
Sección 2.^a

LO VIEJO Y LO NUEVO EN EL ARTE ESPAÑOL
CONTEMPORÁNEO, INFLUENCIAS
FORÁNEAS Y MANIFESTACIONES
AUTÓCTONAS (1880-1980)

Actas
del
V.º CONGRESO ESPAÑOL DE HISTORIA
DEL ARTE

Barcelona; 29 de octubre al 3 de noviembre de 1984

Presidente: ANTONIO BONET CORREA
Vicepresidente: IGNASI DE SOLÀ MORALES I RUBIO
Secretaria: MIREIA FREIXA I SERRA

Reminiscencias del simbolismo modernista francés en las pinturas sobre tapices de Novelda

IRENE GARCÍA ANTÓN

Ciñéndonos a uno de los sectores básicos propugnados por este V Congreso Nacional de Historia del Arte, hemos creído oportuno incidir sobre el punto de la pintura decorativa de entresiglos. Influencias foráneas, manifestaciones autóctonas y en un buen número de ejemplos, mutuas adaptaciones que dan como resultado una simbiosis ecléctica.

Abordar, no obstante, en términos generales esta cuestión pelagra el limitarnos a la exposición de unas características ya manidas que adolecen de la carencia de ejemplos concretos, que a la postre sirven para corroborar o disentir de las tesis que al respecto han sido establecidas por voces tan calificadas como J. F. Ràfols, A. Cirici, J. Ainaud de Lasarte y Francesc Fontbona por Cataluña y M. Jorge Aragoneses por Murcia¹.

La proliferación de movimientos diversos estilísticos e imágenes iconográficas propias de las corrientes de arte más arraigadas en los países que en aquel momento encabezaban la cultura, resulta fácilmente comprensible teniendo en cuenta el constante flujo ideológico y cultural merced a la extraordinaria difusión de libros, panfletos, publicaciones periódicas y, en materia artística el importante papel desempeñado por los grabados, carte-

les e incluso tarjetas postales con la reproducción de obras de artistas reputados en el extranjero «en el fondo la influencia europea del modernismo, su rápida difusión, sobre todo, las estrechas implicaciones internacionales deben atribuirse a la acción de estas nuevas revistas, cada una de las cuales posee su propio estilo, su propia atmósfera»².

Hechas estas consideraciones podría parecer a simple vista banal centrar el interés en unas pinturas decorativas, que por otro lado fueron apuntadas ya en una monografía³. Nos referimos a las que adornan las paredes del comedor de la casa noveldense situada en el número 22 de la calle Mayor y realizadas hacia 1905-1906.

DESCRIPCIONES

En la pieza, el techo presenta una complicada composición floral muy dentro del Art Nouveau en estuco policromado en tonos decididamente fuertes: verdes, granates y dorados. Alternan con el estuco paños lisos de mayor transparencia por la suavidad del color. En medallones centrales se muestran cabezas femeninas de frente, con los cabellos sueltos enmarcando el rostro.

¹ Su obra *Pintura decorativa en Murcia S. XIX y XX* publicada en 1965 es una fuente imprescindible para el acercamiento a esta parcela artística regional. Copiosos datos, atinados criterios y generoso material gráfico permiten establecer parangones y diferencias interprovinciales.

² HOFSTATTER, H.: *Historia de la pintura modernista europea*, Barcelona, Blume, 1981, pág. 30.

³ GARCÍA ANTÓN, I.: *El arte modernista en Novelda*, Alicante, publicaciones de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1976.

El estuco del techo se prolonga treinta centímetros sobre la pared formando una concavidad imperceptible. El diseño del estuco que corre por el bajo-techo va conformando repetitivos motivos florales Art Nouveau, que alternan con cartelas dieciochescas, que a su vez sirven para albergar paisajes claramente extraídos de las más dispares reproducciones, en las que abundan: marinas, paisajes campestres y vistas fluviales de toque suave e impresionista.

Entre un zócalo rico en variedad de maderas del país e importadas y los estucos del techo se extienden los tapices pintados al óleo, que recubren enteramente los cuatro lienzos de pared⁴, interrumpidos únicamente por tres vanos. La variedad de soportes, la novedosa temática, la pulcritud del acabado, la estilística formal y el color consiguen obtener el efecto perseguido por los pintores decoradores modernistas: el equilibrio formal y sobre todo cromático del que habla H. Hofstatter concediendo prioridad a este último. En relación con ello una frase del alemán Oscar Bie resulta harto reveladora: «... es el acorde (el estado de ánimo cromático) en el que asciende la melodía de la habitación moderna... Y esto es lo que interesa a los artistas: crear fondos de superficie completamente puros, en los que se entreteje una perdida música de colores y formas»⁵.

El recorrido de las pinturas se transforma en un viaje de ensueño al mundo de la fantasía, de lo idílico, con la Naturaleza como protagonista. Ese amor por la Naturaleza que tanto se prodigó con el Romanticismo, ahora se nos muestra diferente pero no con menos fuerza. «Se desarrolla una concepción totalmente inédita del mundo de los cuentos y de las leyendas como no la había conocido todo el siglo XIX»⁶.

En este marco ambiental se contempla el primer panel a la derecha de la entrada. Se representa un paisaje de montaña centroeuropeo con un castillo

medieval en lo más alto, con un grueso roble en primer término y flores de cardo. Es una sabia composición pictórica en que se combina un dibujo firme y tenue con efecto de perspectiva, con una gama de color acertada en el intento de crear un escenario adecuado a la vista del fondo.

Nuevo panel, esta vez con la representación alegórica de la Caza en forma exótica de doncella de porte clásico e indumentaria principesca traída a primer término entre nenúfares y cañaverales. El símbolo alegórico es el halcón posado en una mano, mientras que sujeta con la otra la pieza que acaba de cobrar, una magnífica cigüeña⁷.

Junto a la alegoría de la Caza, la de la Pesca. La fantasía de la fábula deja paso a la gracia de la naturalidad del gesto de la joven que la encarna. Empero es la misma mano que muestra una gran maestría en el dibujo firme de los contornos y una exquisitez suprema en el manejo del color. No nos cabe la menor duda de que el artista copiara el tema cuando menos de alguna ilustración, aunque su falta de originalidad se compensa con una sorprendente habilidad técnica.

Las dimensiones de la pared que enfrenta a la puerta de entrada exigen un amplio escenario donde se advierte una voluntad de perspectiva renacentista. El punto de confluencia se halla justo en el centro del tapiz coincidiendo con el estanque de un vasto «jardín francés». Las líneas convergentes en realidad las están constituyendo las dos amplias avenidas, que se abren hacia los ángulos extremos por donde camina hacia el espectador una esbelta mujer ataviada con vestido vaporoso de la época, que se le ciñe ligeramente a los contornos. Se recoge el vuelo del vestido con una mano, en un gesto de coquetería, mientras se acerca con la otra un ramillete de rosas a la mejilla. Establece con la mirada y el esbozo de su sonrisa una comunicación directa con el que la contempla. Es la única figura del conjunto que escapa al aire de irrealidad, contrasta con el grupo estático del otro extremo del tapiz y podría casi aparentar un retrato. En el estanque se vislumbra el cisne, animal carismático dentro de la simbología del Art Nouveau, compa-

⁴ Desde muy antiguo y a lo largo de la Historia la inclinación por una ornamentación rica, lujuriantes y hasta en ocasiones confundidora de los sentidos ha presidido el gusto de las clases poderosas.

⁵ Citado por HOFSTÄTTER, H., *Historia de la pintura modernista europea*, pág. 23.

⁶ *Ibidem*, pág. 40.

⁷ La cigüeña fue uno de los animales que un gran dibujante de fines de siglo MEHEUT representó con insistencia en su obra *Etudes d'animaux*.

rable en su difusión al pavo real, y del que J. E. Cirlot habla como «símbolo de gran complejidad» y entre los distintos significados le otorga el de «ave de Venus»⁸. A la izquierda del estanque un grupo de inmaculadas doncellas vestidas con largas túnicas parecen presentar los frutos y flores del otoño a una de ellas sentada en un banco de piedra. En planos alejados tenues figuras petrificadas de rosa y azul parecen sumarse a las ofrendas. Todo parece indicar que lo que aquí se representa tiene algo que ver con las estaciones del año. Esa misma serenidad, distinción del clasicismo que las figuras contienen y en general el marco de calma y beatitud nos traen recuerdos de los murales de una belleza apacible de Puvis de Chavannes «imágenes de luz blanca en la imagen de la lentitud»⁹. Un grupo de lirios, símbolos de pureza equilibran la distribución de masas.

El gran tapiz del lado izquierdo del comedor es de proporciones similares al anterior¹⁰. No obstante, presenta considerables variantes estilísticas con acentuación de la gama cromática y un buscado dinamismo al introducir reiteradamente la línea oblicua tanto en el paisaje, como en la rama del árbol y el perfil de la joven, que arrodillada ante la fuente intenta alcanzar el iris violeta; escorzo del cuerpo de la mujer sentada en el pretil de piedra y brazos en aspa de la que sujeta la rama florida. De nuevo para equilibrar la composición se ofrece un macizo de flores en lugar de los tallos rectos de los lirios. El barroquismo de este grupo contrasta con la verticalidad e impasibilidad de la joven que en el otro extremo tañe la lira ante un paisaje ideal de

aire mediterráneo. Bien podría querer mostrar la musa de la Música.

La última composición enlaza con la primer intentando dar una visión totalitaria prolongando las ramas del roble por encima del marco de la puerta hasta alcanzar el paisaje idílico de la siguiente pintura.

Por un sendero bordeado de hayas se acercan tres doncellas de estilo botticelliano con cestos de flores, enlazadas por sus gestos y miradas, gozosas y envueltas en la Naturaleza bienhechora, relajante, imperecedera e inmutable en el paso del tiempo. Dejan al fono un valle tranquilo por el que discurre un cauce sinuoso; amapolas y margaritas cubren el primer plano. El grupo de mujeres está literalmente copiado de una obra de E. Grasset¹¹. Este artista participó en numerosas exposiciones extranjeras, pero sobre todo fue dado a conocer a través de revistas francesas como «La Plume», «Art et Décoration», «L'Estampe et l'affiche», y la inglesa «The Studio». En ellas se reprodujeron conferencias, escritos y cantidad de críticas e ilustraciones.

Una de sus más difundidas obras fue precisamente «La Fiesta de la Primavera», dos acuarelas ejecutadas en 1899 por Grasset y trasladadas a ta-

⁸ CIRLOT, J. E.: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ed. Labor, 1969, pág. 140.

⁹ DELEVOY, Robert F.: *Diario del simbolismo*, Barcelona, SKIRA, Ediciones Destmo, 1969, pág. 65.

¹⁰ Al no cubrir la anchura del tejido todo el largo del lado de la habitación, se procedió a añadir un trozo de tapiz en el centro. Con una habilidad extraordinaria tanto en ésta como en la anterior composición se han hecho coincidir las partes. Cada caída de tejido forma una composición pictórica en sí misma, y prácticamente todas son copias de reproducciones artísticas. El autor, no obstante, de estos tapices ha sabido disimular las fuentes creando con su imaginación algunos de los fondos paisajísticos, buena parte de los elementos vegetales de primer término, y por supuesto la sutileza del color, armonizándolos todos en tonalidades suaves, sin llegar a extremos de total dulzonería.

¹¹ EUGENIO GRASSET (1845-1917), nace en Lausane (Suiza) hijo de ebanista. Su primera formación la tuvo en Zurich, trabajó principalmente como diseñador de telas y papeles pintados. Gran ilustrador, cartelista, diseñador de vidrieras y decorador en general. Se traslada a París y allí fue profesor de la Escuela Guerin en Montparnasse hasta 1903. En 1891 había conseguido naturalizarse en Francia. Sus clases en la Escuela Guerin le valieron para darse a conocer como teórico y publicar las obras en colaboración con sus alumnos más aventajados. «*La plante et ses applications ornamentales*» en 1896 y «*Méthode de composition ornamentale*» en 1905. Su experiencia pedagógica se prolongó más tarde y hasta su muerte en otra Escuela parisina consagrada a la industria y artes gráficas.

La personalidad de Grasset merece ser considerada y de hecho lo está siendo a través de revisiones y estudios profundos de su obra. Este artista había participado en numerosas exposiciones extranjeras, pero sobre todo fue dado a conocer a través de algunas revistas francesas como «La Plume», «Art et Decoration», «L'Estampe et l'affiche» y la londinense «The Studio», donde se reprodujeron numerosas conferencias, escritos y críticas.

En España su fama de cartelista le llevó a dibujar un cartel en 1892 conmemorativo del Descubrimiento de América por Cristóbal Colón, y otro para representar el Pabellón Español en la Exposición de 1900 en París. «Andalucía bajo la dominación árabe». En 1896 había participado en una exposición de cartelistas extranjeros en la sala Parés de Barcelona.

pices tejidos mecánicamente por la Casa J. L. Leclerq de Tourcoing.

Unos de los grupos ligeramente modificado es el motivo principal de este tapiz noveldense. Este motivo pudo conocerse de múltiples maneras: imprimido en forma de tapiz en la Exposición de 1900 en París, para el que fue realizado; reproducido, según nos dice A. Murray¹² dos años después en Lausanne sobre las paredes laterales del vestíbulo de la casa sita en el número 53 de la avenida Rumine. Sin embargo la teoría más aceptable de su llegada a Novelda la estimamos a través del foco catalán y éste a su vez a través de las revistas ilustradas¹³ que se recibían asiduamente en los círculos artísticos más avanzados de Barcelona.

Todo lo antedicho corrobora el afán desmedido por reincorporarse a la cultura europea, no dudando en adaptar y a veces incluso hasta copiar literalmente motivos aislados o escenas correspondientes a obras de afamados artistas extranjeros.

El tema iconográfico del tipo de mujer neoboticelliano fue asumido por los artistas prerrafaelitas y hará suyo más tarde el Art Nouveau: las doncellas ataviadas con largos vestidos vaporosos, rostro alargado de rasgos clásicos y mirada melancólica entre iris, rosas o lirios. Son seres que en el goce de la belleza y la juventud perpetúan su existencia escapando del marco cotidiano, y desde su entorno paradisíaco reviven los recuerdos felices del pasado de quien las contempla y esa «fuite du temps» que se insiste en calificar de irreal, quizá no lo sea tanto si se tiene en cuenta que es un compuesto indefectible del ser humano y que desde tiempo inmemorial ha sido expresado con diversos lenguajes; y el de Eugenio Grasset no es menos poético como lo define Arsène Alexandre «C'est un poète qui, par un severe et fécond exercice de méditation, hautement consolant au fond, a pu dégager ces formes et ces harmonies»¹⁴.

CONCLUSIONES

El interés, que a nuestro modo de ver despiertan las pinturas sobre tapices del comedor, estriba en varias razones:

En primer lugar destacaríamos su localización en una provincia, donde a excepción del foco de Alcoy las manifestaciones del movimiento artístico al que pertenecen son pobres, prácticamente nulas, incluida la capital.

En segundo lugar, la técnica empleada, pintura sobre tapiz, no es ni mucho menos la usual. En la segunda mitad del siglo XIX se utilizaba sobre todo al óleo sobre lienzo pegado directamente al muro o bien sobre bastidor ajustado a las dimensiones del paramento.

Por otro lado, destaca la calidad de los pinceles. Tanto en el dibujo como en la elección del color y la habilidad manifiesta en la adaptación escenográfica «in situ», compensando de algún modo la falta de originalidad del diseño.

Hay que resaltar, igualmente, que en la armonía del conjunto persisten unas lejanas reminiscencias del simbolismo Modernista francés con la particularidad de que el motivo principal de uno de los tapices noveldenses se corresponde casi íntegramente con otro perteneciente a la obra «La Fiesta de la Primavera» del artista suizo, naturalizado en Francia en 1891, E. Grasset.

Por último pronunciarme por la procedencia de estas pinturas anónimas que emplazo en Cataluña. Descartamos la influencia de la escuela Casanovista de Alicante. Ningún símil alcoyano ha podido ser descubierto, y pese a las abundantes muestras de pintura decorativa en Murcia y al contacto evidente habido en el proceso constructivo de la vivienda con artistas murcianos, es difícil el fijar allí su procedencia.

Irene García Antón

¹² MURRAY-ROBERTSON, A., GRASSET Laussane, Impremeries Reunies S.A., 1981.

¹³ Entre otras revistas que produjeron «La Fiesta de la Primavera» se encuentran:

— «Art et Décoration», París, Librairie Centrale des Beaux Arts, Tuillet (Décembre 1900), tomo VIII, pág. 117.

— «L'Art Decoratif moderne», Exposition Universelle 1900, Section française et étrangère publicada bajo la dirección de Th. Lambert, París, Editeur Charles Schim (1900), pl. 8, núms. 3 y 4.

— «The Studio», London (1900), en la sección Studio-Talk (Gran own correspondents), pág. 138.

¹⁴ ALEXANDRE, Arsène, «L'ouvre d'Eugène Grasset», La Plume (15 mai 1894), núm. 122, pág. 188.



Fig. 1. Vista parcial del comedor de la Casa Museo Modernista de Novelda.



Fig. 2. Paisaje alpino entre naturalista e idealizado con marcada impronta de ilustración de cuento de hadas.



Fig. 3. Personificación de la Caza en mujer de porte clásico, con rostro semejante al de los sellos franceses diseñados por E. Grasset en 1895.



Fig. 4. Detalle de uno de los tapices tejidos mecánicamente por la Casa J. L. Leclerq de Tourcoing sobre acuarelas de E. Grasset de 1899.