

**UNIVERSIDAD DE VALLADOLID**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**GRADO EN HISTORIA DEL ARTE**



**TRABAJO FIN DE GRADO**  
**EL GRUPO *EL PASO* EN EL ARTE ESPAÑOL EN**  
**LA DÉCADA 1955-1965**

**Presentado por *Elvira Juan Ovejero* para optar al Grado en  
Historia del Arte por la Universidad de Valladolid**

**TUTORA: Dra. Blanca García Vega**

Septiembre, 2014

## ÍNDICE

<b>RESUMEN</b>	p.4
<b>INTRODUCCIÓN</b>	p.5
1. Objetivos	p.5
2. Justificación del tema	p.5
3. Metodología empleada	p.5
<b>I. PANORAMA CULTURAL Y ARTÍSTICO FUERA DE ESPAÑA</b>	p.6
1. EE.UU	p.6
2. Europa	p.8
<b>II. AMBIENTE CULTURAL Y ARTÍSTICO EN ESPAÑA</b>	p.11
1. Situación del régimen franquista a mediados de siglo	p.11
2. Corrientes artísticas en España	p.11
3. La cultura y el arte: bases para la modernidad	p.15
3.1. El papel del Comisario General de Bellas Artes: Luis González Robles	p.16
3.2. Primera muestra de interés institucional por el arte abstracto: I Congreso de Arte Abstracto en Santander	p.18
4. Proyección internacional del arte español	p.19
4.1. La Bienal Hispanoamericana	p.19
4.1.1. III Bienal Hispanoamericana de 1955 en Barcelona	p.20
4.2. IV Bienal Iberoamericana de 1957 en São Paulo	p.21
4.3. IV Bienal Internacional de Venecia de 1958	p.21
4.4. El triunfo del arte español en EE.UU	p.22
5. Las escasez de galerías de arte	p.24
<b>III. EL GRUPO EL PASO (1955-1965)</b>	p.27
1. Inicios	p.27
2. Manifiesto y variaciones	p.29
3. Miembros	p.32
3.1. Rafael Canogar	p.32
3.2. Martín Chirino	p.33
3.3. Luis Feito	p.34
3.4. Juana Francés	p.35
3.5. Manuel Millares	p.36
3.6. Manuel Rivera	p.37
3.7. Antonio Saura	p.38
3.8. Pablo Serrano	p.39
3.9. Antonio Suárez	p.40
3.10. Manuel Viola	p.41

4. Exposiciones colectivas	p.42
5. Proyección internacional	p.44
6. El papel de los críticos	p.45
7. Disolución	p.47
8. Repercusión posterior en el arte español	p.48
<b>IV. CONCLUSIONES</b>	p.49
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	p.51
<b>APÉNDICE DE ILUSTRACIONES</b>	p.55
<b>APÉNDICE DE TEXTOS</b>	p.73

## **RESUMEN**

El grupo *El Paso* fue quien logró mostrar en el extranjero, gracias al apoyo institucional, los nuevos valores de renovación artística y cultural que se estaban llevando a cabo dentro de España. Se conectaron a las vanguardias europea y americana gracias al informalismo. Consiguieron numerosos premios en el extranjero y en certámenes internacionales. Sin embargo, esto fue posible gracias a la campaña del gobierno franquista por dar una nueva imagen de España en el exterior. *El Paso*, a pesar de suponer un verdadero cambio en la manera de entender el arte en España gracias a la abstracción, también fue instrumento institucional que le llevó a ser considerado el “arte oficial de vanguardia” del franquismo.

**Palabras clave:** *informalismo, expresionismo, abstracción, tradición, materia.*

# INTRODUCCIÓN

## 1. Objetivos

Los objetivos de este TFG son el dar a conocer la situación de España, tanto dentro como fuera de sus fronteras, y mostrar como los medios oficiales quisieron llevar a cabo un cambio de la imagen de España a través de la cultura y el arte. También explicar qué corrientes artísticas dominaban en esos años y como otras pasaron desapercibidas debido al escaso interés oficial, que era el único motor válido para conseguir que un artista consiguiese premios y reconocimiento. Y explicar cómo la tradición española todavía estaba muy presente en el arte de vanguardia español, pues era un modo de dar un sentido nacional a una corriente artística que se había originado fuera de España y que tenía otros principios.

## 1. Justificación del tema

El grupo *El Paso* ha generado durante su fundación hasta nuestro días una gran polémica, ya que fue considerado como el “arte oficial de vanguardia” del gobierno franquista y muchas otras corrientes artísticas dentro del territorio nacional no tuvieron ese apoyo, y con ello una presencia mínima en el panorama nacional e internacional a pesar de que su calidad era igual o mayor.

Así, en este TFG he buscado una explicación al porqué del triunfo de *El Paso* tanto nacional e internacional y como el gobierno franquista fue una gran ayuda para ello. Pero también cómo fue su desarrollo en la década 1955-1965, periodo de máximo desarrollo del informalismo en Europa, ya que aunque el grupo se fundó en 1957 y se disolvió en 1960, sus miembros comenzaron su desarrollo informalista años antes y lo continuaron años después de su disolución.

## 2. Metodología empleada

Los manuales y enciclopedias sobre historia e historia del arte en la segunda mitad del siglo XX en España y en el mundo han sido los que han marcado la cronología para el desarrollo del tema.

Los catálogos de exposiciones, así como las vidas de los miembros del grupo, han sido fundamentales para establecer el desarrollo que han llevado artísticamente a lo largo de la década de 1955-1965. También hay que incluir los artículos escritos por los

críticos de la época sobre *El Paso*, pues han dado a conocer distintas opiniones acerca del grupo.

La base de datos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y el portal de difusión científica Dialnet han proporcionado una búsqueda más amplia, pues se han obtenido tesis doctorales y artísticos de investigación que han mostrado una visión actual de *El Paso*, ya que en la actualidad sigue siendo un tema de gran interés.

Las imágenes para mostrar la evolución y cambio en la obra de los miembros del grupo se han obtenido a través de los catálogos de las exposiciones del o sobre el grupo y de las exposiciones antológicas de los artistas. La Fundación Juan March con su colección y la del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos (IAACC) han sido las bases fundamentales para búsqueda de las obras, aunque sin olvidar a las propias páginas web de los artistas, que han proporcionado una gran cantidad de fotografías como es el caso de la página web de Antonio Saura o la de Martín Chirino.

## I. PANORAMA CULTURAL Y ARTÍSTICO FUERA DE ESPAÑA

### 1. EE.UU

Tras la Segunda Guerra Mundial, EE.UU se convirtió en la potencia hegemónica a nivel mundial y Nueva York en su capital gracias a una operación de Estado. Allí se trasladaron todos los centros de decisión. Científicos, intelectuales y artistas se exiliaron a este país durante la guerra por sus creencias políticas, religiosas o por su raza. Después de la guerra muchos de ellos decidieron quedarse en EE.UU, lo que contribuyó a potenciar su prestigio cultural y su hegemonía en el campo de la cultura.

La victoria aliada fue para EE.UU un triunfo de la democracia frente a los regímenes totalitarios, entre los que pronto se incluyó a la Unión Soviética, antigua aliada pero nuevo rival por el dominio mundial, iniciándose la llamada “guerra fría”. Se vio necesario crear un frente ideológico político y cultural. Los nazis habían perseguido las vanguardias más rompedoras, llamándolas “arte degenerado”, y lo mismo iniciaron después los soviéticos, ya que consideraban el arte de vanguardia un instrumento del capitalismo y de la burguesía. Por el contrario, los americanos consideraron las nuevas vanguardias como portavoces de la ideología democrática.

La finalización de la Segunda Guerra Mundial supuso una falta total de perspectiva en la vanguardia plástica debido al terrible golpe moral que supuso la contienda. Además, la defensa de la experimentación formal y el posterior retorno a la imagen, las dos orientaciones dominantes por esa época, estaban “desacreditadas” y habían perdido todo su valor. No cabía esperar nada nuevo de la experimentación formal, ya que se tendía a parodiar lo ya antes hecho, y tampoco de la defensa de la imagen debida a que en los años treinta había funcionado como un medio de propaganda de los realismos académicos de los regímenes totalitarios<sup>1</sup>.

La llamada Escuela de Nueva York, formada por una joven generación de artistas del expresionismo abstracto, fue una de las respuestas en EE.UU para recobrar el sentido moral. Nueva York se convirtió en la nueva capital de la cultura y el arte, lo que conllevó la creación de colecciones y nuevos museos públicos de arte moderno. La Escuela de Nueva York se fue gestando a mediados de los años cuarenta, cuando el presidente Roosevelt decidió ayudar económicamente a los artistas promoviendo el

---

<sup>1</sup>CALVO SERRALLER, Francisco, *El arte contemporáneo*, Madrid, Taurus, D.L., 2001, pp. 275-276.

*Federal Art Project* (1935-1943). En este proyecto participaron tanto artistas americanos (Pollock, Baziotes, Motherwell, etc.) como europeos (Gorky, De Kooning, Rothko, etc.). Se creó una especie de comunidad, en la que cada uno siguió sus propios experimentos en la materia y la traza. Buscaron en sus pinturas expresar un acto inmediato y muy expresivo; el proceso ya no era el medio sino el objetivo; no había figuración (salvo De Kooning); desconfiaron de la razón y de la ciencia y solo confiaron en sus propias experiencias, en lo subjetivo y lo personal; iban en contra de lo académico, evitaron las superficies pulidas, lo industrial; y trabajaron los grandes formatos. Y la *Exposición de Pintura y Escultura Abstracta*, celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), en 1951, supuso el reconocimiento oficial de la abstracción a nivel internacional.

Del expresionismo abstracto americano surgieron dos amplias corrientes: el *action painting* (pintura gestual) y el *color field painting* (pintura de campos de color). El *action painting* es el movimiento pictórico que intenta expresar mediante el color y la materia del lienzo sensaciones tales como movimiento, energía o velocidad y donde se utilizan otro tipo de materiales además de la pintura, como arena y pequeños trozos de cristal para conseguir una superficie con relieve. Y el *color field painting* buscó crear amplios campos de color, lisos, sólidos y uniformes. No era el movimiento y la velocidad de la pincelada lo que buscaban, sino largas y planas formas geométricas que hacían referencia a los paisajes, generando una abstracción lírica que crease una atmósfera mística e intemporal en torno al cuadro y que envolviese al espectador.

Este movimiento estuvo activo desde la segunda mitad de los años cuarenta hasta casi comienzos de los sesenta, cuando se produjo el triunfo del Pop Art y la asimilación social de lo vanguardista.

## **2. Europa**

En Europa la situación tras el fin de la Segunda Guerra Mundial (1945) fue totalmente distinta, ya que fue donde se llevó a cabo la mayor parte de la contienda. Dañó profundamente a los europeos y las heridas tardaron mucho en cicatrizar.

Tan grande fue el dolor y el sufrimiento generado que los propios artistas europeos representaron en sus cuadros las cicatrices, la sangre y los cuerpos mutilados. Deshicieron las figuras y machacaron los cuerpos. Además, no quisieron mostrar

ninguna idea de belleza, armonía o forma. La tendencia que representó a estos artistas fue el informalismo, de la palabra *un art autre* (arte otro), acuñado por el crítico francés Michel Tapié en 1962 para denominar un arte distinto. Una pintura abstracta y de carácter expresionista que se desarrolló de manera paralela al expresionismo abstracto americano.

La gran diferencia entre estas dos tendencias fue técnica y estética: técnica, porque los informalistas no utilizaron grandes formatos y le dieron mucha más importancia a la materia y a su valor plástico; y estética, porque frente al dramatismo del *action painting*, fue una pintura más “existencial”, intimista. Otra característica es que los informalistas no tuvieron mucha relación entre ellos ni tuvieron una plataforma institucional como fue el *Federal Art Project* y la posterior Escuela de Nueva York.

Este movimiento estuvo presente en varios países europeos: en Francia con Jean Fautrier (1898-1964) y su serie *Otage* (Rehenes), vagas siluetas formadas por capas superpuestas de pintura blanca. También fue importante Jean Dubuffet (1901-1985), creador de la corriente *Art Brut*, que alude a un “arte crudo” sin elaboración. Un arte que da primordial importancia a la calidad plástica, sin abandonar totalmente la figuración, con un trazo infantil y primitivo, y para lo que utilizó materiales arcillosos y pequeños trozos de cerámica, que le recordaban a las pinturas creadas por los enfermos mentales del hospital en el que estuvo trabajando antes de dedicarse por completo a la pintura.

Tras estos pioneros, entre finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, se unieron más artistas al informalismo en Francia. Se llegó a crear una escuela nacional que recibió el nombre de “abstracción lírica francesa”, o también “tachismo”, de la palabra francesa *tache* (mancha). Destacaron sobre todo Hans Hartung (1904-1992) con una técnica más gestual y que empleó el *grattage*, Georges Mathieu (1921-2012), con improvisaciones a base de trazos caligráficos y Nicolas de Stäel, de origen ruso pero en Francia desde 1943, que resaltó por sus composiciones sensuales y con un sentido constructivista (1914-1955).

El informalismo también estuvo presente en otros países europeos como Italia con el movimiento *Origine*, centrado en Alberto Burri (1915-1991) y su pintura matérica, o Lucio Fontana (1899-1968) que buscó la definición del espacio en la obra.

Hay que incluir también al grupo *CoBrA*, fundado en París en 1948. Su nombre es el acrónimo de las ciudades “Copenhague, Bruselas, Amsterdam”, los lugares de origen sus fundadores, aunque también participaron artistas de otros países como Islandia, Francia y Alemania. De igual manera que Dubuffet, vieron como el arte primitivo y marginal de niños y enfermos mentales era un ejemplo claro de arte libre, original y espontáneo, muy ligado al *action painting* americano. Enlazaron con el dadaísmo y el surrealismo, e ideológicamente estuvieron muy influidos por el comunismo revolucionario aunque acabaron rompiendo con él debido a que este último prefirió el realismo socialista.

Y en la corriente informalista asiática destacó Japón con el Grupo *Gutai* de Osaka (1954) y su fundador Yoshihara Jiro. Este grupo surgió tras la trágica experiencia de la Segunda Guerra Mundial. A través de actos violentos e irónicos en *happening* quisieron expresar el malestar generado por la guerra y el consumismo.

## II. AMBIENTE CULTURAL Y ARTÍSTICO EN ESPAÑA

### 1. Situación del régimen franquista a mediados de siglo

En torno al año 1957, España sufría una crisis más que palpable por la inflación monetaria, que llevó a la dictadura franquista a establecer a tecnócratas del Opus Dei (1957-1962) en su gobierno para conseguir evitar un mayor deterioro económico del país por medio de los Planes de Estabilización de 1959-1966, y así poner fin a la autarquía.

En el ámbito cultural, a comienzos de la década de 1950 el régimen autoritario de llevó a cabo un cambio en la imagen de España en el exterior<sup>2</sup>, después del aislamiento que había sufrido desde el final de la Guerra Civil en 1939. Para ello, comenzó la apertura en el interior, a través del cambio en la cartera del Ministerio de Educación Nacional, con Joaquín Ruiz Giménez<sup>3</sup> al mando. Sin embargo, este proyecto aperturista fracasó por la oposición del Ejército, al considerar que esas acciones aperturistas podían estar relacionadas con los “enemigos del régimen”, por las propias fuerzas de seguridad y por los ministros más reaccionarios, siendo estos los más destacados, aunque también por ciertos sectores de las Falanges Juveniles de Franco, que rechazaban cualquier signo de apertura o de diálogo hacia los vencidos. Aun así, este proyecto trajo nuevos aires, renovadores y enriquecedores en la cultura; y la continuidad de Alberto Martín Artajo en el Ministerio de Asuntos Exteriores junto con la Dirección General de Relaciones Culturales consiguieron llevar a cabo una importantísima actividad artística<sup>4</sup>.

### 2. Corrientes artísticas en España

La recuperación artística en España comenzará en la década de 1948-1958 cuando la primera promoción de la postguerra comenzó a manifestarse (la *Escuela de Altamira* en Cantabria y Madrid o el *Grupo Pórtico* en Zaragoza fueron los primeros del país

---

<sup>2</sup>En 1953 se produjo la entrada de España en la UNESCO y en 1955 el ingreso como miembro de pleno derecho en la ONU.

<sup>3</sup>Joaquín Ruiz-Giménez encabezó el Ministerio de Educación Nacional entre 1951 y 1956. En este proyecto de reforma y apertura del régimen incluyó entre sus filas a católicos abiertos, con preocupación social y propagandistas, como el propio Ruiz-Giménez, aunque también falangistas críticos con el franquismo, que veían la necesidad de un cambio a través de un mayor consenso y apoyo social, y evitando la represión. Hay que decir que también incluyó en este proyecto a colaboradores del Sindicato Español Universitario (SEU) como Carlos M<sup>a</sup> Rodríguez de Valcárcel, que fue director de Enseñanzas Técnicas.

<sup>4</sup>CABAÑAS BRAVO, Miguel, *El ocaso de la política artística americana del momento*, Ed. Instituto Mexiquense de Cultura, 1995.

interesados en la abstracción). En los años cincuenta se desarrollaron en España varias corrientes artísticas que estuvieron muy ligadas a lo que estaba ocurriendo en España y en el extranjero, tanto en el ámbito político como cultural.

Una de ellas se orientaba hacia el arte normativo, con los grupos *Equipo 57* (Paris, 1957-1962), *Equipo Córdoba* (1957-1963) y *Grupo Parpalló* (Valencia, 1956-1961) y los críticos Vicente Aguilera Cerni y José María Moreno Galván. En palabras de Aguilera Cerni surgió “como alternativa de los trasfondos subjetivistas e irracionales presentes en la indeterminación informal”<sup>5</sup>, pero pronto empezó a mostrar su falta de eficacia debido a su eclecticismo, así como por el momento artístico en el que se desarrolló, que coincidió con el auge del informalismo, corriente que el régimen promovió en el extranjero.

Otra tendencia fue la figuración, que quedó oscurecida también por el informalismo, pero que siempre se mantuvo en España, pues la crisis informalista de mediados de los sesenta propició su recuperación. Destacó el *Grupo Hondo* (1961-1964), formado por Juan Genovés, José Paredes Pardiell, Fernando Mignoni y Gastón Orellana, y presentado en diciembre de 1961 en la galería madrileña Neblí por el crítico Manuel Conde. Supuso el enfrentamiento con las posiciones del informalismo, aparentemente invulnerables, la recuperación de la pintura figurativa y al final una alternativa postinformal.

A partir de 1955 los realistas mágicos o intimistas madrileños y sevillanos también configuraron otro posicionamiento estético que coincidió con el informalismo, en pleno auge de la abstracción, aunque el éxito les llegó a principios de los setenta. Destacaron por su gran técnica y por la recuperación de ciertos aspectos tradicionales, aunque principalmente por esa atmósfera intimista y el halo de misterio que impregnaban en sus cuadros. Otro grupo de realistas, pero estos de corte crítico y social, también desarrollaron su actividad a comienzos de los años sesenta, como *Estampa Popular*, que fue la primera red de artistas antifranquistas que se unieron contra la excesiva politización del arte.

Sin embargo, estas corrientes no recibieron el suficiente apoyo económico e institucional. No tuvieron un papel protagonista en las bienales y exposiciones

---

<sup>5</sup>AGUILERA CERNI, Vicente, *Iniciación al arte español de la postguerra*, Barcelona, Península, 1970, p. 106.

internacionales, e incluso no fueron llevadas a estos concursos por lo que su relevancia, tanto dentro como fuera del país, fue mucho menor.

Fue otra tendencia, el informalismo, más unida al panorama cultural y artístico internacional, la que se ganó el apoyo oficial del régimen y sirvió como instrumento para dar a conocer la imagen aperturista de España en el extranjero, ya que coincidió con una crisis de producción de arte religioso, considerado ritual y despersonalizado, lo cual era incompatible con la visión moderna de la época.

Según Calvo Seraller se produjo porque “un lenguaje no-figurativo permite mayores licencias que otro realista cuando se vive en un régimen dictatorial del tipo franquista, pero ni las instituciones políticas oficiales apoyaron de puertas para dentro el arte vanguardista que se hacía en España en ese momento ni, aún menos se interesó por él la sociedad española”<sup>6</sup>.

Para el crítico de arte Juan Eduardo Cirlot, tuvo unas raíces exclusivamente españolas: “un capítulo aparte de la abstracción y con un sentido místico, muy afín a la tradición española anterior (a Goya). Era un arte basado en la expresión de la materia. Hay una gran fe en la materia. También un regreso a lo primordial y a lo mágico, que responde a una necesidad de replantear las relaciones entre el hombre y el universo y lo hace utilizando algunos métodos del surrealismo pero volviéndose a la realidad, pero en el sentido más amplio del término”<sup>7</sup>.

Moreno Galván dijo del informalismo que fue la segunda vanguardia en España, después de Miró y Picasso a comienzos del siglo XX (aunque bien es sabido que estos dos artistas trabajaron la mayor parte de su vida en el extranjero). Y Aguilera Cerni lo dividió en tres grupos principales<sup>8</sup>: “la indeterminación en cuanto elemento característico de su poética; la afirmación vital; y la tensión entre lo humano y lo técnico”. Aunque estaban intercomunicados entre ellos, podían tener rasgos secundarios de los otros. Y lo consideró como un “saludable revulsivo, tanto por su papel en el proceso español como por la significativa dimensión de sus principales figuras y el nivel de sus seguidores”<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup>CALVO SERRALLER, Francisco, *El arte contemporáneo*, ob. cit., p.314.

<sup>7</sup>CIRLOT, Juan Eduardo, “Ideología del informalismo”, en *Correo de las Artes*, 12 de enero de 1961.

<sup>8</sup>AGUILERA CERNI, Vicente, *Iniciación al arte español...*, ob. cit., p. 95.

<sup>9</sup>*Ibíd.*

Para los artistas de los años cincuenta y sesenta, el informalismo fue considerado como una ruptura con la situación anterior y una apertura en su libertad y en la del arte, aunque también una manifestación del problema de España. Una alternativa a las tendencias de anteguerra que Antonio Saura delimitó muy bien al hablar de “el excesivo decorativismo que busca exclusivamente la funcionalidad arquitectónica, del que son ejemplo las obras de Mondrian o Malévich; el “utópico arte colectivo” que propugnaba el neoplasticismo, un realismo socialista sin justificación estética y los paraísos artificiales de los surrealistas”<sup>10</sup>. Al igual que Cirlot, que en el número monográfico dedicado a *El Paso*, afirmó que el informalismo “no sólo se planteó contra el arte retardatario, sino también contra las formas vanguardistas ya superadas; esto es, contra la compleja y atormentada sensualidad surrealista y contra el seco intelectualismo del arte abstracto, que Miró repudiara en Mondrian en fechas ya lejanas”<sup>11</sup>.

Según Julián Díaz Sánchez, fue un enlace con las tradiciones artísticas españolas, “lo español”<sup>12</sup>, durante la época en la que desarrolló el informalismo español: artistas, críticos y políticos apelaron de manera insistente a la tradición pictórica española. Sirvió como vehículo para la operación de presentación de la vanguardia.

También lo corroboró la crítica extranjera<sup>13</sup>: “las raíces de hierro forjado de Chirino son evocadoras de la nobleza alicortada de los santos de Zurbarán” como dijo Frank O’Hara en 1960<sup>14</sup>, aunque bien pudo ser dictado por Luis González Robles. O como escribió en 1959 Juan Eduardo Cirlot sobre la capacidad de Millares para “transfigurar los materiales más heridos y desastrosos, como cuando Velázquez ennoblecía los asuntos y personajes de aspectos menos noble [...] o de Manuel Viola parece un español del siglo XVII”<sup>15</sup>. E incluso los propios artistas, como Saura con continuas referencias plásticas y escritas a Goya y Velázquez, gracias también a la visión “moderna” que

---

<sup>10</sup>DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, “Los artistas como autores sobre la crítica, la historia y la teoría del informalismo español”, en *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, p. 355.

<sup>11</sup>CIRLOT, Juan Eduardo, “Aviso didáctico”, en *Papeles de Son Armadans*, núm. 37, Madrid – Palma de Mallorca, abril de 1959, p. 36.

<sup>12</sup>DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, “Los artistas como autores sobre la crítica, la historia y la teoría del informalismo español”, *ob. cit.*, p. 358, véase MORENO GALVÁN, José María, “La realidad de España y la realidad de un informalismo español”, en *Papeles de Son Armadans*, *ob.cit.*

<sup>13</sup>DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, “Los artistas como autores: sobre la crítica, la historia y la teoría del Informalismo español”, *ob.cit.*, , pp. 357-358.

<sup>14</sup>O’HARA, Frank, *New Spanish Painting and Sculpture* (Catálogo de exposición), Nueva York, MoMA, 1960, p. 9.

<sup>15</sup>CIRLOT, Juan Eduardo, “Aviso didáctico”, *ob. cit.*, p.37.

estableció Ortega y Gasset en los años cincuenta<sup>16</sup>: “desde muy niño me han obsesionado el Cristo de Velázquez del Museo del Prado de Madrid, con su rostro oculto entre cabelleras negras de *bailaora* flamenca, son sus pies de torero, con su estatismo de marioneta de carne convertida en Adonis”<sup>17</sup>. Y Calvo Serraller también habla de la tradición, ya la mayor parte de los artistas abstracto de los años cincuenta, a pesar de tener un lenguaje plástico muy unido al europeo, no se libraron del peso de la tradición española. Según él por “el empleo de una paleta cromática típicamente española, al gusto por la materia o, en general, a la tendencia expresionista [...]. Los artistas españoles de vanguardia que entonces no recrearon esta atmósfera o gustos locales no obtuvieron el mismo reconocimiento internacional, por no decir que no lo obtuvieron en absoluto. Y, sobre todo, en quienes se adscribieron a las corrientes de abstracción geométrica, en las que estas características vernáculas no pueden manifestarse de forma tan directa y contundente”<sup>18</sup>.

Se lo consideró un arte ambiguo pues estuvo relacionado tanto con términos antifranquistas (la cultura artística de posguerra, que desde muy temprano mantuvo una separación muy clara entre el arte y la política) como con el arte que representó al régimen de Franco en las exposiciones internacional.

Hubo dos ciudades donde destacó: Madrid y Barcelona. Pero éstas no siguieron los mismos caminos teóricos. Madrid no tuvo una tradición de vanguardia como Barcelona y, además, estuvo más unida al expresionismo abstracto americano debido a la influencia que supusieron las exposiciones *El Arte Moderno en los EE.UU* en 1955 y la *Nueva Pintura Americana* en 1958 llevadas a cabo en colaboración entre el gobierno franquista y las instituciones culturales americanas. Y Barcelona, por otro lado, recibió influencias ideológicas y plásticas directas del informalismo europeo, pues era el principal núcleo de vanguardias en España desde comienzos del siglo XX.

### **3. La cultura y el arte: bases para la modernidad**

Se produjo un arte renovador y vanguardista, lo que supuso una apertura respecto a la década de 1940, en la que habían dominado las tendencias académicas<sup>19</sup> que habían sido

---

<sup>16</sup>ORTEGA Y GASSET, José, *Papeles sobre Velázquez y Goya* (1953), Madrid, Revista de Occidente en Alianza ed., 1980.

<sup>17</sup>SAURA, Antonio, *Note Book*, Murcia, Yerba, 1992, p. 38.

<sup>18</sup>CALVO SERRALLER, Francisco, *El arte contemporáneo*, ob.cit., p. 317.

<sup>19</sup>LLORENTE, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo*. Madrid, Visor Dis., 1995.

apoyadas por los estamentos oficiales debido, principalmente, por la desaparición o el exilio de muchos artistas tras la Guerra civil, así como por el llamado “exilio interior”<sup>20</sup> (muchos artistas se negaron a crear de nuevo debido a las secuelas dejadas por la guerra).

La renovación no llegó inicialmente con el informalismo y *El Paso*, sino que hubo otros artistas en España que adoptaron actitudes alejadas de las líneas oficiales, siendo desde cierto punto inconformistas e incluso contrarios al arte oficial que propugnaba la dictadura. Una rebeldía psicológica que flotaba en el ambiente contra el sistema político y contra los cánones académicos vigentes<sup>21</sup>.

No hay que olvidar a los artistas en el exilio (la mayoría en París) ni a aquellos que buscaron integrarse en las nuevas corrientes internacionales, ya que esas tendencias no estaban incluidas en su formación académica (Escuelas de Bellas Artes), debido a que muchos de sus profesores y los planes de estudios estaban completamente obsoletos<sup>22</sup>.

Con esta situación surgieron diversos grupos, los cuales estaban muy dispersos por la geografía española como *El Paso* en Madrid (1957), *Dau-al Set* en Barcelona (1948) o *Equipo 57* en Córdoba (1957), que siguieron los movimientos de vanguardia. Estos grupos se encontraban muy limitados, ya que en esa época en España las libertades individuales y colectivas estaban muy reprimidas por el régimen, y además había que unir la falta de medios económicos y técnicos.

### **3.1. El papel del Comisario General de Bellas Artes: Luis González Robles**

Uno de los artífices del éxito del arte español fue Luis González Robles (1916-2003), Comisario General de Bellas Artes desde los 50 hasta los 70<sup>23</sup>, que ya desde joven se

---

El autor habla de la importancia de lo académico en el arte oficial después de la Guerra Civil. El alcance academicismo fue superior a las tendencias, teorías y prácticas más cercanas al fascismo.

<sup>20</sup>BOZAL, Valeriano, *Estudios de arte contemporáneo. 2, Temas de arte español del siglo XX*, Boadilla del Monte (Madrid), A.Machado Libros, D. L., 2006, p. 152.

<sup>21</sup>CÁMARA, Jesús, “El informalismo español fuera de España: 1955-1965”, en *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, p. 346.

<sup>22</sup>Los mismos compañeros compartían con sus compañeros las preguntas de los problemas técnicos y conceptuales, e incluso buscaban entre ellos mismos las respuestas a esas preguntas generadas. Y si alguno tenía la posibilidad de salir del país a algún congreso o conferencia, éste resultaba a su vuelta una gran fuente de información sobre la situación cultural y artística de la época fuera de España. Los resultados obtenidos de estos viajes al extranjero y del contacto con los artistas exiliados y de otros países fueron bastantes exitosos.

<sup>23</sup>CABAÑAS BRAVO, José Miguel, *La primera bienal hispanoamericana de arte: arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta*, Madrid, Universidad Complutense de

dedicó a la gestión cultural y a la búsqueda de nuevos valores entre los artistas. Además, estuvo también muy ligado al informalismo español.

Fue el responsable de la difusión del arte español en el extranjero, al ser nombrado Comisario Nacional de Exposiciones del Pabellón de España en varias Bienales en el extranjero. En la I Bienal de Arte Mediterráneo de Alejandría en 1955, se consiguieron el primer y tercer premio de pintura para el pintor figurativo Álvaro Delgado y el informalista Luis Feito, respectivamente; en la IV Bienal de São Paulo en 1957 Jorge Oteiza consiguió el primer premio de escultura y el MoMA adquirió obras de Millares y Rivera; en la XXIX Bienal de Venecia en 1958, con José Miguel Ruiz Morales como director general de Relaciones Culturales, Eduardo Chillida, Antoni Tàpies y el Pabellón de España fueron premiados, demostrando así el valor en alza del arte español de la época.

Según el propio González Robles, él no tendía a favor del arte abstracto, sino hacia la tendencia del certamen al que se acudía: “antes, estas selecciones españolas para el extranjero, se hacían eligiendo una, dos o, a lo más tres obras de cada artista, procurándose que el número de artistas fuera lo más numeroso, para contentar a todos. No se tenían en cuenta (no crítico, es la pura verdad) la tendencia del Certamen al que concurríamos. Por ello hemos estado siempre al margen de las atenciones de la crítica universal. Ahora no, ahora vamos de acuerdo con las directrices que marcan esas Bienales, y los resultados, como ha podido ver hace un momento, no pueden ser más óptimos: cuatro selecciones, cuatro grandes premios y una tonelada de críticas que coinciden en calificar (como jamás habíamos leído) favorablemente nuestro arte actual. Ese arte, selectivo, que ahora se les está sirviendo con método”<sup>24</sup>.

Para Carlos Areán “en 1955 con el nombramiento de Luis González Robles como Comisario de Exposiciones de España [...], la reacción mundial ante nuestra pintura cambió radicalmente, y no puede negarse que el mundo nos ha hecho cumplida justicia, ya que sobre ningún otro país han llovido tanto premios internacionales como sobre España a lo largo del último quinquenio transcurrido en lides estéticas mundiales, bajo

---

Madrid, 1992, p. 201. En este estudio sobre la primera bienal hispanoamericana, según el autor “la figura de mayor interés en cuanto a este tipo de certámenes, sin duda, fue el comisario, ese personaje aún peor visto que el crítico, pero cuya cercanía buscó siempre el artista”.

<sup>24</sup>J.C. “Entrevista con don Luis González, comisario de las Bienales”, en *Acento Cultural*, Madrid, noviembre 1958, pp. 7-8.

el signo regenerador de Luis González Robles. Sin concesiones de ninguna clase, ni al gusto imperante en España, ni a lo que la Dirección General de Bellas Artes considerara como *buena pintura*, ni a la amistad personal, ni a la política, ni a la modas, se limitó el comisario español a seleccionar para cada Bienal las obras que ofrecían una más alta calidad estética, fuese quien fuese su autor, y perteneciese éste a la tendencia o capilla que más le gustase. [...] No permitió nunca González Robles que el espíritu de la representación española ofreciese un violento e innecesario contraste con el del certamen al que se acudía. A veces, los pintores que comprendía González Robles que estaban destinados, por su alta valía estética, a triunfar ante los ojos del mundo, eran aquí casi desconocidos o se les escarnecía agriamente. Se tildó entonces (especialmente en los primeros momentos) de loco a González Robles por haberse atrevido a seleccionarlos, y se le auguró el fracaso, triste augurio, siempre desmentido, tanto en escultura como en pintura, por los abundantes galardones ganados. La lista de premios en tan sólo cinco años de estremecedora labor, es impresionante”<sup>25</sup>.

### **3.2. Primera muestra de interés institucional por el arte abstracto: I Congreso de Arte Abstracto en Santander**

Fue un hecho bastante importante para el arte abstracto español y extranjero. Se celebró en agosto de 1953 y fue Manuel Fraga Iribarne, el Rector de la Universidad de Verano, quien encargó al arquitecto José Luis Fernández del Amo, por entonces director del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, y al Instituto de Cultura Hispánica (ICH) la organización del “VII Curso de Problemas Contemporáneos” de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Fraga Iribarne no es que estuviese muy interesado en el arte contemporáneo, sino que vio como las tareas de renovación artística y de apertura cultural que venía llevando a cabo el ministro Joaquín Ruiz-Giménez a través del ICH y del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, podían suponer una inversión política con buenos resultados. Así, el Régimen llevó en todo momento la iniciativa para la promoción de la abstracción.

Participaron críticos tanto a favor como en contra del arte abstracto. Quienes defendieron en aquel momento al arte abstracto, eran también personas que ocupaban

---

<sup>25</sup>AREÁN, Carlos, *Veinte años de pintura de vanguardia en España*, Madrid, Editora Nacional, 1961, pp. 59-60.

cargos oficiales en los organismos culturales: Cirilo Popovici, José Luis Fernández del Amo, Luis Felipe Vivanco y Manuel Sánchez-Camargo.

Sin embargo, la falta de nombres importantes de artistas extranjeros demostró como todavía se era reacio a creer en el extranjero que el régimen franquista estaba abriendo sus puertas a la modernidad imperante en Europa y América. También que la ausencia de artistas de renombre extranjeros estuvo causada por el escaso presupuesto que tuvo el congreso, ya que por esos años dominaba aún la autarquía.

Aun así, este acontecimiento vino a corroborar las palabras que escribió el crítico de arte José de Castro Arines sobre las conclusiones del congreso “el arte abstracto es una realidad. Está *aquí* obedeciendo a algo, y agradable o no, ha de tenerse en cuenta como un fenómeno vivo de nuestra época”<sup>26</sup>.

Este I Congreso de Arte Abstracto logró empalmar con el proyecto de renovación artística que se inició con la Escuela de Altamira en 1948 e, incluso, provocó la protección oficial al arte abstracto en los años sucesivos.

#### **4. Proyección internacional del arte español**

##### **4.1. La Bienal Hispanoamericana**

Su origen tuvo claros intereses políticos y diplomáticos hacia los países Iberoamericanos, dentro de lo que se llamó “política de la Hispanidad”, ya que quisieron aprovechar el prestigio y el ascenso de la cultura y el arte español para introducir de manera oculta otros fines que ayudaran a superar los efectos políticos y económicos del aislamiento impuesto y la autarquía. Se inspiró formalmente en la Bienal de Venecia y su creación fue paralela a la Bienal de São Paulo (también en 1951), aunque con ciertas peculiaridades como seguir todavía el modelo de las Exposiciones Nacionales españolas.

Se convirtió en un órgano permanente y con entidad propia dentro de la estructura del ICH, pasando a llamarse la Secretaría General de la Bienal Hispanoamericana.

---

<sup>26</sup>CASTRO ARINES, José de, “Conclusiones del Curso de Abstracto de Santander”, en *Informaciones*, 25 de agosto de 1953.

En el discurso de inauguración de la I Bienal Hispanoamericana celebrada en Madrid en 1951, el ministro Joaquín Ruiz Giménez aprobó oficialmente por primera vez la admisión de las nuevas corrientes artísticas en la esfera oficial (con el arte abstracto a la cabeza) y señaló un nuevo rumbo de la política artística española, desde entonces más aperturista, equilibrada y paralela a la iniciada por el Ministerio de Asuntos Exteriores.

Fue un certamen con un programa ecléctico y de intención conciliadora que dio cabida a las corrientes artísticas avanzadas y, también un momento de transición entre el academicismo de los años cuarenta y las nuevas vanguardias de los años cincuenta.

La vía oficial, a través de los certámenes internacionales, se convirtió en la única con medios suficientes para promocionar a los artistas y sus obras, ya que casi no había galerías comerciales capaces de promocionar las tendencias modernas, ni museos o entidades privadas con sensibilidad y empuje a mediados del siglo XX. Les permitió “darse a conocer y sincronizarse con el panorama internacional, pues, puede decirse que, hasta mediados del siglo XX, España (aunque hubiera dado artistas como Picasso, Gris, Julio González, Miró o Dalí, que realmente se formaron y trabajaron fuera de nuestras fronteras) no logra comenzar a ponerse a tono con el arte internacional”<sup>27</sup>.

A lo largo de las siguientes ediciones, se intentó convertir a las bienales en instrumentos cada vez más políticos con la intención de adecuarlas a sus nuevos intereses, pero que acabó condicionando tanto el certamen que lo llevó a su final. Hacia 1960, algunos artistas como Tàpies, Chillida y algunos miembros de *El Paso*, quienes ya eran reconocidos oficialmente en el extranjero, adoptaron la actitud de no colaborar más con lo oficial o, más en concreto, con el régimen franquista.

#### **4.1.1. III Bienal Hispanoamericana de 1955 en Barcelona**

Se la consideró la mejor de todas las realizadas debido a la calidad de lo expuesto y se empezó a hablar desde la crítica de informalismo. Además, se consiguió romper con el monopolio del academicismo. Esto fue gracias a la política “aperturista” del ministro Joaquín Ruiz-Giménez. En conjunto, fue el triunfo en España de las tendencias abstractas y su pleno reconocimiento oficial.

Fue la última que se realizó, aunque hubo intentos de una edición más entre 1956 y 1958 en Caracas primero y después en Quito. La Exposición *Arte de España y América*

---

<sup>27</sup>CABAÑAS BRAVO, José Miguel, *La primera bienal hispanoamericana...*, ob. cit., p. 207.

de 1963 intentó ser la continuación de las bienales hispanoamericanas. Organizada por el ICH se celebró primero en Madrid y que después se dividió en varias ciudades españolas y europeas.

#### **4.2. IV Bienal Iberoamericana de São Paulo en 1957**

En esta bienal se produjo un gran cambio de la imagen de España en el exterior, que vino a continuar la política “aperturista” iniciada por el ministro Joaquín Ruíz-Giménez en la III Bienal Hispanoamericana de Barcelona. Además, desde entonces España estuvo en todos los certámenes internacionales.

El comisario del Pabellón de España fue de nuevo Luis González Robles, quien realizó en palabra de Antonio Saura “un montaje magnífico y desarrolló una extraordinaria actividad”<sup>28</sup>. Dijo también Saura que “era la primera vez que España se presenta a una exhibición internacional no con un cuadro de cada uno de los veinte pintorcetes de café e intrigas, sino con múltiples cuadros de pintores entre los cuales había, por lo menos, unos cuantos artistas capaces de representar un auténtico arte capaz de competir con el que se realiza en cualquier otra parte del mundo”<sup>29</sup>.

En esta bienal González Robles incidió más sobre lo abstracto que sobre lo figurativo. Se produjo el triunfo del informalismo español: estuvieron las arpilleras de Millares, las composiciones de Feito, las telas metálicas de Rivera (se le dedicó una sala entera) y obras de Cuixart y Tápies. Además, fueron compradas de obras de Millares y Rivera por el MoMA de Nueva York.

La imagen del Estado español también se vio mejorada, dando a entender que era partidaria de un progreso artístico e “ideológico”, aunque se mantuvo la imagen de una España católica y unida todavía a la tradición.

#### **4.3. XXIX Bienal Internacional de Venecia de 1958**

En esta bienal continuó siendo el comisario del Pabellón de España Luis González Robles y con su idea de reflejar “futuras tendencias” o “últimas corrientes” pero con un carácter ecléctico y donde hubiese tanto figuración como abstracción. Agrupó a los artistas seleccionados en varios grupos: expresionismo figurativo (Cossío, Ortega Muñoz, Joaquín Pacheco), abstracción romántica (Cuixart, Feito), abstracción dramática

---

<sup>28</sup>SAURA, Antonio, “La lección de São Paulo”, en *Arte Vivo*, Valencia, diciembre 1957, pp. 4-5.

<sup>29</sup>*Ibid.*

(Canogar, Millares, Saura, Tàpies), abstracción geométrica (Mampaso, Rivera, Povedano) y un único escultor, Chillida.

No obstante, se convirtió en la “bienal del informalismo”. La crítica extranjera lo calificó como “arte nuevo” y “doctrina oficial de España”.

El arte sacro tuvo su lugar específico en la exposición de Arte Sacro en Venecia, con lo que González Robles pudo centrarse en llevar obras abstractas a la bienal, las cuales eran coherentes con el panorama artístico internacional y de una gran calidad plástica según el propio Robles<sup>30</sup>.

Siguió habiendo una justificación de la tradición, argumento todavía muy válido y que continuó siéndolo mucho tiempo después. Sin embargo, la opinión dentro del país no fue totalmente favorable al envío, pues no tenía una condición de “medio de acercarse a Dios”<sup>31</sup> según el crítico Manuel Sánchez Camacho.

Con este certamen se abrió una etapa de protección oficial del arte abstracto que continuó con una serie de exposiciones en todo el mundo a partir de 1959.

#### **4.4. El triunfo del arte español en EE.UU**

Este triunfo vino precedido de una exposición de grabados, *El Arte Moderno en los EE.UU* en 1955 en Madrid y Barcelona y que dio a conocer el arte norteamericano. Supuso el primer paso en el intercambio de exposiciones con los EE.UU. En 1958 tuvo lugar la muestra *La Nueva Pintura Americana* en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, que coincidió con el auge del informalismo español. Y 1960 fue el culmen de la política cultural franquista en el exterior con varias exposiciones casi simultáneas en Nueva York.

La primera de ellas fue la llevada a cabo en la galería Pierre Matisse del 15 de marzo al 9 de abril, con el título de *Cuatro pintores españoles*, obras de Canogar, Millares, Rivera y Saura, que se anticipó a la muestra del MoMA y fue la última exposición del grupo *El Paso*.

---

<sup>30</sup>GONZÁLEZ ROBLES, Luis, “Presentación”, en *España en la XXIX Bienal de Venecia* (Catálogo de exposición), Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1958.

<sup>31</sup>SÁNCHEZ CAMACHO, Manuel, “El triunfo de España en Venecia”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 106, 1958, p. 90.

La siguiente fue en el Museo Solomon R. Guggenheim, titulada *Before Picasso, after Miró* e inaugurada el 21 de junio. Con obras de Isidre Nonell y Picasso (presentados bajo el título de *Precursores*), Luis Feito, Juana Francés, Rafael Canogar, Antonio Saura, Antoni Tàpies, Modest Cuixart y muchos otros, y que pretendía mostrar la vitalidad del arte español, más allá de Picasso y Miró, como narraba en el catálogo de la exposición James Johnson Sweeney. La selección de las obras la realizó Luis González Robles e incluyó un mayor número de obras que en la del MoMA.

*New Spanish Painting and Sculpture*, del 11 de julio al 25 de septiembre fue la última muestra en 1960. Supuso una participación muy activa por parte de las instituciones españolas. Se presentaron obras de artistas ya consagrados, como Canogar, Chirino, Chillida, Feito, Rivera, Millares, Tàpies, Saura...<sup>32</sup>. Fue el cierre al ciclo de exposiciones que dieron a conocer el informalismo español y su triunfo fuera de España, ya que poco después, la crítica se dio cuenta que este modelo ya había dado su máximo y no podía evolucionar más. Su comisario fue el poeta Frank O'Hara, que siguió los criterios expositivos dados por el MoMA, y que intentó que no tuviese un carácter político, para así evitar problemas con los artistas, pues varios ya se habían posicionado en contra del régimen franquista. Se intentó que fuese una exposición ambigua, para que no molestase a ninguna de las partes.

Además, hubo una gran unidad grupal (ningún artista estuvo por encima de los demás), generacional y estilística (únicamente arte abstracto) y las obras presentadas fueron realizadas entre 1959 y 1960, aunque con un claro sentido más específico para la exposición, ya que se quiso mostrar a las autoridades e instituciones extranjeras el cambio de España y la influencia del arte de vanguardia de la época.

Y esta exposición fue, de algún modo, el comienzo de lo que posteriormente sería el Museo de Arte Abstracto Español creado en Cuenca en 1966 por el pintor Fernando Zóbel.

Todas estas exposiciones abrieron un debate importante sobre las relaciones entre el informalismo y el franquismo, en un momento en el que los artistas comenzaron a sentirse incómodos con la promoción oficial del arte abstracto y, en general, sobre la

---

<sup>32</sup>Tàpies, Saura y Millares se negaron a participar en la exposición, lo que supuso un problema para el gobierno, que interpretó su negativa como una “postura disidente, ridícula y desagradecida de aquellos pintores a lo que España había presentado al mundo y actualmente hacen pinitos de independencia artística y de otras clases”.

naturaleza de la vanguardia española de posguerra. Sin embargo, en España se calificó como uno de los acontecimientos más extraordinarios que habían ocurrido en muchos años al arte español.

## **5. La escasez de galerías de arte**

Las exposiciones y concursos de carácter nacional y oficial eran de corte tradicional, donde predominaba la temática convencional.

Apenas existían galerías de arte, y muchas eran consideradas como lugares de encuentro de intelectuales y artistas, donde se llevaban a cabo intercambios de ideas.

También la falta de documentación, libros, revistas, etc., tuvo una repercusión negativa en la sociedad, pues ésta rechazaba la novedad, sobre todo plástica, pues no se había tenido conocimiento de ella con anterioridad.

Además, como dato contradictorio decir que, aunque desde las altas esferas estatales se apoyaba el arte más o menos abstracto, brigadas de la policía social y de Falange vigilaban de manera muy estrecha galerías de arte como Clan y Fernando Fe en Madrid, buscando los posibles nexos entre las nuevas vanguardias artísticas y Moscú. Así, esta doble dialéctica de apoyo estatal y de intimidaciones policiales a directores de galerías de arte de vanguardia (fueron fichados por la policía como posibles agentes de la K.G.B o del Kremlin), puso de manifiesto que no había una política artística unitaria, sino una pugna entre sectores del Régimen, donde unos defendían el realismo representativo y otros lo rechazaban<sup>33</sup>.

Madrid y Barcelona fueron los capitales del arte en la España de la época, pero como bien se ha mencionado antes, las galerías eran de poca importancia y funcionaban más como lugares de encuentro entre los intelectuales, pues también compaginaban esta actividad con otras, como librerías o, incluso, tienda de muebles como Biosca.

En Madrid, su mercado del arte se basaba en la exportación del arte contemporáneo español, en las conexiones con galerías extranjeras y en las ventas a compradores extranjeros. Estaban las galerías Biosca, Macarron, Buchholz (una de las primeras

---

<sup>33</sup>UREÑA, Gabriel, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española, 1940-1959*, Madrid, Istmo, 1982, p. 118.

galerías que expuso obra no figurativas), Club Urbis, Sala Tau que en 1955 organizó una exposición colectiva con obras de Manuel Rivera, el escultor Eduardo Carretero, etc, o Darro, con una muestra en 1958 de obras de artistas españoles no figurativos premiados en el extranjero como Oteiza, Chillida, Palazuelo. Pero sobre todo destacaron Clan y Fernando y Fe.

En Clan, con José Antonio Llardent como nuevo director a partir de 1954, se llevó a cabo un acercamiento de la vanguardia internacional a la realidad española, pero también una potenciación de una vanguardia abstracta española (se expusieron obras abstractas de Antonio Saura y Manolo Millares, entre otros).

La Galería de la Librería Fernando Fe, también en 1954 llevó a cabo una campaña de promoción del arte abstracto, que coincidió con una nueva dirección formada por María Lola Romero y Manuel Conde.

Y, además, también hubo una institución privada en Madrid que apoyó de manera incondicional al nuevo arte en la segunda mitad de los años cincuenta: el Ateneo, dirigido en esa época por el productor José Luis Tafur. Allí expusieron artistas tales como Chillida, Canogar, Feito, Gerardo Rueda, Rivera, etc.

Por otra parte en Barcelona, el mercado artístico nacional se bastaba a sí mismo. Y las galerías que más apoyaron al arte abstracto fueron Club 49, René P. Metras, Galerías Layetanas y Jardín.

En la galería René P. Metras, en diciembre de 1959 se expusieron obras de *Dau al Set*, de la Escuela de Madrid (Manolo Millares, Luis Feito, Rafael Canogar) y artistas extranjeros como Max Ernst, Hans Hartung, Serge Poliakof,...

También la prensa especializada organizó exposiciones, como la revista *Papeles de San Armadans*, que a partir de 1957 expuso obras de *El Paso*. Y, desde organismos extranjeros afincados en España, también se cooperó de manera muy activa, como el Instituto Francés con la importación de exposiciones de artistas abstractos franceses.

Aunque Madrid y Barcelona fueron los centros artísticos de la época, también hubo otras entidades locales y municipales que organizaron exposiciones con obras de Luis Feito, Rafael Canogar, Lucio Muñoz, Antonio Saura,.... Así, en 1955 en Cartagena la denominada *I Muestra de Arte Actual*, organizada por el Centro de Estudios de San

Isidoro en colaboración con el Ayuntamiento. Y unos meses más tarde de la de Cartagena, en la Sala Municipal de Arte de San Sebastián, con la muestra *Arte Joven*. O el certamen colectivo organizado por el Ayuntamiento de Murcia en la primavera de 1958.

### III. EL GRUPO *EL PASO* (1955-1965)

#### 1. Inicios

El inicio del grupo estuvo en la exposición *Otro Arte*, celebrada el 16 de febrero al 8 de marzo de 1957 en la Sala Gaspar de Barcelona, por la iniciativa del “Club 49” y bajo la dirección de Michel Tapié. La principal idea de esta muestra fue la de confrontar las experiencias informalistas internacionales con las del panorama español. En la sala estuvo presente la pintura de Antonio Saura, en cuyos cuadros se observaba ya el más violento expresionismo. El mismo Saura, uno de los principales miembros de *El Paso*, fue quien trasladó este proyecto a Madrid con el apoyo de José Luis Fernández del Amo. Fueron importantes en la gestación del grupo las relaciones que unían a muchos de los miembros del grupo, que ya se conocían con anterioridad a esta exposición, como es el caso de Millares y Martín Chirino que se conocían desde su juventud, o como es el encuentro entre Saura y Rivera en 1953, en el I Congreso de Arte Abstracto de Santandé. Otro caso es el del propio Saura, que conoció al poeta Manuel Conde durante su estancia en París y, a su vuelta a Madrid, en 1956, a través de Conde conoció a Canogar y a Feito en la inauguración de su primera exposición individual en el Museo de Arte Contemporáneo. Con esto, tras coincidir en muchos más actos y exposiciones, Millares, Canogar, Serrano, Francés, Suárez, Conde, Ayllón y Saura decidieron reunirse en la casa de éste último, convirtiéndola en su “cuartel general”.

Así, en Madrid, el 20 de febrero de 1957 se fundó el grupo *El Paso*, cuyo nombre y monogramas los propuso Saura en una de las reuniones del grupo: “alude más a un gesto, a una actitud. Un paso es un gesto incipiente. Tímido si se quiere, pero aventurado y aventurero si se da hacia adelante... (el emblema) era exactamente un gesto, un rasgo al azar...”<sup>34</sup>. “*El Paso* es el símbolo del paso hacia una realidad plástica y estética”<sup>35</sup>. Y según Juan Eduardo Cirlot, este nombre viene muy relacionado con el grupo expresionista alemán *Die Brücke* (El puente) pues considera a *El Paso* una continuidad del grupo de comienzos del siglo XX, ya que “la creación del grupo fue motivada por la necesidad de dar coherencia a la labor aislada de los artistas situados en

---

<sup>34</sup>AMÓN, Santiago, “Conversaciones con Antonio Saura sobre El Paso”, *El País*, Madrid, 15 de enero de 1978.

<sup>35</sup>TOUSSAINT, Laurence, *El paso y el arte abstracto en España*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 25.

la extrema vanguardia, tanto en el aspecto estético como en el social. Pues los movimientos del arte contemporáneo han tenido que fundarse es una “psicología de grupo” como única forma de adquirir una conciencia de sí mismos y de presentar batalla a la hostilidad o indiferencia del ambiente”<sup>36</sup>.

En marzo de 1957 se redactó su manifiesto y en abril del mismo año se celebró la exposición inaugural, junto con la publicación del manifiesto, en una de las galerías más importantes de la década, la Sala Buchholz de Madrid. Casi simultáneamente se celebró la ya mencionada exposición colectiva *Otro Arte*, que se trasladó desde Barcelona a la Sala Negra del Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid, del 24 de abril al 17 de mayo de 1957, con la participación y colaboración de Canogar, Feito y Millares.

En un primer momento, el grupo estuvo formado por Antonio Saura, Manolo Millares, Luis Feito, Rafael Canogar, Manuel Rivera, Antonio Suárez, Juana Francés y Pablo Serrano. Sin embargo, Suárez, Francés, Rivera y Serrano se separaron del grupo en el verano de ese mismo año. Poco después se unieron Martín Chirino (en febrero de 1958) y Manuel Viola (en mayo de 1958). Además de estos artistas se unieron algunos críticos: José Ayllón, que en marzo de 1957 publicó el manifiesto del grupo en varias lenguas (castellano, catalán, inglés, alemán, francés y árabe), Manuel Conde, que se desvinculó del grupo en 1959 y Vicente Aguilera Cerni, que firmó el último manifiesto del grupo.

Los motivos por los que se unieron estos artistas fueron a causa de la asfixiante situación española, la presencia de una actitud crítica y la existencia de una angustia creada por un clima histórico que se produjeron en esos años en el panorama intelectual español<sup>37</sup>, así como “para que la capital de España pudiera convertirse en un centro creador del arte vivo de nuestro tiempo y para que otros artistas, a su ejemplo, pudieran agruparse o trabajar aisladamente pero dentro de una esperanza de comprensión o de aceptación al menos...”<sup>38</sup>.

*El Paso* tuvo un carácter madrileño, aunque la mayor parte de sus miembros provenían de otras partes de España (solo Feito era de Madrid): Chirino y Millares de

---

<sup>36</sup>CIRLOT, Juan Eduardo, “El grupo *El Paso* de Madrid y sus pintores”, en *Carta de El Paso* 9, Madrid, enero de 1959.

<sup>37</sup>NIETO ALCALDE, Víctor, “*El Paso*: poética e ideario”, en *El paso a la moderna intensidad* (Catálogo de exposición), Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones Consejería de Cultura, Turismo y Artesanía de Castilla-La Mancha, 2008, p.50

<sup>38</sup>CIRLOT, Juan Eduardo, “Aviso didáctico”, *ob.cit.*

Las Palmas de Gran Canaria, Canogar de Toledo, Saura de Huesca, Francés de Alicante, Rivera de Granada, Serrano de Crivillén (Teruel), Suárez de Gijón y Viola de Zaragoza. Se les compara con la *Generación del 98*, por la atracción de la capital, cosmopolita y aglutinadora, a pesar de la atmósfera sórdida y aislada del panorama español.

El arte de los miembros de *El Paso* tuvo unos rasgos diferenciados claros pero también de gran coherencia, además de un gran personalidad basada en la fuerza de su propia subjetividad y con una actitud de repulsa, protesta y oposición. Se orientaban hacia “una expresión desgarrada de un patetismo sin fronteras”<sup>39</sup>, que se vinculaba también como algo propio de la pintura de Goya.

Tenían un ideario plástico común, surgido de una actitud estética, ética y política convertida en una lucha contra el orden del arte, donde primaba el valor de la expresión más dramática. La raíz de este ideario se hallaba en el expresionismo abstracto americano que los miembros del grupo vieron en la exposición *El arte moderno en los Estados Unidos*, celebrada entre septiembre y octubre de 1955 en Barcelona, con obras de Pollock, Kline, De Kooning, Rothko, Tobey,... Sin embargo, el grupo, a pesar de tener sus raíces en este expresionismo, creó un lenguaje propio, que correspondía a la llamada “singularidad hispánica”<sup>40</sup>.

Su arte aparecía plenamente integrado en el informalismo, tendencia que imperaba a mediados del siglo XX en Europa. Los miembros del grupo mantuvieron una actitud de rebeldía y confrontación dentro del *l' informel*, que habían conocido y desarrollado la mayoría en París, pero no con una reflexión teórica y en torno cuestiones universales, como fueron las atrocidades ocurridas durante la Segunda Guerra Mundial, sino que se centraban más en la existencia de una dictadura, su represión y su falta de libertades.

## 2. Manifiesto y variaciones

En el primer manifiesto<sup>41</sup> firmado en febrero de 1957, los miembros explican qué es el grupo: “El Paso es una agrupación de artistas plásticos”<sup>42</sup>; los motivos por los que se han unido: “para vigorizar el arte contemporáneo español, que cuenta con tan brillantes antecedentes, pero que en el momento actual, falto de una crítica constructiva, de

---

<sup>39</sup> NIETO ALCALDE, Víctor, “*El Paso: poética e ideario*”, *ob.cit.*, p.52.

<sup>40</sup> NIETO ALCALDE, Víctor, “*El Paso: poética e ideario*”, *ob.cit.*, p.53.

<sup>41</sup> AYLLÓN, José, *Manifiesto*, Madrid, febrero de 1957.

<sup>42</sup> *Ibíd.*

*marchands*, de salas de exposiciones que orienten al público, y de unos aficionados que apoyen toda actividad renovadora, atraviesa una aguda crisis”<sup>43</sup>; también cómo van a llevar a cabo ese cambio: “*El Paso* organizará una serie de exposiciones, colectivas e individuales, de pintura, escultura, arquitectura y arte plásticas, en un vasto programa a desarrollar paulatinamente, así como homenajes a los artistas que nos enorgullece considerar nuestros maestros. Fin primordial de nuestra tarea es la celebración de un salón anual agrupando todos los artistas, tanto españoles como extranjeros, que consideremos de interés, y la publicación de un boletín de información y divulgación de las modernas corrientes del arte contemporáneo”<sup>44</sup>; quiénes quieren que participen: “escritores, cineastas, músicos y arquitectos”<sup>45</sup>; qué objetivos quieren conseguir entre todos ellos: “a fin de que nuestro trabajo sea más completo y nos ayuden en nuestra búsqueda y en la formación de una juventud entusiasta, hacia la cuál va especialmente dirigida nuestra actividad desinteresada. Nuestro solo propósito es favorecer el desarrollo de tantas posibilidades que yacen enterradas en una atmósfera plásticamente superada”<sup>46</sup>; y finalizan demostrando su interés modernizador y aperturista: “Todas las manifestaciones artísticas tendrán cabida entre nosotros. Con este fin, hemos reunido cuanto en la actualidad creemos válido, con un criterio riguroso, mirando hacia un futuro arte más español y universal”<sup>47</sup>.

A este primer manifiesto, que cayó como una bomba en una España a falta de novedades y cambios, se le unieron varias modificaciones posteriores del mismo, donde fueron añadiendo o modificando las ideas y objetivos iniciales.

La primera variación<sup>48</sup> únicamente omitió el párrafo referente a quienes querían que participasen.

En la segunda modificación<sup>49</sup>, se observa como el grupo ha evolucionado y está en pleno desarrollo, pues ya no se definen como una “agrupación de artistas plásticos”, sino como una “actividad”; ya no son meras intenciones, sino que establecen lo que se debe hacer y marcan más claramente sus objetivos: “crear un nuevo estado del espíritu

---

<sup>43</sup> *Ibíd.*

<sup>44</sup> *Ibíd.*

<sup>45</sup> *Ibíd.*

<sup>46</sup> *Ibíd.*

<sup>47</sup> *Ibíd.*

<sup>48</sup> Manifiesto *El Paso* publicado con motivo de la exposición de Pablo Serrano en Madrid, en *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 187, Madrid, julio 1957.

<sup>49</sup> Manifiesto publicado en Boletín *El Paso* 3, Madrid, verano 1957.

dentro del mundo artístico español, [...] crear un ambiente que permita el libre desenvolvimiento del arte y del artista, y luchará por superar la aguda crisis por la que atraviesa España en el campo de las artes”<sup>50</sup>. Utilizan el verbo “luchar”, demostrando su máxima dedicación al proceso de renovación artística en España “luchamos por un arte hacia la salvación de la individualidad, dentro del signo de nuestra época”<sup>51</sup>. Respecto al sentido de la obra de arte, su propósito es el “presentar una obra auténtica y libre, abierta hacia la experimentación e investigación sin fronteras, y no sujeta a cánones exclusivistas o limitativos”<sup>52</sup>, y al definir el tipo de arte que quieren propugnar “recio y profundo, grave y significativo”<sup>53</sup>, dan a entender cómo de grande debe de ser el cambio. En su última proclama, quieren encaminarse “hacia una gran transformación plástica en la cual encontrar la expresión de una *nueva realidad* a través de una gran transformación plástica, y hacia una anticademia, en la que espectador y artista tomen conciencia de su responsabilidad social y espiritual”<sup>54</sup>, esto es, que ambos sigan sus propios ideales, que nadie les diga qué deben pensar o hacer, que es lo que estaba haciendo el régimen franquista en esa época. Pero ponen un tiempo límite, aunque no especificado, a la duración del grupo, pues establecen que “La acción de EL PASO durará mientras las condiciones antes expuestas se mantengan en nuestro país”<sup>55</sup>.

La tercera variación<sup>56</sup> del manifiesto apareció al año siguiente en la revista *La moda en España*. En ella se mantienen los objetivos de la anterior, pero ahora sus miembros se han dado cuenta de la importancia de la juventud para que la renovación y el cambio en el arte sean posibles en España: “a la juventud artística, que necesita expresarse a través de sus formas inéditas, y que permanece alejada de la auténtica obra creadora de nuestro siglo”<sup>57</sup>. También hablan de la necesidad de entrar en contacto con las nuevas tendencias que se estaban llevando a cabo fuera de España, de dar un valor universal al arte español, pues insisten en que si no se hacía, ese arte español no sería válido. Hay que añadir también la variación que se ha producido respecto a la tendencia artística que buscaban, pues en su primer manifiesto establecían claramente que todas las tendencias tenían cabida entre ellos. Sin embargo, ahora hablan de una en concreto, el “arte

---

<sup>50</sup>*Ibíd.*

<sup>51</sup>*Ibíd.*

<sup>52</sup>*Ibíd.*

<sup>53</sup>*Ibíd.*

<sup>54</sup>*Ibíd.*

<sup>55</sup>*Ibíd.*

<sup>56</sup>Carta de *El Paso*, en *La moda en España*, núm. 223, Madrid, marzo 1958, p.31

<sup>57</sup>*Ibíd.*

abstracto”, pues se han dado cuenta de que era el arte que marcaba tendencia en la época. Y, además, añaden un nuevo y ambicioso proyecto, el de “la creación de un verdadero centro de investigación artística, de una universidad plástica libre, en la línea de la Bauhaus que desarrollará un conjunto de actividades muy amplias”<sup>58</sup>.

Y, por último, en el número monográfico<sup>59</sup> dedicado a *El Paso* de la revista *Papeles de San Armadans* en abril de 1959, considerado como el manifiesto definitivo, donde se reúnen todas las ideas, objetivos y luchas que buscaban lograr para la España artística de mediados del siglo XX.

En resumen, lo que buscaron estos artistas al formular el manifiesto y sus siguientes variaciones fue que se produjese un cambio en el modo de entender el arte en España, que se superasen los ideales preconcebidos del anticuado y politizado arte académico para crear un arte libre, auténtico y revolucionario. Además, que se ligase al arte español a las tendencias extranjeras, que eran las que traían la modernidad. No olvidar tampoco a la juventud, que sería la que pusiese las bases de la modernidad y quien continuase con la nueva mentalidad formulada por el grupo, y todo ello, a través de un amplio conjunto de actividades (exposiciones, homenajes a artistas, publicación de boletines informativos, etc.), fundamentales para expandir sus ideales por España y el extranjero.

### **3. Miembros**

#### **3.1 Rafael Canogar (Toledo, 1935)**

Destaca por sus constantes cambios, la originalidad y la no repetición, pero sin renunciar sí mismo. Sus diferentes “pinturas” se desarrollan a la vez que su evolución personal. Siempre pensaba en los colores, las dimensiones del lienzo y los lugares que iba a emplear, pero también era consciente de que podían ser elementos que no tenía previstos

En 1954 se produjo su primer cambio: pasó de la figuración que aprendió con Daniel Vázquez Díaz a la abstracción. En 1955, cuando expone en París, ya valora los materiales terrosos, distribuyéndolos en líneas con formas geométricas libres y con un

---

<sup>58</sup>*Ibíd.*

<sup>59</sup>“Manifiesto”, en *Papeles de San Armadans*, núm. 37, Madrid-Palma de Mallorca, abril de 1959, pp. 29-31.

plano superpuesto al del fondo, consiguiendo juegos de luces y sombras. Muestran el equilibrio entre composición, gesto y materia [1] que desapareció cuando, en 1957, dio un paso más radical hacia la abstracción expresionista del informalismo. Limitó el uso de los colores al rojo, blanco y negro, con gestos muy expresivos y matéricos aplicados directamente con el tubo sobre el lienzo, surgidos como un grito íntimo de desgarró y rebeldía y donde solo quedaron espacio curvos [2].

Con *El Paso* y el informalismo proyectó su sensibilidad ante el mundo que le rodeaba. Su pintura era una respuesta permanente ante la realidad. “Reacciones vitales en las que se proyectan vivencias eróticas y viscerales y en las que prima una de las inquietudes de la *poética informal*: la expresión de lo irrepetible”<sup>60</sup>. El placer que ofrecían sus pinturas solo se podía obtener al contemplarlas de manera desinteresada. Entre 1957 y 1958 utilizó los colores para expresar la fuerza del gesto: azul, amarillo ocre y rojo en contraposición del gris, y los negros y blancos que brillaban por su pureza [3]. Entre 1959 y 1960 sus cuadros adquirieron mayor movimiento y tuvo una mayor libertad compositiva, donde aparecían diagonales que dividían el campo pictórico [4] y el gesto se concentraba en una zona del cuadro [5]. A lo largo de 1960 sus cuadros se volvieron más irracionales, llegando incluso a tener casi calidad escultórica [6]. Entre 1961 y 1963 los fondos se hacen neutros y los gestos de la pintura se concentran en una zona del cuadro, aunque luego acabaron siendo sustituidos por “formas mortificadas y sufrientes con una mayor reducción del color”<sup>61</sup> [7].

En 1962 realizó sus últimas obras informalistas [8], pero hasta 1966 no superó por completo la abstracción para dedicarse a un realismo crítico. La razón por la que abandonó el informalismo fue porque la gestualidad había perdido su fuerza a causa de las repeticiones y de la gran cantidad de artistas que se incorporaron a esa tendencia.

### **3.2 Martín Chirino (Las Palmas de Gran Canaria, 1925)**

En 1955 se trasladó de manera definitiva a Madrid junto con otros artistas canarios, entre ellos Manuel Millares. Entró a formar parte del grupo en 1958 porque Saura le convenció para unirse, ya que por esa época no había ningún escultor en el grupo tras la salida de Serrano y porque la escultura en hierro era la vanguardia del momento.

---

<sup>60</sup>NIETO ALCAIDE, Víctor, “Canogar. El tiempo de la pintura”, en *El paso a la moderna intensidad*, ob.cit., p. 101.

<sup>61</sup>NIETO ALCALDE, Víctor, *Rafael Canogar: cincuenta años de pintura* (Catálogo de exposición), Madrid, MNCARS, 2001, p. 22.

La utilidad de Chirino para el grupo fue porque “trabajo en hierro porta el hecho de un *combate* con el material, con elementos comunes a los que planteaban los pintores de la *action painting* (las muescas que deja en la escultura)”<sup>62</sup>, y la vinculación con la tradición española del hierro y la forja<sup>63</sup>.

Las esculturas de la serie *Composiciones* [9], realizadas en la segunda mitad de los años cincuenta, no tienen rasgos completamente abstractos sino que conjuga el cubismo, el constructivismo y el surrealismo, para mostrar sus preocupaciones sociopolíticas. En 1956 realizó su primera *Raíz* y en 1958 su primer *Viento*. *Raíz* [10] es una síntesis de lo espacial y de las formas lineales y, en *Viento* [11] lo lineal gana terreno con una auténtica espiral de hierro, en cuya última versión deja un hueco en el centro, como si se tratase de “un agujero de luz, de pura energía”<sup>64</sup>. Ambos son “gestos materializados” según algunos críticos y artistas. En sus obras no tuvo ningún interés en crear algo desgarrador o hiriente. “Su obra muestra una voluntad de olvido, un anhelo de soledad ejemplar que no sabe a primitivismo y que tampoco se empeña en un refinamiento preciosista. [...] Apasionado del lirismo de la línea, vertebra rectas y curvas en ritmos fríos que utilizan la distancia como factor esencial, es decir, las diferencias de longitud y de flexión”<sup>65</sup>. Las esculturas que realizó hasta finales de los sesenta pueden entenderse como reflexiones sobre la naturaleza de la escultura y estar relacionadas con el informalismo. La serie de los *Inquisidores* [12] es de una abstracción expresionista desgarradora, más vertical que *Raíces*, donde muestra la dureza del momento político en el que le tocó vivir.

Desde 1962 expone en Nueva York de manera periódica e inicia un periodo de neo-figuración con la serie *Cabezas* [13]. Y en 1964, tras una estancia en Grecia, se inspiró en el mundo clásico y ya no utilizó barras de hierro, sino planchas para crear formas y volúmenes. Muchas de las piezas recibieron el nombre de *Mediterráneas* [14].

### 3.3 Luis Feito (Madrid, 1929)

En 1954 realiza ya cuadros totalmente abstractos [15]. Rechaza lo teórico e intelectual y apela a la capacidad de la pintura para “hablar” por sí misma y aproximarse

---

<sup>62</sup>LLORCA, Pablo, “Martín Chirino y El Paso. Algunas diferencias, afinidades y aportaciones”, en *El paso a la moderna intensidad*, ob. cit., p. 117.

<sup>63</sup>Los miembros del grupo vieron la amistad de Chirino con Ángel Ferrant como el eslabón con la generación de la República.

<sup>64</sup>*Martín Chirino: retrospectiva* (Catálogo de exposición), Madrid, MNCARS, El Viso, 1991, p. 16.

<sup>65</sup>CIRLOT, Juan Eduardo, “Aviso didáctico”, ob. cit.

a ella a través de actitudes, metáforas, procesos e intuiciones. Además, no consideró que los materiales fueran los protagonistas de sus cuadros, pues solo eran elementos integradores con un sentido más poético que estético. En el proceso de hacer la obra no había un asunto previo ni esquemas preestablecidos. Había también un conflicto entre el orden y el desorden. Y el pensamiento oriental y la fenomenología se unen en sus pinturas como una visión de la Francia de la época en la que vivía<sup>66</sup>.

Nunca pasó por el surrealismo, a diferencias de otros miembros del grupo, y se le ha relacionado mucho con la tradición de Castilla debido la luz y la gran variedad de colores y al misticismo español: “violento fuego de negros y blancos en eclosiones plásticas, tienen un antecedente en los maestros españoles y nos llevan a pensar a Zurbarán”<sup>67</sup>.

Fue el más contenido del grupo según escribió en 1959 Cirlot<sup>68</sup>. Ya estaba en la tercera etapa de su desarrollo pictórico (iniciada entre 1955 y 1956) en la que había conseguido consolidar la abstracción. Utilizó todas las posibles texturas, calidades y matices generados en el lienzo para mantener, en el fondo, una geometría en la que abundan los cambios y no se sabe si son reales o imaginados [16]. Utiliza sobre todo colores neutros y de tonos claros y terrosos [17]. No obstante, en 1962 los materiales en sus cuadros ganaron en espesor y el rojo, blanco y negro se convirtieron en los protagonistas de sus cuadros, como una división del fuego y el agua [18]. Y a partir 1963 sus obras se organizaron en torno a un núcleo y e incluye el amarillo para conseguir más luz [19].

### **3.4 Juana Francés (Alicante, 1924 – Madrid, 1990)**

La única mujer del grupo. Se desvinculó del grupo en el verano de 1957. En sus primeros cuadros abstractos, a mediados de los años cincuenta, abandonó el uso del caballete y con *El Paso* se unió plenamente al informalismo.

En 1956 inició junto con Serrano y Moreno Galván un viaje por Europa donde se dieron cuenta de la necesidad de un cambio hacia una nueva poética. Ese cambio fue el informalismo, que estaba triunfando en Europa y Estados Unidos.

---

<sup>66</sup>BERNÁRDEZ, Carmen, “Luis Feito, entre el lenguaje y la pintura”, en *El paso a la moderna intensidad*, ob. cit. p. 132.

<sup>67</sup>SÁNCHEZ CAMARGO, “Feito”, en *Pueblo*, Madrid, 21 de octubre de 1958, p. 12.

<sup>68</sup>CIRLOT, Juan Eduardo, “Aviso didáctico”, ob. cit.

Su pintura informalista podría describirse como “paisajes donde el objeto y la perspectiva han sido sustituidos por su expresión, por su efecto en la materia [...]. Son paisajes de las huellas y esencias del mundo...”<sup>69</sup> [20]. Fue más meditada y tranquila que la expresionista de los miembros del grupo, lo que pudo llevar a esa separación del grupo.

Aunque se desvinculó del grupo coincidió con sus miembros en distintas exposiciones colectivas y en esas muestras presentó su serie *Arenales* [21] las cuales son composiciones suaves de una gran carga oriental donde la gestualidad se diluye y se muestra mucho más contenida y los fondos negros están cubiertos con arena y destellos de ocre y dorados, como si fuesen luces.

Tras pintar entre 1961-1962 paisajes abstractos castellanos [22] recuperó la figuración en el año 1963.

### **3.5 Manuel Millares (Las Palmas de Gran Canaria, 1926 – Madrid, 1972)**

Para él “la pintura no solo era un conjunto de formas y colores, sino también la construcción de una ética y en un último lugar de una metafísica”<sup>70</sup>. Creó un arte no sólo para una experimentación formal sino también como un testimonio de la realidad, tanto interna como externa.

Con un proceso de trabajo contrario a la mayoría de los informalistas españoles de su generación, se refugió en las sombras, en el drama e incluso en la muerte, para alcanzar la armonía y descubrir el equilibrio, la luz y la vida. Pero defendió, al igual que ellos, el peso de la tradición española en sus cuadros, aunque con una estética más ligada al informalismo italiano de Alberto Burri y el *arte povera*.

En 1955, año en que se instaló definitivamente en Madrid, abandonó sus denominados pictogramas o pictografías con densos signos provenientes de la cultura prehispanica de inspiración guanche pero también heredados del surrealismo de Klee y Miró [23]. En 1956 realizó sus *Muros* [24], collages bidimensionales con residuos geométricos. E inició la serie de las *Arpilleras*, con las que intentó un proceso de destrucción y creación, de enterrar y de revivir [25]. Recreó la decadencia relacionada

---

<sup>69</sup>GARCÍA SORIA, María, “Juana Francés y su huella en la pintura”, en *El paso a la moderna intensidad*, ob. cit., p. 155.

<sup>70</sup>GUASCH, Anna María, “Millares y *El Paso*”, en *El paso a la moderna intensidad*, ob. cit., p. 170.

con la basura de sus arpilleras quemadas, recosidas y rotas. Las perforaciones, desgarros, cosidos están coloreados con ocre, blanco, negro y rojo que representan la tierra natural, la cal, la muerte y la sangre respectivamente, y buscan mostrar el espíritu humano y la realidad interior [26].

Se olvidó de la perspectiva y solo buscó la representación frontal, donde no hay profundidad. No admitió la tercera dimensión, pero si la auténtica, la material, y a la que llamó “dimensión perdida”, con un fondo real y que no rompe con la frontalidad del muro que diseña según una ley y un canon.

También realizó otra serie *Homúnculo*, iniciada en 1958, y que son objetos en sí mismos más que representaciones dentro de un cuadro [27]. Supuso la principal contribución de Millares a *El Paso* y obedece al principio de destruir y luego construir. Son formas alargadas, como heridas sangrantes, pintadas de negro, blanco y rojo y que aportan pesimismo y miedo, y trabajadas con violencia sobre las arpilleras. A partir de 1960 cosió de manera más tosca las telas, asemejándose más a formas humanas.

Pese a la disolución del grupo, Millares continuó en la línea matérica y simbólica en los años sesenta, que se acentuó al incluir las pertenencias (telas, zapatos) del sujeto anónimo. Y el negro, denso y pastoso, se convirtió en el color predominante de su obra a partir de 1964-1965 [28].

### **3.6 Manuel Rivera (Granada, 1927 – Madrid, 1995)**

En 1955 pasó unos meses en París donde descubrió las nuevas tendencias y, en especial, el informalismo. Allí se dio cuenta de la necesidad de un cambio en la tradición artística española. A partir de 1956 comenzó con sus investigaciones plásticas con telas metálicas. Se separó de *El Paso* en 1957, pero volvió en 1959 hasta su disolución en 1960. Durante esos años su participación en exposiciones nacionales e internacionales fue muy intensa, donde incluso se le dedicó una sala en el Pabellón de España en la XXIX Bienal de Venecia.

Los inicios con la tela metálica fueron muy simples. Sólo consistieron en tensarla sobre un bastidor de madera para luego trabajarla con desgarros, perforaciones, remiendos, etc., en un espacio bidimensional [29]. Pronto aprovechó el grosor de los bastidores para colocar las telas de manera tridimensional y conseguir ilusiones ópticas de transparencia y relieve [30]. Hacia 1959 incorporó tableros que funcionaron como

fondo pictórico, y que le sirvieron como soporte para clavar y sobrealzar las mallas. Consiguio que la obra tuviese las tres artes: pintura, escultura y arquitectura [31]. En 1960 introdujo colores en el tablero del fondo, en las mallas y en los elementos de fijación [32]. Estas obras tienen “una capacidad de sugestión muy grande, con un dramatismo cercano a la crueldad, el dolor,... Evocan sudarios, “telas de araña” como él mismo llamaba, superficies desgarradas por las inclemencias del tiempo, etc. Y buscan la participación activa del espectador. E incluso están relacionadas con la estética de los orientales, de los pueblos nómadas, cuelgan sus telas, sus alfombras y sus tiendas [...] de unos palos provisionales como el alma humana que tenemos entre los dientes”<sup>71</sup>.

Sus obras posteriores a 1960 son más líricas y sensuales e, incluso, místicas. Se le identificó también con la tradición española Y en la serie *Espejos* dio a sus obras un mayor orden, buscando formas geométricas [33].

### **3.7 Antonio Saura (Huesca, 1930 – Cuenca, 1998)**

Experimentó entre 1954 y 1955 con los efectos del *grattage* y realizó la serie *Fenómenos* que provocó una rápida evolución en su obra. Hasta 1955 Saura estuvo viviendo en París, donde siguió al grupo surrealista. Sin embargo, se apartó éste por la actitud nostálgica que guiaba al grupo. Saura siempre buscó la experimentación y adentrarse en nuevos territorios más expresionistas. Y la lectura de *Un art autre* de Michel Tapié fue determinante para llevarle hasta el informalismo, el *action painting* y el tachismo.

Millares y él fueron quienes más buscaron el pasado español dentro de *El Paso*. Pero dijo que a pesar de su obsesión por la historia española, buscó modelos genéricos universales. No es el *Cristo* de Velázquez, sino el hombre crucificado [34]. No es una mujer sino la mujer [35]. O no es Goya o Rembrandt, sino el pintor [36].

La síntesis destructiva de Saura es en el fondo “una culta síntesis donde tan pronto aparecen rasgos del pavoroso Goya de las “pinturas negras” en la Quinta del Sordo como ecos de Dubuffet, huellas de Pollock...”<sup>72</sup>. En sus pinturas se ven “aspectos de construcción y destrucción, de amor y de odio, de luz y de tiniebla, de abstracción y de metafiguración en ambas pinceladas, libres y entrecortadas”<sup>73</sup>. Mostraba sus estados de

---

<sup>71</sup>CIRLOT, Juan Eduardo, “Aviso didáctico”, *ob. cit.*

<sup>72</sup>AQUILERA CERNI, Vicente, *Iniciación al arte español de la postguerra*, *ob.cit.*, p. 101.

<sup>73</sup>CIRLOT, Juan Eduardo, “Aviso didáctico”, *ob. cit.*

ánimo a través de primeros planos y visiones frontales con una gran simplicidad compositiva.

Para Carlos Areán, Saura adopta en 1955 “el más exuberante fluctuantismo. Se acerca al lienzo “como una batalla”, y pinta sus obras con auténtica rabia y buscando automatismo, no exento, no obstante, de cierto sentido autocrítico, que ejerce siempre *a posteriori*, pero no durante el conmocionado momento creacional”<sup>74</sup>. Utilizó solo negro, blanco, sepia y gris que cubren la totalidad del lienzo [37]. En 1956 simplificó al negro sobre blanco y los trazos se convirtieron en movimientos caligráficos, con los que consiguió dotar de tensión y de una explosión de libertad a la composición [38].

En 1957, a pesar de que todos los miembros defendían la abstracción, en los cuadros de Saura aparecen casi siempre figuras humanas sin fondo donde “los ojos empezaron a gritar y sufrir y las bocas a gritar y morder”<sup>75</sup>. Además, es el año en que realiza sus primera *Crucifixiones* [39].

En 1960 abandonó el uso exclusivo del blanco y del negro y realizó una serie de pinturas en *collage* y papel donde intentó la repetición de figuras muy coloridas pero que evolucionaban de forma imprevista, como las realizadas por el grupo *CoBrA* [40]. También empezó las series de *Retratos imaginarios* [41] y *Damas verticales* [42]. En 1964 decidió dedicarse durante dos años a la obra en papel y dejar la tela. Y en 1965 acabó destruyendo un centenar de sus cuadros.

### **3.8 Pablo Serrano (Crivillén, Teruel, 1908 – Madrid, 1985)**

Fue un escultor ecléctico, que nunca estableció una división clara entre la abstracción y la figuración. Trabajó el hierro y continuó la línea expresiva como Julio González y Chillida.

En 1954 regresó a España y en 1955, cuando ya era un veterano dentro del panorama artístico, ganó el Premio de Escultura en la III Bienal Hispanoamericana en Barcelona y se implicó en la renovación del arte en España, por aquella época herida. Juana Francés, fue quien le abrió el camino en el ambiente madrileño a su vuelta de Uruguay. Realizó

---

<sup>74</sup>AREÁN, Carlos, *Veinte años de pintura de vanguardia en España*, ob. cit., p. 88.

<sup>75</sup>CIRICI PELLICER, Alexander, *Antonio Saura: exposición antológica 1948- 1980* (Catálogo de exposición), París, Yves Rivière (etc.), 1980, p. 15.

las series de *Ordenación del caos* [43] y *Quema del objeto* [44] con chapas o trozos de hierro y varillas.

Entre 1955 y 1956 estuvo inmerso en un proceso de gran creatividad, tanto formal como conceptual. La expresión, el gesto, el espacio y la materia parecían fundirse en nuevas formas en las que había rastros de las antiguas vanguardias y de la tradición española. Ese expresionismo fue aumentando y con ello las rugosidades y las texturas, y también los juegos de luces y sombras. Además, la mayor parte de esas obras fueron retratos [45].

Fue el único escultor del grupo en el momento de su fundación y lo abandonó en el verano de 1957, pero sus novedades influyeron mucho en los integrantes del grupo.

En 1960 llevó sus pensamientos filosóficos hacia el terreno del hombre, dando lugar a la serie *Bóvedas para el hombre* [46]. Supusieron la definitiva humanización de Serrano. De formas irregulares, a veces con huellas de ladrillo, estas piezas se muestran como “amparo de un hombre expuesto al mundo sin protección, sin cobijo, de otro modo”<sup>76</sup>. Esos vacíos son “la presencia de la ausencia” y su proceso creativo era hacer la forma y quemar el interior para construir con él el vacío resultante.

En 1962 comenzó otra serie, *Hombre-bóveda* [47], con dos partes diferenciadas: la exterior, con una capa rugosa y no pulimentada, y la interior, con brillo y luz que remite al propio interior humano. Juega con los conceptos de orden y caos o construcción y destrucción.

Y entre 1964 y 1965 creó la serie *Los Fajaditos*, pequeñas piezas a modo de caricaturas [48], como protesta por la campaña de franquista sobre los “veinticinco años de paz”<sup>77</sup>.

### **3.9 Antonio Suárez (Gijón, 1923 – Madrid, 2013)**

Mantuvo una estrecha amistad con Fernández del Amo desde 1952, quien le animó a trasladarse desde Granada a Madrid. La relación de Rivera y Suárez comenzó en 1954 y en 1955 expusieron obras juntos. En 1955 vuelve de París, donde vivió un tiempo y en

---

<sup>76</sup>DURÁN UCÁN, Dolores, “Pablo Serrano. Trayectoria humanista”, en *Pablo Serrano. Arte español para el exterior* (Catálogo de exposición), Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 2003, p. 37.

<sup>77</sup>Celebración llevada a cabo por el gobierno franquista para conmemorar el 25º aniversario del fin de la Guerra Civil.

su pintura vuelven a desaparecer los objetos, pero sin ser totalmente informalista, ya que las masas entrelazadas son consistentes y se diferencian, a pesar de que en ocasiones sean las representaciones de un mundo interior [49].

Con una gran solidez constructiva y cromática de las estructuras, progresivamente el tema se fue simplificando para que las manchas de color fuesen las protagonistas. Admiró la obra de Goya, El Greco y Velázquez, y también la de Picasso, Miró o Julio González. Tuvo preferencia por el óleo pero también utilizó tinta china y lápices. Consideró los pinceles y espátulas como instrumentos para guiar al color en la tela. Y mostró predilección por los paisajes urbanos, siendo casi composiciones abstractas donde las casas quedan reducidas a masas de color.

En 1956 conoció a Millares a través de Rivera. Y en 1957 participó en la fundación de *El Paso*, aunque en el verano del mismo año se marchó del grupo. Aún así, participó en muchas de las exposiciones colectivas internacionales en el periodo de actividad del grupo.

En 1958 incorporó a sus cuadros pan de oro, de plata, mosaicos y otros materiales [50].

En 1960 tuvo una etapa de transición en la que “los elementos puramente plásticos se superponen a cualquier conato de figuración”<sup>78</sup>. Empleó tonos menos viscerales de negros, grises y blancos y su caligrafía fue más personal y trabajó mucho más el grosor de la pintura demostrando delicadeza y armonía [51].

Con esto, se observa cómo su pintura fue evolucionando hacia una mayor depuración. De la representación de objetos a una representación esquematizada, e incluso hasta la desintegración total en la década de los años sesenta [52].

### **3.10 Manuel Viola (Zaragoza, 1916- Madrid, 1987)**

En los años anteriores a su ingreso en *El Paso* predominaron los azules, verdes, ocre y grises en sus cuadros. Trabajó más con los dedos que con la espátula en busca de calidades y también realizó arañazos y rayados [53].

---

<sup>78</sup>GARCÍA VIÑO, Manuel, *Antonio Suárez* (Catálogo de exposición), Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974, p. 28.

Ingresó en el *El Paso* en el año 1958 por petición expresa de Antonio Saura, lo cual ocurrió tras la exposición *Arte español de vanguardia*, celebrada en 1958 en la sala de exposiciones del Club Urbis en Madrid. Junto a Saura llevó a cabo una intensa actividad literaria dentro del grupo, y prueba de ello es el número monográfico dedicado al grupo de la revista *Papeles de Son Armadans* en 1959. Tras su ingreso en el grupo quiso realizar un arte nuevo comprometido y con un estilo más personal.

Su obra está cargada de imágenes intensas, con una gran agresividad en el gesto y la incorporación del negro. Además, ninguna de sus pinturas conduce al pesimismo, sino que llevan a pensamientos eufóricos y optimistas.

*La Saeta* (1958) [54] es una de las primeras obras de un miembro del grupo en la que se utiliza un elemento de la tradición española. Sus pinturas son unas de las que más conexiones tienen con Velázquez, Zurbarán, El Greco y Ribera. Superpone blancos sobre negros con una leve figuración que luego desaparecerá en sus pinturas posteriores.

El arte de Viola está “tocado por el aura irracional del misterio, por el duende, por lo estremecedor e irracional de los *sonidos negros* como Lorca”<sup>79</sup>.

Hasta 1961 duró la etapa del blanco y el negro en la que destacó el vacío [55]. Y es a partir de ese año cuando cambió el uso de acrílico por óleo y comenzó a utilizar de nuevo más colores en su paleta, como el verde, el rojo y el azul, pero manteniendo el gesto rápido de la pincelada sobre el lienzo [56].

#### **4. Exposiciones colectivas**

A pesar de su corta duración, el grupo realizó en España varias exposiciones colectivas: la primera, como bien se ha mencionado antes, en la galería Buchhloz de Madrid en abril de 1957: *El Paso. Primera exposición del grupo con obras de Canogar, Feito, Francés, Millares, Rivera, Saura, Serrano, Suárez*.

La segunda exposición colectiva, titulada *El Paso*, tuvo lugar en la Sala de la Caja de Ahorros de Asturias de Oviedo en junio de 1957, y en agosto se trasladó al Ateneo Jovellanos de Gijón.

---

<sup>79</sup>HIERRO, José, “Manuel Viola”, en *Manuel Viola* (Catálogo de exposición), Cuenca, Fundación Antonio Saura, 2003, p. 13.

En enero de 1958 se inauguró la exposición *El Paso* en el Palacio Provincial de Zaragoza, organizada por el Instituto Fernando el Católico de la Diputación Provincial de Zaragoza. Y a su vuelta a Madrid se produjo la incorporación del escultor Martín Chirino.

Al mes siguiente hubo otra más, *Cuatro pintores y un escultor*, celebrada en el Colegio Mayor de San Pablo en la Ciudad Universitaria de Madrid,.

Entre el 7 y el 15 de marzo celebraron, como tarea pedagógica, *Una Semana de arte abstracto*, en la Sala Negra de Madrid en colaboración con el arquitecto Antonio Fernández Alba y la Escuela de Arquitectura. Se presentaron obras de Chillida, Ferrant, Chirino, Canogar, Feito, Tàpies, etc.

En 1959 se realizaron dos exposiciones con el mismo título, *El Paso*. La primera en enero en la Sala Gaspar de Barcelona, y la segunda en la Galería Biosca de Madrid. Solo contaron con obras de Canogar, Feito, Saura y Millares, ya que la exposición se había organizado antes de que Chirino y Viola se uniesen al grupo.

Y, por último en 1960, antes de la completa disolución del grupo, se llevaron a cabo dos exposiciones en el extranjero; *Four Spanish painters* en la Pierre Matisse Gallery de Nueva York, inaugurada el 29 de marzo, y *El Paso* en la Galleria L'Attico de Roma, inaugurada el 15 de octubre, que supuso la última muestra conjunta de varios miembros del grupo.

Hasta aquí las exposiciones colectivas organizadas por el grupo, pero también hay que incluir las exposiciones en las que participaron junto con otros artistas en el periodo de 1957 a 1960. Así, están las exposiciones *Otro Arte*, celebradas en Barcelona en la Sala Gaspar y en la Sala Negra en Madrid entre febrero y mayo de 1957. En abril de ese mismo año, en el Ateneo Jovellanos de Gijón, con la muestra *Pintores abstractos españoles* y a continuación la IV Bienal de Arte Moderno de São Paulo.

En 1958, la XXIX Bienal Internacional de Venecia, el acontecimiento que realmente les dio la fama, y la exposición *Arte español de vanguardia* en el Club Urbis de Madrid, del 15 de julio al 9 de septiembre.

En abril de 1959 en la Sala Darro de Madrid, se les ofreció la exposición-homenaje *Negro y Blanco* a los artistas españoles triunfadores en el extranjero. También en 1959,

del 21 de mayo al 18 de junio, tuvo lugar en el Musée des Arts Decoratifs de París, la muestra *13 peintres espagnols actuel*, que fue un balance de la “voluntad abstracta” del gobierno español. Otra exposición fuera de España fue *Le jeune peinture espagnole*, celebrada primero en el Musée d’Art er d’Histoire en Friburgo (julio-agosto), después titulada *Junge Spanische Maler* en la Kunsthalle de Basilea (agosto-septiembre) y que finalizó en la Akademie für Bautechnik de Munich (octubre).

Y en 1960, las exposiciones: *Artistas seleccionados por el Museum of Modern Art*, en la Galería Biosca de Madrid del 7 al 20 de junio; después, la celebrada en el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York del 21 de junio al 20 de octubre y titulada *Before Picasso; after Miró*; y otra casi de manera simultánea a la anterior, *New Spanish Painting and Sculpture*, inaugurada en el MoMA el 25 de julio y que continuó durante un año, ya que hizo una gira por varias ciudades de Estados Unidos. También julio, pero en Caracas (Venezuela) la exposición *Pintura Española Contemporánea*, en la Fundación Eugenio Mendoza. Y por último, la exposición *O Figura: Homenaje informal a Velázquez*, en la Sala Gaspar de Barcelona en octubre de 1960.

## 5. Proyección internacional

Con estas exposiciones, consiguieron rápidamente un extraordinario prestigio fuera de España. Sin embargo, esta fama fue algo posterior dentro del panorama español, debido a que la vanguardia en España tenía pocos seguidores y defensores. Solo algunos críticos de arte, galerías, coleccionistas y un pequeño público eran su apoyo.

Los organismos culturales oficiales del régimen intentaron utilizar a la vanguardia como un medio de propaganda, de modernidad y de unión con el arte que se estaba desarrollando en esa época fuera de España, pero los miembros del grupo no tuvieron una estrecha relación con el régimen, lo que les trajo unas consecuencias negativas dentro del territorio nacional.

Por otra parte, la crítica francesa fue una de las más interesadas, ya que quiso ver qué tipo de *art autre* se estaba llevando a cabo fuera del principal país informalista. Fue una de las primeras en asombrarse del éxito que estaban alcanzando estos artistas<sup>80</sup>.

---

<sup>80</sup>GÓMEZ ÁLVAREZ, José Ignacio, “El grupo El Paso y la crítica de arte”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VIII, Hª del Arte, t. XI, 1998, p. 451. Nombra a las revista *Cimaise*, que ya desde marzo-abril de 1959 habla de la obra española o también hizo *Cahiers du Musée de Poche*.

Además, muchas galerías quisieron tener presente en sus espacios la mejor pintura española del momento.

En la XXIX Bienal Internacional de Venecia se produjo la consagración internacional de grupo. Aunque los miembros del grupo no se llevaron ningún premio, sí fueron otros artistas españoles los premiados: Eduardo Chillida, Antoni Tàpies y el Pabellón de España. La crítica fue unánime, ya que vio una nueva visión moderna y unas vanguardias provenientes de la capital y no sólo de Barcelona como había ocurrido hasta entonces.

En 1959 casi todo el mundo hablaba de *El Paso*, como bien dijo Saura a Millares desde París: “¡Hay que hacer el boletín enseguida! Coño. Todo el mundo habla de *El Paso*. Estoy contento. Creo que ha llegado nuestro momento. ¡Se habla de una escuela española casi como de una americana! Tenemos que trabajar intensamente, cada vez más unidos. ¡No tenemos que dormirnos, el momento es importantísimo para nosotros!”<sup>81</sup>

En 1961 en Nueva York, gracias al impulso de las exposiciones llevadas a cabo en el MoMA y el Solomon R. Guggenheim sobre el arte español más actual, Feito y Canogar demostraron como, tras la desaparición del grupo, las galerías extranjeras estaban todavía interesadas en el arte informalista español.

## **6. El papel de los críticos**

El campo de la crítica en España estuvo marcado por dos recorridos: “el que conduce a la victoria sobre el arte académico [...] y el que lleva del surrealismo al informalismo, que al fin aparece como definitivo elemento depurador de la vanguardia, como una literal y profunda vuelta al orden. En España la despolitización de la cultura aparece, en realidad, como una desfascistización”<sup>82</sup>.

Fueron ellos quienes estimularon la confrontación entre las vanguardias ya existentes en Madrid y Barcelona, y las provenientes del exterior, traídas por los artistas exiliados a su regreso a España. Y quienes hicieron también popular, junto al franquismo, la presencia de “lo español” en el arte informal a través de sus escritos.

---

<sup>81</sup>Carta de Antonio Saura a Manolo Millares fechada en París, el 31 de enero de 1959. Archivo Millares, Fundación Antonio Pérez, Cuenca.

<sup>82</sup>DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, *La idea de arte abstracto en la España de Franco*, Madrid, Cátedra, 2013, p. 13.

Manuel Conde, poeta y responsable de las exposiciones de la galería Fernando Fe, fue quien se encargó de las presentaciones del grupo, pero desde 1959 no volvió a pronunciarse sobre el grupo y según Valeriano Bozal fue porque todavía no tenía el peso suficiente dentro del panorama cultural<sup>83</sup>.

José Ayllón es el otro crítico miembro desde la creación del grupo y que continuó hasta su disolución. Fue quien redactó el primer manifiesto. No escribió tantos textos como Conde pero su gestión para la difusión del grupo fue decisiva. Se le atribuye, junto a Saura, la decisión de la disolución de *El Paso*.

Juan Eduardo Cirlot, investigador y poeta del informalismo, fue miembro del grupo informalista catalán *Dau al Set*. Vio a El Paso como “ejemplo en Madrid para la esperanza y la comprensión, o aceptación al menos” y lo relacionó con el núcleo informalista de Barcelona a través del “temple del alma hispánica”<sup>84</sup>.

Vicente Aguilera Cerni fue otro de los críticos que participó en las actividades del grupo. Firmó, además, el último manifiesto del grupo “Última comunicación”.

El escritor Camilo José Cela, no siendo crítico de profesión, fue considerado uno de los más importantes de esos años al decidir publicar en abril de 1959 en el número 37 de la revista *Papeles de Son Armadans* un monográfico del grupo *El Paso* cuando éste todavía no había alcanzado la verdadera fama.

Hubo también otros críticos que participaron en la difusión o consolidación de la imagen del grupo. Luis Trabazo polemizó con Saura y Ayllón desde la revista *Índice* y Eugenio D’Ors acogió a Saura y Millares en sus “Salones de los Once”. Sánchez Camargo alabó a los miembros del grupo en la exposición *Otro Arte*, a los que consideró superiores frente a los artistas internacionales, incluso antes de obtener el reconocimiento nacional e internacional. Lafuente Ferrari y Popovici también elaboraron textos y promovieron en el arte informal tanto en el interior como en el exterior.

---

<sup>83</sup>BOZAL, Valeriano, *Pintura y escultura españolas. 1939-1990. Summa Artis*, vol. 37, Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 342.

<sup>84</sup>GÓMEZ ÁLVAREZ, José Ignacio, “El grupo El Paso y la crítica de arte”, *ob. cit.*, p. 447.

E incluso miembros de las instituciones oficiales, como Fernández del Amo y González Robles fomentaron el lenguaje informal a través del comisariado y la dirección de certámenes nacionales e internacionales.

## 7. Disolución

A penas unos meses después de la publicación del manifiesto, en el verano de 1957, se produjo la marcha definitiva de Serrano, Francés, Suárez y temporal de Rivera. En el número de julio de la revista *Índice de las Artes y las Letras*, su director decidió publicar una carta personal que Saura envió a la revista donde se quejaba del último número de la revista. En ella Saura hablaba de la actividad de *El Paso*, pero también citaba a sus componentes “Millares, Canogar, Feito, Serrano, etc.”<sup>85</sup>, aunque, en ese etcétera no mencionaba explícitamente a Rivera, Suárez y Francés, lo que pudo suponer una disputa dentro del grupo, a pesar de que Rivera dijo que salió del grupo para poder dedicarse en exclusiva a su obra. Además de esa carta personal de Saura, un mes más tarde, en agosto, otra carta fue enviada a la revista, pero en este caso por Serrano al director y en ella se confirmaba su salida: “[...] Me mueve dirigirle la presente por las referencias que se hacen de mi nombre junto a la agrupación *El Paso*. Debo aclarar que si bien pertencí al principio de su formación, hoy ya no pertenezco, ni a esa ni a ninguna otra agrupación...”<sup>86</sup>.

A pesar de esta primera crisis el grupo continuó hasta 1960, cuando Juan Ramírez de Lucas dio a conocer la disolución del grupo, en un reportaje de *Gaceta Ilustrada* del 23 de abril: “El Paso comenzó a caminar con paso de pasodoble: es decir, todo hacia adelante, sin parar y con ritmo presuroso que no excluía el recrearse en la suerte”<sup>87</sup>. Y que fue confirmada de manera oficial y de mutuo acuerdo por la mayoría, en mayo del mismo año en el boletín 16 de *El Paso*<sup>88</sup>.

La última comparecencia del grupo fue para su última exposición colectiva *El Paso: Canogar, Chirino, Feito, Millares, Rivera, Saura, Viola*, en la galería L’Attico de Roma

---

<sup>85</sup>Carta personal de Antonio Saura enviada a la revista *Índice de las Artes y las Letras* y publicada por el directo en el número de julio de 1957.

<sup>86</sup>SERRANO, Pablo, “Al Margen, de *El Paso*”, en *Índice de las Artes y las Letras*, 104, Madrid, agosto de 1957.

<sup>87</sup>RAMÍREZ DE LUCAS, Juan, “Los abstractos cumplieron su objetivo. Se ha disuelto *El Paso*”, en *Gaceta Ilustrada*, núm. 185, Madrid, 23 abril 1960, pp. 27-34.

<sup>88</sup>“Última Comunicación”, Boletín *El Paso-16*, mayo de 1960.

en octubre de 1960, que a pesar de ser unos meses después de la confirmación de la disolución, ésta ya estaba organizada.

## 8. Repercusión posterior en el arte español

Aunque años después no se siguieron las ideas informalistas que propugnaron los miembros del grupo<sup>89</sup> y algunos volvieron a la figuración (como Canogar, que experimentó con la tendencia *pop* tras el informalismo), sí que marcaron el nuevo porvenir del arte español: “El Paso supuso una contribución a la afirmación de una pintura que responde a la propuesta de apertura hacia las corrientes universales y a la recuperación de ciertas constantes españolas. Han dado un “nuevo estado del espíritu” y dejan un ambiente más favorable para la expansión de lo nuevo en España”<sup>90</sup>.

“Los miembros de *El Paso* han marcado un giro en la evolución y la vida cultural; pertenecen a la Historia. Son los “maestros” de las nuevas generaciones artísticas”<sup>91</sup>. Fueron el renacimiento artístico gracias a la gran cantidad de actividades que proyectaron (exposiciones, conferencias, boletines) y se convirtieron en un impulso para la creación de nuevas galerías de arte sobre todo en Madrid y Barcelona. La Galería Juana Mordó es un ejemplo, pues desde los años sesenta trabajó con los miembros del grupo y otros artistas abstractos.

Y fueron los impulsores, en cierto modo, del Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca, creado por Fernando Zóbel en 1966, ya que sin su impulso innovador y aperturista, el arte abstracto de la generación de los cincuenta y sesenta no hubiese tenido un lugar propio hasta muchos años más tarde.

---

<sup>89</sup>BOZAL, VALERIANO, *Historia del Arte en España. II, De Goya hasta nuestro días*, Madrid, Itsmo, 1978, p. 28. La crisis del informalismo, se produjo más rápido en fuera que dentro de España y sus causas fueron principalmente dos: “el agotamiento significativo de unas formas que se concebían rutinariamente y la saturación de un mercado que con este movimiento había alcanzado una solidez hasta entonces inigualada [...]. La saturación del mercado ponía al descubierto la mecánica del proceso a que estaba sometida la vanguardia contemporánea: la necesaria claudicación en los planteamientos ideológicos y significativos, siempre que se aceptasen las vías comerciales de distribución, que conducían a un público reducido dispuesto a convertir las obras en objetos decorativos [...] y lo que sacaban a la luz era la inutilidad de la imagen”.

<sup>90</sup>CALVO SERRALLER, Francisco, *Enciclopedia del arte español del siglo XX. 1940-1959*, Madrid, Mondadori, 1991, p. 730.

<sup>91</sup>TOUSSAINT, Laurence, *El paso y el arte abstracto en España, ob. cit.*, p. 146.

#### IV. CONCLUSIONES

La fundación del grupo *El Paso* coincidió en el momento en el que el régimen franquista quiso salir de su aislamiento y mostrar nuevas ideas de apertura y modernidad. Aunque los miembros del grupo intentaron distanciarse del gobierno franquista, no pudieron evitarlo ya éste les permitió darse a conocer fuera de España a través de los certámenes internacionales y de las exposiciones organizadas en Nueva York en colaboración las instituciones americanas. Así, ambos se beneficiaron a pesar de que no tuviesen las mismas ideas políticas.

Además, el gobierno, a través de las instituciones culturales, quiso convertir a España en el nuevo centro del informalismo con capital en Madrid y *El Paso* como su máximo referente.

Luis González Robles fue fundamental para el éxito del grupo, ya que fue el comisario del Pabellón de España en los certámenes internacionales durante los años de mayor actividad del informalismo español (de 1955 a 1960). Apoyó el informalismo por encima de otras corrientes artísticas como fueron el arte normativo, la figuración y el realismo intimista madrileño, aunque él dijese que no tendía a favor del arte abstracto, sino hacia la tendencia del certamen al que acudían.

No hay que olvidar tampoco el papel de los críticos, que junto a las instituciones públicas, fueron un elemento decisivo para el triunfo del grupo. El grupo mantuvo el contacto con muchos críticos e, incluso, varios formaron parte del grupo como Manuel Conde, Vicente Aguilera Cerni y José Ayllón. Esas relaciones les generaron grandes beneficios, como exponer en las galerías más importantes en España (la Sala Gaspar de Barcelona y la Galería Biosca de Madrid) y la publicación de artículos sobre el grupo en revistas y boletines, consiguiendo la difusión de sus ideas y obras tanto en España y como en el extranjero.

Además, las actividades (exposiciones, conferencias, boletines) que llevaron a cabo de 1957 a 1960 como grupo supusieron un renacimiento en el arte español, pues hasta entonces España miraba más hacia el arte académico y sacro, por entonces ya obsoleto. Gracias a ese impulso innovador, se abrieron nuevas galerías de arte en España y la venta de obras de artistas de la época se incrementó tanto dentro como fuera del país; y

en 1966 se creó el Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca, un lugar propio para el arte abstracto de las décadas de 1950 y 1960.

Y, a pesar de que los miembros del grupo utilizaron distintos materiales y técnicas para sus obras, todos buscaron lo mismo en sus cuadros: luchar contra la situación asfixiante de España a través del gesto, la expresión más dramática y la materia, y a base de negros y grises como Saura y Viola o de cortes en telas metálicas como Rivera. Además, todos ellos mantuvieron la tradición española en sus obras, a pesar de que buscaron lo más nuevo y diferente, pues se dieron cuenta de era un elemento muy válido para su éxito. Casi todos siguieron los modelos de Goya, El Greco o Velázquez, o representaron los paisajes castellanos como Juana Francés.

## BIBLIOGRAFÍA

### Catálogos de exposiciones

- BONET, Juan Manuel, *El Paso después de El Paso en la colección de la Fundación Juan March*, Madrid, Fundación Juan March, 1988
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Saura: damas*, Madrid, Fundación Juan March, 2005
- O'HARA, Frank, *New Spanish Painting and Sculpture*, Nueva York, MoMA, 1960
- VV.AA., *Antonio Saura. Exposición antológica. 1948-1980*, París, Yves Rivière, 1980
- VV.AA., *Before Picasso, After Miró*, Nueva York, Solomon. R. Guggenheim Museum, 1960
- VV.AA., *Canogar: cincuenta años de pintura*, Madrid, MNCARS, 2001
- VV.AA., *El paso a la moderna intensidad*, Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha, imp. 2008
- VV.AA., *Feito: arte español para el exterior*, Madrid, SEACEX, 2002
- VV.AA., *Juana Francés. La Colección*, Zaragoza, IAACC, 2012
- VV.AA., *Madrid: el arte de los 60*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1990
- VV.AA., *Millares: luto de Oriente y Occidente: Arte Español*, Madrid, SEACEX, 2003
- VV.AA., *Manuel Rivera: arte español para el exterior*, Madrid, SEACEX, 2003
- VV.AA., *Manuel Viola*, Cuenca, Fundación Antonio Saura, 2003
- VV.AA., *Manuel Viola: el espacio por la luz*, Madrid, Obra Social Caja Madrid, 2005
- VV.AA., *Martín Chirino: retrospectiva*, Madrid, MNCARS, 1991
- VV.AA., *Pablo Serrano: arte español para el exterior*, Madrid, SEACEX, 2003
- VV.AA., *Rivera: reflejos*, Cuenca, Fundación Juan March, 2002

### General

- AGUILERA CERNI, Vicente, *Iniciación al arte español de la postguerra*, Barcelona, Península, 1970
- AREÁN, Carlos Antonio, *Veinte años de pintura de vanguardia en España*, Madrid, Editora Nacional, 1961, pp. 38-40, 59-60, 82-85, 88-89, 92-93, 97-98
- BOZAL, Valeriano, *Estudios de arte contemporáneo, 2. Temas de arte español del siglo XX*, Boadilla del Monte, Antonio Machado Libros, D.L, 2006, pp. 151-152

- BOZAL, Valeriano, *Historia del arte en España, II. Desde Goya has nuestros días*, Madrid, Istmo, 1978, pp. 174-177, 215
- BOZAL, Valeriano, *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España II, 1940-2010*, Boadilla del Monte, Antonio Machado Libros, D.L., 2013, pp. 127-132, 162-175, 181-205
- CALVO SERRALLER, Francisco, *El arte contemporáneo*, Madrid, Taurus, D.L., 2001, pp. 275-286, 314-325
- CALVO SERRALLER, Francisco (dir.), *Enciclopedia del arte español del siglo XX. 1940 – 1959*, Madrid, Mondadori, 1991
- CAMPOY, Antonio Manuel, *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián; LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Madrid, Istmo, D.L., 2004, pp. 336-353, 377-394
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, *La idea de arte abstracto en la España de Franco*, Madrid, Cátedra, 2013
- GRACIA GARCÍA, Jordi, *La España de Franco (1939-1975): cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2001, pp. 212-223, 264-265
- JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO, M<sup>a</sup> Dolores, *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1989
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1990, pp. 81-86
- UREÑA, Gabriel, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española, 1940-1959*, Madrid, Istmo, 1982, pp. 109-127, 134-149, 166-175

### **Específica**

- AGUILAR GARCÍA, M<sup>a</sup> Dolores, “La obra pictórica de Antonio Suárez”, en *Baética: Estudios de arte, geografía e historia*, nº5, Málaga, 1982, pp. 7-14
- AMADO, Antonio, “España en la XXIX Bienal de Arte de Venecia”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 104, Madrid, agosto 1958, pp. 231-234
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana*, Madrid, CSIC, 1996, pp.15-19, 87-115, 185-188, 199-208
- CÁMARA, Jesús, “El informalismo español fuera de España: 1955-1965”, en *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*, Madrid, CSIC, 2001, pp. 341-351

- CIRLOT, Juan Eduardo, *Informalismo*, Barcelona, Omega, 1959
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, “Los artistas como autores: sobre la crítica, la historia y la teoría del informalismo español”, en *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*, Madrid, CSIC, 2001, pp. 353-359
- ESTEBAL LEAL, Paloma, “Los diversos periodos de la obra de Rafael Canogar” [en línea], 2007, Junio 2010. [Consulta: 3-8-2014]. Disponible en: <http://catalogo.rafaelcanogar.com/doc/5.%20Los%20diversos%20periodos%20de%20la%20obra%20de%20Rafael%20Canogar.pdf>
- FUENTES VEGA, Alicia, “Franquismo y exportación cultural. El papel de “lo español” en el apadrinamiento de la vanguardia”, en *Anales de Historia del Arte*, Madrid, Volumen Extraordinario 183-196, 2011, pp. 183-196
- GARCÍA VIÑO, Manuel, *Antonio Suárez*, Madrid, Ministerio de Educación, 1974
- GÓMEZ ÁLVAREZ, José Ignacio, “El grupo El Paso y la crítica de arte”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hª del Arte, t. 11, 1998, pp. 437-459
- LÓPEZ MANZANARES, Juan Ángel, *Madrid antes de “El Paso”: la renovación artística en la postguerra madrileña (1945-1957)*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006
- TOUSSAINT, Laurence, *El Paso y el arte abstracto en España*, Madrid, Cátedra, 1983
- TUSELL GARCÍA, Genoveva, “La internacionalización del arte abstracto español: el intercambio de exposiciones con los Estados Unidos (1950-1964)”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hª del Arte, t.16, 2003, pp. 223-232
- POPOVICI, Cirilo, *Juana Francés*, Madrid, Ministerio de Educación, 1976

### Sitios web

- Antonio Saura*. [Consulta: 27-08-2014]. Disponible en: <http://www.antoniosaura.org/>
- Antonio Saura, Museo Guggenheim de Bilbao*. [Consulta: 10-08-2014]. Disponible en: <http://www.guggenheim-bilbao.es/artistas/antonio-saura/>
- Catálogo razonado de Rafael Canogar*. [Consulta: 27-08-2014]. Disponible en: <http://catalogo.rafaelcanogar.com/home.aspx>
- Fundación María José Jove. Colección de Arte*. [Consulta: 20-08-2014]. Disponible en: <http://www.fundacionmariajosejove.org/coleccion-de-arte/autores/>
- Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneo. Pablo Serrano (IAACC)*. [Consulta: 25-08-2014]. Disponible en: <http://www.iaacc.es/>

*Manuel Rivera*. [Consulta: 20-08-2014]. Disponible en: <http://manuelrivera.net/>

*Martín Chirino*. [Consulta: 18-08-2014]. Disponible en: <http://www.martinchirino.com/>

*Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca, Fundación Juan March*. [Consulta: 29-08-2014]. Disponible en: <http://www.march.es/arte/cuenca/coleccion/?l=1>

*Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS)*. [Consulta: 10-08-2014]. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/>

*Pablo Serrano*. [Consulta: 18-08-2014]. Disponible en: <http://www.pabloserrano.es/>

*Rafael Canogar*. [Consulta: 27-08-2014]. Disponible en: <http://www.rafaelcanogar.com/>

## APÉNDICE DE ILUSTRACIONES

### Rafael Canogar



1. *Sin título*, 1955.  
Óleo sobre lienzo – 65 x 100 cm  
Colección Andre Denini, Ginebra (Suiza)



2. *Pintura nº20*, 1958  
Óleo sobre lienzo – 120 x 80 cm  
Fundación María José Jove, La Coruña



3. *Sin título*, 1958  
Óleo sobre papel encolado a tabla – 79,5 x 66,5 cm  
Colección Eduardo Rosa, Portugal



4. *Zona erógena*, 1959  
Óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm  
Colección particular, Madrid



5. *Toledo*, 1959  
Óleo sobre lienzo – 250 x 200 cm  
Fundación Juan March - Museo de Abstracto  
Español de Cuenca



6. *Pintura*, 1960  
Óleo sobre lienzo – 81 x 100 cm  
Antigua Colección Guglielmo Achille Cavellini, Brescia (Italia)



7. *El transparente*, 1962  
Acrílico sobre lienzo – 162 x 130 cm  
Colección Helga de Alvear, Madrid

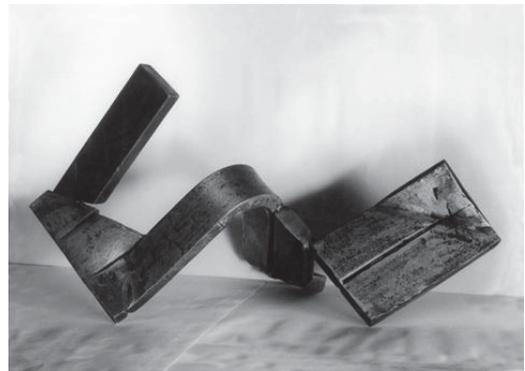


8. *Retrato de un perro*, 1965  
Óleo sobre lienzo – 117 x 97 cm  
Colección particular, Madrid

Martín Chirino



9. *Composición*, 1956  
Hierro forjado – 23 x 88 x 44 cm  
Colección privada, Madrid



10. *Raíz*, 1959  
Hierro forjado - 24 x 58 x 35 cm  
Colección privada, Madrid



11. *Viento*, 1958  
Hierro forjado - 40 x 45 x 15 cm



12. *Inquisidor*, 1959  
Hierro forjado – 65 x 32 x 30 cm  
Colección privada, Canarias



13. *Cabeza reclinada*, 1962  
Hierro forjado – 50 x 120 x 20 cm  
Colección privada, Madrid



14. *Mediterránea*, 1968  
Hierro forjado – 48 x 130 x 30 cm  
Colección privada, Nueva York

**Luis Feito**



15. *N°14 B*, 1954  
Óleo sobre lienzo – 48 x 100 cm  
Colección Galería María Blanchard, Madrid



16. *N° 179*, 1960  
Técnica mixta sobre lienzo – 130 x 162 cm  
MNCARS, Madrid



17. *N° 175*, 1960  
Óleo y arena sobre lienzo – 159, 4 x 179, 7 cm  
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York



18. *N° 374*, 1962  
Óleo sobre lienzo – 130 x 162 cm  
Patrimonio Nacional, Madrid

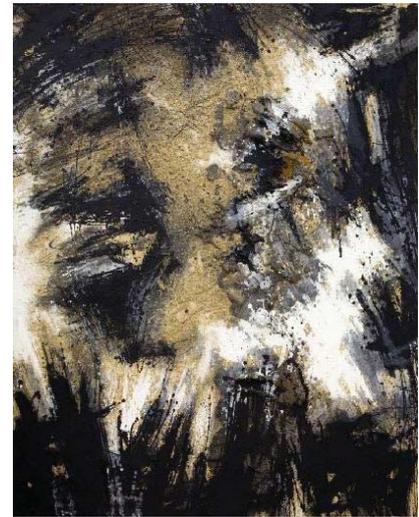


19. *Nº 495*, 1965  
Óleo sobre lienzo – 114 x 146 cm  
Colección Galería Egam, Madrid

**Juana Francés**



20. *Sin título*, 1957  
Técnica mixta sobre tela – 132,5 x 84 cm  
IAACC Pablo Serrano, Zaragoza



21. *Sin título (Nº 45)*, 1960  
Técnica mixta sobre tela – 148 x 116 cm  
IAACC Pablo Serrano, Zaragoza



22. *El hombre y la ciudad*, 1963  
Técnica mixta sobre lienzo – 116,20 x 98,30 cm  
IAACC Pablo Serrano, Zaragoza

**Manuel Millares**



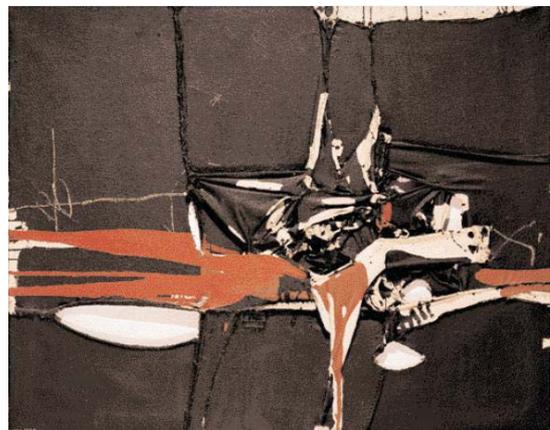
23. *Pictografía*, 1955  
Óleo sobre tablex – 71 x 91,5 cm  
Colección particular



24. *Muro*, 1956  
Técnica mixta sobre arpillera – 81 x 116 cm  
Colección privada



25. *Cuadro*, 1957  
Técnica mixta sobre arpillera – 98 x 130 cm  
Colección privada



26. *Cuadro 151*, 1961  
Técnica mixta sobre arpillera – 130 x 162 cm  
Colección privada

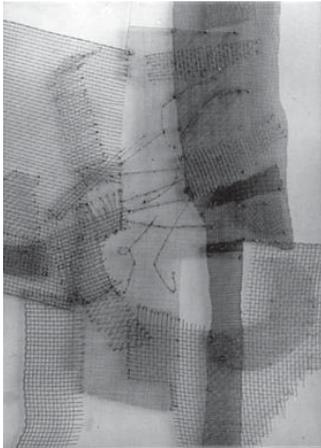


27. *Homúnculo 4*, 1966  
Técnica mixta sobre arpillera – 100 x 81 cm

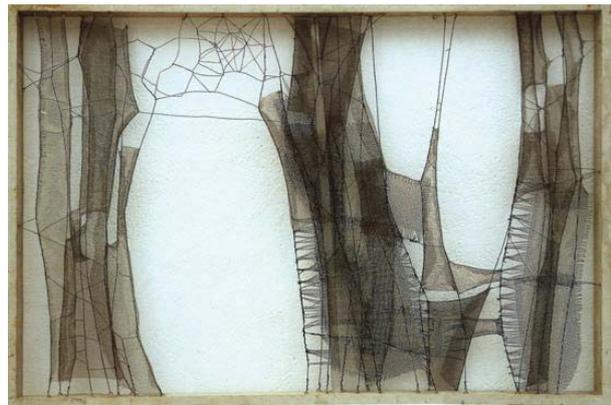


28. *Galería de la mina*, 1965  
Pintura sobre arpilleras cosidas – 81 x 100 cm  
Museo Nacional de Arte Abstracto de Cuenca

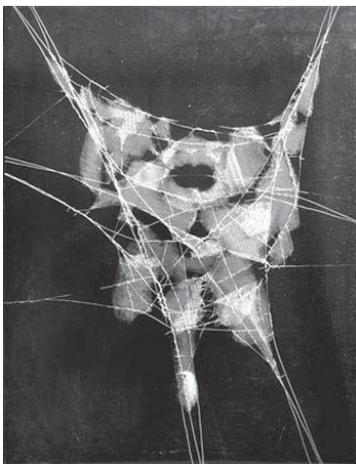
**Manuel Rivera**



29. *Composición IV*, 1956  
Tel a metálica – 116 x 85,5 cm  
Colección Familia Rivera, Madrid



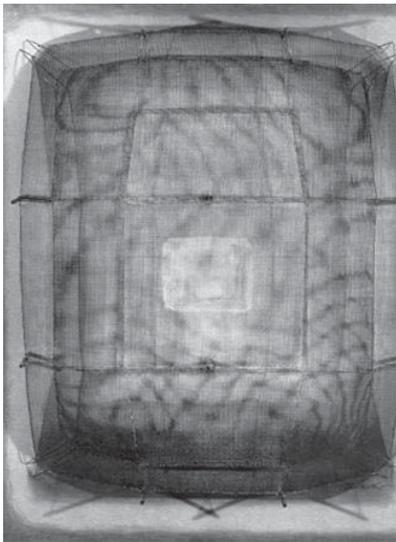
30. *Composición sobre elementos ascendentes*, 1958  
Tela metálica y alambre sobre bastidor de madera – 88 x 129,5 cm  
Colección Helga de Alvear, Madrid



31. *Metamorfosis*, 1959  
Tela metálica sobre tablero – 100 x 73  
Galerie Renè Drouin, París

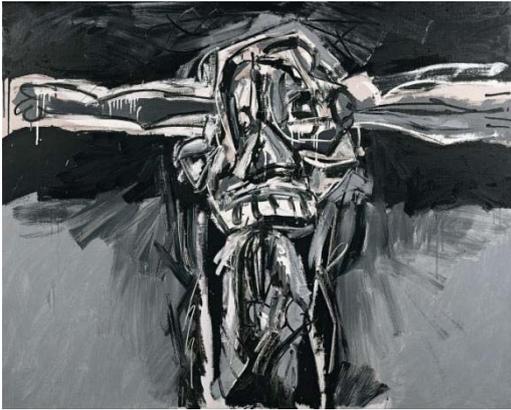


32. *Metamorfosis*, 1960  
Técnica mixta de tela metálica sobre bastidor – 81 x 60 x 6 cm  
Fundación Juan March



33. *Espejo para un viejo torero*, 1965  
Tela metálica sobre tablero – 100 x 81 cm  
Pierre Matisse Gallery, Nueva York

Antonio Saura



34. *Crucifixión*, 1959-63  
Óleo sobre lienzo – 130 x 162 cm  
Museo Guggenheim, Bilbao



36. *Retrato imaginario de Rembrandt*, 1982  
Técnica mixta sobre papel – 69,7 x 49,8 cm  
MNCARS



35. *Lola*, 1956  
Óleo sobre lienzo – 162 x 130 cm  
MNCARS



37. *La grande foule*, 1963  
Óleo sobre lienzo – 220 x 515 cm  
MNCARS



38. *Rona*, 1956  
Óleo sobre lienzo – 162 x 130 cm  
Colección *De Pictura*



39. *Crucifixión*, 1961  
Técnica mixta sobre papel – 62,7 x 90,1 cm  
MNCARS



40. *Cocktail Party*, 1962  
Gouche, tinta, collage sobre papel – 62,5 x 90 cm  
Colección particular



41. *Brigitte Bardot*, 1959  
Óleo sobre lienzo – 251 x 201 cm  
Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca



42. *Dama vertical*, 1961  
Óleo sobre lienzo – 120 x 40 cm  
Fundación María José Jove

Pablo Serrano



43. *Ordenación del caos*, 1957  
Hierro forjado – 35 x 84 x 41 cm  
Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo  
(ARTIUM)



44. *Quema del objeto*, 1957-1959  
Soldadura de hierro y madera – 65 x 132,5 x 78 cm  
IAACC Pablo Serrano, Zaragoza



45. *Interpretación al retrato de José Luis López Aranguren*, 1963  
Fundición en bronce – 59,5 x 30,2 x 29,5 cm  
IAACC Pablo Serrano, Zaragoza



46. *Bóveda para el hombre*, 1962  
Fundición en bronce – 51 x 45 x 50 cm



47. *Hombre-bóveda*, 1963-1964  
Bronce pulido, patinado y pulido – 28,8 x 23,5 x 23,2 cm  
IAACC Pablo Serrano, Zaragoza



48. *Fajadito*, 1964  
Técnica mixta con esparto, escayola, vendas y madera – 46 x 13 x 17 cm  
IAACC Pablo Serrano, Zaragoza

**Antonio Suárez**



49. *Composición*, 1955  
Técnica mixta sobre papel – 16 x 23,4 cm  
Colección particular, Madrid



50. *Composición*, 1957  
Óleo sobre lienzo – 46 x 56 cm  
Fundación Juan March, Madrid



51. *Sin título*, 1960  
Óleo y materia sobre lienzo – 60 x 70 cm  
Fundación Juan March, Madrid



52. *Pintura*, 1963  
Óleo sobre papel y pintura – 71 x 50 cm  
Fundación Juan March, Madrid

Manuel Viola



53. *Composición*, 1956  
Esmalte y óleo sobre cartulina – 50 x 65 cm  
MNCARS



54. *La saeta*, 1958  
Óleo sobre lienzo – 162 x 97 cm  
Colección *De Pictura*



55. *Cuadro blanco y negro*, 1960  
Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca



56. *Ocaso*, 1965  
Acrílico sobre lienzo – 70 x 150 cm  
Colección particular

## APÉNDICE DE TEXTOS

**Primer manifiesto del grupo: *El Paso, Primera exposición del grupo con obras de Canogar, Feito, Francés, Millares, Rivera, Saura, Serrano, Suárez, Galería Buchhloz, Madrid, abril 1957.***

**Firmado por Ayllón, Canogar, Conde, Feito, Francés, Millares, Rivera, Saura, Serrano y Suárez, y fue redactado por Ayllón en castellano catalán, francés, inglés, alemán y árabe en marzo de 1957.**

*El Paso* es una agrupación de artistas plásticos que se han reunido para vigorizar el arte contemporáneo español, que cuenta con tan brillantes antecedentes, pero que en el momento actual, falto de una crítica constructiva, de “marchands”, de salas de exposiciones que orienten al público, y de unos aficionados que apoyen toda actividad renovadora, atraviesa una aguda crisis.

*El Paso* organizará una serie de exposiciones colectivas e individuales, de pintura, escultura, arquitectura y artes aplicadas, en un vasto programa a desarrollar paulatinamente, así como también homenajes a los artistas que nos enorgullece considerar nuestros maestros. Fin primordial de nuestra tarea será la celebración de un salón anual agrupando todos los artistas, tanto españoles como extranjeros, que consideremos de interés, y la publicación de un boletín de información y divulgación de las modernas corrientes del arte contemporáneo.

Escritores, cineastas, músicos y arquitectos serán llamados entre nosotros a fin de que nuestro trabajo sea más completo y nos ayuden a nuestra búsqueda y en la formación de una juventud entusiasta, hacia la cual va especialmente dirigida nuestra actividad desinteresada. Nuestro solo propósito es favorecer el desarrollo de tanta posibilidades que yacen enterradas en una atmósfera plástica superada.

*El Paso* no se fija en determinada tendencia. Todas las manifestaciones artísticas tendrán cabida entre nosotros. Con este fin, hemos reunido cuanto en la actualidad creemos válido, con un criterio riguroso, mirando hacia un futuro arte español y universal.

**Manifiesto *El Paso* publicado con motivo de la exposición de Pablo Serrano en Madrid, en Revista Nacional de Arquitectura, núm. 187, Madrid, julio 1957.**

*El Paso* es una agrupación de artistas plásticos que se han reunido para vigorizar el arte contemporáneo español, que cuenta con tan brillantes antecedentes, pero que en el momento actual, falto de una crítica constructiva, de “marchands”, de salas de exposiciones que orienten al público, y de unos aficionados que apoyen toda actividad renovadora, atraviesa una aguda crisis.

*El Paso* organizará una serie de exposiciones colectivas e individuales, de pintura, escultura, arquitectura y artes aplicadas, en un vasto programa a desarrollar paulatinamente, así como también homenajes a los artistas que nos enorgullece considerar nuestros maestros. Fin primordial de nuestra tarea será la celebración de un salón anual agrupando todos los artistas, tanto españoles como extranjeros, que consideremos de interés, y la publicación de un boletín de información y divulgación de las modernas corrientes del arte contemporáneo.

*El Paso* no se fija en determinada tendencia. Todas las manifestaciones artísticas tendrán cabida entre nosotros. Con este fin, hemos reunido cuanto en la actualidad creemos válido, con un criterio riguroso, mirando hacia un futuro arte más español y universal.

**Manifiesto publicado en Boletín *El Paso* 3, Madrid, verano 1957:**

EL PASO es una “actividad” que pretende crear un nuevo estado del espíritu dentro del mundo artístico español.

EL PASO nace como consecuencia de la agrupación de varios pintores y escritores que por distintos caminos han comprendido la necesidad moral de realizar una acción dentro de su país.

EL PASO pretende crear un ambiente que permita el libre desenvolvimiento del arte y del artista, y luchará por superar la aguda crisis por la que atraviesa España en el campo de las artes visuales (sus causas: la falta de museos y coleccionistas, la ausencia de una crítica responsable, la radical separación entre las diferentes actividades artísticas, la artificial solución de la emigración artística, etc)

Creemos que nuestro arte no será válido mientras no contenga una inquietud coincidente con los signos de la época, realizando una apasionada toma de contacto con las más renovadoras corrientes artísticas.

Vamos hacia una plástica revolucionaria (en la que estén presentes nuestra tradición dramática y nuestra directa expresión), que responda históricamente a una actividad universal.

Conscientes de la inutilidad de la discusión sobre los términos “abstracción-figuración”, “arte constructivo-expresionista”, “arte colectivo-individualista”, etc., nuestro propósito es el de presentar una obra auténtica y libre, abierta hacia la experimentación e investigación sin fronteras, y no sujeta a cánones exclusivistas o limitativos.

Propugnamos un arte recio y profundo, grave y significativo.

Luchamos por un arte hacia la salvación de la individualidad, dentro del signo de nuestra época.

Nos encaminamos hacia una gran transformación plástica en la cual encontrar la expresión de una “nueva realidad”.

Y hacia una antiacademia, en la que el espectador y el artista tomen consciencia de su responsabilidad social y espiritual.

La acción de EL PASO durará mientras las condiciones antes expuestas se mantengan en nuestro país.

**Carta de *El Paso*, en *La moda en España*, núm. 223, Madrid, marzo 1958, p.31:**

La aguda crisis que atraviesa nuestro país en el campo de las artes plásticas ha sido el principal motivo de la formación de EL PASO. EL PASO es, ante todo, una actividad que se propone crear un ambiente y un nuevo estado de espíritu a través de la puesta en marcha de una acción artística. Funcionando mediante un limitado grupo directo, EL PASO pretende realizar una labor para el mayor número posible, colaborando activamente en la formación de una juventud con grandes posibilidades creadoras, pero a la que un ambiente hostil impide su desenvolvimiento. Su principal objetivo debe consistir, pues, en lograr un clima de interés, estudio, orientación y comprensión hacia los últimos problemas del arte mundial en sus actividades visuales.

EL PASO va dirigido, sobre todo, a la juventud artística que necesita expresarse a través de formas inéditas, y que permanece alejada de la auténtica obra creadora de nuestro siglo, y a un gran sector del público para el cual el arte tiene cada vez mayor interés, ya que las causas de esta situación deben buscarse en la falta de medios de difusión adecuados, y no en la ausencia de valores individuales. Probablemente esta actividad no sería necesaria en otros países, pero sí lo es en España, pues a pesar de la magnífica lista de personalidades que nuestro país ofreció en la primera mitad de siglo, su obra se hizo en su mayor parte fuera de ella, y apenas ha repercutido en nuestra juventud.

EL PASO nace como consecuencia de la agrupación de diversos elementos que por distintos caminos han comprendido la responsabilidad moral de realizar una actividad dentro de su país. EL PASO es signo de una búsqueda experimental y de una necesidad de realizar una actividad sentida frente a la timidez y confusión de nuestra plástica actual. EL PASO es un intento de realizar una actividad plástica coordinada consciente de una situación histórica sin precedentes en la cual se ha perdido la integración española en una cultura universalista.

Conscientes de la necesidad de incluir al arte español en un signo universal, una de nuestras actividades fundamentales será la de dar a conocer las últimas conquistas artísticas del exterior y estudiar su posibilidad de integración en nuestra plástica. EL PASO tratará de realizar una campaña de divulgación y fomento de un arte ajustado históricamente a las necesidades de nuestra época y al esclarecimiento de una realidad plástica, contribuyendo a encauzar características particularmente españolas en una obra de alcance internacional. Insistiremos en que nuestro arte no será válido mientras no

contenga una inquietud coincidente con los signos de su época, realizando una toma de contacto apasionada con las más renovadoras y progresistas corrientes, a fin de entregar a ellas un aporte auténticamente hispano.

Hacia una plástica revolucionaria en la que estén presentes nuestra tradición dramática y directa expresión que en su continuidad española responda históricamente a una actividad universal.

Aunque EL PASO no se fija en determinada tendencia, nuestro interés se encamina, sobre todo, hacia el arte abstracto por considerar que es el arte que confluye en nuestra época. Conscientes de la inutilidad de discusiones y contradicciones sobre los términos abstracción-no figuración, arte constructivo-expresionista, arte colectivo-individualista, etc., no sujeta a cánones exclusivistas o limitativos, sino abierta hacia la experimentación y la investigación sin fronteras. Huyendo de una absurda labor de síntesis corriente de las anteriores tendencias del siglo XX, pretendemos mostrar una obra que, superando aquello ya logrado, presente aspectos inéditos a la investigación.

Por un arte profundo, grave y significativo.

Por un arte individual dentro del signo de nuestra época.

Por una gran ofensiva plástica dirigida hacia la comprensión de todos mediante una labor divulgadora que no signifique retroceso o un alto en la capacidad creadora ilimitada del artista. Hacia una antiacademia en la que el espectador y el artista tomen conciencia de su responsabilidad social y espiritual.

Nuestro ambicioso proyecto es la creación de un verdadero centro de investigación artística, de una *universidad plástica libre*, en la línea del Bahaus que desarrollará un conjunto de actividades muy amplias (arquitectura, tipografía, dibujo industrial, cerámica, cursos preparatorios o especializados de arte, etc.), si en un futuro las condiciones económicas de nuestra actividad lo permiten.

**“Manifiesto”, en *Papeles de San Armadans*, núm. XXXVIII, Madrid-Palma de Mallorca, abril 1959, pp. 29-31** (un primer manifiesto fue reproducido parcialmente en diversas revistas. Éste es el texto íntegro corregido del segundo que, según la carta de Antonio Saura a Camilo José Cela, puede considerarse definitivo):

*El Paso* es una “actividad” que pretende crear un nuevo estado del espíritu dentro del mundo artístico español.

*El Paso* es una “actividad” que pretende crear un nuevo estado del espíritu dentro del mundo artístico español.

*El Paso* nace como consecuencia de la agrupación de varios pintores y escritores que por distintos caminos han comprendido la necesidad moral de realizar una acción dentro de su país.

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

*El Paso* pretende crear un ambiente que permita el libre desenvolvimiento del arte y del artista.

Creemos que nuestro arte no será válido mientras no contenga una inquietud coincidente con los signos de la época, realizando una apasionada toma de contacto con las más renovadoras corrientes artísticas.

Vamos hacia una plástica revolucionaria (en la que estén presentes nuestra tradición dramática y nuestra directa expresión), que responda históricamente a una actividad universal.

Conscientes de la inutilidad de la discusión sobre los términos “abstracción-figuración”, “arte constructivo-expresionista”, “arte colectivo-individualista”, etc., nuestro propósito es el de presentar una obra auténtica y libre, abierta hacia la experimentación e investigación sin fronteras, y no sujeta a cánones exclusivistas o limitativos.

Propugnamos un arte recio y profundo, grave y significativo.

Luchamos por un arte hacia la salvación de la individualidad, dentro del signo de nuestra época.

Nos encaminamos hacia una gran transformación plástica en la cual encontrar la expresión de una “nueva realidad”.

Y hacia una anti-academia, en la que el espectador y el artista tomen consciencia de su responsabilidad social y espiritual.

*El Paso* estará atento a todas las manifestaciones que surjan a fin de poderlas incluir, si lo merecen, en la actividad del grupo.

La acción de *El Paso* durará mientras las condiciones antes expuestas se mantengan en nuestro país.

Firmantes: Canogar, Conde, Ayllón, Cirlot, Feito, Millares, Viola, Saura, Chirino, Rivera, Aguilera Cerni.

Mayo, 1960

Fernando el Católico, 34 – Madrid

## **ÚLTIMA COMUNICACIÓN**

En el mes de febrero de 1960 se cumplieron tres años de la fundación del grupo EL PASO en Madrid. Para muchos, nuestra ciudad ha podido parecer un encauzamiento de ciertas “afinidades especiales” asociadas. Ciertamente es que EL PASO nace de la unión de pintores y críticos preocupados por similares problemas y que su labor ha sido llevada por un grupo reducido. No obstante, y desde sus comienzos, EL PASO se impuso la tarea de dar alcance a sus propósitos, sea abarcando múltiples actividades, sea abriéndose, sin limitaciones a tendencias determinadas.

La colaboración con arquitectos, escritores y músicos ha sido difícil, y la razón de esta dificultad radica sin duda en uno de los males de nuestro ambiente cultural: el divorcio existente entre las diversas actividades artísticas y el individualismo imperante dentro de los distintos sectores. El hecho de que una gran parte de los componentes del grupo sean hoy encuadrados en las corrientes informalistas no presupone dato de significación en el sentido de una escuela, sino más bien a que tales modos de expresión constituyen para todos los componentes la forma acorde con una auténtica necesidad, arraigada profundamente en nuestro país y cuyos motivos no es necesario aquí explicar.

Pero quizá esta misma limitación casual de nuestros plásticos ha hecho aun más difícil la real y eficaz colaboración pretendida con los otros sectores.

Hasta la presente EL PASO ha colaborado en múltiples revistas españolas y extranjeras y ha venido publicando un boletín mensual, que se ha enviado gratuitamente a un gran número de personas; sus componentes han pronunciado conferencias y realizado exposiciones en diversas provincias españolas; dos exposiciones anuales se realizan con carácter de importancia. En 1957 fue nuestra primera aparición en Madrid (Galería Buchhloz), y este mismo año se colaboró estrechamente con el Museo de Arte Contemporáneo en las gestiones y el montaje (también en Madrid) de la exposición “Otro Arte”, una de las manifestaciones de mayor importancia que sobre arte contemporáneo se ha realizado en nuestro país hasta ahora. En 1958 se realizó “La

semana de arte abstracto español”, donde, además de los miembros del grupo, se incluían obras de Miró y Ferrant (ambos en calidad de homenaje), y como invitados, al pintor Tàpies, al escultor Chillida y al ceramista Cumella. En 1959 se realiza en Barcelona (Sala Gaspar) la exposición “4 pintores españoles”, y en el mismo año en Madrid (Sala Biosca) la muestra más completa presentada por el grupo.

Los éxitos primero en la IV Bienal de São Paulo (1957), y más tarde en la XXIX Bienal de Venecia del Pabellón Español se debieron en gran parte a la presencia de EL PASO.

Sin embargo (conviene precisar) toda esta actividad se ha realizado con grandes dificultades económicas y en un ambiente de franca oposición.

Debemos considerar aquí ante todo el verdadero “paso adelante” conseguido como cumplimiento a una primera etapa de planteamiento experimental y destructivo de fórmulas caducas o tradicionales y la práctica de una operación activa dentro del ambiente artístico de nuestro país. EL PASO ha contribuido en gran medida a crear una nueva situación. Hemos combatido la apatía. Hemos atacado a una crítica que, salvo raras excepciones, se mantenía hueca, inoperante. Hemos denunciado una situación insostenible y se ha contribuido a la afirmación de una pintura que responde a nuestra propuesta de abertura hacia las corrientes universales y a la recuperación de ciertas constantes españolas.

No obstante la repercusión en el extranjero de la obra desarrollada, nuestra acción ha sido siempre dirigida hacia España, hacia la creación de ese “nuevo estado de espíritu” a que nos referíamos en nuestro manifiesto; se ha conseguido, en fin, que una gran parte de la juventud española se interese por nuestras actividades, creando un ambiente más favorable que existía hace cuatro años. De hecho por lo ya apuntado, la situación presentaba un nuevo aspecto motivado por este cambio operado en nuestro país, lo que hacía necesario un nuevo plan a desarrollar que invalidara la vigencia del primer manifiesto; cumplido el propósito de la primera etapa que nos habíamos propuesto realizar, la actividad del grupo en su orientación actual corría el peligro de estancamiento y de ineficacia. Urgía una dialéctica que nos diera justificación real en la organización artística. Dos soluciones (o más) hubieran podido presentarse para la continuidad de EL PASO. La primera de ellas era la de plantear de forma más acusada y combativa la necesidad de una pintura activa y su repercusión social. La segunda, admitir en las tareas de EL PASO a nuevos elementos, surgidos con posterioridad a su

fundación, que fortalecieran y ampliaran el nuevo frente en la base de muchos frente a la de una minoría cerrada e insostenible.

En ambas soluciones EL PASO habría dejado de ser lo que hasta ahora había sido. Y en la imposibilidad de llevar a cabo esta nueva etapa (por razones de incompatibilidad de criterios no necesarios de exponer aquí), los componentes de EL PASO han decidido terminar su labor conjunta dentro de la comunidad española para continuar de un modo independiente el desarrollo de su obra.

### **Noticia de EL PASO**

Entre las últimas actividades de EL PASO figura la exposición que en la galería Pierre Matisse de Nueva York ha reunido obras de Canogar, Millares, Rivera y Saura. EL PASO celebrará en los próximos meses su última exposición viajera en Italia (Roma, Milán, Turín). El crítico italiano Enrico Crispolti publicará con este motivo un folleto dedicado a la acción llevada a cabo por el grupo dentro y fuera de España. La noticia de la disolución del grupo se ha dado a conocer a través de las páginas de la Gaceta Ilustrada de Madrid (número 185) en amplio reportaje realizado por Juan Ramírez de Lucas.