

En torno a la ciudad de Madrid:

**Una aproximación a la colección del Museo de Arte
Contemporáneo y sus vinculaciones con Madrid**

Sara Zambrana Sánchez

Becaria de investigación enero-abril 2018

Ayuntamiento de Madrid

Índice

Introducción.....	1.
1. Vanguardias y ecos de otros ismos.....	5.
2. En torno a la Escuela de Vallecas y la Escuela de Madrid.....	25.
3. Realismos.....	44.
4. Figuraciones libres / Movida / Esquizos.....	64.
5. Hacia el cambio de milenio.....	69.
6. Hecho urbano contemporáneo.....	82.
Bibliografía.....	94.
Anexos.....	105.

Introducción

Este trabajo de investigación es el resultado formal de la “Beca de investigación del Museo de Arte Contemporáneo para el estudio del Papel de la Ciudad de Madrid en el siglo XX como crisol cultural”, disfrutada durante el período de cuatro meses desde enero a abril del año 2018.

El estudio consiste, por un lado, en una propuesta de lectura razonada y selectiva de la colección del Museo de Arte Contemporáneo (MAC) del Ayuntamiento de Madrid atendiendo a aquellos fondos vinculados con la ciudad de Madrid, entendiendo la capital como uno de los epicentros culturales durante los siglos XX y XXI. Por otro lado, también aspira a ser una gran aportación dentro del proyecto de ordenación permanente de los fondos del Museo, el cual podrá efectivo tras la reforma necesaria en las salas que pertenecen a dicho MAC en el Centro Cultural de Conde Duque. Así, se concretiza en el desarrollo, estudio y conceptualización de una propuesta de relato y discurso museológico en torno a la ciudad Madrid a través de los fondos del Museo y que, además, incluye una sección dedicada a representar el hecho urbano contemporáneo del siglo XXI.

La colección está formada por más de 4.800 piezas y más de la mitad se corresponde con obra gráfica, siguiéndole el dibujo, la fotografía, la pintura, la escultura y otros objetos artísticos. Recoge manifestaciones artísticas desde principios del siglo XX hasta la actualidad, teniendo mucho mayor peso la producción de la segunda mitad del siglo. Esto encuentra su explicación en la fecha en la que fue iniciada la colección, principios de la década de los ochenta, lo que nos revela que la propia historia del Museo y las distintas políticas de adquisiciones son, lógicamente, muy determinantes en el carácter de la colección¹.

Como toda colección es incompleta, fragmentaria y anclada en un contexto histórico y socioeconómico concreto y limitado pero, no obstante, durante su breve historia se han hecho verdaderos esfuerzos por enriquecer la colección y soslayar algunas de las grandes ausencias –realidad palmaria en los casos de las vanguardias históricas o el Informalismo. Podría decirse que está representada gran parte de los principales movimientos artísticos desarrollados de forma específica en Madrid y en el siglo XX – bien con obra propiamente de ese período, o bien a través de obra de los protagonistas pero no del período específico de desarrollo del movimiento– destacando algunos como la Escuela de Vallecas, la Escuela de Madrid, los realismos, Estampa Popular, el Informalismo, la Nueva Figuración, la Movida o el hecho fotográfico de cambio de milenio.

Estamos ante una colección viva, en constante crecimiento, de carácter bastante heterogéneo, en la que por supuesto no se pretende representar la práctica artística del

¹ Véase CABAÑAS BRAVO, M. “Origen y contexto del Museo Municipal de Arte Contemporáneo: un nuevo espacio para el arte en Madrid”, en *Madrid Contemporáneo. Adquisiciones 1999-2001*, Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2001, p. 27-38.

siglo XX español, sino que se focaliza en distintos aspectos que pivotan en torno a la ciudad de Madrid: movimientos u hechos desarrollados de forma específica en la capital; creadores madrileños o artistas afincados en la capital; aquellas obras en las que se reflexiona directamente en torno a Madrid o acerca del paisaje de temática urbana. De hecho, el género del paisaje y sus múltiples variantes es un rasgo distintivo de la colección, un lugar común que la atraviesa desde las obras de más temprana realización hasta las más coetáneas.

Con el fin de convertirse en un trabajo lo más enriquecedor posible para el Museo, se ha elaborado adoptando un formato más práctico, conciso y breve, pero igualmente caracterizándose por la rigurosidad en el empleo de metodologías, herramientas y normas propias de la labor de investigación interdisciplinar.

Madrid en los fondos del Museo

Como se ha comentado arriba, el proyecto nace de la necesidad de crear un discurso expositivo en torno a la ciudad de Madrid. Para ello, un estudio general de la colección y, después, una investigación exhaustiva de aquellas obras más destacadas del Museo relacionadas, de modo más explícito o implícito, con la ciudad de Madrid y el hecho urbano contemporáneo, ha permitido trabajar, desde unos panoramas y marcos conceptuales, la propuesta de interpretación de los fondos seleccionados del MAC, siempre bajo argumentaciones coherentes con los fines pedagógicos del Museo.

Con el fin de presentar una propuesta de narración capaz de responder a las necesidades e inquietudes de los diferentes públicos actuales, se determina establecer un discurso amplio, múltiple, crítico y transversal, es decir: un sistema ordenado, pero abierto, hecho de vínculos, conceptuales y sensibles, entre las piezas y ligado al carácter singular de la colección.

Las obras son estudiadas desde la máxima horizontalidad, esto es, sin diferencias, convencionalismos o preferencias asociados a los antiguos paradigmas, siendo el mayor criterio la idoneidad y relevancia de la pieza dentro del discurso específico que puede ofrecer el Museo. Sirva de ejemplo el valor superior asociado a la pintura frente a la minusvaloración de la obra gráfica. De hecho, desde la colección del MAC se puede apostar por una clara reivindicación de la relevancia artística de la obra en papel, de aquellas técnicas y obras que, durante tantos siglos, han sido consideradas auxiliares y no merecedoras de exhibición pero, curiosamente, revelándose determinantes desde la contemporaneidad, como obras finales en sí mismas, bocetos y testimonios, o como las más espontáneas, experimentales y personales expresiones de los artistas.

En primer lugar, como estrategia didáctica, el discurso se organiza en panoramas generacionales, de “escuelas” o momentos artísticos destacados, lo que nos permite situar las obras en contextos de creación específicos. Sin embargo, y como se verá, no implica seguir una estricta linealidad temporal, más bien se busca alejarse del criterio temporal-estilístico para subrayar tanto las continuidades como las discontinuidades

dentro de determinados amplios panoramas que, en el caso de esta colección en concreto, resultan característicos.

Estos panoramas pueden albergar aquellas obras del Museo que reflexionen en torno a la ciudad de Madrid, sean especialmente reveladoras del hecho artístico madrileño del siglo XX o retraten la contemporaneidad urbana de forma más universal. A saber: algunas excepcionales obras relacionadas con las vanguardias históricas y los ecos de los “ismos” de principios de siglo; la singular Escuela de Vallecas y la Escuela de Madrid; los distintos realismos que se extienden a lo largo de toda la segunda mitad de siglo; las variantes dentro de la figuración recuperada en los años setenta, la Nueva Figuración o Figuración Narrativa, los llamados “Esquizos” y la Movida madrileña en los ochenta; los eclécticos y variados años noventa, el protagonismo de la fotografía y las nuevas formas de experimentación más actuales, incluyendo un grupo de creadores difícilmente clasificable dentro de una escuela o movimiento; hasta aquellas obras que se ocupan del hecho urbano contemporáneo del siglo XXI.

La estructura principal se divide en:

- Vanguardias históricas y ecos de otros ismos.
- En torno a la Escuela de Vallecas y la Escuela de Madrid.
- Realismos.
- Figuras libres / La Movida / Esquizos.
- Hacia el cambio de milenio.
- Hecho urbano contemporáneo.

Una puntualización importante se refiere a otros momentos artísticos presentes en la colección que también están vinculados con Madrid pero que no figuran en este estudio, como el Informalismo, Estampa Popular o la llamada Escuela de Madrid en el campo de la fotografía. Esto se debe a que dentro de conjunto del proyecto curatorial del Museo, tienen ya asignados otro lugar.

Otro aspecto destacado a señalar es que estos marcos delimitados por “escuelas” o movimientos son entendidos deliberadamente de un modo más amplio y no rígido. En este sentido, nos encontraremos con obras que no datan estrictamente de los períodos referidos pero que, sin embargo, la importante relación del artista o de la pieza en concreto con estos momentos artísticos nos puede permitir contextualizarlos de forma más indicadora y didáctica dentro de los conceptos del arte de cambio de siglo y de las vanguardias. Igualmente, muchos de los autores de este panorama son figuras iniciales clave dentro de la transmisión, asimilación y desarrollo de la modernidad plástica.

En segundo lugar, se propone trabajar y organizar la colección a partir de marcos conceptuales o subtemas. Estos marcos temáticos han sido propuestos porque, de una forma u otra, pueden caracterizar este conjunto de la colección, es decir, muchas de estas obras atraviesan desde sus múltiples variantes estos conceptos. Estos marcos son asimismo simbólicos pues, a pesar de la aparente sencillez de algunos, se tornan complejos e infinitos por medio de las propias obras de arte que les dan forma, de sus microhistorias y a través de los nuevos diálogos creados entre ellas. Con ello ya no es

imperativo el tradicional modo de agrupar juntas y en evolución temporal-estilística las obras de un mismo autor, en beneficio de la articulación de otras narraciones posibles, distintos itinerarios, nuevas tramas o diálogos. De esta forma, las propias relaciones o vínculos, pero también las fricciones entre las obras, son capaces de evocar otros e interesantes contenidos. En todo caso, se busca construir un discurso vivo y plural, en el que los diferentes públicos tengan un papel activo.

Los subtemas o conceptos propuestos, matizados dentro de cada escuela, son:

- Periferia / Desde los márgenes / Suburbios / Nueva periferia.
- Paisaje emocional / Paisaje interior / Mística del paisaje.
- Realismo poético.
- Guerra.
- Desarraigo / anti-pintoresco / “no-lugares”.
- Territorio / Mapeando la ciudad.
- Iconografía de Madrid / Madrid transmutado / Nuevos escenarios.
- Folclore.
- Ambiente cultural / Museos de Madrid.
- Cielo de Madrid.
- Retratos / Tipos / Ciudadano contemporáneo.
- Espacios transmutados.
- Otros escenarios.
- A pie de calle.
- Territorio.
- Polaridades / contrarios.
- Ficciones / Distorsiones.

Así pues, se presenta una posible narración de la colección y su relación con Madrid intentando subrayar la intención de conformar un discurso más abierto, transversal y plural, en consonancia con la tendencia, de mayor éxito pedagógico, de los planteamientos museográficos de algunos de los museos y centros de arte contemporáneo más renovadores como el MoMA de Nueva York, la inglesa TATE, o los españoles MNCARS y MACBA.

1. Vanguardias históricas y ecos de otros ismos

Este capítulo se destina al primer espacio, conceptual y físico, de la propuesta del proyecto museográfico: vanguardias históricas y ecos de otros ismos. Bajo este amplio panorama presentamos aquellas obras de la colección del Museo que pueden relacionarse o situarse en torno a la práctica artística desde los inicios del siglo XX hasta la Guerra Civil, esto es, desde 1900 a 1939 aproximadamente. Algunas de las obras participan de conceptos y lenguajes artísticos más propios de la cultura regeneracionista del 98; en número superior, en bastantes piezas se revelan ecos de los primeros ismos de finales del siglo XIX y principios del XX, desde los post y neoimpresionismos, pasando por la pintura de la Escuela de los Nabis hasta el fauvismo o el primer cubismo; y finalmente, otras participan de la renovación plástica de las vanguardias históricas importadas de París, especialmente el poscubismo, el surrealismo o el constructivismo². Pese a establecer estos márgenes, no suponen categorías estancas o exclusivas, pues cada una de las piezas evidencia su carácter particular, específico y transicional. Otra aclaración importante se refiere al tratamiento singular que se le va otorgar a la Escuela de Vallecas (1927/30-1936 y 1939-42) que, aunque también debería de incluirse bajo el epígrafe de las vanguardias, se ha decidido tratar de un modo más destacado por diversos motivos; no solo por encarnar una de las experiencias plásticas más vanguardistas de España y ser crucial en el contexto artístico y la historia del arte nacionales, sino principalmente por su vinculación específica con la ciudad de Madrid y los fondos del Museo.

Como ya se ha apuntado en la introducción, el hecho de que la colección del Museo se iniciara en fecha tan tardía hizo muy complicado adquirir obras de las vanguardias o del primer tercio del siglo XX, por lo que el MAC tiene un número reducido de obras de esta época. No obstante, los fondos nos han permitido crear distintas y ricas lecturas sobre este complejo período: desde las tan latentes transiciones entre tradición y modernidad; a través de la propia singularidad de la colección y potenciado su transversalidad, donde la discontinuidad no supone un perjuicio sino una nueva cualidad a explorar y presentar; desde autorías menos conocidas, olvidadas incluso por parte de la historiografía artística y que ahora están siendo revisadas por su igual importancia cualitativa e interés científico; por medio del diálogo de la variedad de técnicas y lenguajes que se muestran; a través de distintas preocupaciones simbólicas, entre las cuales el paisaje tiene un lugar protagonista; o desde otras facetas menos (re)conocidas de los llamados maestros.

Los distintos marcos conceptuales definidos para este módulo son: periferia, paisaje emocional, iconografía de Madrid, folclore, cultura, guerra y retratos/tipos. Dentro de los mismos, algunas de las obras serán ampliamente comentadas por la relevancia que tienen dentro de la colección o por haber sido menos estudiadas por la historiografía; en relación con otras piezas se comentarán los aspectos esenciales; mientras que algunas serán solo incluidas y citadas.

² BRIHUEGA, J. *Las vanguardias artísticas en España: 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981.

Periferia

La “Periferia” es uno de los marcos simbólicos desde los que se propone repensar y exponer los fondos del Museo vinculados al período de las vanguardias y lo que hemos llamado ecos de otros ismos.

Esta sección se inicia con el paisaje *Vista de Madrid* (1920-29), del pintor, ilustrador y muralista **Hipólito Hidalgo de Caviedes** (Madrid, 1902-Madrid, 1994), precisamente por exponer tan claramente esa transición entre la tradición y la modernidad. Durante la década de los veinte el artista frecuentaba las tertulias literarias y artísticas madrileñas –como la de Correos o el vanguardista Pombo, siendo también cofundador de la del Platerías–, el ambiente de la Residencia de Estudiantes y trabajaba realizando copias de pinturas del Museo del Prado, pasando desde los treinta a especializarse en pintura mural de corte clasicista y monumental. En la obra del MAC, la tradición se revela en el punto de vista elegido para representar Madrid, el perfil occidental, aquel que, desde el siglo XVI ha sido tan representado y que recoge el perfil de la Villa y Corte, con el Alcázar primero, el Palacio Real después, el Seminario y San Francisco el Grande. Aunque a finales del siglo XIX esta clásica vista fue renovada por Carlos de Haes, y sobre todo por Aureliano de Beruete, la pintura de Hidalgo de Caviedes se vincula más bien con su modo de entender el postimpresionismo, incluso con cierto regionalismo y simbolismo de sus maestros Julio Romero de Torres y Aureliano Arteta, y también aunque en menor medida, con el sentido constructivo poscubista asimilado a través del admirado y respetado Daniel Vázquez Díaz.

Asimismo, esa maestría poscubista geometrizante de Vázquez Díaz se aprecia, de un modo más moderado, en los paisajes del pintor **Rafael Botí** (Córdoba, 1900-Madrid, 1995), uno de los artistas que más cultiva el género del paisaje –principalmente de Córdoba y Madrid– y del que el Museo posee varias piezas, ocupando un lugar simbólico dentro de la colección del MAC. Botí se caracteriza por ser uno de los pintores con mayor homogeneidad formal a lo largo de toda su carrera, siendo constantes en su obra el equilibrio compositivo; la excepcional sensibilidad y el lirismo tan presentes en su modo de acercarse a la realidad; los ecos de la pintura impresionista, postimpresionista y de los Nabis en el tratamiento de los volúmenes y el colorido –aunque el color de Botí se aleje del contraste y sea armónico con predominio de azules y violetas–; y la elección del pequeño formato debido a su práctica de bosquejar y pintar a *plein air*, del natural. Como resume David Ledesma “excede los límites del academicismo sin llegar a alcanzar los de la vanguardia”, de hecho, su contacto artístico con la vanguardia en España fue marginal, sin llegar a imbricarse de forma real en ésta³. Todo ello puede distinguirse en los paisajes madrileños del Museo que podrían incluirse en esta sección: *Paisaje de Madrid* (1942), *Paisaje de Vallecas* (1942), *Barrio de Las Latas* (1940), *El Tiovivo II [Paseo de Extremadura]* (1953) o la más temprana *Derribo* (1929).

³ LEDESMA MELLADO, D. “La pintura de Botí en su contexto artístico” en *Vida y obra de Rafael Botí*, Córdoba, Fundación provincial de artes plásticas Rafael Botí, 2003, p. 30-36.

Estas pinturas, inspiradas en zonas de las afueras de la ciudad de Madrid, vinculan a Botí con la importante tendencia a representar los márgenes de la ciudad, entre rurales y suburbiales, generalizada entre algunos de los artistas de la primera mitad de siglo y que tiene en la Escuela de Vallecas y la Escuela de Madrid sus hitos más destacados. Muy diferente es, sin embargo, la forma de retratar la periferia madrileña de Botí, de carácter intimista, sosegada, interesada por los pequeños detalles de la cotidianidad y en clave ingenuista.

En el caso de Botí, las obras con esta temática se incrementan en la década de los cuarenta principalmente por el cambio de residencia, de su céntrico piso frente a su querido Jardín Botánico –piso bombardeado durante la Guerra Civil– al Barrio de Moratalaz y, según el artista, pese a la impotencia y profunda tristeza que provocaron la guerra y la posguerra en él, no dejó que afectara a su pintura⁴. Esto se puede corroborar con las pinturas del MAC, en las que además se distingue un acusado lirismo poético con tendencia a la idealización, un colorido vibrante, y una intensa asimilación del poscubismo –reflejada en la rotundidad y precisión de la geometría de las construcciones. Este poscubismo se aprecia singularmente en *Paisaje de Madrid* (1942), en la que se comparan, y no tanto se enfrentan, el campo y la ciudad, y en *Paisaje de Vallecas* (1942), llegando José Caballero a relacionar ésta última con los paisajes de Horta del Ebro de Picasso⁵. También parece tener una vinculación firme con el poscubismo *Derribo* (1929), fechada en el mismo año en el que Botí realiza su primera estancia como becado en París, donde entra en contacto directo –hasta ese momento lo había hecho a través de las enseñanzas de Vázquez Díaz– con la obra de Cézanne, reafirmando su inclinación por la estructuración geométrica y experimentado con las posibilidades de la deformación de la perspectiva y los colores planos⁶.

Otra de las pinturas incluidas en la sección de “Periferia” es el *Paisaje urbano* (1936)⁷ del pintor e ilustrador **Francisco Sancha** (Málaga, 1874-Oviedo, 1936)⁸. Pese a que su faceta como dibujante y colaborador de publicaciones, desarrollada en multitud de publicaciones nacionales y europeas⁹, siempre fue reconocida y aplaudida, su gran frustración fue que los organismos oficiales –sobre todo a través de las Exposiciones Nacionales– nunca llegaron a otorgarle relevancia a su obra pictórica¹⁰. Entre 1925 y

⁴ Aunque sí se ha relacionado la posguerra con un “exilio interior” para referirse a la introspección que llevó a Botí a no volver a exponer hasta veinte años después de la guerra, al igual que a aparecer mucho menos en la vida pública. LEDESMA, *Op. cit.*, p. 132.

⁵ *Ibidem*, 137.

⁶ *Ídem*, p. 99.

⁷ Aunque esta obra se encuentra en depósito en otra institución y probablemente no podría incorporarse a la reordenación museográfica, la incluimos por si en algún momento fuera posible.

⁸ Sancha pertenece a una familia de artistas y el Museo también posee obras de su hijo, el pintor José Sancha (1908-1994).

⁹ Como *Blanco y Negro*, *La vida literaria*, *La Ilustración Española y Americana*, *La Revista Cómica Taurina*, *Hispania*, *Madrid Cómico*, *La Esfera*, *Le Rire*, *La Voz*, *El Sol*, *Gedeón* o *¡Alegría!*. Para el estudio de su obra gráfica, véase *Francisco Sancha. El alma de la calle*, Madrid, Museo ABC, 2014.

¹⁰ De hecho, el máximo reconocimiento que logró fue una segunda medalla en la Exposición Nacional de 1910. Por parte de la historiografía del arte ha ocurrido algo muy semejante, se ha centrado casi exclusivamente en su labor como ilustrador, por lo que con la introducción de uno de sus cuadros en el proyecto de ordenación de la colección del Museo queremos vindicar la también importancia e interés que existe en su pintura e invitar a visitar su obra pictórica.

mediados de 1936 Sancha realiza varias vistas de Madrid y del paisaje castellano para *ABC*, las cuales, al igual que el *Paisaje urbano* del Museo, se caracterizan por una visión escueta, limpia y hasta silenciosa de la vida urbana, nacida de la práctica de pintar del natural. En el verano de 1936, muy poco después de realizar la pintura del Museo –en la que se retrata algún barrio periférico de Madrid– y sin apenas encargos, Sancha se marcha a Oviedo para colaborar en la socialista y radical publicación *Avance*¹¹, lo que provocó su encarcelación y posterior fallecimiento en ese mismo año.

Paisaje emocional

Obviamente toda representación paisajística implica una gran interiorización por parte del artista pero, bajo el marco conceptual llamado “Paisaje emocional”, queremos hacer referencia a visiones particularmente personales e íntimas del paisaje. Además, en la mayoría de estas obras el motivo natural o urbano representado tiende al anonimato, siendo el título la única referencia clara.

Destacamos aquí el óleo *Paisaje de la Rábida* (h. 1930) de “El maestro” **Daniel Vázquez Díaz** (Huelva, 1882-Madrid, 1969), figura clave del arte español de la primera mitad del siglo XX, maestro o referente de la regeneración plástica y de muchos de los artistas más vanguardistas de este período. Dentro del sórdido ambiente oficial de las primeras décadas de siglo, Vázquez Díaz logró desarrollar una renovación plástica alejada del academicismo, basada en la tradición hispánica y la cultura progresista del 98, también en sus experiencias y aprendizajes en París –epicentro de la modernidad donde el pintor reside desde 1906 a 1918, interesándose principalmente por el postimpresionismo, el grupo de los Nabis y sobre todo el cubismo– y en su acercamiento a la moderna pintura vasca que difundían pintores como Arteta. Aunque participe activo en las primeras vanguardias a través del Ultraísmo –junto con Barradas, el matrimonio Delaunay, Norah Borges, Bores o Paszkiewicz–, Vázquez Díaz mantuvo una consciente distancia de los grupos y los ismos, asimilando aquello que enriquecía su obra pero siguiendo un camino propio. Por ello, su obra ha sido definida por los especialistas como modernidad en clave hispánica o modernidad temperada¹², donde puede inscribirse la obra del MAC.

Dentro del encargo y realización de los frescos de las estancias del Monasterio de Santa María de La Rábida (Huelva), entre 1929 y 1930 –conocidos como *Poema del Descubrimiento* y dedicados a narrar episodios relativos a Colón–, Vázquez Díaz realizó numerosos bocetos, apuntes del paisaje y pequeños y delicados óleos de los alrededores, como el del Museo. Según Lafuente Ferrari el pintor pasó una etapa bastante feliz, por estar de nuevo en su tierra natal, atender un proyecto de gran formato e importancia temática –fomentado por el gobierno de Alfonso XIII–¹³, superar la pintura de historia decimonónica, y poder “reafirmar sin concesiones su ideario estético, a la vez antiguo y

¹¹ Donde trabaja con el artista José Robledano (1884-1974), ilustrador y pintor costumbrista de Madrid del que el Museo también posee obras.

¹² *Daniel Vázquez Díaz. 1882-1969*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao; Madrid, MNCARS, 2004.

¹³ Durante el Franquismo pasaría a ser más politizado y convertido en baluarte de la “estética nacional”.

moderno, que unía en su espíritu a Zurbarán y a Cézanne”¹⁴. Sin duda, en la obra del Museo se perciben más las vinculaciones con la ordenación estructural propia de Cézanne y con el expresivo colorido de Matisse, en suma, se aprecia un Vázquez Díaz de pincelada más libre y fluida, que parece desconectar a través de estos lienzos de las restricciones y el empaquetamiento del encargo oficial de los frescos.

También incluimos en este subtema el *Paisaje abierto* (1939) de **Pedro Serra Farnés** (Barcelona, 1890-Madrid, 1974), pintor especializado en el género del paisaje ampliamente reconocido por la crítica coetánea, llegando a presentarlo como un “verdadero maestro de la escuela paisajística catalana”¹⁵. No obstante, más bien se formó en Madrid donde, atraído e influenciado por la renovación del género llevada a cabo por Aureliano de Beruete, inició su carrera. Como los impresionistas de la Escuela de Barbizon y el propio Beruete propugnaban, Serra Farnés viajaba y realizaba excursiones buscando nuevos paisajes para practicar la pintura a *plein air*, del natural, caracterizada por composiciones abiertas con una técnica fluida. En esta obra cabe destacar la amplia composición, la paleta empleada y el tratamiento de la luz, elementos destinados a representar un día nublado en el campo y que, aunque con menos de los complejos matices lumínicos que suelen caracterizar su obra en las siguientes décadas, parecen revelar cierta impronta impresionista con influencias fauvistas.

Incluimos también el *Paisaje Bordelais* (~~1948-59~~; ca. 1948) de **Luis Fernández** (Oviedo, 1900-París, 1973) quien, tras llegar al París de los años veinte se inicia sorprendentemente pronto en la abstracción geométrica, vinculándose después con el grupo *Abstraction-Création*, al igual que participando en otros movimientos de vanguardia, junto con Kandinsky, Mondrian, Julio González, Torres-García, Sophie Taeuber-Arp o Jean Arp. Después de colaborar con Picasso e investigar las posibilidades surrealistas en los treinta, y siguiendo un camino alejado de la abstracción imperante en los cuarenta, afianza su manera única de entender el poscubismo a partir de 1944, cuando ya se puede hablar de su etapa de madurez. La obra del MAC es un paisaje realizado con la técnica del gouache en la región de Burdeos, zona que el pintor empezó a visitar en prolongadas estancias entre 1944 y 1952. Muchos de los paisajes de Burdeos se caracterizan, como el del Museo, por un horizonte muy bajo, delimitado mediante líneas que describen distintos niveles, normalmente de colorido austero, componiendo un escenario sintético, casi abstracto, en definitiva, llevando el paisaje a su máxima esencialidad. La horizontalidad tan solo se rompe con dos pequeños postes verticales, abandonados a los lados de la composición, y los pequeños volúmenes, como el volumen esquemático de la casa en el centro. Alfonso Palacio, en su riguroso estudio monográfico con abundante documentación, data el *Paysage bordelais* del Museo más bien cerca de 1948, por lo que

¹⁴ LAFUENTE FERRARI, E. “Recuerdo de Daniel Vázquez Díaz en su centenario” en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 57, 1983, p. 46.

¹⁵ Presentado así por el crítico de arte aragonés Ostilio en *Amanecer*, 18 de enero de 1948, p. 4.

la amplia datación que tiene en el inventario del Museo (1948-59) podría ajustarse mucho más¹⁶.

Por último, también se propone incluir *Madrid* (1973) de **Hernando Viñes** (París 1904-1993), uno de los grandes representantes de la llamada *École de Paris*. Pese a que Viñes ya viviera en la cosmopolita París se incluye dentro del grupo de artistas que, ante el panorama anticuado y académico imperante en España durante el período de entreguerras, realiza estancias en París con el fin de conocer y asimilar las prácticas artísticas más modernas y, como ellos, termina por desarrollar una estética caracterizada por el cubismo y/o el surrealismo, siendo en su caso determinada por el cubismo.

En primera línea de vanguardia, junto a Picasso, Gris, Gargallo, De la Serna y, sobre todo con sus amigos Bore y Cossío, Viñes siempre destacó en el género del paisaje, entendiéndolo desde un cubismo con aire *fauve*. Después, como destaca Calvo Serraller, su obra “madura en un estilo personal contenido y elegante” dentro de “una modernidad encalmada”¹⁷, como justamente se aprecia en la obra del Museo, realizada en su período de plenitud. En 1965 Viñes regresa a España y desde 1968 centra su producción en el género del paisaje: realiza muchos dibujos, acuarelas y algunos lienzos de Madrid, como el del MAC que, además, es cercano a ese tratamiento íntimo que otorga a sus dibujos y acuarelas, donde encontramos “los elementos más íntimos de su personalidad”¹⁸. Este paisaje representa Madrid al atardecer, desde la esencialidad, de una forma sintética, estructurada y serena.

Iconografía de Madrid

La iconografía de Madrid dentro de las vanguardias y otros ismos quizá sea uno de los temas que más delata la escasez de obras de este período pertenecientes al Museo. Sin embargo, se puede representar con las siguientes piezas:

En primer lugar, se incluye la vista de **Marceliano Santa María** (Burgos 1866-Madrid, 1952), [*Calle de Alcalá*], (1944), sin duda, uno de los pintores formados con mayor anterioridad de entre los autores del Museo. Pintor de historia, retratista y más conocido por sus paisajes de Castilla, Santa María inicia la renovación del paisaje desde Burgos, donde crea escuela, y después difunde como docente desde la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, llegando a ser su presidente en el año 1934. Por un lado, esta obra resulta interesante dentro de nuestro discurso porque nos sirve de punto de inicio de la evolución del género del paisaje en el siglo XX. Por otro lado, es una gran muestra de la modernización que experimenta la ciudad de Madrid en el primer tercio de siglo.

¹⁶ PALACIO, A. *El pintor Luis Fernández (1900-1973)*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2008, p. 295-96 y fig. 270.

¹⁷ CALVO SERRALLER, “Muere el pintor Hernando Viñes, último superviviente de la Escuela de París”, *El País*, 27 de febrero de 1993.

¹⁸ GOBIN, A. “Les années de maturation 1957-1967” en *Hernando Viñes. Sa vie – Son oeuvre*, París, Editions Isabelle Boisgirard, 1997, p. 241.

Esta vista refleja muy bien los cambios urbanísticos que se desarrollaron en las primeras décadas del siglo XX en algunas de las arterias más importantes de la capital, como son el Paseo del Prado, la calle Alcalá y sobre todo, la calle Gran Vía. Se trata pues, de una gran escenografía urbana que recoge algunos de los más significativos iconos modernos de la capital. Se representa la calle Alcalá desde Cibeles, y la vista parece estar tomada desde el monumental Palacio de Comunicaciones o Palacio de Correos terminado en 1919 y que en la actualidad, tras varias rehabilitaciones y desde 2011, es sede del Ayuntamiento de Madrid y otros organismos culturales. De izquierda a derecha, se puede ver el gran edificio decimonónico, neoclasicista y ecléctico, sede del Banco de España desde 1891. Detrás, se diferencia el torreón del más moderno palacio del Círculo de Bellas Artes, diseñado por el arquitecto Antonio Palacios. Al fondo, se distingue el representativo edificio Metrópolis, construido por Luis Esteve Fernández-Caballero siguiendo los diseños de los franceses F  vrier. Por último destaca el “edificio de las Cariátides”, la sucursal del Banco Español de Río de la Plata, obra de los arquitectos Palacios y Joaquín Otamendi que en la actualidad es la sede central del Instituto Cervantes. Además, Santa María representa esta área metropolitana en clave impresionista, captando con una pincelada ágil un instante de la atmósfera de una de las zonas más concurridas de la ciudad.

En segundo lugar, dos lienzos de **Rafael Botí** –pintor, como ya se comentó arriba, de estilo homogéneo, intimista y coincidente con elementos formales de los primeros ismos–: *La estación de Atocha* (1925) y la *Puerta del Botánico* (1970). El primero es una de las pinturas más excepcionales dentro de la producción de Botí y, tanto es así, que las opiniones de los especialistas son variadas e incluso contradictorias. Para Pérez Segura en esta obra se evidencia la influencia de Barradas, por la elección del tema, la descomposición de las figuras, la fuerte presencia de los volúmenes y el detalle del carruaje de caballos, t  pico en la obra de Barradas¹⁹. Para Cobos llega a representar la antesala de la modernidad de la Escuela de Madrid, encarando “la verdadera revolución de la anquilosada pintura española” y, por último, Ledesma, relativiza todo lo anterior, no coincide con ninguno de ellos y considera que refleja más bien el choque, negativo, que produjo la ciudad moderna en Bot  ²⁰. S   es cierto que Botí representa de una forma distinta Atocha, quizá por ser el centro de todas las comunicaciones peninsulares y primera impresión de muchos de los inmigrantes de provincias, convirtiéndose en símbolo de modernidad. En todo caso, estamos ante una obra at  pica dentro de la producción de Botí, primero, por incluir tantas figuras, y segundo, por su marcado aire impresionista, evidente en esa pincelada espontánea y la casi ausencia del dibujo, más bien solo manchas de color, a excepción de la definición en los perfiles de los edificios.

Todo lo contrario representa *Puerta del Botánico* porque, de hecho, el Jardín Botánico, El Retiro y la Casa de Campo eran los lugares que más le gustaba frecuentar a Botí,

¹⁹ PÉREZ SEGURA, J. “Raf  el Botí y el paisaje en el arte moderno español” en *Cuatro cordobeses en vanguardia*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas, 2000, p. 74-93.

²⁰ LEDESMA, *Op. cit.*, p. 31. Además, Ledesma llega a afirmar que “el tono apagado de la luz, la tristeza del color y la confusa aplicación de la pincelada contribuyen a definir una visión amarga del lugar” (p. 87). Sin embargo fue esta misma obra la elegida para el cartel de la ambiciosa exposición *Madrid vista por sus pintores* de 1983.

por su tranquilidad y debido a que en estos fragmentos de naturaleza encontraba lo que necesitaba: su belleza más íntima. La obra del MAC se relaciona directamente con uno de los paisajes más destacados, sino el más importante, de su obra: *Árboles del Botánico* (1933). Al comparar estas obras vemos que Botí se mantiene fiel a su estilo personal y no parece que hayan pasado cuarenta años entre ellas: emplea la misma perspectiva – ahora orientándose hacia la Puerta de Villanueva–, el mismo sentido de monumentalidad en el tratamiento de los expresivos árboles –almecees americanos–, casi pilares catedralicios que soportan una frondosa bóveda, y similar también dominio de los tonos violáceos. Aunque la obra del museo resulte algo menos intensa, ambas pinturas transmiten el mismo reposo espiritual, “la misma elegancia y finura, el mismo intimismo y la misma simplificación en pro de la exaltación del sentimiento”²¹.

También se propone incluir dos obras de **Gregorio Prieto** (Valdepeñas, 1897-1992): *La Cibeles* (1957) y *Monumento a Daoíz y Velarde en la Plaza del Dos de Mayo* (h.1957) – ésta última se enmarca dentro del sesquicentenario del Dos de Mayo. Prieto compartió los inicios de su carrera con la Generación del 27 y el ambiente de la Residencia de Estudiantes, formó parte de la Escuela de París, y su éxito le permitió viajar por muchas ciudades europeas, por lo que su obra sin duda se enmarca dentro de la modernidad. En su caso, una modernidad de poética surrealista y onírica con ecos italianos que, por ejemplo, llevó al Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937 con *Luna de miel en Taormina* (1931-32) pero que, sin embargo, apenas se revela en las obras del Museo. Hay que tener en cuenta tanto su dilatada carrera como sus variadas experimentaciones artísticas. Desde 1948, Prieto sobrevivió durante gran parte de la posguerra realizando una pintura figurativa alejada de la vanguardia, sobre todo, retratos a las clases altas y paisajes. Estas dos vistas de monumentos madrileños se caracterizan por su vibrante colorido y más bien se puede relacionar con su interés por el expresionismo alemán de vanguardia y el grupo El Jinete Azul.

Por último, considerar incluir al genial y malogrado **Nicolás de Lekuona** (Villafranca de Ordizia, 1913 – Fruniz, 1937), aunque sea a través del dibujo, no demasiado representativo, que conserva el Museo, [*Calle de Madrid*] (1934). Formado como aparejador en la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián, Lekuona pronto pudo entrar en contacto con las novedades de la vanguardia europea, incluso con las de la Escuela Bauhaus. También participó en los círculos más modernos de Madrid durante los años de la República, como la Primera Escuela de Vallecas o el café del Pombo, su tertulia preferida²². A pesar de su juventud y su corta vida, cultivó multitud de lenguajes y técnicas internacionales –especialmente el dibujo, la fotografía y el collage– mientras que su producción la centró en su entorno más inmediato, como vemos en este dibujo de 1934. Lekuona parece entretenerse retratando, con un trazo sintético y esbozado, parte de una calle madrileña y sus pequeñas historias cotidianas, posiblemente desde el piso en el que residía durante su estancia en Madrid de 1932 a 1935. Ahora bien, también este dibujo puede verse dentro de la modernidad por el

²¹ *Ibidem*, p. 127

²² Rosalind Williams en *Nicolás de Lekuona: imagen y testimonio de la vanguardia*, Vitoria, ATRIUM; Madrid, MNCARS, 2003.

enfoque adoptado, en acusado picado, o incluso por su el nivel de abstracción conceptual.

Folklore

Bajo este marco se incluyen aquellas obras que nos revelan aspectos de la vida diaria madrileña, así como se incluyen los carteles, procedentes de encargos oficiales, que anuncian las festividades de la ciudad desde hace décadas.

Se inicia con uno de los emblemas de la colección del Museo: el *Cartel Madrid. Temporada de primavera* (1929) del ilustrador Roberto Martínez **Baldrich** (Tarragona, 1895-Madrid, 1959). Tras la Exposición Internacional de Artes Decorativas que se celebró en París en 1925, sin duda se consagró el *art déco* como estilo de esta época, tanto en Europa como en América y principalmente en diseño, ilustración, publicidad y moda. En un estilo ya próximo al *déco* más estilizado de los años treinta, y con la Puerta de Alcalá como telón de fondo –necesaria referencia en un cartel local–, Baldrich representa la modernidad de la ciudad: por un lado, con la introducción de un fastuoso automóvil rojo, y por otro, con la introducción de dos mujeres a la moda²³ que se corresponden con la construcción cultural de la nueva imagen de la mujer moderna, cosmopolita, sofisticada y segura en su nueva relación con el entorno, siendo de alguna manera reflejo de las aspiraciones del momento.

Al igual que Baldrich, también el siguiente artista que presentamos contribuyó a la difusión de la imagen de la mujer moderna y enriqueció la ilustración de los años treinta, **Carlos Sáenz de Tejada** (Tánger, 1897-Madrid, 1958), del que el Museo conserva una amplia colección de dibujos que realizó para la publicación *La Libertad* durante los años 1933 y 1934. Estamos ante un elevado número de escenas de la vida cotidiana madrileña de gran calidad y valor documental, lo cual obliga a una meditada selección. Implicado por completo en la vida artística e intelectual más vanguardista de Madrid, en su faceta como ilustrador, formaba parte de la Unión de Dibujantes Españoles U.D.E. desde 1933, siendo “la ‘primera fila’ de la dedicación a la ilustración y el diseño volcados al cartel de esos período en España”²⁴ junto a Penagos, Bartolozzi, Sancha y Delgado.

Sáenz de Tejada comenzó con tan solo 22 años a colaborar en *La Libertad*, y lo continuó haciendo hasta 1934, junto a artistas como José Machado, Barradas, Ricardo Marín o Arteche. Estos dibujos se enmarcan en su etapa de plenitud y revelan su excelencia como narrador visual. Su estilo, dentro del *art déco* más estilizado y elegante de los treinta, se caracteriza por el predominio de volúmenes redondeados, la monumentalidad de las figuras y unos sorprendentes encuadres que revelan su afición a los nuevos medios: “Es un Tejada, que superpone a su formación clásica, la influencia

²³ Baldrich, especializado en publicaciones de moda, acabó creando su propia revista de moda para mujer.

²⁴ Carlos Sáenz de Tejada. *Grabador y litógrafo*, Marbella, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 2000, p. 10

de su paso por la vanguardia”²⁵. La mayoría de los dibujos aparecían dentro de la Sección *Antena*, y en sus zonas rectangulares inferiores, se encajaban los textos – firmados, entre otros, por Emilio Carrere, Eduardo Haro, Pedro de Répide o Víctor de la Serna. Todo el protagonismo lo tiene Madrid, “...contemplado desde su lado más amable de la feria del libro, los cafés, las rebajas de los grandes almacenes, o desde su aspecto más marginal, los suburbios, los mendigos o los tullidos e incluso en algunos dibujos el tema es precisamente el contraste entre estas dos caras de la ciudad”²⁶.

La selección podría incluir algunas de los siguientes dibujos: *Cacahuetes y torraos*, *Otoño madrileño*, *Las tardes de Pombo*, *En la Pradera de San Isidro*, *Rincones de Madrid: la Corredera*, *Nieve*, *La niña perdida*, *Los cedros del Museo del Prado*, *La feria del Libro*, *La salida de los empleados de los grandes almacenes madrileños*, *La visita al Diputado*, *Mañanas de la Puerta de Sol*, *La Puerta del Sol a las doce de la noche del día 31*, *Fotógrafo callejero*, *¡Menos política y más pan!*, *Tristezas de Madrid*, *mendigos en la Gran Vía*, *El ciego de la lotería*, *Guardias de asalto*, *Luchas fraticidas* [10-101], *Las listas electorales* o *El entierro de la sardina*.

Junto a los dibujos de Sáenz de Tejada se proponen incluir dos pinturas de **José Robledano** (Madrid, 1884-1974), pintor, y también destacado dibujante de prensa – especializado en el género de la historieta infantil y humorística: *La verbena de San Antonio* (h. 1967) y *Calle de Santa Engracia* (h. 1967) que, aunque en un lenguaje plástico muy diferente, más bien expresionista, y realizadas desde un momento histórico bien distinto, podrían situarse en este lugar por compartir ambos dibujantes, como observadores y narradores de la vida cotidiana madrileña, un peculiar espíritu crítico y melancólico. Además, con estas obras Robledano buscaba representar el *Madrid de ayer*²⁷.

El subtema dedicado al folclore se puede cerrar con la pintura *Jugando a las cartas* (1932) de **Francisco Bores** (Madrid, 1898-París, 1972), figura capital dentro de las vanguardias. Formado en el ambiente cultural del Madrid más renovador, el de las tertulias de los cafés y la Generación del 27, Bores inicia su carrera artística destacando dentro del Ultraísmo. Tras participar con gran protagonismo en la significativa exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, celebrada en El Retiro en el año 1925, Bores se marcha a París con grandes anhelos de modernidad y ya no vuelve a instalarse en España nunca más. Representante de la Escuela de París, Bores experimentó con muchas técnicas y lenguajes, desde el cubismo, el expresionismo, el surrealismo y la figuración lírica. La pintura del MAC, realizada en una etapa de mayor madurez, se enmarca dentro de un período en el que Bores realiza una serie de obras de temática costumbrista: los cafés, las calles de Madrid y las pequeñas anécdotas o narraciones, como una partida de cartas, son los temas que protagonizan estas obras. Asimismo, este tema puede ser relacionado con la importancia de las tertulias como enclaves

²⁵ ESCRIBANO, M. “Carlos Sáenz de Tejada: Los años de La Libertad” en *Carlos Sáenz de Tejada. Los años de La Libertad*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre, 1998, p. 19.

²⁶ *Ídem*.

²⁷ La verbena de San Antonio pertenece a una serie de gouaches que presentó bajo ese título en 1967 en la galería Afrodísio Aguado. ALAMINOS, E. *Colección Municipal Arte Contemporáneo. Pintura y Escultura*, Madrid, Museo Municipal, 1999, p. 208.

intelectuales y artísticos, destacando en el Madrid del primer tercio de siglo las del Café de Levante, el Lyon, el Colonial, la Granja del Henar o la más conocida en la botillería de Pombo, tertulia dirigida por Gómez de la Serna. En cuanto a los lenguajes empleados, son totalmente vanguardistas; algunas obras, como la del Museo, se caracterizan por interiores en penumbra, tenebrosos, donde las sintéticas y cubistas figuras tan solo reciben algunas líneas que subrayan sus contornos y aisladas pinceladas de color. Se trata de una de las conocidas “pintura-fruta” (1929-33), llamada así por el propio artista en referencia al disfrute que debía producir una pintura, similar al de comer un fruto. Según Eugenio Carmona, que relaciona la “pintura-fruta” con la figuración lírica, en este período tanto Bores, como Cossío, Viñes o Palencia, entre otros, lograron ir más allá de las tendencias imperantes en París –cubismo y surrealismo–, sirviéndose de ellas y superándolas con este tipo de pintura sensual²⁸.

Cultura / Museos

En esta sección incluimos aquellas obras que tienen una vinculación significativa con el concepto de cultura, bien por el contexto en el que se produjeron, o bien por tratar temas directamente representacionales de la cultura.

La primera es otra de las obras clave del Museo: *Paisaje de Madrid* (h. 1922-23) de **Salvador Dalí** (Figueras, 1904-1989). Esta obra está fechada en el inicio de su etapa de formación, al poco de llegar a Madrid a finales de 1922 para estudiar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, alojándose en la Residencia de Estudiantes donde, como es bien sabido, entablará una enriquecedora amistad, de mutuas influencias, con Luis Buñuel, Federico García Lorca, Pepín Bello, Rafael Barradas o Maruja Mallo –juntos recorrerán las calles madrileñas en busca de aventuras y nuevas inspiraciones. Allí estará durante cuatro años, hasta mediados de 1926, año en el que es expulsado de la Academia. Como explica Torroella, pese a que este período sea trascendente en la carrera del pintor, “las obras que pintó entonces siguen siendo, salvo contadas excepciones, de las peor conocidas y menos divulgadas entre el gran público”²⁹, por lo que la presencia de la pintura del MAC cobra aún más sentido si cabe dentro del discurso museográfico.

La Residencia, nacida de la Junta de la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas en 1910 y dirigida por Alberto Jiménez Fraud, fue heredera de la Institución Libre de Enseñanza que, fundada en 1876, e impulsada por Giner de los Ríos y Bartolomé Cossío, promovía la modernización de la sociedad a través de la educación, la ciencia y la cultura³⁰. Durante las décadas de los años veinte y treinta fue

²⁸ Véase *Pintura fruta: la figuración lírica española, 1926-1932*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1996.

²⁹ SANTOS TORROELLA, R. *Dalí, época de Madrid: catálogo razonado*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Ayuntamiento de Madrid, 2004, p. 15.

³⁰ Para una visión breve, actualizada y desmitificada de la trascendencia de la Residencia de Estudiantes, véase RIBAGORDA, A. “La Residencia de Estudiantes. Pedagogía, cultura y proyecto social” en *Seminario de Investigación del Departamento de Historia Contemporánea*, UCM, 2008. Disponible

un excepcional foco de referencia y lugar de encuentro de los pensadores, literatos y científicos más destacados del momento y, concretamente, el contexto artístico más brillante y estimulante de la Edad de Plata española³¹.

En 1915, la Residencia se trasladó a su actual sede: cinco pabellones de estilo neomudéjar contruidos en los Altos del Hipódromo. Este cerro recibió el famoso topónimo de la “Colina de los Chopos”, bautizado así por Juan Ramón Jiménez y, justamente el paisaje del MAC describe este cerro arbolado, que Dalí podría ver en sus paseos y desde su habitación, la número 3 de la planta baja del primer pabellón.

La pintura revela asimismo el febril afán del joven Dalí por experimentar³². Entre 1923 y 1926 se suele distinguir que Dalí realiza, por un lado, una serie de obras empleando un lenguaje de tendencia cubista y metafísica —a través de la influencia de la obra de Juan Gris, y por medio de publicaciones especializadas como *Valori Plastici* o *L’Esprit nouveau*—, desde su habitación de la Residencia, y por otro, una serie dedicada a su hermana Ana María, en clave figurativa monumentalista, desde Cadaqués o Figueras³³. Sin embargo, realizó otras obras más experimentales, como la del Museo. En ella también se evidencia la preocupación teórica y constructiva en la que se centra Dalí en estos años, pero ahora revelando la influencia del puntillismo y el simultaneismo, y sobre todo, el destacado impacto del *vibracionismo* o cubismo dinámico de Barradas.

Del mismo modo, el dibujo que conserva el Museo de **Joaquín Torres-García** (Montevideo, 1874-1949), [*Museo Escuela Madrid*] (1932), es imprescindible en esta selección. Pertenece a la corta estancia de Torres-García en Madrid, que se instala en un piso de la calle María de Molina, cerca de la Residencia, en diciembre de 1932, y permanece en la capital casi un año y medio. Rápidamente conoce a algunos de los artistas jóvenes más agitados y, tras sus experiencias colaborativas en París, propone agruparse y alinearse con aquellos que estén más interesados en la creación de un Arte Nuevo. Este dibujo debió ser un boceto para algún cartel o portada de este grupo, el *Grupo de Arte Constructivo*, que se presentó en el Salón de Otoño de 1933 con una selección de obras de Ángeles Ortiz, Castellanos, Díaz Yepes, Maruja Mallo, Alberto, Palencia y Rodríguez Luna, entre otros. Pese a su buena acogida, su proyecto de escuela, más bien un especie de estudio-museo de cocreación donde difundir prácticas modernas, fracasó y Torres-García se marchó de España dejando una señalada impronta entre los artistas hispanos, especialmente en aquellos que no habían viajado a París.

Asimismo, se propone incluir la serie de 6 litografías, *Homenaje a Revista de Occidente* (1979), inspiradas en algunas de las viñetas que **Maruja Mallo** (Viveiro, 1902-Madrid, 1995) pintó en los años treinta para las cubiertas de la *Revista de Occidente*. Encargadas

online: https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-13888/Alvaro_Ribagorda_2.pdf [Consultado en febrero de 2018].

³¹ Con tutores como José Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Ramón Menéndez Pidal, Manuel de Falla, Eugenio D’Ors, José Moreno Villa, Ángel Llorca o Ricardo de Orueta.

³² Tan diferentes serán los estilos empleados por Dalí, que obtuvo críticas realmente malas por parte de la prensa coetánea. Véase FANÉS, F. “La primera imagen. Dalí ante la crítica, 1919-1929” en *Dalí joven. 1918-1930*, Madrid, MNCARS, 1994.

³³ TORROELLA, *Op. cit.*, p. 26-27.

por su defensor y amigo Ortega y Gasset, e inspiradas en frutas, la serie contiene: *Almendra, Trigo, Manzana, Sandía, Naranja y Pera*, y pueden ser un gran icono dentro de la museografía. Por un lado, por ser un reflejo del surrealismo telúrico tan característico que cultiva Mallo en la década de los treinta, partícipe de la experiencia de la primera Escuela de Vallecas (1930-36) y cultivadora de la estética que ahonda en la esencia de los campos y esa mística asociada a ellos³⁴. Por otro lado, por ser la única mujer que muestra sus obras en esta publicación bajo la dirección de Ortega. Poco tiempo antes, en 1928, Ortega apostó firmemente por la obra de Mallo invitándola a exponer en las salas de la Revista, donde se presentaron las famosas pinturas de *Las verbenas*.

En definitiva, estas estampas nos permitirían incluir una autora del siglo XX tan destacada como Mallo dentro del discurso museográfico y así visibilizar algo del arte de vanguardia realizado por mujeres; también reflejar la excepcionalidad de Mallo, por lograr a través de su trabajo artístico romper el “techo de cristal” y destacar en un panorama artístico que, igual que la mayoría de ámbitos, estaba dominado por la superioridad del hombre blanco heterosexual; y nos invitarían a reflexionar sobre la importancia, cardinal, que tuvieron las publicaciones especializadas en la formación de los artistas del primer tercio de siglo, vías por las que conocían y asimilaban muchas de las novedades europeas.

Dentro del subtema de “Cultura” también se propone hacer una selección de algunos de los dibujos y estampas de **Rafael Alberti** (El Puerto de Santa María, 1902-1999) que posee el Museo. Nos referimos a aquellos dedicados a Olga Moliterno, gran promotora teatral y una de las mejores y más fieles amigas de Alberti. Estas obras nos permitirían conocer de una forma más íntima esta relación –iniciada en septiembre de 1947–, reflexionar sobre las implicaciones de Moliterno en la obra del pintor y poeta gaditano o profundizar en la relación de éste con la música³⁵. Es posible, además, que algunos de estos dibujos fueran acompañados por una carta, es decir, que se trataran de un intercambio epistolar, por lo que sería mayor aún el carácter íntimo y más humano de estas obras.

Por último, se incluye en esta sección el *Cartel para el centenario de Goya* (1928) de **Hipólito Hidalgo de Caviedes**. Se trata de un homenaje al fallecimiento del maestro Francisco de Goya, para el cual De Caviedes escoge representarlo solo a través de símbolos vinculados a su imagen –reconocibles por sus autorretratos– y subrayando su ausencia física, que no espiritual o referencial.

³⁴ “Las faenas, las noches y los días, compenetración de arados y lunas, soles y hoces, graneros y estrellas. Campos agostados y deshechos por las heladas donde el pan, el vino, el aceite, se desborda hasta las ciudades, se extiende hasta el mar. Las espigas brotan palpitantes por la mano del hombre, los viñedos estallan por todas partes por la mano del hombre, los olivos invaden los espacios por la mano del hombre; manos que tejen, modelan, construyen: heroicas en la naturaleza, edificadoras de ciudades”. Palabras de Maruja Mallo en “Lo popular en la plástica española a través de mi obra. 1928-1936” recogidas en *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*, Madrid, MNCARS, 2016 p. 80.

³⁵ Véase catálogo *Museosdemadrid. Adquisiciones 2003-2006*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2007, p. 60 fig. 45 y p. 88-89, figs. 97, 98 y 99.

Guerra

Sin duda, este apartado se presenta como uno de los más heterogéneos, tanto por cuestiones técnicas como conceptuales y temporales. Pero gracias a esta heterogeneidad podremos conocer destacadas narraciones y distintos modos de narrarlas durante el primer tercio del siglo XX.

Se podría iniciar con la impactante fotografía de **Bartolomé Ros** (Cartagena, 1906-Madrid, 1975), *Franco y Millán Astray abrazados mientras entonan cánticos legionarios. Cuartel de Dar Riffien* (1926), fechada durante su estancia en el norte de África –principalmente en Ceuta y Marruecos– como reportero gráfico desde 1918 a 1934. En concreto, esta icónica fotografía formó parte de la publicación propagandística *África, revista de Tropas Coloniales*, dirigida por Franco y Queipo de Llano y en la que se estuvo publicando el trabajo de Ros entre 1926 y 1930. Aunque Ros tenía que obviar el relato puramente bélico, es decir, el conflicto armado, como demuestra esta fotografía no siempre es necesario exponer la violencia o la tiranía de un modo explícito; los propios retratados las revelan por medio de sus rasgos y expresiones viles, de forma inconfundible y vaticinadora, más aún si cabe desde nuestra mirada contemporánea³⁶.

Si Ros nos relata algunos episodios de la dictadura de Primo de Rivera y el conflictivo “Protectorado” español de Marruecos, el escultor **Emiliano Barral** (Sepúlveda, 1896-Madrid, 1936), con la obra del Museo, nos sitúa en el convulso último año de la República. Se trata de una de las piezas más excepcionales que conserva el MAC: el *Modelo para el grupo de obreros del Monumento a Pablo Iglesias en el Parque del Oeste* (1936). Barral está inscrito en una renovación de la escultura menos comprometida formalmente, en clave realista, pero muy comprometida ideológicamente, pues fue un firme defensor del ideario socialista e incluso marxista, por lo que también se encargó de realizar distintos monumentos en homenaje a políticos socialistas. Entre ellos, y en colaboración con el arquitecto Esteban de la Mora y el pintor Luis Quintanilla, el proyecto más ambicioso fue el Monumento popular a Pablo Iglesias, fundador del Partido Socialista Obrero Español y la Unión General de Trabajadores, destinado al Parque del Oeste de Madrid, y realizado entre 1935 y 1936 –inaugurándose el 3 de mayo de éste último año. Dentro del grandilocuente conjunto, destacaban la enorme cabeza esculpida de Iglesias y el grupo de obreros representando al pueblo. Después de la Guerra Civil, en 1939 el conjunto fue destruido por el régimen franquista, a excepción de la gigante cabeza –que, tras sufrir varias mutilaciones, se consiguió proteger y esconder enterrada en el Parque de El Retiro hasta que volvió a ver la luz en febrero de 1979– y los modelos, “bocetos escultóricos”, que realizó Barral, como la excepcional figura que conserva el Museo.

Otros de los artistas más comprometidos con la causa socialista fue **José Bardasano** (Madrid, 1910-1979), autor del que el Museo conserva el lienzo *Guerra Civil* (1945). Formado con Marceliano Santa María, Bardasano es muy conocido por sus carteles y

³⁶ Véase *Bartolomé Ros. Frontera de África, 1918-1934*, Madrid, La Fábrica, 2009.

viñetas de tendencia izquierdista –llegó a fundar durante la guerra su propia revista satírica, *No veas*, y el taller La Gallofa, desde donde producía propaganda gráfica de las Juventudes Socialistas Unificadas. Tras pasar por los campos de concentración del sur de Francia, Bardasano logró exiliarse con su familia en México desde 1939, donde permanece hasta el año 1960. La obra del Museo se enmarca en los primeros años de este largo y prolífico exilio, en los que repartió su labor en actividades culturales, docentes y creativas³⁷. Entre sus actividades creativas, trabajó mucho los géneros del retrato, el paisaje y el costumbrismo, así como continuó tratando temas políticos y de denuncia social. En estos primeros años del exilio mexicano tuvo más presente el tema de la guerra civil española, como muestra el lienzo del Museo, donde describe el horror de la guerra y la heroicidad de los republicanos. Bardasano mantuvo durante toda su carrera un estilo tradicional, dentro del realismo socialista y en contra de los lenguajes de las vanguardias –especialmente la abstracción–, pues entendía que solo en esa clave era posible realizar una pintura comprometida con la causa socialista.

Bardasano colaboró en algunas de las publicaciones socialistas con el siguiente artista que incluimos, **Horacio Ferrer** (Córdoba, 1894 – Madrid, 1978), del que se propone incluir una selección de los desgarradores dibujos y estampas de la Guerra Civil Española (1936-1939) que conserva el Museo. Este autor nos interesa especialmente porque, como afirma Pérez Segura, “muy pocos artistas aparte de él fueron capaces de mantener la calidad de su obra (evitando así convertirla en panfleto o propaganda) y fundirla con la expresión decidida de un ideario político, que en su caso comprendía un espectro que iba desde el socialismo hasta el anarquismo”³⁸. Tras sus estancias en París y varias ciudades italianas, Ferrer vuelve a España en octubre de 1935 y se queda en Madrid durante toda la guerra civil realizando cientos de dibujos y estampas para distintas publicaciones, como *14ª División*, *CNT*, *Frente Libertario* y *Victoria*. Como se aprecia en los dibujos del Museo, Ferrer desarrolla una “figuración épica, de gestos grandiosos y volúmenes rotundos”³⁹, con ecos de la pintura moderna italiana. Ferrer tenía el firme convencimiento de que el realismo social –aunque muy dramatizado– sería la mejor vía para transmitir la violencia, la crueldad y la tristeza que estaba provocando el levantamiento militar en la población civil y el bando republicano. Asimismo, en estos dibujos se aprecia cierta influencia del cine, sobre todo en aquellos en los que adopta un plano muy corto, esbozado, de los cuerpos sin vida de mujeres o niños tendidos en la calle, casi como un primer plano, y que tanto recuerda al cine soviético vanguardista.

Por fortuna también el Museo conserva una obra que nos permite introducir en esta sección a **Pablo Ruiz Picasso** (Málaga, 1881-Mougins, 1973). Se trata de la estampa *Femme qui pleure devant un mur* (1937), que forma parte de una edición de 68 estampas de una plancha original fechada en el 22 de octubre de 1937 y realizada por Galerie

³⁷ BARDASANO RUBIO, J. L. “La obra de la familia Bardasano en el exilio de México” en CABAÑAS BRAVO, M. *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Madrid, CSIC, 2010, p. 155-62.

³⁸ PÉREZ SEGURA, J. “Realidad y realismo en la obra de Horacio Ferrer” en *Entre la guerra y el exilio: dibujos de Rodríguez Luna y Horacio Ferrer*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2002, p. 28.

³⁹ PÉREZ SEGURA, *Op. cit.*, p. 35.

Louise Leiris en 1980. Esta obra está relacionada con uno de los motivos principales del *Guernica* (1937): la mujer que llora y grita desgarrada mientras sujeta a su hijo muerto en sus brazos. Como Picasso le dedicó tantas variantes, bocetos y pinturas, así como continuó trabajando este tema durante la década de los cuarenta, este conjunto de obras se conoce como la serie de “mujeres llorando”. Inspirada en el aspecto físico de Dora Maar, una de las diferencias formales que no aparece en el rostro de la mujer llorando del *Guernica* pero sí en algunas de la serie posterior, como en la obra del MAC, es la lágrima que desfigura el rostro de la figura femenina y subraya la ruptura visceral del personaje ante el horror de la guerra civil. Sin duda, será fundamental para otro de los movimientos mejor representados en el Museo, Estampa Popular⁴⁰.

Por último, se proponen incluir dos estampas de **Manuel Castro-Gil** (Lugo, 1891-Madrid, 1961): *Hospital Clínico. Parte Posterior. Madrid* [1955] y *Conde de Peñalver* [1955]. Desde 1917 Castro-Gil se instaló en Madrid, primero para formarse en la Academia –teniendo como profesores a Ferrant, Vera, Muñoz Degraín y Moreno Carbonero– y después para consolidar su carrera artística, recibiendo numerosos reconocimientos por su alta calidad técnica y su precisión en el dibujo. Vinculado con una visión tradicional del paisaje, academicista y contraria a la de los hermanos Baroja y la Generación del 98, Castro-Gil se especializó en el paisaje urbano y la ruina. Presidió la Agrupación Española de Artistas Grabadores y formó su propia asociación, la Agrupación Castro-Gil –donde se formaron en la técnica del grabado pintores como José Bardasano, Emilio Caruncho o José Gutiérrez Solana–, llegando a convertirse en uno de los mejores aguafortistas – si bien también trabajó la punta seca– del primer tercio de siglo.

Puede que debido a la concepción del paisaje de Castro-Gil, enraizada en el romanticismo, con cierto aire costumbrista y de pulcra y magistral técnica académica, alejado por tanto de las innovaciones de las vanguardias, especialistas como Gállego o Bozal han concluido que “es, quizá, la más expresiva representación del grabado tradicional: una técnica correcta al servicio de una imaginería tópica cuando no mediocre”⁴¹. Sin embargo, estudios más recientes han intentado situar a Castro-Gil en mejor lugar y en relación con las estampas del Museo, Pérez Rodríguez afirma que “los grabados sobre las ruinas de un Madrid asolado por los bombardeos muestran como el pintor nacido en el barrio de A Ponte, además de un extraordinario dominio técnico, posee sensibilidad humana y artística”⁴². Lo que es evidente en estas estampas son las influencias de los grandes maestros, como Durero, Rembrandt y sobre todo Goya, asimiladas por Castro-Gil para crear su propia visión de los desastres de la guerra, por medio de un ambiente de desolación y melancolía, con ninguna figura –pues la ruina ha engullido todo– pero, también, bajo una mirada de ensoñación y misterio propia su nostálgico romanticismo.

⁴⁰ Véase DE HARO GARCÍA, N. *Grabadores contra el franquismo*, Madrid, CSIC, colección Biblioteca de Historia del Arte, 2010.

⁴¹ SUMMA ARTIS. *El grabado en España (siglos XIX y XX)*, vol. XXXII, Madrid, Espasa Calpe, 2000, p. 263.

⁴² PÉREZ RODRÍGUEZ, M.A. “Pintores de Lugo 1” en *Pintores de Lugo: Fermín González Prieto, Manuel Bujados, Xesús Corredoyra, Manuel Castro Gil, Amando Suárez couto, Maruja Mallo, Julia Minguillón, Tino Grandío*, Lugo, Ayuntamiento de Lugo, Patronato de Cultura, 1998, p. 152.

Retratos y Tipos

Se ha considerado enriquecedor ampliar este campo o subtema y dedicarlo, por un lado, a recoger algunos de los retratos de personalidades que posee el Museo y, por otro, a personajes anónimos o ficticios.

Así, se propone incluir en la sección de retratos las siguientes obras:

Francisco de Alcántara (1934) de **Daniel Vázquez Díaz**, *Tertulia de Valle Inclán. Café Granja el Henar* (1929) de **Arturo Souto Feijoo** (Pontevedra, 1902-Ciudad de México, 1964), *Retrato de Julián Besteiro* (h. 1930-35) de **Valentín de Zubiaurre** (Madrid, 1879-1963) y *Retrato de García Lorca* (1961) de **José Caballero** (Huelva, 1913-Madrid, 1991).

Desde principios del siglo XX, **Vázquez Díaz** fue uno de los pintores más apreciados en el género del retrato, tanto fue así que ya entre 1911 y 1914 la revista *Mundial Magazine* le encargaría ocuparse de una serie de retratos, o “cabezas”, de personalidades públicas acompañados por textos de Rubén Darío, y ya a mediados de los cincuenta, el propio Vázquez Díaz recopiló las más de ciento cincuenta cabezas realizadas a lápiz con la intención de publicarlas bajo el título *Hombres de mi tiempo*. Es decir, no sorprende que sea precisamente Vázquez Díaz, que tanto cultivó a lo largo de toda su carrera este género, el que retrate a una de las figuras del panorama artístico de la primera mitad de siglo como fue Francisco Alcántara Jurado⁴³, artista, crítico, docente y creador en 1911 de la Escuela de Cerámica, prestigioso foco desde el que Alcántara fomentaba la revaloración de las mal llamadas “artes menores” y la difusión de las ideas progresistas, muy en consonancia con la institución Libre de Enseñanza.

En cuanto a los aspectos formales, si bien el propio Vázquez Díaz se reconoció deudor de la manera de pintar de Cézanne, del mismo modo señaló como referente en el retrato a Bourdelle –escultor con el que se forma y trabaja en Francia desde 1908–, al que debe el sentido del volumen del que nacen sus retratos⁴⁴. Así, en este retrato se aprecia en la preocupación geométrica o en el tratamiento contundente y monumental de la forma, pero siempre dentro de la concepción tradicional del retrato –la crítica coincidía en alabar su cualidades para captar tanto el exterior como el interior de los retratados–, porque la obra, como dijo Vázquez Díaz, “ha de ser como una biografía pintada”⁴⁵.

Arturo **Souto**, del que el Museo posee *Tertulia de Valle Inclán. Café Granja el Henar* (1929), es otro de los artistas que aún no ha recibido el reconocimiento público y

⁴³ De hecho, en el mismo año en el que está fechada la obra del Museo, 1934, Vázquez Díaz logró la Primera Medalla en la Exposición Nacional de ese año por otro retrato, el de Dimitri Tsapline, también conocido como *El escultor ruso* (1934).

⁴⁴ Palabras de Vázquez Díaz recogidas en BERRUGUETE DEL OJO, A. *Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015, p. 45. Disponible online: <http://eprints.ucm.es/42437/1/T38733.pdf> [Consultado en febrero de 2018].

⁴⁵ BERRUGUETE, Op. cit., p. 91.

general merecido –a excepción de los esfuerzos autonómicos–, quizá por pasar la mayor parte de su carrera en el exilio, pasando por Cuba, Estados Unidos y México, y sin poder regresar a España⁴⁶.

Souto inicia sus años de formación y carrera artísticas en Sevilla y, según apuntó Estévez-Ortega, de estos años procede su inclinación por conocer y representar algunos de los que serán sus temas más característicos: los cafés, los burdeles, los ambientes marginales y los tipos que los frecuentan⁴⁷. Ya asentado en Madrid desde el año 1920, Souto entra en contacto con los escenarios intelectuales y artísticos más destacados de la capital, y en el año 1925 realiza su primera exposición individual en el Salón de la Casa de Galicia. Otro de los aspectos a tener en cuenta es la gran afición de Souto a la literatura y lo mucho que traspasa su obra, hasta tal punto que el propio artista afirmó que “durante años mi pintura ha sido un poco ‘ilustrativa’ con cierto regusto romántico consecuencia de los entusiasmos literarios de mi adolescencia y primera juventud. Han sido necesarios muchos años para darme cuenta de esto y en realidad es ahora cuando voy depurando mi visión de pintor. Ahora veo la pintura aislada de la literatura”⁴⁸. Estos apuntes nos sirven para situar más certeramente la pintura del Museo, donde se representa la tertulia de la Granja del Henar –desarrollada en la Calle Alcalá, 40, al lado del Círculo de Bellas Artes–, una de las más reconocidas y respetadas y a la que Souto solía acudir.

Este café se volvió un gran foco intelectual, diferenciándose el círculo capitaneado por el dramaturgo y poeta Ramón del Valle-Inclán, que se reunía con Manuel Azaña, Cipriano Rivas Cherif, Enrique Díez Canedo, Luis Bello, los hermanos Eduardo y Rafael Dieste o Cándido Fernández Mazas, además de otras tertulias paralelas, como la dirigida por Ortega y Gasset, en la que fue perfilándose la *Revista de Occidente*. Parece ser que las divagaciones de Valle-Inclán se alineaban a la perfección con los iniciales intereses sociales y marginales del joven Souto y su forma de representarlos, llegando a ahondar en lo más sórdido, por lo que fue uno de los más asiduos a su tertulia. Además Souto solía vagar por el Madrid antiguo a solas, sobre todo durante sus primeros años, dejándose llevar por la vida bohemia y de penuria –del mismo modo, lo hará en sus estancias en París de los años veinte.

La obra está fechada en los años en los que el artista realizó dos exposiciones individuales, en el Ateneo de Madrid (1929) y en Lyceum Club (1930). Se caracteriza por hallarse en una modernidad atravesada por cierta herencia del costumbrismo gallego, con un colorido terroso, de figuras monumentales y estatuarias, con “una pincelada densa y gestual que constituye el sello más personal de la pintura de Souto”⁴⁹.

⁴⁶ Problemática reivindicada por medio de la exposición y la publicación *Arturo Souto 1902-1964*, Pontevedra, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Museo de Pontevedra, 1997.

⁴⁷ Recogido por SOBRINO MANZANARES, M. L. “Releyendo palabras y cuadros de Arturo Souto (1902-1936)”, en *Arturo Souto, Op. cit.*, p. 32-33.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 31.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 47.

Otro de los retratos más interesantes que conserva el Museo es el de Lorca, aunque en realidad se trata de una réplica que realizó **Caballero** en 1961 de otro que pintó del dramaturgo y poeta en 1936 según Alaminos, aunque otros estudiosos lo sitúan en otras fechas⁵⁰. A pesar de que el retrato original fue guardado por María del Carmen García Lasgoity, la obra se perdió con la entrada de las tropas nacionales en Madrid.

Este retrato nos permitiría hablar de la estrecha amistad y las colaboraciones entre Caballero y Lorca –incluso también de las que tuvo con otros escritores del 27 como Neruda. Fue en una exposición en el año 1932 cuando Caballero y Lorca realizaron la primera colaboración: se trató de una muestra organizada por Caballero con la que se proponía exponer la modernidad de la ciudad, principalmente vinculada con el surrealismo, y fue tal el escándalo y la polémica que tan solo media hora después fue clausurada⁵¹. Tan bueno fue el entendimiento entre los dos artistas desde entonces que Lorca llegaría a encargarle los decorados de *Bodas de Sangre* y *La casa de Bernarda Alba* o las ilustraciones para *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

Igualmente, podríamos introducir en el discurso el papel del teatro ambulante La Barraca (1931-36), dirigido por Lorca y Eduardo Ugarte y auspiciado por la II República. Los miembros de esta utópica iniciativa buscaban difundir la cultura por aquellos pueblos en los que no había apenas acceso a la educación, por medio de la representación escénica de adaptaciones de textos del Siglo de Oro. Su director y adaptador, Lorca, tenía una concepción moderna de la práctica escénica y quiso que la escenografía y el vestuario se definieran por esa misma modernidad, por lo que encargó esta labor a algunos de los artistas más vanguardistas del momento, como Alfonso Ponce de León, Benjamín Palencia, Alberto Sánchez, Ramón Gaya, Santiago Ontañón, Norah Borges, Manuel Ángeles Ortiz o el autor del retrato, José Caballero. Precisamente en la obra del Museo Lorca aparece retratado con el uniforme de La Barraca, el mono azul con el logotipo de la compañía diseñado por otro artista, Palencia.

Dentro de los tipos, se presenta el cuadro *Bañistas* (1943) de **Joaquim Sunyer** (Sitges, 1874-1956), auténtico paradigma del movimiento noucentista y protagonista de la renovación plástica catalana. En esta obra, que representa uno de los temas clásicos más revisitados por los modernos –el simbólico y alegórico baño de la diosa / ferusa / musa / mujer objeto y que, Sunyer había trabajado en numerosas ocasiones desde principios de siglo–, se revela la particular interiorización del posimpresionismo que realizó Sunyer, donde prima la composición de estilo mediterráneo y clásico junto con la concreción de los volúmenes y el primitivismo de las formas. De hecho, podríamos decir que esta obra parece tener coincidencias tanto con las bañistas de Cézanne como con las de Renoir, es decir, Sunyer se preocupa por lograr fusionar los cuerpos con el

⁵⁰ ALAMINOS, E. *Colección Municipal...*, *Op. Cit.*, p. 76. En cambio, la especialista Madrigal Neira aporta documentación del propio Caballero fechando el retrato en 1935, durante el tiempo en el que Caballero visitó a Lorca en su casa y conoció al poeta Luis Rosales. Igualmente, la réplica del Museo es fechada en 1954. Véase MADRIGAL NEIRA, M. *La memoria no es nostalgia: José Caballero*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, p. 93-96. Disponible online: <http://eprints.ucm.es/5480/1/T28041.pdf> [Consultado en febrero de 2018].

⁵¹ MADRIGAL, *Op. cit.*, p. 69-73.

paisaje como Cézanne, pero igualmente en su composición podría recordar al último cuadro de Renoir, *Les baigneuses* (1919).

También se proponen *Dos figuras* (1927), *Niño en azul* (1960) y *Niño en rojo* (1960) de **Francisco Bores**, las tres estampas más la portada de *Le Casseur d'assiettes* (1924) de **Juan Gris** (Madrid, 1887-Boulogne-sur-Seine, Francia, 1927) y una selección de las caricaturas de **Paco Ugalde** (Tarazona, Zaragoza, 1903-Madrid, 1978)⁵².

⁵² Las más de mil caricaturas de Ugalde que conserva el Museo se encuentran en proceso de estudio y catalogación.

2. En torno a la Escuela de Vallecas y la Escuela de Madrid

El siguiente espacio de la propuesta de ordenación museográfica está dedicado a aquellas obras del Museo *en torno* a la Escuela de Vallecas y la Escuela de Madrid. Se incluyen obras de artistas vinculados directamente a estas escuelas y otros artistas coetáneos que, sin estar ligados a ninguna de las llamadas escuelas, comparten determinados aspectos, tanto vitales como artísticos. Principalmente, nos referimos, por un lado, al trauma de la guerra y posterior aislamiento de la posguerra y, por otro, a la renovación del género del paisaje, a la que contribuyen la práctica totalidad de ellos.

Como se anunció en el capítulo anterior, debido a la destacada vinculación de la Escuela de Vallecas con la ciudad de Madrid y con el Museo, se ha considerado pertinente dotarla de un espacio individual en el discurso expositivo.

Dentro de la experiencia artística de la Escuela de Vallecas se pueden diferenciar dos etapas: la primera, desde 1927 o 1930⁵³ hasta el inicio de la Guerra Civil, en 1936; y la segunda, desde el fin de la Guerra Civil, en el año 1939, hasta 1942. Como la segunda Escuela de Vallecas tiene vínculos comunes, y de alguna forma, una continuidad con la llamada Escuela de Madrid –por ejemplo, muchos de los artistas participan en los dos momentos artísticos y comparten preocupaciones y aspiraciones–, se ha considerado presentarlas relacionadas y de forma cercana.

La primera Escuela de Vallecas, término dado y validado a posteriori⁵⁴, hace referencia a un conjunto de experiencias y prácticas artísticas centradas en la revelación de una conciencia de identidad a través de la esencia de los campos castellanos y sus elementos, asimilando lenguajes y técnicas de las vanguardias como el surrealismo, el poscubismo o el fauvismo. Entroncado con la tradición de regeneracionismo del país desarrollada dentro de la cultura progresista de la Generación del 98, concentrado también en el paisaje nacional, este grupo de jóvenes artistas se inspiraron en la naturaleza agraria, su primitivismo y su pureza, para crear un Arte Nuevo o arte vivo, capaz de competir con la modernidad que ostentaba París⁵⁵. Fue fundada por Alberto (Sánchez), Benjamín Palencia y Pancho Lasso, y participaron, en mayor o menor medida, artistas, escritores y arquitectos como Moreno Villa, Maruja Mallo, Díaz

⁵³ Tradicionalmente, la historiografía siempre ha situado el inicio de la Escuela de Vallecas en el año 1927 porque uno de sus máximos exponentes, Alberto, así lo situó en un texto posterior (*Sobre la Escuela de Vallecas*, 1961). Sin embargo, la relación con otro de los representantes esenciales, Benjamín Palencia, no se inicia hasta 1930. Además, según el especialista Brihuela el núcleo de la poética y la experiencia vallecana se condensa a partir de 1930, o incluso 1932, hasta 1936. BRIHUEGA, J. *Forma, palabra y materia en la poética de Vallecas*, Alicante, Diputación de Alicante, MUBAG, 2011, p. 24. El texto de Alberto de 1961 puede encontrarse, por ejemplo, en ALBERTO. *Palabras de un escultor*, Valencia, Fernando Torres, 1975, p. 46-53.

⁵⁴ Término dado por el propio Alberto en *Sobre la Escuela de Vallecas* (1961) y después validado por las instituciones culturales a través de magnas exposiciones, así como por gran parte de los especialistas y estudiosos.

⁵⁵ El concepto de Arte Nuevo fue desarrollado por Ortega y Gasset, Guillermo de Torre, Moreno Villa y Manuel Abril, entre otros. Resumiendo, se podría decir que abogaban por un arte en el que se sintetizaran las peculiaridades hispanas reencontradas con las novedades formales de las vanguardias. CARMONA, E. “Naturaleza y cultura. Benjamín Palencia y el ‘Arte Nuevo’” en *Benjamín Palencia y el arte nuevo: obras 1919-1936*, Valencia, Bancaixa, 1994, p. 41.

Yepes, Rodríguez Luna, Caneja, Luis Castellanos, Lekuona, Antonio Ballester, Ángel Ferrant, García Lorca, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Pablo Neruda, Luis Felipe Vivanco o Herrera Petere, Enrique Segarra o incluso Jorge Oteiza. Todos ellos contribuyeron en la configuración de una estética, quizá más bien una poética de lo telúrico, muy renovadora dentro del panorama cultural del primer tercio de siglo.

En busca de la naturaleza agraria, que también simbolizaba la tradición hispánica, estos artistas realizaban largos paseos, emocionales, desde el centro de Madrid –solían partir de Puerta de Atocha– hasta las afueras de la capital, donde podían adentrarse en los campos y sus formas puras, ideales para la plástica y la sensibilidad modernas. Y fue en el paisaje de Vallecas donde hallaron el mayor simbolismo, en concreto, en el cerro Almodóvar, icono que pasaron a bautizar como el “Cerro Testigo...porque de ahí había de partir la nueva visión del arte español”⁵⁶.

Por su parte, la segunda Escuela de Vallecas o *Convivio* nace de la iniciativa de Palencia de reconstruir esta extraordinaria experiencia en la inmediata posguerra que, si bien es cierto que logrará reactivar algunos aspectos de la misma, también lo es que se desarrollará de forma muy distinta y bajo un nuevo carácter moralista y hasta religioso⁵⁷. Sus principales seguidores e integrantes fueron Álvaro Delgado y Francisco San José, mientras que Gregorio del Olmo, Carlos Pascual de Lara, Luis Castellanos Luis García Ochoa, Cirilo Martínez Novillo y Enrique Núñez Castelo participaron en mucha menor medida. Esta segunda escuela es bastante polémica, tanto por su discutida disolución como por parte de sus miembros, especialmente Delgado. Por discusiones entre los miembros y el cambio de residencia de Palencia en el año 1942, de Madrid a Villafranca, finalizaría esta segunda etapa. Lo que más unió a estos artistas fue el refugio en el campo ante la bombardeada ciudad, el firme interés en las novedades artísticas –Palencia simbolizaba la modernidad y el contacto con París– y la continuación de la renovación del paisaje.

Esta renovación del género del paisaje, entendido como condensador de las señas de identidad, con una extensa herencia que parte desde principios del siglo XX y continúa con las dos etapas de la Escuela de Vallecas, servirá para que los artistas españoles realicen la “primera rehabilitación y sintonización con la vanguardia de preguerra, que sirve de catapulta para lanzar la actividad artística española hasta su plena equiparación internacional con el Informalismo”⁵⁸. Y es el paisaje el género que alcanza una de sus máximas expresiones con la Escuela de Madrid. Bajo este término tan

⁵⁶ Extracto de *Sobre la Escuela de Vallecas* (1961) de Alberto recogido en *La Escuela de Vallecas. Mito y realidad. Una poética de la emoción y lo telúrico*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2013, p. 19.

⁵⁷ Recuérdense los Mandamientos que redactó Palencia, un compendio moralizante y pseudo místico, según los cuales los artistas eran medio pintores medio monjes e incluso llegaban a realizar actos litúrgicos. Recogido en la selección de textos de TUSELL, J. “El entorno histórico de la ‘Escuela de Madrid’” en *Exposición antológica de la Escuela de Madrid*, Madrid, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid y Fundación Humanismo y Democracia, 1990, p. 146-150.

⁵⁸ Continúa Cabrera García: “A través de este género se produce una ruptura de la monotonía artística de aquellos años, convirtiéndose en la excusa para realizar otras experiencias innovadoras y ampliar los conocimientos de nuestros artistas jóvenes sobre la vanguardia internacional”. CABRERA GARCÍA, M. I. *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939–1959)*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 1999, p. 191.

discutido⁵⁹ se engloba a un conjunto de artistas de la misma o cercana generación que compartieron preocupaciones similares y que en algunos casos expusieron de forma colectiva desde mediados de la década de los cuarenta hasta finales de los cincuenta en Madrid. De estilos heterogéneos, coinciden en su empleo de lenguajes más o menos antiacadémicos, vanguardistas –principalmente a través del cubismo y el fauvismo– y cierto verismo, trabajando principalmente el paisaje, aunque también el bodegón y el retrato⁶⁰. La mayoría procedía del grupo de Vallecas reformulado por Palencia o de la formación con Vázquez Díaz en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, y todos compartían el aislamiento de la posguerra. Existía una voluntad de traspasar las fronteras, pese a todo, pero no tuvieron más remedio que continuar teniendo como referentes a los primeros ismos y las vanguardias⁶¹. Eso sí, el grupo consiguió introducir novedades formales, temáticas y expresivas, siendo la única vanguardia posible en la posguerra⁶².

Suele situarse como punto de inicio la exposición colectiva de 1945 en la librería-galería Buchholz, titulada “Joven Escuela Madrileña”, a la que se suman otras exposiciones más⁶³, hasta finalizar con otra colectiva en la galería Mayer en 1959⁶⁴. Las exposiciones posteriores, como las que realizaron en 1962 y 1975 en Aula Plástica o Quixote, tienen ya un carácter más retrospectivo, pues cada uno ya había iniciado un camino distinto, especialmente por tener que situarse ante la hegemonía del Informalismo⁶⁵. Desde los fondos del Museo, incluimos en este grupo a los siguientes artistas: Francisco Arias, Eduardo Vicente, Juan Esplandú, Álvaro Delgado, Juan

⁵⁹ Para ver cómo se formuló y cómo reaccionó la crítica más inmediata, véase FERNÁNDEZ CABAILEIRO, M. A. “La Escuela de Madrid en la crítica de arte del Franquismo: la ‘nunca rota’ conexión con la vanguardia” en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII Historia del Arte (Nueva época), nº 3, Madrid, UNED, 2015, p. 85-104. Disponible online: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII> [Consultado en febrero de 2018].

⁶⁰ Como resumió Calvo Serraller: “El mejor arte español de posguerra tuvo como tema principal el paisaje, interpretado desde una perspectiva moral marcada por la sobriedad y el ensimismamiento silencioso, y al que se incorporaron algunos rasgos formales de las vanguardias históricas de antes de la guerra, como el fauvismo, el expresionismo, el cubismo”. CALVO SERRALLER, F. *Naturalezas españolas (1940-1987)*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1988, p. 67.

⁶¹ TUSELL, *Op. cit.*, p. 83-86.

⁶² Recuérdese que la mayoría de artistas españoles más vanguardistas fueron asesinados durante la guerra o tuvieron que exiliarse en el extranjero, y muchos de ellos ya no pudieron volver nunca a España.

⁶³ Entre las que destaca la exposición en Biosca y su participación en la primera muestra de apertura internacional, la Bienal Hispanoamericana, ambas en 1951. Para la significancia de ésta última véase CABAÑAS BRAVO, M. *La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte: Arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991. Disponible online <http://digital.csic.es/handle/10261/11455> [Consultado en febrero de 2018].

⁶⁴ Al igual que vimos con la Escuela de Vallecas, la Escuela de Madrid fue conceptualizada más tarde y aún en la actualidad resulta conflictivo determinar qué artistas se incluyen y qué artistas se excluyen de este grupo. Aunque sí existió cierta conciencia de grupo a principios de los años 50 –como prueba el propósito, fallido, de muchos de ellos exponer de forma conjunta anualmente–, el proceso de canonización oficial podría decirse que partió de la publicación de Sánchez Camargo en 1954 de *Pintura española contemporánea (la nueva Escuela de Madrid)*, siendo revisada y también reafirmada con exposiciones como la *Exposición antológica de la Escuela de Madrid* en 1990.

⁶⁵ Además, a partir de mediados de los 70, en los inicios de la Transición, se desarrolla el período de reconocimiento oficial del Informalismo, por lo que la Escuela de Madrid quedó totalmente eclipsada y fue hasta duramente criticada por considerarse desfasada y anticuada. TUSELL, *Op. cit.*, p. 116.

Manuel Díaz-Caneja, Rafael Zabaleta, Menchu Gal, Luis García Ochoa, Cirilo Martínez Novillo, Gregorio del Olmo, Agustín Redondela y Francisco San José.

Al igual que en el apartado anterior, nos encontraremos con obras que no datan estrictamente de los períodos referidos, al igual que con autores que no están ligados a ninguna de las escuelas, como Delhy Tejero, pero que, sin embargo, la importante relación de los artistas o de las piezas en concreto con estos momentos artísticos nos puede permitir contextualizarlos de forma más indicadora y didáctica dentro de estos momentos artísticos⁶⁶.

Los campos conceptuales o subtemas son los siguientes: en torno a la Escuela de Vallecas se presenta con los subtemas desde los márgenes y la mística del paisaje; y en torno a la Escuela de Madrid a través de conceptos como los suburbios, el paisaje interior, la iconografía de Madrid y algunos retratos/tipos.

Desde los márgenes

Con este tema se busca transmitir la importancia que representó para los artistas de la Escuela de Vallecas no solo el extrarradio de Madrid, sino también sus habitantes, sus rasgos y su forma de vida.

Por un lado, se propone incluir una serie de dibujos y pinturas de **Benjamín Palencia** (Barrax, 1894-Madrid, 1980) en la que retrata a niños preadolescentes de Vallecas y otras zonas rurales. Sin duda, este contenido es como una suerte de subtema transversal en la obra de Palencia, iniciado en la década de los años veinte, cuando realiza los destacados dibujos de niños de Barrax, y cultivado a lo largo de toda su carrera. Asimismo, cabe recordar que uno de sus primeros mentores, Juan Ramón Jiménez, publicó en 1923 un libro con estos y otros dibujos de niños de Palencia⁶⁷.

Palencia retrata a los niños de los márgenes y, aunque con ello pone la atención sobre esta parte de la sociedad, no lo hace con una acusada conciencia crítica como sí lo retrató Luis Buñuel en *Las Hurdes. Tierra sin pan* (España, 1933) o *Los olvidados* (México, 1950). Palencia lo hace desde una mirada más amable, cariñosa incluso. De alguna forma, tanto Palencia como el escultor Alberto, se verían reflejados en estos niños, pues también ellos pasaron la infancia en zonas rurales –en Barrax (Albacete) y Toledo respectivamente–, lo que otorga a los dibujos un carácter íntimo muy especial

⁶⁶ Tejero, pese a frecuentar las mismas tertulias, círculos e incluso exponer junto a los artistas de estas escuelas, siempre siguió un camino más independiente y sus afirmaciones al respecto en 1947 son contundentes: “No, no he estado como discípulo de ningún taller. Soy rebelde por temperamento y no podría adaptarme a una escuela determinada. Me gusta conocer y estudiar los diversos procedimientos y técnicas, comparar modalidades, pero sin sujetarme a ninguna de ellas. Acepto lo que me gusta y desecho lo que no se adapta a mi manera de ver. Eso es todo”. GARCÍA GARCÍA, I. “Delhy Tejero, una mirada diferente a la vanguardia” en *Delhy Tejero. 'Una muchacha y una maleta'*, Zamora, Diputación de Zamora, 1998, p. 79.

⁶⁷ *Benjamín Palencia. Cuaderno de dibujo*, Ávila, Obra Social de Caja de Ávila, 2008, s. n.

que permite entenderlos casi como autorretratos⁶⁸. Esto se puede apreciar muy bien en las obras del Museo: los dos retratos de niños, aislados, *Sin título* ([Niña a tinta], h. 1975; [Niño a color]) y sobre todo en *Niños de Vallecas* (1943), dibujo de grupo que además se inscribe dentro de un paisaje.

Así, lo que comenzó siendo un método de aprendizaje –pintar con modelo, retratar el cuerpo humano en distintas posturas– pasó a focalizarse en esta edad temprana de la adolescencia, adquirió muchos matices personales y fue trabajado por Palencia durante toda su trayectoria. La mayoría están realizados desde un clasicismo, o lo que se ha denominado “dibujo lineal novo-clasicista”⁶⁹, incluso se han llegado a relacionar con Ingres, los primeros de la década de 1920, o Durero, los de 1935 y 1936. Quizá en el dibujo grupal del Museo del año 1943 –que se asemeja más a los de los niños de Barrax de los años veinte– se aprecia una mayor carga emotiva, melancólica, que se puede relacionar directamente con la experiencia de la guerra civil y la depauperada situación de la posguerra. Es más, ante el horror Palencia se refugia en el paisaje durante la década de los cuarenta, dejando de lado la figura, porque se veía casi incapaz de volver a expresarla⁷⁰.

Dentro de este subtema también se podría incluir la acuarela que conserva el Museo conocida como [*Fragua de Vallecas*] (sin fecha). Posiblemente, esta obra se pueda situar en el período que el especialista Corredor-Matheos diferencia entre 1939 y 1945, años en los que Palencia se dedica en profundidad a los temas del paisaje rural, sus habitantes y su quehacer diario a través de un realismo personal⁷¹. De hecho, el tema concreto de los interiores humildes aparece exclusivamente en estas fechas. Quizá, se podría ir un poco más allá y ver las similitudes y las diferencias con otras obras de este período sobre interiores, como *Interior* (1933), *Molino* (1943), *La cuadra* (1943), *Interior de un molino* (1944) o *Mesón de La Mancha* (1944). En esta acuarela, de pincelada más libre que los óleos, se revela el profundo interés de Palencia por la vida rural, que va desde los campos y sus animales, hasta sus personajes, utensilios o modos de vida, sencillos y humildes. El protagonismo lo tiene el almacén, o el taller del herrero, y éste se puede relacionar incluso con el que cuenta Palencia que usaron como “academia” él y los demás artistas de la segunda Escuela de Vallecas⁷².

⁶⁸ El pintor Antonio López afirma: “Para Palencia tiene mucha importancia el tema de los niños, niños grandes, adolescentes. Es tan importante que traspasa toda su trayectoria artística. Estos son unos dibujos especialmente frágiles. Son retratos, no son niños integrados en una composición, son retratos de niños hechos con mucho cariño, donde se percibe que él vivió todo eso, son como autorretratos. Situándose al nivel de la vida, descubriendo algo que ama”. En *Cuaderno de dibujo, Op. cit.*, s. n.

⁶⁹ JIMÉNEZ, G. *Ibidem*, s. n.

⁷⁰ “Yo empecé pintando figura hasta los 30, hasta la guerra; luego lo tomé un poco de antipatía, porque durante el tiempo de la guerra que lo pasé en Madrid, vi cosas tan horribles que no quise tocar la figura más y me dediqué al paisaje” Palencia en SOLER SERRANO, J. *Entrevista a Benjamín Palencia*, Serie A Fondo, Madrid, RTVE, 1976. Recogida en *Benjamín Palencia*, Ávila, Obra Social de Caja de Ávila, 2009, s. n.

⁷¹ CORREDOR-MATHEOS, J. *Vida y obra de Benjamín Palencia*, Madrid, Espasa Calpe, 1979, p. 111-41.

⁷² Palencia, recordando la segunda Escuela de Vallecas, recordaba: “Y yo les digo: yo os enseñaré a dibujar. Vamos a formar una academia libre. Pero tiene que ser al aire libre. No metidos en ningún sitio, porque nosotros nada más que el cielo y la tierra. De modo que todo tiene que ser en el campo. Y

También hay que recordar la importancia que Palencia siempre le ha dado a sus dibujos y acuarelas, tan destacados como las pinturas, llegando a otorgarles una independencia casi total.

En esta categoría se podría incluir el lienzo *Madrid desde el Manzanares* (1944) de **Álvaro Delgado** (Madrid, 1922-2016). En este caso, se representa Madrid desde los márgenes con dos personajes adolescentes en primer plano. Esta obra se enmarca dentro de los inicios de la trayectoria de Delgado y representa un período especialmente simbólico, atravesando tanto la tradición como la modernidad. Por un lado, es heredera de la concepción regeneracionista del paisaje propia de la cultura progresista del 98 que, después, es reformulada por completo bajo la primera Escuela de Vallecas y reanudada con un nuevo y marcado carácter moral por Palencia, siendo el joven Álvaro Delgado uno de sus más firmes seguidores. Así, tras formarse en un ambiente de renovación con Vázquez Díaz, pudo sumar los conocimientos de la modernidad europea de Palencia y su entusiasmo hacia el paisaje, aspectos reflejados en esta pintura en elementos formales de claro eco cezanniano y poscubista.

Por otro lado, coincide con cierto clasicismo desarrollado en la más inmediata posguerra, enraizado en la tradición hispana y promovido por el crítico Eugenio D'Ors⁷³. Además, Delgado siempre reconoció la importancia que tuvo en su formación el Museo del Prado, evidente aquí en los expresivos troncos y los grises del cielo, relacionados con su admiración por El Greco y Velázquez; o en el hecho de escoger una de las más representadas *vedute*, vistas analíticas y de amplias perspectivas del siglo XVIII de las que el Prado conserva señalados ejemplos. Es más, esta vista de la ciudad, que describe el perfil occidental de Madrid, aquel que transcurre paralelo al río Manzanares y en el que destacan los perfiles de la cúpula de San Francisco el Grande, el Seminario y el Palacio Real, ha sido una de las más representadas de la ciudad desde el siglo XVI.

Mística del paisaje

Como ya se ha comentado, el género del paisaje tiene un papel fundamental en las vanguardias desarrolladas en España. La naturaleza agraria, lo popular y lo primitivo son las principales fuentes de inspiración de la Escuela de Vallecas. En concreto, el grupo de artistas desarrolla una mística en torno a los campos castellanos que, junto

entonces nos sentábamos en lugares determinados, que yo iba buscando, interesantes, y venían niños, muchachos, a ver cómo dibujábamos. Y entonces los tuvimos de modelos. Y los dibujábamos en las calles, en los pórticos de las iglesias, en los corrales. Y como los pintores jóvenes estos tuvieron tanto interés pues entonces alquilamos una casa. Era un local grande, de un herrero, que sentía gran simpatía por todos nosotros. Entonces lo arreglamos, lo arreglo, y se hizo la academia” en CORREDOR-MATHEOS, *Op. cit.*, p. 113-14.

⁷³ Se ha conocido como una vuelta a la pintura de tradición mediterránea, asimilando determinados lenguajes de la modernidad —como el poscubismo— pero adaptados al concepto de “lo hispánico”. La propuesta de D'Ors, una de las primeras alternativas durante la posguerra, se materializó en la Academia Breve de Crítica de Arte y las exposiciones del Salón de los Once desde 1942, y en ellas expusieron especialmente los pintores de la Escuela de Madrid. Véase, por ejemplo, ORS, E. D'. *Las ideas y las formas*, Madrid, Aguilar, 1966.

sus elementos y tipos, acaban por ser elevados a arquetipos de la cultura hispana y a categoría artística de la modernidad.

Así, este tema podría estar protagonizado por las obras de **Alberto** (Sánchez) (Toledo, 1895-Moscú, 1962) que conserva el Museo: *Paisaje de Vallecas* (1958-60), la escultura *Mujer castellana* (1956-58) y el boceto *Estudio para mujer castellana y otras figuras* (1958-60). Si visitar el Museo del Prado resultaba una práctica común entre los artistas de los años veinte y treinta, para Alberto era más enriquecedor visitar el Museo Arqueológico, y sobre todo, los campos de la periferia madrileña. El propio artista lo relata de forma palmaria: “el surco que abre el arado en la tierra, para mi concepto, es más plástico, más eterno y encierra más poesía, que todo lo que me pueden enseñar los Museos y Academias...”⁷⁴; “una plástica vista y gozada en los cerros solitarios, con olores, colores y sonidos castellanos [...] Cerros pelados, refugio de escorpiones, salamandras y lagartos; con escarabajos peloteros luchando con las pequeñas hormigas; cerro trazado y geometrizado por los bichos que se arrastran y por las líneas negras, continuadas, de ir y venir de las hormigas trabajando [...] Y figuras como palos que andan envueltas en mantas de Béjar, tras sus yuntas que dibujan surcos”⁷⁵.

Como afirma el especialista Brihuela, Alberto desarrolla un lenguaje visual propio, original y coherente entre 1930 y 1937 y, más tarde, durante su largo exilio en Rusia, lo recupera a la vez que realiza obra más realista⁷⁶. Se basa en elementos formales que aluden a lo biomorfo (pájaros, mamíferos, formas antropomórficas o vegetales), lo agrícola (surcos paralelos, plantaciones de olivos, árboles aislados entre surcos), lo prehistórico (esqueletos abandonados, formas paleontológicas, dólmenes, grafismos sígnicos, huellas, trazos imprecisos) lo geológico (formas pétreas, orográficas) o relacionados con la artesanía popular (arquitectura, labranza, alfarería)⁷⁷. El colorido se corresponde con estas formas, predominando los colores terrosos o verdosos.

Cabe destacar la concepción escultórica que caracteriza a estas formas puras, casi mágicas, que también se traslada a sus pinturas y dibujos. De hecho, debido a su juego entre lo lleno y lo vacío, y sus formas redondeadas y sensuales, puede ser relacionado con la obra de Jean Arp, Constantin Brancusi, Ives Tanguy, Henry Moore, André Masson o Pablo Ruiz Picasso⁷⁸. Sin embargo, como evidencia en *Mujer castellana*, en ocasiones este repertorio en torno a lo telúrico se acerca más a la abstracción.

El boceto y la escultura del MAC fueron realizados en un período, entre 1952 y 1962, en el que Alberto creó ocho esculturas más con este mismo título, en diferentes materiales –continuó empleando materiales pobres, como el barro cocido o a la madera, y a éstos sumó la plastilina. Es muy simbólico este momento porque Alberto no realizó obra escultórica durante los veinte años anteriores hasta que, tras la muerte de Stalin

⁷⁴ *La Escuela de Vallecas. Mito y realidad, Op. cit.*, p. 21.

⁷⁵ ALBERTO. “Palabras de un escultor”, en *ARTE*, nº 2, Madrid, VI-1933.

⁷⁶ Recuérdese que cuando Alberto se exilia en la URSS, desde 1938, el régimen solo permitía un arte de corte realista socialista, fuertemente politizado, en el que no entraban los lenguajes de las vanguardias.

⁷⁷ BRIHUEGA. *Op. cit.*, p. 26-27.

⁷⁸ Para la importancia del primitivismo en las vanguardias véase CALZADA, C. *Arte prehistórico en la vanguardia artística de España*, Madrid, Cátedra, 2006.

en 1953, se da un claro renacer en su trayectoria, realizando cerca de cincuenta esculturas y muchos dibujos. Gran parte de esta producción se inspira en sus recuerdos de Vallecas y Toledo, por lo que recurre al mismo código visual e incluso amplía este universo surreal y abstracto. La obra del Museo coincide con la línea de *mujeres castellanas* realizadas hasta 1960, cuando son más compactas, ovaladas, pero también estilizadas, y el rígido manto cubre casi por completo a la mujer, vista como un vínculo ancestral con la tierra, como fuerza creadora⁷⁹.

En este apartado también se podrían incluir dos obras de **Benjamín Palencia**: *Paisaje de Castilla* (1952)⁸⁰ y *Feria de agosto en Villafranca de Ávila* (1951). Aunque situadas en un momento posterior, revelan la variedad de lenguajes y técnicas que este artista cultivó y, por encima de todo, la concepción única del paisaje que desarrolla Palencia: nacida de una honda admiración por la naturaleza y de una nueva actitud ante el género paisajístico que aunaba las raíces hispánicas con las vanguardias.

En relación con la segunda Escuela de Vallecas y Palencia, también se podría incluir *Paisaje de Vallecas* (1942) de **Francisco San José** (Madrid, 1919-1981), y quizá también *El Jarama* (1945). En la primera obra se expone muy bien cómo San José –el más fiel y último seguidor de Palencia– comprendió la renovación del género: desde una apreciación muy sensible y poética del campo y su gente, y a través de lenguajes y técnicas de las vanguardias, en su caso, vinculado visiblemente con el expresivo fauvismo. Profundizando en su actitud emocional ante el paisaje, esta obra es un testimonio fiel de los paseos y excursiones creativas junto con Palencia y Delgado por las tierras vallecanas.

Para finalizar, se podría incluir uno de los muchos paisajes que tiene el Museo del artista **Juan Manuel Díaz-Caneja** (Palencia, 1905-Madrid, 1988): el más temprano *Paisaje* (h. 1945). Caneja es un artista presente en los tres momentos artísticos, desde la primera etapa de la Escuela de Vallecas, la segunda durante la posguerra y hasta la Escuela de Madrid. Desde su viaje a París en el año 1929 –donde frecuentaba la tertulia de Gómez de la Serna en el café de Montparnasse y donde pudo visitar el taller de Picasso–, Caneja entra en contacto directo con el poscubismo, tendencia que trabaja a lo largo de toda su vida. Desde su forma tan distintiva de expresarse por medio del cubismo, el artista se centra en el paisaje castellano desde la década de los cuarenta, exponiendo sus primeros paisajes en la madrileña Galería Estilo en 1945. La obra del MAC se sitúa en el inicio del período de madurez, cuando se obsesiona con el horizonte del campo, sus suaves cerros y sus pueblos que, si bien se funden con la propia tierra, en la obra del Museo aún son reconocibles sus construcciones de adobe. Se trata de una pintura seca, árida, que aquí revela sutilmente las formas cubistas que después pasan a ser rotundas en las obras más tardías, de las que el Museo conserva numerosos ejemplos.

⁷⁹ LOMBA SERRANO, C. “Entre el páramo y la estepa. La poética de Alberto en la Unión Soviética: 1938-1962” en *Alberto. 1895-1962*, Madrid, MNCARS, 2001, p. 105.

⁸⁰ Esta obra participó en la I Bienal Hispanoamericana de Arte de 1951. ALAMINOS, *Colección Municipal...*, *Op. cit.*, p. 182.

Suburbios

Con este apartado se pretende continuar subrayando la importancia que tiene la periferia para los artistas de la primera mitad del siglo XX y, a la vez, las diferencias y características concretas que se desarrollan en cada momento artístico.

En este sentido, durante la posguerra **Delhy Tejero** (Toro, 1904-Madrid, 1968), una artista muy destacada en la colección del Museo, amplía su mirada del paisaje urbano hacia las zonas suburbanas de Madrid. Nos referimos a las tres obras [*Nosotros-Ellos*] (1940-45), las otras tres de *Suburbios* (1945), los dos dibujos *Extrarradio y figuras* (1950) y también se podría añadir la más más tardía en la que retrata el Estadio Vicente Calderón (1966-67). Tejero, una de las creadoras que la historiografía ha empezado a revisar y poner en valor en los últimos años, estuvo entre los artistas más avanzados de los años veinte y treinta, período en el que se inicia en la ilustración⁸¹ y en el que destaca su búsqueda de vanguardismo⁸².

Tras asimilar especialmente el surrealismo, Tejero experimenta a lo largo de su trayectoria con distintos lenguajes y técnicas, desde la abstracción, el magicismo y el realismo, hasta llegar a un estilo muy personalizado llamado “perlismo”⁸³. En todo caso, desarrolló un universo muy particular especialmente difícil de encasillar en movimientos o estilos.

En estos dibujos del Museo, posiblemente tomados del natural⁸⁴, nos ofrece una crónica del paisaje desolado de la periferia de Madrid por medio de una noción sintética, precisa y descarnada. Por un lado, las consecuencias devastadoras de la fratricida guerra, explícitas en las referencias de los carteles “Nosotros” y “Ellos” –los dos bandos han perdido–, al igual que a través del desangelado paraje y la testimonial ruina, elementos con los que construye un triste y deprimente panorama.

⁸¹ Tejero tuvo muy claro que necesitaría cierta independencia económica –esa “habitación propia” a la que se refería Virginia Woolf– si quería dedicarse al arte, por lo que desde sus inicios en Madrid trabajó como ilustradora a la vez que estudiaba en la Academia y residía en la Residencia de Señoritas de Madrid, colaborando en publicaciones como *La Esfera*, *Crónica*, *Blanco y Negro* o *Estampa*. “...había que ganar la vida antes de terminar la carrera –escribe en su diario–, pues sino para casa”, en VILA, M. D. y SÁNCHEZ, T. (eds.). *Delhy Tejero. Los Cuadernos*, Zamora, Diputación de Zamora, 2004, p. 37.

⁸² Potenciado a través de sus viajes a París, Bruselas, Marruecos, Florencia, Roma, Pompeya y Capri desde 1936, y culminando en la exposición con el grupo surrealista en 1939, *La rêve dans l'art et la littérature. De l'Antiquité au Surréalisme*, en la Galería Contemporaine. Expuso junto con Óscar Domínguez, Remedios Varo, Esteban Francés, Yves Tanguy, Jean Cocteau, Max Jacob, Robert Matta, Man Ray o Dora Maar, entre otros.

⁸³ Técnica matérica consistente en introducir trozos o pequeñas partículas pulverizadas de minerales en la pintura, con lo que conseguía texturas granuladas y cualidades mineralizadas. Empezó a realizarla en la década de los cincuenta, casi al mismo tiempo que los artistas informalistas. CABAÑAS BRAVO, M. “Delhy Tejero: una imaginación ensimismada en las décadas centrales del siglo XX” en *Delhy Tejero (1904-1968). 111 dibujos*, Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2005, p. 53.

⁸⁴ La práctica de pintar del natural fue muy trabajada por Tejero durante sus estancias en el extranjero, realizando vistas y detalles de las distintas ciudades, y aunque en estados y caracteres totalmente distintos, se podría decir que se pueden hallar soluciones formales comunes, sobre todo con los dibujos de Capri de 1938. Véase *Delhy Tejero. Representación*, Valladolid, Caja España y Junta de Castilla y León, 2009, p. 213-14.

Por otro lado, los bloques desamparados en medio del campo condensan la atmósfera del extrarradio, donde los límites entre la ciudad y el campo se difuminan, y las pequeñas figuras son casi absorbidas por la masa campestre. Cabañas Bravo interpreta muchos de los dibujos de la posguerra de Tejero como vías de escape, realizados dentro de un realismo muy poético, en el que aflora, mediante vaporosas iluminaciones o luminosas nieblas, cierta vaguedad, ensoñación y melancolía⁸⁵. Por su parte, Alaminos encuentra en algunos de los dibujos de Madrid o “caprichos” –término con el que Tejero se refiere a sus dibujos– coincidencias con algunos de los pintores de la Escuela de Madrid, especialmente con Eduardo Vicente o Juan Esplandú, por compartir el carácter social y a la vez poético con el que retratan el triste paisaje de la posguerra desde los suburbios⁸⁶.

Suburbios también retrata **Fermín Santos** (Gualda, 1909-Sigüenza, 1997) en la obra del Museo, *Paisaje urbano de Madrid* (1956) y **Gregorio del Olmo** (Madrid, 1921-Valencia, 1977) en *Nieve* (1971).

Paisaje interior

Con paisaje interior hacemos referencia al proceso especialmente esencialista, sintetizador y particular que llevan a cabo algunos de los artistas de la Escuela de Madrid al afrontar la representación del paisaje.

En primer lugar, se propone una selección de los dieciséis paisajes que posee el Museo de **Caneja**, fechados entre 1960 y 1985, de entre los que destaca *Pueblo entre trigo* (1960), y con los que se podrían presentar sus indagaciones formales dentro de su concepción poscubista –también de inspiración matissiana– del paisaje rural castellano.

Desde la década de los cincuenta, Caneja va depurando su cubismo hasta crear una limpia geometrización del campo, centrípeta, a través de una estratificación de colores planos y con una paleta de ocre, rosas y amarillos principalmente. “No sé si será consecuencia del carácter –cuenta Caneja–, pero creo que en mi carrera se puede advertir una progresiva tendencia al silencio”⁸⁷. De hecho, en su obra evita lo narrativo o anecdótico, expresándose a través de un extremo laconismo, el mismo que caracterizó su personalidad. Lo que buscaba Caneja no era hacer paisaje –de hecho, no le gustaba nominar así a sus obras, utilizando la palabra “estudio” para referirse a ellas– sino más bien se veía identificado con “aquellos pintores que sólo tratan de estrujar hasta el agotamiento un descubrimiento anacrónico y que sólo dormirán en paz el día que logren la fusión entre una intimidad vacilante y un objeto de pintura que un día, cuando era ajeno a ella, la despertó en sus atractivos”⁸⁸. Hacer íntimo el objeto

⁸⁵ CABAÑAS BRAVO, “Delhy Tejero...”, *Op. cit.*, p. 42.

⁸⁶ ALAMINOS LÓPEZ, E. “Madrid en los dibujos de Delhy Tejero” en *Delhy...111 dibujos*, *Op. cit.*, p. 61-62.

⁸⁷ Palabras del artista recogidas en CALVO SERRALLER, F. “La trama y el fulgor” en *Juan Manuel Caneja*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2003, p.48.

⁸⁸ AMESTOY, S. “Castilla de paisaje de Palencia de Caneja. El pensamiento del pintor” en *Juan Manuel Díaz-Caneja. Centenario del nacimiento (1905-1988)*, Madrid, MNCARS, 2005, vol. I, p. 32-34.

representado y a su vez devolverlo en una forma universal, pues los “estudios” de Caneja de estas décadas perdieron su carácter localista en pro de uno universal.

Asimismo, se propone el lienzo *Paisaje de la Olmeda* (1975) de **Álvaro Delgado**, pintor destacado como nexo entre la segunda Escuela de Vallecas y la Escuela de Madrid. La obra seleccionada aquí fue realizada en la larga estancia de Delgado en el pueblo castellano de la Olmeda de las Fuentes –iniciada a mediados de los años sesenta– y está dedicada al escritor y cineasta, amigo de Delgado, Jesús Fernández Santos. “Su primer recuerdo es el de un verano extraordinariamente luminoso que aclaró de golpe su paleta y le condujo a la búsqueda de blancos, rojos y amarillos explosivos”⁸⁹ y que caracteriza la mayoría de la producción realizada en La Olmeda. En este paisaje Delgado encuentra cierto paralelismo con el de la experiencia vallecana, plasmando también la vida rural, la de los campesinos y sus animales, fundiendo de nuevo arte y vida. A través de un expresionismo muy sintético y depurado, acelerado también por la pincela rápida y ondulante, Delgado construye solo con el color, acercándose a la abstracción aunque sin perder nunca la referencia figurativa. Posiblemente el paisaje del Museo fuera uno de los últimos que realiza en La Olmeda, pues justo en el año 1975, Delgado vuelve a Navia (Asturias), y desde entonces los paisajes castellanos pasan a enfriarse con la incorporación de tonos azules.

Dentro de “paisaje interior” también incluimos el *Paisaje castellano* (1967) de **Francisco Arias** (Madrid, 1911-1977), miembro destacado de la Escuela de Madrid, formado en la Escuela de Paisajistas de El Pular y en la Academia de San Fernando. Desde los cuarenta, Arias logra desarrollar una pintura poscubista –con claras influencias de Pancho Cossío– muy intimista que alcanza desde los sesenta su máxima estilización. Al igual que Caneja, representa paisajes castellanos desnudos, donde no hay figuras y todo se reduce a lo esencial dentro de una gama reducida de colores pero muy expresiva, con la que puede profundizar en las cualidades de las texturas.

Aunque fechado en 1999, en esta sección también podría añadirse el *Paisaje* (1999) que posee el Museo de **Cirilo Martínez Novillo** (Vallecas, 1921-Madrid, 2008), pintor de la escuela madrileña que hizo del paisaje su principal inspiración. A diferencia de los otros artistas de esta generación, Martínez Novillo no parte de una asimilación del poscubismo, sino más bien de su admiración por la capacidad sintética de Georges Braque que asimila, y que, con el paso de los años, estiliza hasta lograr una concepción única y muy personal cercana a la abstracción.

Esta obra se inscribe en la etapa final y más madura del pintor cuando, en su búsqueda constante de simplificación y esencialismo, alcanza un alto grado de depuración formal y conceptual, así como un tratamiento de la materia pictórica muy refinado. Como en la pintura del Museo, en estas obras Martínez Novillo plasma más que un paisaje, una misteriosa atmósfera, de luz extraña y cielo plomizo, desde una mirada poética: “lo que me importa es plasmar esa ambigüedad o misterio, llevando la imagen precisamente a ese terreno o situación extraña característica de la franja indefinida que existe entre lo

⁸⁹ ACEBES, M. *Álvaro Delgado. Gesto y color*, San Sebastián, Editorial Nerea; Bilbao, Fundación BBVA, 2005, p. 209.

figurativo y lo abstracto. Se trata un ‘territorio’ donde no puede haber menos anécdota. Lo que hay es un proceso; un proceso, sobre todo, mental”⁹⁰ y más tarde afirma: “De eso trato yo en mi pintura de paisaje: de crear una emoción, un clima, aunque también un placer estético”⁹¹.

Asimismo, se podrían incluir algunos de los paisajes de **Menchu Gal** (Irún, 1919-2008) que conserva el Museo, como *Pueblo de montaña* (1950) o *Paisaje de Montaña* (1959). Aunque la producción de Gal fue destacada en su tiempo por colegas y críticos, a pesar de su productiva actividad expositiva, y pese a ser la primera mujer premiada con el Premio Nacional de Pintura en 1959, no ha sido sino hasta recientemente cuando se está estudiando en profundidad su vida y obra.

Única mujer artista vinculada con la Escuela de Madrid, Gal realizó una gran aportación al nuevo y moderno paisaje, inspirándose en el castellano –descubierto con Palencia– y principalmente en el del Norte, interiorizado desde su infancia. Gal continuó contribuyendo a la excelente tradición colorista vasca en la que creció, formándose con Arteta en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y sumando las indagaciones emprendidas por medio del conocimiento de las novedades parisinas⁹², especialmente el uso expresivo del color propio de los fauvistas. Así, a finales de los cuarenta ya había desarrollado un ideario pictórico único, maduro, que no dejaría perturbar por los movimientos en boga, manteniendo un estilo bastante homogéneo durante el resto de su trayectoria. “El suyo era un estilo sintético que evocaba el todo sin expresarlo con minuciosidad realista o fotográfica: su trazo era seguro y rápido, de ahí la frescura de sus obras” y, como continúa destacando Barbara Rose, esa frescura era lograda, entre otras cosas, porque Gal empleaba la técnica antigua de pintar *alla prima* –popularizada por Caravaggio y practicada también por pintores modernos como Cézanne, Sargent o Cassatt–, es decir, iniciaba y terminaba la obra en una misma sesión, trabajando con la pintura aún húmeda y logrando un estilo muy expresivo y vivo⁹³.

Por último, se podrían incluir las tres estampas de paisajes de **Luis García Ochoa** (San Sebastián, 1920-) o alguna selección de la serie *Arboledas* que conserva el Museo⁹⁴, y sobre todo, el paisaje *Madrid desde mi estudio* (1984) de **José Luis del Palacio** (Madrid, 1930-) que, además, nos serviría como perfecto elemento de transición a la siguiente categoría por hallarse justamente entre los dos subtemas. Formado con Díaz Vázquez, Del Palacio en esta pintura nos ofrece una vista sintética de un Madrid abarrotado de edificios, tejados y cúpulas, para en realidad centrarse en el estudio del cielo, verdadero protagonista de esa obra.

⁹⁰ Martínez Novillo en MARÍN-MEDINA, J. “Conversación en el taller” en *Martínez Novillo. Paisajes esenciales (1999-2004)*, Salamanca, Caja Duero, 2004, p. 66.

⁹¹ *Ibidem*, p. 82.

⁹² En París se formó en el ya mítico taller de Amédée Ozenfant, donde también impartía clases Fernand Léger y donde se formó Leonora Carrington.

⁹³ ROSE, B. “Pasión por la pintura” en *Menchu Gal, un espíritu libre*, Valencia, IVAM; Madrid, Fundación Menchu Gal, 2012, p. 73-74.

⁹⁴ Véase el catálogo *Colección de obra gráfica del Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid*, Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo, 2004, p. 78.

Iconografía de Madrid

Si el paisaje urbano tiene éxito en el arte de posguerra, sin duda, la ciudad Madrid, es una de las grandes protagonistas en este período. Como se verá, estamos ante variadas visiones de la ciudad y su cotidianidad que, en su mayoría, ofrecen una visión más bien evocadora de la ciudad.

En este apartado podríamos situar de nuevo varias obras de **Delhy Tejero**: las pinturas *Plaza del Callao* (1946), *Paisaje de Madrid* (1960-65), los dibujos *Calle Segovia* (1942), *Calle Segovia y el Viaducto* (1942) y *Calle Segovia desde las Vistillas*, las dos poéticas vistas de *Plaza de Cibeles de noche* (1948-50) y la onírica *Vista de Madrid* (1960-65).

Es muy posible que la amplia y representativa vista de *Plaza del Callao* (1946) fuera realizada desde el estudio y vivienda que Tejero tuvo en el Palacio de la Prensa, en el número 4 de la plaza, y en el que el máximo atractivo era la privilegiada vista desde su terraza. Dentro de su línea más realista, en esta obra recoge con minuciosidad los detalles de los edificios cercanos para ir después difuminando la multitud de tejados y cúpulas. Según Marín-Medina representa una Madrid “solitaria y triste, casi sin peatones ni tráfico, semidesierta en una mañana fría y azul: una ciudad que en aquella postguerra arrastraba un vida de aliento muy corto, y que resultaba tanto o más insufrible que la del trienio liberal”⁹⁵.

Como sugiere Alaminos, podríamos obtener otra bella panorámica de Madrid si uniéramos las obras *Calle Segovia* (1942) y *Calle Segovia y el Viaducto* (1942): en la primera representa la Cuesta de la Vega, por la que circulan tranvías y donde se diferencian el Palacio de los Consejos, la cúpula de la Iglesia de las Bernardas y la torre de la Iglesia de Santa Cruz; mientras que en la segunda se continúa viendo San Francisco el Grande. Curiosamente, no se incluye el Palacio Real, algo que es casi obligado en todas las vistas desde este perfil, quizá “precisamente esa ausencia subraya, a nuestro juicio, el interés por los barrios más humildes de Madrid.”⁹⁶.

Las vistas nocturnas de Cibeles y principalmente la vista misteriosa, de ensueño, de los tejados y cúpulas de Madrid, subrayan el magicismo y el fuerte carácter onírico que caracterizó la producción de Tejero –recordemos que su interés por el subconsciente y lo mágico la unieron en su estancia parisina con los surrealistas– mas, no obstante, revelan más si cabe “su propio mundo, el círculo de luces y de oscuros que ella poseía dentro de sí [...] Por eso en su arte el universo exterior funciona sólo como un referente, ya que el suyo íntimo, su mundo interno, fue siempre remarcadamente personal, autosuficiente, solitario y cada vez más restrictivo”⁹⁷.

En este subtema el pintor **Agustín Redondela** (Madrid, 1922-2015) también tiene un lugar destacado, y se podrían incluir obras como *Campo del Moro* (1948-49) y las

⁹⁵ MARÍN-MEDINA, J. “El mundo interior y la pintura de Delhy Tejero” en *Delhy Tejero. Representación*, Op. cit., p. 65.

⁹⁶ ALAMINOS, *Ibidem*, p. 62.

⁹⁷ MARÍN-MEDINA, *Delhy Tejero. Representación...*, p. 21.

últimas adquisiciones del Museo⁹⁸. Redondela es sin duda uno de los paisajistas más valorados del siglo XX español que, además, retrató en numerosas ocasiones la ciudad de Madrid, eligiendo especialmente momentos al atardecer o directamente nocturnos. Los especialistas coinciden al señalar que a partir de mediados de los años cuarenta y durante los cincuenta Redondela realiza su producción más interesante: construye el paisaje de un modo clásico pero desde una modernidad geometrizable, de pincelada expresionista, empastada, de fuerte colorido, formas angulosas y planos difusos. “Se trata de un carácter rotundamente clásico y, al mismo tiempo, profundamente antiacadémico”⁹⁹, siendo de los mejores ejemplos de la vía d’orsiana, aquella que alentaba un equilibrio entre tradición y modernidad.

Más clásico aún es el trabajo de **Francisco Pompey** (Huelva, 1887-Madrid, 1974) *Vista panorámica de Madrid. Homenaje al Madrid de antaño* (1945-67) en la que el artista busca captar y recrear el Madrid antiguo tomado desde la vista más noble. Según Alaminos esta pintura fue realizada en 1945 pero firmada posteriormente, en 1967¹⁰⁰. Por ello no aparecen los rascacielos, ni tampoco las nuevas construcciones mientras que sí lo hacen otros elementos que sirven para evocar la imagen del “Madrid de antaño”, en la que aún se divisaban con facilidad los límites entre la ciudad y el campo –subrayados con detalles anecdóticos como los campos arados, el campesino y su mula de carga o las humildes construcciones. La obra revela un marcado carácter evocador procedente de una concepción de la ciudad algo idealizada. En cuanto a la técnica, de tendencia clasicista, está orgullosamente penetrada por la tradición hispana y anti vanguardista¹⁰¹. Hay que tener presente que Pompey pertenece a una generación anterior al resto de pintores que presentamos, formado en la Academia de finales del siglo XIX –con maestros como Muñoz Degraín y compartiendo enseñanzas con artistas como Solana o Nogué– y la historiografía ha reconocido más su aportación como docente y escritor de arte que su obra pictórica. Sin embargo, los paisajes de Pompey también podrían inscribirse dentro del clasicismo moderno de tradición mediterránea que propugnaba D’Ors durante la posguerra.

En esta línea, aunque a través de soluciones formales diferentes, se podrían situar las obras *Paisaje de Madrid [Puente de Toledo]* (1956) de **Fermín Santos** y *Vista de la Casa de Campo* (1984) de **Manuel Ortega** (Madrid, 1921-2014).

Todo lo contrario encontramos en el *Paisaje de Madrid* (1960) de otro artista incluido en la Escuela de Madrid, **Andrés Conejo** (Madrid, 1914-1992), del que Redondela afirmó: “la pintura de Andrés siempre fue sincera”¹⁰². Esta obra recoge Madrid desde la Pradera de San Isidro, vista goyesca por excelencia que ahora no incluye personajes castizos ni verbenas, y en cambio sí añade los perfiles de los nuevos rascacielos de la

⁹⁸ Aunque en este momento no conste la información detallada de estas obras por encontrarse en proceso de estudio y catalogación, sí se puede afirmar que se trata de paisajes urbanos que retratan Madrid.

⁹⁹ MARÍN-MEDINA, J. “Redondela. Estética y pintura de un solitario” en *Redondela. Exposición antológica*, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1998, p. 24.

¹⁰⁰ ALAMINOS, *Colección municipal...*, Op. cit., p. 188.

¹⁰¹ Véase cómo rechaza y critica las vanguardias artísticas en su ensayo *Los artistas y el público* (1942).

¹⁰² Recogido en *Andrés Conejo. 1914-1992*, Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, Ayuntamiento de Madrid, 1998, p. 77.

capital proyectados por los hermanos Otamendi, la Torre de Madrid –terminada en el mismo año en el que está datada la obra del Museo, 1960– y el Edificio España –finalizado en 1953– que se distinguen claramente detrás del Palacio Real. Junto a éste, podemos ver los dos torreones de la fachada principal –aún sin elementos decorativos– de la ecléctica Catedral de la Almudena, de la que se reanudaron sus obras en los cincuenta y sesenta con diseños de Fernando Chueca Goitia y Carlos Isidro. Ahora bien, si podemos ver sus dos torres desde esta perspectiva es porque la enorme cúpula de la catedral aún no se había podido levantar, y no se terminaría hasta casi medio siglo después. Curiosamente, Conejo ha decidido dejar fuera de este enfoque la silueta de San Francisco el Grande, tomando una vista que subraya el nuevo e internacional perfil de la ciudad, donde la arquitectura moderna se abre paso firme y sitúa a Madrid como una capital moderna con los rascacielos más altos del país.

En cuanto a su técnica, destacamos su pincelada de influencia postimpresionista sin perder cierto naturalismo –aunque no hay que olvidar que esta obra parece estar inacabada; el dominio de los planos horizontales y de los tonos grises y otros pasteles, tan propio de su obra en los años sesenta; también el singular tratamiento lumínico, donde no parece haber luz exterior sino que los propios objetos la emanan; y por último la amplitud que logra a pesar de las dificultades del pequeño formato que emplea¹⁰³.

En una línea también postimpresionista, actualizada y muy particular, se sitúa la obra *Cuesta de Moyano* (-) de **Francisco Arias**. Desde 1925, los libreros del Paseo del Prado fueron obligados a trasladarse a la calle de Claudio Moyano y, desde entonces, esta céntrica cuesta es un referente cultural en la capital donde se puede encontrar libros de toda clase¹⁰⁴. Arias representa la cuesta por medio de una ejecución rápida y desenvuelta, como se aprecia en especial en las casetas de los libreros, fundidas en su progresión con el follaje de los árboles, y con su característico colorido de gama terrosa, paleta que empezó a desarrollar desde la experiencia vallecana y abstrae de Castilla como inspiración. Como muchos de los pintores aquí presentados, Arias parte de lo concreto pero, debido a su afán de síntesis pictórica y su profundo interés en el color, acaba acercándose a la abstracción.

Con las obras *Bebedores en la Plaza Mayor* (h. 1960-65), *La Plaza Mayor en Fiesta de Navidad* (h. 1965) y la serie *Litografías de Madrid* (1963)¹⁰⁵ de **Eduardo Vicente** (Madrid, 1909-1968) nos acercamos al Madrid costumbrista, cotidiano y de pequeñas narraciones. Pese a que las obras de su etapa final, la década de 1960, suelen considerarse de peor calidad, hay que reconocer que en las obras del Museo se concentran las características más definitorias de la obra de Vicente, como la mirada

¹⁰³ Andrés Conejo, *Op. cit.* p. 86.

¹⁰⁴ El primer diseño de las treinta casetas fue realizado por el arquitecto Luis Bellido, renovado en 1986 y replicado en la reforma del año 2007, proyecto en el que además se hizo peatonal la cuesta.

¹⁰⁵ Edición de 12 estampas de la Colección *Tiempo para la alegría*, en la que al parecer se incluyen dibujos preparatorios. Contiene frontis, introducción, *La Verja del Botánico*, *Bailongo en las afueras*, *La trapería al amanecer*, *Lo eterno del Retiro*, *La Mañana*, *Cruzando el Viaducto*, *Rincón del café*, *La cuesta de Moyano*, *Chamarilero*, *La cacharrera*, *Las vecinas*, *Recoletos* y colofón. *Colección de obra gráfica...*, *Op cit.*, p. 116.

espontánea con la que retrata la cotidianidad de la ciudad, en la que importa más captar el momento, la naturalidad o la esencia de la relación de los personajes anónimos, generalmente humildes, con su entorno. Por este interés en el costumbrismo su obra suele ser relacionada con la del pintor romántico Leonardo Alenza, aunque la pintura de Vicente sea mucho más sutil y lírica, e incluso amable, y a pesar de retratar a personajes desfavorecidos. Aunque Sánchez Camargo le otorgó buen lugar en su monografía, destacándolo como “el gran narrador de las costumbres de las clases más pobres de Madrid”¹⁰⁶, Vicente ha sido otro de los pintores menos estudiados por la historiografía –quizá aún más por ser tan opuesto y contrario a la exitosa concepción abstracta de su hermano Esteban Vicente– y esto ha provocado que gran parte de su obra mural realizada en hoteles, restaurantes y locales de Madrid, se esté perdiendo.

Asimismo, se incluye *Tasca madrileña* (1965-75) de **Juan Esplandú** (Madrid, 1901-1978), uno de los pintores de la Escuela de Madrid que más pintó la capital, y como en la obra del Museo, retrató la vida cotidiana madrileña. Al igual que Vicente, Esplandú ya había iniciado su carrera artística durante la República y pudo visitar París en la década de los años veinte. El Madrid más castizo es el que ofrece la visión estilizada y fría de Esplandú: quizá en una taberna similar tenían lugar algunas de las tertulias intelectuales que tanto le gustaban frecuentar junto con Vicente, Arias, Pedro Bueno o Cristino Mallo, pero a Esplandú le interesa mostrar su lado cotidiano, su día a día con personajes anónimos, tipos populares en un ambiente sencillo en el que, sin embargo, se atisba cierta melancolía.

Por último, se proponen las obras de **José Sancha** (1908-1994): *Calle del Sacramento* (1974) *Calle Mayor* (1978) y *Calle Serrano* (1979). Sancha pasó gran parte de su formación y carrera en el extranjero, por lo que no está vinculado con ninguna de las Escuelas pero coincide generacionalmente con ellas¹⁰⁷. Sancha trabaja el paisaje urbano desde sus iniciales pinturas londinenses y, cuando pudo instalarse de forma definitiva en Madrid en el año 1968, realizó muchas pinturas sobre Madrid. Aunque la ciudad que retrata Sancha es muy diferente a la que hemos visto hasta ahora –aquí se trata ya del Madrid de la segunda mitad de los setenta–, el pintor coincide con las anteriores visiones al plasmarla desde una mirada evocadora y hasta pintoresca, por el sentido poético y la atmósfera neblinosa que las caracteriza. A Sancha no le interesa captar lo concreto, sino el ambiente general, la vida diaria en Madrid, y lo hace por medio de “una primera impresión de levedad, de luz, de serenidad, de colores transparentes, frescos, de formas sugeridas más que narradas, de un mundo feliz en suma” que deja ver un “fondo sereno de la vida diaria y sin grandes problemas”¹⁰⁸.

¹⁰⁶ SÁNCHEZ CAMARGO, M. *Pintura española contemporánea (la nueva Escuela de Madrid)*, Madrid, Cultura Hispánica, 1954, p. 121.

¹⁰⁷ Por ejemplo, tras la guerra civil se exilia en Moscú, donde pronto conoce a Alberto y colaboran juntos realizando decorados teatrales. CABAÑAS BRAVO, M. “Los artistas y exilio español de 1939 en Rusia”, en VV. AA. *España y Rusia. Destinos históricos y actualidad*, Moscú, Mezhdunarodnye otnosheniia, 2017, pp. 551-562. Disponible online: <https://digital.csic.es/handle/10261/159575> [Consultado en febrero de 2018].

¹⁰⁸ ZARCO, A. “En torno a José Sancha y su pintura”, en *José Sancha*, Madrid, Museo Municipal de Madrid, 1999, p. 34.

Retratos y Tipos

Dentro de este tema se presentan los retratos realizados por **Álvaro Delgado** que posee el Museo: *Campeño de la Olmeda* (1978-80), la serie –compuesta por doce estampas– de *Los encuentros de los Poetas de la Generación del 27* (1980), el retrato de *Cirilo Martínez Novillo* (1987) y el de *Carlos III* (1995). Estos retratos, extendidos a lo largo de casi dos décadas, permiten estudiar la variedad de lenguajes y técnicas empleadas por Delgado en un momento de total madurez, así como la evolución de sus retratos, que con el tiempo serán más esquemáticos, sintéticos –como vemos en *Carlos III* del Museo o el resto de los retratos evocadores de pintores y reyes realizados a mediados de los noventa. La primera obra, inscrita en el período de reencuentro con el campo castellano, sigue las formas expresivas y abocetadas de la crónica de La Olmeda, a base de manchas de color y trazos rápidos. Retrato de los campesinos realizando sus labores que “transmiten el anonimato y la indiferencia a que está sometido por estos años el hombre de campo”¹⁰⁹.

De trazo rápido también son los dibujos –que luego se estamparon en una edición de 1980 de Rafael Casariego y se acompañaron con textos de Vicente Aleixandre– de personajes del 27. Con algunos de ellos Delgado tuvo relaciones de estrecha amistad, por lo que algunos de los dibujos fueron hechos en la intimidad de una reunión, o una tertulia, y destacan por su marcado componente emotivo. Incluye los retratos de *Jorge Gillén en la ciudad*, *En casa de Pedro Salinas*, *El callar de Gerardo Diego*, *Dámaso Alonso, sobre un pasaje de juventud*, *Evocación de Federico García Lorca*, *Emilio Prados, niño de Málaga*, *Rafael Alberti, pintor*, *Luis Cernuda deja Sevilla*, *Manolito, Manolo y Manuel Altolaguirre*. Igualmente, esta serie nos permite recordar lo interrelacionadas que siempre han estado literatura y arte que, sin duda, en el caso de la Generación del 27 es inapelable.

Las cualidades de Delgado como retratista han sido enumeradas en muchas ocasiones, así el especialista Carlos Areán afirmó que “penetra hasta el último recoveco del alma de sus retratados” y Umbral ha llegado a decir ante su retrato que “dice absolutamente todo lo que se puede decir sobre mí (y también lo que no se puede decir o no se debe decir)”, siendo brillante en la capacidad de penetrar en el interior de sus modelos, extraer lo más definitorio y reflejarlo en su exterior¹¹⁰. Con su particular trazo nervioso, el alargamiento de sus figuras y una tendencia a la deformación –para subrayar los aspectos más característicos del retratado– Delgado logra no solo captar un momento vital concreto, sino que sus personajes “están captados en actitudes que resumen su ser y su recorrido vital conocido”¹¹¹.

También se presenta el *Retrato de Eugenio D'Ors* (1946) de **Rosario de Velasco** (Madrid, 1904-Barcelona, 1991). Velasco es otra de las pintoras más olvidadas por la historiografía actual, no solo por ser mujer y hacer pintura figurativa, sino sobre todo

¹⁰⁹ ACEBES, *Op. cit.*, p. 214.

¹¹⁰ Comentarios e ideas en CORREDOR-MATHEOS, J. “El pintor frente al modelo y viceversa” en *Álvaro Delgado. Extremos*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 2002, p. 88-92.

¹¹¹ CORREDOR-MATHEOS, *Álvaro Delgado...*, *Op. cit.*, p. 108-09.

por su adscripción al régimen franquista. Aunque formada en la tradición de Fernández Álvarez Sotomayor, su principal maestro, formalmente evolucionó desde los años veinte dentro de una línea realista, ligada con ese regionalismo pero sumando otros aspectos procedentes de la Nueva Objetividad alemana y el *Novecento* italiano, además de un acusado simbolismo.

Este retrato nos permite hablar de la estrecha relación que tuvo Velasco con el crítico catalán, quien le incluyó en el año 1945 en la exposición del II Salón de los Once celebrada en la galería Biosca¹¹² y la apodó cariñosamente la “Pola negri” de la pintura española. Como ya se ha comentado anteriormente, D’Ors –cuyo complejo y hasta contradictorio perfil ideológico le llevó a ser parte importante de la institución franquista– fue uno de los primeros impulsores de la renovación artística durante la posguerra en España, “desde dentro”, y lo hizo a través de la Academia Breve de la Crítica y el Salón de los Once “que, si no alcanzaba al arte de la vanguardia, sí se distanciaba de la tradición” proponiendo una “modernidad moderada que pretendía conectar con el pasado truncado por la contienda”¹¹³. Enraizado con el Noucentisme, con este ideario se promovían valores de la estética clásica –como la simetría, el orden compositivo, la contundencia volumétrica o la importancia del dibujo–, combinados con una pretendida modernidad que recuperaba determinados aspectos de la vanguardia de antes de la guerra –como el poscubismo–, pero no de la vanguardia más reciente.

Otro artista que también expuso en el Salón de los Once, vinculado con la Escuela de Vallecas y la Escuela de Madrid y cuya aportación se centra en la figura del contexto español, fue **Gregorio del Olmo**. En este sentido, el Museo posee dos buenos ejemplos: *Madre joven* (1947) y *Mozo de cuerda* (1952). Aunque Del Olmo ya había participado en algunas exposiciones colectivas, no fue hasta el año 1952 cuando tuvo su primera individual, en la Galería Estilo de Madrid. Tras esta exposición, los críticos coincidieron al destacar su precoz madurez y el sentido poético de su obra, y por ejemplo, el crítico Figuerola Ferreti afirmaba “para mí su obra supone una muy feliz conjunción de todos los antiguos valores –luz, color armonizado, composición ordenada – y todas las preocupaciones modernas –lirismo plástico, contraste cromático, desdibujamiento sugestivo”¹¹⁴. Esto se deduce de su admiración por Goya y Picasso¹¹⁵, combinado con un aprendizaje que desde su infancia se ubica en la apreciación del campo periférico de Madrid como extensión de Castilla, que se eleva tras la experiencia vallecana y que ya siempre estará presente en su manera de crear. Los retratos de este artista se caracterizan por un enfoque lírico, intimista y melancólico: solitarias en sus pensamientos, estas figuras monumentales son de formas

¹¹² Donde expuso junto con Torres-García, Benjamín Palencia, Eduardo Vicente, Gargallo, Pedro de Valencia, José Serrano, Rafael Zabaleta, Gómez Cano, Humbert y Escassi.

¹¹³ BOZAL, V. *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX. II. 1940-2010*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2013, p. 43 y 45.

¹¹⁴ Recogido en *Gregorio del Olmo (1921-1977)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 1989, p. 307.

¹¹⁵ “Creo que mi pintura; es decir, creo que mis gustos abarcan un período que va de Goya a Picasso, fijado y regustado en estos dos pintores, con un salto entre ellos sobre el vacío del siglo XIX. Goya y Picasso son mis dos únicas debilidades”. *Gregorio del Olmo, Op. cit.*, p. 52-53.

angulosas y redondeadas, de contornos vigorosos y simplificados, llegando sus rasgos faciales a deformarse a la manera picassiana.

El costumbrismo de **Eduardo Vicente** también podría incluirse con los tipos que representa en otras dos obras del Museo: el humilde *Vendedor navideño* (h. 1955-56) y *Esperando* (h. 1955-60), excepcional ejemplo del tipo femenino creado por Vicente.

Aunque fechado en la década de los noventa, también se podría incluir el *Cartel para las Fiestas de Carnavales* (1991) de **Luis García Ochoa**. En esta obra se concentran aspectos característicos de la producción de García Ochoa que, como admirador de Bonnard, Gauguin, Cézanne o Nolde, e iniciado en las corrientes posfauvista y posexpresionista, siempre emplea el color como su principal medio expresivo, trabajando desde un colorido violento, muy expresivo y de fuertes contrastes, en el que predominan los verdes, azules y violetas.

Por último, se proponen tres piezas más de **Delhy Tejero**: *Sueño surrealista* (1951), *Casas y escenas de verbena* (1950-55) y la ilustración art déco *Venus Bolchevique* (ca. 1932) —ésta última para ilustrar la novela con el mismo nombre de El Caballero Audaz (José María Carretero Novillo) publicada en la revista *Crónica*. De estos tres, cabe destacar el primero, un dibujo especialmente significativo porque por desgracia apenas tenemos testimonios de Tejero sobre su contacto con el surrealismo a finales de los años treinta. Gran parte de las obras de esa época, y tras implicarse en la Escuela Teosófica de París, fueron destruidas por la propia artista. Pero este dibujo sí nos revela que conoció técnicas como el automatismo, al igual que los procedimientos de Esteban Francés, basados en la combinación de fragmentos espaciales y múltiples perspectivas, los que influyen a Tejero, sobre todo, desde la década de los cuarenta¹¹⁶, cuando la artista experimenta de forma simultánea con la abstracción y la figuración.

Los recuerdos surrealistas aparecen y se combinan con los vitales en dibujos como el del Museo, una realidad soñada, o imaginada, en el que parece representarse fragmentos de una tertulia en un café —en París frecuentó el Fiore y el Des Magot, en Madrid, el León y el Gijón— en el que un artista o pensador reputado, recibe a los jóvenes creadores que escalan por su silla en busca de reconocimiento y promoción; también en el dibujo se ven cuadros colocados en árboles, en referencia a la práctica de exponer en la calle que la propia Tejero realizó en París; y en primer plano se distingue el dibujo del móvil de Ángel Ferrant, por lo que este café imaginario se identifica con el Gijón, donde estaba la escultura de Ferrant¹¹⁷. Así pues, Tejero representa en esta obra uno de los espacios simbólicos más destacados en las vanguardias: el café; con los tipos más característicos que frecuentaban estos lugares en la primera mitad de siglo: los artistas.

De Delgado, el Museo también conserva la impresionante obra *Los fusilamientos del 3 de mayo de Moncloa* (1969-87) para la que habría que encontrar una merecida ubicación. Como esta labor quedaría pendiente, al menos se cita para que sea tenida en cuenta.

¹¹⁶ GARCÍA GARCÍA, *Op. cit.*, p. 92.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 96.

3. Realismos

Otra de las escuelas o movimientos artísticos más representativos de la colección del Museo se relaciona con un conjunto de artistas que se expresan a través de los lenguajes realistas. Nos encontramos ante un período generacional bastante amplio, partiendo desde los años cincuenta con los llamados realistas de Madrid, continuando con la segunda y la tercera generación de realistas, incluyendo también los más vinculados con el hiperrealismo, y concluyendo con una serie de creadores próximos a estos lenguajes, temáticas y formas de mirar la realidad cotidiana, extendiéndose por toda la segunda mitad del siglo. Pese a que la mayoría de creadores no se reconocen en estas agrupaciones, la historiografía ha establecido estos marcos para poder estudiar la amplia creación contemporánea, como un lugar del que partir, e igualmente nosotros establecemos estas coordenadas con el fin de contribuir a los fines pedagógicos. Ahora bien, estos contextos no nos impiden subrayar las especificaciones oportunas y concretas de cada caso.

La mayoría de especialistas coinciden al desmontar el propio término, pues el “realismo” en la actividad artística puede estar relacionado con muchas culturas, movimientos, períodos diferentes e incluso otras disciplinas, como la literatura¹¹⁸. Pese a que aquí lo empleamos partiendo de su concepción más contemporánea y local¹¹⁹, hemos considerado más oportuno hablar de “realismos”, esto es, en plural, para abarcar las tan distintas formas que existen de expresarlo.

En primer lugar, destacamos que la mayoría de los artistas pueden inscribirse a la propuesta generacional desarrollada por Tussel, según la cual se podrían diferenciar tres generaciones: la primera estaría formada por los realistas de Madrid, un conjunto de artistas nacidos en los años treinta que inician sus carreras en los cincuenta, como Antonio López, Amalia Avia, los hermanos Francisco y Julio López Hernández, Isabel Quintanilla, Carmen Laffón, María Moreno o Esperanza Parada¹²⁰; los artistas nacidos

¹¹⁸ Como estudia Calvo Serraller, su existencia en el arte se puede remontar hasta la Grecia clásica, teniendo un gran apogeo con el naturalismo del siglo XVII cultivado en Italia, España y Holanda, hasta el consciente empleo del término por parte de Courbet en el siglo XIX, e incluso está muy presente dentro de algunos movimientos de vanguardia, como el surrealismo, el novecentismo italiano o el realismo mágico y en artistas como Guttuso, Gruber, Hélion o Balthus. En definitiva “...no se trata de un estilo, sino de una forma de mirar, que despoja y cincela; que, en definitiva, ilumina la realidad en sus rincones más oscuros, que no son sólo los más recónditos, sino los más inapreciados”. CALVO SERRALER, F. *Luz de la mirada. Amalia Avia, Carmen Laffón, Antonio López García, Francisco López Hernández, Julio López Hernández, María Moreno, Esperanza Parada, Isabel Quintanilla*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2003, p. 18-19 y 26.

¹¹⁹ El realismo español sin duda ha sido, y en la actualidad contiendo siendo, uno de los reclamos culturales más promocionados, iniciándose con la exposición en la galería Malborough de Londres *Contemporary Spanish Realists* en 1973, que potenció su consolidación internacional y la sensación de unidad, pese a la variedad expresiva de los artistas. TUSSEL, J. “Tres generaciones en el realismo español actual”, en *Realismos. Arte español contemporáneo*, Madrid, Galería Ansorena, 1993, p. 19. Esta unidad también se ha visto reforzada por los lazos personales entre los artistas, que llegan a compartir largas amistades y también relaciones matrimoniales.

¹²⁰ El concepto de grupo en esta generación se ha visto reforzado por los lazos personales entre los artistas y las influencias mutuas, pues llegan a compartir largas amistades y también relaciones matrimoniales, como los casos de Antonio López y María Moreno, Francisco López Hernández e Isabel Quintanilla, Julio López Hernández y Esperanza Parada, y Amalia Avia y Lucio Muñoz, aunque, como es sabido, desde muy temprano Muñoz orientaría su obra hacia la abstracción.

en los años cuarenta que empiezan a exponer a partir de finales de los sesenta formarían la segunda, como Clara Gangutia, Daniel Quintero, Guillermo Muñoz Vera, Matías Quetglas, Antonio Maya, Eduardo Naranjo, Cristóbal Toral, César Luengo, José María Mezquita, Miguel Ángel Argüello, Eduardo Verdasco o Claudio Bravo; y la tercera está vinculada con aquellos nacidos en torno a las décadas de 1950 y 1960 y que realizan sus primeras exposiciones en los ochenta, como José Manuel Ballester, Félix de la Concha, Manuel Franquelo, Rafael Cidoncha, Carlos Morago o Gerardo Pita¹²¹. Desde las obras del Museo, podemos sumar a esta generación, también a una hipotética generación posterior o lo que se ha venido definiendo como “Nuevo Realismo”, a Luis Mayo, Roberto González Fernández, Guillermo García Lledó, Joaquín Ureña, Carlos Díez Bustos, Carlos García-Alix, Joaquín Millán, Gonzalo Goytisolo, César Galicia, Juan Moreno Aguado, Sebastián Nicolau, Carlos Gonçalves, Manuel Huertas Torrejón, Damián Flores, Rosa Pérez-Carasa, Joaquín Risueño, Alberto Pina y Javier Rodríguez.

Asimismo, el Museo posee obras de una nómina de artistas que no están vinculados con estos grupos generacionales pero que por el lenguaje empleado o la temática retratada, consideramos que podrían incluirse en este apartado. Nos referimos a obras del Museo de Ramón Gaya, Teresa Sánchez-Gavito, Alfredo Ramón Robledano, José Lapayese del Río, Enrique Cavestany, Robert Ryan, Mercedes Gómez-Pablos Maristany, Blanca Vernis o Venancio Arribas.

Los conceptos pensados para este grupo son nueva periferia, realismo poético, iconografía de Madrid, cielo de Madrid, desapego/desde fuera y retratos/tipos.

A diferencia de los dos apartados anteriores, una puntualización importante en este que nos ocupa es que, si bien incluiremos el subtema de retratos y tipos, en cambio nos centraremos exclusivamente en aquellas obras en las que se retrate Madrid, excluyendo otras de los mismos autores que tratan otros temas.

Nueva periferia

Como se ha visto, el ámbito periférico aparece como una suerte de subtexto pues no deja de estar dentro de las preocupaciones e intereses de los artistas del siglo XX y, de nuevo, para los pintores realistas será uno de los focos desde donde representar la ciudad, sus cambios y sus contradicciones. Podremos evolucionar desde vistas clásicas de la ciudad, actualizadas con el nuevo perfil internacional de Madrid; pasando por la zona norte de la ciudad, enclave al que se desvía la atención artística desde el último tercio del siglo XX, y por la sur, donde la pobreza continúa caracterizando el imparable extrarradio de Madrid; hasta llegar a las nuevas formas de comunicación, las modernas infraestructuras y los medios de transporte más actuales y populares.

¹²¹ Además, Tussel afirma refiriéndose a la primera generación que “se trata, en mi opinión, del grupo generacional que imprime carácter a todo el realismo español y el que resulta más original, aunque también quizá sea irrepetible”. TUSSEL, *Realismos...*, *Op. cit.*, p. 19-24.

Empezamos con el estudio de la obra *Madrid desde la Casa de Campo* (1999) de **Luis Mayo** (Madrid, 1964) que, en realidad, se compone de dos obras posteriormente unidas. Cada tabla del díptico está firmada por separado en el lado derecho, y además los datos que constan a los dorsos de ambas piezas se fechan en diferentes años, siendo la más grande del año 1997 y la pequeña del 1999¹²². Pese a las similitudes en el tratamiento de las piezas, son visibles las incoherencias y las diferencias formales, especialmente de colorido, quizá justamente lo que se proponía el pintor, jugar con estas imágenes contrapuestas. Ambas son vistas otoñales desde las afueras, desde la Casa de Campo, lo que, como es sabido, es el punto de vista más clásico y representado de la ciudad. Sin embargo, parece ser que Mayo prefirió retratar primero el perfil moderno de la ciudad, donde sobresalen los rascacielos Edificio España y Torre Madrid, para poco tiempo después ampliar su vista e incluir el Madrid borbónico del Palacio Real que, a diferencia de la vista que vimos de Conejo, ahora sí está acompañado por la Catedral de la Almudena en toda su plenitud, sobresaliendo su gran cúpula.

Otra vista de corte más clásico es la que ofrece **Antonio Maya** (Jaén, 1950) con la obra *Puente de la Reina I* (1995), pintura realizada desde su particular encuadre en diagonal. Esta obra, como se presenta en la exposición del Museo *Madrid en sus escenas contemporáneas* (2018), podría relacionarse con una visión positiva de los límites de la ciudad, basada en el proyecto de Madrid Río por el que se reacondicionó gran parte del recorrido del río Manzanares, en sus dos lados, para el disfrute de los ciudadanos.

Muy diferente es la vista de **Alberto Pina** (Atenas, 1971), *Tetuán* (2002), donde se muestra el caos constructivo de algunos de los barrios periféricos de Madrid, como el popular Tetuán. La pintura de Pina se ha relacionado con la Nueva Objetividad, la pintura metafísica o incluso con el realismo de Edward Hopper, no obstante, la referencia más importante y reconocida por el artista se refiere a su maestro, Francisco Cortijo¹²³. Fue precisamente su maestro quien destacó a Pina como un “pintor de sentimientos”, por su forma única de expresarlos a través de visiones tan personales como la obra del Museo, donde nos introduce en un escenario desolado y algo inquietante, sin concesiones anecdóticas o idealizaciones, con un gran tratamiento teatral de la luz, y teniendo como resultado un trabajo profundamente emotivo. Como apunta Andrés Barba hay una pulsión sentimental en su forma de representar los paisajes urbanos: “bajo el aparente sosiego de la pintura de Alberto Pina sobrevive la desazón que produce el enfrentamiento entre un mundo que no se deja amar, y una voluntad que se niega a dejar de amarlo. El sosiego no es nunca tal, el “franciscanismo” es engañoso”¹²⁴.

¹²² ALAMINOS, *Colección Municipal...*, *Op. cit.*, p. 165.

¹²³ F. FIDALGO, P. “Alberto Pina. El pintor de la soledad”, *Duendemad*, sin fecha, disponible online <http://www.duendemad.com/es/n-147-el-libro-azul-del-arte-emergente/el-pintor-de-la-soledad> [Consultado en marzo de 2018].

¹²⁴ BARBA, A. “El cuadro transparente”, material disponible en la versión online de la galería que representa a Pina, Utopia Parkway <http://www.galeriautopiaparkway.com/artistas/alberto-pina/alberto-pina-bibliografia/> [Consultado en marzo de 2018].

Desolado e inquietante también resulta el paisaje de la nueva periferia creado por **Francisco Menéndez Morán** (Madrid, 1956): *Paisaje urbano con moto* (1993-96). Según Alaminos estamos ante una vista tomada en las cercanías de Plaza de Castilla y se trata de “uno de los paisajes más descarnados de nuestra ciudad”¹²⁵. Quizá sea así, pero en lo que seguro coincidimos con él es en la clara relación de esta obra con la mirada a la periferia tan característica del cine neorrealista italiano¹²⁶.

El extrarradio también fue retratado por el polifacético **Enrique Cavestany** (Madrid, 1943), como lo muestran las pinturas del Museo *Madrid-Carabanchel* (1979) y *Colonia del Pan Bendito* (1979). Estas obras, que podríamos inscribir en un realismo social crítico, se contextualizan en uno de los barrios históricos más grandes y populares del Madrid al otro lado del río Manzanares, fuera de la llamada “almendra central”, que desde la posguerra pasó a caracterizarse por las pequeñas y más humildes viviendas, la proliferación de chabolas y la marginalidad. En concreto la Colonia del Pan Bendito llegó a ser uno de los focos de mayor problemática social, por la falta de condiciones dignas de vida y el alto grado de delincuencia que desde los sesenta se intentará ir paliando con distintas políticas, como la construcción de viviendas públicas y protegidas. Cavestany muestra con crudeza el barrio casi completamente absorbido por montones de chatarra y basura –crudeza que se enfatiza con la ayuda de las cualidades del soporte empleado, la tabla–, con lo que denuncia la triste e insostenible situación que se continuaba viviendo en Carabanchel en los primeros años de la Transición, además de dignificar el tema al representarlo desde una categoría tan tradicional como la pintura. Hay también en estas obras un pesimismo que traspasa la realidad concreta de Carabanchel, que se subraya con la ruina de metal y la sensación de pérdida, y sobre todo, a través del lenguaje realista empleado y el tipo de iluminación, homogéneo y oscuro, elaborado.

Bien diferentes son las dos vistas de **Daniel Quintero** (Málaga, 1949): *Junto a la Ventilla* (1996) y *Puertas de Europa* (1997) que podríamos situar dentro de un realismo de clara tendencia naturalista. Quintero se formó en la Academia de San Fernando y en el Círculo de Bellas Artes pero, sin duda, lo que más marcó su formación artística fue el aprendizaje junto a Amadeo Roca desde 1965. Esto explica el tratamiento clásico que está presente en la mayoría de sus pinturas –incluso en su última producción, caracterizada por la distorsión del paisaje–, como vemos en las obras del Museo; Quintero crea basándose en composiciones equilibradas, de precisas perspectivas y exacto dibujo que no obstante pasa a ser más suelto, más naturalista, con la pincelada¹²⁷. Así, pasa de la precisión y el análisis minucioso de la realidad a la síntesis

¹²⁵ ALAMINOS, E. “La imagen de Madrid en el arte contemporáneo español. Una breve aproximación” en *Ojo a Madrid. Alois Beer (1840-1916), Michael Schlapkohl (1962-), Gerhard Gutruf (1944-)*, Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2005, p. 36.

¹²⁶ *Ídem*.

¹²⁷ “El dibujo, a partir de Roca, toma definitivamente una importancia sobresaliente en mi obra. De un dibujo de contorno, de tanteo lineal, pasé a un dibujo de conocimiento interior, de estructura [...] No sólo me ayudó en la manera de hacer naturalista sino que esta manera de ver va a abrirme más tarde posibilidades para la composición y también el control de mis cuadros más abstractos [...] El dibujo ha sido siempre mi obsesión. Lo considero tanto el esbozo de una obra futura como obra total. El dibujo es el primer rasgo, la moción inicial de una mano en una hoja de papel blanco”. Quintero en CABRA DE LA LUNA, J. M. “Daniel Quintero, un pintor malagueño recuperado” en *Anuario. Real Academia de Bellas*

propia del naturalismo, donde el color, la mancha, pasan a tener el protagonismo¹²⁸. Este método ha provocado que se relacione su obra no solo con los pintores del siglo XVII, sino sobre todo con Beruete, con quien además coincide en los encuadres y los paisajes elegidos¹²⁹. En las obras del Museo Quintero retrata la nueva periferia madrileña: aquella que ahora está aún más alejada de la ciudad, en la que continúan apareciendo las chabolas o las construcciones unifamiliares más humildes, pero también existe otra más urbanizada, la de los grandes bloques de pisos, de ladrillo rojizo y con sus característicos toldos de vivos colores que pronto pasarán a estar desteñidos. Además, en ambas vistas Quintero incluye uno de los iconos del Madrid más contemporáneo, la Puerta de Europa o los rascacielos más conocidos como Torres Kio, diseñadas por los arquitectos Philip Johnson y John Burgee, cuya construcción finalizó justamente en el año 1996 y que ha pasado a ser uno de los motivos más representados por un gran número de pintores, fotógrafos y cineastas más actuales.

También como telón de fondo aparecen las Torres Kio en la obra del pintor y escritor **Carlos García-Alix** (León, 1957) que tiene el Museo, *Estación I* (2001). La protagonista de esta vista al atardecer es la reformada Estación de Chamartín y la multitud de rectilíneas vías que la componen. La gran expansión de Madrid y la continuación del plan de centralización, convirtieron a Chamartín en la estación más importante de contacto con las zonas del norte y el oeste peninsular, así como con Portugal y Francia. García-Alix representa la ciudad dentro de una atmósfera sombría, con un lenguaje empastado casi tardocubista y con su característica gama de colores apagada, aunque el crepúsculo le lleve a introducir amarillos anaranjados en el cielo; también es una ciudad solitaria, pues no se diferencia ningún tren pasando por esas vías; e incluso esta obra nos puede conducir a evocaciones narrativas o cinematográficas, tan presentes de alguna forma u otra en toda su producción. Este aspecto narrativo se hace más evidente en otra de las pinturas del Museo de García-Alix donde vuelven a aparecer las Torres Kio, *Regreso a Casa* (1998), un óleo que parece el inicio de un relato, que revela su inclinación por los ambientes populares y donde se atreve con una paleta más suave. Como destacó Raúl Eguizábal en el catálogo de la exposición en la que participó esta pintura “a Carlos lo que le mueve es el rastro del hombre, ese habitante que nunca acabaremos de conocer”¹³⁰.

El artista **Juan Moreno Aguado** (Madrid, 1954) también representa la estación en su obra *Chamartín* (2000), centrándose en sus raíles y tan solo perfilando las características torres en el fondo de la composición. Aunque es cierto que aquí podemos distinguir algunos trenes en movimiento, no obstante, en el plano más cercano Moreno Aguado prefiere subrayar su ausencia y la sensación del tiempo detenido. Con una técnica impecable, dentro de esta serena atmósfera hay una gran carga nostálgica que nos envuelve y conduce al estado anímico del pintor.

Artes de San Telmo, Málaga, nº 8, 2008, p. 50. Disponible online:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3128726> [Consultado en marzo de 2018].

¹²⁸ Igualmente Quintero siempre ha destacado la importancia que le otorga al color, llegando a hablar del “color como atmósfera”. Sustituye al aire que envuelve la figura o el paisaje” en CABRA DE LA LUNA, *Op. cit.*, p. 52.

¹²⁹ ALAMINOS, *Ojo a Madrid...*, *Op. cit.*, p. 32.

¹³⁰ Carlos García-Alix. *Estado del cielo. Pinturas*, Madrid, Galería Sen, 1999, s. n.

Sin duda, otro de los medios de transporte fundamentales de Madrid es el Metro, que desde los fondos del Museo puede ser representado con la escultura en bronce de **Julio López Hernández** (Madrid, 1930) *Metro Tetuán Vallecas* (1970). El título de la obra hace referencia a unos de los primeros trayectos del Metro –inaugurado en 1919 con un trayecto de ocho estaciones desde Cuatro Caminos a Sol– que, a través de la más antigua de las líneas, la 1, comunicaba la ciudad de norte a sur, esto es, desde el barrio de Tetuán hasta el Puente de Vallecas.

López Hernández siempre ha destacado por encontrar belleza y simbolismo en el quehacer ordinario, en los rostros que se pueden ver a diario, las acciones cotidianas, y sobre todo, los comunes ademanes¹³¹. Y es en las décadas de 1960 y 1970 cuando realizó un grupo de obras centradas en la cotidianidad madrileña, “piezas de gran intensidad, y que integran una visión especialmente fuerte, especialmente densa, de la realidad de la capital española”¹³². En concreto, en el año en el que está fechada la obra del Museo, 1970, López Hernández era profesor de Modelado de la Escuela de Artes y Oficios y trabajaba en el estudio de Beire, a donde tenía que ir en metro todos los días desde su casa en la calle Almagro¹³³. Ya en 1964 realizó una obra con esta temática, *Mujer en el metro*, la cual se considera antecedente de *Metro Tetuán Vallecas* y, del mismo modo, se podrían relacionar los personajes de la anciana y la niña con la idea que trabajó en una escultura inacabada en poliéster y escayola de 1970: una obra en la que mostrar “los dos extremos de la vida, la luminosa infancia y la cercana decrepitud... [que] pugnaban por separarse, distanciarse como cabos sueltos de un mismo ovillo”¹³⁴. El verismo y el clasicismo técnico –visible en los pliegues de las ropas, las texturas y detalles de las puertas– coexiste con zonas más rápidamente resueltas por la preocupación por la materia¹³⁵, y se conjugan con el simbolismo poético de la atmósfera del vagón y la singularidad de los ocupantes del vagón.

La artista **Rosa Pérez-Carasa** (Riotinto, Huelva, 1957) también se ha interesado por las infraestructuras de comunicación de la capital, como vemos en la pintura *Día 31 (M-30)* (1996), de hecho, la ciudad y sus problemáticas constituyen el principal tema al que dedica su producción. A Pérez-Carasa no le interesan los grandes iconos urbanos, ella aprecia la belleza que se encuentra en lugares anónimos, como en los márgenes de

¹³¹ Es bien sabido que en gran parte de su obra abstrae y poetiza la esencia del tema o persona representado por medio de sus manos, aisladas en reposo, en tareas artesanales, o como mínimo, suelen ser parte destacada del conjunto. Hasta tal punto otorgan identidad las manos para el escultor, que se autorretrata a través de ellas, como en *Manorretrato* (1973) o *El espejo del orfebre* (1983).

¹³² BONET, J. M. “Instantes esculpidos” en *Julio López Hernández. Obra 1960-1995*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1995, p. 19.

¹³³ Refiriéndose a la contextualización de otra obra de 1970 cuenta: “Vivía entonces con Esperanza y las niñas en Almagro 28. Lo que me obligaba a ir todos los días en metro hasta Alvarado y luego, por la calle de Juan Pantoja (descrita en una nota anterior) llegar al estudio en Beire. El viaje ahora me parece que cobra una entidad metafórica. Su transcurrir dejaba constancia de la impresión que podían causar en mí los diferentes momentos en los que mi atención se detenía”. LÓPEZ HERNÁNDEZ, J. *Notas a pie de obra*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2016, p. 196.

¹³⁴ LÓPEZ HERNÁNDEZ, *Op. cit.*, p. 198. Esa escultura tuvo como inspiración distintas vivencias y recuerdos, entremezclándose en las notas autobiográficas su abuela, la visión de una anciana viuda que cuida que no se alejen los niños y su hija Marcela, jugando en su estudio. Es muy posible que tomara como modelo a su hija para realizar la niña de la escultura del Museo.

¹³⁵ BONET, *Julio López Hernández..., Op. cit.*, p. 22.

la ciudad o los barrios periféricos; y las relaciones que tenemos con nuestro entorno, por ejemplo, entiende las carreteras más bien de un modo paradójico pues las define como lugares que dividen, separan, sirviendo para las personas pero en realidad alejadas de los modos naturales de movimiento de los humanos o los animales¹³⁶. Así, Pérez-Carasa elige retratar una de las imágenes más vulgares de nuestro quehacer diario que, sin embargo, también es una de las más representativas de las grandes urbes, caracterizadas por sus amplios anillos de circunvalación y que en esta obra, por un lado, es complejizada por ahondar en los límites de los espacios habitados, y por otro lado, es elevada por medio de una técnica de herencia impresionista y bajo un enfoque muy fotográfico que subraya la importancia del momento vivido.

Por último, y en relación con los nuevos medios de transporte y formas de comunicación, se incluye la impresionante vista creada desde el avión en *Madrid desde el aire* (2005) por **Guillermo Muñoz Vera** (Concepción, Chile, 1956).

Realismo poético

Bajo el siguiente epígrafe se presenta un conjunto de obras que retratan la ciudad desde una mirada esencialmente poética con tendencia a cierta nostalgia, volcándose en lo cotidiano anónimo desde una especial intimidad y siendo el tema de la fachada el gran protagonista.

En este sentido la artista más destacada es **Amalia Avia** (Santa Cruz de la Zarza, Toledo, 1930-Madrid, 2011), de la que se podrían incluir pinturas como *Bar 'Viva Madrid'* (1978) y *La catedral de las colchas* (1990), y estampas como *Galdosiano* (1972). Avia se formó en el madrileño estudio de Eduardo Peña y, como la mayoría de los artistas realistas, acudía al Museo del Prado, y sobre todo al Museo de Reproducciones Artísticas para dibujar los vaciados de las grandes obras maestras¹³⁷, realizó su primera exposición en la galería Fernando Fe en 1959 y continuó completando su formación con las clases libres del Círculo de Bellas Artes hasta 1960. En este mismo año se casó con Lucio Muñoz, y pese a los aparentes antagónicos lenguajes que emplearán en sus respectivas carreras, las influencias entre ellos fueron mutuas y recíprocas, y ambos lograron ser representados por una de las galeristas más avanzadas e influyentes del país, Juana Mordó.

Como apunta Asensio Castañeda “el lenguaje formal escogido por Amalia Avia para reproducir la realidad es personal y cercano, y su mensaje muy directo y veraz, por ello se nos hace sencillo de interpretar y resulta atrayente. Un lenguaje formalmente realista, sí, pero imbuido de un intimismo y carga personal que lo alejan de todo convencionalismo, y un realismo social en el sentido de expresión de lo cotidiano que no oculta su sordidez” pudiéndose concluir que “la realidad diaria y silenciosa que

¹³⁶ Estas ideas de Pérez-Carasa fueron extraídas durante un breve encuentro con la artista en el Museo en el mes de febrero de 2018.

¹³⁷ También, a diferencia de los pintores abstractos, este grupo prefería viajar a Italia antes que a París, y así entrar en contacto con las formas de la antigüedad y poder estudiar la pintura pompeyana.

rodea al hombre es el tema de su pintura”¹³⁸. Una realidad que, como vemos en las dos pinturas del Museo, Avia transforma y devuelve con una significación nueva, poética y nostálgica. La artista retrata, y con ello recupera del olvido, aquellos lugares anónimos que tienen un carácter especial, auténtico, y que ahora pasan a tener algo de escenografía teatral o de exterior interiorizado¹³⁹. Sin duda, Madrid fue una de las ciudades que más inspiraron a Avia desde la década de los setenta, especialmente la ciudad que se descubre perdiéndose por las calles del centro, donde ella misma, su marido o sus hijos, fotografiaban en blanco y negro el objeto deseado por la pintora: fachadas –con especial atención al negocio de antaño–, balcones, portales, plazas, calles y otros detalles del Madrid más castizo¹⁴⁰, dejándonos “una de las miradas más lúcidas sobre la ciudad”¹⁴¹. Y con esa mirada, a diferencia de otros realistas que captan un instante, consigue extender lo más característico del lugar, como si lograra condensar las vivencias que allí se produjeron, o incluso “el momento sublime de su existencia, la dignidad de todos sus tiempos reunidos, juventud, madurez, vejez”¹⁴².

Las pinturas del MAC, realizadas con la característica paleta de Avia de grises y pardos, presentan cierto aire melancólico que, incluso sin proponérselo, bañan la mayoría de toda su producción¹⁴³. Ahora bien, coincidimos con Tussel cuando afirma que “no evocan una existencia lamentable y cerrada a la esperanza sino que remiten a una cierta conciencia de la dignidad que tiene lo humilde”¹⁴⁴. Esta melancolía también ha sido la causa de que se haya visto en su obra ecos galdosianos y barojianos, siendo a veces explícito como en la estampa del Museo *Galdosiano*, y en realidad extendiéndose marcadamente por la mayoría de sus aguafuertes, que se han vinculado más con la tradición noventayochista y siempre han sido destacados por sus brillantes calidades técnicas y expresivas.

¹³⁸ ASENSIO CASTAÑEDA, E. *Amalia Avia: personalidad creadora e identidad femenina*, Tesis Doctoral, Madrid, UNED, 2015, p. 147 y 305. Disponible online: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:GeoHis-Emasensio/ASENSIO_CASTANEDA_Eva_M_Tesis.pdf [Consultado en marzo de 2018].

¹³⁹ Reflexiones de Calvo Serraller al tratar de la obra de Antonio López que Guillermo Solana también extrapola a la de Amalia Avia. SOLANA, G. “Una lenta conquista del espacio” en *Realistas de Madrid. Amalia Avia, Antonio López, Francisco López, Julio López, María Moreno, Esperanza Parada, Isabel Quintanilla*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2016, p. 34.

¹⁴⁰ “Me atrae la calle –cuenta Avia. Por eso pinto calles por las que ha pasado mucha gente. Portales por los que han pasado muchas vidas [...] El Rastro, Lavapiés y, cuando voy fuera de Madrid, paseo con el coche buscando este tipo de lugares. En Madrid cada vez son más escasos. Tengo cuadros de otros barrios y otras casas: el Ministerio de Educación, portales de la calle Zurbano... Pero mi mundo es el otro. El Madrid que yo he pintado se está muriendo. Me estoy quedando sin temas. Tienen mucho más encanto para mí las tiendas de oficios, las fachadas humildes [...] No pinto del natural desde que era estudiante. Pinto a partir de fotografías y suelo ir mucho a ver el sitio. Varias veces a lo largo del tiempo en que estoy pintando el cuadro. Antes me hacía las fotografías Lucio y ahora me las hacen mis hijos. A veces las he hecho yo. Primero fueron en blanco y negro y luego en color. Al principio no me gustaba el color, pero me acabé acostumbrando. Con el blanco y negro trabajaba a partir del recuerdo del colorido original, de imaginarlo.” Declaraciones recogidas en PARREÑO, J. M. “Testimonios” en *Luz de la mirada...*, *Op. cit.*, p. 45-47.

¹⁴¹ BONET, J. M. “Amalia Avia. Crónica en gris” en *Amalia Avia. Exposición antológica*, Madrid, Centro Cultural de la Villa, Ayuntamiento de Madrid, 1997, p. 26.

¹⁴² CASTAÑO, A. “Al tratar de la pintura de Amalia Avia”, en *Amalia Avia...*, *Op. cit.*, p. 31.

¹⁴³ “Sé que en mis cuadros hay una cierta melancolía. La tienen, a pesar mío. No quiero que mi pintura sea nostálgica, pero así me sale”. En PARREÑO, *Op. cit.*, p. 45.

¹⁴⁴ TUSSEL, J. “La peculiaridad del realismo de Amalia Avia”, en *Amalia Avia...*, *Op. cit.*, p. 41.

Las pinturas de fachadas de **Alfredo Ramón Robledano** (San Ildefonso, Segovia, 1922-Madrid, 2015) han caracterizado tanto su producción que, inscribiéndose dentro del realismo paisajista y arquitectónico, podría definirse como “paisajismo de fachadas”¹⁴⁵. El Museo tiene varios ejemplos: *Los balcones. Calle de Montesquín* (1961)¹⁴⁶, *Pequeña zapatería* (1971), *Plaza de las Cortes* (1979), *Calle de Santa Engracia* (1980), *Calle de Luchana* (1980), *Calle del Príncipe de Vergara* (1980), *Pescadería Sancho* (1981) y *Barrio de Almagro* (1982). En todas ellas se distingue que retrata la ciudad desde la ternura, capaz incluso de transmitirlo sin incluir ni una sola persona; al igual que estas obras sobresalen por el intenso y expresivo colorido, y las experimentaciones con la pincelada, a veces más abocetada y sintética, otras más precisa y detallista.

Asimismo, el Museo posee otras obras en las que se representan fachadas madrileñas en una clave realista y poética, como el óleo *Mi querido y viejo Madrid (El corralón)* (1983) de **José Lapayese del Río** (Madrid, 1926-2000), otro creador que a lo largo de su trayectoria tomó paredes, puertas o ventanas —especialmente las antiguas o maltratadas por el paso del tiempo— como inspiración para crear serenas composiciones donde ahondar en texturas y configurar ambientes nostálgicos. Esta temática también ha sido cultivada por **Mercedes Gómez-Pablos Maristany** (Palma de Mallorca, 1940), artista de la que el Museo conserva dos obras: *Cava de San Miguel. ‘Sobrino de Botín’* (h. 1980-85) y *Fontanero Vidriero en la Cava de San Miguel* (h. 1980-85). Gómez-Pablos Maristany, al igual que Avia, también se formó en el taller de Peña en la segunda mitad de la década de los cincuenta y expuso por primera vez en 1959, ella en el Club Urbis, para después realizar numerosas exposiciones, encontrando el mayor apoyo y reconocimiento en Francia. Su obra ha evolucionado desde un realismo poético pasando por la abstracción hasta un neoexpresionismo.

En el año en que están fechadas las pinturas del Museo, 1985, la artista pasa una larga temporada en Madrid, exponiendo en las galerías Faunas y Orfilia y en la cuarta edición de ARCO. En estas obras de nuevo se retrata el perfil castizo de la ciudad, con sus paredes desconchadas y envejecidas, sus pequeños balcones y sus tradicionales restaurantes —como el de Botín, uno de los más antiguos en los que se continúa sirviendo comida tradicional madrileña. A pesar de los intensos y hasta violentos contrastes de colorido —potenciados con el empleo de su característico negro plumizo— y su trazo rápido y hasta pasional, se podría afirmar que, como los anteriores artistas, Gómez-Pablos retrata la ciudad desde lo íntimo y lo nostálgico. *Cava de San Miguel*.

¹⁴⁵ *Museo Municipal...*, *Op. cit.*, p. 292.

¹⁴⁶ Curiosamente retrata la calle en la que veinte años después, en el número 15, tendrá su estudio el destacado fotógrafo de la Movida madrileña y del que el Museo tiene varias obras, Pablo Pérez-Mínguez. “Mi estudio, recién abierto en 1981, era un Cabaret constante, donde se representaba a diario, sin guion, nuestra Vida misma. Se abría a las seis de la tarde, y no paraba de entrar y salir gente has las once o doce de la noche. Después nos dispersábamos y reencontrábamos a lo largo y ancho de la noche madrileña. A veces volvíamos de madrugada y seguíamos haciendo fotos, cada vez con más intensidad” en *Mi movida Madrileña*. Pablo Pérez-Mínguez. *Fotografías 1979-1985*, Barcelona, Lunwerk, 2007, s. n.

‘*Sobrino de Botín*’ también nos podría recordar la admiración de la artista por la obra de Manolo Millares y lo mucho que la influyó en sus primeras obras¹⁴⁷.

De la fachada en detalle a la fachada en su totalidad nos lleva **Javier Rodríguez** (Madrid, 1958) con su obra *Madrid III* (2003), una vista de pájaro con cuidado detalle de la cotidianidad de un barrio de Madrid. Rodríguez presenta “en la confluencia de la calle Tintoreros y calle Toledo, un Madrid que aun por su fisionomía arquitectónica nos evoca un tiempo pretérito”¹⁴⁸.

Por último, se podría incluir la pintura *Plaza de Benavente* (2000) de **Clara Gangutia** (San Sebastián, 1952) que, aunque configura un realismo más interesado en la arquitectura –de ahí que elija una vista más amplia y oblicua–, la atmósfera y el tratamiento de la luz, también deja traslucir sentimientos y un notable carácter evocador. Gangutia, tras pasar por el taller de Peña pudo formarse en colorido con Antonio López en la Academia de San Fernando a finales de los sesenta, algo que los especialistas suelen marcar como crucial en el desarrollo de su obra, a lo que habría que sumar sus intereses personales, investigaciones propias, viajes y vivencias. De hecho, su producción está plagada de referencias vitales y afectivas, e igualmente lo están en la pintura del Museo, realizada en su madurez como artista. La Plaza de Jacinto Benavente, las calles aledañas o el torreón con esfera del Hotel Victoria que retrata –construido por Jesús Carrasco entre 1919 y 1923–, son parte importante del paisaje cotidiano más recorrido y querido por la pintora, cuyo estudio se encuentra a pocos pasos de allí, en la calle Atocha número 26¹⁴⁹. Gangutia demuestra tener una capacidad brillante para mostrar lo no percibido en los paisajes urbanos cotidianos, incluso lo irreal que hay en ellos, redescubriendo o desvelando lo oculto en lo que creemos conocido.

Iconografía de Madrid

Sin duda, el heterogéneo grupo de artistas realistas tiene un papel fundamental en la representación de Madrid en el siglo XX. Desde el Museo, se puede ejemplificar con las obras que a continuación se presentan.

Uno de los realistas que más ha retratado la capital es **Luis Mayo** (Madrid, 1964), de quien el Museo conserva pinturas como *La Cibeles* (1997), un díptico también titulado *Cibeles* (1997), la obra presentada para el Cartel de las fiestas de *San Isidro 1998* (1998) y una serie de ocho estampas de distintos monumentos bajo el título *Madrid* (2000). Como vemos con estas pinturas, Mayo suele trabajar al temple y sobre madera, con una gama de colores reducida, armoniosa y ligera; técnica y soporte con el que se siente más cómodo para crear sus paisajes urbanos de ensoñación, casi teatrales. El pintor

¹⁴⁷ CAMARZANA, I. “El expresionismo actual de Mercedes Gómez-Pablos”, *El Cultural*, 25/10/2016. Versión online: <http://www.elcultural.com/noticias/arte/El-expresionismo-actual-de-Mercedes-Gomez-Pablos/10000> [Consultado en marzo de 2018].

¹⁴⁸ ALAMINOS, *Ojo a Madrid...*, *Op. cit.*, p. 36.

¹⁴⁹ LUNA, J. J. “Clara Gangutia” en *Clara Gangutia*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Conde Duque, 2000, p. 32.

escoge enclaves emblemáticos, muy representativos, y a pesar de retratarlos en clave realista y ser claramente identificables, bajo su mirada parecen volverse imaginarios.

Dos de las obras están dedicadas a uno de los monumentos más icónicos de la ciudad, y del país, la fuente de Cibeles que, realizada en 1782, se inscribe dentro del proyecto de urbanismo para el Paseo del Prado desarrollado por el arquitecto Ventura Rodríguez. En realidad, el simbolismo de la Cibeles, tan asociado a la identidad de la ciudad, se ha desarrollado desde el traslado a su actual ubicación a finales del siglo XIX, y posteriormente a lo largo del siglo XX. En las dos vistas del Museo la escultura debate su protagonismo con los grandes edificios que la rodean (ya vistos en apartados anteriores), como la actual sede del Banco de España, el edificio del Círculo de Bellas Artes o el Metrópolis, pero estas vistas también incluyen otras construcciones de la calle Alcalá en su primer tramo, la mayoría realizados en el primer tercio de siglo. De entre ellos destacan el Edificio Vitalicio de Alcalá 21 –ahora sede de Generali– con diseños de Eusebio Bona Puig y Luis Mosteiro Canas y terminado en 1935; se diferencia la cúpula de la barroca Iglesia de las Calatravas; la antigua sede y clínica de La Unión y el Fénix Español, construida en 1928-31 por Modesto López Otero –en la actualidad, propiedad de una cadena hotelera–; o el antiguo Banco Mercantil e Industrial, edificio diseñado por Antonio Palacios entre 1933 y 1945 –hoy sede de la Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid, espacio que también utiliza para la realización de exposiciones temporales, conocido como Sala Alcalá 31. Asimismo, de nuevo Mayo vuelve a jugar con las apariencias en el díptico de Cibeles, aunando en una pieza dos vistas contrarias de la misma calle Alcalá: la parte de los leones muestran la vista en dirección a Sol, con los edificios arriba descritos; la otra mitad, la de la diosa, expone la vista hacia la Puerta de Alcalá, con parte del Palacio de Comunicaciones, el decimonónico Palacio de Linares –actual sede de la Casa de América– o el torreón racionalista de uno de los edificios de la aseguradora La Equitativa, éste construido a finales de los años veinte pero marcadamente reformado en las décadas de los cincuenta y sesenta.

Otro emblema de la capital es el Edificio Carrión –más conocido como Capitol y declarado recientemente Bien de Interés Cultural–, diseñado a principios de los años treinta por los arquitectos Luis Martínez-Feduchi y Vicente Eced y Eced en un estilo racionalista y expresionista. En esta obra es plasmado por Mayo para una de las festividades más madrileñas, San Isidro, y permitiéndose algunas licencias, como sustituir la mítica publicidad en neón de Schweppes por un elocuente “Madrid”, incluir una estrella celebrando la fiesta del patrón de la ciudad en su parte superior o realizar un pequeño *skyline* reuniendo iconos de Madrid como el Metrópolis, la Gran Vía o Plaza de España.

El pintor **Damián Flores** (Acehuche, Cáceres, 1963) también representa el Carrión en el óleo que posee el Museo, *Capitol* (2006). Desde su infancia, Flores siempre ha sentido gran debilidad por la arquitectura, de la que ha hecho su especialidad, al igual que la

arquitectura racionalista ha tenido un lugar simbólico en su quehacer artístico. También su obra suele caracterizarse por las referencias artísticas e históricas¹⁵⁰.

Esta obra se inscribe dentro de una serie dedicada al Madrid racionalista, a esas construcciones ligadas a la Generación del 25 en la historia de arquitectura, edificaciones que tras la Guerra Civil y el gobierno de Franco, se intentaron destruir y no pudieron volver a diseñarse. Tras una ardua labor de investigación y documentación, en la que el archivo fotográfico tiene un papel destacado –y en especial las fotografías de la capital de los años cincuenta que nos dejó Cas Orthys–, Flores conforma la imagen ideal de estos edificios. Como vemos en la obra del Museo, por medio de un lenguaje realista, más próximo a la pintura metafísica o incluso el surrealismo, el pintor retrata el Capitol de un tiempo pasado o incluso un Capitol utópico, aislado, sin peatones ni tráfico a su alrededor, para concentrar nuestra mirada en la propia arquitectura y así poder conmemorarla. En la creación de esta atmósfera sobresale el tratamiento de la luz, anaranjada, justo en el momento transitorio previo o posterior a una tormenta, esa fugaz situación que tanto le gusta a Flores porque el cielo y la luz ofrecen una ambiente surreal.

Igualmente **Félix de la Concha** (León, 1960) se ha interesado mucho por el paisaje urbano, la imagen de la capital y su relación con el tiempo, con los procesos de cambio que tienen lugar en ella, como recoge el políptico *Plaza de Oriente nº5 o los cuatro jinetes* (1995) del Museo, crónica visual de las obras realizadas en la Plaza de Oriente a mediados de los años noventa que forma parte de la serie *Escenarios para una larga temporada* (1995).

Monumentos concretos, principalmente esculturas madrileñas, también son retratados por **Carlos Díez-Bustos** (Madrid, 1959) en las series del Museo: *De ángel y piedra* (1985) con cuatro estampas, tituladas *Arrieta*, *Botánico*, *Cadarsó* y *Ángel Caído*¹⁵¹; y *En Liria* (1985), formada por seis estampas, relacionadas con la escultura decorativa exterior del Palacio de Liria, *petit hôtel* del siglo XVIII perteneciente a la Casa de Alba que se ubica en la calle Princesa, muy cerca del Museo.

Díez-Bustos abandonó su carrera de economista para dedicarse al arte y, en concreto, inició su formación y su carrera en las artes del grabado y la representación de la arquitectura clásica y monumental, ámbitos que ha continuado trabajando durante toda su trayectoria. Bajo una mirada que rememora y celebra, el propio artista cuenta que “aunque no sabría explicar el porqué, no me cabe la menor duda que siempre me han obsesionado las ciudades. Nunca lo he pensado con detenimiento pero cuando paseo por Madrid o por cualquier otra ciudad, no puedo dejar de fijarme en detalles

¹⁵⁰ Como resume Bonet Correa: “pintor que posee una vasta cultura literaria e histórica y viajero incansable, tiene un ojo experto en la contemplación de los motivos arquitectónicos que particularmente le interesan. Poseído de la arquitectomanía, va por el vasto mundo buscando los edificios, las ciudades y los paisajes que le atraen irremisiblemente” en BONET CORREA, A. “Arquitecturas para una imposible ‘Edad de Oro’”, en *Damián Flores. Arquitectura racionalista en Madrid*, Madrid, Galería Estampa, 2006, p. 12.

¹⁵¹ Como es sabido, este es uno de los escasos monumentos públicos dedicado a la figura del ángel caído, que no el único como se cree popularmente. Fue realizado en la década de 1880 por Ricardo Bellver y Francisco Jareño.

aparentemente intrascendentes, ya sea una verja, un puente, una estatua, un árbol en un jardín para inmediatamente aislarlos de su contexto urbano e imaginarlos pintados en cuadros cada vez más grandes. Curiosamente hago desaparecer todo signo vital para quedarme con el elemento escenográfico del motivo de inspiración. En mis cuadros, los edificios, las esculturas o la misma vegetación parecen no estar afectados por el paso del tiempo, pierden su propia historia para quizá poder cargarse de otro tipo de contenidos”¹⁵².

Muy diferente es la representación de monumentos en *Cibeles y Neptuno* (1989) – imagen que sería el Cartel para la campaña de los Veranos de la Villa de 1989– de **Matías Quetglas** (Ciudadela, Menorca, 1946), donde los dioses han cobrado vida y parecen celebrarla con el vino y el cortejo. Este elemento narrativo es una característica esencial en la producción de Quetglas quien, además, reconoce el componente afectivo, sentimental y hasta pasional que la gobierna: “para mí, lo físico es metafísico; el cuadro es la huella de mi relación con la vida, no la vivisección de un modelo; mi pintura es sentimental, en eso voy a contra corriente”¹⁵³.

Por otro lado, **Joaquín Ureña** (Lérida, 1946) trabaja casi exclusivamente la acuarela de gran formato desde 1986¹⁵⁴ y, *Recuerdos* (2001), es un claro exponente de ello. Esta acuarela, que fue la elegida para la imagen del Cartel de las fiestas de San Isidro del año 2001, refleja asimismo su debilidad por los interiores, una constatación relevante en su obra. Como los primeros pintores realistas de Madrid, Ureña se fija en los pequeños detalles de la vida interior, cotidiana, pero lo hace desde un lenguaje más bien próximo al hiperrealismo, caracterizado por una visión de limpieza absoluta. En esta obra el autor recoge ese momento feliz y placentero de revisión de imágenes, documentaciones y recuerdos de los viajes, de esas escapadas que uno realiza como turista y en las que, casi inevitablemente, se ve obligado a fotografiar monumentos, siendo este caso la Puerta de Alcalá, diseñada por Francesco Sabatini bajo el reinado de Carlos III. Recoge también una práctica cada vez más perdida pues, ante los avances tecnológicos, la experiencia del visionado de diapositivas y esa forma de acercarse a la evocación del recuerdo, en la intimidad, con la familia o los amigos, se han sustituido por dispositivos más inteligentes, portátiles y táctiles, comúnmente asociado al narcisista mundo de las redes sociales.

Otra obra del Museo que representa la Puerta de Alcalá es el aguafuerte *Puerta de Alcalá* (1995) de **Amalia Avia** que, como se comentó anteriormente, su producción de estampación tiene muchos ecos de la literatura de la generación del 98.

Otra obra que fue imagen del cartel para las Fiestas de San Isidro es la que conserva el Museo (1997) de **Isabel Quintanilla** (Madrid, 1938-Brunete, 2017). De nuevo se trata de una vista emblemática en un tiempo de recreo o disfrute en el verano de Madrid. Tras los dos personajes anónimos, la pintora recoge el conjunto arquitectónico y monumental dedicada a la Patria y al rey Alfonso XII, situado en el estanque principal

¹⁵² *Realismos...*, *Op. cit.*, p. 98.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 338.

¹⁵⁴ Información disponible en la web del artista: <http://www.xn--joaquinurea-beb.es/vida.html> [Consultado en marzo de 2018].

del parque de El Retiro. Realizado por encargo oficial en 1922 por José Grases Riera, ha pasado a formar parte de la imagen más distintiva de la ciudad, al igual que otros enclaves del histórico parque donde, tanto los madrileños como los turistas, suelen ir para evadirse del caos metropolitano.

Con una compleja composición, empleando la técnica del pastel y un colorido intenso y de fuertes contrastes, esta obra se aleja de la producción más característica de Quintanilla, sobre todo de sus interiores o retratos de objetos cotidianos, en los que través del óleo y las cualidades de su textura, la pintora logra resultados lumínicos excelentes, y donde toda su poética en torno al silencioso y el tiempo suspendido, tan evocadora, se expande para captar el espíritu de las cosas, los espacios y los habitantes¹⁵⁵.

Muy evocador también es el conjunto de treinta y cuatro dibujos de la serie *Madrid Marítimo* (1995-96) realizado por **Enrique Cavestany** quien, a la manera clásica de los *vedutistas* venecianos, imagina una ciudad dominada por el mar, ese mar que siempre le va a faltar a Madrid. También el agua está relaciona con aquel manantial que siempre se ha vinculado con los orígenes de la ciudad. Es interesante recordar que Cavestany se formó como arquitecto y que su carrera la inició en el ámbito del dibujo en prensa. Con un cuidado trabajo iconográfico, apoyado en un meticuloso dibujo y la técnica del *grattage*, recoge las calles, edificios y monumentos más emblemáticos de la capital, ahora navegables pero, quizá en un ambiente no demasiado halagüeño, sino más bien cercano a la distopía.

Una visión misteriosa, intensa y también con cierto aire fatalista se encuentra en *Torres Kio. Puerta de Europa* (1992) de **José Manuel Ballester** (Madrid, 1960), realizada en los primeros años de su carrera. En esta obra el Ballester pintor, con gran detalle y meticulosidad —es un gran conocedor de las técnicas de las escuelas italiana y flamenca, a ello dedicó su tesis doctoral—, parece aproximarse más a un realismo romántico y simbólico, captando con gran trasfondo poético las diferentes realidades que existen en la vulgaridad de una construcción, “siendo a la vez expresión de un mundo sin alma pleno de una poesía austera, en la que la belleza forma una extraña pareja con la desolación”¹⁵⁶.

Por último, **Hernán Cortés** (Cádiz, 1953) representa en el lienzo *Edificios* (1990) y los tres dibujos que conserva el Museo, *Torres de Colón* (1990), una construcción representativa del Madrid más moderno en una atmósfera deshabitada e incluso hostil. Las Torres de Colón fueron terminadas de construir a finales de la década de 1970 bajo los diseños de los arquitectos e ingenieros Antonio Lamela, Javier Manterola, Carlos Fernández Casado y Leonardo Fernández Troyano. Después, a principios de los años noventa, se realizaron una serie de reformas por las que las torres pasaron a unirse y a compartir una cubierta de color verdoso y peculiar remate que causó bastantes críticas.

¹⁵⁵ Otra obra del Museo que sí refleja estas características es el lienzo *La Noche* (1995). Asimismo, la propia pintora ha reconocido que prefiere no pintar figura: “No he pintado figuras porque una figura en un cuadro es algo muy complicado, parece que tienes que explicar qué hace allí, porque tiene que hacer algo. A un paisaje, por ejemplo, creo que le quita misterio”. PAREÑO, *Op. cit.*, p. 73.

¹⁵⁶ FLEMMING, H. T., en *Realismos...*, *Op. cit.*, p. 62.

Justo en el inicio de estas reformas, antes de que los rascacielos se coronaran con esa llamativa cubierta, Cortés los captó en su diseño original, imperturbables en una monumentalidad desafiante.

Cielo de Madrid

Muchos han sido los creadores que desde variadas disciplinas han dedicado sus obras al cielo de Madrid, o mejor, a los cielos de Madrid, y desde la colección de pintura realista del Museo se puede ejemplificar con un grupo de piezas que retratan los famosos y espectaculares atardeceres en los cielos de la capital, en su mayoría más ligado con el realismo fotográfico o el hiperrealismo. Además, en estas obras se pueden diferenciar ciertos sentimientos comunes dentro de una especie de soledad elegida, placentera o misteriosa.

Por ejemplo, se proponen incluir los dos pequeños perfiles de **Luis Mayo**, titulados *Horizontes* (1997) y la amplia y detallista *Vista de Madrid* (1997) de **Miguel Cano** (Albacete, 1949).

Destaca la obra *Los veranos de la Villa* (1997) de **Roberto González Fernández** (Monforte de Lemos, Lugo, 1948), pintura en la que un aparente turista observa maravillado la vista lejana de la ciudad en la que sobresalen el Edificio España y la Torre Madrid. En la obra de González Fernández, a diferencia de la mayoría de realistas, sí aparecen figuras, de hecho, los personajes suelen ocupar un lugar central y muy simbólico; muchos de ellos observan, son observados, o miran al espectador directamente, siendo un rasgo definidor de su pintura esta reflexión en torno a la mirada, la introspección y las formas de comunicación dentro de una “estética ilusionista”¹⁵⁷.

Curiosamente, es muy similar es la perspectiva creada por **Guillermo Muñoz Vera** en *Iñaki* (1998), otra de las imágenes empleadas como cartel de los programas de actividades de la capital. Madrid es con diferencia la ciudad que más ha representado Muñoz Vera y, como es habitual en sus escenas urbanas, suele escoger bien amplias vistas generales o bien calles y rincones, aquellos lugares que más frecuenta y conoce – como muestran especialmente sus obras de Chinchón –, al igual que los modelos de sus obras suelen ser personas de su entorno más cercano. Aunque en sus pinturas suele subrayarse el anonimato de la gran urbe, e incluso “se alude fuertemente al cariz melancólico de la contemporaneidad”, “esto se equilibra con los ejercicios de figuras en los que el artista muestra el cuerpo humano en su plenitud”¹⁵⁸. Asimismo, los especialistas suelen destacar la sensualidad con la que Muñoz Vera logra representar los cuerpos, las cosas y las ciudades, relacionado directamente con el tratamiento de la luz.

¹⁵⁷ Así la define el propio pintor en la declaración recogida en *Realismos, Op. cit.*, p. 140.

¹⁵⁸ SULLIVAN, E. J. “Confrontaciones: observaciones sobre la obra de Guillermo Muñoz Vera” en *Muñoz Vera. Exposición antológica (1973-2000)*, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 2000, p. 19 y p. 21.

Como esta obra se contextualiza dentro del encargo del Ayuntamiento de Madrid para el Cartel de los Veranos de la Villa y el programa cultural que se desarrolla en la ciudad en los meses del verano, Muñoz Vera incluyó a un personaje realizando una actividad cultural, en este caso, sabemos que utilizó como modelo a Iñaki, uno de sus alumnos de la Fundación Arauco –centro de formación creado y gestionado por el propio artista y Carmen Spínola–, a quien dispuso tocando la flauta. Más avanzada la puesta de sol, desde el Viaducto junto a las Vistillas, el personaje y el poder evocador de la música parecen alcanzar toda la ciudad. También para esta composición tomó elementos de otras obras anteriores y coetáneas, como la *Vista de Madrid desde el Viaducto* (1986) y *Cuesta Salobre* (1998)¹⁵⁹.

Para finalizar este apartado, se propone incluir *Los ángeles en Madrid* (1998) de **Gonzalo Goytisolo** (Barcelona, 1966). Vinculado con el Nuevo Realismo catalán aunque más próximo al fotorrealismo, este artista trabaja a partir de la fotografía digital que luego pasa a intervenir por medio de un minucioso trabajo pictórico, técnica con la que crea obras de gran escenografía. En muchas de ellas, como en la pintura del Museo, el cielo tiene gran relevancia, donde Goytisolo luce sus habilidades en el tratamiento lumínico y expresa su imaginería particular, muy relacionada ésta última con una visión ilusoria y fantástica de la ciudad.

Se puede incluir igualmente el perfil de Madrid que propone **Miguel Franquelo** (Málaga, 1953) en *In my world I have no pain* (2006), un bello dibujo en el que la ciudad se difumina o evapora desde el refugio de la individualidad y pese a la vulnerabilidad. Franquelo es uno de los artistas que más ha procurado ampliar los lenguajes expresivos de la contemporaneidad, tanto es así que destaca por ser uno de los pioneros en el uso del aerógrafo y otras técnicas en el arte del fotograbado, donde sus aportaciones son cuantiosas. De hecho, compaginó su carrera artística con la dirección, junto a Adam Lowe, del Centro I+D de la Estampa Digital y, con este mismo colega, en la actualidad dirige Factum, un referente como centro de investigación de proyectos digitales.

Para terminar, al menos recordar que se podría incluir el díptico de **Blanca Vernis** (Barcelona, 1961), *Nº6 Madrid* (1996) –pese a encontrarse como depósito en uno de los espacios del Ayuntamiento–, un intenso y expresivo retrato del paisaje arquitectónico de Madrid, tomado desde un altura media de los rascacielos y alejándose con ello de la visión del peatón. Quizá también podría incluirse una selección de la serie de estampas *Mirar Madrid* (1992) de **Venancio Arribas** (Madrid, 1954) que contiene *Mirar Madrid, Noviembre, Cuesta, Tierra de Nadie, Miradores, Campo prohibido, Lo nunca visto, S/T, Alcalá, Madrid teleférico, El palacio de las ánimas, Espejo verde y Lavapiés*.

¹⁵⁹ CAMARA, J. y TURRERO, C. *Muñoz Vera...*, *Op. cit.*, p. 106.

Desapego / Desde fuera

Otro aspecto que puede caracterizar a un grupo de obras realizadas en clave realista pertenecientes al Museo, se refiere a conceptos y sentimientos como el desapego. Principalmente por la forma, la mirada que el artista ha adoptado, pero a veces también por el contenido, esta serie de pinturas reflejan un distanciamiento al representar la ciudad y la arquitectura, representándolas en absoluta soledad e incluso rozando la ausencia de vínculos afectivos, presentando así un Madrid concreto pero con la sensación de estar ante algo que en realidad es más indeterminado, lejano y hasta ficticio.

Esta sección se puede iniciar con dos de las obras más coloristas del grupo propuesto: *Calle Españolito* (1981-1999) de **Manuel Huertas Torrejón** (Guadalupe, Cáceres, 1953) y *Calle del Codo* (1999) de **José Risueño** (Madrid, 1957). Huertas Torrejón siempre ha sido un apasionado de las técnicas pictóricas, desde su formación en la Escuela Superior de San Fernando hasta su más cercana cátedra en la Universidad Complutense de Madrid en esta rama de especialización. Por lo que, si por algo destaca su obra, es por su perfección técnica, evidente en la pieza del Museo en la precisión del dibujo, la compleja perspectiva, el elevado detallismo y el tratamiento de la luz. Una calle madrileña como ésta aparece aquí totalmente vacía y con una especie de pátina de sofisticación que la aleja de la realidad y hasta produce cierta desconfianza.

Por su parte, Risueño está más especializado en el paisaje natural –gran parte de su obra tiene como escenario la sierra madrileña–, pero siempre ligado a los estados anímicos y entendido desde mundos oníricos. En cambio, en la obra del Museo escoge un recodo, un estrecho paso entre construcciones más humildes situado en las cercanías de la Plaza de la Villa. Esta obra de un enclave histórico que el pintor puede recorrer a diario, puesto que su estudio se encuentra muy cerca en la calle Mayor, cabría relacionarse con las reflexiones que David Trueba le dedicó, ya que igualmente parece estamos ante “verdaderas piezas narrativas sin desenlace posible” donde “la amenaza, la vida urbana, la abstracción personal, están retratadas en cada escena”¹⁶⁰.

Hay que señalar por un lado que estas dos obras podrían relacionarse con el apartado de “Realismo poético”, y por otro, que las que a continuación se van a presentar podrían encuadrarse bajo un epígrafe titulado “Madrid en construcción”.

Teniendo esto en cuenta, se propone la pintura hiperrealista de **Guillermo García Lledó** (Madrid, 1946), *Ayuntamiento de Madrid* (1977) quien, como Huertas Torrejón, desarrolla una carrera artística muy ligada a su labor como docente e investigador, en su caso más relacionada con la educación artística. Desde finales de los años setenta y a lo largo de la década de los ochenta, García Lledó se dedicó expresamente a lograr una pintura realista y objetiva, tomando como modelos elementos de la vida urbana, como en la pieza del Museo, en la que escoge una tapa de registro del alcantarillado de la capital¹⁶¹. Aun siendo conscientes de la imposibilidad de la objetividad total, esta obra

¹⁶⁰ TRUEBA, D. *Joaquín Risueño*, Madrid, Galería Leandro Navarro, 2010, p. 9.

¹⁶¹ De este mismo período el Museo tiene otra obra, el acrílico sobre tabla *Tapa de cemento* (1979).

crea una primera ilusión de estar frente a una tapa real, una de esas que todos vemos al caminar por la capital pero en la que no reparamos, por la que no solemos sentir nada más allá de la indiferencia absoluta que, sin embargo, por medio de las cualidades pictóricas sobre la tabla, adquiere una inesperada belleza.

También se proponen incluir *Depósito* (1986) y *En construcción* (1986) de **José Manuel Ballester**, así como una selección de la Carpeta *Mira Madrid* (2004), la cual contiene obras de pintores realistas como *Estación de Atocha* de **Carlos Gonçalves** (Manteigas, Portugal, 1953), *Castellana-Raimundo* Fernández Villaverde de **Javier Banegas** (Madrid, 1974), *Príncipe Pío* (2004) de **Hermogenes Pardos Ruiz** (Luceni, Zaragoza, 1947) o *Alcalá Gran Vía* (2004) de **Modesto Trigo** (Gundivós-Sober, Lugo, 1960).

Otra estampa muy especial del Museo es la digital y musical *Paisaje de Madrid con estructura* (2003)¹⁶² de **César Galicia** (Madrid, 1957). De este pintor, tan ligado con Estados Unidos y el hiperrealismo, cabe destacar la vista que conserva el Museo, *Madrid* (1998). A pesar de que Galicia reniega del título de hiperrealista o realista, prefiriendo definir su obra dentro del amplio espectro de lo figurativo, es evidente que puede ligarse con la corriente hiperrealista por la precisión técnica y virtuosa con la que retrata objetos, paisajes y personas. En la obra del MAC estos aspectos son evidentes en el cuidado y detallado perfil de la ciudad, del mismo modo que se revelan otros, como la cosificación del paisaje representado y la pretensión de fría objetividad, convirtiendo esta visión, por medio de ese procedimiento tan especial de fingidas marcas del tiempo y acompañado por una gama de grises, en una especie de documento de archivo caído en el olvido.

Otro grupo de obras que pueden ubicarse dentro de este apartado y que pueden diferenciarse por centrarse en instituciones culturales madrileñas, son los casos de las obras de **Joaquín Millán** (Arganda del Rey, Madrid, 1964), un artista interesado en “explorar ese mundo más insólito que tienen las grandes ciudades como Madrid, un trozo de la realidad que nunca podría ser editado como postal lo referencia de su imagen urbana”¹⁶³. Como en las piezas del Museo, el óleo de *La casa de las fieras* (2002), el dibujo relacionado con éste mismo a carbón y lápiz (2002) y el otro óleo titulado *Ampliación del MNCARS* (2003-04), la producción de Millán se caracteriza por composiciones de corte fotográfico, frío, que recuerdan más al fotograma que a la pintura, y donde las atmósferas se caracterizan por ser extrañas e inquietantes.

Otro ejemplo es *Centro. Cascada del Centro de la Villa* (1999) de **Francisco Sebastián Nicolau** (Valencia, 1956). Sebastián Nicolau, tras sobresalir en el panorama artístico de los ochenta y noventa por su pintura colorista y detallista de paisajes y vegetales, ha ido experimentado mucho con otros temas, ambientes y formas hasta llegar a un profundo interés por la arquitectura, las tres dimensiones y la abstracción. La obra del Museo puede inscribirse en el inicio de ese nuevo rumbo que tomó el artista en el que, como él mismo ha contado, tuvo relevancia la obsesión con la melodía “It never entered

¹⁶² Véase con detalle las características de esta obra en las observaciones del catálogo *Obra gráfica...*, *Op. cit.*, p. 77.

¹⁶³ ALAMINOS, *Ojo a Madrid...*, *Op. cit.*, p. 35.

my mind” de Miles Davis, del disco *Workin’*, álbum cuyo contenido y título le revelaron reflexiones artísticas¹⁶⁴. En la obra del MAC ya se delata el interés por las estructuras simples y compactas y en general por lo constructivo, al igual que se observa una tendencia hacia a la síntesis formal que con el tiempo lleva al artista a la escultura geométrica. Sugiriendo la profundidad y creando una densa atmósfera de misterio, representa la cascada del Centro cultural de la Villa vista desde la oscuridad, construcción diseñada por el arquitecto Manuel Herrero Palacios y con la que se aprovechó el desnivel provocado por el aparcamiento subterráneo.

Retratos / Tipos

Este apartado puede constituirse con las siguientes obras del Museo:

En primer lugar, la *Maqueta para el monumento a Pablo Neruda* (1985) más los dibujos preparatorios conservados (1985) del escultor **Julio López Hernández**, quien recibió el encargo del monumento dedicado al poeta destinado a la biblioteca pública municipal Pablo Neruda de Madrid. El escultor está especializado en el retrato conmemorativo y el monumento público y, entre otros, también son obra suya los también encargos del Ayuntamiento el monumento a Lorca (1985-86) para el Teatro Español, situado en la Plaza de Santa Ana o el *Homenaje al estudiante desconocido* (1988-89) de los jardines del Museo del Prado. Así pues, las obras del MAC constituyen un ejemplo excepcional para conocer el proceso creativo y el método de trabajo de López Hernández.

Otro homenaje es el que realiza **Damián Flores** en la obra *Busque su arquitecto* (2005), muy relacionada con la obra estudiada del mismo pintor anteriormente, es decir, con la arquitectura racionalista en Madrid y los arquitectos de la generación del 25.

Otra de las más célebres personalidades de Madrid fue el alcalde Enrique Tierno Galván, retratado como a él le gustaba, rodeado de los ciudadanos en un ambiente festivo, en la pintura de **José Luis del Palacio** (Madrid, 1930): *Tierno en la Plaza Mayor* (1985). Tierno Galván, alcalde de Madrid entre 1979 y 1986, ha sido uno de los responsables políticos más populares y queridos por los madrileños, un alcalde que en la Transición desarrolló proyectos para modernizar y mejorar la ciudad, especialmente en materias de movilidad; promovió gran parte de la cultura coetánea, como la Movida madrileña; y se preocupó por adoptar nuevas medidas ante las desigualdades y sanear aquellos barrios con peores condiciones, como también llevó a cabo un programa de saneamiento del río Manzanares, episodio muy recordado por la ciudadanía y retratado en otra obra del Museo, *Los patos han vuelto* realizada para el alcalde por **Sofía Gandarias** (Guernica, 1957-Madrid, 2016).

¹⁶⁴ “En estos treinta años, aquella melodía y su título se han renovado día a día en mi memoria. Como título también musicalmente han articulado de alguna forma mi trabajo como pintor. Su traducción (mi traducción) podría definir mi perplejidad, la sorpresa ante los lugares a los que nos lleva nuestro interés, el deseo de buscar algo más, el silencio siempre como respuesta al interrogante, el respeto por la luz del blanco de la tela o del papel o por el espacio, todavía sin aquello que lo ocupará...” SEBASTIÁN NICOLAU, F. “Workin’”, en *Sebastián Nicolau. Workin’*, Valencia, IVAM, 2009, p. 11.

Dentro de la galería de retratos y tipos del Museo destaca la figura de **Teresa Sánchez-Gavito** (Madrid, 1918-2000), excelente retratista de la que se podría hacer una selección a partir de los más íntimos, como *Autorretrato con paleta* (h. 1945), el retrato de su marido (1965), Juan Muñoz Mateos, el de su hijo (1966), Federico Muñoz Sánchez-Gavito o incluso *Costurera* (—), hasta otros encargos públicos, como el *Retrato del padre García D Figar* (h. 1949).

Otro retrato íntimo desde el realismo es la litografía *Josefa* (1961) de **Antonio López García** (Tomelloso, Ciudad Real, 1936), siendo la única pieza que conserva el Museo de López y con la que podría incluir en su discurso a una figura fundamental dentro del realismo español y esencial para el reconocimiento y valoración del mismo. Esta obra se ubica en los primeros años de la carrera de López, cuando realiza una serie de retratos de personas cercanas, queridas, de su entorno de Tomelloso, y en las que se delata su admiración por la pintura clásica y renacentista, especialmente por su interés en la composición, al igual que en la monumentalidad y rotundidad de la figura, tan propio del *Quattrocento*. Asimismo, esta obra se encuadra en una etapa en la que López va dejando progresivamente atrás la inicial vertiente fantástica para adentrarse en el posterior realismo, obsesionado con el verismo y la fidelidad al natural. Así, algo de ese “realismo mágico” aún está presente en la litografía de *Josefa*, por el tamaño de la figura, su relación con el entorno o la atmósfera general; pero también del realismo que después más cultivará, por el interés en la perspectiva y en su alteración.

Por último, hay que reconocer que el torero —nos guste o no— es uno de los tipos más populares y representativos del país y, en este sentido, Madrid ha sido uno de los escenarios más emblemáticos. El mundo del toreo ha sido muy representado por **Robert Ryan** (Los Ángeles, California, 1944), pintor del que el Museo conserva *Corrida de toros en la Plaza de Santa Ana, segundo tercio* (1993). Esta obra fue realizada dentro de la serie *Toros urbanos*, donde la “faena” irrumpe en las calles y plazas madrileñas, recreando “una quintaesenciada imagen de un soñado toreo de salón”¹⁶⁵. Tanto las figuras, los toreros y el animal, como el entorno urbano, son inmovilizados, congelados y por tanto idealizados, en sus mejores versiones bajo una atmósfera de tonalidades grises.

¹⁶⁵ Robert Ryan. *Pintura y obra gráfica. (1980-1995)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1995, p. 35.

4. Figuraciones libres / Movida / Esquizos

El presente apartado, que comprende una triple estructura, está dedicado a un conjunto de obras de la colección del Museo vinculadas con el tercer cuarto del siglo XX. Comprenden, por un lado, la Movida, la Nueva Figuración y el grupo de los artistas reunidos bajo el concepto de Esquizos; y por otro lado, aquellas otras obras o artistas de lenguajes figurativos, desarrollados de forma paralela a los anteriores movimientos citados, y relacionados con ese mismo período de tiempo. Como estos momentos artísticos han sido especialmente investigados y trabajados por el Museo, se ha estimado más oportuno –bajo la aprobación de la Dirección del Museo– tan solo recoger en un listado las obras que podrían vincularse directamente con Madrid o con el subtema de retratos y tipos.

A continuación se presentan las piezas seleccionadas (orden alfabético por apellidos):

Figuraciones libres

Alfredo Alcaín, *Escaparate de boinas* (1969).

Alfredo Alcaín, *Escaparate de camisetas* (1970).

Alfredo Alcaín, *Escaparate de guantes* (1970).

Alfredo Alcaín, *Escaparate de fajas y sostentes* (1971).

Alfredo Alcaín, *Peluquería amarilla* (1972).

Alfredo Alcaín, *Casa Rafael* (1973).

Alfredo Alcaín, *Cristalería* (1973).

Alfredo Alcaín, *Peluquería* (1973).

Alfredo Alcaín, *Vaquería* (1973).

Alfredo Alcaín, *Escaparate de ropa de niño* (1973).

Alfredo Alcaín, *Escaparate de jerseys y pijamas* (1974).

Alfredo Alcaín, *Escaparate de ropa de niño* (1975).

Alfredo Alcaín, *Cacharrería* (1975).

Alfredo Alcaín, *Escaparate de los ajos* (1976).

Alfredo Alcaín, *Escaparate de corbatas* (1979).

Alfredo Alcaín, *Escaparate del menú* (1980).

Alfredo Alcaín, *Escaparate de zapatillas* (1982).

Manuel Alcoro, *Cartel para las Fiestas de Navidad y Reyes de 1990* (1990).

Peter Angermann, *Made in Madrid* (1988).

Fernando Bellver, *La familia de Carlos IV con el mono (tríptico)* (1986).

Fernando Bellver, *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* (1996).

*Fernando Bellver, *Cartel para las Fiestas de Navidad y Reyes* (1996).

Fernando Bellver, *Dibujo de Madrid* (1997).

Fernando Bellver, *Grabado de Madrid* (1998).

Fernando Bellver, *Un día en la Gran Vía* (1999). Carp. *Madrid. XX aniversario de la constitución de los Ayuntamientos Democráticos*.

Fernando Bellver, *Puerta del norte* (1999).

*Héctor Carrión, *Madrid. The Ocean of Existence* (1989).

Joaquín Castro Beraza, *Nocturno del Manzanares* (1987).

Enrique Cavestany, *Casón del Buen Retiro* (1983).

Enrique Cavestany, *Mi abuelo saliendo a la Plaza de Oriente sin sombrero* (1983).

Enrique Cavestany, *Madrid-Alcalá* (1985).

Charris, *Cartel Veranos de la Villa* (2004).

Christo, *Puerta de Alcalá* (1981).

Luis Claramunt, *Paisaje del Rastro* (1985).

Javier Clavo, serie *Madrid en los grabados de Javier Clavo* (1980).

Javier Clavo, *Neptuno* (1990).

*Miguel Condé, *Cartel para las fiestas de San Isidro* (2000).

José Luis Cuevas, *Suite Madrileña* (1987).

Manolo Dimas, *Cartel Fiestas de San Isidro* (2002).

*Equipo Crónica, *Serie negra* (1975).

*Equipo Realidad, *Retrato del Dr. Marañón saliendo del Palacio Presidencial rodeado de periodistas en 1933* (1975).

Juan (Fernández) Muro, serie *La Puerta de Alcalá* (1987).

Ramón Gaya, *Doña Mariana de Austria (El Prado)* (1986).

Ramón Gaya, *Carpeta Gaya* (1990).

Gregorio Gigorro, *Hay una palmera en Zurbano* (1993).

Julián Gil, *Medianería de Madrid X* (1965).

Evaristo Guerra Zamora, *Paisaje del Retiro* (1991).

Evaristo Guerra Zamora, *Cartel para las Fiestas de San Isidro* (1999).

*David Lechuga, *La yonki* (1988-90).

Tomás Lorente, *Vista de Madrid (políptico)* (1976-79).

*Tomás Lorente, *Cartel de Carnavales* (2003).

*Antonio Mingote, *San Antonio de la Florida. La primera verbena* (2000).

*Carlos Morales-Mengotti, series *Gran Vía* (1970-71) y *Afuera* (1970-72).

*Gabriel Rodríguez, *El pintado y la modelo (díptico)* (1983).

José María Sicilia, *Puerta de Alcalá* (1984).

*Francisco Soto Mesa, *Madrid-ventanas* (1982-84).

Eduardo Úrculo, *Cartel para los Veranos de la Villa* (1988).

Eduardo Úrculo, *Cartel para los Veranos de la Villa* (1999).

Manolo Valdés, *Infanta II* (1991).

Joaquín Vaquero Turcios, *Puerta del antiguo Hospicio* (1973).

Carpeta *Los Madriles* (1986). Formada por veinte estampas de Alberto Corazón, Octavio Cólís, Arranz, Jaime Lorente, El Cubri, Jaime Compairé, Rodrigo, Pierluigi Cattermole, El Hortelano, Javier de Juan, Ouka Leele, Pedro García Ramos, Concha Jerez, Juan Ramón Yuste, Nacho Criado, Ceesepe, Federico del Barrio, Maldonado y Darío Corbeira.

La Movida

Eduardo Arroyo, *Madrid 1982* (1981).

Eduardo Arroyo, *Madrid-París-Madrid* (1984).

*Eduardo Arroyo, serie *Toda la ciudad habla de ello* (1982).

*Eduardo Arroyo, serie *Suite Senefekder and Co.* (1996).

*Eduardo Arroyo, *Héroes de papel* (1997).

Ceesepe, *San Blas* (1986). Carpeta *Los Madriles*.

Ceesepe, *Cartel para las fiestas de Carnavales* (1989).

Ceesepe, serie *Madrid y sus personajes* (1996).

Ceesepe, *Cartel para las fiestas de Carnavales* (1998).

Ceesepe, *Boceto para cartel*, (sin fecha).

Jorge Fin, *Cartel para las Fiestas de Navidad y Reyes* (1998).

*Alfonso Fraile, *Cascos* (1986).

*Alfonso Fraile, Carpeta *Premios Nacionales de Artes Plásticas 1983* (1985).

*Alberto García-Alix, *Lo que duró un beso I* (2001).

El Hortelano, *Osa Mayor* (1997).

*Javier de Juan, serie *Las reinas de la barra* (1987).

*Javier de Juan, serie *Los radioescuchas* (1988).

Javier de Juan, *La Gran Vía (tríptico)* (1997).

Javier de Juan, *Cartel para los Veranos de la Villa* (2001).

*Javier de Juan, serie *Paraísos artificiales* (2000).

Ouka Leele, *Mediodía* (1986). Carp. *Los Madriles*.

Ouka Leele, *Rapelle-toi, Bárbara* (1987).

Ouka Leele, *Cartel para los Veranos de la Villa* (1996).

Ouka Leele, *S/T [Cibeles]*, 1999. Carp. *Madrid. XX aniversario de la constitución de los Ayuntamientos Democráticos*.

Pablo Pérez-Mínguez, *Retrato de Rafael Pérez-Mínguez* (1969).

Pablo Pérez-Mínguez, serie *Mi Movida madrileña. Retratos individuales* (1979-85).

Pablo Pérez-Mínguez, *Cartel para el concierto de Almodóvar & McNamara, Dinarama + Alaska, en RockOla* (1983).

Pablo Pérez-Mínguez, *Nos gusta lo que hacemos* (2007).

Pablo Pérez-Mínguez, *La estatua del Botánico* (2007).

Pablo Pérez-Mínguez, *Madrid 4 de oct 07* (2007).

Pablo Pérez-Mínguez, *The Cibeles by PPM* (2007).

Pablo Pérez-Mínguez, *¿Arde Madrid?* (2007).

Pablo Pérez-Mínguez, *My Sky Line* (2007).

María Luisa Sanz, *Madrid a la vuelta de Bombay* (1986).

María Luisa Sanz, *Puerta giratoria grises* [*Gran Vía*] (1986).

María Luisa Sanz, *La Escalera* (1987).

María Luisa Sanz, serie *Madrid, te como* (1987).

María Luisa Sanz, *Amaltea en Madrid en cinemascopé* (1988).

María Luisa Sanz, *Ángel negro* (1988).

María Luisa Sanz, *Cartel Veranos de la Villa* (2002).

Miguel Trillo, *Pop Purri. La Nueva Ola Madrileña en Vivo* (1979-84, 2006).

Esquizos

Marcel.lí Antúnez, *Esquizos* (2017).

Carlos Alcolea, *El pintor y su modelo* (1974).

Chema Cobo, *Cartel para los Carnavales* (2001).

* Chema Cobo, *When it happens, the dreams go away* (1999-2000).

Carlos Franco, 66 dibujos preparatorios para la Casa de la Panadería (1990-91).

Carlos Franco, *El Telón de la Casa de la Panadería* (1992).

Carlos Franco, *Figuras trepadoras (siete paneles)* (1992).

*Carlos Franco, *La primera cena* (1997).

Carlos Franco, *Cartel para las fiestas de Carnavales* (2000).

Sigfrido Martín-Begué, *Cartel para las Fiestas de San Isidro* (1996).

Sigfrido Martín-Begué, *Las Meninas* (1999). Carp. *Madrid. XX aniversario de la constitución de los Ayuntamientos Democráticos*.

*Herminio Molero, *Vidas paralelas* (2000).

*Rafael Pérez-Mínguez, *Crimen pasional* (1970-76).

*Guillermo Pérez Villalta, *Dos mundos (sobre un tiempo de la vida)* (1998).

*Manuel Quejido, *Sin palabras (díptico)* (1977).

5. Hacia el cambio de milenio

Ante la gran heterogeneidad de un conjunto de obras del Museo del último cuarto de siglo, en lugar de categorizarlo como escuela, generación o movimiento artístico, en este apartado se presentan bajo un concepto más amplio aquellas obras en torno al cambio de milenio, circa 2000.

Si bien es cierto que estas piezas reflexionan acerca de la cambiante imagen de la ciudad de Madrid y de su entramado sociocultural, revelándose como una realidad muy rica y poliédrica, también lo es que en algunas de ellas se reconocen conceptos que sobrepasan lo local, es decir, se sitúan en Madrid pero se pueden extrapolar a conceptos más universales o globales de la contemporaneidad. Por ello, algunas de las obras están muy interrelacionadas con el último capítulo, dedicado al “Hecho urbano contemporáneo”, y es conveniente tener presente la posibilidad de doble ubicación de algunas de las mismas.

La mayoría de las obras que se estudian a continuación están realizadas por medio de técnicas híbridas, aunque principalmente están más relacionadas con la fotografía – desde la más purista a la más interesada en las nuevas aportaciones tecnológicas.

Los subtemas que se proponen en esta narración son espacios transmutados, otros escenarios, a pie de calle, territorio y museos.

Espacios transmutados

Bajo este tema se presentan una serie de obras que retratan vistas y espacios madrileños que ya han aparecido como temas en los fondos de la colección y por tanto ya se han estudiado anteriormente. No obstante, desde esta temporalidad concreta han adquirido nuevos matices, así como han sido revisitados y repensados por los artistas desde otras perspectivas, en su mayoría tan diferentes a las anteriores que parece que los propios espacios se han transformado o transfigurado.

En primer lugar, se proponen un grupo de vistas panorámicas de la capital con las que por medio de distintas estrategias técnicas y formales podemos seguir una evolución hasta alcanzar la mayor distorsión o visión introspectiva de la ciudad. Se inicia con la impresionante fotografía de **Vincenzo Castella** (Nápoles, 1952), *Madrid #4* (2006), obra que se enmarca dentro del trabajo dedicado a las grandes metrópolis contemporáneas occidentales titulado *Città nomadi*. Pese a que el propio artista ha afirmado que procura crear una construcción de la imagen sin implicaciones personales ni metáforas¹⁶⁶, como apunta Mónica Carabias, la tecnología empleada por Castella en

¹⁶⁶ “My use of the language of photography connects with the choice of “showing” and the not-necessarily-casual relocation of episodes, almost in a more structuralistic manner, the textual trail without the paternalistic presence of the narrator [...] It can be described as a true migratory act of solid objects, shifted and re-dimensioned from one territory to another”. Castella en ARENA, G. “Vincenzo Castella. Urban Geographies”, *Landscape Stories*, 2014. Magazine online: <http://landscapestories.net/interviews/82-2014-vincenzo-castella> [Consultado en abril de 2018].

esta imagen perturba sutilmente la percepción de lo representado –sobre todo a través de la modificación del color y el tratamiento de los volúmenes–, hallándose entre realidad, realismo y manipulación, ofreciendo una vista atípica de la ciudad y dejando al espectador con cierta sensación de inseguridad respecto a lo que está observando¹⁶⁷. Si bien comparte con las tradicionales *vedutte* un punto de vista elevado para abarcar una mayor vista de la ciudad, en cambio Castilla no se interesa por lo monumental sino por la *otra* ciudad, la que evidencia su trazo confuso e impreciso, teniendo como resultado “un caos frío, una contemplación azarosa e indiferente”¹⁶⁸.

Cercana a esta obra, se encuentra la fotografía *Madrid Panorama 2000 Día* (2000) de **Robert Royal** (Gadsen, EE.UU., 1940), quien llegó a España a finales de los sesenta como actor de películas “spaghetti-western”, siendo posteriormente uno de los fotorreporteros más destacados de España para medios norteamericanos e ingleses, y terminando por abrir su propia empresa publicitaria. En la obra del Museo Royal consigue una vista espectacular y poco común, incluyendo un cielo de azul intenso, la sierra madrileña y un amplio panorama urbano con algunas de las construcciones más emblemáticas de la imagen más moderna de la capital.

Una vista elevada y panorámica también es la elegida por **Hannah Collins** (Londres, 1956) para representar Madrid en la serie *True Stories (Madrid)*, 15 (2002). En esta serie Collins retrata desde los tejados distintas ciudades del mundo, como Londres, Nueva York o Barcelona, creando a gran escala imágenes emocionales en las que el cielo toma un papel central. Por un lado, hay mucho en ellas de la vertiente cineasta de Collins, pues como explica la artista, fueron concebidas como espacios imaginarios, como esas estampas urbanas introductorias de las películas, justo antes de que comiencen a aparecer los créditos¹⁶⁹. En el caso de la obra del Museo, bajo el intenso y onírico cielo y entre el sinfín de tejados y cubiertas, sobresale al fondo el perfil del Edificio Telefónica, diseñado por el arquitecto vanguardista Ignacio de Cárdenas Pastor y construido a finales de los años veinte; o en primer plano, la cúpula del Metrópolis. Por otro lado, esta obra refleja de forma indirecta su pasión por el viaje, así como los vínculos y sentimientos que establece con aquellas ciudades que visita¹⁷⁰.

Estas tres obras pueden alinearse fácilmente con otras del Museo, como con *Balcón de Madrid con cielo azul* y *Balcón de Madrid con cielo ocre* (2004) de **Pablo Linés** (Madrid, 1957), donde de nuevo este fotógrafo plasma a vista de pájaro un panorama poco

¹⁶⁷ CARABIAS ÁLVARO, M. *Artistas y fotógrafos. Imágenes para una colección*, Madrid, Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, 2008, p. 72.

¹⁶⁸ VOZMEDIANO, E. “Vincenzo Castilla, caos frío”, *El Cultural*, 22/12/2017. Versión online: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Vincenzo-Castella-caos-frio/16177> [Consultado en abril de 2018].

¹⁶⁹ Extraído del sitio web de Collins. Online: <http://hannahcollins.net/true-stories/> [Consultado en abril de 2018].

¹⁷⁰ “My journeys have just a skeleton of intent. I experience a lightness that I never feel near home. The photographs begin with chance encounters. I return to the cities to allow a series of references and relationships to develop. The process is not immediate, the opposite of imagery made in the moment. The results reveal themselves slowly. What leads to the image is a journey –people encountered on the way, places stumbled upon, the radio in the car, snow that caused delays, an accident caught in the wing mirror– everything that couldn’t be photographed. The picture is a result of chance and circumstance. The journey would be meaningless if nothing were made. The lightness of travel needs to be reflected in the lightness of imagery”. *Ibidem*. <http://hannahcollins.net/texts>

conocido de Madrid y juega con el color del cielo. Asimismo, esa concepción con cierta vinculación cinematográfica de Collins podría relacionarse con la serie de nueve fotografías *Cielos de Madrid* (2000-05) de **Luis Vioque** (Madrid, 1966), en este caso, no solo por el formato panorámico o apaisado en el que siempre trabaja¹⁷¹, sino también por la carga emocional, a menudo con grandes dosis de nostalgia, que inspiran sus meditadas imágenes. Los largos procesos de trabajo de Vioque hasta principios del 2000 giraban en torno a una visión poética del paisaje natural, la división horizontal como base compositiva y el blanco y negro como vía expresiva, tendencias que también ha trasladado al paisaje urbano, donde continúa desarrollando una inmensa poética de la quietud, el equilibrio y la soledad. Como señala Bonet estamos ante fotografía metafísica fijada por una mirada sentimental¹⁷².

Con el cine también está muy relacionado el artista **José Cuevas** (Sevilla, 1956), quien compagina su carrera artística con la dirección de fotografía de documental, y de quien destacamos la obra *Tetuán* (1992), perteneciente a la serie de veintinueve fotografías de la serie *Nueva York-Madrid: vistas paralelas* (1987-92) que conserva el Museo. Esta serie destaca por ser atípica dentro de la producción de Cuevas, por ese aspecto pictorialista y finisecular¹⁷³ adoptado para construir una mirada misteriosa y melancólica.

Otra panorámica muy interesante es *Paisaje de Madrid* (1999) de **Pepe Buitrago** (Tomelloso, Ciudad Real, 1954). Buitrago es uno de los artistas actuales que más ha investigado las posibilidades tecnológicas al servicio del arte y, en este sentido, la obra del MAC es un ejemplo excepcional. Esta obra está realizada por medio de la técnica holográfica, la cual permite trabajar las fotografías en tres dimensiones, situando su pieza entre la fotografía y la instalación. El artista combina dos vistas diferentes de la ciudad que, gracias a la tridimensionalidad y según la posición del espectador, permite ver una, otra u ambas a la vez (vista frontalmente), visibilizando así la dualidad de la realidad urbana desde el ingenio y la paradoja.

Una visión onírica es la que ofrece **Chema Alvargonzález** (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1960-Berlín, 2009) en *Un sueño de ciudad (Madrid III)* (2001), representación de un Madrid fantástico, envuelto entre nubes y luces aisladas. En realidad el planteamiento conceptual del artista en esta obra se refiere al viaje, al movimiento, y al transitar por las ciudades posmodernas y sus tramas sociales internas. Pero ese movimiento tiene mucho de irreal, de sueño o de recuerdo, es decir, Alvargonzález logra crear una elocuente evocación que todos podemos personalizar con nuestros propios relatos; “se

¹⁷¹ “Empecé en 1989 a hacer fotografía con una Nikon 35mm –cuenta Vioque. Hacia 2005 empecé a jugar con la ampliadora cortando algunas fotos porque no encontraba un hilo para mi trabajo. Poco a poco me di cuenta que trabajaba siempre con la línea del horizonte, con lo cual el formato panorámico encajaba perfectamente, me sobraba una parte por arriba y una por abajo. Empecé a trabajar con los negativos que tenía y vi que mi imagen visual se ajustaba a eso. Esta manera de trabajar solo fue en un primer momento. En cuanto me di cuenta que eso funcionaba tomé esa referencia para el resto de mis fotografías. La línea de horizonte era la clave.” ARQUERO, M. “Entrevista a Luis Vioque”, *Sales de Plata*, 4 de octubre de 2013. Revista online: <http://www.salesdeplata.com/entrevista-a-luis-vioque/> [Consultado en abril de 2018].

¹⁷² BONET, J. M. “Un fotógrafo viajero, metafísico y sentimental” en *Un viaje imaginario*, Madrid, Luis Vioque, 2000, s/n. Disponible online: <https://issuu.com/luisvioque/docs/unviajeimaginario> [Consultado en abril de 2018].

¹⁷³ CARABIAS ÁLVARO, *Op. cit.*, p. 80.

trata, explica el artista, de establecer posibles lecturas de las fotografías y abrir al espectador el archivo de su memoria trazando nuevos viajes mentales”¹⁷⁴.

Asimismo, **Ofelia García** (Madrid, 1951) en *Madrid. Interior-exterior 1, 2, 3* (2001) reflexiona sobre la fugacidad del momento, la memoria y las relaciones que podemos establecer con la ciudad desde nuestra individualidad. García, que se considera más pintora que fotógrafa, empezó a fundir las dos disciplinas en su obra desde la madurez, hasta alcanzar un lenguaje más abstracto que caracteriza su producción reciente y que, sin duda, en las obras que conserva el Museo se prevé. Partiendo de la realidad, García va añadiendo capas y veladuras de formas rectilíneas, seleccionando y dificultando identificar el contexto urbano, iniciando así el camino hacia la síntesis y la abstracción geométrica con las que nos conduce a otras realidades más conceptuales.

La distorsión del tejido urbano madrileño alcanza gran expresión en un grupo de obras del Museo: en la también cinéfila *S/T* (1989) de la serie *Ciudades* de **Chema Prado** (Rábade, Lugo, 1952); en *Tormenta de agosto* (2003) de **Adrián Díaz Santos** (Badajoz, 1983); o en la interesante serie *Urbanation* (2006) de **Manuel Vázquez** (Santiago de Compostela, 1969), donde el fotógrafo trabaja desde un uso híbrido del vídeo y la fotografía subrayando el ritmo acelerado, esquizofrénico incluso, de las grandes urbes y los sentimientos encontrados ante este paisaje; o más explícitamente en la obra de **Concha Prada** (Puebla de Sanabria, Zamora, 1963), *Metrópolis. Madrid* (1999). Perteneciente a la serie *Ciudades Invisibles* (1999), en este conjunto de fotografías Prada vuelve a indagar en la realidad cotidiana y los estereotipos mas, esta vez, desde el retrato amplio de espacios simbólicos de Madrid y no desde el detalle, como en anteriores trabajos. Por medio de la distorsión y unión de dos imágenes gemelas – fotografías tomadas en un muy corto lapso de tiempo–, Prada emplea el doblamiento como estrategia procesual y conceptual en estas piezas. La artista nos conduce a un extrañamiento que podría ser cercano al sentimiento de lo siniestro –en el sentido freudiano–, pues su visión nos muestra un lugar familiar, cercano, pero de un modo perturbador.

Algo perturbador también resulta el trabajo de **Jorge Galindo** (Madrid, 1965), artista del que el Museo conserva obras como *Neptuno y Cibeles* (2001) y el gran lienzo *Rey de la Alegría* (2000), cuya imagen de fondo retrata la histórica ciudad de Aranjuez. En estas obras emplea viejas postales de Madrid y Aranjuez y las interviene con diversas técnicas, como la pintura, el foto-montaje y el collage, reflexionando así en la propia naturaleza de la imagen y en cuestiones semióticas¹⁷⁵. En estas piezas además se pueden apreciar algunos rasgos característicos de su obra, como la preferencia por el gran formato, la importancia del gesto como parte de su acción pictórica, que en

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 52.

¹⁷⁵ El artista define estas obras como “...imágenes extrañas y mágicas. Toda mi pintura de los últimos quince años parte de ese juego del collage fotográfico, de la imagen digamos de desecho, de fotografía, de cuadros antiguos, es una especie de canibalismo iconográfico, de ahí salen todos los cuadros y muchas veces de las maneras más extrañas y azarosas [...] Me interesa la imaginería popular de desechos, chamarilerías y rastros”. Galindo en ACHIAGA, P. “Jorge Galindo. ‘Pintar hoy es un acto de impertinencia’”, *El Cultural*, 10/07/2009. Versión online: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Jorge-Galindo/25619> [Consultado en abril de 2018].

muchas ocasiones le conduce a investigaciones en torno a la abstracción¹⁷⁶, y la dislocación como objeto conceptual. En relación con la importancia del gesto, visceral en la obra de Galindo, Navarro ha afirmado que “...son literalmente llagas o laceraciones, desgarros, por los que sangra la pintura. Pintura que sangra porque es cuerpo. Latidos mudos, agitación detenida”, llegando a concluir que “...ésta es una de las series más nobles y de más alto tratamiento de las que ha realizado jamás Jorge Galindo en su ya madura trayectoria”¹⁷⁷.

Ralph Fleck (Freiburg, Alemania, 1951) en *Stabilf 5/IV (Madrid)* (1997) realiza una vista de la Gran Vía pero en realidad, la ciudad también está distorsionada, pues ésta solo es una excusa para Fleck ya que realmente lo que le interesa es el color, la forma en la que puede componer a través de los colores y las relaciones entre ellos, hallándose en un singular lugar entre el reconocimiento y el extrañamiento —especialmente si se aprecia la obra fuera de la serie—, a medio camino hacia la abstracción¹⁷⁸.

Espacios transmutados también recoge **Antonio Calvache** (Jaén, 1966) en su serie *[Madrid]* (1998), formada por siete fotografías de algunos de los enclaves más populares de Madrid: *Puerta de Alcalá, Las Cortes, El Retiro II, El Retiro III, El Retiro IV, Posada del Peine I* y *Plaza Mayor*. Calvache es mejor conocido por su destacada labor como director de fotografía en la industria del cine norteamericana, faceta que sin duda puede extrapolarse a esta serie de obras, donde los espacios “...se diluyen en un atmósfera narrativa y sugerente en la que todo puede ocurrir”¹⁷⁹.

Gran carga narrativa también inspiran las cuatro obras de **Eduardo Nave** (Valencia, 1976) que conserva el Museo, imágenes tomadas en los escenarios de Sol, Gran Vía y el Parque de El Retiro (2002-06). La obra de este fotógrafo, miembro fundador del colectivo *NoPhoto*, suele situarse convencionalmente en el ámbito del documental, aunque sin esconder su mirada subjetiva y especialmente obsesionada con el hecho histórico contemporáneo¹⁸⁰. En estas fotografías presenta un Madrid en blanco y negro de quietud atmosférica en las que, como en la mayoría de su trabajo, vuelve a reflexionar sobre el paisaje contemporáneo desde el mutismo.

¹⁷⁶ “Cuando trabajo con fotografías coloreadas antiguas lo que trato es de llevar la relación de colores, o la intensidad de esos colores irreales a un gran cuadro abstracto. Me sirvo de esto como puedo servirme de una imagen que me encuentre por la calle o de otras que veo en los museos. Todo está interrelacionado”. Extraído de la entrevista realizada por J. M. Viñuela y recogido en NAVARRO, M. “Jorge Galindo. Pintura que sangra”, *Jorge Galindo. Calle de Abastos*, Logroño, Sala Amós Salvador; Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 2001, p. 12.

¹⁷⁷ NAVARRO, *Op. cit.*, p. 15 y 16.

¹⁷⁸ “Within the series of the most recent years there are developmental sequences of paintings ranging from the more obvious to the more abstract [...] the series aim at the phenomenon of estrangement by the single painting as well as at the phenomenon of recognition of city structures as a result of viewing entire sequences”. WANG, W. “Portraits of Cities – Between estrangement and recognition”, texto disponible en la página web del artista: http://www.ralphfleck.de/Mueller_en [Consultado en abril de 2018].

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 70.

¹⁸⁰ “Me gusta muchísimo la historia de la humanidad, sobre todo el siglo XX [...] Me gusta muchísimo hablar de la condición del ser humano, pero no con el propio ser humano, sino con hechos históricos. Siempre me ha gustado mucho la noticia cuando ya no es noticia” Nave en ROBA, A. “Entrevista a Eduardo Nave”, *Clavoardiando magazine*, 27 de septiembre de 2017. Online: <https://clavoardiando-magazine.com/mundofoto/entrevistas/eduardo-nave/> [Consultado en abril de 2018].

Justamente otro artista presente en el Museo, **Pedro Fuentes** (Madrid, 1962), elige un encuadre muy similar al de Nave para retratar Madrid en *Palacio de Telecomunicaciones* (2005) de la serie *Madrid en el silencio* (2005) en la que, como evidencia el título, representa un ciudad en silencio por medio de imágenes que son “un contrapunto al ruido mental e intelectual... una terapia al desasosiego y a un ciudad que está empezando a tragarse todo, incluso a las personas que duermen en ella”¹⁸¹.

Unai San Martín (Eibar, Gipuzkoa, 1964), en cambio, retrata las calles de Madrid en la serie de heliogramas *Gran Vía* (2007) desde un acusado picado, fomentando además las posibilidades texturales y los juegos de contrastes del blanco y negro en busca de mayores cualidades pictóricas. Sus obras adquieren gracias a esta intensidad cierto carácter atemporal y onírico.

Los cambios provisionales y temporales de la ciudad son recogidos por **Antonio Tabernero** (Madrid, 1952) en *Fachadas efímeras de Madrid* (2006), libro de artista compuesto por catorce fotografías de la colección *Las Cajas de Uruk*, proyecto impulsado por el Museo. El fotógrafo retrata aquellos edificios que, mientras son restaurados o reformados, sus fachadas son cubiertas por lonas gigantes, andamios o mallas, un tiempo en el que parecen ser despojados de su identidad y memoria.

Otras obras del Museo en las que se revisitan edificios madrileños y que pueden ser incluidas en este apartado son *Madrid* (1993) de **Gabriele Basilico** (Milán, 1944) y *Cinco y media* (2004) de **Isabel Lucena** (Madrid, 1982).

El último grupo de obras ubicadas en este subtema está centrado en fragmentos de la arquitectura de Madrid, como la serie de ocho fotografías de *Gran Vía* (1997) de **Ángeles San José** (Madrid, 1961). Con evidentes coincidencias con las “fotopinturas” en blanco y negro de Gerhard Richter, esta artista juega con los límites de la pintura y la fotografía para crear un estimulante híbrido focalizado aquí en los carteles luminosos de una Gran Vía nocturna difícilmente reconocible. Otros artistas seleccionan el Madrid más actual, en concreto a partir de las Torres Kío que, a principios del año 2000 ya tenían suficiente identidad y de sobre reconocimiento para que muchos artistas se fijaran en ellas con detalle. Son los casos de las obras *Plaza de Castilla* (2004) de **Roland Fischer** (Munich, 1958), *Untitled n° 12* (2005) y *Exchange of Plates with Kristjan II* (2005) de **Ola Kolehmainen** (Helsinki, 1964). Ambos fotógrafos utilizan la arquitectura moderna, sus fachadas y elementos decorativos, para fragmentarla y componer imágenes abstractas, como también demuestran otras obras de los mismos artistas que conserva el Museo¹⁸². Pese a que no es del todo difícil reconocer las formas de las torres Kío y la Torre Picasso, estos fotógrafos no están interesados en su imagen, sino en determinadas cualidades en concreto, como las formas geométricas puras y las cualidades de los materiales que ofrecen en su diseño, siendo perfectas muestras de “una particular y nueva abstracción pospictórica”¹⁸³. Y, en este sentido, la

¹⁸¹ Pedro Fuentes en CABAÑAS ÁLVARO, *Op. cit.*, p. 92.

¹⁸² *Exchange of Plates with Kristjan II* (2005) de Kolehmainen y la serie *Façades on papel I y II* (2005) de Fischer.

¹⁸³ CABAÑAS ÁLVARO, *Op. cit.*, p. 88.

serie de doce fotografías *Ciudad Suprematista* (2007) de **Ignacio Fernández del Amo** (Madrid, 1977) sería el culmen de la abstracción, constructivista, del trazado urbano de Madrid alcanzada por medio de la descontextualización.

Otros escenarios

En el siguiente apartado se presentan una serie de obras que retratan nuevos espacios de Madrid, lugares no representados con anterioridad o aquellos de nuestra cotidianidad más inmediata que a priori podríamos considerar carentes de interés artístico.

Se propone iniciar este subtema con el óleo de **Miguel López Coronado** (Madrid, 1972) *Madrid desde las afueras* (2009), vista de una de tantas de las llamadas “ciudades dormitorio” que prosperan alrededor de Madrid y que el artista consigue embellecer; continuar con *Urbanístico (Pantera rosa)* (1997) de **Chiti Ayuso** (Madrid, 1950), donde despliega una poética geometrizarante en torno a un perfil casi identificable de la capital¹⁸⁴ y del tipo de vida y vivienda más propio de Madrid, en altura, en pisos, rodeados de vecinos; y seguir con *Lavapiés Night* (2002) de **Moncho Otero** (José Ramón Otero) (Madrid, 1971) que, si bien es cierto que el histórico barrio de Lavapiés ya ha aparecido en alguna obra previa del Museo, no lo había hecho esta plaza, reformada y modernizada justamente a principios del siglo XXI.

Asimismo, se presenta *La Chute n° 44* (2000) de **Ángel Marcos** (Medina del Campo, Valladolid, 1955), fotografía donde se expresa de forma excelente el sentimiento de soledad a pesar de estar acompañado o rodeado de personas, algo tan propio de las grandes urbes y los modos de vida actuales; y, aunque de fecha más temprana, se propone incluir también la inconformista *Madrid* (1985) del ilustre fotógrafo **Ramón Masats** (Caldes de Montbui, Barcelona, 1931).

Nuevos escenarios de servicios y ocio de Madrid se representan en la obra *Concierto en Las Ventas* (2005) de **MATUTE** (Ignacio Dávila Golamyo) (Ferrol, A Coruña, 1977); y en la serie de fotografías *Otros espacios* (2005) de **Amy Chang** (Taipei, Taiwan, 1977), artista sensible especialmente a mostrar las preocupaciones, experiencias y formas de vida de aquellos inmigrantes que se han visto forzados a abandonar su país en busca de una vida digna. Como en la mayoría de su producción, también en las obras del MAC Chang nos hace pararnos a reflexionar ante un paisaje que consideramos vulgar, buscando mostrarnos la realidad de estas minorías desde otra perspectiva y fomentando la comprensión y empatía hacia su situación.

Otros escenarios de Madrid y, sobre todo otro icono de la ciudad, que no habían sido retratados en las obras del Museo estudiadas hasta ahora, son los que aparecen en las siete fotografías que forman la serie *El falo de la comunicación* (2006) de **Raúl Montesano Sánchez** (Madrid, 1961), dedicadas a la enorme torre de

¹⁸⁴ Según Alaminos se trata de uno de los perfiles menos reconocibles de la metrópoli. ALAMINOS, *Ojo a Madrid...*, *Op. cit.*, p. 43.

telecomunicaciones Torrespaña, más conocida popularmente como “Pirulí”. Montesano, por medio de juegos de reflejos, vidrios y otras estrategias visuales, muestra a la torre como un elemento omnipresente, a descubrir en cada imagen, bajo “una metáfora inusual sobre la forma y el fondo de esta imagen simbólica de la ciudad de Madrid”¹⁸⁵.

Luis Vioque también representa un escenario diferente de la capital en la nostálgica *Madrid 3* (2000); así como **Mario Ayguavives** (Zaragoza, 1968) en las fotografías de la serie *Otra ciudad* (1999-2004), las cuales también formaron parte del posterior libro de artista *Una ciudad. Otra ciudad* (2004) editado dentro de la colección *Las Cajas de Uruk*. Éste último se inicia con imágenes estereotipadas de Madrid, aquellos enclaves que recomiendan todas las guías, esos monumentos que más visitan los turistas para, poco a poco, llevarnos a otras manipuladas que resultan perturbadoras: impersonales construcciones que bien parecen hechas en serie, esas que en el imaginario popular nos recuerdan a ciudades futuristas y distópicas y que, en su trasfondo, son auténticos emblemas del anonimato y de la deshumanización que caracteriza a las grandes ciudades contemporáneas.

Sin duda, uno de los artistas contemporáneos españoles que más sobresale retratando la ciudad posmoderna es **José Manuel Ballester**, de quien el Museo conserva obras como *Túnel* (1988), *Junto a la M-30* (2002), *Gran Terminal* (2002) y el libro de artista *Madrid-Berlín* (2003) de la colección *Las Cajas de Uruk*. Por un lado, hay que destacar que gracias a que el Museo posee tanto pinturas –estudiadas en el apartado de “Realismos”– como fotografías de Ballester, se puede apreciar la coherente y brillante evolución formal de este artista. Por otro, queremos hacer hincapié en la capacidad de abstracción y la retórica antipintoresca que caracteriza a estas piezas, así como el tratamiento escultórico dado a la arquitectura, obras donde un Madrid deshabitado y en silencio es presentado desde un vacío melancólico de tremenda belleza, misterio y desasosiego. La complejidad de la mirada y la técnica de Ballester, como apunta Calvo Serraller, le hacen “un artista que trata en abstracto la realidad o realísticamente la abstracción; un artista que maneja pictóricamente la fotografía y fotográficamente la pintura”¹⁸⁶.

Para terminar, se propone incluir el lienzo *Discoteca Pachá* (1998) de **José María Seijas Seona** (Arzúa, La Coruña, 1948); y la serie de doce estampas de **Yolanda del Riego** (Santo Domingo, 1943), titulada *Arde el Windsor* (2005). La producción de esta artista siempre ha estado estrechamente vinculada con las técnicas del grabado y, como ella misma cuenta, fue en su estancia entre 1973 y 1981 en Alaska cuando pudo estudiar una gran variedad de técnicas de estampación y nacer como artista, es decir, decidió dedicarse por entero al grabado y en 1978 compró a André Boudin su propio tórculo¹⁸⁷. No obstante, desde su traslado a Madrid en 1981, la artista ha estado

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 128.

¹⁸⁶ CALVO SERRALLER, F. “Vacío y drama de la luz”, *Fotografías. José Manuel Ballester*, Madrid, Galería Estiarte, 2000, p. 5.

¹⁸⁷ Información disponible en la web de la artista: <https://yolandadelriego.com/es/yr-biographical-notes> [Consultado en abril de 2018].

cultivando otras técnicas, como el óleo, el patchwork o la acuarela, y la serie *Arde el Windsor* fue su primer trabajo digital tras formarse en Seattle. Del Río presenció el gran incendio del edificio Windsor –construido en 1979 en el complejo financiero AZCA por los arquitectos Del Río-Ferrero, Alas y Casariego– ocurrido en febrero de 2005 desde su piso, situado justo en frente del rascacielos, desde donde tomó las fotografías que le sirvieron de base para la serie de estampas del Museo, testimonio único de este suceso que transformó tremendamente la imagen y la vida cotidiana de Madrid, cuyo proceso de destrucción además se extendió hasta el verano de ese mismo año.

A pie de calle

Este apartado está dedicado a aquellas obras en las que Madrid es tratado desde la mirada del viajero, el paseante, el peatón o el curioso, es decir, desde un recorrido a pie por la ciudad, mostrándola a veces desde el apego y el sentimiento de pertenencia mientras que en otras ocasiones se presenta desde la lejanía o la inquietud.

Iniciamos el camino con un conjunto de fotografías realizadas por motivo del proyecto expositivo *Un viaje a Madrid*, celebrado en el Museo en el año 2004 y en el que participaron **Ángel Sanz** (Oropesa, Toledo, 1948)¹⁸⁸, **Evaristo Delgado** (Cáceres, 1951)¹⁸⁹, **Manuel Sonseca** (Madrid, 1952)¹⁹⁰, **José Manuel Navia** (Madrid, 1957)¹⁹¹ y **José María Díaz-Maroto** (Madrid, 1957)¹⁹², artistas vinculados con el “nuevo documentalismo”, aquel que se caracteriza por una subjetivización de los asuntos tratados. Ante la propuesta y reto de visitar Madrid, cada uno de ellos ofreció una visión muy particular de la capital, centrándose en la arquitectura, el paisaje urbano o la diversidad social e intercultural, eligiendo todos el lenguaje del blanco y negro a excepción de Navia, quien retrató la capital en color¹⁹³. De este último artista el MAC conserva otra serie muy interesante titulada *Madrid literario* (1985-2008), formada por más de cien fotografías de la vida en la capital que pueden ser vinculadas con obras, experiencias o narraciones de gran multitud de escritores, ese Madrid que le hubiera gustado vivir a Navia: “en realidad, en este trabajo, más que el Madrid en el que he

¹⁸⁸ La serie está formada por *Plaza de Cuatro Caminos*, *Joaquín*, *Locutorio en la calle Topete*, *Despacho de apuestas*, *Plaza de Cabestreros*, *Calle Mesón de Paredes*, *Juan Rigoberto*, *Raquel y Yaiza*, *Peluquería Parque del Oeste* y *Ecuatorianos*.

¹⁸⁹ Su serie está compuesta por *Barrio de San Cristóbal de los Ángeles desde la estación Sur de Autobuses*, *Cruce de Alcalá-Gran Vía*, *Estación Sur de Autobuses*, *Plaza de España desde la Vía Carpetana*, *En la Puerta de Toledo*, *Gran Vía de San Francisco*, *Desde la terraza de la Estación de Chamartín* y *Calle Raimundo Fernández Villaverde, esquina con Castellana*.

¹⁹⁰ Con las fotografías *Torres Kio*, *Calle del Calvario*, *Cerca del Rastro*, *Vallecas (calle con farolas)*, *Ciudad Universitaria*, *Calle Libertad*, *Aeropuerto de Barajas*, *Vallecas (Puente FF.CC)*, *La Cibeles*, *Atocha*, *Palacio Real* y *Las Ventas*.

¹⁹¹ Conjunto formado por *M-30*, *Calle Arenal*, *Gran Vía*, *Calle San Bernardo*, *Parque del Oeste*, *M-30 2*, *Día del Orgullo Gay/Plaza de Cibeles*, *Hotel Mónaco*, *Estación de contenedores / Renfe-Abroñigal 1*, *Estación de contenedores / Renfe-Abroñigal 2* y *Estación de contenedores / Renfe-Abroñigal 3*.

¹⁹² Su serie está formada por *Bar de Lavapiés*, *Puerta del Sol*, *Puerta del Sol II*, *Estación de autobuses*, *Estación de autobuses II*, *Salida de Chicote (Gran Vía)*, *Discoteca O-zona* y *Discoteca O-zona II*.

¹⁹³ Véase *Un viaje a Madrid*, Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid y T ediciones, 2003.

vivido hasta ahora, he fotografiado –o soñado– el Madrid en el que me gustaría vivir, y el Madrid de los escritores (algunos un tanto olvidados) que más me gusta leer”¹⁹⁴.

Asimismo, **Alejandro Lamas Severino** (Buenos Aires, 1954) sale a recorrer la capital y nos descubre un Madrid que pasa inadvertido en la serie de seis fotografías de *La otra ciudad* (1998-2004), una ciudad que, por medio de su mirada, adquiere nuevas cualidades y emociones, potenciando la irrealidad que puede caracterizar el blanco y negro. “Sus imágenes desvelan la curiosidad que esconde la mirada del cazador. Imágenes narrativas que descubren la esencia oculta de las cosas, huyendo de la realidad de su apariencia”¹⁹⁵.

Otra serie de fotografías muy destacada es *Madrid en torno a Sol* (2001) –en este caso, después manipuladas y convertidas en estampas digitales– del fotógrafo **Boris Savelev** (Chernowitz, Ucrania, 1947). Con una estética muy personal y definida, “su mirada intimista arroja honestidad a las escenas cotidianas en las que las sombras y las luces inundan de misterio el acontecimiento habitual”¹⁹⁶. Habitual en Madrid también es la vida que se desarrolla durante la noche, totalmente diferente a la del día, y retratada desde una inmediatez casi sórdida en la serie *Madrid. 5500%* (2004) de **Mauricio Skrycky** (Montevideo, 1972).

Escenas cotidianas desde lo conceptual retrata **Juan José Gómez Molina** (Carcelén, 1943-Albacete, 2007) en la serie que posee el Museo, *Comidas en la Casa de Campo de Madrid* (1978-99), un conjunto formado por más de trescientas imágenes realizadas durante más de veinte años y en colaboración con **Guillermo García Lledó**. Toda la producción de Gómez Molina se ha constituido en grandes series extendidas en el tiempo, ya sea por medio del dibujo, la pintura, la escultura o la fotografía, y parece que solo se entienden dentro de su obsesión por el paso del tiempo, “como un archivo obsesivo de la cartografía del ser humano, de la naturaleza, y de sus metamorfosis”¹⁹⁷.

Por su parte, **José Frisuelos** (Pelahustán, Toledo, 1956) nos ofrece revivir el día a día del Madrid de los años noventa en la [*Serie Madrid*] (1989-2003): un conjunto de escenas cotidianas caracterizadas por una visión amable y anecdótica. También amable aunque más intimista es la mirada de **Encarna Marín** (El Ronquillo, Sevilla, 1954) en la fotografía *Mujer en el 26 de la calle Rodas* (2003), perteneciente a la Carpeta colectiva *Cajas de Luz* (2005). En esta misma carpeta se encuentra la muy diferente fotografía *Sin Título. Marzo* (2004) de **Pedro Albornoz** (Madrid, 1946), retrato que subraya sentimientos como el desapego, la indiferencia o la despersonalización de la vida urbana posmoderna, donde nos cruzamos a diario con cientos de personas que en rara ocasión pasan a ser algo más que desconocidos totalmente desapercibidos o rápidamente olvidados.

¹⁹⁴ Extraído de la web del fotógrafo: <http://jmnavia.blogspot.com.es/2009/> [Consultado en abril de 2018].

¹⁹⁵ CARABIAS ÁLVARO, *Op. cit.*, p. 114.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 164.

¹⁹⁷ Información disponible en la aún activa web del artista: <http://www.gomez-molina.com/artista/?p=2> [Consultado en abril de 2018].

La reflexión sobre la identidad personal y las interrelaciones sociales bajo el ritmo frenético de la gran ciudad son destacadas preocupaciones para el artista **Juan Alberto García de Cubas** (Madrid, 1966), de quien el Museo conserva obras como *Ciudad. Espacio interior* (2002) –libro de arista de la colección *Las Cajas de Uruk*– o *Madrid, 29.02.04* (2004) –realizada en El Rastro–, trabajos en los que se propone repensar conceptos en torno a la multitud, la individualidad y la alteridad.

Por último, se podrían incluir el libro *La ausencia y el desamor* (1998) de **Pol Borrás** (Barcelona, 1961); y el libro de artista *Paisajes sonoros de Madrid* (2005), perteneciente a la colección del Museo *Las cajas de Uruk*, de **José Luis Carles** (Madrid, 1954), quien nos promete un recorrido audiovisual muy especial por la capital.

Territorio

Otro pequeño conjunto de obras del Museo podrían agruparse en torno a la idea de cartografía, de mapa, es decir, a la representación y síntesis del territorio en dos dimensiones aunque, por supuesto, se trata de manifestaciones artísticas y por ello no todas tienen por qué ser fieles al territorio o establecer un sistema métrico real.

Nos referimos a obras como el *Cartel de Navidad Reyes* (2001-02) de **José Manuel Ballester**, una bella superposición de mapas de la capital sobre un fondo negro, con el que transmite la sensación de nocturnidad e incluso de ensueño. Una vista nocturna muy evocadora también es la de la obra *Vista aérea de Madrid* (1999) de los arquitectos **Vicente Patón** (Madrid, 1948-2016) y **Alberto Tellería** (Caracas, 1962) y el pintor **Rodrigo Muñoz** (Tánger, 1950). En realidad esta obra, realizada a lápiz y pastel, es un trabajo preliminar que presentaron los artistas para el Concurso de la Comunidad de Madrid de decoración de la estación del metro de Barajas en 1998 y que, tras ser elegidos como ganadores, pasaron a realizar en el formato definitivo, el gran mural que en la actualidad está instalado en esa estación. Teniendo como base distintas planimetrías de la ciudad, crearon una vista aérea que nos sitúa en un avión imaginario –y que tanto recuerda a otra obra del Museo estudiada en “Realismos”, *Madrid desde el aire* (2005) de Guillermo Muñoz Vera– y “de esta manera, la ciudad se admira desde el aire como una tela de araña al anochecer, símbolo del enigma de las ciudades contemporáneas”¹⁹⁸. También, se propone la stampa *El metro de Madrid* (2004) de **Manuel Ayllón** (Madrid, 1945), visión constructivista y *minimal* que forma parte de la Carpeta colectiva *Mira Madrid* (2004).

Por último, se incluye la obra *Sin Título* (2007) de **Laura Lio** (Buenos Aires, Argentina, 1967), artista muy interesada en trabajar los materiales desde la máxima honestidad y que, de igual forma, ha profundizado en la reflexión en torno a cartografías, tramas y recorridos posibles como en la obra del Museo: una suerte de collage muy fragmentado, de formas organicistas, a partir de una mapa antiguo de la

¹⁹⁸ AMADO, M. “La ciudad imaginada”, *ABC*, 20/07/2004, versión online: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-20-07-2004/abc/Madrid/la-ciudad-imaginada_9622660668192.html [Consultado en abril de 2018].

ciudad y “...con unas claves que caracterizan el trabajo de su autora, como son el gusto por crear climas de misterio, de emoción contenida, como si nos mostrase el camino para llegar a un lugar o una confesión que nunca es explícita”¹⁹⁹.

Museos

El último subtema está dedicado a una serie de piezas en las que se reflexiona acerca de los museos madrileños desde distintas miradas actuales.

Es el caso de la pintura *Rosa y Timo en el Museo del Prado* (2006) de **Jorge Gay** (Zaragoza, 1950). Gay, quien ha llegado a afirmar que “lo atractivo, lo fascinante del entorno, del mundo, me lleva a ser figurativo”²⁰⁰, es un pintor que otorga capital importancia en sus composiciones a la narración y la emoción²⁰¹, algo evidente en la obra del MAC. Se representa el complejo proceso de salvamento y evacuación de las obras del Museo del Prado durante los tres años que duró la Guerra Civil (1936-39), operación que incluyó el traslado de las obras de Madrid a Ginebra, pasando por Valencia, Cataluña y Francia. Gay nos intenta transmitir con gran dramatismo el enorme esfuerzo realizado por Timoteo Pérez Rubio, “Timo” –quien fue Presidente de la Junta Central del Tesoro Artístico de la República– y su mujer, Rosa Chacel, para preservar el patrimonio cultural español, labor crucial y a la que debemos una gratitud infinita que tan solo desde los años noventa está siendo realmente investigada, puesta en valor y difundida.

También se podría incluir una selección de la serie *Madrid-mappe* (2003) de **Gerhard Gutruf** (Nikitsch, Austria, 1944), especialmente aquellas estampas que representan espacios culturales, como las dedicadas al Museo del Prado y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ésta última y otras instituciones culturales son convertidas literalmente en arte y poesía en las piezas de **Eduardo Scala** (Madrid, 1945) pertenecientes a la serie *Poe+Edificios* (1993-2006) –en colaboración con Juan Alberto García de Cubas– y el libro de artista *Poemas edificios. Madrid* (2007) de la colección *Las Cajas de Uruk*. Scala trabaja desde lo conceptual, la poesía experimental y lo lúdico para crear una poética del silencio. También este artista investiga la evolución físicas, cambios de usos y resignificaciones de estos edificios, algo que comparte con **Eduardo Nave** en *Solo. Vol. I* (2008), fotografía en la que se retrata uno de los centros

¹⁹⁹ FERNÁNDEZ-CID, M. “Prólogo” en *Tiempo/Deseo/Palabra. Sobre papel*. Laura Lio, Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, Fundación José Félix Llopi, 2013. Disponible online: http://lauralio.com/wp-content/uploads/2017/12/CATALOGO_LAURALIO-Ca%CC%81diz.pdf [Consultado en abril de 2018].

²⁰⁰ MIRANDA, R. “Jorge Gay pintor: ‘Lo atractivo del mundo me hace ser figurativo’”, *El Periódico de Aragón*, 02/12/2002, versión online: http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/jorge-gay-pintor-lo-atractivo-mundo-hace-ser-figurativo_27794.html [Consultado en abril de 2018].

²⁰¹ “La pintura no es una simple imagen, es la construcción de un mundo. Valorando a los poetas del silencio o a la pintura metafísica italiana (de Chirico, Carra...), cabe representar ese silencio desde lo espectral o lo surrealista, pero en definitiva el motor de la pintura es la emoción y saber hacerla sentir desde su representación [...] Yo estoy convencido, contra Mc Luhan, de que el medio no es el mensaje. El medio no te hace ni más sabio, ni más moderno. Lo importante es emocionar, y es con el mensaje con lo que se comunican los humanos: con la pasión, con la esperanza, el gozo, la verdad y la falsedad, el deseo, el amor... Con eso se comunica la vida, con la emoción de vivirla y contarla”. *Ídem*.

creativos de arte contemporáneo más vanguardistas de la capital, ubicado en el antiguo Matadero de la ciudad. Matadero Madrid es un espacio rehabilitado con nuevos usos socioculturales pero que conserva casi intacta su antigua y sombría imagen que, en este caso, Nave potencia y hace fantasmal por medio de un audaz juego de luces y sombras.

Otro ambiente relacionado con los museos y sus artistas, aunque mucho más íntimo, es el que retrata **Juan Manuel Castro Prieto** (Madrid, 1958) en *La seda rota II* (2006), donde fotografía una de las casas abandonadas de los Madrazo, la tan influyente familia de pintores que dominó el panorama artístico nacional durante gran parte del siglo XIX y principios del XX, y que tuvo destacada vinculación con el Museo del Prado, del que fueron directores algunos de sus miembros. La obra del MAC pertenece a una serie realizada en colaboración con el escritor Andrés Trapiello, y en ella recrea un ambiente extraño “a veces, oprimente....entre presencia y ausencia”²⁰² con el objeto de explorar las huellas de la memoria, también de la muerte, desde los lugares físicos de la existencia más personales.

Finalmente, se proponen las dos fotografías que conserva el Museo de **Robert Weingarten** (Nueva York, 1941): *Antonio López # 2* (2007) y *Luis Gordillo #4* (2007) pertenecientes a la *Palette Series* (*Paletas de artistas*). Weingarten accede a las paletas de algunos de los artistas internacionales más reputados de la actualidad –desde Ed Ruscha, Richard Estes o Ed Moses, hasta Manolo Valdés, Juan Genovés o Juan Ugalde–, selecciona los fragmentos más reveladores para él y los monumentaliza en fotografías de gran formato que se traducen en poéticas imágenes. Nos muestran parte del proceso creativo de estos artistas y nos invitan a transitar por bellas composiciones abstractas, formando todas ellas como una especie de museo dedicado al taller contemporáneo.

²⁰² Extraído de la web del artista: <https://www.castroprieto.com/la-seda-rota> [Consultado en abril de 2018].

6. Hecho urbano contemporáneo

Como se ha visto a lo largo de la investigación si algo puede caracterizar a la colección del Museo es su especialización en el paisaje urbano y, en este sentido, en este capítulo se van a recoger aquellas piezas que tratan cuestiones propias del hecho urbano contemporáneo, saliendo de Madrid y refiriéndonos especialmente a las últimas décadas.

Hay que recordar que a partir de la década de los años setenta del siglo XX el sentimiento de agotamiento del gran proyecto de la modernidad, provocó que muchos pensadores y artistas desvelaran ese fracaso de lo moderno, de las teorías positivistas y funcionalistas, desarrollando una redefinición de las verdades legitimadoras y evidenciando cómo ese racionalismo puede ser otro constructo de dominación y alienación. Igualmente, desde el último tercio del siglo han continuado haciendo explícitas las tensiones y las grandes contradicciones de la ciudad actual, moderna y obsoleta a la vez, cuyo espacio social es racionalizado ahora por la expansión del capitalismo financiero recogiendo la transfiguración de los intereses comerciales y especulativos, los cuales, suelen distar mucho de las necesidades e intereses sociales reales. De ahí también que los artistas más activistas se hayan preocupado por reestablecer vínculos simbólicos entre los habitantes y el que se supone que es su medio cotidiano, por ejemplo a través de las propuestas configuradas desde la llamada “estética de la participación” y otras prácticas colaborativas.

Como van a mostrar las obras aquí seleccionadas, en el caso del arte español las estrategias en torno a la llamada posmodernidad²⁰³ se desarrollaron de una forma abrupta, polémica y desarticulada porque en España apenas hubo modernidad que asimilar²⁰⁴. No obstante, muchas de las narraciones de estas obras reflexionan en torno a conceptos como el de la ciudad posmoderna, después matizado como ciudad-palimpsesto o artificial, la realidad como simulacro²⁰⁵, la deconstrucción²⁰⁶, los no lugares²⁰⁷, la hiperconectividad o la configuración que ejerce la inapelable lógica del sistema poscapitalista en las tramas urbanística y social y que, a través de lecturas concretas del urbanismo, la arquitectura o el tejido sociocultural, exponen una realidad (o una ficción) cuyos paradigmas se encuentran en continua transformación. Así pues, estas piezas pivotan en torno a algunos aspectos del complejo espacio urbano contemporáneo, llegando a tender a lo global e incluso a lo universal.

²⁰³ Sin duda, uno de los más destacados filósofos que definieron e iniciaron el empleo de este término fue Jean-François Lyotard. Véase LYOTARD, J. F. *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, (1ª ed. 1979) 1987.

²⁰⁴ MARZO, J. L. y MAYAYO, P. *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Cátedra, 2015, p. 501-11.

²⁰⁵ Véase BAUDRILLARD, J. *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, (1ª ed. 1978) 1993 y WALLIS, B. (ed.). *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, (1ª ed. 1984) 2001.

²⁰⁶ Para el pensamiento de deconstrucción del filósofo Jacques Derrida véase MICHAUD, G., MASSÓ, J. y BASSAS, J. *Jaques Derrida. Artes de lo visible (1979-2004)*, Pontevedra, Ellago, 2013.

²⁰⁷ Véase AUGÉ, M. *Los ‘no lugares’. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, (1ª ed. 1992) 2005.

Antes de iniciar el recorrido, hay que recordar que estas obras podrían interrelacionarse con las del apartado anterior, es decir, se pueden distinguir planteamientos y pensamientos comunes en torno a la contemporaneidad urbana.

Los conceptos que se proponen para este apartado son polaridades, ficciones y ciudadano contemporáneo.

Polaridades

Como ya se ha comentado, podría decirse que las polaridades o el encuentro de contrarios en el hecho urbano contemporáneo es una de sus características fundamentales. Por ello, se propone crear una interpretación de las siguientes obras en torno a conceptos contrarios como lo son lo disperso y lo compacto, el orden y el desorden, lo oculto y lo visible, o lo público y lo privado. Ahora bien, tomando como referente el clásico *La poética del espacio* de Bachelard²⁰⁸, se podrá comprobar que los límites entre las polaridades a veces no son tan nítidos y por tanto los conceptos tampoco son tan opuestos como se podría creer a primera vista.

Este subtema se puede iniciar con las vistas de ciudades contemporáneas, como *Nuevo Pekín* (2004) de **José Manuel Ballester**. Ante una ciudad tan inmensa como Pekín, es más apropiado hablar de megalópolis polinuclear, esto es, una enorme capital con varios centros neurálgicos, que tan solo en tres décadas ha crecido de forma tan desmesurada que se encuentra en alarmantes niveles de congestión, saturación y escasez de recursos. Otra de las grandes capitales del mundo es retratada en *Corrientes y 9 de julio* (2001) de **Graciela Hasper** (Buenos Aires, 1966). En esta última obra, perteneciente a la serie *Geografía* (2001) y aunque tratándose de una fotografía realizada captando la ciudad de Buenos Aires, se revela la tradición pictórica y familiar que ha continuado Hasper, esto es, la abstracción geométrica. Tanto es así que la propia Hasper reconoce que “saca fotografías como si fueran pinturas”²⁰⁹. Por medio de una vista aérea, la gran trama de la capital argentina es retratada acentuando las inflexibles líneas rectilíneas de su trazado pero, sin embargo, otorgándole cierta carga emocional al subrayar con un azul celeste las dos arterias principales, la esencia para Hasper de este gran proyecto urbanístico.

Por su parte, el desorden de la ciudad contemporánea es representado en *Vertical 34* (2000) de **Helle Jetzig** (Emden, Alemania, 1956), cuya producción se basa en un particular trabajo de edición y montaje a partir de la toma de fotografías en blanco y negro y que, después, pasa a descomponer y yuxtaponer con otras fotografías bajo un brillante barniz y con el empleo de contrastados colores.

²⁰⁸ En torno a la dialéctica dentro/fuera, y la consiguiente oposición espacial exterior/interior, Bachelard extrapola esta teoría a los contrarios sociedad/individuo para desmontarlos, es decir, trascender la falacia de la metafísica occidental y concluir que estamos más bien ante “un ser desfijado”. BACHELARD, G. *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A, (1ª ed. 1958) 1990.

²⁰⁹ Extraído de KATZENSTEIN, I. “Hasper fotógrafa”, *La Nación*, 3 de Marzo de 1999. Disponible online en la web de la artista: <http://gracielahasper.com/ESP/prensa.html> [Consultado en abril de 2018].

El Museo conserva también una obra de **Juan Rodríguez** (A Coruña, 1960), especializado en fotografía de arquitectura que también se formó como arquitecto en su juventud. En *Hancock Tower (Chicago)* (2004) se revelan las impresiones del arquitecto Álvaro Siza, quien define a Rodríguez como “...un detective. Se apodera de lo que vemos, de lo que ve a primera vista, y extrae de ello lo que nosotros no vemos. Escudriña, aísla, altera, mueve tonalidades. Despierta otro lado de la realidad, aquel que no descifran ojos menos eficaces, empañados por el hábito, por la rutina”²¹⁰. Así, aunque el protagonista parezca ser el rascacielos, en realidad lo es la gran ciudad desdibujada, a la que imprime desde una mirada melancólica y cinematográfica nuevos significados. Esta misma obra puede ser relacionada con *Metrópolis* (2003) de **Alberto García-Alix** (León, 1956), imagen pretendidamente borrosa de una gran urbe que nos sitúa directamente en un incómodo distanciamiento, en una incompreensión de la vida urbana contemporánea en la que parece que la ciudad fuese capaz de seguir funcionando sin nosotros, relacionándose por tanto con en el concepto de deshumanización. También esta fotografía del Museo no permite recordar que García-Alix, a pesar de experimentar con la fotografía digital y sobre todo con el vídeo, continúa siendo uno de los pocos fieles al trabajo analógico, donde encuentra la expresividad y poesía que necesita, y donde ha realizado las más bellas aportaciones al documentalismo social o urbano desde los años ochenta.

Frente a la obra de García-Alix, el orden y la repetición caracterizan las fotografías digitales que conserva el Museo de **Aitor Ortiz** (Bilbao, Vizcaya, 1971): *S/T (Escalera junto al mar)* (1999) y *S/T (Parking)* (1999). Ortiz es un artista al que le apasiona experimentar y crear desde las problemáticas en torno a la representación y la percepción, y por ello altera los factores que condicionan nuestra forma de interpretar el entorno que nos rodea. En estos dos casos, potencia las cualidades volumétricas por medio de un exquisito trabajo de la luz, creando ilusorias arquitecturas modernas – herederas del Estilo Internacional y su depuración formal– en las que desvela su ordenamiento espacial interno para trasladarnos al recorrido físico de las mismas, o lo que es lo mismo, invitarnos a experimentar lo que sería adentrarse en ellas.

Interesado en la síntesis, la abstracción formal y lo compacto, se presenta **Manu Muniategiandikoetxea** (Bergara, Gipuzkoa, 1966) en la obra del Museo *S/T* (2000), pieza formada por tres paneles de madera que el artista solo ha intervenido con acrílico negro, buscando recrear la imagen de un positivado fotográfico y jugando con la idea de anverso/reverso; de hecho, al dorso de la pieza el propio artista escribió “EDIFICIO B. POSITIVO 2000”²¹¹. Además, al dejar la madera vista sin tratar –material por otro lado tan propio del trabajo manual–, hace hincapié en las cualidades de la propia materia y la idea de obra inacabada. De nuevo el artista se sitúa en un juego entre dualidades conceptuales y formales, el doble sentido y el estado procesual, aspectos todos ellos muy presentes en toda su trayectoria artística. Igualmente, es una pieza que revela su gran admiración e inspiración en el constructivismo ruso de vanguardia e

²¹⁰ SIZA, A. “Texto de Juan Rodríguez” (Porto, 27 de marzo de 2006) disponible en la web del artista: <http://www.juanrodriguezphotography.com/biografia/nota.htm?id=7> [Consultado en abril de 2018].

²¹¹ ALAMINOS, E. Catálogo en *Madrid contemporáneo. Adquisiciones 1999-2001*, Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2001, p. 128.

incluso algo de la raíz de la escultura vasca moderna, especialmente en relación con el maestro Oteiza²¹².

Orden, racionalismo y abstracción caracterizan a otras piezas del Museo de temática arquitectónica incluidas en esta sección, como las fotoserigrafías *Façades on paper I* (2001) y *Façades on paper II* (2005) de **Roland Fischer**; o en una vertiente más conceptual, el trabajo *Espacio codificado* (2005) de **Gerardo López Mozo** (Ávila, 1978).

También entre la geometría y la abstracción se encuentran algunos de los dibujos de **Ángel Orcajo** (Madrid, 1934) que posee el Museo, como *Paisaje tecnológico* (1970) *Estructuras* (1971) e *Ingenio represivo* (1972). Sin duda Orcajo es uno de los artistas más destacados en el Museo y además es uno de los creadores contemporáneos más preocupados por representar la ciudad actual, siendo “autor indiscutible de una iconografía nueva en el arte español para comprender la ciudad moderna”²¹³. Anticipándose a los creadores más coetáneos, desde la década de los sesenta Orcajo ha ido desarrollando un lenguaje muy particular que a día de hoy mantiene plena continuidad y coherencia, en su mayoría, destinado a la interpretación de la ciudad posmoderna. Estas obras son perfectos ejemplos de la producción de este artista a principios de 1970, cuando participa en el Pabellón de España en la Bienal de Venecia de 1970 y desarrolla una etapa en la que estiliza mucho sus formas al profundizar en el lado más tecnológico de la metrópoli, tan sofisticado como controlador. De hecho, como destacaron los críticos, Orcajo supo llevar al límite preciso esta estilización de gran rigurosidad geométrica sin llegar a la total abstracción, con lo que “esos valores se encuentran asimilados y sirven como ‘soporte’ para unos signos iconográficos que cobran así su pleno sentido, su verdadera semántica”²¹⁴: “la soledad de las calles ciudadanas van a convertirse en simplicidad lineal; la frialdad en pureza, el dinamismo en lógica, la denuncia en arte”²¹⁵.

Si bien en estos dibujos Orcajo presenta las nuevas, imparables y limpias estructuras de la ciudad, por el contrario **Marisa González** (Bilbao, 1945) en *Destrucción interior/exterior* (2000) se preocupa por exponer la otra ciudad que se queda atrás, la abandonada o destruida, la ciudad industrial. Esta impactante fotografía pertenece a la serie *La Fábrica* (2000-01), en la que la artista se propone revelar lo que queda abandonado, después derruido y ocultado, aquello que ha pasado a ser improductivo para el sistema y que se intenta borrar de la memoria colectiva, aunque con ello se arruinen vidas, comunidades o poblaciones enteras. Podría traerse a colación el concepto de ciudad-palimpsesto, porque aunque se vuelva grabar, o construir, siempre perviven algunas huellas de las anteriores marcas, o construcciones. Asimismo, esta

²¹² Autores que, como afirma el artista, “son mi paisaje, el lugar donde vivo. Me voy enamorando de otros autores, cuyas cosas en las que me fijo se convierten en algo obsesivo, en motores desde los que reinvento. Las obsesiones por alguien me llevan a destruirlo”. ALONSO MOLINA, O. “Forma, sistema, estructura”, Madrid, *ABCD*, p. 35.

²¹³ ALAMINOS, *Ojo a Madrid*, *Op. cit.*, p. 38.

²¹⁴ POPOVICI, C. en *Orcajo. Una épica interrogativa. Obras escogidas 1962-1999*, Granada, Universidad de Granada, 2000, p. 28.

²¹⁵ VICENT, M. *Orcajo...*, *Op. cit.*, p. 26.

obra nos permite hablar de la tendencia en la fotografía actual que se ha desarrollado en torno a la fascinación por la ruina y la arqueología urbana.

Nada más compacto y deshumanizado que el cemento, material por excelencia de la construcción de la urbe moderna pintado en clave hiperrealista por **Guillermo García Lledó** en la obra que posee el Museo, el trampantojo *Tapa de cemento* (1979).

Muy diferente es la visión adoptada en la pintura *Vista de Roma* (1997) de **Damián Flores**, obra en la que de nuevo se manifiestan los rasgos más característicos del quehacer artístico de Flores y donde, pese al caos real del plano urbanístico de Roma, que condensa capas y capas de historia, el pintor busca que la veamos bajo un orden armónico y bello, potenciando e idealizando sus mejores cualidades. En esta línea, entre descontextualizada e idealizada, quizá también podríamos situar la obra de **Carlos Díez Bustos**, *Charlottenburg (políptico)* (1997); mientras que frente a estas visiones tan concretas y su enorme quietud, podemos situar la obra de **Antonio Rojas** (Tarifa, 1962) *La mirada oblicua I* (1997) donde la ciudad, ahora abstracta, se representa en su faceta vertiginosa, acelerada y funcionalista.

Por otra parte, la reflexión sobre las oposiciones dentro/fuera y público/privado cuenta con un ilustrativo ejemplo en el Museo: la escultura *Chair* (2002) y los montajes fotográficos *Sin Título* (2003) del escultor, fotógrafo y arquitecto **Isidro Blasco** (Madrid, 1962), uno de los grandes exponentes de la creación contemporánea. En estas piezas, que juntas forman un híbrido maqueta-instalación, Blasco deconstruye su realidad cotidiana desde un cubismo de perspectivas deformadas y recortes angulosos actualizado a los medios y problemáticas actuales²¹⁶. Lo emplea como su gran recurso expresivo para trasladar la poliédrica visión de sus vivencias personales, en este caso, en torno a un recorrido-diálogo por su propia casa y el metro. Así, Blasco se sirve del collage, el fotomontaje y el ensamblaje porque para él la realidad no se entiende sino como un conjunto de fragmentos de realidades, pues como destaca Marín-Medina es un excelente “narrador de espacios, de tiempos, de imágenes, de sueños y de la insaciabilidad de los pozos interiores”²¹⁷.

También la reflexión principal del trabajo *Yil on the block (1/3)* (2003) de **Julia Rivera** (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1975) es la relación del individuo con su entorno en el espacio público, eligiendo en esta obra una plaza, esto es, uno de los espacios abiertos de la ciudad que se pretende sean de disfrute colectivo, respeto y cohesión social. Además es un fiel reflejo del prototipo de plaza del siglo XXI, caracterizadas por formas geométricas simples, sin apenas concesión a la historia de la ciudad o al motivo decorativo por ese afán de depuración en busca de la mínima intervención en la imagen de la ciudad y que, paradójicamente, en muchos casos afecta y logra el resultado opuesto: la incoherencia y enfrentamiento entre la vieja y la nueva ciudad.

²¹⁶ El propio artista afirma que la base fundamental para entender su trabajo es “la idea de visión que dio el cubismo de Picasso y Braque que no es sólo una manera de mirar, sino también una forma de pensar fragmentada” en MARÍN-MEDINA, J. “Isidro Blasco, ciudades con memoria”, *El Cultural*, 26/03/2010, versión online: <http://elcultural.com/revista/arte/Isidro-Blasco-ciudades-con-memoria/26894> [Consultado en abril de 2018].

²¹⁷ *Ídem*.

Ficciones

En este apartado se presenta una serie de obras que continúan tratando problemáticas del hecho urbano contemporáneo, pero desde una mayor subjetividad, una pronunciada ficción o una acusada distorsión.

Es el caso de *Lo que duró un beso I* (2001) de **Alberto García-Alix**. Esta obra es muy interesante porque, aunque centrada en un vulgar y humilde bloque de pisos, destaca por el tratamiento tremendamente lírico de la imagen en conjunto que nos traslada a un escenario poético de la actualidad y, además, se ve apoyado por la importancia del título, tan evocador como personal.

Otras de las obras más evocadoras son las dos fotografías *Sin Título* (1997) de **Chema Madoz** (Madrid, 1958). Desde la década de los años noventa, Madoz dejó a un lado la figura y pasó a centrarse en el objeto con lo que, sin duda, su obra creció y maduró muchísimo conceptual y técnicamente. Realismo mágico, surrealismo o incluso arte conceptual, Madoz reconoce ciertas influencias claras en su quehacer, como las de Escher o Magritte, pero no una etiqueta válida para definir su obra. Con un lenguaje puro y un tratamiento limpio de la luz, basado en la más absoluta precisión y simetría, Madoz manipula, altera, combina y fotografía objetos de la vida cotidiana para hacernos repensarlos, para mostrarnos un lado oculto o un potencial inadvertido²¹⁸, quizá incluso, otro lado de las cosas igualmente verdadero. Por medio de la descontextualización y la disociación poéticas, el artista revela las “vidas no vividas” de los objetos; existencias virtuales, improbables, que durante unos instantes permiten que las cosas se liberen del destino a que desde siempre se han visto arrojadas en tanto que útiles. Todos esos mundos de Madoz son mundos improbables, ciertamente, pero no imposibles...”²¹⁹. Algo tan bello y a la vez tan doliente como la idea de vidas no vividas es precisamente lo que parecen condensar las maletas, llenas de arena o recubiertas en su interior por un mapamundi, que protagonizan las obras del Museo.

Desde ficciones, normalmente nacidas de combinaciones e intervenciones apropiacionistas, suele trabajar el artista **Juan Ugalde** (Bilbao, 1958), de quien el Museo posee dos obras: *Sin Título* (1995) y *Ría* (1998). También es bastante común que Ugalde retrate lo urbano en sus piezas, sobre todo debido a que es un perfecto lugar para reflexionar y denunciar la situación actual del mundo, caracterizado, entre otros, por las desigualdades, los brutales contrastes económicos en la máxima cercanía, la contaminación o la falta de contexto y conexión reales, como sus propias piezas revelan: técnicamente, por el empleo de técnicas híbridas que incluyen la pintura, la

²¹⁸ “Me quedo con la sensación de que es una especie de desconcierto, una primera reacción de plantarte ante algo totalmente cotidiano y verlo desde un punto de vista, si no inédito, distinto, que a lo mejor el propio espectador en algún momento ha podido llegar a intuir y puede sentir una cierta cercanía con ello [...] Me gustaría más pensar que son imágenes que hacen al espectador pararse a pensar” Madoz en GÁNDARA, Y. “Chema Madoz: ‘Empecé a hacer fotografía porque ahí encontré una forma de contar las cosas’”, *Jot Down Magazine*, online: <http://www.jotdown.es/2018/04/chema-madoz-empece-a-hacer-fotografia-porque-encontre-una-forma-de-contar-cosas/> [Consultado en abril de 2018].

²¹⁹ ARENAS, L. “El rostro oculto de las cosas. Chema Madoz y la poética de la transubstanciación”, texto de presentación del trabajo del artista en su página web: <http://www.chemamadoz.com/autor.html> [Consultado en abril de 2018].

fotografía o el collage; y conceptualmente, pues selecciona e interviene elementos fotográficos de distintos tiempos y tan heterogéneos como un campo de béisbol y una chabola²²⁰, siguiendo la “fórmula de la yuxtaposición” los combina con otros pictóricos y más abstractos, transformando esas realidades desde un punto irónico y provocador, y creando bellas y siniestras composiciones. Como resume Castro Flórez, “Ugalde es, al mismo tiempo, un pintor de lo informe y un obsesivo de lo visto, una especie de etnógrafo que no tiende hacia lo racional sino que ha comprendido que el estado demencial del mundo requiere de otro punto de vista”²²¹.

José Luis Pastor (Barcelona, 1971) es otro de los artistas que cuestiona la realidad desde el entramado de la ciudad o la arquitectura, como en la obra del Museo *La gran avenida* (1999). Él mismo confiesa que, tras ser becado por la madrileña Casa de Velázquez y la Academia de España en Roma, “estas visiones sobre la ciudad y las filosofías que las mueven han constituido una parte central de toda mi pintura [...] No importaba la ciudad que pudiera recorrer (real o fílmica), sino la lectura de su secuencia inter-textual, su intercambio de códigos. No tanto la trascripción de una evidencia como la ilustración de un escenario movedizo y superficial en el que la Historia muestra su habilidad para generar una telaraña ideológica y cultural”²²². Así pues, tras una especie de proceso de transfiguración, las ficciones de Pastor revelan las otras capas de la ciudad actual, aquellas superficies de significantes y significados a veces ocultas.

Asimismo, se podrían incluir dos obras más de **Ángel Orcajo**: el inicial *Paisaje urbano* (1963) y el díptico *Mirada e incertidumbre* (2002). Ésta última obra forma parte de sus últimos trabajos, reunidos bajo los conceptos de *Belleza e incertidumbre*: “dos son los aspectos que en ellas se muestran –cuenta el artista–: hablar de la búsqueda expresiva y poner en evidencia unos contenidos. De una parte, dejar constancia de la preocupación latente de las múltiples amenazas de diferente índole que aquejan al hombre de hoy, un aspecto que creo haber expresado, desde hace tiempo, de muy diversas formas plásticas. Y de otra, acentuar, que es lo que he hecho últimamente el territorio de mi reflexión, que se ha centrado más en la sustancia misma del ser humano”²²³.

Para terminar este subtema, se podrían incluir la pintura *Árboles acosados* (2001) de **José Ramón Gallardo Santos** (Madrid, 1956); y la impactante obra ? (2005) de **Margarita Pérez Riaza** (Madrid, 1980) en la que parece que se reflexiona acerca de los límites de la libertad de nuestros actos en relación con la protección y las prohibiciones establecidas.

²²⁰ Ahora bien, el resto, el desecho, lo que sobre o lo que falta, son conceptos muy presentes en su obra. De hecho, el propio autor ha llegado a definir su estilo como “chabólico”. CASTRO FLÓREZ, F. “lo chabólico en 22 notas de un alopécico”, *Juan Ugalde. El escorial caos revolution*, Cuenca, Fundación Antonio Pérez, 2008, p. 85.

²²¹ CASTRO FLÓREZ, *Op. cit.*, p. 82.

²²² Extraído de la web del artista: <https://www.joseluispastor.es/la-ciudad-y-las-filosof%C3%ADas-de-la-historia/> [Consultado en abril de 2018].

²²³ Extraído de la web del artista: <http://angelorcajo.com/sobre-angel-orcajo/> [Consultado en abril de 2018].

Ciudadano contemporáneo

Bajo este epígrafe se reúne un conjunto de obras que nos sirven para reflexionar sobre la variada condición del ciudadano contemporáneo. Surgirán conceptos muy destacados alrededor de la población como masa; también los “no lugares” que, según Augé, son espacios anónimos de tránsito, sin señas de identidad propias, donde el humano es despojado de su personalidad y se convierte en un elemento más; y otros en torno a la incertidumbre, la soledad o incluso la esquizofrenia asociada a la vida en la ciudad posmoderna.

Este subtema podría iniciarse con la obra de **Manuel Bouzo** (El Puente, Ourense, 1946), *Inanellatori di gabbiani (díptico)* (1999). Dividida en dos cuerpos, a la izquierda, se representa a la población como masa homogénea, literalmente gris, sin diferencias los unos con los otros y, por otro, a la derecha nos encontramos la singularidad más personal, imágenes seguramente relacionadas con los recuerdos de infancia del artista. Dualidades enfrentadas que a todos nos caracterizan. Además, se puede leer la ciertamente enigmática pregunta “¿Qué perfil trazan sobre los mapas de nuestros territorios?”.

Otro obra en la que se trabaja desde la narración y la metáfora es *Prescindimos aquí del arte y de la ciencia* (1999) de **Jorge Tarazona** (Madrid, 1974), que en este apartado se puede vincular con el aislamiento y la soledad. En un escenario atemporal y a medio construir, el pequeño personaje de Tarazona, ya sin ningún lugar donde ampararse, parece enfrentarse al abismo ante ese empinado tobogán, que más que diversión, evoca vértigo y desasosiego. Como en gran parte de la producción de este artista recoge “...escenas de mayor o menor cotidianeidad envueltas en una atmósfera de aliento metafísico y cierto misticismo”²²⁴.

Desesperanza y resignación parecen caracterizar al hombre andrógino contemporáneo de la escultura de **Esperanza D’Ors** (Madrid, 1949), *Narciso: espejo de asfalto* (2002). Partiendo de una reinterpretación contemporánea del mito clásico de Narciso y con la consiguiente dimensión trágica, este Narciso creado por la escultora ha visto cambiado su reflejo en el agua calma por su ausencia frente al duro asfalto, remitiéndonos a nuestra propia condición: “utilizo los mitos clásicos porque actúan como arquetipos, porque son un perfecto espejo donde observar nuestra condición de hombres [...] siempre son el mismo hombre, que es todos los hombres, que han sido, que somos y que seremos. Siempre se presentan, para mi sorpresa, trashumantes; transitando despojados por el teatro de la vida buscando un destino: [...] Narciso es la identidad, el espejo que nos devuelve lo mejor y lo peor de nosotros mismos”²²⁵ en ese camino, agotador y solitario, que es la vida contemporánea.

Otra escultura del Museo que puede dar cuenta de la condición humana contemporánea es *Hombre gritando* (2000) de **Jesús de la Luz Ceballos** (Plasencia, Cáceres, 1964). La

²²⁴ HONTORIA, J. “Jorge Tarazona”, *El Cultural*, 11/04/2001, versión online; <http://elcultural.com/revista/arte/Jorge-Tarazona/1827> [Consultado en abril de 2018].

²²⁵ Extraído de la web de la artista: <http://www.esperanzadors.com/textos-y-entrevistas.html> [Consultado en abril de 2018].

escultura, un hombre arrodillado completamente empapelado con recortes de periódicos o signos de la comunicación online, podría relacionarse con el trauma de la saturación y sobreinformación que experimentamos en la sociedad global e hiperconectada, donde paradójicamente nos hemos vuelto incapaces de seleccionar y asimilar toda la información disponible, pasando en realidad a un sufrir una desinformación.

Otra pieza del Museo que retrata a un hombre gritando es la pintura de gran formato de **Santiago Ydáñez** (Jaén, 1967), *Sin título* (2000), que forma parte del primer grupo de obras de autorretratos y rostros humanos del artista. Pintada en vertical –con lo que deja caer la pintura muy aguada y líquida como un recurso expresivo–, y construida a base de brochazos en su conocida gama de grises, blancos y negros, Ydáñez eleva el gesto pictórico a lo espiritual²²⁶. En la obra del MAC crea, bajo gran dramatismo teatral, un retrato en primerísimo plano de un sujeto histriónico vociferando, interpelando brutalmente al espectador con un gesto y una mirada que engloban tanto el miedo como la violencia, y que podrían resumir el delirio y la esquizofrenia de la vida urbana contemporánea.

Otra obra emblema de este tipo de temática en el Museo es *Cabeza urbana* (1975) de **Ángel Orcajo**. En esta pieza, de la que cabe destacar técnicamente la ruptura en el formato, el rostro humano está fundido por completo con la ciudad contemporánea, exponiendo así de forma explícita la inseparable alienación que sufre el ciudadano actual en las grandes urbes, donde las vastas arquitecturas o las frenéticas autopistas nos consumen en nuestro día a día. Inseparable a la gran metrópoli también parece ser la violencia aunque, eso sí, ésta desde la postura de un artista puede ser positiva o negativa: “la violencia me interesa como testimonio en donde las formas se destruyen o se transforman [...] La violencia puede tener dos lecturas, positiva y negativa. Un coche lanzado a gran velocidad entraña belleza. La música rock posee una carga liberadora. La ventaja de los artistas es que se deshacen de sus inhibiciones pintando”²²⁷. El complejo y enfermo estado psicosocial del ciudadano es aquí mostrado desde un ruido que ha sido enmudecido, porque “el silencio de Orcajo es un silencio romántico, sinfónico, trágico, que anuncia una tormenta aún mayor. Nada hay de improvisado en estas superficies trabajadas con inteligencia pasional y frialdad apocalíptica. La incertidumbre es un espectro que nos aprisiona el alma, que nos acecha

²²⁶ “Sus brochazos son entregados, convulsos, vívidos, golpes de pincel que aúnan el gesto espiritual y el gesto pictórico. Su mundo interior es barroco (truculento, rebuscado, agitado, teatral), pero su sentir es romántico (subjetivo, individual, sórdido); dos modos de ser impetuosos que le sirven para desarrollar un trabajo extremadamente personal. Tanto, que es capaz de desestabilizar al espectador más pusilánime por su hipnótica capacidad de seducción y su innegable poder de convicción”. En DE LA TORRE AMERIGHI, I. (coord.). *Arte desde Andalucía para el siglo XX*, tomo II, Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2008, p. 368.

²²⁷ Declaraciones de Orcajo en (sin autor) “Ángel Orcajo: ‘La violencia me interesa como testimonio’”, *El País*, 09/10/1980, versión online: https://elpais.com/diario/1980/10/09/cultura/339894007_850215.html [Consultado en abril de 2018].

bajo la mirada severa de un hacedor que todo lo puede pero que no puede evitar la destrucción”²²⁸.

Muchas de las fotografías urbanas de **José Manuel Ballester** nos hablan de los no lugares y la soledad contemporánea desde la ausencia de personas, o como mucho, tan solo a través de sus sombras, como en la obra del Museo, *Sombras* (2000). Cabe destacar que esta obra es una de las poquísimas piezas en las que Ballester incorpora figuras humanas, ahora bien, éstas aparecen más bien como una excusa para realizar un bello juego formal. En un escenario ambiguo, ni totalmente real ni del todo ficticio, estos individuos han sido despojados de su singularidad convirtiéndose en meros reflejos de la masa o la multitud en tránsito. Esta misma idea aparece en otra fotografía que conserva el Museo, *Nelson* (2003) de **Eva Bensasson** (Londres, 1973), donde las personas, en su deambular errático por la plaza, adquieren la condición de sujetos anónimos, impersonales y casi fantasmales. Frente a estas dos imágenes podríamos situar el deambular, más singular pero igualmente anónimo, que se percibe en *Milán* (2002) de **Manuel Sonseca**.

De un modo muy diferente, **Juan Carlos Robles** (Sevilla, 1962) también retrata la pérdida de identidad, a la que suma la repetición despersonalizada asociada, en la serie *Berlín.net* (1999). Se trata de un archivo fotográfico de porteros automáticos que sirven a Robles para retratar “la enorme diversidad de ‘catálogo’ a la que se reduce la paradójica y anónima existencia humana”²²⁹.

Precisamente, conceptos como el constante tránsito contemporáneo y los espacios despojados de carácter, idénticos y equivalentes en cualquier parte del mundo, se reflejan en la pintura de **Gonzalo Sicre** (Cádiz, 1967), *Estudiantes de nubes* (1999). Desde una figuración realista que se relaciona con la obra de Edward Hopper, Sicre es un especialista en retratar la soledad latente en los espacios situándonos, como en la obra del Museo, en un tiempo suspendido o en un silencio habitado²³⁰, caracterizados por una extrañeza y un misterio que nos evocan sentimientos como la soledad, aspectos por los cuales su trabajo se ha vinculado con la figuración neometafísica española²³¹.

La pieza de Sicre puede relacionarse con otra más del Museo: *El retorno* (1999) de **Carlos Foradada** (Pueyo de Santa Cruz, Huesca, 1960). De nuevo, un artista vinculado con la reciente figuración neometafísica que también nos presenta un escenario en silencio, bajo una melancólica atmósfera, y en uno de los espacios de los no lugares que, sin embargo, también pueden evocar sentimientos positivos y evocaciones líricas. Esta pintura, presentada por la galería My Name’s Lolita Art en la edición de ARCO de

²²⁸ CASAIS, E. “Principio de Realidad. Variaciones sobre Orcajo”, *Orcajo. Naufragios y miradas. El error como espectáculo. Obras escogidas de 1964 a 2008*, A Coruña, Concello da Coruña, 2009, p. 27.

²²⁹ CARABIAS ÁLVARO, *Op. cit.*, p. 152.

²³⁰ Ese silencio habitado lo ha aprendido, como cuenta el artista, de uno de sus pintores preferido, Léon Spilliaert. En ARCO, A. “Gonzalo Sicre: ‘reflexiono poco; me dedico a sobrevivir’”, *La verdad*, 8 de noviembre de 2017, versión online: <http://www.laverdad.es/culturas/reflexiono-poco-dedico-20171108012139-ntvo.html> [consultado en abril de 2018].

²³¹ Así se presentó en una de sus muestras más importantes (y legitimadoras): titulada *Gonzalo Sicre. Continental*, comisariada por Fernando Huici y realizada en el verano del 2001 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

1999, destacó por encima del resto por sus cualidades evocadoras y su brillante juego de perspectiva, relacionadas con ideas como el viaje errante, la aventura que encuentra su sosiego o la infinitud de la noche²³². Acerca de espacios de la soledad pero ahora ahondando en lo concreto, lo individual y lo personal, frente a la inabarcable ciudad y la masa despersonalizada, podemos situar la fotografía *La habitación de Luis* (1996) de **Alberto García-Alix**. La presencia física vuelve a ser insinuada de forma indirecta solo por objetos o el fuera de campo, como la cama a medio hacer, la televisión encendida o la luz que entra de otra habitación.

Siguiendo la estrategia de sugerir pero no mostrar explícitamente la presencia humana, se proponen incluir las pinturas de **Sara Quintero** (Madrid, 1971) que conserva el Museo, ambas *Sin Título* (1999), en las que se preocupa por otro rasgo esencial de la vida actual: la vida ambulante, nómada, el territorio entre lo global y lo local, aquí representado desde la quietud por medio de la representación de humildes construcciones y vehículos, y obviando a sus habitantes. Es la pintura de Quintero solo en apariencia simple, pues los ambientes escenificados que configura destacan por tener un extraordinario carácter enigmático que algunos han bautizado como una “metafísica pequeña”²³³.

La idea de la vida nómada también se puede ejemplificar con el políptico de **Luz Letts** (Lima, Perú, 1961), *El extranjero* (1998). En este gran dibujo, Letts trabaja a partir de uno de sus personajes anónimos sin rostro más característicos para reflexionar sobre sus intereses artísticos, los cuales suelen estar relacionados con la existencia humana y sus contradicciones, como en este caso, la vida interior frente a la exterior, el camino incierto y agotador del inmigrante o la ausencia de familiaridad, del sentimiento de pertenencia, en definitiva, de hogar.

Para terminar se podría considerar incluir el corrosivo libro *¿Qué se ama cuando se ama?* (1997) de **Pat Andrea** (La Haya, 1942); y la serigrafía *Vida de uno* (2006) de **Sara Huete** (Santander, 1958), un collage realizado desde el humor y la poesía visual en el que el título ironiza con gracia el caos de nuestras vidas.

²³² HUICI, F. “El paisaje del silencio”, *Babelia*, 27 de diciembre de 1999; PARREÑO, J. M. “La metáfora viajera de Carlos Foradada”, *ABC de las Artes*, 2 de enero de 1998. Disponibles en la página web del artista: <http://www.carlosforadada.com/> [Consultado en abril de 2018].

²³³ CASTRO, E. “La metafísica pequeña”, *Caballo Verde. La Razón*, 18/11/2000.

Bibliografía

General

BOZAL, V. *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2013.

BOZAL, V. (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, A. Machado Libros, 2004.

BOZAL, V. y LLORENS, T. (coord.). *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

CALVO SERRALLER, F. *España. Medio siglo de arte de vanguardia*, Madrid, Fundación Santillana /Ministerio de Cultura, 1985.

GARCÍA BLANCO, A. *La exposición, un medio de comunicación*, Madrid, Akal, 1999.

LÓPEZ F. CAO, M. (ed.). *Geografías de la mirada: género, creación artística y representación*, Madrid, Instituto de investigaciones feministas nº3, Universidad complutense de Madrid, 2011.

MARZO, J. L. y MAYAYO, P. *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Cátedra, 2015.

MAYAYO, P. *Historia de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. y ESTEBAN LEAL, P. *Madrid pintado: la imagen de Madrid a través de la pintura*; Madrid, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, 1992.

RAMÍREZ, J. A. *El sistema del arte en España*, Madrid, Cátedra, 2010.

Madrid: El arte de los sesenta, Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1990.

SUMMA ARTIS. *El arte del Desarrollo. Pintura y Escultura españolas del siglo XX*, vol. XXXVII, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

SUMMA ARTIS. *El grabado en España (siglos XIX y XX)*, vol. XXXII, Madrid, Espasa Calpe, 2000.

Museo de Arte Contemporáneo²³⁴

ALAMINOS, E. “La imagen de Madrid en el arte contemporáneo español. Una breve aproximación” en *Ojo a Madrid. Alois Beer (1840-1916), Michael Schlapkohl (1962-)*,

²³⁴ Esta bibliografía se refiere aquella parte de la colección del Museo que se relaciona con Madrid.

Gerhard Gutruf (1944-), Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2005, p. 15-53.

Colección Municipal Arte Contemporáneo. Pintura y Escultura, Madrid, Museo Municipal, 1999.

Alberto Corazón. Plaza Mayor y otras obras conceptuales de los años 70, Madrid, Museo de Arte Contemporáneo; TF Editoriales, 2009.

Carlos Franco. El telón de la Casa de la Panadería y los dibujos preparatorios, Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2004.

Colección de obra gráfica del Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo, 2004.

Delhy Tejero (1904-1968). 111 dibujos, Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2005.

Distintas miradas, Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2003.

Eduardo Scala. PoesíaArquitectura, Madrid, Museo de Arte Contemporáneo, 2007.

Joaquín Torres García. Una vida en papel, Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo, 2009.

La Escuela de Madrid, 1950-1975, Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo, 2006.

Madrid-Berlín, de José Manuel Ballester, Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo, 2004.

Madrid contemporáneo. Adquisiciones 1999-2001, Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2001.

Madrid D.F., Madrid, Museo Municipal, Ayuntamiento de Madrid, 1980.

Mi movida Madrileña. Pablo Pérez-Mínguez. Fotografías 1979-1985, Barcelona, Lunwerk, 2006.

Museosdemadrid. Adquisiciones 2003-2006, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2007.

Artistas y fotógrafos. Imágenes para una colección, Madrid, Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, 2008.

Pongamos que hablo de Madrid, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2017.

Un viaje a Madrid. Fotografías de Evaristo Delgado, José María Díaz-Maroto, José Manuel Navia, Ángel Sanz y Manuel Sonseca, Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid; T ediciones, 2003.

Museo de Arte Contemporáneo en CERES:
<http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Museo%20de%3Cb%3E%20Arte%20Contempor%20E1neo%20%3C/b%3Ede%20Madrid&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=advanced&MuseumsSearch=&MuseumsRolSearch=1&listaMuseos=null>

Vanguardias y ecos de otros ismos

BERRUGUETE DEL OJO, A. *Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015. Disponible online: <http://eprints.ucm.es/42437/1/T38733.pdf>

BRIHUEGA, J. *Las vanguardias artísticas en España: 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981.

CABAÑAS BRAVO, M. *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Madrid, CSIC, 2010.

CALVO SERRALLER, “Muere el pintor Hernando Viñes, último superviviente de la Escuela de París”, *El País*, 27 de febrero de 1993.

LAFUENTE FERRARI, E. “Recuerdo de Daniel Vázquez Díaz en su centenario” en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, nº 57, 1983.

LEDESMA MELLADO, D. *Vida y obra de Rafael Botí*, Córdoba, Fundación provincial de artes plásticas Rafael Botí, 2003.

MADRIGAL NEIRA, M. *La memoria no es nostalgia: José Caballero*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, p. 93-96. Disponible online: <http://eprints.ucm.es/5480/1/T28041.pdf>

PALACIO, A. *El pintor Luis Fernández (1900-1973)*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2008.

RIBAGORDA, A. “La Residencia de Estudiantes. Pedagogía, cultura y proyecto social” en *Seminario de Investigación del Departamento de Historia Contemporánea*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008. Disponible online: https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag13888/Alvaro_Ribagorda_2.pdf

SANTOS TORROELLA, R. *Dalí, época de Madrid: catálogo razonado*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Ayuntamiento de Madrid, 2004.

Arturo Souto 1902-1964, Pontevedra, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Museo de Pontevedra, 1997.

Bartolomé Ros. Frontera de África, 1918-1934, Madrid, La Fábrica, 2009.

Carlos Sáenz de Tejada. Grabador y litógrafo, Marbella, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 2000.

Carlos Sáenz de Tejada. Los años de La Libertad, Madrid, Fundación Cultural Mapfre, 1998.

Cuatro cordobeses en vanguardia, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas, 2000.

Daniel Vázquez Díaz. 1882-1969, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao; Madrid, MNCARS, 2004.

Dalí joven. 1918-1930, Madrid, MNCARS, 1994.

Entre la guerra y el exilio: dibujos de Rodríguez Luna y Horacio Ferrer, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2002.

Francisco Sancha. El alma de la calle, Madrid, Museo ABC, 2014.

Hernando Viñes. Sa vie – Son oeuvre, París, Editions Isabelle Boisgirard, 1997.

Joaquim Sunyer. La construcción de una mirada, Barcelona, MNAC, 1999.

Nicolás de Lekuona: imagen y testimonio de la vanguardia, Vitoria, ATRIUM; Madrid, MNCARS, 2003.

Pintores de Lugo: Fermín González Prieto, Manuel Bujados, Xesús Corredoyra, Manuel Castro Gil, Amando Suárez couto, Marija Mallo, Julia Minguillón, Tino Grandío, Lugo, Ayuntamiento de Lugo, Patronato de Cultura, 1998.

Pintura fruta: la figuración lírica española, 1926-1932, Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1996.

Rafael Botí. Córdoba 1900-Madrid 1995. XX aniversario de su muerte, Madrid, Rafael Torres Botí, 2015.

Rafael Botí, Córdoba, Diputación de Córdoba, 1997.

Rafael Botí. Córdoba, Caja Provincial de Ahorros, 1990.

Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil, Madrid, Fundación Caja Madrid, 1999.

En torno a la Escuela de Vallecas y la Escuela de Madrid

ACEBES, M. *Álvaro Delgado. Gesto y color*, San Sebastián, Editorial Nerea; Bilbao, Fundación BBVA, 2005.

BRIHUEGA, J. *Forma, palabra y materia en la poética de Vallecas*, Alicante, Diputación de Alicante, MUBAG, 2011.

CABAÑAS BRAVO, M. *La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte: Arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991. Disponible online <http://digital.csic.es/handle/10261/11455>

CABAÑAS BRAVO, M. “Los artistas y exilio español de 1939 en Rusia”, en *España y Rusia. Destinos históricos y actualidad*, Moscú, Mezhdunarodnye otnosheniia, 2017, pp. 551-562. Disponible online: <https://digital.csic.es/handle/10261/159575>

CABRERA GARCÍA, M. I. *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 1999.

CALZADA, C. *Arte prehistórico en la vanguardia artística de España*, Madrid, Cátedra, 2006.

CORREDOR-MATHEOS, J. *Vida y obra de Benjamín Palencia*, Madrid, Espasa Calpe, 1979.

FERNÁNDEZ CABALEIRO, M. A. “La Escuela de Madrid en la crítica de arte del Franquismo: la ‘nunca rota’ conexión con la vanguardia” en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII Historia del Arte (Nueva época), nº 3, Madrid, UNED, 2015, p. 85-104. Disponible online: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

GARCÍA, J. *La Escuela de Madrid*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 1998.

MARTÍNEZ CEREZO, A. *La Escuela de Madrid*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1977.

ORS, E. D'. *Las ideas y las formas*, Madrid, Aguilar, 1966.

D'Ors, Eugenio, *Mis salones*, Madrid, Aguilar, 1967.

SÁNCHEZ, A. *Palabras de un escultor*, Valencia, Fernando Torres, 1975.

SÁNCHEZ CAMARGO, M. *Pintura española contemporánea (la nueva Escuela de Madrid)*, Madrid, Cultura Hispánica, 1954.

VILA, M. D. y SÁNCHEZ, T. (eds.). *Delhy Tejero. Los Cuadernines*, Zamora, Diputación de Zamora, 2004.

Alberto. 1895-1962, Madrid, MNCARS, 2001.

Álvaro Delgado. Extremos, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 2002.

Andrés Conejo. 1914-1992, Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, Ayuntamiento de Madrid, 1998.

Benjamín Palencia y el arte nuevo: obras 1919-1936, Valencia, Bancaixa, 1994.

Benjamín Palencia. Cuaderno de dibujo, Ávila, Obra Social de Caja de Ávila, 2008.

Benjamín Palencia, Ávila, Obra Social de Caja de Ávila, 2009.

Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953, Madrid, MNCARS, 2016.

Delhy Tejero. 'Una muchacha y una maleta', Zamora, Diputación de Zamora, 1998.

Delhy Tejero (1904-1968). 111 dibujos, Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2005.

Delhy Tejero. Representación, Valladolid, Caja España y Junta de Castilla y León, 2009.

Exposición antológica de la Escuela de Madrid, Madrid, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid y Fundación Humanismo y Democracia, 1990.

Gregorio del Olmo (1921-1977), Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 1989.

Juan Manuel Caneja, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2003.

Juan Manuel Díaz-Caneja. Centenario del nacimiento (1905-1988), Madrid, MNCARS, 2005.

José Sancha, Madrid, Museo Municipal de Madrid, 1999.

La Escuela de Vallecas. Mito y realidad. Una poética de la emoción y lo telúrico, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2013.

Martínez Novillo. Paisajes esenciales (1999-2004), Salamanca, Caja Duero, 2004.

Menchu Gal, un espíritu libre, Valencia, IVAM; Madrid, Fundación Menchu Gal, 2012.

Naturalezas españolas (1940-1987), Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1988.

Redondela. Exposición antológica, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1998.

Realismos

ASENSIO CASTAÑEDA, E. *Amalia Avia: personalidad creadora e identidad femenina*, Tesis Doctoral, Madrid, UNED, 2015. Disponible online: <http://espacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:GeoHis-Emasensio/ASENSIO CASTANEDA Eva M Tesis.pdf>

BARBA, A. “El cuadro transparente”, material disponible en la versión online de la galería que representa a Pina, Utopia Parkway

<http://www.galeriautopiaparkway.com/artistas/alberto-pina/alberto-pina-bibliografia/>

CABRA DE LA LUNA, J. M. “Daniel Quintero, un pintor malagueño recuperado” en *Anuario. Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, Málaga, nº 8, 2008, p. 50. Disponible online: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3128726>

CALVO SERRALLER, F. *Luz de la mirada. Amalia Avia. Carmen Laffón. Antonio López García. Francisco López Hernández. Julio López Hernández. Esperanza Parada. Isabel Quintanilla*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2009.

CAMARZANA, I. “El expresionismo actual de Mercedes Gómez-Pablos”, *El Cultural*, 25/10/2016. Versión online: <http://www.elcultural.com/noticias/arte/El-expresionismo-actual-de-Mercedes-Gomez-Pablos/10000>

F. FIDALGO, P. “Alberto Pina. El pintor de la soledad”, *Duendemad*, sin fecha, disponible online <http://www.duendemad.com/es/n-147-el-libro-azul-del-arte-emergente/el-pintor-de-la-soledad>

LÓPEZ HERNÁNDEZ, J. *Notas a pie de obra*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2016.

TRUEBA, D. *Joaquín Risueño*, Madrid, Galería Leandro Navarro, 2010.

Amalia Avia. Exposición antológica, Madrid, Centro Cultural de la Villa, Ayuntamiento de Madrid, 1997.

Antonio López, Madrid, MNCARS, 1993.

Carlos García-Alix. Estado del cielo. Pinturas, Madrid, Galería Sen, 1999.

Clara Gangutia, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Conde Duque, 2000.

Damián Flores. Arquitectura racionalista en Madrid, Madrid, Galería Estampa, 2006.

Julio López Hernández. Obra 1960-1995, Madrid, Comunidad de Madrid, 1995.

La apariencia de lo real. Cincuenta años de arte realista en España (1960-2010), Málaga, Fundación Palacio de Villalón, Museo Carmen Thyssen Málaga, 2017.

Muñoz Vera. Exposición antológica (1973-2000), Madrid, Centro Cultural de la Villa, 2000.

Otra Realidad. Compañeros en Madrid, Madrid, Fundación Humanismo y Democracia, Caja de Madrid, 1992.

Realismos. Arte español contemporáneo, Madrid, Galería Ansorena, 1993.

Realistas de Madrid. Amalia Avia, Antonio López, Francisco López, Julio López, María Moreno, Esperanza Parada, Isabel Quintanilla, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2016.

Robert Ryan. *Pintura y obra gráfica. (1980-1995)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1995.

Sebastián Nicolau. *Workin'*, Valencia, IVAM, 2009.

Joaquín Ureña. Sitio web: <http://www.xn--joaquinurea-beb.es/vida.html>

Hacia el cambio de milenio

ACHIAGA, P. "Jorge Galindo. 'Pintar hoy es un acto de impertinencia'", *El Cultural*, 10/07/2009. Versión online: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Jorge-Galindo/25619>

AMADO, M. "La ciudad imaginada", *ABC*, 20/07/2004, versión online: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-20-07-2004/abc/Madrid/la-ciudad-imaginada_9622660668192.html

ARENA, G. "Vincenzo Castella. Urban Geographies", *Landscape Stories*, 2014. Magazine online: <http://landscapestories.net/interviews/82-2014-vincenzo-castella>

ARQUERO, M. "Entrevista a Luis Vioque", *Sales de Plata*, 4 de octubre de 2013. Revista online: <http://www.salesdeplata.com/entrevista-a-luis-vioque/>

MIRANDA, R. "Jorge Gay pintor: 'Lo atractivo del mundo me hace ser figurativo'", *El Periódico de Aragón*, 02/12/2002, versión online: http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/jorge-gay-pintor-lo-atractivo-mundo-hace-ser-figurativo_27794.html

ROBA, A. "Entrevista a Eduardo Nave", *Clavoardiando magazine*, 27 de septiembre de 2017. Online: <https://clavoardiando-magazine.com/mundofoto/entrevistas/eduardo-nave/>

VOZMEDIANO, E. "Vincenzo Castella, caos frío", *El Cultural*, 22/12/2017. Versión online: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Vincenzo-Castella-caos-frio/16177>

Fotografías. José Manuel Ballester, Madrid, Galería Estiarte, 2000.

Jorge Galindo. Calle de Abastos, Logroño, Sala Amós Salvador; Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 2001.

Tiempo/Deseo/Palabra. Sobre papel. Laura Lio, Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, Fundación José Félix Llopis, 2013. Disponible online: http://lauralio.com/wp-content/uploads/2017/12/CATALOGO_LAURALIO-Ca%CC%81diz.pdf

Un viaje imaginario, Madrid, Luis Vioque, 2000, s/n. También disponible online: <http://issuu.com/luisvioque/docs/unviajeimaginario>

Pedro Albornoz. Sitio web: http://www.pedroalbornoz.com/Pedro_Albornoz_Fotografo.html

José Manuel Ballester. Sitio web: <http://www.josemanuelballester.com/>

José Manuel Castro Prieto. Sitio web: <https://www.castroprieto.com>

Hannah Collins. Sitio web: <http://hannahcollins.net>

Roland Fischer. Sitio web: <http://www.rolandfischer.com/>

Ralph Fleck. Sitio web: <http://www.ralphfleck.de>

Pedro Fuentes. Sitio web: <http://www.pedrofuentes.eu/index.html>

Ofelia García en la galería Rafael Pérez Hernando. Sitio web: <http://www.rphart.net/ofelia-garc>

Jorge Gay. Sitio web: <http://www.jorgegay.com/jorge/inicio.html>

Juan José Gómez Molina. Sitio web: <http://www.gomez-molina.com>

Laura Lio. Sitio web: <http://lauralio.com/>

José Manuel Navia. Sitio web: <http://jmnavia.blogspot.com.es>

Eduardo Nave. Sitio web: <http://www.eduardonave.com/>

Yolanda del Riego. Sitio web: <https://yolandadelriego.com>

Luis Vioque. Sitio web: <http://luisvioque.com/>

Hecho urbano contemporáneo

ALONSO MOLINA, O. “Forma, sistema, estructura”, Madrid, *ABCD*.

ARCO, A. “Gonzalo Sicre: ‘reflexiono poco; me dedico a sobrevivir’”, *La verdad*, 8 de noviembre de 2017, versión online: <http://www.laverdad.es/culturas/reflexiono-poco-dedico-20171108012139-ntvo.html>

ARENAS, L. “El rostro oculto de las cosas. Chema Madoz y la poética de la transubstanciación”, texto de presentación del trabajo del artista Chema Madoz en su sitio web: <http://www.chemamadoz.com/autor.html>

AUGÉ, M. *Los ‘no lugares’. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, (1ª ed. 1992) 2005.

BACHELARD, G. *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A, (1ª ed. 1958) 1990.

BAUDRILLARD, J. *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, (1ª ed. 1978) 1993.

- CASTRO, E. "La metafísica pequeña", *Caballo Verde. La Razón*, 18/11/2000.
- GÁNDARA, Y. "Chema Madoz: 'Empecé a hacer fotografía porque ahí encontré una forma de contar las cosas'", *Jot Down Magazine*, online: <http://www.jotdown.es/2018/04/chema-madoz-empece-a-hacer-fotografia-porque-encontre-una-forma-de-contar-cosas/>
- HONTORIA, J. "Jorge Tarazona", *El Cultural*, 11/04/2001, versión online; <http://elcultural.com/revista/arte/Jorge-Tarazona/1827>
- HUICI, F. "El paisaje del silencio", *Babelia*, 27 de diciembre de 1999.
- KATZENSTEIN, I. "Hasper fotógrafa", *La Nación*, 3 de Marzo de 1999. Disponible online en la web de la artista Graciela Hasper: <http://gracielahasper.com/ESP/prensa.html>
- LYOTARD, J. F. *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, (1ª ed. 1979) 1987.
- MARÍN-MEDINA, J. "Isidro Blasco, ciudades con memoria", *El Cultural*, 26/03/2010, versión online: <http://elcultural.com/revista/arte/Isidro-Blasco-ciudades-con-memoria/26894>
- MICHAUD, G., MASSÓ, J. y BASSAS, J. *Jaques Derrida. Artes de lo visible (1979-2004)*, Pontevedra, Ellago, 2013.
- PARREÑO, J. M. "La metáfora viajera de Carlos Foradada", *ABC de las Artes*, 2 de enero de 1998.
- SIZA, A. "Texto de Juan Rodríguez" (Porto, 27 de marzo de 2006) disponible en la web del artista Juan Rodríguez: <http://www.juanrodriguezphotography.com/biografia/nota.htm?id=7>
- DE LA TORRE AMERIGHI, I. (coord.). *Arte desde Andalucía para el siglo XX*, tomo II, Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2008.
- WALLIS, B. (ed.). *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, (1ª ed. 1984) 2001.
- . "Ángel Orcajo: 'La violencia me interesa como testimonio'", *El País*, 09/10/1980, versión online: <https://elpais.com/diario/1980/10/09/cultura/339894007850215.html>
- Juan Ugalde. *El escorial caos revolution*, Cuenca, Fundación Antonio Pérez, 2008.
- Orcajo. *Una épica interrogativa. Obras escogidas 1962-1999*, Granada, Universidad de Granada, 2000.
- Orcajo. *Naufragios y miradas. El error como espectáculo. Obras escogidas de 1964 a 2008*, A Coruña, Concello da Coruña, 2009.
- Carlos Foradada: Sitio web: <http://www.carlosforadada.com/>

Sara Huete. Sitio web: <http://www.sarahuete.com/>

Ángel Orcajo. Sitio web: <http://angelorcajo.com/sobre-angel-orcajo/>

Esperanza D'Ors. Sitio web: <http://www.esperanzadors.com/textos-y-entrevistas.html>

José Luis Pastor. Sitio web: <https://www.joseluispastor.es/la-ciudad-y-las-filosof%C3%ADas-de-la-historia>

Sara Quintero. Sitio web: <http://saraquintero.com/>

Juan Ugalde. Sitio web: <http://www.juanugalde.es/>

Santiago Ydáñez. Sitio web: <http://santiagoydanez.com/works/2018.html>

VANGUARDIAS HISTÓRICAS – ECOS ISMOS: PERIFERIA / DESDE LOS MÁRGENES



HIDALGO DE CAVIEDES, Vista de Madrid, 1920-29



BOTÍ, Paisaje de Madrid, 1942



BOTÍ, Paisaje de Vallecas, 1942



BOTÍ, Barrio de Las Latas, 1940



SANCHO (Francisco), Paisaje urbano, 1936



BOTÍ, El Tiovivo II (P. Extremadura), 1953



BOTÍ, Derribo, 1929

VANGUARDIAS HISTÓRICAS – ECOS ISMOS: PAISAJE INTERIOR / EMOCIONAL



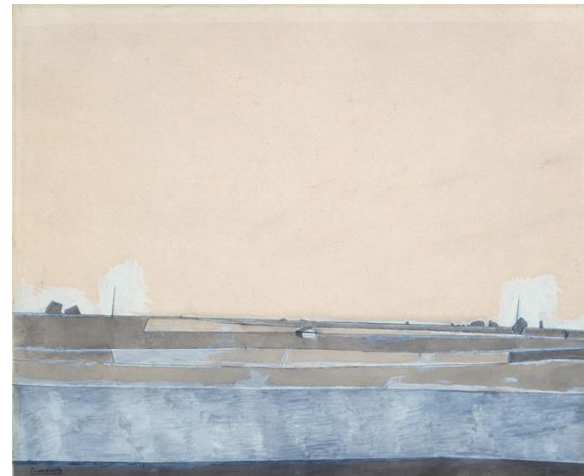
VÁZQUEZ DÍAZ, Paisaje de la Rábida, h. 1930



VIÑES, Madrid, 1973



SERRA FARNÉS, Paisaje abierto, 1939

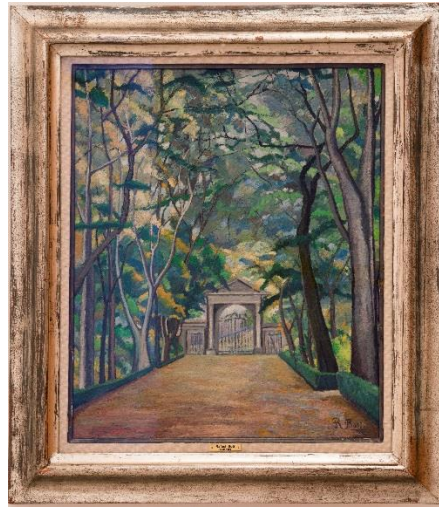


FERNÁNDEZ, Paisaje Bordelais, 1948-59

VANGUARDIAS HISTÓRICAS – ECOS ISMOS: ICONOGRAFÍA MADRID



BOTÍ, La estación de Atocha, 1925



BOTÍ, Puerta del Botánico, 1970



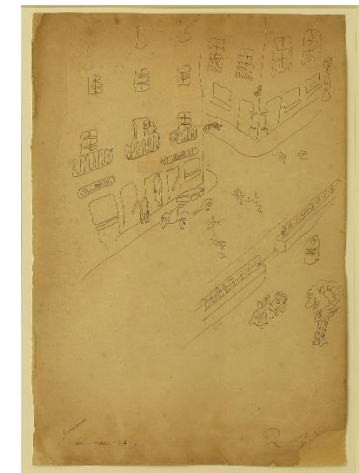
SANTA MARÍA, [Calle de Alcalá], 1944



PRIETO, La Cibeles, h. 1957



PRIETO, Monumento a Daoíz y Velarde en la Plaza del Dos de Mayo, h. 1957



LEKUONA, [Calle de Madrid], 1934

VANGUARDIAS HISTÓRICAS – ECOS ISMOS: FOLCLORE / CARTELES



BALDRICH, Cartel Madrid. Primavera, 1929



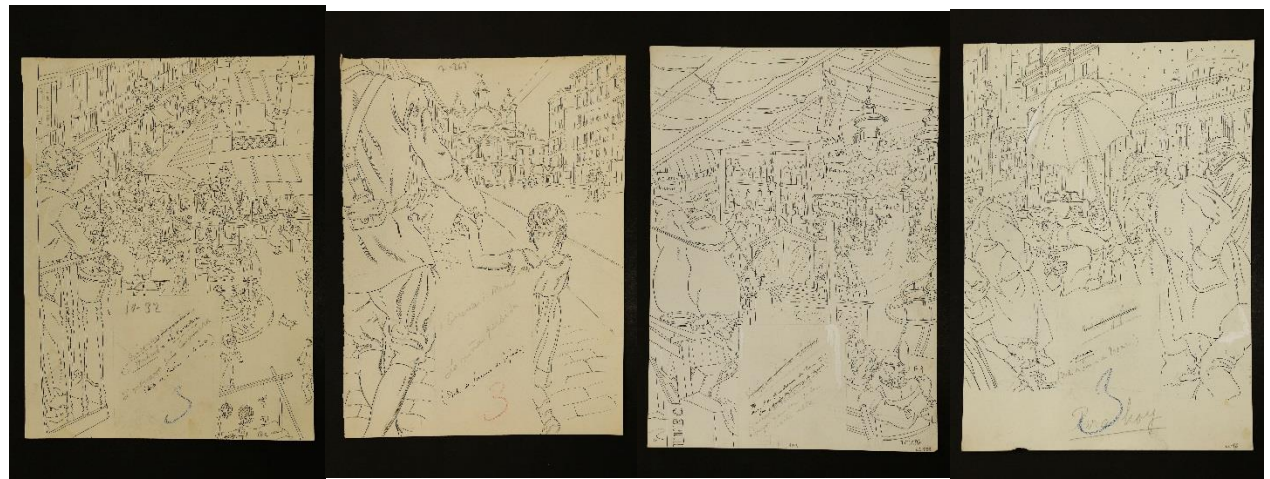
ROBLEDANO, La verbena de San Antonio, h. 1967



ROBLEDANO, Calle de Santa Engracia, h. 1967



BORES, Jugando a las cartas, 1932

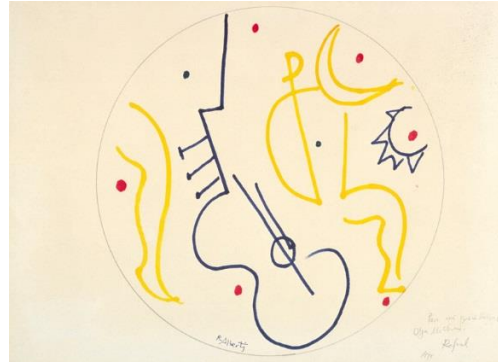


SELECCIÓN de SÁENZ DE TEJADA, Serie Dibujos para La Libertad, 1933-34 (183)

VANGUARDIAS HISTÓRICAS – ECOS ISMOS: CULTURA / MUSEOS



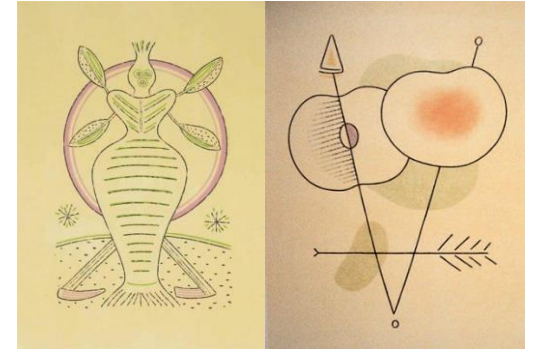
DALÍ, Paisaje de Madrid, h. 1922-23



ALBERTI, S/T (SELECCIÓN Dibujos dedicados a Olga Moliterno)



MALLO, Homenaje a Revista de Occidente, 1979 (6)



TORRES-GARCÍA, [Museo Escuela Madrid], 1932



HIDALGO DE CAVIEDES, Cartel Centenario Goya, 1928

VANGUARDIAS HISTÓRICAS – ECOS ISMOS: GUERRA



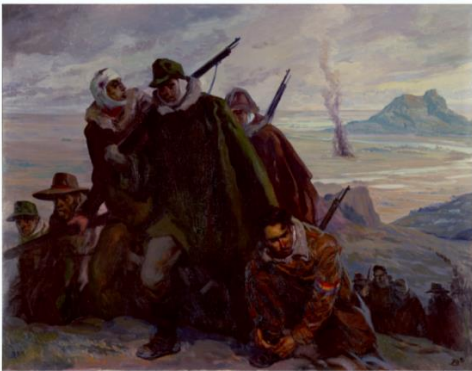
ROS, Franco y Millán Astray abrazados mientras..., 1926



BARRAL, Modelo para Monumento Pablo Iglesias..., 1936



PICASSO, Femme qui pleure devant un mur, 1937



BARDASANO, Guerra Civil, 1945



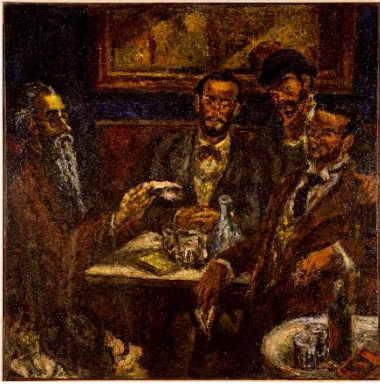
CASTRO-GIL, Hospital Clínico
/ Conde de Peñalver, [1955]



FERRER, SELECCIÓN [Guerra Civil Española], 1936-39 (42)



VANGUARDIAS HISTÓRICAS – ECOS ISMOS: RETRATOS / TIPOS



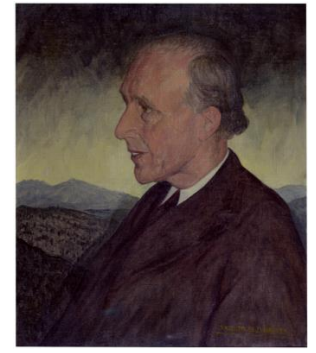
SOUTO FEIJOO, Tertulia de Valle Inclán, 1929



CABALLERO, García Lorca, 1961



VÁZQUEZ DÍAZ, Francisco Alcántara, 1934



ZUBIAURRE, Julián Besteiro, h. 1930-35



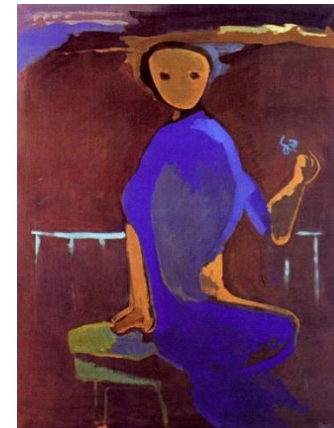
UGALDE, SELECCIÓN Caricaturas, (1206)



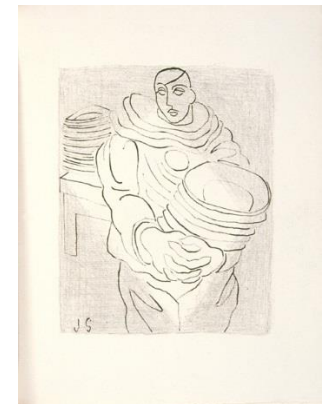
SUNYER, Bañistas, 1943



BORES, Dos figuras, 1927



BORES, Niño en azul, 1960
Niño en rojo, 1960

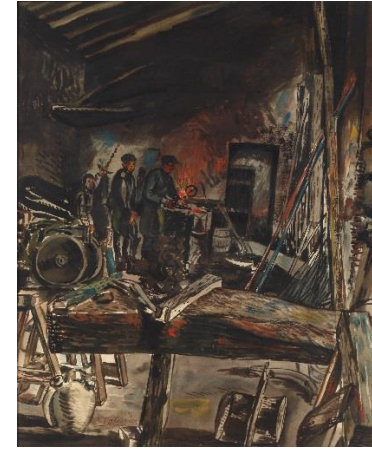


GRIS, Le Casseur d'assiettes, 1924 (3 + portada)

ESCUELA DE VALLECAS (1ª Y 2ª): DESDE LOS MÁRGENES



*DELGADO, Madrid desde el Manzanares, 1944



PALENCIA, ¿La fragua de Vallecas?, ¿



PALENCIA, Niños de Vallecas, 1943



PALENCIA, Sin Título, h. 1975 y Sin Título, ¿



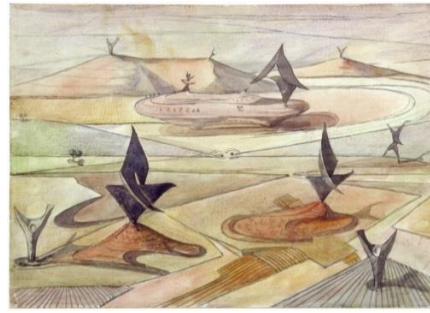
ESCUELA DE VALLECAS (1ª Y 2ª): MÍSTICA DEL PAISAJE



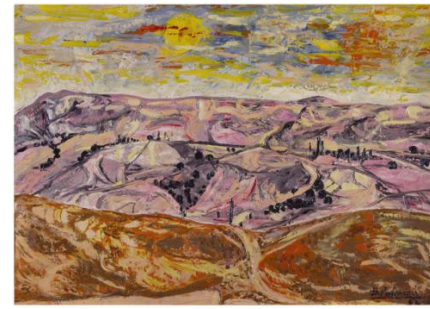
ALBERTO, Estudio..., 1958-60



ALBERTO, Mujer castellana
1956-58

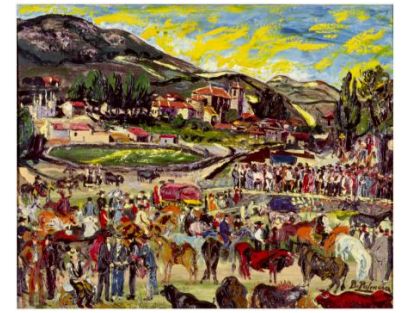


ALBERTO, Paisaje de Vallecas, 1958-60



PALENCIA, Paisaje de Castilla,
1952

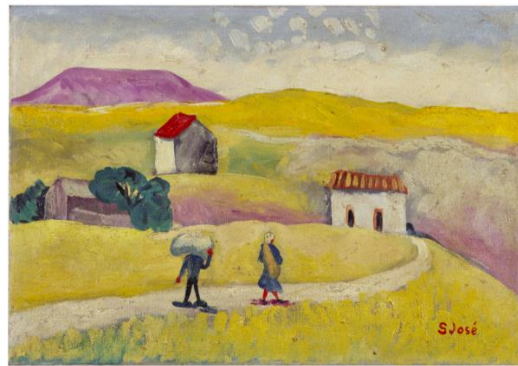
*PALENCIA, S/T, 1975 (marina)



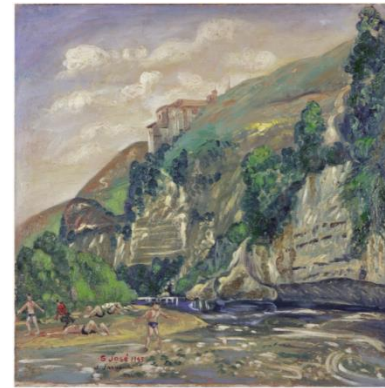
PALENCIA, Feria de agosto en
Villafranca de Ávila, 1951



DELGADO, Paisaje de pueblo, 1960-65



SAN JOSÉ, Paisaje de Vallecas, 1942



SAN JOSÉ, El Jarama, 1945



CANEJA, Paisaje, h. 1945

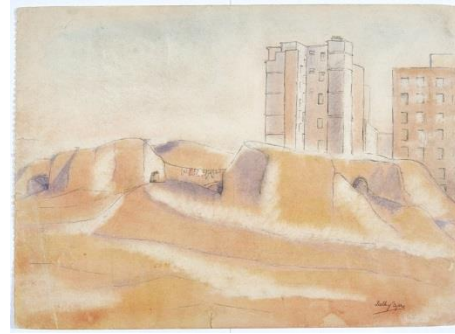
ESCUELA DE MADRID: SUBURBIOS



SANTOS, Paisaje urbano de Madrid, 1956



TEJERO, Suburbios, 1945 (3)



DEL OLMO, Nieve, 1971



TEJERO, Extrarradio y figuras, 1950 (2)



TEJERO, Estadio Vicente Calderón, 1966-67



TEJERO, [Nosotros-Ellos], 1940-45

ESCUELA DE MADRID: PAISAJE INTERIOR



CANEJA, SELECCIÓN Paisajes, 1960-85, (16)



DELGADO, Paisaje de la Olmeda, 1975



ARIAS, Paisaje castellano, 1967



GAL, Paisaje de montaña, 1959 / Pueblo de montaña, 1950



MARTÍNEZ NOVILLO, Paisaje, 1999



DEL PALACIO, Madrid desde mi estudio, 1984



GARCÍA OCHOA, Paisajes, ¿ (3)

ESCUELA DE MADRID: ICONOGRAFÍA MADRID



REDONDELA, Campo del Moro, 1948-49 / + **ADQUISICIONES**



TEJERO, Plaza del Callao, 1946 / Paisaje de Madrid, 1960-65



SANTOS, [Puente de Toledo], 1956



CONEJO, Paisaje de Madrid, 1965



ARIAS, Cuesta de Moyano



POMPEY, Vista panorámica..., 1945-67



ORTEGA, Vista Casa de Campo, 1984?



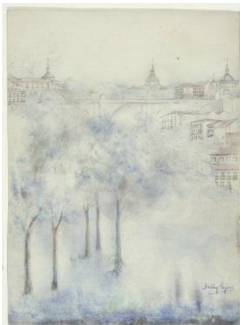
VICENTE, Bebedores en la Plaza Mayor / La Plaza Mayor en Navidad, h. 1965



ESPLANDÚ, Tasca madrileña, 1965-75



TEJERO, Plaza de Cibeles de noche 1948-50 (2) / Vista de Madrid, 1960-65



TEJERO, Calle Segovia y el viaducto, 1942 / Calle Segovia desde las Vistillas, 1942-45 / Calle Segovia, 1942

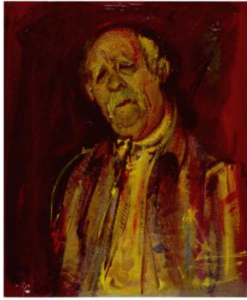


SANCHA, Calle Mayor, 1978 / Calle Serrano, 1979 / Calle del Sacramento, 1974

ESCUELA DE MADRID: RETRATOS / TIPOS



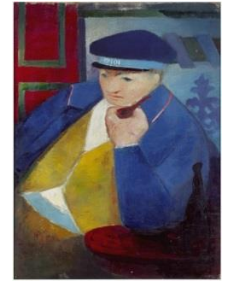
DELGADO, Carlos III, 1995 / Retrato de Cirilo Martínez Novillo, 1987 / Campesino de la Olmeda, 1978-80 / Serie Los encuentros de los poetas de la Generación del 27, 1980 (12)



DE VELASCO, Eugenio D'Ors, 1946



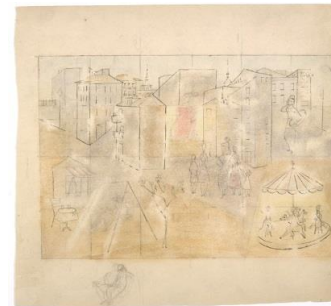
DEL OLMO, Madre joven, 1947 / Mozo de cuerda, 1964



VICENTE, Vendedor navideño, h. 1955-65 / Esperando, h. 1955-60



GARCÍA OCHOA, Cartel Carnavales, 1991



TEJERO, Casas y escenas de verbena, 1950-55 / Sueño surrealista, 1951 / Venus Bolchevique, ca. 1932



ESCUELA DE MADRID

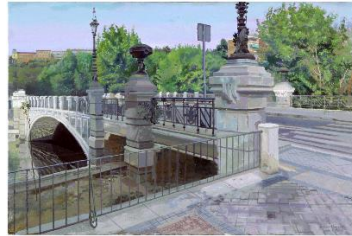


DELGADO, Los fusilamientos del 3 de Mayo de Moncloa, 1969-87

REALISMOS: NUEVA PERIFERIA



MAYO, Madrid desde la Casa de Campo, 1997/ 99



MAYA, Puente de la Reina, 1995



PINA, Tetuán, 2002



CAVESTANY, Pan Bendito / Madrid-Carabanchel, 1979



QUINTERO, Junto a la Ventilla, 1996



GARCÍA-ALIX, Estación I, 2001

MENÉNDEZ MORÁN, Paisaje con moto,
1993-96PÉREZ-CARASA, Día 31 (M-30),
1996

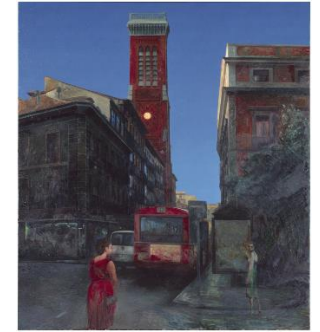
QUINTERO, Puertas de Europa, 1997

GARCÍA-ALIX,
Regreso a casa, 1998

MUÑOZ VERA, Madrid desde el aire, 2005

LÓPEZ HERNÁNDEZ, Metro
Tetuán Vallecas, 1970MORENO AGUADO,
Chamartín, 2000

REALISMOS: REALISMO POÉTICO



AVIA, Bar 'Viva Madrid', 1978 / La catedral de las colchas, 1990 / Galdosiano, 1972 / Puerta de Alcalá, 1995

GANGUTIA, Plaza de Benavente, 2000



RAMÓN ROBLDANO, Calle de Montesquenza, 1961 / Pequeña zapatería, 1971 / Plaza de las Cortes, 1979 / Santa Engracia, 1980 / Luchana, 1980 / Príncipe de Vergara, 1980 / Pescadería Sancho, 1981 / Barrio de Almagro, 1982



LAPAYESE DEL RÍO, Mi querido y viejo Madrid, 1983 GÓMEZ-PABLOS MARISTANY, Sobrino de Botín / Fontanero Vidriero, h. 1980-85

RODRÍGUEZ, Madrid III, 2003

REALISMOS: ICONOGRAFÍA DE MADRID



MAYO, Cibeles (díptico), 1997 / Cibeles, 1997 / San Isidro 1998, 1998



FLORES, Capitol, 2006



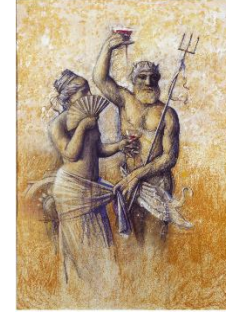
MAYO, Serie Madrid, 2000



DE LA CONCHA, Plaza de Oriente nº 5..., 1995



DÍEZ-BUSTOS, Series En Liria, 1985 / De ángel y de piedra, 1985



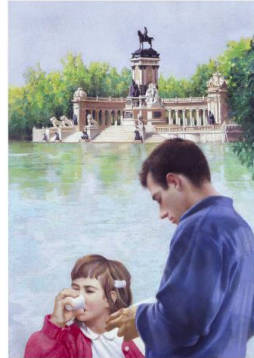
QUETGLAS, Cibeles y Neptuno, 1989



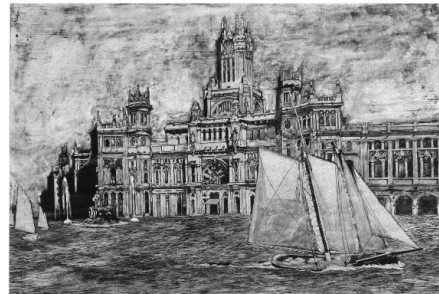
AVIA, Puerta de Alcalá, 1995



UREÑA, Recuerdos, 2001



QUINTANILLA, Fiestas de San Isidro, 1997



CAVESTANY, Madrid marítimo, 1995-96



BALLESTER, Torres Kio. Puerta de Europa, 1992



CORTÉS, Edificios / Torres Colón, 1990



REALISMOS: CIELO DE MADRID



GONZÁLEZ FERNÁNDEZ,
Los veranos de la Villa, 1997



MUÑOZ VERA, Iñaki, 1998



GOYTISOLO, Los ángeles en Madrid, 1998



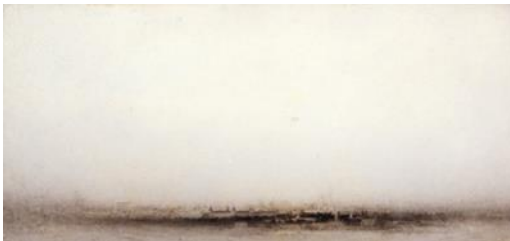
CANO, Vista de Madrid, 1997



MAYO, Horizontes, 1997



VERNIS, nº 6 Madrid, 1996



FRANQUELO, In my world I have no pain, 2006



ARRIBAS, Serie Mirar Madrid, 1992

REALISMOS: DESAPEGO / DESDE FUERA



HUERTAS TORREJÓN, RISUEÑO, Calle del Codo, 1999
Calle Españolito, 1981-99



MILLÁN, La Casa de las Fieras, 2000 / Ampliación del MNCARS, 2004



CULTURA



SEBASTIÁN NICOLAU,
Cascada del Centro de la Villa, 1999



MADRID EN CONSTRUCCIÓN

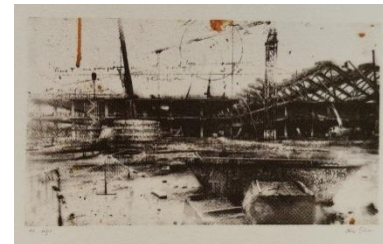
GARCÍA LLEDÓ, Ayuntamiento de Madrid, 1977



BALLESTER, Depósito/ En construcción, 1986



GONÇALVES, Mira Madrid, 2004



GALICIA, Paisaje de Madrid con estructura, 2003 / Madrid, 1998



REALISMOS: RETRATOS / TIPOS



LÓPEZ HERNÁNDEZ, Maqueta y dibujos para el Monumento a Pablo Neruda, 1985



FLORES, Busque su arquitecto, 2005 DEL PALACIO, Tierno en la Plaza Mayor, 1985



SÁNCHEZ GAVITO, Autorretrato, h. 1945 / Juan Muñoz Mateos, 1965 / Federico, 1966 / Costurera / García D Figar, h. 1949



RYAN, Corrida de toros..., 1993



LÓPEZ, Josefa, 1961

HACIA EL CAMBIO DE MILENIO: ESPACIOS TRANSMUTADOS



CASTELLA, Madrid #4, 2006



ROYAL, Madrid Panorama 2000 Día, 2000



COLLINS, True Stories (Madrid), 15, 2002



LINÉS, Balcón de Madrid con cielo...(2), 2004



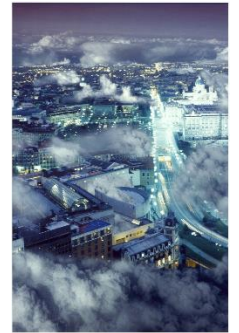
VIOQUE, Cielos de Madrid, 2000-05



CUEVAS, Tetuán, 1992



BUITRAGO, Paisaje de Madrid, 1999



ALVARGONZÁLEZ, Madrid III, 2001



GARCÍA, Madrid. Interior-exterior, 1, 2, 3, 2001



DÍAZ SANTOS, Tormenta de agosto, 2003



PRADO, S/T, 1989



VÁZQUEZ, Urbanation, 2006



PRADA, Metrópolis. Madrid, 1999

HACIA EL CAMBIO DE MILENIO: ESPACIOS TRANSMUTADOS



GALINDO, Cibeles / Neptuno, 2001



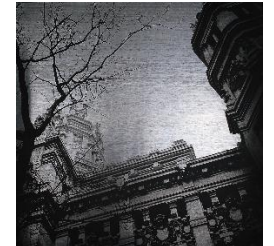
FLECK, Stabif 5/IV Madrid, 1997



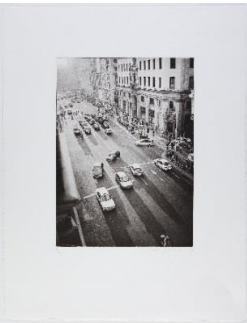
CALVACHE, Madrid, 1998



NAVE, Gran Vía, 2002-06



FUENTES, Palacio de Telecomunicaciones, 2005



SAN MARTÍN, Gran Vía, 2007



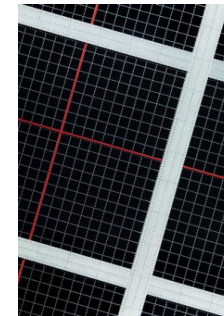
TABERNERO, Fachadas efímeras, 2006



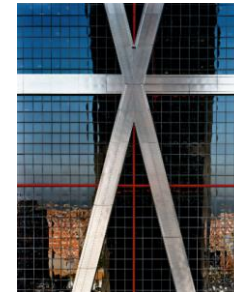
BASILICO, Madrid, 1993



SAN JOSÉ, Gran Vía, 1997



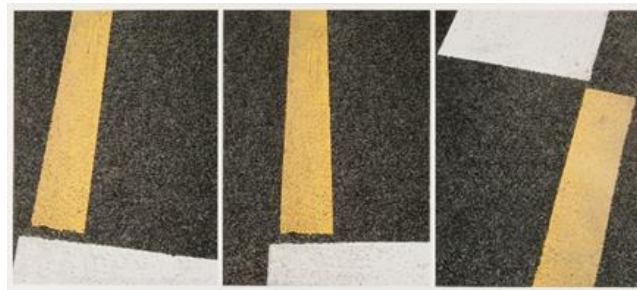
FISCHER, Plaza Castilla, 2004



KOLEHMAINEN, Untitled nº 12, 2005 / Exchange of Plates...2005



LUCENA, Cinco y media, 2004



FERNÁNDEZ DEL AMO, Ciudad Suprematista, 2007

HACIA EL CAMBIO DE MILENIO: OTROS ESCENARIOS



LÓPEZ CORNADO, Madrid desde las afueras, 2009



AYUSO, Urbanístico, 1997



OTERO, Lavapiés night, 2002



MARCOS, La Chute nº 44, 2000



MASATS, Madrid, 1985



MATUTE, Concierto en Las Ventas, 2005



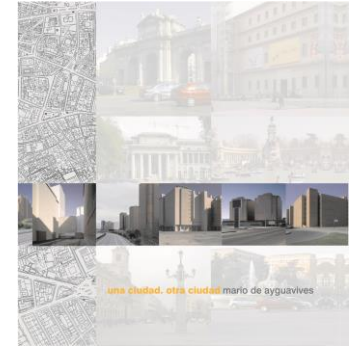
CHANG, Otros espacios, 2005



MONTESANO, El falo de la comunicación, 2006



VIOQUE, Madrid 3, 2000



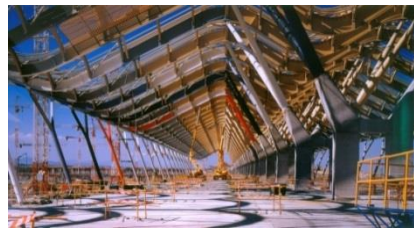
AYGUAVIVES, Una ciudad. Otra ciudad, 2004



AYGUAVIVES, Otra ciudad, 1999-04



BALLESTER, Junto a la M-30, 2002 / Gran Terminal, 2002 / Madrid-Berlín, 2003



SEIJAS SEONA, Pachá, 1998



DEL RÍO, Arde el Windsor, 2005

HACIA EL CAMBIO DE MILENIO: A PIE DE CALLE



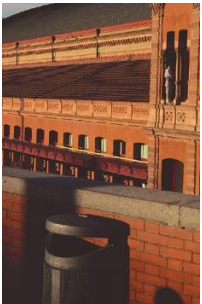
DELGADO, SONSECA, SANZ, DÍAZ-MAROTO y NAVIA, Un viaje a Madrid, 2004



NAVIA, Un Madrid literario, 1985-08



LAMAS, La otra ciudad, 1998-04



SAVELEV, Madrid en torno a Sol, 2001



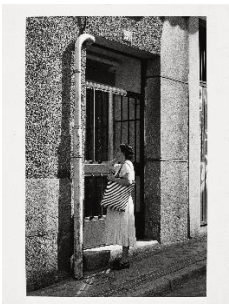
SKRYCKY, Madrid. 5500%, 2004



GÓMEZ MOLINA, Comidas en la Casa de Campo, 1978-99



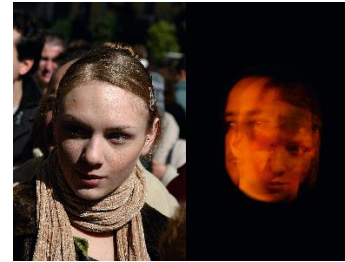
FRISUELOS, Serie Madrid, 1989-03



MARÍN, Mujer en el 26 de la calle Rodas, 2003



ALBORNOZ, Sin Título. Marzo, 2004



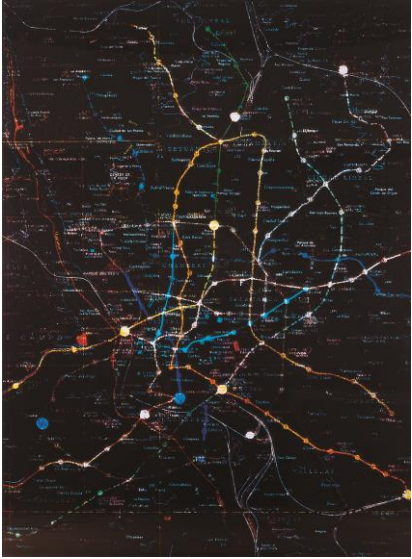
GARCÍA DE CUBAS, 29.04.04, 2004 / Ciudad. Espacio interior, 2002



BORRÁS, La ausencia y el desamor, 1998

*SIN FOTO: CARLES, Paisajes sonoros de Madrid, 2005

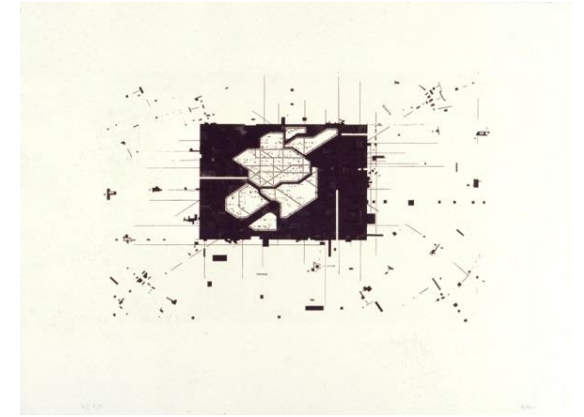
HACIA EL CAMBIO DE MILENIO: TERRITORIO



BALLESTER, Cartel Navidad y Reyes, 2001-02



PATÓN, TELLERÍA y RODRIGO, Vista aérea de Madrid, 1999



AYLLÓN, El Metro de Madrid, 2004



LÍO, Sin Título, 2007

HACIA EL CAMBIO DE MILENIO: MUSEOS



GAY, Rosa y Timo en el Museo del Prado, 2006



GUTRUF, Madrid-mappe, 2003



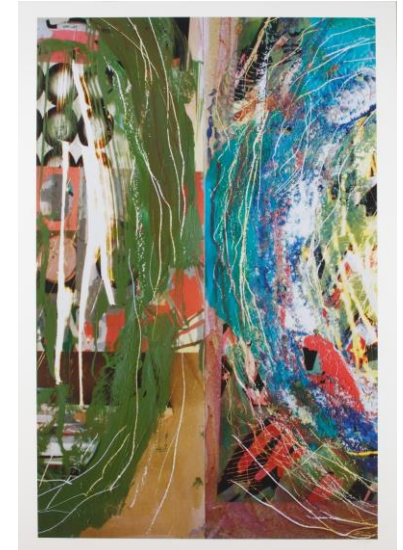
SCALA, Poe+edificios, 1993-06



NAVE, Solo. Vol. I, 2008



CASTRO PRIETO, La seda rota II, 2006

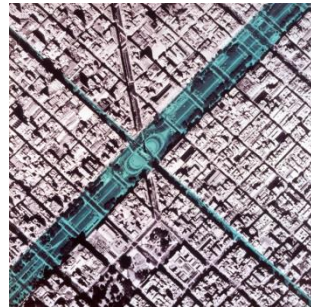


WEINGARTEN, Luis Gordillo #4, 2007

HECHO URBANO CONTEMPORÁNEO: POLARIDADES



BALLESTER, Nuevo Pekín, 2004



GASPER, Corrientes y 9 de julio, 2001



JETZIG, Vertical 34, 2000



RODRÍGUEZ, Hancock Tower (Chicago), 2004



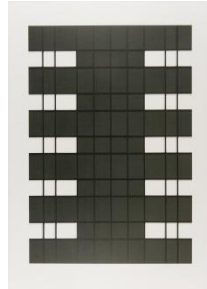
GARCÍA-ALIX, Metrópolis, 2003



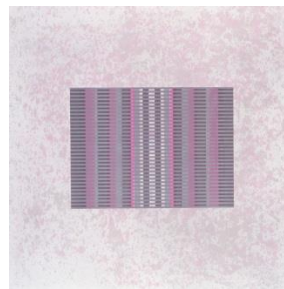
ORTIZ, S/T, 1999 (2)



MUNIATEGIANDIKOETXEA, Sin título, 2000



FISCHER, Façades on paper I y II, 2005



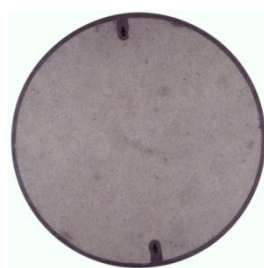
LÓPEZ MORO, Espacio codificado, 2005



ORCAJO, Estructuras, 1971/ Ingenio represivo, 1972/Paisaje tecnológico, 1970



GONZÁLEZ, Destrucción..., 2000



GARCÍA LLEDÓ, Tapa de cemento, 1979



FLORES, Vista de Roma, 1997

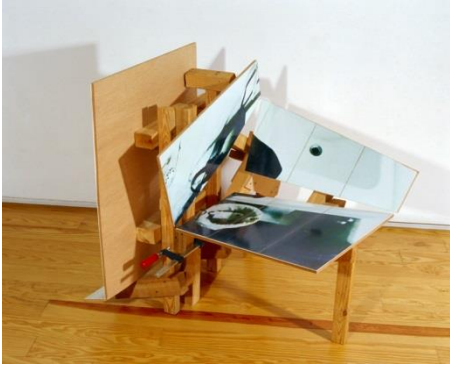


DÍEZ BUSTOS, Charlottenburg 1997



ROJAS, La mirada oblicua I, 1997

HECHO URBANO CONTEMPORÁNEO: POLARIDADES



BLASCO, Chair, 2002



RIVERA, Yil on the block (1/3), 2003

HECHO URBANO CONTEMPORÁNEO: FICCIONES



GARCÍA-ALIX, Lo que duró un beso, 2001



MADOZ, Sin Título, 1997



UGALDE, Sin Título, 1995 / Ría, 1998



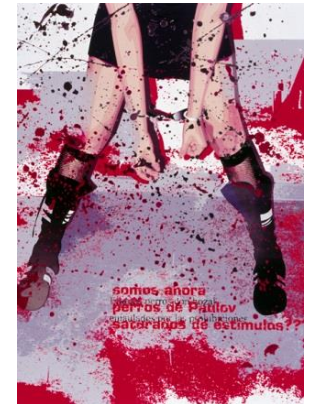
PASTOR, La gran avenida, 1999



ORCAJO, Paisaje urbano, 1963 / Mirada e Incertidumbre, 2002



GALLARDO, Árboles acosados, 2001



PÉREZ RIAZA, ?, 2005

HECHO URBANO CONTEMPORÁNEO: CIUDADANO CONTEMPORÁNEO



BOUZO, Inanellatori di gabbiani, 1999



TARAZONA, Prescindimos aquí del arte y de la ciencia, 1999



D'ORS, Narciso: espejo de de asfalto, 2002



DE LA LUZ, Hombre gritando, 2000



YDÁÑEZ, Sin Título, 2000



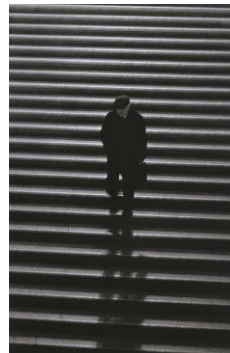
ORCAJO, Cabeza urbana, 1975



BALLESTER, Sombras 2000



BENSASSON, Nelson, 2003



SONSECA, Milán, 2002



ROBLES, Berlín.net, 1999



SICRE, Estudiantes de nubes, 1999



FORADA, El retorno, 1999



GARCÍA-ALIX, La habitación de Luis, 1996



QUINTERO, Sin Título, 1999 (2)



LETTS, El extranjero, 1998



ANDREA, ¿Qué se ama...?, 1997



HUETE, Vida de uno, 2006

