

El pensionado de López-Villaseñor en la Academia de España en Roma: un viaje por la arquitectura y la pintura mural *

López-Villaseñor's Scholarship at the Spanish Academy in Rome: A Journey through Architecture and Mural Painting

ANTONIO ÁLVARO-TORDESILLAS

Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid. Avenida de Salamanca, 18. 47014 Valladolid

aatordesillas@uva.es

ORCID: 0000-0002-9484-9966

MARTA MARTÍNEZ VERA

Investigadora independiente

m.martinezvera97@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1704-6788

Recibido/Received: 09/03/2024 – Aceptado/Accepted: 14/05/2024

Cómo citar/How to cite: Álvaro-Tordesillas, Antonio / Martínez Vera, Marta: “El pensionado de López-Villaseñor en la Academia de España en Roma: un viaje por la arquitectura y la pintura mural”, *BSAA arte*, 90 (2024): 285-303. DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.90.2024.285-303>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Resumen: El pintor muralista Manuel López-Villaseñor (1924-1996) vivió un período crucial durante su estancia como pensionado en la Academia de España en Roma (1949-1953), donde la influencia de la arquitectura y el arte italianos dejó una marca perdurable en su obra. Inspirado por la pintura mural del Quattrocento, especialmente la de Piero della Francesca, adoptó un enfoque similar en su “arquitectura pictórica”, fusionando las influencias vanguardistas italianas para dar forma a su estilo pictórico distintivo. Sus viajes por Europa no solo contribuyeron a la

* Este artículo es el resultado de una investigación metódica, llevada a cabo con el apoyo de la Academia de España en Roma. La valiosa información y asistencia proporcionada por esta institución han sido fundamentales para el desarrollo de este trabajo. Expresamos nuestro sincero agradecimiento a Margarita Alonso Campoy, Coordinadora del Programa Patrimonio y Biblioteca, así como a Martín Luengo Arias y María Calleja Vara, cuya colaboración fue indispensable para la fotografía y documentación de los materiales proporcionados por la biblioteca.

definición de su estilo, sino que también moldearon su personalidad artística, marcando una etapa de maduración que lo preparó para su regreso a España como destacado muralista. Aunque generalmente se ha descrito esta etapa como temprana, este texto resalta su importancia y su papel como precursor de su éxito como muralista en España.

Palabras clave: López-Villaseñor; Academia de España en Roma; pintura mural del Quattrocento; vanguardias italianas; arquitectura pictórica.

Abstract: The muralist painter Manuel López-Villaseñor (1924-1996) experienced a crucial period during his tenure as a fellow at the Spanish Academy in Rome (1949-1953), where the influence of Italian architecture and art left a lasting mark on his work. Inspired by Quattrocento mural painting, especially that of Piero della Francesca, he adopted a similar approach in his 'pictorial architecture', blending Italian avant-garde influences to shape his distinctive pictorial style. His travels throughout Europe not only contributed to defining his style but also shaped his artistic personality, marking a stage of maturation that prepared him for his return to Spain as a prominent muralist. Although this period is described as early in his career, this text highlights its importance and its role as a precursor to his success as a muralist in Spain.

Keywords: López-Villaseñor; Spanish Academy in Rome; Quattrocento mural painting; Italian avant-garde movements; pictorial architecture.

INTRODUCCIÓN

20 de mayo de 1949. Tras dos horas sobrevolando el Mediterráneo, el avión se adentraba, por fin, en la costa de Ostia. En pocos minutos, la dejaba atrás y empezaba a componerse la trama urbana de la ciudad que el poeta latino Albio Tibulo había calificado de *Aeterna*; la capital del mundo, la llamaba Goethe. Pegado a la ventanilla, el joven Villaseñor se emocionaba y sobrecogía. Desde allí, podía ver por primera vez los monumentos que conocía de los libros y que el Tíber ligaba como un bordado que recorriera la ciudad de norte a sur.

Para un joven de provincias, aprendiz de pintor, esta era la aventura más grande de su vida. Un viaje que había comenzado en su niñez, en la Escuela de Artes y Oficios de Ciudad Real y después en la de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Y ahora, estaba a punto de “aterrizar” en los mejores años de su vida como pensionado en la Academia de España en Roma.

Y desde allí, el *Grand Tour*. Con él, la Antigüedad Clásica, pero también las vanguardias. Esta colisión marcaría su manera de entender el arte; y de expresarlo en su pintura. Villaseñor no volvería a ser el mismo. Desde entonces, construiría un lenguaje indudablemente personal que lo haría único. Manuel Campoy, crítico de arte y coleccionista español, diría de él que Villaseñor solo se parecía a Villaseñor, “no importa que en sus creaciones sonrían castas musas de Italia”.¹

¹ Campoy (1965): 27.

1. ANTES DE ITALIA

Manuel López-Villaseñor, nacido en 1924 en Ciudad Real, mostró desde su infancia un fuerte interés por el dibujo. Durante la Guerra Civil, con trece años, había asistido a las clases nocturnas en la Escuela de Artes y Oficios de Ciudad Real; y con quince, terminaba el Bachillerato. Por aquel entonces, su interés por la pintura se veía ampliado por la literatura de la Generación del 98, con autores como Azorín, los Machado, Unamuno... Este movimiento literario, que tenía su correspondencia plástica en artistas como Zuloaga y Solana, se convirtió en una de sus primeras influencias manifiestas.²

Con dieciocho años, ayudado por una beca de la Diputación Provincial de Ciudad Real, ingresaba en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid. Sus profesores allí serían pintores destacados como Manuel Benedito, Eugenio Hermoso, Fernando Labrada, Joaquín Valverde o el historiador y máxima autoridad en Historia de Arte Enrique Lafuente Ferrari. De esta etapa, Villaseñor lamentaría la falta de énfasis en la formación humanística y fomento del pensamiento crítico.

Durante sus años en Madrid, visitó el Museo del Prado casi a diario, donde pudo admirar, y copiar, a sus ídolos soñados: Velázquez, Ribera, Zurbarán; y también Pradilla, Rosales, Muñoz Degrain. Conoció la pintura de Vázquez Díaz, interesándose por su modo de expresión a partir de una morfología y un lenguaje cubista rehecho. En Vázquez Díaz, encontraría intereses coincidentes que reflejaría en sus murales: “el valor del dibujo, la forma y el volumen, el sentido ordenado y riguroso de la composición y la forma de asimilar los lenguajes clásicos”.³

Durante sus veranos, volvía a su Ciudad Real natal para continuar dibujando: “Salía mucho al campo y dibujaba, dibujaba sin cesar”.⁴ Y para pintar en compañía de Antonio López Torres, pintor realista, tío y mentor del posteriormente más afamado Antonio López García, que por aquel entonces tan solo contaba con una decena de años, y sobre el que, en palabras suyas, Villaseñor ejercería influencia años más tarde, a su vuelta de Italia.⁵

En 1947 completó sus estudios en Madrid y, al año siguiente, exhibía su trabajo en la Sala Macarrón, atrayendo la atención de la crítica, que le instaba a mostrar más personalidad en su arte.⁶ Esta búsqueda de identidad se gestaría tras su crucial viaje a Italia.

² Zarco (1990): 21-41.

³ Nieto Alcaide (1991): 27-38.

⁴ Buj (1954): 5.

⁵ “a mí, particularmente, y a Paco López y a Julio López, nos resultaba muy interesante un tipo todavía de figuración que se daba como un rescoldo en Italia, era la figuración que Villaseñor importó de Italia [...] Nos enseñó mucho [...] Lo que Villaseñor había traído de Italia era lo que verdaderamente nos interesaba”. Antonio López García citado por Galindo de la Vara (1988).

⁶ Camón Aznar (1948): 22.

2. LA VIDA EN EL GIANICOLO: EL *GRAND TOUR*

Ese mismo año de 1948, ganaba por oposición una plaza como pensionado de pintura de figura en la Academia de España en Roma, lo que le permitió vivir sin preocupaciones económicas mientras exploraba la rica herencia clásica y renacentista italiana.

El grupo de jóvenes artistas con el que se reuniría era el primero que viajaba a la Academia tras la Guerra Civil. Allí pasaría cuatro años, desde junio de 1949 hasta mayo de 1952; coincidiendo con su antiguo profesor de pintura, Fernando Labrada, como director de la Academia, y algunos antiguos compañeros de Madrid: Victoriano Pardo y Andrés Conejo, José Benet, Fernando Cruz, Benjamín Mustieles, Carmelo Pastor, Luis Alegre y Ramón Vázquez Molezún (fig. 1). El pensionado en Roma suponía una salida y toma de contacto con el exterior. Y desde Roma, el *Grand Tour* por toda Italia y resto de Europa.

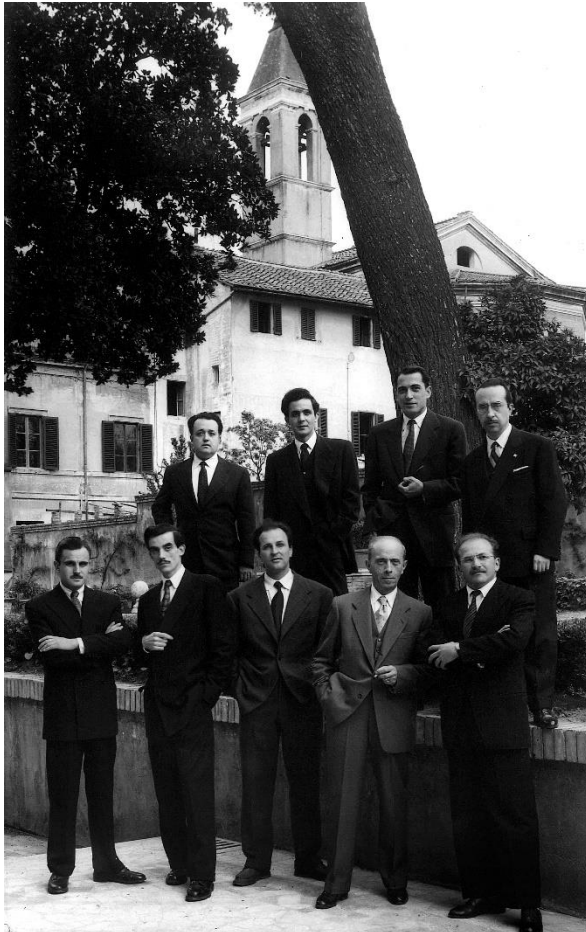


Fig.1. Foto en los jardines de la Academia de España en Roma, 1950. De izquierda a derecha, arriba: Luis Alegre Núñez, Fernando Cruz Solís, Andrés Conejo Merino y Victoriano Pardo Galindo; abajo: Benjamín Mustieles Navarro, Manuel López-Villaseñor, Ramón Vázquez Molezún, Fernando Labrada y José Benet Espuny

En la Academia no existía una enseñanza formal y los pensionados trabajaban en sus estudios con total libertad. El movimiento cultural-académico en Roma estaba acaparado por las Academias de España y Francia, cuyos pensionados mantenían buenas relaciones.⁷

En los primeros meses de su estancia, recorrería la ciudad a fondo. Los meses siguientes los dedicaría a instalarse en su estudio y a viajar a por “las ciudades más interesantes de la Toscana: Florencia, Siena, Arezzo, Fiésole, dedicando preferentemente mi atención a la pintura mural del primer Renacimiento”.

Villaseñor es escueto. Quizá aún no es consciente de lo que el descubrimiento toscano, especialmente el aretino, iba a suponer en él. De repente se encuentra con la pintura mural del Quattrocento; pintura que no conocía y que marcaría un alto en su vida y una dirección en su pintura: “Después, a mi regreso, hice algunos trabajos: un desnudo y dos retratos y boceto en preparación de un cuadro de asunto Bíblico destinado a la *Exposición Nacional de Bellas Artes*”.⁸

Poco después, visitaría la Umbría. En Orvieto, los frescos de Signorelli en la Cappella di San Brizio del Duomo; en Asís, los de Giotto en la Basílica de San Francesco; y en Perugia, los de Perugino en el Collegio del Cambio; todo ellos “de extraordinario interés. En la Campania, visité Nápoles y Pompeya, interesantísimas para el estudio del antiguo arte romano”.⁹

De mi experiencia en Italia, una de las cosas que más me marcó fue el estudio de la perspectiva [...] Rotos mis esquemas anteriores, descubrí a Piero della Francesca. Piero me enseñó algo que no había valorado hasta entonces; la ordenación del espacio con rigor.¹⁰

Los frescos de la *Leyenda de la Vera Cruz* que Villaseñor acababa de visitar en Arezzo marcarían significativamente su modo de entender la arquitectura del cuadro (fig. 2). La perspectiva, controlada por el color, la luz y la geometría. El modo de Piero de representar los planos de profundidad de la ciudad de Arezzo sería trasladado a las pinturas de Villaseñor progresivamente. “Italia descubrió en mí un arte engarzado en el muro a través de la pintura Prerrenacentista”.¹¹

⁷ Las fiestas en Villa Medici eran muy conocidas: “Se pedía a los invitados que fueran disfrazados de romanos o de bárbaros; el requisito para entrar era llevar una acompañante y una botella de alcohol” (entrevista realizada por los autores a Mónica Benet Uzcategui, hija del pensionado José Benet Espuny, en febrero de 2019).

⁸ Carta de Manuel López-Villaseñor al Excmo. Sr. Director de la Real Academia de España en Roma (en adelante RAER), fechada en Roma el 31 de julio de 1949, dando cuenta de los meses de junio y julio de 1949. Archivo de la Real Academia de España en Roma (en adelante ARCHV), serie I.- *Pensionados y becarios*, caja 14, expediente 116, López Villaseñor, Manuel (1949-1953).

⁹ Carta de Manuel López-Villaseñor al Excmo. Sr. Director de la RAER, fechada el 31 de diciembre de 1949, dando cuenta de los meses de octubre, noviembre y diciembre de 1949. ARCHV, ser. I, c. 14, exp. 116.

¹⁰ Chacón Ferrey (1990): 395.

¹¹ Chacón Ferrey (1990): 476.



Fig. 2. Vista de Arezzo (detalle del *Descubrimiento y prueba de la Vera Cruz*, del ciclo de la *Leyenda de la Vera Cruz*). Piero della Francesca. 1452-1459. Iglesia de San Francesco. Arezzo

Estas vivencias despertaron su vocación muralista; vocación que ya sentía arraigada en él:

Cuando yo llego a Italia, lo que me ocurre es que encuentro algo que ya presentía, que quería y soñaba, que llevaba dentro de mí. Yo he tenido siempre una tendencia a convertir el análisis de la realidad en una síntesis, por eso el muralismo en mí era algo natural, casi inevitable [...] Y la decisión fue inmediata. Me dediqué al estudio de la pintura mural con mucho interés e intensidad.¹²

El año siguiente, recorrería el Véneto y terminaría su cuadro *La multiplicación de los panes y los peces* (fig. 3), que finalmente se exhibió en la *XXV Exposición Bienal Internacional de Venecia* junto a lienzos fauvistas, cubistas y futuristas; y a los murales del mexicano Diego Rivera. En esta pintura se vislumbra la búsqueda del joven pintor hacia un realismo propio, con personajes estilizados y geometrizados. Las influencias prerrenacentistas se empezaban a mostrar en la arquitectura de su pintura: claridad compositiva armonizando formas, contrapesando volúmenes, buscando una ponderación simétrica de masas con un gran número de figuras a cada lado de la escena central, plasticidad de ropajes y sombras...

¹² Zarco (1990): 63.



Fig. 3. A la izquierda, Villaseñor trabajando en el boceto de *La multiplicación de los panes y los peces* (300 x 250 cm), Roma, octubre-diciembre de 1949. A la derecha, cuadro terminado de *La multiplicación de los panes y los peces* (300 x 250 cm), Roma, marzo-abril de 1950

Sin embargo, sus paisajes aún no participaban de la misma vastedad de formas que había en sus figuras. Se iniciaba una simplificación de estilo del que poco a poco, iría suprimiendo “todo lo anecdótico que pudiera trivializar el cuadro”.¹³

Tiene este lienzo un descubrimiento: la figura que, a la derecha, mira al espectador, se parece sospechosamente al joven pintor. Casi como de un guiño a su reverenciado Velázquez, en *La rendición de Breda*, que tantas veces pudo visitar y pintar en sus años madrileños, Villaseñor se autorretrata en este lienzo. En sus primeros años, antes de marchar a Italia, había realizado multitud de autorretratos; el parecido salta a la vista (fig. 4).



Fig. 4. De izquierda a derecha, autorretratos realizados cada año desde 1946 a 1949

Durante su paso por Padua, se impresionó con la corporeidad de las figuras en los frescos de Giotto en la Capilla Scrovegni, donde realizó infinidad de

¹³ Camón Aznar (1958): 3.

dibujos de *La matanza de los inocentes*. Pero también conocería el realismo italiano vanguardista en los frescos de Gio Ponti y Pino Casarini en el Palazzo del Bo.

El Reglamento de la Academia disponía que cada año, los pensionados debían presentar un trabajo terminado de sus disciplinas correspondientes, elegido por el director. Este fue la pintura de *Las bodas de Alexandro y Rossanna*, para lo que se instaló por dos meses en la Villa Farnesina, donde se encontraba el original.¹⁴ La opinión que Labrada tenía de él era inmejorable: “Es pintor dotado de excelentes condiciones y de amplia capacidad. Maneja con igual acierto diversos géneros de pintura. Posee una técnica franca, sobria y fácil. Es aficionado al estudio, exigente de su propia obra y trabajador”.¹⁵

También recorrería el Lacio y, en el verano, Nápoles y las localidades de la costa Amalfitana y el Cilento: Amalfi, Salerno, Paestum... y de nuevo Pompeya y Herculano, donde se fijaría especialmente en sus pinturas murales, decisivas en su formación, y en los murales etruscos de las tumbas de Cortona y Chiusi.

Acompañado de su pequeño *taccuino*, dibujaba fogosamente distintos paisajes que luego utilizaría como fondo de sus cuadros: “Hice bocetos y estudios para diversos cuadros, llevando a la realización dos de ellos: *San Martín y el pobre*, y *Narciso en la fuente*. Pinté, asimismo, algunos pasajes romanos, para fondo de mis cuadros de figura”. Podemos ver uno en el lienzo que presentaría como trabajo de su segundo año de pensionado, representando dos desnudos femeninos (fig. 5).

Es llamativo el parecido de las arquitecturas pintadas con las de De Chirico, a quien ensalzaría, junto a Carrà y Tozzi, el crítico de arte Eugenio d’Ors al visitar la Academia en aquel año de 1950 –Año Santo–; entre otras personalidades.¹⁶ Un

¹⁴ Carta de Manuel López-Villaseñor al Excmo. Sr. Director de la RAER, fechada el 31 de diciembre de 1949, dando cuenta de los meses de octubre, noviembre y diciembre de 1949. ARCHV, ser. I, c. 14, exp. 116.

¹⁵ Informe sobre el pensionado Manuel López-Villaseñor, fechado en Roma en 1949. ARCHV, ser. II.- *Directores (Fernando Labrada Martín, 1948-1952)*, caja sin numerar (expedientes varios).

¹⁶ “El paso de las numerosas personalidades españolas venidas a Roma con motivo del Año Santo, tenía que dejarse sentir en la Academia [...]: S. A. R. Don José Eugenio de Baviera, Académico de San Fernando; [...] el Director de la Academia de la Historia, Sr. Duque de Alba; Don Luis Morales Oliver, Director de la Biblioteca Nacional; Académico, Don Eugenio d’Ors; Maestro Argenta, que nos ofreció un pequeño concierto [...]; el Maestro Joaquín Rodrigo, que nos regaló con la audición de algunas de sus obras inéditas [...]; el concertista Yepes [...] Tuvimos el gusto de recibir también a un numeroso grupo de ilustres arquitectos de Madrid, y a la última promoción de la Escuela de Arquitectura de Barcelona [...] El 7 de mayo se celebró un concierto en el Jardín por el Orfeón Donostiarra [...] Otra gran fiesta de Arte fue la exhibición de «Coros y Danzas Españolas»; que tuvo lugar en nuestro Salón de Exposiciones el día 25 de octubre [...] También la colaboración con las demás Academias en el terreno artístico ha tenido una manifestación reciente, al participar la nuestra en una *Exposición de Academias* (Americana, Austríaca, Francesa, Inglesa y Suiza) celebradas en el pasado Junio, en la cual nuestros pensionados dieron una nota ejemplar de madurez artística. Durante todo el año ha seguido atendiendo el servicio religioso con su habitual solicitud nuestro Capellán, Don Federico Sopena”. Memoria de las Actividades de la RAER durante el año

D'Ors que reafirmaba su italianismo en la posguerra, volviendo a defender la aportación de la renovada tradición italiana como alternativa a la rutina académica española.¹⁷

Esta pintura, novedad interesantísima hoy en el mundo del Arte y en el de la sensibilidad, será en un inmediato mañana, como lo ha sido la pintura italiana del Renacimiento, un ejemplo, magistral y canónico. A nadie importará más que a nuestros jóvenes artistas beber en esta fuente, que lo es de salud y dignidad clásica.¹⁸



Fig. 5. A la izquierda, *Narciso en la fuente* (100 x 85 cm), Roma, julio-agosto de 1950. A la derecha, *Dos mujeres desnudas* (óleo sobre lienzo, 200 x 139 cm), Roma, marzo-abril de 1951

Nuestros jóvenes pensionados tenían la oportunidad de explorar de cerca el trabajo de estos artistas y conectarse con las corrientes futuristas y metafísicas. Villaseñor conoció personalmente a alguno de sus protagonistas, como Mario Sironi, cuyo trabajo abarcaba desde el futurismo hasta la pintura metafísica y el estilo Novecento, que promovía un retorno al clasicismo italiano. Esta influencia se reflejó en aspectos plásticos de sus pinturas, pero también en su representación de las arquitecturas con un tono frío y su adopción de un estilo artístico “prerrenacentista”, como él lo llamaba. El Novecento que Villaseñor conoció en

1950. ARCHV, ser. III.- *Comunicaciones oficiales*, c. 7, exp. 87. Embajada de España en Roma 1951-53.

¹⁷ Ara Fernández (2009): 29-41.

¹⁸ Sánchez-Camargo (1963).

Italia, también incluía a artistas como Giorgio Morandi, Arturo Martini, Bruno Saetti y Marino Marini,¹⁹ a quien visitaría en su estudio manteniendo emotivas discusiones sobre arte.

En el último trimestre del año, se sumergió en la realización de “estudios y bocetos preparativos para un gran cuadro de altar: *Alegoría de la Virgen del Carmen*”,²⁰ una composición de catorce figuras a su tamaño natural. También recorrió diversas ciudades del norte de Italia en compañía de otros pensionados. En esta imagen se le ve posando en el *Cenáculo Vinciano*, en el refectorio del convento de Santa María delle Grazie, junto al joven arquitecto Vázquez Molezún (fig. 6).



Fig. 6. Foto con otros pensionados en el *Cenáculo Vinciano* del convento de Santa Maria delle Grazie de Milán, 1952

El año siguiente, volvería a viajar por la Toscana. Pintaría un cuadro que representa el *Martirio de san Sebastián* y terminó aquel que llevaba tiempo ejecutando sobre la Virgen del Carmen (fig. 7), y que enviaría a la *Primera Bienal Hispanoamericana*, donde sería premiado.

En 1952 recorrería la Lombardía, también en compañía de algunos otros pensionados. Pero también saldría de Italia: Bélgica, Holanda, Francia, Inglaterra, donde realizaría, en la calle, multitud de dibujos rápidos a tinta china (fig. 8) que exhibían su maestría en el dibujo. Dibujos de trazo rápido y gestual que los dota de un notable sentido de movimiento y vitalidad.

¹⁹ Para un análisis detallado del movimiento Novecento Italiano y de sus exponentes, se recomienda la consulta de Pirovano (2008). Esta publicación es una fuente esencial para comprender las corrientes pictóricas italianas del siglo XX y su impacto en los artistas internacionales.

²⁰ Carta de Manuel López-Villaseñor al Excmo. Sr. Director de la RAER, fechada el 30 de octubre de 1950, dando cuenta sus actividades durante el bimestre septiembre-octubre de 1950. ARCHV, ser. I, c. 14, exp. 116.

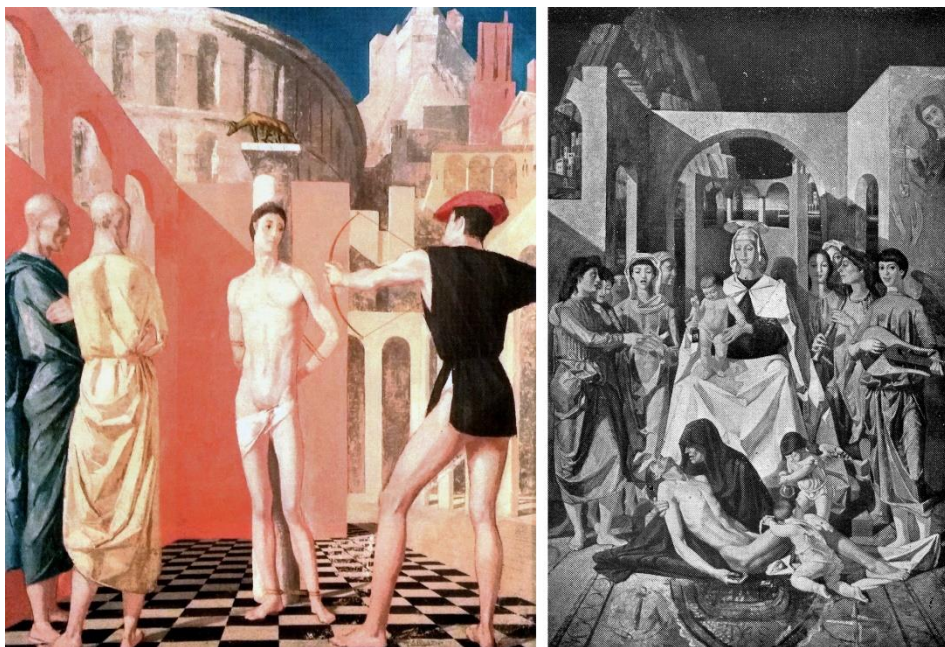


Fig. 7. A la izquierda, *Martirio de san Sebastián* (100 x 85 cm), 1951.
A la derecha, *Alegoría de la Virgen del Carmen* (350 x 250 cm), 1951



Fig. 8. Dibujos de sus viajes a París y Ámsterdam (tinta sobre papel), 1952

En conversación mantenida con Víctor Chacón, alumno suyo, y Doctor con una tesis sobre él, bajo su dirección, decía: “Tienen la impronta del viajante, pero también la serenidad del pintor que no se conforma con un boceto; son dibujos en sí mismos, y dibujos que podrían llegar a aparecer en uno de sus cuadros”.²¹

En este año trabajaría en un cuadro de varias figuras titulado *El cuerpo del mártir* (fig. 9) que enviaría a la *Exposición Nacional de Bellas Artes*, donde se le concedería la Primera Medalla, la mayor distinción del momento a un artista vivo en la España de posguerra. De nuevo Camón Aznar, quien años atrás había vislumbrado al futuro artista, alababa la pintura de Villaseñor:

La Sala de los Pensionados en Roma es una de las más simpáticas de esta Exposición Nacional por sí misma y por lo que encierra de promesa. Vuelve en nuestros días a ser fecunda para el arte esta Academia [...] El gran lienzo de López-Villaseñor se halla concebido desde las más delgadas armonías murales. El tema es el pretexto para extender unos colores de enternecida claridad, con los protagonistas iluminados por unos brillos raspados, de facetados matices. La composición es noble, de antiguos ritmos aquietados.²²



Fig. 9. *El cuerpo del mártir* (240 x 215 cm), 1952

²¹ Entrevista realizada por los autores a Víctor Chacón el 14 de octubre de 2020.

²² Camón Aznar (1952): 11.

Y todavía ganaba otro premio “de medio millón de liras” en diciembre de ese año: el Gran Premio de la *Exposición Internacional de Agrigento* con el cuadro *Almendros en otoño*.

En abril de 1953, se inauguraba la *Exposición Colectiva de pintores de las Academias de Bellas Artes en Roma*, a la que Villaseñor aportaba un óleo titulado *Catedral de San Pablo*. Poco después, se celebraba una de artistas españoles residentes en Roma, en la que participaron casi todos los pensionados. Durante este último semestre, pudo conocer a destacadas personalidades del arte y la cultura. Pero sin duda, de entre todas, Federico Torralba, director de la Sección de Arte de la Institución Fernando el Católico, con quien se haría buen amigo y que le abriría las puertas a su vuelta a España, fue la más influyente. Torralba defendía a ultranza las vanguardias artísticas. Y su figura sería clave, pues le propondría para realizar los magníficos murales de la Diputación de Zaragoza, poco tiempo después.

En junio terminaba su pensión en la Academia; sin embargo, las exposiciones continuaban celebrándose, incluso después de haber dejado Roma. Ese mes, se inauguraba en el Palazzo Venezia otra de las academias extranjeras, y en octubre, la *Exposición Internacional* organizada por la Academia de Brera en Milán. Cuando en junio de aquel 1953, el joven de veintinueve años Villaseñor hubo de volver a España, lo hacía tras haber vivido cuatro intensos y emocionantes años de enriquecimiento y maduración personal y profesional. Su estancia, los viajes, las exposiciones y los premios obtenidos contribuyeron significativamente a su reconocimiento en el panorama artístico internacional y sentaron las bases para su exitosa carrera en España.

3. MEMORIA DE UNA EXPERIENCIA: SOBRE LA PINTURA DE FIGURA

Un mes antes de su partida, redactaba la memoria final sobre su pensionado. Un texto de cuatro hojas mecanografiadas, titulado *Algo sobre la Pintura*, donde reflexionaba sobre el arte y su evolución a lo largo de la historia. Memoria que, como ejercicio necesariamente reflexivo, por el hecho de tener que ser escrito, y en tan pocas hojas, le obligaba a ordenar el conjunto de ideas, percepciones, influencias... que le habían asaltado y había aprehendido en su pensionado. Y que, como hemos visto, había hecho suyas de un modo particular, único.²³

En una primera parte, hace una brevísima e intencionada síntesis del camino seguido por el ideal del arte a través del tiempo. Villaseñor trazaba una parábola que abarcaba desde la pintura prehistórica hasta la pintura moderna. Destacaba cómo la pintura prehistórica se basaba en la expresión y la abstracción; el hombre pinta por la “necesidad de expresar de algún modo su asombro hacia todo lo que le rodeaba”. Habla de un expresionismo primitivo, sin anhelos de belleza: “El

²³ Memoria sobre la Pintura de Figura del pensionado de Pintura de Figura Manuel López-Villaseñor, fechada en mayo de 1953. ARCHV, ser. I, c. 14, exp. 116.

hombre se sirve del poder de abstracción de su inteligencia para representar mediante signos”. Con el tiempo, estos signos se convirtieron en símbolos, dando lugar al “ideal de Belleza que nos llega a través de los egipcios, griegos y romanos hasta el Renacimiento”.

La pintura moderna ha vuelto a los motivos iniciales de la pintura prehistórica: el “deseo de expresar con desprecio del ideal de Belleza arquetipo, la expresividad (Rouault), la dinámica (Léger, los Futuristas) [...] el deseo de solucionar espacialmente el cuadro o el Muro, casi siempre en un sentido bidimensional (Picasso, Braque, Cubistas, Abstractopuros, Sironi, Campigli)”. Sin embargo, también señala que esta conexión entre el arte antiguo y el moderno puede ser controvertida pues, los artistas antiguos, incluso cuando creaban arte abstracto, no eran conscientes de que lo estaban haciendo; lo que sugiere que nuestra comprensión y práctica del arte ha cambiado con el tiempo.

La segunda parte es emocionante porque nos aclara los momentos en los que descubre y se asombra ante obras concretas que le influyeron; y es fundamental, porque lo deja por escrito, regalándonos esa certeza. Fue en Italia, “en el choque violento ante la Gran Pintura Mural”, cuando descubrió su imponente presencia y su conexión inseparable con la arquitectura que la albergaba. Así reconocía cómo la pintura tenía valores espaciales que solucionar y se vinculaba necesariamente a aquella en una alianza absoluta, aprovechando, además, para desprestigiar al “absurdo Racionalismo [*que*] las separó”. Cita como ejemplos los frescos de Piero della Francesca y las arquitecturas románicas, los mármoles del Partenón, los relieves egipcios... “estas obras formaron parte integrante del edificio, no por simple razón estética [...] sino con un sentido estrictamente funcional y ligado a la Arquitectura”.²⁴

Villaseñor concluye su texto afirmando que su técnica y su entendimiento de la pintura habían cambiado gracias a su experiencia en Italia. Asegura que había aprendido a solucionar los problemas espaciales del cuadro y a integrar la pintura con la arquitectura:

La Pintura, el Arte, tiene metas más altas que cumplir que el dominio de un oficio, la obtención de una calidad más o menos misteriosa, o producirnos la angustia de los interrogativos de nuestro subconsciente. Me interesa de las cosas, no el momento, sino lo que hay en ellas de duradero, de eterno. Mucho más que el cabrilleo de la luz deshaciendo las formas, el lugar que estas ocupan, concretizadas, en el espacio; no sólo la forma en sí, sino el espacio hecho forma a su vez que las circunda.²⁵

²⁴ Vale la pena rescatar del texto un par de puntualizaciones de afilada ironía, al referirse al modo en que se ha malentendido esta esencia de esas obras, despojándolas de su todo, de su Arquitectura, para mostrarlas en los museos: “Nunca tuve tanta tristeza como cuando vi los maravillosos mármoles del Parthenon, en su nobilísima mutilación, en aquel inmenso salón, pintado de color de cuarto de baño, en medio de las nieblas de Londres ¡Cuánto echaban de menos los soles mediterráneos! Y los pobres relieves egipcios en las indigestas filas del Louvre”. ARCHV, ser. I, c. 14, exp. 116.

²⁵ ARCHV, ser. I, c. 14, exp. 116.

4. REGRESO A ESPAÑA: EL TRASLADO DE LO APREHENDIDO

“Cuando me asalta la remembranza de aquella tristísima noche,
que fuera la última vivida en la Urbe;
cuando revivo la noche de tan amoroso recuerdo;
una lágrima se desliza de mis ojos” (Goethe)

Manuel López-Villaseñor regresaba a España con un sólido bagaje artístico y una síntesis personal del camino a seguir en su pintura futura. Esta síntesis abrazaba influencias de la pintura prerrenacentista y la metafísica italiana, lo que resultó novedoso en la figuración española de los años cincuenta. Síntesis que, como señala el académico Víctor Nieto Alcaide, “si era nueva para el pintor, lo era mucho más para la ensimismada e introvertida figuración española de los años cincuenta”. Así, en estos años siguientes, se produciría una irrupción y primera definición precisa de su pintura, de ese lenguaje personal que constituiría una de las aportaciones “más coherentes y significativas del panorama artístico español del momento”.²⁶

Es pertinente recordar que el momento era particularmente complejo para las artes en España, sumida en un amplio e importante movimiento de renovación plástica; en conexión con las tendencias de la vanguardia internacional focalizadas en París –informalismo europeo– y Norteamérica –expresionismo abstracto–. Esta renovación plástica se debatía entre una serie de caminos que tuvieron una incidencia y fortuna dispares y que definieron un panorama sumamente complejo, ecléctico y disperso:

El arte español en esos años está en una encrucijada que es más bien un descampado en el que cada uno elige y hace su camino. Muy pocos entonces [...] deciden andar la ruta del rigor, del conocimiento y del compromiso con uno mismo.²⁷

Avanzada la década de los cincuenta, el informalismo parecía imponerse como la vanguardia predominante, abrazando la abstracción y técnicas innovadoras. Frente a ello, Villaseñor optaba por un enfoque formal y una búsqueda por restablecer el orden a través de geometría. Esta aproximación generó un impacto notable en las salas de exposiciones de Madrid.²⁸

Reacio a las modas, pronto marcó su diferencia respecto a las nuevas vanguardias, rechazando los “ismos” del momento y mostrando su predilección por la corriente figurativa italiana, de arquitectura clásica. Corriente que hizo suya y sintetizó mediante una depuración de los componentes clásicos, la

²⁶ Nieto Alcaide (1991): 27-38.

²⁷ Martínez de Lahidalga (1991): 39-90.

²⁸ Entrevista realizada por los autores a Víctor Chacón el 14 de octubre de 2020.

preeminencia del orden, la proporción y una fuerte estructura geométrica, y la plasticidad de las formas y el dibujo.

Sus trabajos de lienzo de los primeros años posteriores a su regreso darían buena fe de ello. Obras repletas de “arquitectura”, tanto en la composición y organización del cuadro, como en los motivos de estas. Elegantes paisajes urbanos ordenadamente dibujados, compuestos y proporcionados: Roma, Venecia, Mantua, Padua... pero también Madrid, Toledo, Plasencia; unos lienzos que estaban pidiendo a gritos dar un salto al muro, no por su tamaño sino por su contundencia y rotundidad (fig. 10): “El arte de Villaseñor es independiente de las medidas de sus lienzos. Tiene siempre carácter mural, y en esa concepción de las formas grave y simple radica lo mejor de su manera.”²⁹

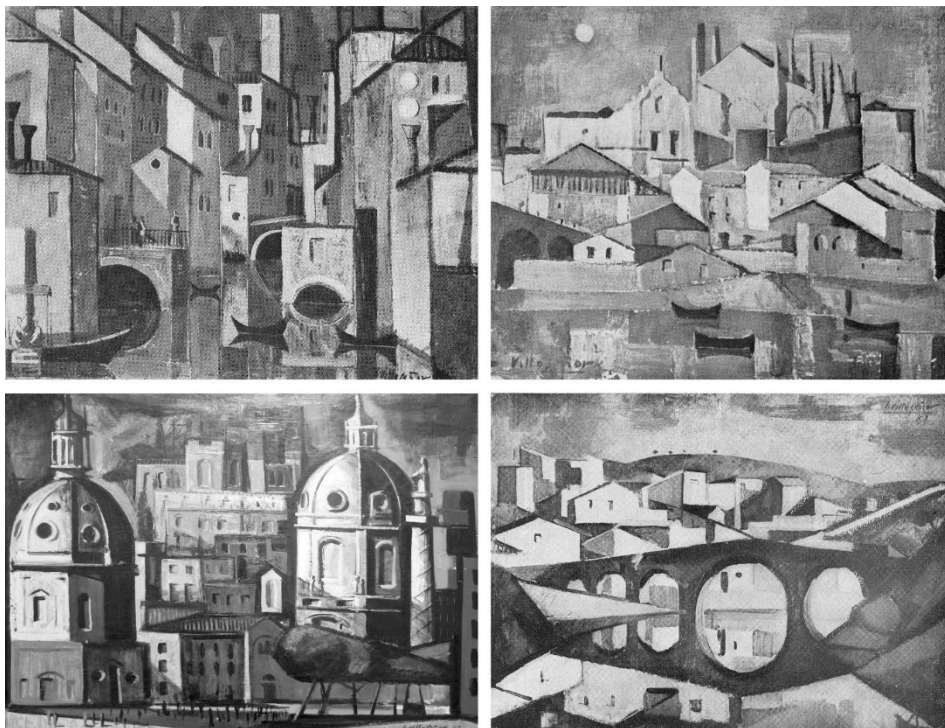


Fig. 10. De izquierda a derecha y de arriba abajo: *Canal de Mantua*, ca. 1958; *Luna sobre Plasencia*, ca. 1958; *Plaza Venecia*, 1957; *Plasencia*, 1957

En julio de 1954 recibía el encargo de Federico Torralba para realizar una serie de grandes murales para la Diputación de Zaragoza (fig. 11). Este proyecto marcaría el inicio de su carrera como destacado muralista en la segunda mitad del siglo XX. Etapa donde canalizaría todo el conocimiento aprehendido en Italia

²⁹ Camón Aznar (1958): 27.

sobre su “ser español”. En ellos mostraría la visión propia y novedosa de su figuración y su concepto arquitectónico-monumental de la pintura mural. Los detalles del vestuario, los peinados, la fisonomía de los personajes, junto con los fondos geométricos y una paleta de colores apagados, hablan de esa huella italiana, pero también del cubismo, expresionismo y metafísica de vanguardia.³⁰ A lo lejos, una representación de Zaragoza evoca a Piero della Francesca.



Fig. 11. *Predicación de Santiago a los aragoneses* (óleo sobre tela, 323 x 359 cm), 1955. Salón de Plenos de la Excma. Diputación de Zaragoza

En estos murales, no solo destacó la importancia de que la pintura no eclipsara la arquitectura, sino que también demostró esta filosofía. Buscó una integración total en sus murales, evidenciando que su creencia en la armonía entre pintura y arquitectura no era una mera idea, sino una práctica coherente y tangible en su arte: “Ha de ser pintura, sin dejar de ser muro. Ahí está la dificultad. Hay que estudiar las formas, los volúmenes, la arquitectura del conjunto para que lo

³⁰ Calvo Ruata (1991): 371-392; Grau Tello (2012): 79.

que se pinte sea una continuación de todo. No se trata de pintar cualquier cosa sobre una pared”.

En los años siguientes, Villaseñor consolidaría su reputación trabajando como pintor muralista de sólida proyección, al realizar, entre otros, los frescos de la Diputación de Ciudad Real, en 1959.³¹ Y obteniendo, por oposición, la cátedra de Pintura Mural y Procedimientos Pictóricos, en 1961, en la Facultad de Bellas Artes de Madrid.

CONCLUSIONES

El período como pensionado de Manuel López-Villaseñor en la Academia de España en Roma fue determinante para su desarrollo artístico. Su inmersión en la escena artística clásica y renacentista, especialmente a través del estudio de la pintura mural del Quattrocento, reconfiguró su estilo artístico y comprensión del arte. Pero su interacción con las corrientes vanguardistas italianas, también.

Los viajes que realizó por Italia y resto de Europa desempeñaron un papel fundamental al permitirle establecer conexiones significativas con las raíces socioculturales y artísticas del continente, así como con las corrientes artísticas más innovadoras de la época. La interacción y amistad mantenida con destacados artistas como Marino Marini, los metafísicos y su conexión con el grupo futurista ampliaron su horizonte artístico y enriquecieron su perspectiva creativa.

La dedicación de López-Villaseñor a integrar la pintura con la arquitectura y su compromiso con un enfoque más tradicional y estructurado del arte lo distinguieron de las tendencias artísticas contemporáneas.

En conclusión, la experiencia de Manuel López-Villaseñor en Italia y su formación en la Academia de España en Roma dejaron una marca indeleble en su persona y en su obra. Su capacidad para fusionar la tradición clásica con una sensibilidad contemporánea, junto con su enfoque en la integración de la pintura con la arquitectura, lo distinguió como un muralista excepcional.

BIBLIOGRAFÍA

- Ara Fernández, Ana (2009): “Eugenio d’Ors y la pintura italiana contemporánea como paradigma estético”, *Trasdós*, 11, 29-41.
- Buj, Marcial (1954): “A López-Villaseñor le gustaría firmar los frescos de Piero della Francesca”, *Heraldo de Aragón*, 12 de marzo de 1954, p. 5.
- Calvo Ruata, José Ignacio (1991): “Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza”, en VV.AA.: *Actas del VI Coloquio de Arte Aragones*. Zaragoza, Diputación General de Aragón, pp. 371-392.

³¹ De su obra muralística cabe mencionar también los desaparecidos murales del Transatlántico “Cabo San Roque” (1954), de los Laboratorios ULTA, en Zaragoza (1966), o del Centro de Estudios Mercantiles, en Barcelona.

- Camón Aznar, José (1948): “Arte y artistas. Revista de exposiciones”, *ABC*, 18 de enero de 1948, p. 22.
- Camón Aznar, José (1952): “Exposición Nacional. Salas de pintura”, *ABC*, 24 de junio de 1952, p. 11.
- Camón Aznar, José (1958): *Manuel L.-Villaseñor* (catálogo de exposición). Madrid, Dirección General de Bellas Artes.
- Campoy, Antonio Manuel (1965): “Arte y artistas. Crítica de exposiciones”, *ABC*, 22 de diciembre de 1965, p. 27.
- Chacón Ferrey, Víctor Hugo (1990): *Villaseñor: conocimiento y presencia* (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- Galindo de la Vara, Florencio (1988): *Procedimientos y técnicas en el nuevo realismo de Madrid* (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- Grau Tello, María Luisa (2012): *La pintura mural en la esfera pública de Zaragoza* (Tesis Doctoral). Universidad de Zaragoza. Disponible en: <https://zaguan.unizar.es/record/9911> (consultado el 16 de septiembre de 2024).
- Martínez de Lahidalga, Rosa (1991): “Manuel Villaseñor”, en Francisco Nieva *et alii*: *Villaseñor* (catálogo de exposición). Madrid, Caja de Madrid, pp. 39-90.
- Nieto Alcaide, Víctor (1991): “Villaseñor y la renovación de los cincuenta”, en Francisco Nieva *et alii*: *Villaseñor* (catálogo de exposición). Madrid, Caja de Madrid, pp. 27-38.
- Pirovano, Carlo (ed.) (2008): *La pittura in Italia. Il Novecento*, 2 vols. Milán, Electa.
- Sánchez-Camargo, Manuel (1963): *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Homenaje a Eugenio d’Ors*. Madrid, s. e.
- Zarco, Antonio (1990): *Villaseñor. Biografía y catálogo razonado de su obra*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.