

EL CRÍTICO ENRICO CRISPOLTI Y LOS PINTORES INFORMALISTAS ESPAÑOLES (SAURA, MILLARES Y CANOGAR)

JOSÉ LUIS DE LA NUEZ SANTANA¹
Universidad Carlos III de Madrid

Este artículo propone un estudio de las relaciones entre el crítico de arte Enrico Crispolti y los pintores informalistas Antonio Saura, Manolo Millares y Rafael Canogar. Los fundamentos de este estudio son, por una parte, los contenidos de la correspondencia (inédita) mantenida entre ellos, y por otra, los análisis del crítico referidos a la obra de dichos artistas.

Palabras clave: Saura; Millares; Canogar; informalismo; crítica de arte; Bienal de Venecia; El Paso.

THE CRITIC ENRICO CRISPOLTI AND THE SPANISH INFORMALIST PAINTERS (SAURA, MILLARES AND CANOGAR)

This article proposes a study of the relationships between the art critic Enrico Crispolti and the informalist painters Antonio Saura, Manolo Millares and Rafael Canogar. The foundations of this study are, on the one hand, the contents of the (unpublished) correspondence between them and, on the other, the critic's analysis of the work of these artists.

Key words: Saura; Millares; Canogar; Art Informel; art criticism; Venice Biennial; El Paso.

Cómo citar este artículo / Citation: Nuez Santana, José Luis de la (2022) "El crítico Enrico Crispolti y los pintores informalistas españoles (Saura, Millares y Canogar)". En: *Archivo Español de Arte*, vol. 95, núm. 378, Madrid, pp. 151-168. <https://doi.org/10.3989/aearte.2022.08>

La súbita irrupción del informalismo español en el ámbito internacional, sobre todo a raíz de sus éxitos en las bienales de São Paulo (1957) y Venecia (1958), supuso una auténtica revelación para la crítica extranjera, que descubría así una imagen nueva de la pintura española, lastrada hasta ese momento por unas prevenciones cargadas de estereotipos. En el contexto de la crítica europea, los italianos fueron particularmente receptivos a esta gran novedad, y entre ellos sobresale la figura de Enrico Crispolti, un crítico que se había laureado con una tesis dedicada a los grabados de Goya², y que había estado en España en varias ocasiones, llevado por este interés.

¹ nogal@hum.uc3m.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2823-0070>

² *Le opere grafiche di Francisco Goya dalle origini ai «Caprichos» (1746-1799)*. Las referencias a Goya en los textos de Crispolti son relativamente frecuentes. A Crispolti le interesó sobre todo la obra gráfica del artista aragonés, como se puede comprobar en textos suyos como *Alcuni stati inediti delle copie di Velásquez incise da Goya* (Istituto italiano d'arti grafiche, 1958) o *Proceso elaborativo e cronologia dei Caprichos di Goya* (Roma, De Luca, 1963). Más allá de estos estudios puntuales, Crispolti sacó a colación la obra de Goya también en sus aproximaciones a la pintura informalista española, algo que, por otra parte, casi era un lugar común de la crítica española del momento.

La visión de un crítico militante sobre el informalismo

Desde los comienzos de su labor como crítico, Crispolti, que había sido discípulo de Lionello Venturi, se consideró inserto en la categoría de militante. Ser un crítico militante suponía abandonar los límites de la autonomía defendida por la crítica tradicional y, por el contrario, buscar una implicación directa en todo lo que suponía el fenómeno de la creación artística, en interacción con los artistas. En su *Cómo entender el arte contemporáneo*, Crispolti aseguraba: “el mayor objetivo del trabajo crítico es ser testigo de una situación problemática al menos de cerca, si no vivida íntimamente”.³ En su opinión, la no neutralidad del crítico ya había sido defendida por Baudelaire en el siglo XIX, al dejar claro la necesidad de una visión parcial en el desarrollo de esta actividad. Para Crispolti esto seguía siendo válido, pero entendido en un doble sentido. Como habían hecho Apollinaire con el cubismo o Tapié con el informalismo,

la crítica debe dar las indicaciones particulares sobre las intenciones de una posición de investigación [...] Sin embargo, dentro o paralelamente a esta parcialidad (primera valoración posible), antes que ser meramente abanderado (o peor pregonero) debe desarrollar también una capacidad de incitación dialéctica (segunda posible valoración). Lo que equivale a decir también que la crítica siembra dudas útiles dentro de las opciones escogidas, que no por esto son eludidas, sino profesadas y debidamente sostenidas.⁴

Años antes, Crispolti ya había señalado la naturaleza dialógica y creativa de la crítica militante, en oposición a los planteamientos divagatorios y descriptivos tan presentes en la vertiente académica. En lo que puede entenderse como una profundización histórica y comparativa para señalar los perfiles de esta crítica, el italiano contraponía la equidistancia del *connoisseur* inglés frente al *engagement* iluminista representado por Diderot, en el que se encuentra, en su opinión, el auténtico origen de esta postura militante. En definitiva: “la crítica militante muove dunque nel segno concreto del «combat»: vuole essere stimolatoria, contestativa, dialogica; non può ridursi all’ossequio appunto feticistico, alla celebrazione a cose avvenute: questa sarà se mai la sua letale desinenza accademica”.⁵

Aunque el extenso trabajo de Crispolti como crítico e historiador del arte a lo largo de varias décadas le llevó a interesarse por el futurismo y las diversas neovanguardias, puede afirmarse con seguridad que sus inicios como crítico militante van asociados a la irrupción del informalismo en Italia. Se entenderá mejor esta afirmación si se tiene en cuenta que dicha actividad arranca a mediados de los cincuenta, cuando esta tendencia artística es ya dominante tanto en Europa como en los Estados Unidos. En un texto escrito muchos años después a propósito del Convegno de Venecia de 1954⁶, el crítico señalaba cómo la celebración de este evento fue un momento clarificador en el inicio de su carrera, especialmente por el descubrimiento que supuso para él la postura del pintor Emilio Vedova, partidario de una pintura de inmediatez expresiva, signica y gestual, algo que contrastaba con “la barrera de la educación formal” que comportaba la influencia venturiana a favor de la abstracción concreta. De modo que la profundización en el estudio de la obra de Vedova, fortalecido por la existencia de una relación personal, fue decisivo para su conocimiento de la poética informalista. Vedova, junto a Burri y Morlotti, participará en una muestra⁷ organizada por el crítico en 1957, cuando ya sus preferencias están claramente decantadas. Burri, por cierto, será otro de sus artistas informalistas preferentes.⁸ A su vez, son estos últimos años de la década de los cincuenta los de dedicación laboriosa a un estudio profundo, documental y crítico, sobre el informalismo estadounidense y europeo, obra inconclusa,⁹ aunque lo realizado da idea de la magnitud de una empresa que no tiene parangón en la aportación crítica italiana e internacional.

³ Crispolti, 2001: 213.

⁴ Crispolti, 2001: 213-214.

⁵ Crispolti, 1968: 11.

⁶ Crispolti, 2015.

⁷ Galería La Salita, Roma, noviembre de 1957.

⁸ A propósito de la aportación crítica de Crispolti sobre la obra de Burri, puede leerse el libro editado por Luca Pietro Nicoletti, *Enrico Crispolti: Burri «esistenziale»*, Macerata, Quodlibet, 2015.

⁹ Crispolti, 2018.

Crispolti tenía claro que el informalismo suponía un cambio radical en la cultura artística occidental que respondía en gran medida a la nueva situación política y social generada tras el cataclismo de la II Guerra Mundial; sin embargo, si la guerra había sido el factor que había precipitado la crisis que representaba el informalismo, sus orígenes había que verlos más atrás, al menos llegaban hasta la cultura simbolista europea (Flaubert, el Monet de las «Ninfeas», o Gustave Moreau). Se trataba, en todo caso, de un movimiento plástico que se insertaba en un contexto cultural que estaba dominado por la experiencia fenomenológica y existencialista que permeaba el pensamiento y la literatura de la posguerra en Occidente:

Ed è dunque l'Informale intimamente consonante con il pensiero esistenzialista e fenomenologico in Europa [...], come con l'organicismo nordaamericano. Artaud, Michaux, Céline, Ponge, Miller, Camus, Sartre, Heidegger, Jaspers, Bachelard, Merleau-Ponty, Whitehead, Beckett, Dylan Thomas, sono —vedremo— sul piano letterario o filosofico i corrispondenti di più immediata evidenza dell'avventura figurale informale.¹⁰

El crítico italiano entendió siempre el informalismo como una manifestación artística compleja y diversa, cuyo análisis no podía seguir los parámetros habituales aplicables a otras tendencias de la vanguardia, con claves formales reconocibles y explicables. Y esto era así porque se trataba, en este caso, de indagar en los niveles previos a la conformación de un lenguaje:

Ciò che caratterizza l'informale non è infatti un problema di definitiva affermazione di linguaggio, al livello di un'elaborazione concettuale delle forme, bensì un repentino riporto all'origine stessa dell'atto formativo e linguistico, per vincolarlo profondamente al livello dell'esistenza dell'orizzonte mondano e dell'immediatezza primaria delle sue urgenze.¹¹

Además, el informalismo suponía la superación de la conocida antítesis entre figuración y no figuración; es más, podía considerársele como la manifestación más auténtica de una expresión realista que estaba completamente alejada de la gran tradición europea, tan bien representada en Italia por Renato Guttuso. El realismo en el informalismo se constataba en su capacidad para manifestar la condición existencial humana. Que esta condición fuera angustiosa, “non è certo colpa del'Informale né tanto meno una ragione per negarlo, perché ci si deve anzitutto chiedere se sea licita e responsabile oggi una non-angoscia. Una risposta affermativa mi sembra assai improbabile”.¹²

Por lo demás, como ya había diagnosticado también la crítica europea de principio de los sesenta, Crispolti supo ver en su momento la deriva academicista de esta tendencia sin el menor asomo de duda, algo que necesariamente abría el panorama plástico contemporáneo a nuevas expectativas: “Che l'Informale sia oggi arenato in una nuova accademia di comodo, che anzi possa dirsi proprio l'ultima accademia, imponendosi quindi ormai la necessità precisa di uscirne con idee e proposte nuove [...] è oggi verità talmente ovvia che non merita davvero insistervi particolarmente”.¹³

Enrico Crispolti y el grupo El Paso

Crispolti entró en contacto con los pintores informalistas españoles a través del grupo El Paso en el verano de 1958, cuando era codirector de la revista turinesa *Notizie*, una publicación asociada a una galería con el mismo nombre.¹⁴ Alertado, como otros críticos del momento, por la novedad

¹⁰ Crispolti, 2018: 21.

¹¹ Crispolti, 1970: 11.

¹² Crispolti, 1968: 23.

¹³ Crispolti, 1968: 19.

¹⁴ La galería, dirigida por Luciano Pistoì, el crítico de *L'Unità*, se especializó durante esos años en exponer artistas

que suponía la irrupción de los jóvenes artistas españoles en la *Biennale* de ese año, se comunicó con el grupo a través de una carta¹⁵ [fig. 1] dirigida a la dirección madrileña de Fernando el Católico 34.¹⁶ En esta misiva, Crispolti les pide a los miembros del grupo (no especifica un nombre) que le envíen el catálogo de la exposición de «4 Pintores españoles» celebrada en marzo de 1958¹⁷, a la vez que les informa de su propósito de escribir sobre el grupo en *Notizie*, cuyo último número ha enviado también: “En esta revista quiero publicar algo muy detenido sobre el nuevo arte español. Por eso me interesaría mucho recibir una amplia documentación sobre estos cuatro pintores, como otros pintores o escultores españoles nuevos (informales, etc.). Pero me interesaría también algo sobre el origen del arte abstracto en España”.¹⁸ El crítico, además, se muestra colaborador ante una posible exposición del grupo en Italia.

A la carta de Crispolti contestaron por separado tanto Millares como Saura. El primero de ellos, en carta del 5 de junio de ese año, [fig. 2] le agradece al crítico el envío de *Notizie* y le promete enviar la documentación solicitada una vez esta esté reunida. También muestra interés por una posible exposición del grupo en Italia, aprovechando la circunstancia de que hay obra de ellos con ocasión de la muestra de Venecia. Por su parte, Saura da acuse de recibo también, aunque ya en septiembre. Para esa fecha ya había salido el número de *Notizie* dedicado a la *Biennale*, “número tan lleno de sorpresa para mí”. A diferencia de Millares, el pintor aragonés es más explícito por lo que se refiere a una valoración de la situación del arte en España:

Nuestro proyecto más importante es publicar una revista, más modesta que *Notizie*, pero que creemos tendrá interés y que podrá ejercer una influencia benéfica en el ambiente artístico español, ambiente bastante mediocre a pesar de que existen ahora algunos pintores de interés. No existen galerías, ni museos, ni coleccionistas. La situación, pues, es difícil [...] Cuixart creo yo que es el más importante pintor dentro del informalismo aparte de Canogar, Millares, Feito y Tapiés. Esa es mi opinión, y por el momento no hay otras personalidades que realmente destaquen. Hay bastantes jóvenes en Madrid y Barcelona, pero todavía están en formación. Cirlot, más optimista que yo, podría daros más nombres, pero creo que en esto peca de optimismo excesivo. Existe un grupo de abstracción constructivista muy interesante (aunque yo no estoy de acuerdo con ellos) en Córdoba. Han publicado un bello cuaderno teórico y llevan una actividad colectiva apasionada y sincera.¹⁹

En la misma carta, Saura, además de mostrar, como había hecho Millares, interés en exponer conjuntamente en Italia (preferentemente en Turín), invitaba al crítico a colaborar con el grupo a través de un texto para la publicación que preparaban, sugiriéndole algo sobre Goya o, también, sobre el arte italiano contemporáneo.²⁰

Dos meses antes de la carta de Saura, en el mes de julio, sale el número de *Notizie* dedicado a la Bienal de Venecia. En dicho número se puede leer un artículo sobre la representación pictórica española, titulado “Arte nova in Spagna”, un texto no firmado, pero redactado con toda seguridad

informalistas no solamente italianos, sino también extranjeros, contando para ello con la poderosa colaboración de Michel Tapié. A finales de los sesenta Pistoï se trasladó a Roma.

¹⁵ Las cartas escritas por Crispolti a los miembros del grupo El Paso se pueden consultar en el archivo del crítico en Roma gracias a que tuvo cuidado en conservar copia de lo que enviaba. El español del crítico es más bien precario, de modo que hemos procedido a corregir algunos errores ortográficos y sintácticos con el fin de facilitar la lectura del documento.

¹⁶ Esta dirección era la de Saura en Madrid.

¹⁷ Aunque hay dos exposiciones que celebra el grupo durante los meses de enero (Institución Fernando El Católico, Zaragoza) y febrero (Colegio Mayor San Pablo, Madrid), es probable que Crispolti se refiera realmente al folleto publicado en marzo por el grupo, que se titula «Cuatro pintores españoles». El folleto, que lleva la sigla de El Paso, incorpora biografía y textos escritos por Millares, Canogar, Saura y Feito.

¹⁸ Enrico Crispolti, *Carta personal dirigida al grupo El Paso*, Roma, 24 de mayo de 1959, Archivo Enrico Crispolti (AEC), Roma.

¹⁹ Antonio Saura, *Carta personal dirigida a Enrico Crispolti*, Cuenca, septiembre de 1958 (AEC, Roma).

²⁰ Con independencia de que la publicación a la que se refería Saura no llegó a ser una realidad, lo cierto es que Crispolti no colaboró con el grupo ni siquiera en las *Cartas de El Paso*, a pesar de la insistencia en este sentido por parte de Saura en una carta del 3 de noviembre de 1959 (AEC).

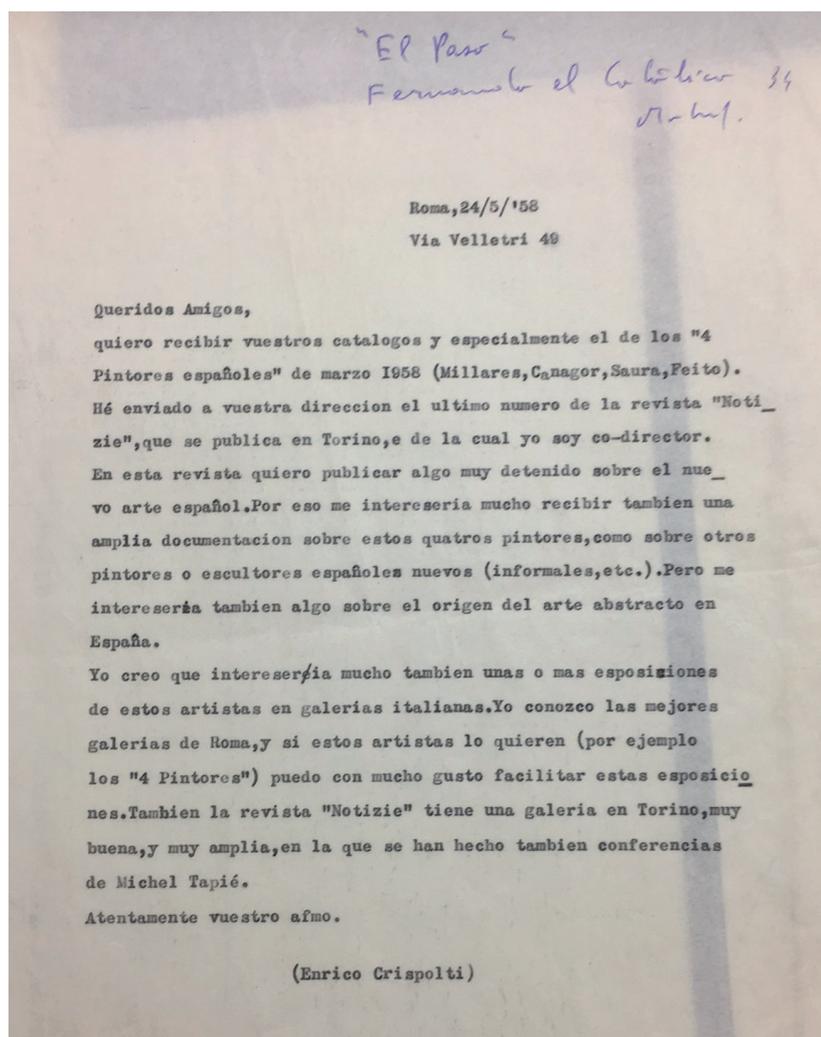


Fig. 1. Carta de Crispolti dirigida al grupo El Paso (24/05/1958).

por Crispolti. El artículo presenta una introducción e incorpora además textos escritos por Saura, Millares, Feito y Canogar, textos que habían aparecido previamente en el folleto del grupo de marzo de ese año. Con los siguientes términos daba Crispolti a conocer en Italia la novedad que suponía la irrupción de una nueva generación de artistas que contraponía a las inercias conservadoras del franquismo, pero estableciendo a su vez un nexo con protagonistas de la cultura moderna española:

Il padiglione spagnolo a Venezia ha dichiarato splicitamente quest'anno la presenza nella cultura iberica d'una nuova generazione anticonformista, di informazione e partecipazione attualissima internazionale, nata nel vuoto dell'accademismo pseudo-tradizionalista vegetante alle spalle del regime franchista dalla tragica conclusione della «guerra civile» quasi ad oggi. Questa nuova generazione [...] si muove nell'ambito dell'informale, raggiungendo una distinzione di matrice culturale nell'incisività e durezza della ricerca, che di proposito vuoi farsi consapevole d'una natura e d'una cultura iberica, ricca quest'ultima di salienti episodi moderni (perciò la loro iniziale apertura surrealista —Mirò—, la suggestione del mondo di Lorca).²¹

²¹ Enrico Crispolti, 1958: 16.

MADRID 5 DE JUNIO 1958

SR. ENRICO CRISPOLTI:

ESTIMADO AMIGO;

EN NOTICIAS DE EL PASO, LE AGRADEZCO SU AMABLE CARTA Y EL ENVÍO DE LA INTERESANTÍSIMA REVISTA NOTIZIE QUE NOS SERÁ MUY UTIL PARA NUESTRA LABOR. CON MUCHO GUSTO LE REMITIREMOS AMPLIA INFORMACIÓN SOBRE LOS 4 PINTORES Y DETALLES SOBRE LA APARICIÓN Y DESARROLLO DEL ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. TODO ELLO LE IRÁ CUANDO HAYAMOS REUNIDO EL MATERIAL ASI COMO ALGUNA FOTOGRAFÍA.

SERÍA INTERESANTE UNA EXPOSICIÓN EN ROMA Y TORINO. ACTUALMENTE TAL POSIBILIDAD SE HACE MÁS FACTIBLE DADO A QUE TENEMOS EN VENEZIA UN NÚMERO SUFICIENTE DE OBRAS PARA HACER CUALQUIER EXPOSICIÓN UNA VEZ CERRADA LA BIENNALE Y ELLO SIN NECESI-

Fig. 2. Carta de Millares a Crispolti (05/06/1958).

La correspondencia entre algunos de los artistas de El Paso (Saura, Millares y también Canogar) y Crispolti antes de la disolución del grupo pone de relieve cómo estaban en marcha distintas iniciativas, algunas frustradas y otras con una resolución más tardía de lo esperado. Entre las iniciativas que tuvieron que esperar estuvo la celebración de una exposición del grupo en Italia, algo que fue factible en octubre de 1960 (galería L'Attico), cuando ya El Paso se había disuelto. Los intentos previos no fueron posibles sobre todo porque la atención de los artistas se volcó cada vez más en sus exitosas actividades individuales en detrimento de un fortalecimiento de la imagen del grupo. Valga como muestra las palabras que Canogar le escribe a Crispolti en septiembre de 1959: "En cuanto a la exposición de El Paso ya sabes cómo me gustaría que se hiciera. El problema no es por mí, Sargentini tiene muchos cuadros míos, sino por los demás. Estamos sin cuadros. Ha llegado gente a Madrid a la que no hemos podido vender a pesar de su insistencia".²²

Crispolti, por su parte, puso al tanto a los diversos integrantes del grupo de proyectos editoriales y de alguna iniciativa cultural que buscaba un mayor contacto internacional. Así, en una carta que le escribe a Canogar en agosto de 1959 le dice a este: "Tengo también la idea de un «encuentro» español, italiano y japonés de nueva y joven (pero muy buena) pintura y escultura; puede ser en Brescia en la casa de Cavellini (en donde hay una verdadera y muy grande galería)".²³

También Crispolti escribió sobre su proyecto más ambicioso: un trabajo sobre el informalismo en el que apostaba tanto por dar una dimensión crítica como documental a esta tendencia, como ya adelantamos. A Saura le dice a este respecto:

Estoy haciendo un libro muy grande sobre la poética del Informale con muchas reproducciones en color (también una tuya que harán los de Odyssea) y en blanco y negro y las reproducciones de muchísimos textos del origen del movimiento hasta hoy. Si tienes algo en español que señalarme, envíamelo. He leído en tus biografías que has escrito muchos artículos, ¿por qué no me envías copias de ellos? Este libro será editado por la Bienal próxima.²⁴

²² Rafael Canogar, *Carta personal dirigida a Enrico Crispolti*, Madrid, 13 de septiembre de 1959 (AEC, Roma).

²³ Enrico Crispolti, *Carta personal dirigida a Rafael Canogar*, Roma, 24 de agosto de 1959 (AEC, Roma). En carta del 21 de noviembre, también a Canogar, Crispolti insistió en la misma idea, proponiendo en este caso a Milán como sede de la reunión.

²⁴ Enrico Crispolti, *Carta personal dirigida a Antonio Saura*, Roma, 23 de enero de 1960 (AEC, Roma).

Sucedió, sin embargo, que, pese a lo que se afirma en esta carta y en otras dirigidas también a otros miembros de El Paso, esta publicación, su obra magna relacionada con el informalismo, no se editó hasta principios de los años setenta. Lo cierto es que el anuncio de su pronta edición generó bastantes expectativas entre los pintores españoles. Millares, por ejemplo, escribe a este respecto: “Tengo un gran interés en leer tu Poética dell’Informale y espero poder conseguirlo a través de tu editor en Italia. No dejes, por favor, de avisarme cuando haya salido”.²⁵

Asimismo, Crispolti escribe a Saura y Canogar a propósito de un proyecto de revista ya bien avanzado, pero que, finalmente, no cuajó. Se trataba de *Alternative Attuali*.²⁶ Es a Rafael Canogar al que explica con más detalles lo relacionado con este proyecto, sobre todo por lo que respecta a la colaboración española, una colaboración que se extendía también al mundo de la literatura:

La revista nueva («Alternative attuali») está muy adelantada. Saldrá en números muy gruesos. Paré el primero quiero ese artículo de Conde (u otro) sobre los informes sobre la nueva poesía y pintura en España (hasta 10 páginas dact.). Querría tener ese texto para el final de octubre. No sé nada sobre la llegada a España, si en octubre o más adelante. La revista tendrá también unas colecciones de libros y monografías: una es «Immagine e parola»; o sea un pequeño (como número de páginas) libro de poesías o un relato ilustrado por 10 litografías, o serigrafías, o algo de parecido, todo con una tirada entre las 100 y 200 copias. Piensa en un libro de esta serie ilustrado por ti y un poeta o narrador español joven. Otra colección, la de monografías, en la que querría imprimir en italiano el librito que haces ahora en Madrid; en fin, una colección de carpetas de 5 (o 6) dibujos, cada carpeta en cinco copias solamente, con cinco dibujos diferentes. ¿Por qué no hacéis una carpeta como esa como «Pintores de El Paso»? Sargentini colabora conmigo en esta iniciativa.²⁷

Como se sabe, el fin de El Paso se vio precedido por desavenencias y distanciamiento entre los artistas integrantes del grupo. Algo que, posteriormente, algunos de ellos, especialmente Antonio Saura, quisieron justificar. Si bien dicha disolución se anuncia en mayo de 1960, en el último número de *Carta de El Paso*, es muy posible que esta ya fuera una realidad mucho antes. Saura apunta a la primavera de 1959²⁸, pero puesto que las actividades del grupo continuaron durante ese año y los primeros meses del siguiente, resulta difícil aceptar tal fecha. Desde luego, parece poco discutible que el ambiente del grupo estaba enrarecido desde tiempo atrás. Resulta en este sentido bien reveladora la opinión de Canogar cuando le escribe a Crispolti a propósito de Saura en marzo de 1960:

En cuanto a Saura habría mucho que hablar por su posición un tanto infantil que ha tomado en estos últimos meses. ¿Me preguntas si está enfadado conmigo? Aparentemente no, por el contrario, está muy amable. Sin embargo, yo creo está un poco molesto conmigo porque cree que le he reprochado algunas cosas y ahora cree que hemos sido injustos con él. En las últimas reuniones de El Paso ya no se hablaba de arte, sino de dinero y éxitos, uno de estos días yo dije que El Paso había terminado, había cumplido su función y que sería mejor dejarlo porque en los últimos meses no hacíamos nada, fue entonces cuando Saura se sintió directamente aludido, pero no creo que pase de ahí. El problema de su pintura ya lo hemos comentado algunos amigos, está en un mal momento y creo que le costará salir de él, sin embargo, creo que lo superará.²⁹

En este ambiente disgregador se fue preparando la que sería la última exposición del grupo, a celebrar en octubre de 1960 en la galería romana L’Attico. Se trataba de una muestra que

²⁵ Manolo Millares, *Carta personal dirigida a Enrico Crispolti*, Madrid, 21 de noviembre de 1960 (AEC, Roma).

²⁶ Aunque la revista no cuajó, lo cierto es que con ese nombre organizó Crispolti, a veces en colaboración con otros críticos, distintas exposiciones internacionales en la década siguiente, todas celebradas en el Castello Spagnolo de L’Aquila.

²⁷ Enrico Crispolti, *Carta personal dirigida a Rafael Canogar*, Roma, 22 de febrero de 1959 (AEC, Roma).

²⁸ “Antes de que se iniciara el verano de 1959, cogí el teléfono y, uno por uno, advertí a los hombres de *El Paso* acerca de la conveniencia de dar por concluida la aventura. Todos los grupos suelen terminar mal. Nosotros aún estábamos a tiempo de llegar a un feliz desenlace. La propuesta quedó aceptada y *El Paso* quedó en la historia”. Amón, 1978: VII.

²⁹ Enrico Crispolti, *Carta personal dirigida a Rafael Canogar*, Madrid, 22 de marzo de 1960 (AEC, Roma).

inicialmente se pensó como itinerante por distintas ciudades italianas pero que finalmente solamente pudo verse en Roma. Con toda seguridad, y la abundante correspondencia mantenida por Crispolti con Canogar y Saura así lo confirma, el crítico italiano puede considerarse como el máximo responsable de la muestra, en colaboración, claro está, con el director de la galería, Bruno Sargentini. Por su parte, fue Canogar quien tuvo la responsabilidad principal en el envío desde España de la obra a exponer en Roma. En enero de 1960, Crispolti escribió a Canogar y Saura por separado para explicarles cuál era su propósito con respecto al catálogo, propósito que se cumplió en parte, pues si bien es verdad que finalmente se editó una carpeta con litografías de los artistas participantes (una por cada uno de ellos y una tirada de cincuenta copias), no fue posible editar también un librito con textos de los integrantes del grupo del que habla Crispolti a los pintores citados, si bien se reproducen algunos de ellos en la carpeta antes mencionada. El catálogo (con fotos de obras de Canogar, Millares, Chirino, Rivera, Feito, Saura y Viola) incorpora, además, la reproducción del texto del manifiesto definitivo, así como el «Aviso didáctico» de Juan Eduardo Cirlot y el comunicado de disolución del grupo que aparece en mayo de ese año en *Carta de El Paso*.

Vinculado a la carpeta de litografías encontramos un texto de Crispolti que resulta lo verdaderamente interesante por lo que se refiere a la aportación crítica relacionada con esta exposición, por otra parte, tan cerrada a cualquier expectativa de futuro para el grupo. En su reflexión, el crítico italiano trata inicialmente de exponer una visión panorámica del arte español de los últimos veinte años para explicar mejor la relevancia del grupo El Paso en el contexto de la poética del informalismo. Crispolti tenía claro que, pese a la diversidad de manifestaciones vanguardistas que se habían dado a conocer en la España de los últimos años, con creadores tan señalados como los antiguos miembros de Dau al Set o figuras solitarias como Chillida, correspondía a los integrantes del grupo madrileño “aver costituito culturalmente l’ossatura della nuova arte spagnola”,³⁰ y esto es así, porque frente a la dimensión especulativa, aproximativa, de muchos de los artistas implicados en la nueva vanguardia española, la apuesta de El Paso parece más nítida en su afirmación plástica, más acorde con el debate contemporáneo:

El Paso è invece sorto a siglare tempestivamente un’atto maggiormente unitario nella convergenza, e meno vagamente sperimentale perché più risolutamente diretto ad un ambito problematico, la cui consonanza che fu naturalmente anche vigile attenzione culturale, con le punte più avanzate della ricerca contemporanea andava sempre più delineandosi e rendendosi certa.³¹

Crispolti entendía que El Paso había aparecido en el momento preciso y por ello su cometido se había resuelto en pocos años, justo antes de que irrumpiera una alarmante inflación informalista que, como en otros países, amenazaba con convertir la tendencia en una nueva versión del academicismo. Cabía incluso una reflexión última a modo de conclusión que servía para encontrar un elemento de unión más allá de la diversidad aportada por los distintos miembros del grupo: “Comune è la volontà attiva di partecipazione ad operare entro la realtà, a contribuire senza compromessi a renderla l’immagine”.³²

La muestra en L’Attico fue un éxito de crítica y los artistas del ya extinguido grupo quedaron satisfechos, a juzgar por los comentarios que algunos de ellos dejaron escritos en cartas dirigidas a Crispolti. Entre estas cartas debe destacarse la de Antonio Saura, sobre todo por lo que tiene de comentario añadido sobre el final del grupo:

He visto solamente hoy los catálogos del Attico que nadie me había entregado. Por fin Canogar me lo dio y asimismo un ejemplar del libro de litografías que ha quedado espléndido. Demasiado

³⁰ Crispolti, 1960: 1.

³¹ Crispolti, 1960: 1.

³² Crispolti, 1960: 4.

lujoso para el contenido. Me ha gustado mucho el catálogo y tu texto y asimismo la distribución y composición del mismo. R.I.P. a El Paso y nada mejor que esta oportunidad. Amén. Así sea. Me encuentro muy bien solo, sin susceptibilidades, sin rencillas ni compromisos ni pequeños problemas y rencillas personales [...] Iré a Italia y nos veremos muy despacio, pues tengo grandes deseos de hablar contigo. Eres el crítico italiano que mejor ha visto nuestra obra y el más interesado por la realidad tremenda de España.³³

Después de El Paso

Después de la desaparición de El Paso, Crispolti siguió manteniendo relaciones con Saura, Millares y Canogar. A juzgar por la correspondencia mantenida con Saura, sus contactos no llegan más allá de 1961. Desde finales de 1959, el pintor aragonés había firmado contrato con la galería francesa Stadler, a la vez que sus incursiones en el mundo de las galerías italianas son escasas. En febrero de 1960 expone en la galería Odyssea, Roma, y al año siguiente en la Galería dell'Ariete, Milán, aunque, a decir verdad, sobre todo por lo que se refiere a la participación de Crispolti, más interesante será la publicación que la citada Odyssea dedicará al tema de las crucifixiones en 1962. Por lo que se refiere a Millares, que también había estabilizado su carrera gracias a los contratos con Cordier de París y Pierre Matisse Gallery de Nueva York a finales de 1959, mantuvo comunicación epistolar con Crispolti hasta 1964. No obstante, aparte de algunos textos que el crítico escribió sobre Millares en la primera mitad de la década, debe señalarse que, años después, invitado por el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas, tuvo ocasión también de exponer una reflexión crítica cuyo interés se veía amplificado porque se hacía desde la perspectiva que permite un recorrido vital ya concluso. Por último, fue, con toda seguridad, Canogar el artista con el que Crispolti llevó más lejos en el tiempo su relación epistolar, hasta el punto de que la correspondencia entre ellos se prolonga hasta 1971. Con independencia de razones diversas, debió pensar en ello la importante vinculación que el pintor tuvo en esos años con varias galerías italiana, en especial la romana L'Attico, aunque no fuera esta la única.

Saura

Como es sabido, la pintura de Saura se dio a conocer muy pronto en forma de series temáticas que se fueron reiterando en el tiempo. En un primer momento encontramos las dedicadas a la figura de la mujer, los curas y las crucifixiones. Las tres están marcadas en su ejecución por un furor expresionista en deuda con el informalismo, pero que hunde sus raíces en el fondo surrealista de sus preferencias iniciales. Por lo que se refiere a los temas religiosos, la carga crítica e irreverente que podemos ver en sus representaciones de los curas no tiene cabida en las crucifixiones, donde se impone una dimensión simbólica alejada de cualquier complicidad con los valores religiosos explícitos que se asocian a esta imagen. Según información del propio artista, el origen de este interés por el tema de la crucifixión está en el impacto que le causó el «Cristo» de Velázquez del Museo del Prado, cuando lo vio siendo niño; pero, en contraste con el ideal corporal que se exalta en la pintura del artista barroco, Saura trata de alterar esa imagen violentamente con el fin de poner de manifiesto la situación trágica del ser humano contemporáneo: “En la imagen de un crucificado he reflejado quizá mi situación de *hombre a solas* en un universo amenazador frente al cual cabe la posibilidad de un grito, pero también, y en el reverso del espejo, me interesa simplemente la tragedia de un hombre —de un hombre y no de un dios— clavado absurdamente en una cruz”.³⁴

³³ Antonio Saura, *Carta personal dirigida a Enrico Crispolti*, Madrid, noviembre de 1960 (Archivo AEC, Roma). El subrayado es del artista.

³⁴ Weber-Caffisch (ed.), 2009: 91. [El texto es de 1957]

Cuenca, agosto 1960

los dibujos

Queridos Laura y Enrico, no he podido enviarte antes las fotos y la maqueta pues no ~~las~~ había recibido. La foto de Matisse no ha llegado todavía. Te envío el catálogo pues quizá de allí se puede reproducir. Me han prometido enviármela, pero no llega nunca... Me ha parecido estupenda la maqueta y como ves he puesto muy pocos cambios, cambios que, naturalmente, puedes no respetar. Yo no me molestaría en absoluto. *Enrico. Todo lo sobre aparte*

Me parece bien reproducir los dibujos sobre fondo negro (los que son varios), pero el problema es saber si el negro sobre papel couché no va a manchar demasiado. Lo mismo te digo para la reproducción de la crucifixión de Odysia. En la maqueta he suprimido el negro debajo de la reproducción, por blanco, pero si la tinta empleada es de buena calidad y se deja secar convenientemente, quedaría probablemente mejor en negro, tal como tu habías pensado. ¿Por qué repetir la crucifixión de Odysia dos veces? ¿No sería mejor reproducir en pequeño formato algunas de las fotos que te envío? Hay varias más, pero no ~~las~~ tengo ~~las~~ ~~fotos~~.

Das demasiada importancia a mi texto. Creo que sería mucho mejor que tu texto empezará ya en la 3. página, en letras negras sobre papel blanco, continuando tu texto en las demás páginas en letras blancas sobre papel negro. Podría quedar muy bien tu texto en una suite que cambiara de fondo, como en negativo. Mi texto se podría poner en las últimas páginas en tipo de letra más pequeño quizás, pero siempre que sea el texto ya corregido que te envié. Sería estupendo los textos en caracteres grandes, compuestos a mano, apenas sin márgenes.

Ya me dirás el tamaño exacto para hacer la litografía, y el número de

Fig. 3. Carta de Saura a Crispolti (08/1960).

Crispolti abordó este tema en el libro editado por la galería Odysia en 1962. En varias cartas que se escriben Saura y el crítico (agosto y noviembre de 1960 y abril de 1961) [fig. 3] se alude a esta publicación que preparaban, algo por lo que el pintor mostró un interés indiscutible. El largo texto de Crispolti no se centra exclusivamente en las crucifixiones, pues extiende una parte importante de su análisis a los otros temas citados —en la medida en que todos comparten algunos rasgos inconfundibles— y no desprecia tampoco una visión contextual que le permite ubicar la obra de Saura en sintonía con la creación contemporánea, sin renunciar por ello a señalar la singularidad que comporta toda obra hecha por artistas españoles en este momento.

Crispolti destaca en la primera parte de este texto cómo la temática de Saura responde a un mundo de imágenes elementales que son suficientes para evitarle al artista el caer en el caos matérico y en una gestualidad completamente arbitraria. En todo caso, está claro que lo que caracteriza a todas sus imágenes creadas en la segunda mitad de los cincuenta es su condición humana, siguiendo así una tradición en el arte español confirmada por artistas tan dispares como El Greco, Ribalta, Ribera o Velázquez, pasando por los imagineros españoles y acabando con Goya y Picasso. A este respecto, el crítico señala cómo estamos ante una condición esencial para este artista. Esto es:

Il simbolo precariamente emergente dal dibattito materico, così disperatamente e convulsamente tracciato, ha per Saura appunto un valore di epifania, rivela la realtà intima della condizione uma-

na, e ne costituisce l'unica possibilità orientativa; offre l'elementare *imagerie* di strumenti primari dell'esistenza, dall'erotismo alla sfrenata ferocia, alla sfrenata cupidigia.³⁵

Cabe preguntarse, con todo, si la obra de Saura permite ir más allá de la constatación de esta genealogía, algo tan recurrente en la historiografía del arte español contemporáneo, por otro lado. La respuesta no puede ser más que afirmativa, pues, como señala Crispolti, con independencia de los nexos evidentes con la vanguardia internacional, cabe también señalar cómo a través de su obra se desvela su compromiso, “su *engagement* per una dura crítica etica e sociale, come per uno sforzo di rinnovamento culturale”³⁶, algo, esto último, que sitúa al artista en el ámbito de las responsabilidades que dieron lugar en su momento a la creación y dinamización de El Paso.

Centrándonos más en la imagen del crucificado, el crítico apunta cómo esta presenta una estructura que facilita la explicitación del grito, que en la pintura de Saura es el gesto. Se trata de un tema que el pintor lo considera un símbolo de las desdichas del mundo contemporáneo y que Crispolti, en coincidencia con el pensamiento del pintor, lo explica así: “Nell'immagine del crocifisso ha espresso la propria situazione di uomo isolato, in un universo minaccioso, di fronte al quale non resta che il grido; perciò ha inteso la tragicità reale di un uomo inchiodato in croce Il crocifisso può trasformarsi in simbolo tragico del nostro tempo”.³⁷

Como recuerda el italiano, Saura pone en sintonía su imagen del crucificado, una imagen de la que solamente acepta su lado humano, con grandes símbolos de la pintura española y universal, como el fusilado con la camisa blanca de los «Fusilamientos del tres de mayo» de Goya o la madre con el niño del «Guernica» de Picasso, ambos con una estructura compositiva parecida. Crispolti, buen conocedor de la obra de Goya, añade a la lista de referencias dramáticas otras dos obras suyas: «La última comunión de San José de Calasanz» y la «Oración en el huerto». No en vano, afirma Crispolti sobre esta última, “Goya ha rapresentato nel *Cristo nell'orto* il massimo di pienezza umana servendosi dell'immagine divina, interamente esistenzializzandola”.³⁸

En el texto surge también otra referencia para la confrontación con las crucifixiones de Saura; la que pinta Renato Guttuso en año 1942; pero la obra del artista italiano responde a la desesperación de una situación histórica específica, como era la II Guerra Mundial y su degradación humana y social, en línea con el «Guernica» de Picasso. En cambio, para Saura, ratifica Crispolti, “la crocifissione è una costante, è un aspetto possibile, e perciò non meramente episodico, della condizione dell'uomo contemporaneo, non un'allegoria ma una realtà. Ha il senso del grido di Munch. E' consapevole del salto kierkegaardiano fra eternità e temporalità umana”.³⁹

Millares

Los años en los que Millares se cartea con Enrico Crispolti son los de su consolidación como artista informalista, los años en los que define su inconfundible lenguaje pictórico, una vez ha irrumpido en su obra la imagen tremenda y horrible del «homúnculo». También son los años en los que se define su poética a través de textos claves que va dando a conocer. En la correspondencia con Crispolti saltan frecuentemente comentarios de interés que reflejan el día a día de una práctica artística en transformación, generando una información que, luego, tras la muerte del artista, sirvió al crítico para elaborar su análisis definitivo sobre lo que fue una verdadera aventura plástica.

En los comentarios del artista canario encontramos a veces una mirada sobre la crítica no siempre complaciente. Si bien es verdad que siempre mostró una sincera admiración por los análisis de Crispolti, la labor de otros críticos, a veces, no escapaban a comentarios que revelan una

³⁵ Crispolti, 1962a: s/p. La cursiva es del autor.

³⁶ Crispolti, 1962a: s/p. La cursiva es del autor.

³⁷ Crispolti, 1962a: s/p.

³⁸ Crispolti, 1962a: s/p. La cursiva es del autor.

³⁹ Crispolti, 1962a: s/p.

decepción, incluso malestar. Resulta significativo en este sentido, la carta que el pintor escribe al crítico italiano en diciembre de 1959:

No sé si ya te he dicho (porque no contestaste a mi anterior carta) que tu texto sobre Canogar me pareció francamente bueno y bien documentado. Debo felicitarte por él y espero seguir leyendo cosas tuyas en las revistas y libros que me lleguen.

Cordier me escribe sobre un artículo que el gusano de Restany ha escrito sobre el arte español en *Cimaise* (la revista de Arnaud, Feito «and company»). Creo que se mete conmigo y esto ha provocado indignación en aquellas personas que me conocen y conocen mi pintura (porque el señor Restany no la conoce realmente). El chauvinismo de este mequetrefe lo lleva lejos, tanto como para creerse que un arte que no acostumbra a pasar por la aduana de París no es arte ni cosa que se parezca. Error de presuntuoso hombrecillo.⁴⁰

Más adelante, cuando el pintor canario expuso, en 1963, en la galería romana *Odyssea*, la misma en la que Saura había dado a conocer sus crucifixiones unos años antes, surgió también la ocasión para mostrar su discrepancia frente a la crítica, esta vez italiana. Sus comentarios, además, tienen el interés añadido de llamar la atención sobre la debatida cuestión en torno a las similitudes entre algunas obras suyas y las de Antonio Saura, un asunto que Millares vivió con innegable desagrado por lo que entendía suponía una clara injusticia respecto a la originalidad de sus propuestas pictóricas surgidas en el entorno de los años de *El Paso*:

No sé si mi exposición ha gustado a la gente de ahí, pues no tengo opiniones personales de nadie salvo de Argan, que me escribió una carta diciéndome que le había gustado mucho. (Al parecer piensan quedarse un cuadro para el museo de ahí). En cuanto a la prensa italiana (la de Roma) mis cuadros —salvo, naturalmente, *l'Unità*— parece haberles interesado. Pero hay una ignorancia absoluta sobre algunos pintores españoles. Por ejemplo, «*Avanti*» publica una crítica interesante, pero comete el disparate de decir que yo estoy influenciado por Saura! (influenciado desde 1958 hasta 1963). Todo el mundo sabe en España, desde la época de *El Paso*, que ha sido lo contrario. Las «crucifixiones» de Saura tan conocidas por ahí han sido influenciadas por mis cuadros de 1958 en el empleo de grandes espacios blancos y negros y donde dominaban las zonas verticales y horizontales a modo de cruz. Tengo muchas fotografías que pueden demostrarlo, pero la cosa, en realidad, no tiene tanta importancia. El error tal vez se deba a que yo he abierto la exposición en Roma dos años más tarde que Antonio. ¡Así son ciertos críticos!⁴¹

En el intercambio epistolar entre Crispolti y Millares hay un evidente respeto mutuo, lo que se pone de manifiesto tanto por una parte como por la otra. Además, estos documentos revelan que, a diferencia de otros críticos europeos, el italiano mostró siempre un interés incontestable por la cultura española contemporánea, tanto artística como literaria. Su postura es de franca simpatía hacia un legado del que trata de informarse con rigor a través de una documentación que solicita tanto a Millares como a Rafael Canogar. Esta sintonía entre crítico y pintor se mantuvo hasta el final de la correspondencia entre ellos. Así, en junio de 1963 le escribía Millares: “He leído los textos tuyos de los catálogos y cuadernos que me dejaste y son francamente buenos en todos los sentidos. Yo no suelo leer ahora escritos sobre pintura o escultura porque me aburren soberanamente, pero con lo tuyo he vuelto a reconciliarme con la literatura artística”.⁴² En la misma carta, Millares invita a Crispolti a que sea el autor de un texto dedicado al pintor que iba a figurar en la edición en español que preparaba Gustavo Gili de un libro sobre pintores contemporáneos que había publicado Lucien Mazenod en Francia. Puesto que el texto escrito por Crispolti para el catálogo de la expo-

⁴⁰ Manolo Millares, *Carta personal dirigida a Enrico Crispolti*, Madrid, 2 de diciembre de 1959 (AEC, Roma). El artículo al que se refiere Millares escrito por Pierre Restany es el titulado “La jeune peinture espagnole rentre en scène”, publicado en *Cimaise* (nros 45-46), París, 1959.

⁴¹ Manolo Millares, *Carta personal dirigida a Enrico Crispolti*, Madrid, 30 de enero de 1964 (AEC, Roma).

⁴² Manolo Millares, *Carta personal dirigida a Enrico Crispolti*, Madrid, 14 de junio de 1963 (AEC, Roma).

sición de Millares en *Odyssia* finalmente no se publicó, con gran disgusto de ambos, por cierto, la propuesta que ahora hacía Millares, aceptada sin dudar por el italiano, iba a suponer su primera reflexión crítica importante sobre la obra del pintor canario.

El texto breve editado por Gustavo Gili presenta dos partes: una introducción a la obra del pintor y una entrevista. Por lo que se refiere a la primera parte, Crispolti orienta su comentario hacia la dimensión crítica y ética de su arte, de tal modo que se pregunta si las condiciones que motivaron la crítica hacia una situación social y cultural en la España de la época de El Paso han cambiado. Al responder negativamente, el crítico matiza el cambio que, a pesar de todo y con relación a esta situación, se pone de manifiesto en Millares:

... pasada la necesidad de un primer frente de oposición común, el problema se plantea sobre todo como búsqueda de razones más hondas, aptas para construir, desde esa oposición, unas condiciones nuevas y más abiertas, y que, sobre todo, existe la necesidad de una profundización personal [...] Millares parece decir, en suma: si las razones de una crítica específica no se han agotado, es preciso aún insistir, criticar, matizar los instrumentos de esa intervención continua [...] Por consiguiente, Millares no ha renunciado aún a creer en la validez de esta preliminar función *destruens*; no habría precisas razones plausibles para ello. Pero, en los últimos años, su pintura ha precisado, desde el embrión, en más digna de crédito y específica, la imagen del hombre contemporáneo, que sigue siendo la de su «homúnculo».⁴³

Cuando al año siguiente Millares exponga en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires surgirá otra oportunidad para la colaboración de Crispolti en un catálogo cuyo texto combina el análisis de la obra del artista canario con el deseo de insertar esta en el panorama renovado de la cultura artística española contemporánea. Se trata, afirma el crítico, de reconocer cómo esta renovación iniciada con El Paso se encuentra también en otros campos de la cultura, como el cine (Bardem) y la literatura (Castellet, los Goytisoló, Blas de Otero). Si hay algo que define a todos estos creadores es una “voluntad de realismo” que se asocia a la vez a una “voluntad rebelde”, representada como nadie por Pablo Picasso. Por otra parte, al hacerse eco de la evolución última de la obra del artista canario, Crispolti resalta cómo en los últimos años su pintura se había enriquecido con aportes extrapictóricos que afianzaba la imagen humana sugerida ya en el «homúnculo»: “A veces Millares agrega detalles precisos como zapatos y otros objetos, como para quitar toda duda, como para proclamar sin medias tintas: «esto es un hombre», por si alguien titubea en reconocerlo en los harapos a los que lo redujo la violencia ajena. En este sentido, pues, su pintura es hoy neohumanista [...] Es pintura de crítica específica y de responsabilidad que tiene un contenido de resistencia humana y cultural”.⁴⁴

1964 es el año también de la celebración en Italia de «Spagna Libera», una ambiciosa muestra de artistas españoles (algunos ya desaparecidos y otros en activo, dentro y fuera de España). La exposición, itinerante por varias ciudades del país transalpino, había sido organizada por la izquierda italiana, contando con la colaboración de críticos italianos y españoles, como Argan y Aguilera Cerni, entre otros. Sorprendido Crispolti por la noticia de los preparativos cuando pasa una estancia en Alemania, escribe a Millares lamentando que dicha exposición no se pueda llevar a la Bienal de Venecia, pero mostrando un alto grado de empatía con los propósitos perseguidos: “Si combate su tutti i fronti, a Venezia, a Berlino, come a Madrid. Quando un uomo ha coscienza [...] Lontano o vicino sono sempre in battaglia, solidale, come ben sapete”.⁴⁵

Más allá de este año no se registra comunicación epistolar entre pintor y crítico; un silencio que llega hasta la muerte prematura de Millares en 1972. No obstante, Crispolti retomó de nuevo la reflexión sobre la obra del artista canario cuando fue invitado por el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas a escribir en el catálogo que se preparaba para una exposición que celebraba

⁴³ Crispolti, 1963: 186-187.

⁴⁴ Crispolti, 1964: s/p.

⁴⁵ Enrico Crispolti, *Carta personal dirigida a Manolo Millares*, Berlín, 1 de marzo de 1964 (Archivo Elvireta Escobio, Cuenca).

los veinte años de su desaparición. Además, Crispolti, que viajó a Las Palmas con ocasión de este evento, participó en un ciclo de conferencias y su intervención fue publicada posteriormente.

En su contribución al catálogo de esta exposición, la mirada de Crispolti se centra en varios aspectos de la obra de Millares que le permiten afianzar la certeza fundamental de que su pintura, por encima de todo, fue la de la construcción de una imagen del hombre contemporáneo, una imagen nada amable, de la que él mismo era partícipe: “La trayectoria de Millares revela un destino histórico y poético de oposición. Fue un testimonio radical, destinado a no bajar nunca la guardia, como si respondiera a una misión cuyo objetivo fuera la constitución de una imagen del hombre de su tiempo en su verdad existencial más despiadada. Naturalmente, ese hombre era, ante todo, él mismo”.⁴⁶ Cabe también en este comentario crítico desvelar la importancia de las filiaciones, y en este sentido, tanto Burri (en uso de la arpillera), como Kline (por sus grandes estructuras en negro), como Goya y su “negro radical”, son tenidos en cuenta por Crispolti de forma clara. Ahora bien, el crítico no rehúye los aspectos de la polémica en la que se relaciona a Millares con Burri, en detrimento del primero por su supuesta falta de originalidad. El asunto queda zanjado en la medida en que, en su evolución, los valores expresivos perseguidos por ambos artistas acaban siendo muy distintos entre sí. Así, al hablar de Burri sostiene que “la distancia que le separa del trabajo de Millares resulta más evidente que entonces, a causa del severo radicalismo de este, deliberadamente despojado de cualquier refinamiento ambiguo, presente, en cambio, en el Burri de aquellos años”.⁴⁷

En su conferencia sobre Millares, leída en el contexto de la celebración de la exposición de 1992, Crispolti introdujo matices en esta nueva aproximación a la obra millaresca, empezando por subrayar la significación que para el artista tuvo la elección del material de la arpillera. Se trata de una reflexión que ya habíamos visto en sus textos sobre el informalismo internacional, aquí enfocado a un caso particular. El caso es que la preeminencia de la arpillera “significa la necesidad de anclar la comunicación estética personal en una dimensión de «fisicidad» que introduce directamente la imagen propuesta en la esfera de la existencialidad y la separa de una dimensión solamente ideal, idealizante y mental”.⁴⁸ Por otro lado, ¿cabe pensar en la dimensión crítica de la obra de Millares en clave política? Crispolti entiende que sí, y más sobre todo en un contexto como el franquista, aunque no sea de manera explícita: “Su mundo está más allá de lo sociológico, es básico, primario, de remotos ecos antropológicos y en todo caso trata de la opresión ejercida sobre el hombre, haciendo por tanto una referencia política, tan implícita como clara, relativa a España en los años de la represión franquista”.⁴⁹

Canogar

Fue Canogar también un representante conspicuo del informalismo español ligado a la historia de El Paso, si bien, en su caso, el informalismo no representa más que una etapa de su larga carrera, una etapa que entra en crisis hacia 1963 y más claramente en 1964, como consecuencia de irrupción en su pintura del realismo. Al estudiar la relación con Crispolti nos centraremos precisamente en su periodo informalista.

En las cartas que se escriben ambos en estos años encontramos una información que guarda consonancia con las que escribía a Millares, sobre todo por lo que se refiere a su demanda de libros de arte y de literatura españoles. Pero también este cartero muestra el especial interés que Canogar tuvo por exponer en Italia y el papel intermediador que Crispolti jugó durante años, con independencia de que no fue el único crítico italiano que se interesó por su obra⁵⁰. [fig. 4] En cualquier

⁴⁶ Crispolti, 1992: 36.

⁴⁷ Crispolti, 1992: 32.

⁴⁸ Crispolti, 1993: 53.

⁴⁹ Crispolti, 1993: 56.

⁵⁰ Sobre Canogar escribieron también Luciano Caramel, Nello Ponente, Alberto Boatto y Francesco Arcangeli, entre otros.

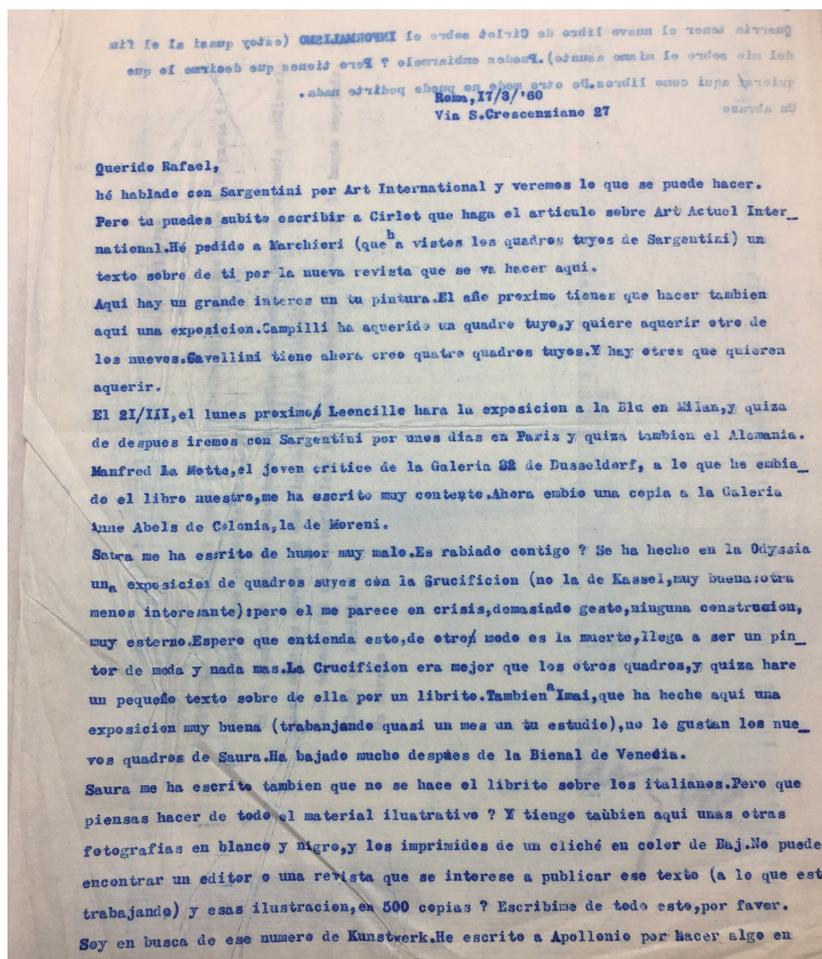


Fig. 4. Carta de Crispolti a Canogar (17/03/1960).

caso, parece evidente que la simpatía y el interés por Canogar es mayor que el mostrado hacia los otros pintores estudiados, posiblemente porque entre ellos se creó una amistad que precipitó una complicidad claramente detectable.

El primer texto importante que Crispolti escribe sobre Canogar lo encontramos en 1959, cuando todavía el pintor formaba parte del grupo El Paso. Como era habitual en los textos que Crispolti dedicó a los artistas informalistas españoles, su visión del Canogar de finales de los cincuenta quiere ser integradora en un ámbito cultural donde la literatura tiene un lugar ineludible. Por eso, al mismo tiempo que subraya la raíz expresionista de estos pintores y su vinculación con la tradición barroca, también añade cómo “la «vuelta a la realidad» que ha tenido lugar en la poesía española después de la tempestad de la guerra civil, aquel filón de «poesía desarraigada», según la terminología crítica de Dámaso Alonso, que caracteriza, me parece todavía, la parte más vital y activa de la nueva poesía española, ha dado pruebas ideológicas y de un clima cultural al nuevo arte español, sobre todo en la violencia de un Saura, de un Millares, de un Canogar...”⁵¹ Crispolti constataba cómo en los cuadros de Canogar de ese final de los cincuenta el artista había dejado atrás sus abstracciones primeras, donde se imponía grafismo carentes de significado explícito, para dar paso a un pleno informalismo de fuerte gestualidad, no exento de sugerencias orgánicas; y todo ello entendiéndolo desde lo que sería una forma inédita de aproximación a la realidad: “Pintura de

⁵¹ Crispolti, 1959: s/p.

realidad en su más rica y vitalista extensión; pintura que circunscribe y caracteriza, que sugiere y acierta, que se abandona y contrae casi volviendo a recorrer, precisamente con intrínseca participación, las actitudes e incidencias, los episodios de un tejido orgánico, de un completo organismo".⁵²

Tres años después, en un artículo escrito para la revista *Nostro Tempo*, Crispolti afinará su análisis sobre la pintura del español, un análisis que empieza por certificar el fin del frentismo de la época de El Paso, ahora sustituido por las afirmaciones singulares de los diversos artistas participantes en aquella aventura, con mayor o menor fortuna. El crítico entendía que en la medida en que quedaba atrás el predominio de la gestualidad en la ejecución pictórica de Canogar, se iba afirmando aún más lo que él llama "el denominador orgánico". Se trataba casi de una búsqueda subterránea por parte del artista, cuyos resultados se explican en los siguientes términos:

Le componenti di questa realtà organica —in verità naturalmente più latente che esteriormente programmatica— che Canogar viene aggettivando con ampia gamma di motivazioni sono diverse: anzitutto, credo, un'incontro quasi carnale e fisico nella sua primordialità con una consistenza appunto di organismo, che accoglie e risponde con un'espansione dinamica *fisiologica*; la proiezione su questa realtà di memorie e richiami analogici, dei segni stessi d'una inevitabile precarietà temporale; e ancora il senso che quel contatto organico è anche come un radicarsi veramente terreno, *un tener los pies en la tierra*, come ha detto una volta Canogar.⁵³

Los comentarios anteriores de Crispolti no hacían sino confirmar que en la pintura de Canogar el cambio o la evolución era algo asumido por el artista como una necesidad. De hecho, a medida que su pintura se adentra en los sesenta, la apuesta por la renovación de su lenguaje pictórico se hace cada vez más perentoria, sobre todo en un escenario donde se imponen nuevas tendencias que cuestionan el informalismo. En una carta de mediados de 1963, Canogar le decía a Crispolti: "Yo soy de todos modos una persona bastante inquieta y cuando dejo de dominar una cosa, deja de interesarme. Estoy abierto hacia todo lo nuevo y sigo con atención al pop-art, nueva figuración, etc. Pero hasta ahora no veo, en ninguna de estas tendencias y en especial en las últimas, casi nada realmente importante. Ninguna personalidad con tanta autoridad como la de un Kline, un Rothko o un Pollock". Además, las reticencias de Canogar hacia el pop se explicaban en la misma carta por su rechazo a la impersonalidad que caracterizaba a esta tendencia: "Hay en el pop-art algo que me molesta de momento y que está en contra de mis creencias: la pérdida de la personalidad e individualidad. Esto es importante para mí como elemento de protesta contra la masificación a la que el mundo tiende".⁵⁴

Como adelantamos, fue el año 1964 el definitivo en este viraje de su pintura hacia planteamientos en los que aborda la inclusión de la imagen y certifica el abandono paulatino de la indeterminación informalista. En febrero de 1964, una nueva carta a Crispolti servía para explicar pormenorizadamente las razones de este cambio y su naturaleza. "No sé si os sorprenderá el cambio o no, pero en realidad lo venía presintiendo ya desde hace tiempo", escribe a Crispolti, pero pensando también en Sargentini, el director de la galería L'Attico, donde expondría su nueva obra en abril de ese año.⁵⁵ Canogar se expresa muy crítico en esta carta con las resoluciones del XII Convegno de Verucchio (1963), identificándose de alguna forma con la postura de varios artistas que mostraron su desacuerdo con los planteamientos de una crítica militante representada por Argan, entre otros. Al explicar esto, Canogar se reafirma en una práctica pictórica que rehúye cualquier experimentación que cuestione lo que debe ser una labor estrictamente individual. Desde esta posición explica la naturaleza del cambio en su pintura:

Si quería ir hacia la figura mi renovación tenía que ser completa y no quedarme en situaciones intermedias, aunque esto fuera más fácil. Para poder hacer una nueva figuración, la única solución

⁵² Crispolti, 1959: s/p.

⁵³ Crispolti, 1962b: 14. La cursiva es del autor.

⁵⁴ Rafael Canogar, *Carta personal dirigida a Enrico Crispolti*, Madrid, 27 de junio de 1963 (AEC, Roma).

⁵⁵ El texto del catálogo de esta exposición lo escribirá Alberto Boatto.

que encontré fue la de las imágenes que de nosotros y nuestro mundo nos presentan los periódicos y publicaciones gráficas, es decir, por un elemento intermediario creado por la técnica. Coincidiendo con mis comienzos y todo el tiempo que me fue necesario para su desarrollo han aparecido algunas cosas que tienen algo en común, por ejemplo, las últimas cosas de Warhol y también algo de Rauschenberg, sin embargo, es muy diferente como verás. Sobre todo, porque lo que yo hago es pintar y no reproducir mecánicamente imágenes-prototipos de nuestro tiempo. [...] Sin añadir ningún humor en contra o a favor, sin una intención crítica del hecho que representa la imagen y si solamente atraer la atención de un hecho aislándolo, es decir, sacándolo de su medio.⁵⁶

Muchos años después, en 1991, cuando ya toda esta experiencia transformadora ha dado paso a nuevas aportaciones del artista, Crispolti se preguntará si hay un hilo conductor por encima de la diversidad de propuestas plásticas que arrancan de su inicial informalismo. “Puede que sea —escribe el crítico— la necesidad urgente de comunicación, no tanto en el sentido del grito, del impacto [...], cuanto la necesidad de expresar la emotividad y el pensamiento como visión de la realidad, desde un punto de vista antropológico, sociológico e, incluso, diría que, en cierto sentido, escatológico”.⁵⁷

Conclusiones

Resulta indiscutible que la aparición y expansión del informalismo en España generó una aportación crítica sin precedentes en el arte español de la época; pero si bien es cierto que los estudios historiográficos posteriores han sabido precisar la dimensión de estas contribuciones en el ámbito español, queda por profundizar su alcance internacional, los puntos de vista de la crítica extranjera, que vivió el nuevo fenómeno de la vanguardia informalista española con gran expectación. En este sentido, contribuimos con nuestro análisis a clarificar la visión de uno de los críticos italianos de mayor interés del momento, como fue Enrico Crispolti. Desde luego, Crispolti no fue el único que se interesó por los informalistas españoles, como se comprueba en los textos críticos de Nello Ponente, Boatto o Francesco Arcangeli, pero fue él sin duda el que mostró una mayor atención al desarrollo de esta tendencia en España, todo ello sustentado además en una exhaustiva documentación, fruto de una recopilación de la que da buena muestra el magnífico archivo que lleva su nombre y que está ubicado en Roma.

Abordamos el pensamiento de Crispolti a partir del estudio de sus críticas y de una documentación basada en la correspondencia que mantuvo con tres de los principales dinamizadores de El Paso: Antonio Saura, Manolo Millares y Rafael Canogar. En las cartas y en los textos críticos escritos por el italiano sobre dichos pintores se revela hasta qué punto su reconocimiento a los valores de sus obras, siendo estos los propios del informalismo, están llenos de matices intrínsecamente españolas, algo solamente explicables por su hondo conocimiento de la cultura española contemporánea, no solamente artística, sino también literaria. En este sentido, Crispolti no es el crítico extranjero que se asoma oportunamente a un panorama artístico hasta ese momento prácticamente desconocido. La mirada que el italiano dirige hacia las obras de Saura, especialmente la serie de las “Crucifixiones”, o el seguimiento que hace de la evolución de Millares o Canogar lo que ponen de manifiesto es que estamos ante un atento y continuado estudio a partir de unos fundamentos sólidos que permiten reconocerlo, por otro lado, como el mayor especialista del informalismo en su país.

⁵⁶ Rafael Canogar, *Carta personal dirigida a Enrico Crispolti*, Madrid, 24 de febrero de 1964 (AEC, Roma).

⁵⁷ Crispolti, 1991: s/p.

BIBLIOGRAFÍA

- Amón, Santiago (1978): "Conversación con Antonio Saura sobre «EL Paso»". En: *El País*, 15-01-1978, p. VII.
- Crispolti, Enrico (1958): "La XXIX Biennale. Arte nuova in Spagna". En: *Notizie. Arti Figurativi*, 2, 6, Turín, pp. 16-22.
- Crispolti, Enrico (1959): *Rafael Canogar*. Madrid: Colección del Arte de Hoy, 4.
- Crispolti, Enrico (1960): *El Paso. Seis litografías de Canogar, Chirino, Millares, Rivera, Saura y Viola*. Roma: Galería L'Attico.
- Crispolti, Enrico (1962a): *Saura*. Roma: Galleria Odyssea.
- Crispolti, Enrico (1962b): "Per un'immagine nuova: Canogar". En: *Nostro Tempo*, 116, Nápoles, pp. 13-14.
- Crispolti, Enrico (1963): "Millares". En: AA.VV.: *Pintores Célebres*, Barcelona: Gustavo Gili, pp. 186-187.
- Crispolti, Enrico (1964): "Notas sobre la pintura de Millares". En: *Millares*, Buenos Aires: Museo de Arte Moderno, s/p.
- Crispolti, Enrico (1968): *Richerche dopo l'informale*. Roma: Officina Edizione.
- Crispolti, Enrico (1970): *Pittura d'avanguardia nel dopoguerra in Europa*. Forlì: Fabbri Editori.
- Crispolti, Enrico/Castaño, Adolfo (1991): *Canogar: obra reciente sobre papel*. Madrid: Galería Bat.
- Crispolti, Enrico (1992): "Una terca investigación de la imagen del hombre contemporáneo en su verdad existencial". En: AA.VV.: *Manolo Millares*, Las Palmas: Centro Atlántico de Arte Moderno, pp. 34-36.
- Crispolti, Enrico (1993): "El realismo matérico de Millares". En: *Atlántica*, 5, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 53-56.
- Crispolti, Enrico (2001): *Cómo estudiar el arte contemporáneo*. Madrid: Celeste Ediciones.
- Crispolti, Enrico (2015): "L'opzione informale nel convegno del 1954". En: *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 39, Venecia, pp. 158-165.
- Crispolti, Enrico (2018): *L'Informale. Europa. Origini e primi svolgimenti (1940-1951)*. Roma: De Luca Editori d'Arte [1ª ed. en 1971].
- Weber-Cafilisch, Olivier (ed.) (2009): *Antonio Saura por sí mismo*. Barcelona: Lunewerg Editores.

Fecha de recepción: 13-X-2021

Fecha de aceptación: 11-II-2022