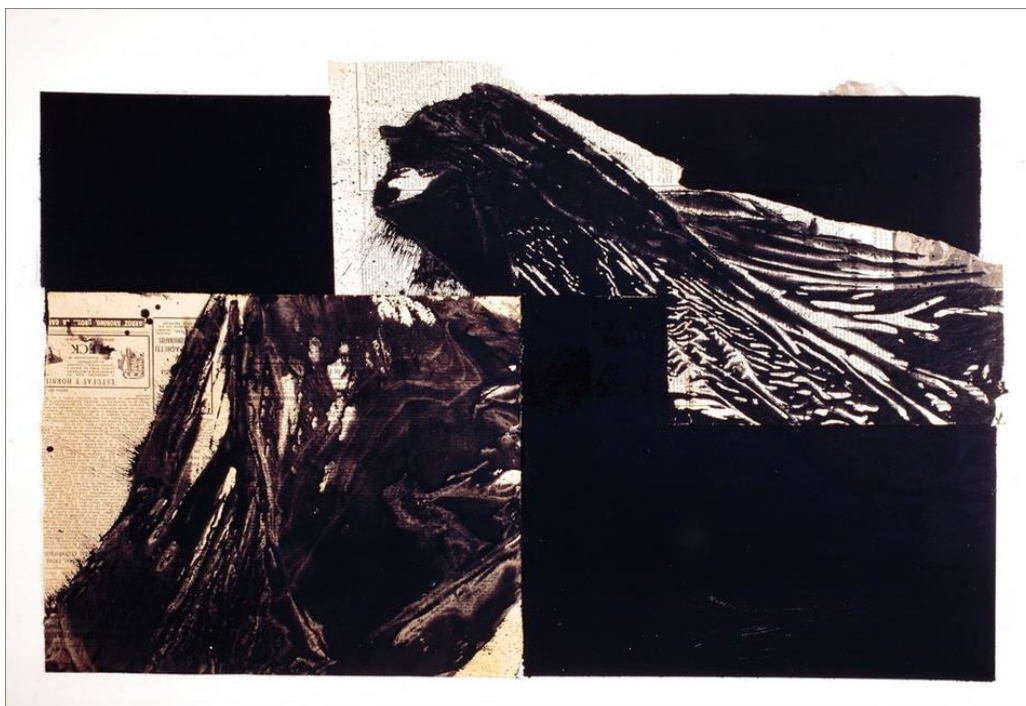


200 cm. x 200 cm.

"LOS REVELADOS n.º 1" 1962

ANEXO 13: ALGUNAS DE LAS OBRAS DE RAFAEL CANOGAR CREADAS EN 1959 Y 1963

1. Nº catálogo 1959-84



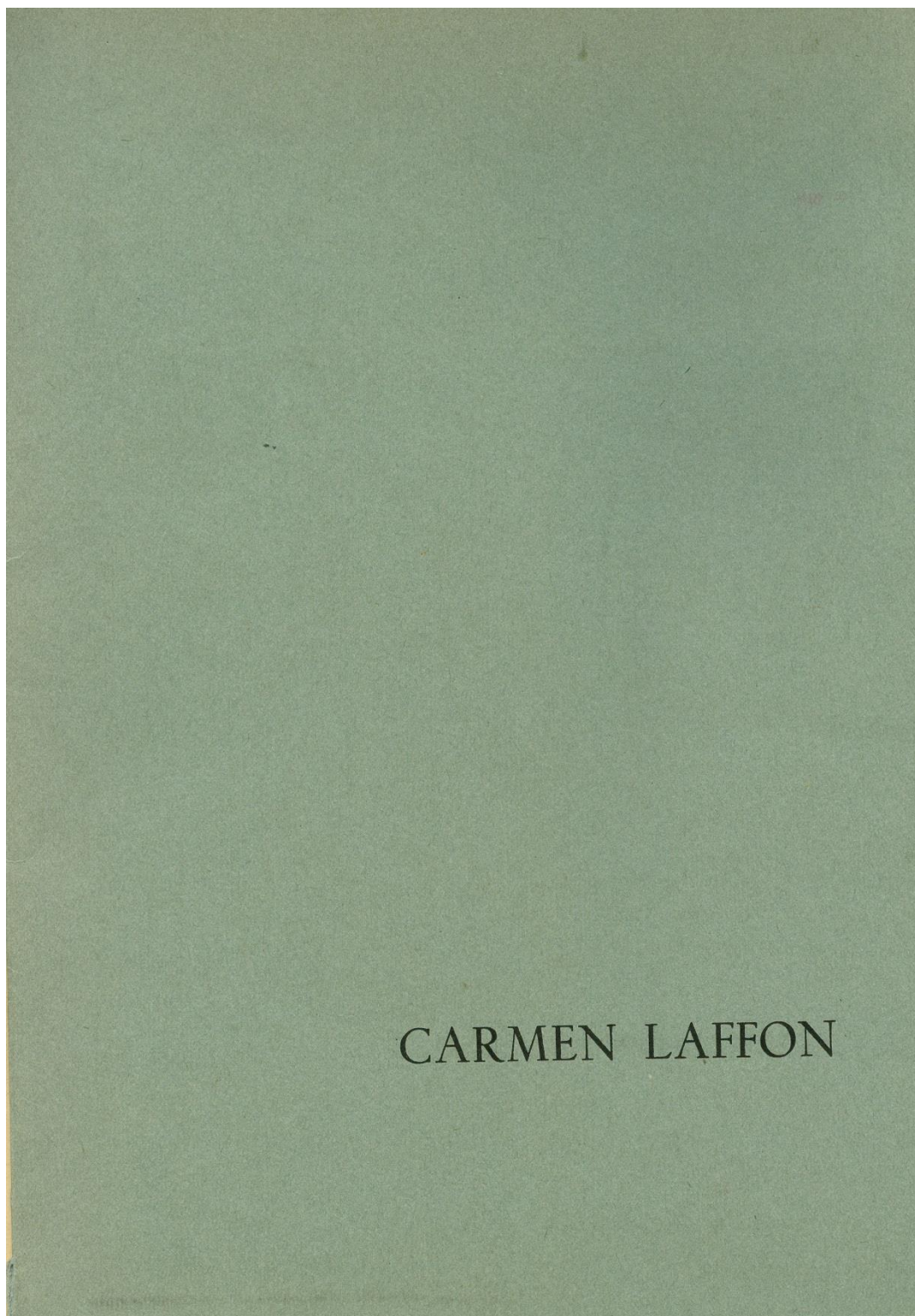
2. Nº catálogo 1959-085

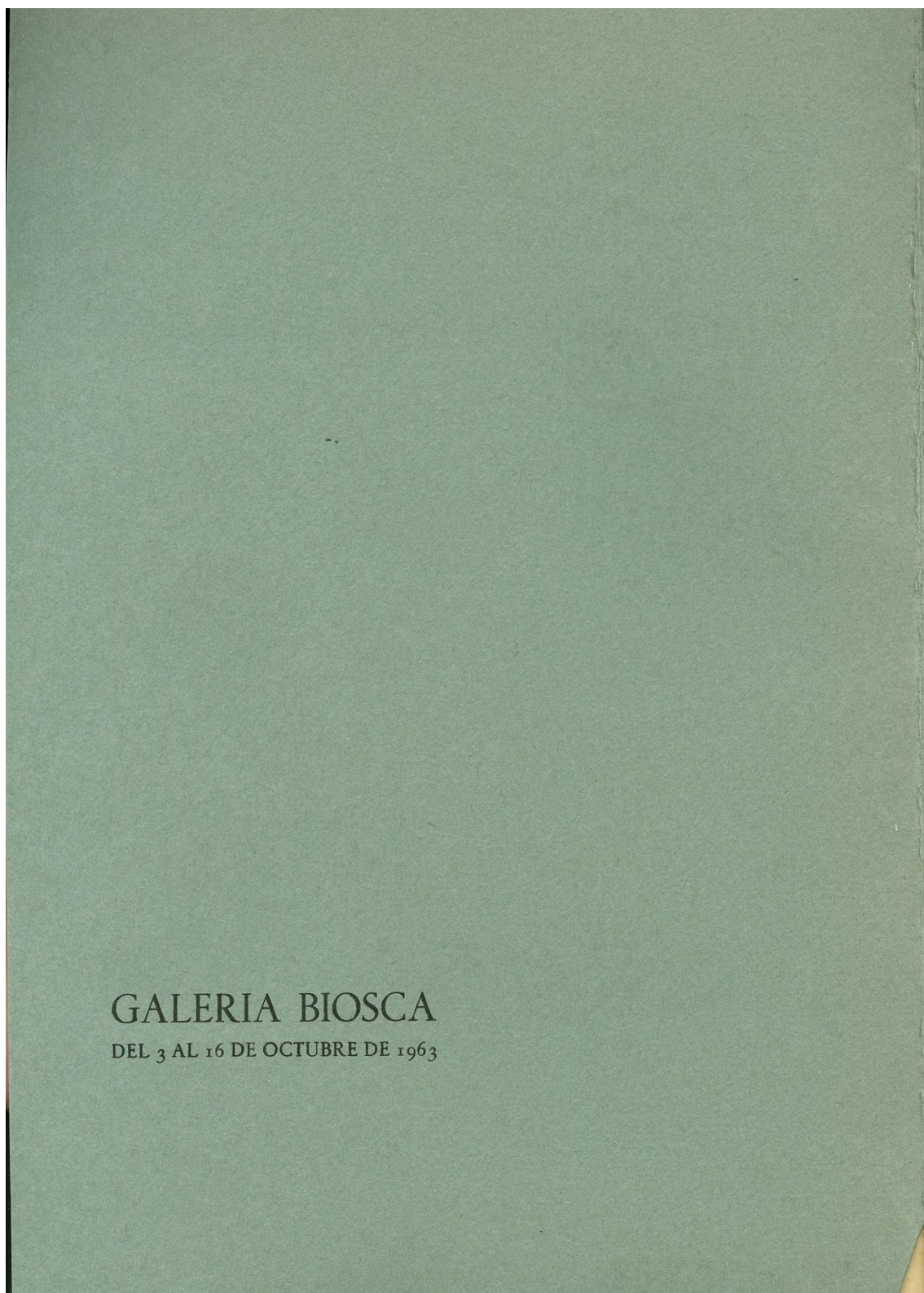


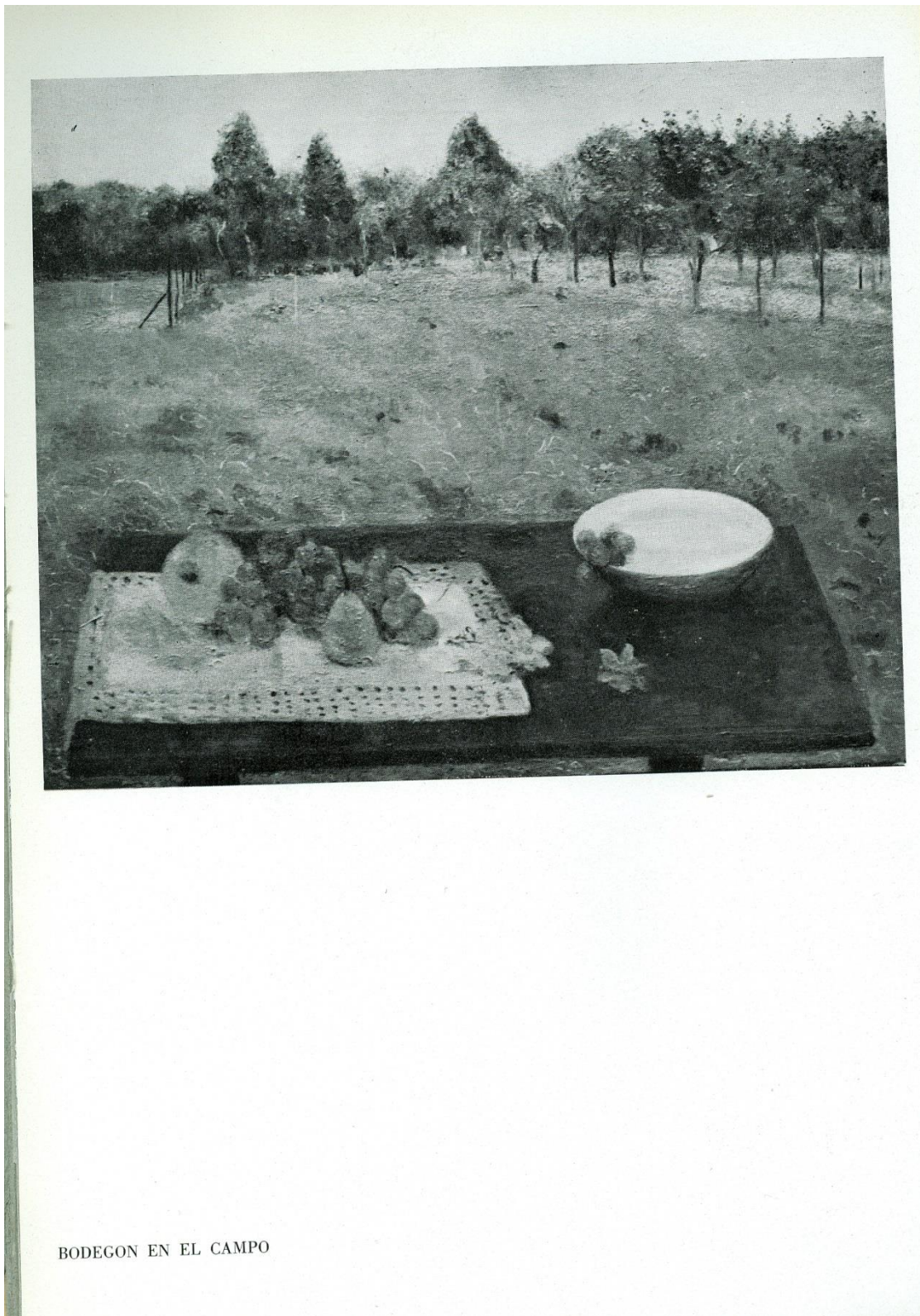
3. El Transparente III, 1963, N° de catálogo 1963-026



**ANEXO 14: CATÁLOGO SOBRE LA EXPOSICIÓN CARMEN LAFFÓN CELEBRADA
DEL 3 AL 16 DE OCTUBRE DE 1963**

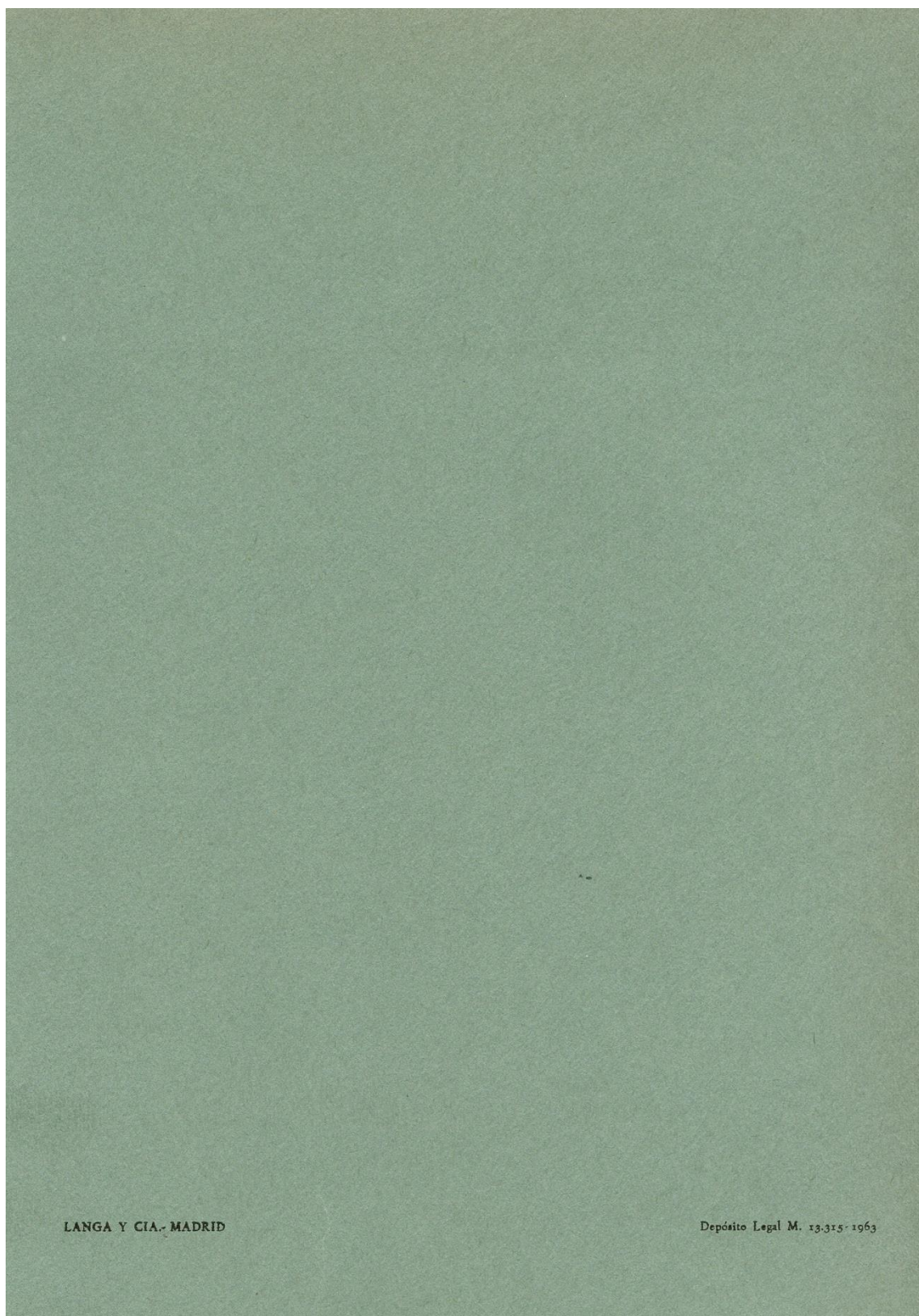






BODEGON EN EL CAMPO





LANGA Y CIA.- MADRID

Depósito Legal M. 13.315-1963

La pintura de Carmen Laffón nos ofrece un mundo irreal, levemente apoyado en la realidad. La levedad del apoyo le da profundidad de tiempo y libertad de imagen. Una imagen que es hechura del sentimiento, más que de la imaginación. Como pintura del sentimiento se pierde un poco entre las cosas, para volver a encontrarlas y encontrarse de veras a sí misma. Se pierde un poco entre sus fondos neutros de neblina interior para volver a encontrar el toque decisivo del color. Es una pintura de memoria. Nunca vivimos del todo, ni recordamos del todo, tampoco. En los huecos de lo no vivido hay telas de araña —y de musaraña— que nos hacen más vividera la vida. Hay quien cree que la realidad es muy poca cosa. Yo creo lo contrario: la realidad siempre es demasiado, no por lo que le sobra, sino por lo que le falta. La realidad es ella y su ausencia, y en esta ausencia levantamos nuestros poemas, nuestras músicas y nuestras arquitecturas. La realidad, afortunadamente, es incompleta, y vuelve a serlo de nuevo, una y otra vez, por mucho que insistamos en ella, recordándola e inventándola. ¿Qué recuerda en sus cuadros, Carmen Laffón, de realidad incompleta de este mundo y de nuestra propia existencia incompleta en ella? Recuerda muchas cosas y recuerda, además, los detalles precisos para poder inventárselas. Si cerramos los ojos, la realidad aumenta como algo al par más preciso y más vago. Lo más preciso sólo es posible dentro de la imprecisión de lo más vago. Es importante este comportamiento natural de la memoria —esta experiencia a ciegas de criaturas individuales— porque es el mismo que lleva también la voz cantante en la creación artística.

En arte no hay más absoluto que la criatura individual que no acaba de serlo. Sin embargo, hay un arte que quiere darnos criaturas más completas, y otro, en cambio, criaturas más incompletas que las de este mundo. La pintura de Carmen Laffón pertenece, creo yo, a esta segunda dimensión del arte. Es una pintura convencida de que lo que hay que hacer con la realidad para convertirla en un cuadro es entrañarla, por así decirlo, en su forma más precisa de ausencia. Hay, sin salir del mundo, ese otro lado del mundo del que tanto nos habla en sus últimos libros Ramón Gómez de la Serna. Es el otro lado del arte que no renuncia al alma —a lo más precario del alma— dentro de su exigencia de espíritu. Ese otro lado, presente en estos lienzos, es el lado finito de la ausencia. Porque existe esa ausencia, no sólo decimos palabras sino nos decimos a nosotros mismos con palabras, no sólo ponemos pinceladas en un lienzo sino nos ponemos en esas pinceladas. ¿Qué sentido tiene, ahora ya, la distinción entre una pintura figurativa y otra que no lo es? Carmen Laffón nos habla con figuras de una realidad que no existía del todo, y que ya era demasiado, gracias, precisamente, a todo lo que le faltaba. Siempre he creído que la naturaleza del artista verdadero participa de la realidad a través de ese demasiado. Y por eso se pregunta: ¿qué es lo que falta aquí? A esta pregunta, Carmen Laffón, pintora verdadera, contesta con pinceladas que acentúan la existencia incompleta de las cosas, de esas mismas cosas, valiosas de insignificancia, perdidas y halladas en el tiempo, sobre las que tan levemente se apoyan.

Luis Felipe VIVANCO



CATALOGO:

1. El Estanque amarillo.
2. La huerta.
3. El incensario.
4. Carmen Rosado.
5. Bodegón de Triana.
6. Bodegón de las adelfas.
7. Bodegón de la esparraguera.
8. La lectura.
9. El Guadalquivir.
10. Homenaje a Mozart en Sevilla.
11. El costurero
12. Bodegón de los jazmines.
13. El jardincillo del convento
14. El paso prohibido
15. La canasta.
16. Bodegón en el campo.
17. La cajita de plata.
18. Carmen Domínguez.
20. Angelita.
21. El mantón rosa y las uvas.
22. Las violetas
23. Cartas.
24. El canario muerto.
25. El lebrillo con agua.
26. El cesto de melocotones.
27. Huerta de José y Ana.
28. Figura con mantón verde.
29. Retrato de una sevillana.
30. Mes de María y de las flores.
31. Sevilla.



EL JARDINCILLO DEL CONVENTO

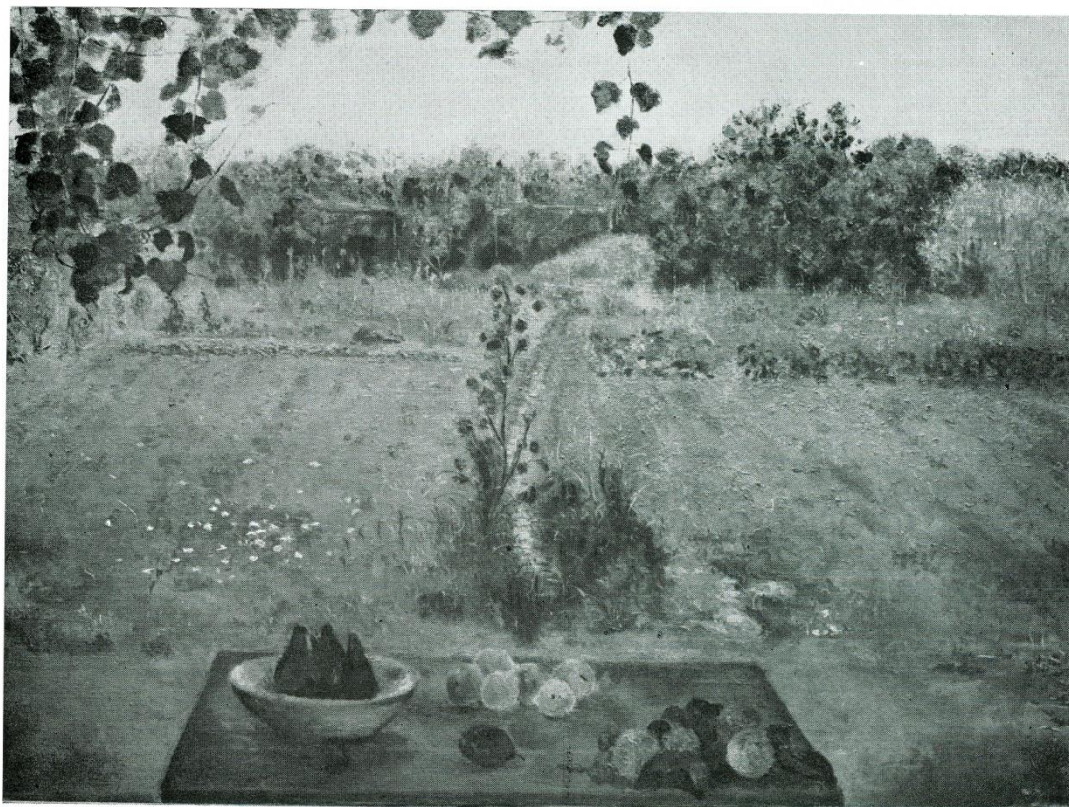


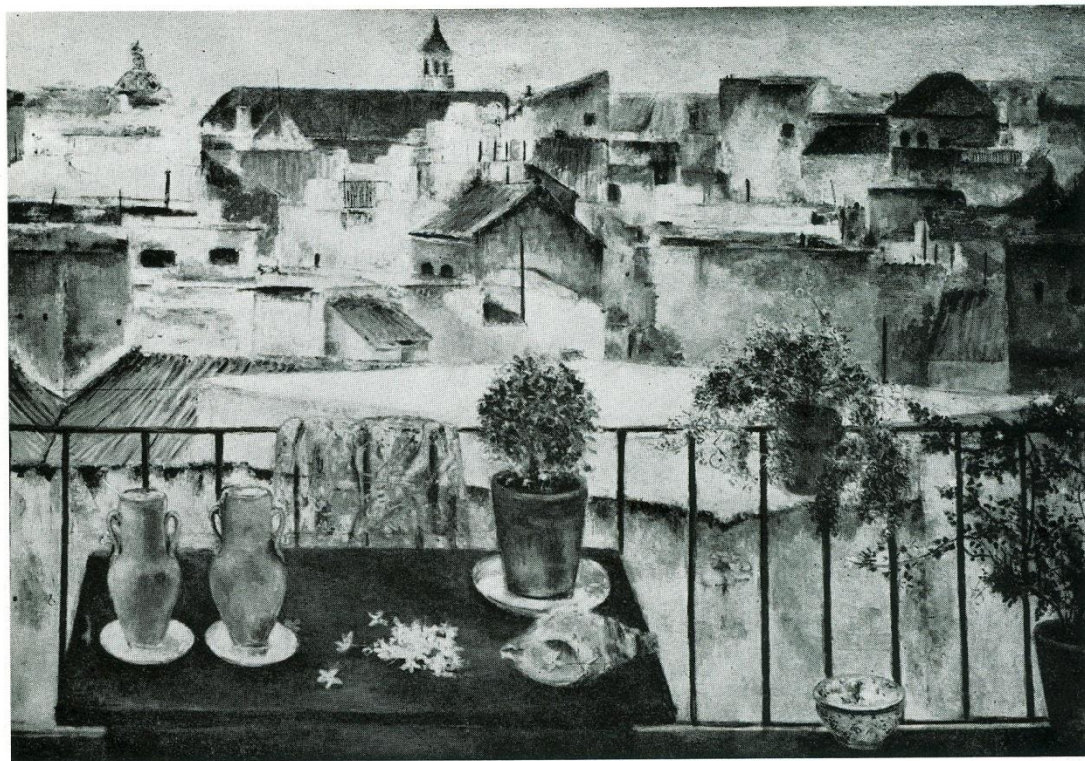
EL COSTURERO



LA CAJITA DE PLATA

LA HUERTA



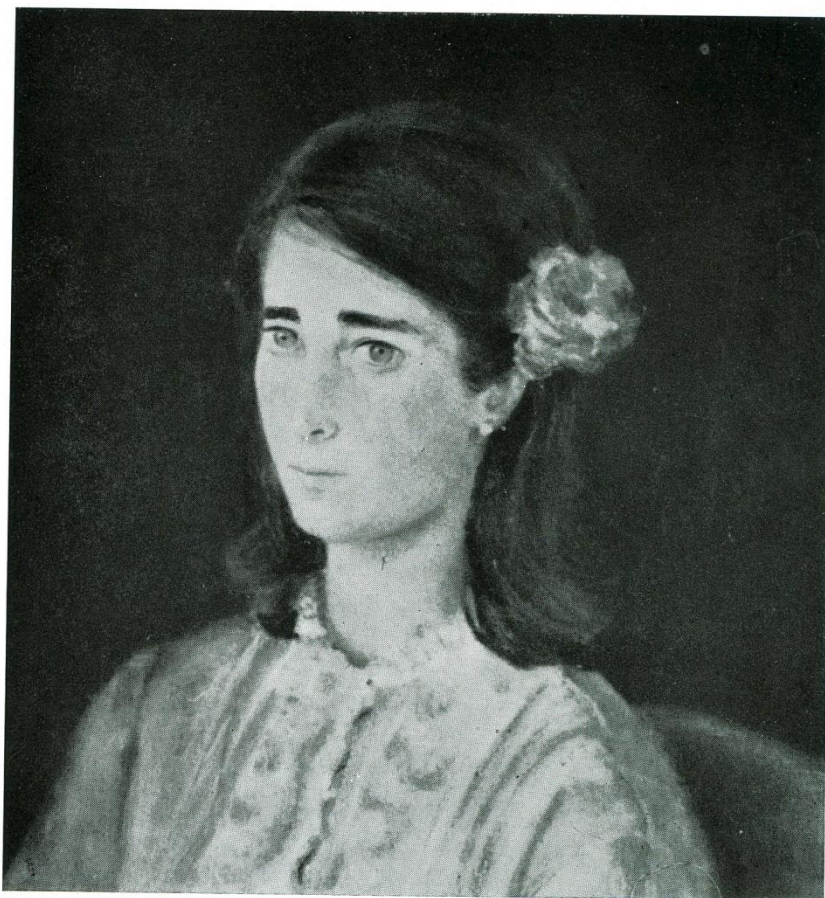


SEVILLA



BODEGON DE TRIANA

RETRATO DE UNA SEVILLANA





MES DE MARIA Y DE LAS FLORES

ANEXO 15: BASES I CONCURSO DE PINTURA BIOSCA, 1960

biosca

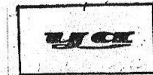
GALERIAS DE ARTE
Génova, 11 • MADRID • Tel. 24 08 16

GALERIAS BIOSCA convoca a los pintores a un Concurso cuyo fallo decidirá un Jurado nombrado a este efecto.

Las bases y normas del Concurso son las siguientes:

- 1.º El Concurso será anual.
- 2.º Se concederá un premio único de 50.000 pesetas.
- 3.º Podrán concurrir al premio todos los pintores cuya edad no rebase los cuarenta y cinco años.
- 4.º La obra presentada no debe haber sido expuesta nunca, y medirá un metro por ochenta y un centímetros, o sea el 40 figura. Deberá estar enmarcada por un simple listón de madera al natural que no exceda de los 3 cm. de ancho.
- 5.º El tema y el procedimiento son libres.
- 6.º Las obras han de ser entregadas durante el mes de noviembre de 1959, calle de Dolores, núm. 12. El artista añadirá una hoja con los datos siguientes: nombre y dos apellidos, lugar y fecha de nacimiento, dirección actual.
- 7.º El Jurado decidirá sobre la admisión de las obras y cada artista será avisado personalmente de su decisión.
- 8.º Las obras admitidas permanecerán expuestas durante el mes de enero de 1960.
- 9.º El fallo del Concurso tendrá lugar durante la Exposición.
- 10.º La obra premiada quedará propiedad de las Galerías Biosca.
- 11.º El premio nunca podrá ser declarado desierto.

El Jurado para este primer Concurso está formado por los señores D. Daniel Vázquez Díaz, D. Fernando Churruarín, D. Juan Cortés, D. Juan Antonio Gaya Nuño, D. Santiago Arbós, D. Ramón Facaldo y D. José María Moreno Galván.



MADRID

cha 3 MAR 1959

ANEXO 16: CARTA ESCRITA POR AURELIO BIOSCA Y DIRIGIDA A DANIEL VAZQUEZ DÍAZ, EN LA QUE SE LE PIDE QUE FORME PARTE DEL JURADO DE LOS PREMIOS BIOSCA, 1960

Madrid, 14 de Abril de 1.959

Excmo. Sr. D. Daniel Vázquez Díaz
María de Molina, 56
Madrid.-

Mi distinguido amigo:

Tengo el gusto de comunicarle que he decidido convocar a los artistas españoles a un concurso de Pintura, dotada con un único premio de cincuenta mil pesetas, y cuya atribución decidirá un tribunal constituido a este efecto.

Quisiera rogarle que accediese Vd. a formar parte de dicho tribunal, con los Sres. Chueca Goitia, Gays Nuño, D. José M^o Moreno Galvan, D. Juan Cortés, D. Santiago Arbós y D. Ramón Paraldo, a quienes dirijo parecido ruego. Este tribunal así constituido fijará, en una reunión preliminar, las normas y bases definitivas del concurso.

Agradeciéndole de antemano la valiosa ayuda que le pido, y que espero de su cortesía, le saluda atentamente, con la mayor consideración

suyo affmo. a.q.e.s.m.

**ANEXO 17: ANÓNIMOS DIRIGIDOS A LA GALERÍA BIOSCA EN RELACIÓN
CON EL I CONCURSO DE PINTURA BIOSCA, 1960**

ANÓNIMO nº 1:

21-5-59
Sala Biosca (Concurso de pintura)
S^{rs} miembros del Jurado:
Queridos S^{rs} míos: soy un pintor joven
sobre "chassis" viejos, o sea que
no hace veinte años que empecé
a pintar, pero por "disfrutar" labo-
ra de 59, me res fuere de con-
curso. Mi pretensión es, que
dándose cuenta de éste caso,
que no creo que sea el único,
cambiaran la cláusula de li-
mitación del nacimiento físico
por la del nacimiento "al arte".

ANÓNIMO nº2:

Atila 22 Mayo 1959.
"Galería Biosca": Señores: a
Juan Miró que pasó de los cuarenta y
cinco, há años: en Washington el
Presidente "J.K.E." le felicitó y le entu-
ga ante el embajador de España el pu-
nido de 10.000 dólares. Vds señores míos,
por 10.000 "dólares" españoles exigen de
marcado. Una amiga de la
pintura.

ANÓNIMO nº4:

EXPOSICIÓN PARA NIÑOS DESDE
SETEA HASTA 45 años y me
dio DIA PREVIO CONSULTAR
CON EL PREPOTENTE JU-
RADO DE

ADMISION
TOLEDO - AÑO MCM LIX

ANÓNIMO nº 5:

Alcalá de Henares 20.V-1.959
Sr. Gerente de Galerías Biosca: Aca-
bo de leer en "Madrid" el concurso
con un solo premio de cincuenta
mil ptas. y que precisamente hay
que llevar partida de nacimiento
para demostrar que no se pasa
de los 45 años. ¿Por qué? ¿Imitar
al Estado en Oposiciones o no es mucho
pretender Biosca? Esto es ser más incoer-
tes que una tortola. Está dado el premio

ANEXO 18: LISTA DE FINALISTAS DEL I PREMIO BIOSCA, 1960

LISTA DE PINTORES

- | | |
|---|---|
| 1 Ramón Aguilar | 26 Sheldon Kirby |
| 2 Carmen Arozena | 27 Lapayese del Río |
| 3 Artajo | 28 Pedro López Ruiz |
| 4 Félix Beltrán | 29 Lozano |
| 5 Luis Cajal | 30 Ricardo Macarrón |
| 6 Pedro Camps | 31 Angel Medina |
| 7 Juan Ignacio de ^{Cardenas} Cárdena | 32 José Morales |
| 8 María Antonia Dans | 33 Moronto |
| 9 Alvaro Delgado | 34 Ignacio Mundó |
| 10 Miguel Díaz | 35 José Ignacio Ontiveros |
| 11 María Eugenia Escrivá Pérez | 36 Fernando d'Ornellas |
| 12 Alfonso Fraile | 37 Julio de Pablo |
| 13 Menchu Gal | 38 Máximo de Pablo |
| 14 Francisco García Abuja | 39 José Paredes Jardiel |
| 15 Luis García Ochoa | 40 Fernando Pennetier de la Rosa |
| 16 Mercedes Gómez Pablos | 41 Dimitri Perdikidis |
| 17 José Luis Gómez Perales | 42 Agustín Redondela |
| 18 Zacarías González Domínguez | 43 Alejandro Reino |
| 19 Enrique Gran | 44 Carlos Rincón |
| 20 Constantino Grandío | 45 Gerardo Rueda |
| 21 Antonio Guijarro | 46 Luis Sáez |
| 22 José María Iglesias | 47 Ramón de Vargas |
| 23 Ignacio de Iraola | 48 Cristino de Vera |
| 24 Begoña Izquierdo | 49 José Luis Verdes |
| 25 Julio Antonio | 50 Nadia Werba |
| | 51 Antonio Zarco |

**ANEXO 19: FALLO DEL JUARDO EN EL I CONCURSO DE
PINTURA BIOSCA, 1960**

En Madrid, y en la Galería BIOSCA, reunidos los señores Vazquez Diaz,
Chueca Goitia, Cortés Vidal, Gaya Nuño, Faraldo, Arbós Ballesté y
Moreno Galván, miembros del jurado para la calificación del Premio
Biosca, acuerdan por mayoría conceder dicho premio a la obra de
ZACARIAS GONZALEZ DOMINGUEZ, de Salamanca.
El accésit de dicho premio, igualmente por mayoría, fué atribuido a
la obra de LUIS GARCIA OCHOA, de Madrid .

Y para que conste se firma la presente acta en Madrid, a catorce de
enero demil novecientos sesenta.

J. Vazquez Diaz
Cortés
José Moreno Galván
Ramon Faraldo
Chueca Goitia
J. Arbós Ballesté
Luis Garcia Ochoa

ANEXO 20: BASES II CONCURSO DE PINTURA BIOSCA, 1961

biosca

GALERIAS DE ARTE

Génova, 11 • MADRID • Tel. 24 0816

GALERÍAS BIOSCA convoca a los pintores al segundo Concurso anual de Pintura, cuyo fallo decidirá un Jurado nombrado a este efecto.

Las normas y bases de este segundo Concurso serán las siguientes:

- 1.^a Se concederá un primer premio de 50.000 pesetas y un accésit extraordinario de 25.000 pesetas, concedido por D. Enrique Loewe.
- 2.^a Podrán concurrir al premio todos los pintores cuya edad no rebase los cuarenta y cinco años.
- 3.^a La obra presentada no debe haber sido expuesta nunca, y sus dimensiones serán las de un 40 de figura o paisaje.
- 4.^a El tema y el procedimiento son libres.
- 5.^a Las obras han de ser entregadas durante la primera quincena de diciembre en la calle de Dolores, núm. 12, en horas laborables. El artista añadirá una hoja con los datos siguientes: nombre y dos apellidos, lugar y fecha de nacimiento y dirección actual.
- 6.^a El Jurado decidirá sobre la admisión de las obras.
- 7.^a Las obras admitidas permanecerán expuestas en las Galerías Biosca durante el mes de enero de 1961.
- 8.^a El fallo del Concurso tendrá lugar durante la exposición.
- 9.^a Las obras premiadas quedarán propiedad de los donantes de los premios.
- 10.^a Los premios nunca podrán ser declarados desiertos.

Madrid, agosto 1960

ANEXO 21: LISTA DE FINALISTAS DEL II PREMIO BIOSCA, 1961

OBRAS FINALISTAS DEL CONCURSO
«PRÉMIO BIOSCA 1961»

Luz de ALVEAR.
Amalia AVIA.
José Luis BALAGUERO.
Juan BARJOLA.
Amparo CORES.
CUELLEN.
John Richard CHAMBERS.
María Antonia DANS.
Erich DEGNER.
José Luis DELGADO.
Miguel DIAZ ORTIZ.
Francisco FARRERAS.
Alfonso FRAILE.
María Victoria de la FUENTE.
Menchu GAL.
José Luis GARCIA.
Francisco GARCIA-ABUJA.
Luis GARCIA-OCHOA.
Constantino GRANDIO.
Antonio GUIJARRO.
Fausto de LIMA.
Antoñito LOPEZ.
Pedro LOPEZ RUIZ.
Ricardo MACARRON.
Jaime MANZANO.
Julio MARTIN-CARO.
Cirilo MARTINEZ NOVILLO.
Angel MEDINA.
Manuel Hdz. MOMPO.
José MORALES TEJERO.
Gastón ORELLANA.
Julio-Antonio ORTIZ.
Máximo de PABLO.
José PAREDES JARDIEL.
Fernando PENNETIER.
Dimitri PERDIKIDES.
Joaquín RAMO.
Ramiro RAMOS.
Gerardo RUEDA.
Isabel SANTALO.
Luis SAEZ.
Julio SERA ROMERA.
Román VALLES.
Ramón de VARGAS.
Nadía WERBA.
Ignacio de YRAOLA.