

## CRÓNICAS

### LAMOLLA, ESPEJO DE UNA ÉPOCA

Museu d'Art Jaume Morera, Lleida. Del 26 de octubre de 2010 al 30 de enero de 2011

Torreón de Lozoya, Segovia. Del 11 de febrero al 30 de mayo de 2011

Museo Pablo Gargallo. Zaragoza. Del 21 de junio al 16 de octubre de 2011

El itinerario artístico y biográfico de Antoni G. Lamolla (Barcelona, 1910-Dreux, 1981) puede servir, como experimento de laboratorio, para analizar las condiciones genéricas con las que se encontraron la mayor parte de los artistas españoles nacidos entre la primera y la segunda década del siglo XX. Esto es la vida de un pintor que en los años treinta contribuye a la redefinición de los lenguajes de la modernidad, que durante la inmediata guerra civil reconduce su actividad artística al servicio de la política y que después de la guerra sufre una decisiva transformación en el exilio. Bajo la mirada de estos condicionantes biográficos, sin olvidar los destacados vínculos que el artista mantuvo con miembros de su generación y de su nuevo asentamiento en el exilio, los comisarios Lucía García de Carpi y Jesús Navarro Guitart plantean una relectura de la trayectoria de Lamolla que ensancha los límites de la primera aproximación estrictamente retrospectiva que pudo verse en 1998. La muestra recorre desde sus comienzos en los círculos culturales catalanes de los años treinta hasta la realidad que vivió a comienzos de los cincuenta, cuando la situación de los exiliados republicanos en Francia experimenta una transformación en la Europa de posguerra.

Con este propósito de cartografiar el trabajo del artista y de su entorno, el primer ámbito está dedicado al círculo leridano, un tiempo en el que Lamolla ejerció un importante papel catalizador en la formación de asociaciones y colectivos juveniles. La exposición permite observar cómo a partir de su integración en el entorno de la revista *Art* avanzó hacia composiciones figurativas y abstractas que participaron de las poéticas surrealistas peninsulares entre 1933 y 1936. Un tránsito que puede verse a través de una metamorfosis en la que avanza desde unas obras de formación a otras que representan abstracciones biomórficas, superposiciones espaciales y entornos narrativos nocturnos y misteriosos. Estas nuevas realizaciones se ponen en relación con otras que le sirvieron de estímulo y diálogo durante esos mismos años en su círculo leridano, como los relieves de objetos de Leandre Cristófol, los *collages* y dibujos lorquianos de Josep Viola y las ilustraciones, anuncios y tipografías de Enric Crous para la revista *Art*.



El segundo capítulo se centra en el impulso que supuso para la difusión de su obra el contacto que inició en 1934 con *Amics de l'Art Nou*. Un periodo que culminará con su participación en la exposición Lógico-fobista en mayo de 1936. En este punto, la exposición permite observar cómo a partir de 1934 se produjo un gran giro en su obra, cuando realizó piezas tan significativas como *Diario de un psicoanalista*, *Introspección o abrazo aeroplástico sin perifrasis*, o la serie de esculturas que, premonitoriamente, reflexionaban sobre el tema de la guerra. Durante estos años sigue manteniendo sus vínculos con Cristófol, Crous y Viola, éste ahora en Barcelona, y establece otros nuevos con Maruja Mallo y Juan Ismael en Madrid. Las obras de éstos completan este segundo capítulo con ejemplos de Ángel Ferrant, Joan Miró, Esteban Francés, Ramón Marinel·lo, Joan Massanet, Ángel Planells, Jaume Sans y Remedios Varo.

El tercer y último ámbito comprende su actividad en el exilio e introduce al espectador en un fuerte contraste debido a que toda *poesía plástica*, por utilizar el término con el que Lamolla y Viola se referían a su particular noción del surrealismo, queda suprimida por una figuración expresionista de colores sucios y de iconografía traumática. Obras como *El signo de la Cruz* (1942) o *Arriba España, Viva la muerte* (1945) se muestran junto a las de los nuevos interlocutores que Lamolla encontró en el exilio, como la de los catalanes Antoni Clavé, Emili Grau Sala y Joan Rebull; pero, sobre todo, Maurice Vlaminck, que dejó una importante impronta sobre su obra, en relación a un nuevo universo figurativo expresionista.

Por otro lado, cabe destacar los ensayos de García de Carpi, Navarro i Guitart y Miguel Cabañas Bravo en el catálogo, que, en su conjunto, contribuyen a esclarecer muchos aspectos de la trayectoria del pintor, además de puntualizar otros de su conocida aportación a los círculos vanguardistas catalanes. En este sentido, resulta interesante el ensayo de Navarro Guitart sobre el trabajo de Lamolla en el ámbito de la ilustración gráfica durante la guerra. Unos dibujos que discurrieron entre el surrealismo grotesco y la caricatura. A través de los círculos políticos con los que colaboró durante la guerra fueron publicados en revistas anarquistas y libertarias buscando un equilibrio entre expresión artística y función política. Sus colaboraciones se extenderían más allá de la guerra en revistas del exilio como *España Libre*, *Inquietudes*, *Solidaridad Obrera*, *Le Combat Syndicaliste*, *Umbral* y, sobre todo, *Cenit*. Por su parte, el ensayo de Cabañas Bravo, dedicado al periodo de su exilio en Dreux, arroja una nueva perspectiva sobre la presencia de los artistas exiliados en Francia, debido, en parte, a la particularidad de la situación de Lamolla, que se desarrolló fuera de los dos importantes focos de París y Toulouse.

Consecuentemente, la exposición y la publicación de la que aquí me ocupo suponen unas interesantes aportaciones que contribuyen a allanar las dificultades que conlleva investigar y difundir estas historias del arte dispersas y fragmentadas por el estallido de la guerra civil española.

JOAN ROBLEDO PALOP  
Instituto de Historia, CCHS-CSIC

POLONIA, TESOROS Y COLECCIONES ARTÍSTICAS  
Madrid, Palacio Real, 1 junio-4 septiembre 2011

Debo confesar que, no habiendo estado nunca en Polonia, mi conocimiento de su arte es puramente libresco y coloquial gracias al trato que tuve con la desaparecida María Bernashikowa, otrora especialista en tapices y conservadora de Wawel. Por ello sabía de su peculiar arquitectura del siglo XVI, del barroco y del siglo XVIII además de algunos retratos de personajes polacos como el de David del príncipe Potocki, sin duda uno de los más atrayentes de su época, pero desconocía su pintura y escultura, no así sus artes industriales.

Polonia tiene la desgracia de su situación geográfica: es el jamón de un bocadillo cuyo pan son dos grandes e intermitentes imperios: Rusia y Alemania. Si a ello unimos su carácter de último país católico del este europeo, un limex que ha debido defender, también, frente al turco, comprenderemos su situación de frontera que conduce tantas veces, como a España, de la marginalidad al expansionismo; algo que, en el arte, suele traducirse en fenómenos de provincialización. Eso es lo que podemos apreciar en una interesantísima y exótica exposición que pone de relieve las diferencias entre las producciones autóctonas y las piezas extranjeras coleccionadas por sus magnates.

No podemos olvidar la Historia y así vemos cómo desde la Edad Media está presente lo germánico, no sólo en Lituania sino también en el territorio que aquella ha consolidado como polaco. Algo que es especialmente visible en la plástica y la orfebrería y que estará presente hasta el siglo XVIII cuando la aristocracia polaca –no olvidemos a los Leczinsky– se afrancesará, moda que quedará reforzada por la versión rusa impuesta por Catalina La Grande. Cuestión que, en un país que apenas se interesaba por la pintura, podemos seguir muy bien en el retrato. Si durante los siglos XVI y XVII rastreamos lejanísimos ecos venecianos, de Praga o de Rubens, en el XVIII será París el espejo en el que hay que mirarse. Testimonio de ello lo aporta el retrato de Augusto III, obra de Louis de Silvestre o su taller, y prueba, una vez más, de la política cultural de prestigio tan bien desarrollada por Francia desde Luis El Grande: un pintor mediocre alzado a la consideración de gran pintor cuya fama consolidaría en el siglo XX Réau. En esta línea hay que colocar los retratos de la segunda mitad del siglo XVIII, convencionales imitaciones de Drouais y de sus seguidores de San Petersburgo.

Muy curiosa es la sección *Pompa Funeris* en la cual vemos, como en el lejano Fayum, los llamados “retratos de ataúd” con la efigie del difunto. Armaduras, cinturones y otros atavíos nos traen la imagen de una sociedad influida por Oriente de lo que hay un testimonio de primerísimo orden en la alfombra de Ispahan, ejemplo magnífico de las llamadas “polacas”. Otro Oriente, en este caso China, es lo que evocan las cerámicas de Varsovia que en el catálogo aparecen como “fayenza”, italogalicismo debido, sin duda, a una traducción un tanto pedestre pero que, por su aspecto, en la vitrina, debe ser porcelana posiblemente tierna.

Dos tapices flamencos son un pálido reflejo de la importancia de los atesorados en Wawel que, además, como estudiaron M. Bernashikowa y P. Junquera tanto tienen en común con algunos de España. Ha sido una ocasión perdida para confrontar “Los grotescos con monos” de las Colecciones Reales con los “rutescos” de los Jagellones.

Lo que sí tiene interés es la restauración del paño del “Diluvio” con unos criterios muy peculiares y discutibles que se manejaron para la de los tapices de la Seo zaragozana.

Pero las estrellas de la exhibición son los cuadros procedentes de las colecciones de la nobleza polaca –diezmadas por las guerras– entre las cuales está prácticamente ausente la de los Potocki.

Empezaremos por una pieza de un pintor poco conocido en España: La Adoración de los Reyes Magos, del Garofalo, para seguir por el retrato de hombre atribuido al círculo de François Clouet aunque, probablemente, esté más cerca de Corneille de Lyon. Las obras flamencas que han venido tienen aquí, en Madrid, un interés tan limitado como su calidad.

No es el caso de “La dama del armiño” –la “Belle Ferronnière” de antaño– de Leonardo. Una de las escasas obras del maestro y, posiblemente, el único Da Vinci “de verdad” visto en Madrid. Cuadro con una ingente literatura tras sí y que ha sufrido muchas restauraciones causantes de algunas heridas que exhibe con disimulo. El fondo negro que hoy muestra es responsabilidad de algún restaurador erudito que quiso lograr un leonardo más leonardo todavía al colocar –como en la escondida “Gioconda” del Prado– el fondo negro que el maestro recomendaba, en su Arte de la Pintura, para retratar.

La otra gran obra es la “Niña en un marco” de Rembrandt, quien, como luego haría Murillo en su “Autorretrato”, juega, con sus manos, al trampantojo.

Y para acabar no quiero dejar de mencionar dos obras, quizás menores, pero que junto a los retratos de los príncipes polacos niños de las Descalzas Reales, son de los pocos testimonios plásticos que conectan a España y Polonia. Me refiero a la “Vista de El Escorial” que podríamos relacionar con el cuadrado de Aranjuez de Cauleris, pintor que no estuvo en nuestro país.

El otro sí que tiene interés puesto que es un retrato de la Emperatriz Isabel. Pintado, al parecer, hacia 1550 por Guillim Scrots siguiendo el estilo de Joos Van Cleve, que nos plantea el apasionante tema de los verdaderos retratos de la soberana. No sabemos si la fecha es fiable o no, si se pintó en vida de la soberana o, como el de Tiziano, ya muerta. ¿Posó la soberana aun en Lisboa para este artista? ¿Conoció el pintor algún retrato directo de Doña Isabel como el que, al parecer y según ha estudiado Isabel Mateo, debió ver o hacer Luis de Morales en Toledo? No sabemos la respuesta pero, cuando abandonamos la sala andando de espaldas, los ojos se nos quedan prendidos en los de la Emperatriz, glaucos, transparentes, inquietantes.

JUAN JOSÉ JUNQUERA

## FÉLIX CANDELA 1910-2010

Institut Valencià d'Art Modern-IVAM, Valencia. Del 21 de octubre de 2010-2 de enero de 2011  
Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo-MEIAC, Badajoz. Del 11 de febrero de 2011-3 de abril de 2011

Museo de Arte Moderno de México-MAM, México D.F. Del 22 de septiembre de 2011 al 15 de enero de 2012  
The Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University, Nueva York. Del 10 de febrero al 31 de marzo de 2012

En las décadas finales del siglo XX presenciamos una de las últimas revoluciones arquitectónicas mediadas por el espectáculo de lo sorprendente y de la innovación formal. Desde entonces, las epidermis sensibles y cambiantes, la desmaterialización de los elementos constructivos y la introducción de complejos y caprichosos cálculos estructurales han plagado nuestras ciudades de construcciones estereotipadas, de bajo nivel imaginativo e innovador, con serias dificultades funcionales y con un elevado coste para las instituciones públicas encargadas de su mantenimiento. En este contexto tuvieron lugar las primeras reivindicaciones de la obra de Félix Candela (1910-1997), recuperado en los últimos años de su vida como un héroe de la arquitectura estructural que había realizado el corpus más importante y original entre 1950 y 1968. Prueba de esta revalorización la encontramos en una de sus obras póstumas: el “clon” de la Cubierta del restaurante Los Manantiales (Monterrey) para el restaurante del Oceanográfico, que se integra, con una clara función genealógica, en el conjunto de la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia proyectado por Santiago Calatrava.

Distanciada de estas primeras reivindicaciones, la presente exposición ofrece una nueva mirada sobre Félix Candela que desvela la trayectoria de un arquitecto-ingeniero que logró un gran prestigio internacional tomando como adalides la economía, la sencillez de cálculo y la flexibilidad, características que encontró en una forma geométrica: el paraboloides hiperbólico. Candela explotó las propiedades técnicas y constructivas de estas láminas de hormigón de cuatro centímetros de espesor, más económicas frente a otros tipos de cubierta, y que, junto con sus particulares cualidades estéticas, propiciaron su apogeo. Esta historia se despliega a través del comisariado de Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes, que articula la muestra en torno a excelentes maquetas y a un buen número de materiales inéditos, como fotografías, documentos de archivo, dibujos y planos que acercan al espectador a un universo constructivo más complejo y menos reduccionista que el citacionismo posmoderno de su obra.

Por otro lado, como evidencia de un modo más contundente la publicación que acompaña a la muestra, la particularidad de su enfoque radica en situar a Candela dentro de una “historia coral”, de una órbita temporal que es la del exilio español de 1939 en México. Esto supone investigar sus relaciones con el sistema de enseñanza de la Escuela de Arquitectura de Madrid durante el periodo de la II República, sus vínculos con la incipiente recepción del Movimiento Moderno en la Península y su compromiso con la defensa de la democracia participando como constructor en las brigadas militares del Frente Popular. Este nuevo enfoque también consiste en aclarar, sobre todo, otras cuestiones que tradicionalmente han quedado desatendidas de su periodo central en México y de su posterior traslado a Estados Unidos. Entre éstas se encuentran las particularidades de su inserción personal y profesional en el país de acogida, los primeros proyectos como refugiado político, su participación en las instituciones culturales republicanas en el exilio o el estudio de sus proyectos tanto dentro de las nuevas redes de trabajo del arquitecto como dentro del ascenso y el descenso del nuevo impulso arquitectónico en el México de los cincuenta y los sesenta. Después de este periodo central, aparecen otras cuestiones como su traslado a Estados Unidos en 1971, donde, después del ocaso de las cubiertas laminadas, se dedicaría a la vida académica y a la consultoría profesional. Estas cuestiones quedan clarificadas en el extenso recorrido por la trayectoria de Candela que traza Juan Ignacio del Cueto en el texto central de la publicación. Un relato construido a partir de testimonios del arquitecto y del material hallado entre el copioso legado documental de Candela que ha quedado resguardado en tres archivos custodiados por tres universidades: Félix Candela Archive (Columbia), Félix and Dorothy Candela Archive (Princeton) y el Archivo Candela Martín (UNAM).

Otros aspectos que se abordan en los estudios recogidos en la publicación son la represión y los procesos de depuración de arquitectos durante el franquismo, la presencia de proyectos de Candela en Latinoamérica más allá del área mexicana, la estela del arquitecto a través de algunas obras en España y un interesante estudio sobre la dialéctica entre arquitectura e imagen a partir de la mirada que fotógrafos y cineastas han difundido de su obra. A estas investigaciones les siguen la aproximación de uno de sus

colaboradores, que constituye un interesante relato de su aprendizaje con Candela, y la publicación de los textos de dos conferencias fundamentales para el periodo central de su trabajo: “Los Cascarones de concreto armado como solución constructiva del problema de la cubierta” (1950) y “La reforma estructural al servicio de una elocuente arquitectura religiosa” (1954).

En definitiva, la iniciativa es un riguroso trabajo que actualiza el conocimiento de la trayectoria, los proyectos y los contextos históricos y sociales del arquitecto. Esto se suma a otras contribuciones recientes, como la promovida por el Museo de la Universidad de Princeton, *Félix Candela: Engineer, Builder, Structural Artist* (2008), y la organizada paralelamente en Madrid, *Félix Candela. La conquista de la esbeltez* (2010), de enfoque más técnico y formalista que sociológico. En conjunto, podemos afirmar que estamos ante la celebración de un centenario que redescubre la complejidad de un arquitecto y que deja abiertas nuevas perspectivas para indagar en las diversas trayectorias de la historiografía de la arquitectura laminar, del exilio republicano y de las vías de la modernidad en España y Latinoamérica.

JOAN ROBLEDO PALOP  
Instituto de Historia, CCHS, CSIC