

TERRITORIOS SENTIMENTALES

Arte e identidad

CARMEN PENA LÓPEZ

TERRITORIOS SENTIMENTALES
Arte e identidad

BIBLIOTECA NUEVA

siglo xxi editores, s. a. de c. v.

CERRO DEL AGUA, 248, ROMERO DE TERREROS,
04310, MÉXICO, DF
www.sigloxxieditores.com.mx

salto de página, s. l.

ALMAGRO, 38,
28010, MADRID, ESPAÑA
www.saltodepagina.com

editorial anthropos / nariño, s. l.

DIPUTACIÓ, 266,
08007, BARCELONA, ESPAÑA
www.anthropos-editorial.com

siglo xxi editores, s. a.

GUATEMALA, 4824,
C 1425 BUP, BUENOS AIRES, ARGENTINA
www.sigloxxieditores.com.ar

biblioteca nueva, s. l.

ALMAGRO, 38,
28010, MADRID, ESPAÑA
www.bibliotecanueva.es

Ilustración de cubierta: *Visita de condolencia*, Darío de Regoyos (1894), óleo sobre tela, 90 × 120 cm, colección Fundación María José Jove.

Diseño cubierta: José María Cerezo

© Carmen Pena López, 2012
© Editorial Biblioteca Nueva, S. L., Madrid, 2012
Almagro, 38
28010 Madrid
www.bibliotecanueva.es
editorial@bibliotecanueva.es

ISBN: 978-84-9940-460-8
Edición digital

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sigs., Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	11
INTRODUCCIÓN	13
CAPÍTULO 1.—TERRITORIOS SENTIMENTALES: LA DAMA DE ELCHE	19
CAPÍTULO 2.—ESPAÑA, PAÍS PERIFÉRICO EN LA MODERNIDAD PLÁSTICA	43
CAPÍTULO 3.—GOYA. MODERNIDAD UNIVERSAL Y TRADICIÓN ESPAÑOLA	51
CAPÍTULO 4.—FRAGMENTACIÓN DE LA IMAGEN DE ESPAÑA (1876-1914)	67
CAPÍTULO 5.—LO ANTROPOLÓGICO Y EL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO	75
CAPÍTULO 6.—ESTILO Y NACIÓN	87
CAPÍTULO 7.—LA SUBLIMACIÓN DEL CENTRO	101
CAPÍTULO 8.—EL CERRO CATÓLICO	121
CAPÍTULO 9.—EL CERRO REPUBLICANO	135
CAPÍTULO 10.—LA ESPAÑA NEGRA	165
CAPÍTULO 11.—LIBERTAD Y TIERRA SIN PAN	195
EPÍLOGO.—ESPAÑA EN NEGRO	207
BIBLIOGRAFÍA	213
ÍNDICE DE LÁMINAS	221

Agradecimientos

No puedo dejar de agradecer a Manuela Mena Marqués, Antonio Bonet Correa y Francisco Serrano Martínez su buena disposición hacia este libro, así como sus sugerencias y apoyo.

Introducción

Una de las vinculaciones más fuertes a las imágenes artísticas la produce la asociación de estas a un territorio afectivo, a un territorio sentimental. Esos territorios sentimentales colectivos, situados más allá de nuestro entorno familiar o amoroso directo y de sus imágenes, son los que aquí nos van a interesar. Unas veces ha sido el tema, otras el motivo, otras la materia, el color o la calidad expresiva de las manchas y las líneas, los que se han ido asociando a vivencias antropológicas de nuestra cultura, que todavía nos conmueven por su vigencia en el presente o por su pervivencia desde nuestra memoria del pasado cultural, haciéndose extrapolaciones de otros terrenos artísticos —literatura, música, teoría del arte o estética— a las artes plásticas y sus condiciones autónomas, respecto a los demás terrenos específicos de los otros campos estéticos, para crear toda una jerga —más o menos teorizada— que ha ido acompañando a la especificidad plástica de cada territorio cultural.

El arte toca muchos registros emocionales, siempre desde la universalidad de sus objetos. No alcanza las cualidades de tal, si no trasciende a un nivel universal. El prodigio se produce, porque, partiendo el artista de una vivencia y una creación limitadas por los espacios y recreaciones de su mundo y condición humana, alcanza un grado de comunicación superior, que traspasa fronteras. Ya sé que esta cualidad universal del arte es por todos conocida; entrar en ella con detenimiento nos llevaría a análisis y debates muy complejos y diversificados, que nos habrían de alejar de lo que aquí vamos a hablar, pero, sin embargo, tendremos que partir de recordar tal obviedad, para colocarnos en el tono de la narración que nos va a ocupar.

Los contenidos de estos relatos y sus imágenes han alcanzado la universalidad del arte, pero el interés que ahora y aquí me mueve hacia ellos es el de señalar el carácter antropológico y el ámbito cultural en el que se han producido y difundido, los registros emotivos desde los que se han generado y en los que se han revivido a lo largo de generaciones, en el proceso del arte español contemporáneo.

Esta perspectiva entra en los parámetros actuales de una parte representativa de la historiografía del arte, a causa de todo el proceso científico y cultural a que nos ha estado llevando la globalización, a la vez que al desarrollo de los acontecimientos políticos del siglo xx, que han ido incidiendo en los cambios de perspectivas y mentalidad de los teóricos, los historiadores del arte y la cultura de los propios artistas, empujando ello al interés por los contenidos y huellas antropológicas en los productos culturales del mundo uniformizado y global, replanteando lecturas anteriores desde una preocupación por la identidad del arte, no como una explicación total del mismo —por supuesto—, sino como uno de los aspectos importantes o clave para una comprensión más amplia y actualizada del mismo.

Una de las razones por las que hoy la identificación antropológica de los objetos artísticos se ha puesto de moda es porque en un inmenso mundo interconectado por redes mediáticas —inevitablemente uniformizadoras— rescatar lo diferencial se vuelve una necesidad, una especie de acto de supervivencia, que en el terreno del análisis de la obra de arte no supone el volver atrás justificándolo todo desde tales parámetros, sino señalar que aquellos productos universales y universalizables tienen una carga no colonizable, aunque globalizada; como si hubiera la necesidad de demostrar que cada objeto de esta sociedad y los del siglo pasado, vanguardias y prevanguardias, no solo fueron resultado de su época, sino además de un conjunto de propuestas originadas en territorios culturales diversos, que interpretaron el experimentalismo, el antiacademicismo y las diversas actitudes vanguardistas sobre las bases de sus raíces culturales, ya para integrarlas en su crecimiento dentro de los parámetros de la modernidad, ya para arrancarlas y trascenderlas, pero, en cualquier caso, desde el reconocimiento de sus raíces.

Esta mirada ha significado un cambio en el terreno del arte muy importante, ya que la perspectiva de sus historiadores a lo

largo de buena parte del siglo xx —en especial, a partir de las vanguardias y de los acontecimientos políticos y sociales alentadores de movimientos internacionalistas, a raíz de la Segunda Guerra Mundial— había visto el proceso artístico más ligado a una época que a un territorio: los términos territoriales habían quedado relegados por otros cosmopolitas, tanto para el arte del presente como para el del pasado. El desprestigio de lo diferencial, que fue entendido por la modernidad vanguardista del arte y la cultura progresista y progresiva como una amenaza a la ilusión solidaria y totalizadora del progreso, construyó una mitología de lo transterritorial, que convenía especialmente al proceso artístico por las cualidades esenciales de sus productos, y que se radicalizó con el espíritu de las vanguardias¹.

Las consecuencias de los nacionalismos burgueses y de los patrioterismos políticos, culminadas en un sentido letal, racista y colonizador en la Segunda Guerra Mundial, traerían como reacción, en el terreno de la creatividad de las vanguardias y de la interpretación del arte del pasado, una perspectiva que enfatizaba especialmente su universalidad como un ámbito sobrenatural de redención, que trató de ser visto como el nivel cultural idóneo para la sublimación de lo diferencial y todos sus esperpentos.

Aunque ello fue así en general, sin embargo, la mitología de las formas universales de los movimientos de vanguardia no dejaría de integrar de una manera elíptica en los relatos de la historia del arte lo originario y autóctono de cada artista, sometiéndolo a las claves de una visión universalizada de las formas primitivas. Aunque a lo largo de décadas se explicase el cubismo desde su aspecto espacio-experimental, o el surrealismo desde la tierra del subconsciente, las fuentes antropológico-culturales desde las que se crearon las grandes obras de esos movimientos han ido emergiendo en la investigación de las últimas décadas, para justificar aspectos velados de las mismas por aquella mirada de las décadas de la posguerra: no para negar su dimensión universal, sino para explicarla desde la trascendencia de sus bases originarias; no solo desde ellas, sino con ellas.

El especial interés en escudriñar, por parte de la mirada de los historiadores del arte del xx en las últimas décadas, las bases cultu-

¹ C. Pena López, «De la voluntad diferencial al destino antropológico en el arte contemporáneo: el caso gallego», en *Tiempo y espacio en el arte*, Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa, t. I, Universidad Complutense de Madrid, 1994.

rales propiamente norteamericanas de las segundas vanguardias, p. e., el de desentrañar el sentido periférico y propio del arte inglés del siglo pasado, el nuevo tesón en detectar el carácter italiano de la pintura metafísica o del futurismo, las renovadas lecturas, desde esa perspectiva, de las aportaciones de los movimientos de vanguardia periféricos en Europa, el interés en detectar la carga antropológica en el arte postmoderno por parte de la crítica y de la historia del arte en las décadas de los 80 y 90, etc., todo ello son claros indicios del giro de la mirada artística creativa e interpretativa hacia ese territorio.

En la misma línea, la política de exposiciones institucionales o la de determinadas publicaciones han ido poniendo sobre el tapete las aportaciones de todas y cada una de las culturas al edificio internacional de las vanguardias, destacando —más que nunca— las de las culturas autóctonas periféricas y su enriquecedor mestizaje en el proceso hacia la modernidad vanguardista: esas culturas excéntricas, más arraigadas a la tradición, hicieron lecturas de los movimientos modernos heterodoxas, pero mantuvieron frescas sus huellas de identidad estéticas, razón por la cual hoy han adquirido un interés central en la construcción de la cultura artística occidental.

Publicaciones orientadas hacia este sentido ha habido muchas en los últimos años; una de ellas sería, por ejemplo, en lo que se refiere al arte español, el libro sobre Picasso coordinado por J. Brown, en el que participaron Rosemblum, Lubar, etc. Según sus autores, la identidad española de Picasso añadiría conocimiento a su originalidad y genialidad universal. Al hablar de las naturalezas muertas del malagueño, el historiador Rosemblum trató de demostrar la españolidad de las mismas, comparando un bodegón de este con uno de Braque, concluyendo en el del primero una «dinastía pictórica española»: para este investigador, en el del pintor francés parece perpetuarse la tradición de Chardín, mientras que en el del español lo haría la de Meléndez. El argumento es que en el del último «la desusada fuerza del modelado dota a esos objetos inanimados de una individualidad obstinada, que exige la misma atención para cada uno de ellos».

En fin, con frecuencia los investigadores norteamericanos del arte español, en las últimas décadas, han ido impulsando en sus análisis de nuestro arte la terminología de la antropología cultural. No solo ha sido la metodología actual la que los ha ido im-

pulsando a ello, sino también el propio objeto de su estudio: el arte español².

El arte español tiene unas connotaciones peculiares, que le hacen beneficiario privilegiado de las nuevas herramientas antropológicas para el análisis del proceso artístico de modernización: una de las más potentes es que artísticamente España a partir del Renacimiento no fue centro emisor y productor de propuestas modernas. Sí, que nadie se ofenda: ha sido una esplendorosa y magnífica periferia, pero no fue Florencia, ni Roma, ni París, ni Nueva York, que esos sí que eran los centros. Y sin embargo —o a pesar de tal— las propuestas de Velázquez, de Goya, de Picasso, de Miró, de Gris, Chillida, Tapies, Barceló, etc., se han constituido en piezas centrales y universales del Barroco, de la génesis de la pintura moderna, de la construcción vanguardista y posvanguardista occidental. Los investigadores de la historia del arte han ido buscando en cada generación la explicación de esa contradicción del arte español moderno y contemporáneo, desde las mentalidades y métodos de cada época: los actuales estudiosos, reivindicando la injerencia de los términos y métodos antropológicos en las explicaciones histórico-artísticas, han buceado en nuevas indagaciones acerca de las esencias culturales originarias, para ver qué motivaciones locales o qué desmotivaciones territoriales pudieron dar carácter central a un sector periférico de la cultura occidental.

Por supuesto, que las contradicciones entre lo universal y lo local en el arte, entre lo central y lo periférico..., habían ido surgiendo antes de estos tiempos posmodernos, a lo largo de buena parte del siglo xx, en el terreno de los debates de la historia del arte. En esta línea, textos como el de Pevsner sobre el «carácter inglés del arte inglés», el de Bialostocki sobre el arte polaco, el de Meyer Shapiro en torno a las contradicciones del «estilo» como forma derivada solo de una época, las reorientaciones de Ginsburg y Castilnuovo para el Renacimiento italiano y sus respuestas periféricas, etc., jalonaron de dudas la construcción del puro edificio de la belleza y del arte como una superestructura universal, irían contradiciendo los paradigmas centralizadores, siendo hoy aque-

² J. Brown (coord.), *Picasso en la tradición española*, Guipúzcoa, Hondarribia, Nerea, 1999; M. Freixa Serra y C. Pena López, «Problema centro-periferia en los siglos xix y xx», actas *VIII Congreso Español de Historiadores del Arte CEHA*, Cáceres, 1990, vol. I, ponencia, sección 3.^a, págs. 371-384.

llos argumentos base científica adelantada para que la mirada del historiador y del artista se replantease su trabajo desde la curiosidad por la carga antropológica del arte³.

Ni que decir tiene que esta nueva mirada antropológica del arte nada tiene que ver con esencialismos nacionalistas, encasquetados desde aprioris voluntaristas por los historiadores del arte de corte decimonónico, enlazados con la perspectiva del mundo de la cultura y del arte anterior a la Primera y la Segunda Guerra Mundial; ni menos conectan con un sentido «organicista» y racial del arte. Tiene relación sobre todo con una revisión actual de tales términos, desde el reconocimiento de la importancia de lo identitario en los procesos de creación producidos en el magma de un mundo global, o desde sujetos y miradas inmersas en el mismo, que tratan de rescatar su importancia, sumergida en el universo teórico y mental del orden mundial emergente a raíz de las dos grandes guerras.

³ N. Pevsner, *The Englishness of English Art*, Londres, 1956; M. Shapiro, «Style», en *Anthropology Today*, Chicago, University of Chicago Press, 1953, págs. 278-303; C. Ginsburg y E. Castilnuovo, «Centro e periferia», en VV. AA., *Storia dell'arte italiana*, I parte, Turín, Einaudi, 1979, págs. 283-352; J. Bialostoki, «Manierismo y lenguaje popular en el arte polaco», en *Estilo e iconografia. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral, 1973, págs. 59-77.

CAPÍTULO 1

Territorios sentimentales: La Dama de Elche

1.1. «ÍNCLITAS RAZAS UBÉRRIMAS, SANGRE DE HISPANIA FECUNDA...»

Este era uno de aquellos poemas que inundaba los ámbitos de las aulas colegiales del mundo hispano. Siempre llenando el espacio sesteante el rosario sonoro de aquella recitación, de aquel poema que Rubén Darío publicara en 1905 dentro del libro *Cantos de vida y esperanza*, situado, a su vez, en un clima intelectual europeo, impregnado de una ética y una estética hispanista que se extendió hasta la generación de los 20 del siglo pasado, en la que el historiador del arte español Enrique Lafuente Ferrari, entre otros, señalaría un ingrediente rubeniano referido a la parte española de la misma.

En aquel contexto de la segunda década del siglo xx se entiende el gesto de García Lorca en Nueva York cuando en 1929, en un acto del Instituto de España, posteriormente denominado Hispanic Institute, añadió de su puño y letra a la representación de la Dama de Elche —icono de aquel enclave español en Norteamérica— la famosa frase de Rubén, «sangre de Hispania fecunda»: la unión del icono ibérico por excelencia con el verso del nicaragüense revela cómo, ya, el nacionalismo español liberal conectaba aquellos registros poéticos con la escultura prehistórica más representativa del primitivismo español.

Tras nuestra Guerra Civil, aquel clima y tono estético pasaría del territorio liberal y sus filas a la retórica del franquismo. Esta habría de enfocar el arraigado hispanismo y el nacionalismo en las conciencias colectivas de nuestro país, agrandando en su relectura

la memoria de una hispanidad imperial y colonizadora, anclándola estéticamente en imágenes grandilocuentes, plasmadas en metáforas enfáticas y obsoletas para aquellas fechas, extraídas del propio modernismo de Rubén que, descontextualizadas de su época y de la mano de imágenes del Cid, don Pelayo o santa Teresa, reproducidas en estilos de incierta modernización, acompañarían para siempre a los niños de posguerra, educados también al arrullo de la música de aquellos versos¹.

Lógico sería que la infancia de aquellos días tratara, en su juventud, de reaccionar contra la enraizada estética de lo hispano del franquismo, mirando hacia otras coordenadas del gusto que los resituase en su tiempo, de una u otra manera. La estética y el arte español contemporáneo de oposición, modernizador, reivindicativo de las últimas posiciones vanguardistas de Europa y de Norteamérica —como todas las vanguardias— caminaría hacia el futuro y hacia el «progreso de las artes» reivindicando lo universal y cosmopolita como esencia de su posición actualizada y moderna ante el arte, si bien, en varios y significativos ejemplos, sus referencias trataron de rescatar la tradición plástica española con lecturas actualizadas o vanguardistas de la misma, cruzándola con aquel espíritu experimental y neutral de las segundas vanguardias occidentales.

Esa mirada, recuperadora de una tradición moderna en el arte del pasado español, venía ya de la Ilustración, mantenida desde Goya hasta las primeras vanguardias, habiendo sido interrumpida por la Guerra Civil y negada por la posguerra, desde el discurso estético oficial. El reivindicarla no solo era cuestión de actualización, sino que implicaba una actitud ética y política: la de continuar cultivando la sensibilidad artística española desde una posición crítica y moderna cercenada, que debía ser puesta en pie por un vanguardismo renovado, como emblema estilístico de la «otra» España, la negada. Los modos vanguardistas de la posguerra española llevan implícitos el compromiso ético de representar a España —a la clandestina— desde la modernidad, así como desde la «memoria insumisa».

Volviendo al nuevo ámbito del poema de Rubén desde la perspectiva franquista, este se asociaría a otras muchas referencias conec-

¹ E. Lafuente Ferrari, *La vida y la obra de Ignacio Zuloaga*, Madrid, Revista de Occidente, 1972, págs. 3-6.

tadas con otras imágenes, canciones, colores y olores: la efigie de la propia Dama se comparaba con el retrato de Isabel la Católica, ambas con rodetes «ibéricos», que según la interpretación de cierta crítica artística de la época serían las efigies femeninas para el relato épico e imperial de la España de Franco; las diversas representaciones decimonónicas escultóricas y pictóricas del coloso Colón o incluso la más actualizada de Vázquez Díaz en las pinturas del Descubrimiento para el monasterio de la Rábida (1930) habrían de ser otro de los ítems de aquel tiempo, para enfatizar la España imperial, coreada por las músicas ambientales de nuestras tablas gimnásticas y sus letras («Isabel y Fernando el espíritu impera. / Moriremos besando la sagrada bandera; nuestra España Gloriosa nuevamente ha de ser la nación poderosa, que jamás dejó de vencer...»); las imagerías de los Sagrados Corazones de Jesús y de María; el olor de las Flores del Mes de Mayo en las capillas con Inmaculadas a lo Murillo, a lo Ribera o a lo Alonso Cano; los Cristos crucificados de tufo a Montañés o a Gregorio Fernández; los velos colegiales; los cánticos religiosos alusivos a la maternidad virginal, al abandono infantil —que la guerra tanto propició— saldado simbólicamente por la protección del regazo de la Virgen, como en aquella letra mariana: «Quiero, Madre, en tus brazos queridos como niño pequeño dormir y escuchar los ardiertes latidos de tu pecho de madre nacidos que laten por mí...»

Todos aquellos iconos musicales y plásticos del nacionalcatolicismo iban de la mano de los trenes con carbonilla, las bombillas de 40 vatios alumbrando estas imágenes, como espectros asociados al olor de la tradicional tortilla de patata, al de las sardinas en lata o al del aceite de las «mariposas» que iluminaban las capillas devocionales, en los hogares.

También las ilustraciones poéticas y plásticas de la Meseta castellana eran frecuentes en los libros de lectura: la representada por el Antonio Machado de los Campos de Soria, o por las pinturas más académicas de Marceliano Santamaría, y un poco más tarde por las más modernas de Zabaleta u Ortega Muñoz, así como por la imagen del Cid en campos castellanos, también asociado a otro poema de Manuel Machado —«[...] Por la terrible estepa castellana [...] el Cid cabalga» («Castilla», *Alma*)— y a la interpretación de la leyenda por el historiador Menéndez Pidal. Todas aquellas alegorías mesetarias formaron otra de las piezas imprescindibles para un museo de la España de la época, como esencia ilustrativa del decidido empeño del Régimen por continuar el relato de una na-

ción enfocada de forma enfática desde la sublimación de imágenes centralizadas, convertidas en tópicos, más allá de lo territorial aún. Estos y algunos más fueron repertorios fijos de nuestros ilustradores escolares, formando un conjunto indisociable de la memoria de aquel tiempo, junto a ecos y citas folclóricos superficializados de la cultura andaluza o de la llamada entonces *levantina*, en múltiples imágenes acompañadas por las bandas sonoras de la copla y de las tonadilleras.

Caudal iconográfico aquel amenazado en sus densas presencias, ya al final de la década de los 50, por vespas italianas, existencialismos parisinos, canción francesa, *rock* americano o sabor a coca cola. Todo ello iba acompañado plásticamente por un proceso de abstracción pictórica: modernidad extrapirenaica europea —en especial francesa y parisina— o del otro lado del Atlántico, que eran emblemas culturales de futuro, de libertad, de modernidad pero sin renunciar a reinscribirlas en la tradición española del gusto liberal. Esa sería la pretensión de nuestra plástica vanguardista de los 50. Esa fue la aspiración del grupo El Paso: la de regenerar el tejido plástico e icónico de las marcas de identidad del arte español contemporáneo; la de recrear en vanguardia las huellas de la españolidad liberal interrumpida por la Guerra Civil; restaurar las banderas estéticas de la otra España, ahora derrotada, y solo superviviente —casi— en el aliento imaginario de los colores abstractos, en las manchas de aquella clandestina tradición española, en los «gritos» expresionistas y revolucionarios de Viola —que se creía un reencarnador de Goya—, en los «borrones» de Canogar protestando desde el «barrido» y el brochazo *action painting*, con el ocultamiento en su cuadro *Toledo* de la imagen de la ciudad liberal, la de las tres culturas, a la que se había impuesto en la posguerra la del Toledo imperial, cristiano y católico, el del sitio de las ruinas y de los mártires del Alcázar. Así se teorizaron aquellas nuevas manchas expresionistas y abstractas.

Así fueron vividas y transmitidas por sus protagonistas, conectando aquel revolucionario españolismo vanguardista de la plástica con el impulso occidental de la posguerra hacia las libertades democráticas vencedoras, que se renovaban formalmente mediante el informalismo y la *action painting*.

El arte y las canciones «críticas» trataban de demostrar ante España y ante Europa que sobrevivía en nuestro país el gusto de vanguardia y el sueño de modernidad española vivido por las décadas de los 20 y los 30. Y que esa supervivencia semioculta entre

colores, formas y ritmos, era el espíritu plástico de una resistencia, el tributo pictórico a los que habían caído en la lucha: homenajes a la República Española, a Lorca, a nuestros clásicos, etc., se vivieron desde aquel discurso de una identidad española progresista, alternativa, con manchas melancólicas o rabiosas de sangre, con modernas abstracciones, que eran un lenguaje clandestino para atacar a la oficialidad reinante con el grito mudo del color y la simbología cromática.

Si en un principio he querido destacar la memoria de las bellas palabras del poema del nicaragüense, entre otros muchos nombres o imágenes recurrentes en la cultura española contemporánea, ha sido porque entre ellas va directamente uno de los vocablos más manoseado y manipulado por el arte español, así como por el imaginario construido en torno al mismo y a su españolidad: me refiero al término *raza*, traducido a la nomenclatura plástica de mil modos, desde al de *arte racial* al de *estilo español* o *veta brava*, etc.

Estos términos habrían sido utilizados desde el siglo XIX y el romanticismo para explicar lo muy difícil de explicar: el *carácter* español del arte español (plagiando la terminología de Pevsner cuando hablaba del arte inglés desde esos parámetros)².

Difícilmente explicable el *carácter* estilístico inglés del arte inglés, el francés del arte francés, el americano del arte americano, el español del arte español, ya que los territoriales no son exactamente estilos —según la terminología de la retórica transferida al arte— sino *modos*, ligados a las culturas sentimentales de cada territorio, región o nación, oficial o extraoficial. Son términos que la historia del arte del XX no habría de frecuentar a partir de las primeras vanguardias, asentando sus principios estéticos en los universales estilos de época: a cada época un estilo, a cada estilo una gran época; a cada etapa estilística un gran centro creador, situado en la superestructura privilegiada de un lugar en el cielo, es decir, por encima de los terrenos y naciones donde residiese. Cualquier tufillo a territorial, a nacional, lo que la antropología cultural había llamado desde el XIX hasta 1914 *racial*, quedaría situado por debajo de las estrellas durante largo tiempo, no buscándose demasiadas explicaciones estilísticas o expresivas al respecto. Salvo en el caso de los artistas, críticos o historiadores del arte, situados fuera

² N. Pevsner, ob. cit.

de los centros, en los territorios periféricos, e incluso también en el caso de aquellos eruditos interesados por ellos, que enseñaron constantemente al estudioso modos antropológicos, esos que, antes de que los racismos fascistas y nazis llevasen a la demonización de los nacionalismos y a su rapto por la cultura de la derecha, se llamaban *estilos raciales* en el seno incluso de la cultura liberal: no olvidemos que el nacionalismo decimonónico y su expresión cultural, llamada romanticismo, habían nacido ligados a la libertad, a la liberación y explosión de la cultura de los individuos y de los pueblos sin Estado, frente al poder imperial napoleónico. Eso, en arte, potenció la defensa, por parte de los modernos románticos, de la expresión libre de lo individual y de lo diferencial frente a lo académico. Por todo esto, aquello del término *arte racial* fue expresión común en el siglo XIX, sin las connotaciones políticas y estéticas que tal terminología adquiriría en el siglo XX. De manera que, aunque el arte de oposición y crítico de la posguerra española, representativo de la resistencia, no volviese a mentar el vocablo *racial*, usaría la transposición de aquel término estético —una y otra vez— al campo del vanguardismo, sustituyendo los denostados casticismos decimonónicos por gestos plásticos modernos y libres, que trataban de expresar otra forma de ver la identidad cultural y artística española, la de la *otra* España, la de las *otras* Españas reprimidas, soterradas por la dictadura. Las imágenes, salidas de aquellas propuestas plásticas frente a las del arte oficial de la dictadura, fueron inicialmente —en ciertos aspectos— clandestinas, rebeldes y reivindicadoras de una carrera perdida por nuestro país hacia el arte moderno con la ruptura de la guerra.

Las juventudes españolas de los 60 y 70 vivieron una infancia bajo el franquismo ligada a imágenes y palabras machaconamente repetidas y manipuladas por un pensamiento, que su espíritu juvenil rechazaría como representativo de un mundo caduco contra el que se resistían, desde una España que comenzaba a caminar lentamente hacia la libertad, situada ya en otros parámetros, asociada estéticamente a un vanguardismo internacional —o al menos intentándolo— y a un futuro abierto de experimentación solidaria, de progreso de las artes, donde lo diferencial chirriaba, aunque antes de la guerra aquel término hubiese tenido en muchas ocasiones una acepción estrictamente cultural.

En ese sentido, posteriormente, los caminos del pop español habrían de ironizar feroz o melancólicamente con el folclorismo epidérmico y atroz del franquismo en ciertas pinturas o esculturas de Eduardo Arroyo, o transformarían en manos de Alcaín el rostro trasnochado de la estética casticista hispana —vista ya para el derribo— con ternura naïf y moderna, en sus estancos «nacionales» de rojo y gualda, en sus falleras mayores verde-limón. Finalmente, en la década de los 60 y 70 la abstracción geométrica o la Nueva Figuración —a través de su crítico Juan Antonio Aguirre— relegarían las imágenes explícitas de lo diferencial, cebándose en una carga contra el «dramatismo» españolista abstracto, mientras las primeras *performances* y el lenguaje conceptual hacían su aparición en nuestro país. Las interpretaciones de lo racial desaparecían o adquirían un nuevo rostro, preparando el cambio de sensibilidad y de gusto.

Cuando en el 2009 leía en la prensa textos de intelectuales que, en un tono suave e irónico, explicaban nuestras derrotas futbolísticas nacionales a causa de la flojera de nuestra conciencia de identidad (¿tal vez demolida en las luchas por insertarnos en las claves del internacionalismo y la modernidad?...), me pareció que la actitud de revisar todo desde una especie de culpa generacional podía ser una posición, que volvía a repetir —como un eterno *ritornello*— la obsesión y la inquietud en torno a nuestro ser colectivo, replanteado —una y otra vez— a partir del siglo XVIII y del espíritu de la Ilustración. Para reforzar más mis hipótesis en torno a deporte y conciencia nacionalista española, vino *La roja* en el 2010 y ganó el mundial de fútbol. Para asombro de los angustiados por la crisis de identidad española unitaria provocada por el proceso autonómico radicalizado, las calles y las ventanas se llenaron de rojas y gualdas constitucionales en una explosión de orgullo nacional, que llevó a ondear esta enseña incluso a los catalanes.

Los discursos de la historia del arte español, gran parte de la interpretación de sus objetos, han ido recogiendo puntualmente esta idea obsesiva a lo largo de la modernidad y traduciéndola a términos artísticos: ¿son las escenas de toros esenciales a nuestra estética nacional o, por el contrario, constituyen denostables representaciones de lo más salvaje y violento de nuestro folclore?; ¿son las romerías populares un ritual social edificante —expresión gozosa y pura de nuestras fiestas—, o representan el aquelarre de fanatismo destructivo, que criticaba Goya como espejo distorsio-

nado de los divertimentos populares hispanos?; ¿es el realismo de tradición española una liberación autóctona o una condena para la modernidad del arte español, que ha ido por otros derroteros?; el dramatismo cromático ¿es esencia del arte español o viene del romanticismo europeo?, etc. Las preguntas son múltiples y variadas. Las respuestas también lo han sido, desde Gómez Moreno, Tormo, Lafuente Ferrari y muchos otros historiadores del arte español.

En este contexto de identificación y constante debate en torno a nuestros emblemas icónicos, uno de los niveles largamente debatidos fue el del origen del arte español. En ese nivel de lo originario, los objetos arqueológicos constituyeron los tótems básicos de la teoría de un arte español con «estilo» español. De entre todos ellos la Dama de Elche es el más emblemático.

1.2. «*MATER HISPANIAE*»

Aquellas palabras de Rubén sonando al paso de las reproducciones de la Dama en los libros de historia suponían la renovación de míticas asociaciones, que ya antes de la guerra —mucho antes— se habían hecho entre la cultura ibérica y lo hispano, desde la Generación del 98 a la del 14 o la de los años 20: la política cultural del franquismo cambió los estilos de narrar los mitos, pero no se los inventó; solo los reinsertó en una nueva mentalidad y en otros objetivos. Tanto los versos de Rubén como la Dama de Elche se reconstituyeron en emblemas estéticos de lo español y su potencia diferencial: el poeta era la evocación de todo el indigenismo y el mestizaje; la pieza arqueológica era la constatación de una cultura originaria propiamente española.

Cuando, metida en mis investigaciones de doctorado, reconocí entre los viejos periódicos de la hemeroteca a aquel ancianito Marqués de Lozoya, que por las mañanas estudiaba en la entonces recoleta biblioteca del Museo del Prado de finales de los 60; cuando lo identifiqué en las fotografías de los viejos periódicos como director general de Bellas Artes junto a P. Guinard —señero hispanista francés— y a su equipo en la Estación de Atocha, al lado de los inmensos cajones en los cuales habían llegado los tesoros artísticos y arqueológicos devueltos por Francia en 1941, tomé conciencia de que la gestión cultural de él y de otros historiadores del arte de la época había contribuido a modelar la conciencia infantil de España en los años 50, siendo protagonistas y responsables de la in-

flación de reproducciones de la Dama de Elche en nuestros libros de Historia del Arte y de la Cultura, e incluso antes, en los de lectura de Primer Grado o de Ingreso de Bachillerato.

Un historiador y un hispanista habían recibido el sagrado cargamento, recuperado triunfalmente por el Gobierno de Franco tras frustrados intentos anteriores a la guerra. Entre los tesoros maravillosos estaban las coronas votivas visigodas —las de Guarrazar— y la añorada Dama, además de importantes piezas romanas y celtas —como la maravillosa Diadema de Ribadeo—, que curiosamente no estaban tan reproducidas en aquellos viejos libros. Las coronas de brutales cabujones preciosos, recordando a la primera unidad de España bajo el signo de la cruz con la monarquía visigoda, así como la pieza ilicitana, grandiosa presencia de nuestra «ibericidad», estos eran los ejemplares destacados en el cargamento, por encima de los demás. Poco tiempo antes había sido devuelta la Inmaculada Concepción de Murillo, la del mariscal Sault, la cual habría de ser icono señero del devocionario franquista, al recordar su devolución el protagonismo español en la consagración dogmática de la pureza virginal, tan identificada con el nacionalcatolicismo (Lámina 1.1).

Una de las cualidades de la imagen artística es la emoción que irradia: tanto como la cognición rigurosa y objetiva de la misma cuenta la sensación que produce. Por ambas trasciende su pura presencia física y sus virtudes artesanas, convirtiéndose en símbolo. La sensación o sensaciones genéricas iniciales ante la imagen se traducen en emociones concretas, que se han de ir entreverando en las interpretaciones científicas de la misma a lo largo del tiempo. Estoy de acuerdo con David Freedberg, cuando —siguiendo a Barthes— afirma que la emoción de la imagen artística está, más que en restaurar el mundo en el que se produjo, en testificar —«dar fe»— que aquel mundo existió³.

Cuanto más remoto y lejano sea el mundo que la imagen testifica desde nuestra perspectiva contemporánea, más honda se torna la emoción, tiñendo las interpretaciones de proyecciones del imaginario individual y colectivo, que inconscientemente tratan de dar sentido a esa figura en el mundo de la realidad actual que vive el espectador. Lo primitivo y lo prehistórico son por ello objeto central del arte contemporáneo: unas veces, para restaurar en

³ D. Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992.



LÁMINA 1.1.—B. E. Murillo, *Inmaculada Concepción de los Venerables* (h. 1678)
(conocida popularmente como la *Inmaculada de Soult*)

nuestra realidad las puras esencias y formas originarias, dentro del experimentalismo del mismo; otras, para convertirse en testigos mudos de nuestros sentimientos o ideas políticas, que necesitan del apoyo de un pasado mítico con el que justificar el presente. En ese último sentido, los objetos de las culturas originarias se convierten en tótems para la cultura actual una, otra y otra vez, a lo largo de la historia del arte y de la creación artística contemporánea. Cada espacio que ocupa ese objeto en los museos o colecciones, cada reproducción del mismo a lo largo de su historia, o sus reinterpretaciones artísticas y teóricas a lo largo del tiempo y épocas que median desde su descubrimiento hasta nuestros días, todo ello está cargado de intenciones, a fin de insertarlo y justificarlo dentro del pensamiento y sentimiento de nuestra época y de nuestro territorio.

Me interesa, por todo lo dicho, situar a la Dama de Elche en el Museo del Prado; situarla en el relato de la posguerra española, en el año 1941, cuando regresó de Europa —de París, del Louvre, del epicentro del seísmo de las vanguardias, que se habían inspirado en varios artes primitivos, entre los cuales estaba el ibérico— al Madrid de la «reconstrucción» y la ruina, primer gran escenario europeo de la derrota del internacionalismo proletario y del internacionalismo vanguardista. Allí, en el gran altar del arte español nacionalcatólico (Lámina 1.2).

Pero no pensemos que fue entonces cuando la Dama de Elche se convirtió en emblema español. Como ya hemos comentado más arriba, su imagen se había constituido en una de las referencias del nacionalismo español mucho antes, ya fuese desde el nacionalismo liberal o desde el conservador. Tanto por la historia de su descubrimiento en 1897, al final de la última derrota colonial, como por su mítica estancia en el Louvre de 1897 a 1941, o a consecuencia de su rescate el último año mencionado por el Gobierno franquista y su contextualización en el ámbito del Museo del Prado —lugar por esencia del arte español y de sus colecciones reales— del 41 al 71, la figura fue desde el principio de su aparición y a lo largo de su historia paradigma de lo español.

Una vez más representa la historia de esta figura y su historiografía, la constatación de que una imagen artística no se constituye en tal si no logra añadir a su materialidad —peso, volumen, dimensiones y calidades artesanales superiores— la interpretación de la mirada humana que la contempla, desde la erudición o desde la emoción esencial y básica que ella suscita. Esta última, mantenida a lo largo de los



LÁMINA 1.2.—Dama de Elche
(Foto del Archivo Mas, Barcelona [h. 1940])



LÁMINA 1.3.—Exposición de arte ibérico con la Dama de Elche bajo el yugo y las flechas
Museo de Alicante (h. 1940)

tiempos, cambia de signo interpretativo según la época, la sociedad o los hechos históricos que van determinando nuestra mirada.

La forma básica explícita de su volumetría esencialista y geométrica, la simplicidad de la talla primitiva, su hieratismo distante e inexpresivo, la rusticidad exquisita y a la vez barroca en su ornamento, la truncada fragmentación de su integridad en un inexplicable busto, las coincidencias en sus atavíos con los del folclore histórico español, etc., todo esto, además del rapto de la imagen por «fuerzas extranjeras», haría de la Dama de Elche un mito de lo hispano: pasaría de ser retratada su reproducción en Nueva York al lado de García Lorca, a ser colocada en los espacios expositivos de la inmediata posguerra española bajo el emblema del yugo y las flechas, trasladado del estandarte de los Reyes Católicos al escudo de Falange Española: así se expuso en la inmediata posguerra en el Museo de Bellas Artes de Alicante (Lámina 1.3)⁴.

⁴ F. Esteve Ramírez, «La Dama de Elche», *Perito*, núm. 3, junio de 2005.

Dos décadas antes, en 1929, había tenido lugar en Nueva York un acontecimiento excepcional: el Instituto de las Españas de la Universidad de Columbia había organizado un homenaje a la gran «bailaora» Antonia Mercé *La Argentina*, en el cual Federico García Lorca leyó 16 poemas, que un año más tarde fueron recogidos en una limitada y rarísima edición del Spanish Institute. Aquella institución había elegido en los años 20 para representación de la misma la Dama de Elche, imagen a la cual Lorca habría de añadir el verso de Rubén de su puño y letra, como ya hemos comentado anteriormente. De la españolidad de la Dama no se dudaba por gran parte de los historiadores de la época: Sánchez Albornoz, por ejemplo, la consideraría princesa o sacerdotisa, obra de un español educado con maestros griegos. Las interpretaciones, que veían en esta obra y en la cultura ibérica la españolidad en esencia, eran reflejo de una actitud repetida del nacionalismo español, también en el ambiente prerrepblicano y después en la República.

Según aquellas teorías interpretativas, la Dama daba fe de la existencia de una cultura originaria ibérica en España. La concepción de tal cultura iría cambiando desde el momento en que la escultura se descubrió en la finca de La Alcudia en 1897 hasta 1941, y de esa última fecha hasta hoy, transformándose con ello el sentido de la imagen en el imaginario colectivo a lo largo del tiempo.

Cuando apareció en la Alcudia y al año siguiente partió hacia París, España entraba en el tramo final de su decadencia, despojada de su imperio con la pérdida de Cuba en el 98: la salida de la escultura de nuestro país representaba el expolio final, la rapiña de nuestro patrimonio en una de sus más señeras y remotas imágenes. Lo cierto era que el expolio no había sido tal en este caso, ya que la imagen había sido comprada legalmente gracias al abandono del Gobierno español y de las autoridades culturales de aquella época, sin ley que la protegiese por aquellos años.

La conciencia de la necesidad de una ley de patrimonio en aquel clima de despojo posterior a la pérdida de la Perla de las Antillas, unida a la obsesiva necesidad de reconocerse en unas señas de identidad perdidas, llevaron a la Dama a ser el centro de todas las tesis ibericistas de España: nuestras supuestas raíces ibéricas se justificaban con la existencia bella y rotunda de esta escultura. Estas eran estudiadas desde el siglo XIX, especialmente a partir de ciertos hallazgos arqueológicos muy importantes, sien-

do defendida la existencia de las mismas desde el cientificismo esencialista típico de aquella centuria, que en el caso español veía en lo ibero las raíces propias, con autonomía respecto a los orígenes europeos también muy presentes en España: nos referimos a los celtas.

En aquel clima de conciencia de decadencia nacional, ahondar en cualquier indicio originario autóctono diferencial se constituiría en una obsesión. Si a ello añadimos que la arqueología occidental consideraría un universo mítico, en la protohistoria y en la prehistoria occidental, el impulsado desde el Oriente del Mediterráneo —*ex oriente lux*— a lo largo de finales del XIX y buena parte del siglo XX, concluiremos que la posibilidad de la existencia de una cultura ancestral orientalizable enclavada en el occidente de Europa, entre el viejo continente y África, suponía una esperanza para poder argumentar la grandeza de España, justificada desde la existencia de una raza singular en los orígenes, que añadía a las raíces de Europa una pieza de calibre para las culturas del área mediterránea prehistórica, en competencia entonces con las de las grandes razas europeas.

Antes de 1897 la existencia de un arte ibérico era una hipótesis insegura: la Bicha de Balazote o las esculturas del Cerro de los Santos se situaban mal en el tiempo y el lugar de origen, en las interpretaciones del siglo XIX⁵. Además de esta inseguridad en las atribuciones, sucedería que en 1875 Juan de Dios de la Rada y Delgado, en su discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia, se basó en unas nuevas estatuas del Cerro de los Santos, las cuales resultaron ser falsificaciones del relojero de Yecla, Juan Amat. Con todo ello, la existencia del arte ibérico se pondría aún más en cuestión.

Se comprende, con lo explicado anteriormente, que la aparición de la Dama fuese una conmoción, ya que vendría a confirmar la existencia de ese arte prerromano español llamado ibérico, que habría de afirmar el origen autóctono de la nación española con un estilo «original y novedoso». La arqueología fue una de las bases de los nacionalismos a partir del romanticismo: en el caso del español, la arqueología ibérica y sus supuestos rasgos se habrían de asociar a una identidad española.

⁵ R. Olmos Romera, «La metamorfosis de un símbolo», *Cien años de una Dama*, catálogo de exposición, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 1997.

Ya la primera identificación popular fue con una reina mora, cuando la mostraron desde el balcón del doctor Ibarra a la gente sencilla de Elche. Al fin y al cabo, la asociación popular comenzaba por conectarla al pasado pagano más arraigado en la idea del pueblo respecto a la españolidad: no solo sería uno de esos misteriosos tesoros escondidos desde los tiempos árabes de España, sino que se consideraba de la raza mora española, la cual había vivido y asentado en nuestro país a lo largo de ocho siglos. Aun siendo una invención sin base científica, estaba cargada de intenciones identitarias.

Pero, como tantas veces ha ocurrido en el imaginario de la identidad española, quienes científicamente conectaron la escultura ibérica con lo femenino español habrían de ser inicialmente extranjeros. Para ellos, desde Pierre Paris, se aunarían en esta escultura rasgos orientales, cierta estética del arcaísmo griego y españolidad «auténtica», relacionada esta por el alemán Emil Hübnner con la «dignidad» española, que también mostraba, según él y otros fantasiosos hispanistas, a la mujer española, desde las más encumbradas a las más humildes.

Los del 98 en seguida se apuntaron a esta idea, obsesionados como estaban por encontrar el originario simbólico de España: Azorín o Unamuno veían en la mujer española del pueblo rasgos de las imágenes ibéricas femeninas. Parte de aquel «alma» de España, que todo el fin de siglo buscaba y fabulaba, se veía en lo ibérico y especialmente en la imagen de Elche. El decadentismo y el simbolismo finisecular veía en aquella antigua y misteriosa civilización las raíces de lo prístino español, el cual tendría como representación los ejemplos más señeros de su arqueología, sobre la que se proyectaron fantasías varias en lo que respecta a su expresión plástica: Havelock Ellis en 1910 y, tras él, José Pijoan siguieron estos criterios españolistas al interpretar y describir la imagen.

En seguida comenzarían los estudios etnográficos a hacer comparaciones entre los trajes del folclore español actual y el de la escultura ibérica: Schulten, Ortega y Gasset, Bosch Gimpera y Sánchez Albornoz hablarían en esta línea. En especial Bosch fue el primero en ver a la Dama como una mujer española de peineta y mantilla.

Como García Lorca, muchos escritores y literatos de la Edad de Plata siguieron viendo en su imagen el reflejo de España. Se copió para el Museo de Reproducciones Artísticas, teniendo desde allí una incidencia importante sobre los artistas españoles. En cuan-

to a la historia del arte de la época asumió el sentido artístico del arte prehistórico, siendo un ejemplo de tal posición el texto de Elías Tormo para el catálogo de la exposición del Museo Arqueológico de 1921 sobre la pintura española del Paleolítico, en el cual rechazaba explícitamente los análisis puramente arqueológicos: desde él se defendía que en la pintura y en la escultura prehistóricas de nuestro país estaban las raíces del arte moderno español, muy en especial en el arte ibérico.

En el momento del inicio de las vanguardias, cuando estaba en el Louvre la Dama, el arte ibérico se interpretó desde un primitivismo contemporáneo, tanto por Brancusi como por Picasso, entre otros muchos. En seguida las vanguardias españolas en el interior asumieron la modernidad de la escultura ibérica y su españolidad simultánea, eso sí, descargada de todo folclorismo decimonónico; tal sería el ejemplo de Alberto Sánchez y de la Escuela de Vallecas.

La República había tratado también de rescatar la escultura de la Dama para el Museo del Prado con mucha ilusión, como consta en las cartas del embajador de España en Francia —Juan F. de Cárdenas—, de Sánchez Cantón como subdirector del museo y de Aurelio Viñas: los espacios que el arquitecto Muguruza estaba reformando en el museo, en especial la rotonda, habrían de ser el espacio imaginado para exponer la escultura y realzarla. Todo esto nos consta en las misivas de esas personalidades.

La carta de Cárdenas dirigida a Sánchez Cantón se refería a una conversación con M. Mallarmé, ministro francés de Educación Nacional, con motivo de su próximo viaje a España para la inauguración de la Casa de Velázquez. Le contaba cómo había sondeado su opinión respecto a la posibilidad de obtener la repatriación de la Dama de Elche, a cambio de alguna obra de arte francesa de la cual pudiera disponer el Prado. Lo más importante en este escrito es comprobar cómo, también, para el espíritu republicano el rescate de aquella pieza era importante en un sentido nacionalista. Estas son sus palabras textuales:

No dejé de hacerle ver que, dado el interés no solo artístico sino nacional que en España existe por esta obra de arte ibérico, habría de producir una excelente impresión en nuestro país el que, con motivo de este viaje, se iniciasen conversaciones para llegar a este cambio.

La carta está firmada el 9 de mayo de 1935. Al día siguiente Aurelio Viñas escribe a su vez a Sánchez Cantón, haciéndose conocedor de la carta del embajador del día anterior y además le habla del espacio en que debería situarse dentro del museo: «Aquí estimamos que esta rotonda maravillosamente iluminada y maravillosa que acaba usted de poner en valor podría ocupar nuestra Dama el centro en el sitio de honor».

1.3. RETORNO E INSTALACIÓN EN EL MUSEO DEL PRADO

El 8 de febrero de 1941, a las tres de la tarde, penetró la escultura en la Península por la frontera de Portbou. El 10 de febrero a las 9 y 50 minutos de la mañana fue recibida en Madrid, en la Estación del Mediodía (Atocha). La recibieron el Marqués de Lozoya como director general de Bellas Artes, el director del Instituto Francés Paul Guinard y agentes del Servicio de Recuperación. Allí estaría hasta que se realizase la entrega oficial, a los ocho días de su llegada, con ocasión de la última entrega francesa: nos referimos a los 51.000 documentos del Archivo de Simancas. Con ella venían una serie de piezas arqueológicas ibéricas, celtas, romanas y visigodas. Poco tiempo antes —el 7 de diciembre de 1940— había sido devuelto el emblemático cuadro de la Inmaculada de Murillo, pieza mítica de la colección Soult, expropiado con motivo de la Guerra de Independencia.

Sirva solo de antecedente al discurso posterior y como justificación de esta previa somera descripción, que las conversaciones diplomáticas habían sopesado muy detenidamente las piezas que se iban a recobrar, todas ellas seleccionadas desde miradas y registros científicas, en sintonía con el discurso político y cultural del nuevo Gobierno español y de la etapa de reconstrucción que el país estaba iniciando, en el contexto de un nacionalismo español conservador. Como se constata en la documentación, el paso por la frontera, la hora exacta del mismo y de la llegada a Madrid son algunas de las señales de la identificación del Gobierno franquista con el cargamento.

Desde aquellas fechas de febrero, en las que las noticias de su llegada se publicaron en la prensa, hasta que se entregó al Prado y se expuso allí el 27 de junio de 1941, el silencio informativo caería sobre ella. Hechos trascendentales de la Guerra Mundial —como la batalla de Inglaterra— harían secundarias las noticias artísticas

o arqueológicas, que habían de reaparecer cuando el contexto político y social lo requiriese, tanto para redefinir el significado de sus objetos, de su historia pasada o presente, como para apuntarse la victoria del rescate, frente al fracaso en su recuperación por parte del Gobierno republicano, desde su raptó en 1897.

En las negociaciones de Franco con Hitler y Mussolini, que se habían producido por aquellos meses, tenía el Generalísimo aspiraciones sobre territorios coloniales, que nunca llegó a cumplir. Al no cumplirse, logró —al menos— rescatar parte del tesoro del Louvre, objetivo fallido hasta su Gobierno. Ese tesoro se cargaría —en aquellos años del rescate y posteriores a su llegada a España— de un sentido renovado de lo hispano y lo español, impulsado desde las élites intelectuales y políticas de la posguerra, implicando no solo a la reinterpretación de los mismos objetos, sino a la de los espacios en los que esos auténticos trofeos de posguerra se situaron durante muchos años, tantos y tan largos años como treinta: me refiero al Museo del Prado.

Devolver la imagen a la tradición, rescatarla del ámbito cosmopolita y de la usurpación teórica vanguardista e internacionalista, habría de ser una de las obsesiones de las nuevas autoridades culturales y políticas franquistas, que llegarían a afirmar cómo, situada antes en aquel contexto del arte moderno radical de París, la imagen se encontraba en territorio «marxista»: en tal idea, el franquismo cultural reutilizó la jerga liberal nacionalista para nuevos discursos esencialistas y organicistas del nacionalismo español: lo racial y localista suplantó a aquel sentido que había adquirido la Dama en el arte de las vanguardias antes de la guerra, las cuales habían visto en ella no solo su identidad española, sino su carácter experimental dentro de las referencias primitivistas del arte contemporáneo, las cuales le hacían también adquirir un nivel universal; dentro de aquella mentalidad se habría de comparar con la efigie de Isabel La Católica, montando una asociación falaz de lo ibérico con el nuevo Estado español y su centralismo, supuestamente justificado desde el pasado histórico a partir de la política matrimonial de los Reyes Católicos en el siglo xvi, transpuesta a la unionista de la España de la posguerra en pleno siglo xx, hecho remoto que el franquismo manipuló para anatematizar los Estados de Autonomía de la República, a los cuales trató de «separatismos»⁶.

⁶ E. Jiménez Caballero, «La Dama de Elche a su paisaje ibérico», *Arriba*, 11 de enero de 1941.

La Dama de Elche se expuso y mantuvo en el Museo del Prado de 1941 a 1971, período situado en plena España franquista. Se expuso y custodió en el mismo por razones administrativas, pero también por sutiles causas políticas, que solo se explican a fondo desde el poder simbólico de la imagen. La pervivencia de su sino, en este caso el de haber representado las «raíces» de lo español, hacía del Museo el espacio más idóneo para situarla: el Prado, desde que se convirtiese en pinacoteca nacional por la calidad y cualidad de sus contenidos, habría de ser por sí mismo uno de los emblemas de la más señera y extraordinaria historia de nuestro país, de su pasado poder, de su coleccionismo real, de sus *topos* reproducidos una y otra vez por la pintura española, de la singular creatividad de nuestro país representada en sus grandes genios de la pintura. Todo ello lo convertiría en un templo en el que tomar cobijo, un baluarte en el que refugiarse y mantener la dignidad en eras de crisis, decadencia y dolor.

La primera vez que se expuso el rescatado ypreciado tesoro fue concretamente en la Sala Francesa. Las razones de exponerla en esta sala fueron inicialmente diplomáticas, dado el protagonismo que Francia había tenido en la devolución; si bien aquella cortesía diplomática serviría además, de algún modo, para rescatar, a través de la disposición de las imágenes principales, el lacerado honor hispano, despojado de sus atributos por la rapiña y saqueo de sus emblemas artísticos más señeros, a manos de invasores extranjeros y de *politicastros* consentidores, según la jerga franquista. Allí estaba la gran dama por fin, en el centro de esa sala, dominando sobre la pintura y el arte extranjero, firme y agarrada por la peana al suelo, a la tierra, en el territorio más sublime de nuestra cultura, el de la pintura: el del Greco, un griego «españolizado» a decir de Manuel Bartolomé Cossío; el del más «español» realismo de Velázquez; el del místico y popular Zurbarán; el del Goya rebelde y casticista, etc. Se exponía en el Museo del Prado, en ese cofre que contenía los restos inequívocos de un pasado imperial, cuya preciosa colección era una de las más claras muestras del grandioso pasado español, con los grandes pintores del mundo al servicio de la Corona; un santuario en el que hacer ofrendas por la victoria ante la divinidad del arte; un palacio, es decir, los restos del mismo que ardieron siglos antes —el del Buen Retiro—, cuyos más preciados bienes y decoros habían ido a parar allí, así como los de

otros espacios perdidos para siempre, como era el de la gran Torre de la Parada, del Pardo, para la cual pintó Rubens sus lienzos, hoy en la pinacoteca.

Allí estaba, en el centro de la sala, ligada al suelo, por la condición escultórica inherente a ella; al fondo se situaba en el muro la Madre celestial volando sobre los ángeles y las nubes, la Madre de Dios y de los españoles, la Inmaculada Concepción, a espaldas de la madre terráquea de los estratos hispanos de la Alcuía, enterrada durante siglos entre la fina tierra de la playa de la Marina mediterránea. Tierra y cielo, para agarrarse y volar sobre las miserias de la vida cotidiana de nuestra posguerra (Lámina 1.4).

Ambas eran para el franquismo, más allá de su bella presencia, símbolos nacionales rescatados de las manos de la rapiña extranjera: no olvidemos que la Inmaculada de Murillo había sido posesión de la colección del mariscal Sault, cuyo nombre la acompañaría para siempre. El mundo amable del pintor andaluz, sus pícaros rapazuelos, sus vírgenes candorosas, sus sonrisas —representaciones plásticas de la religión católica como amor, como caridad cortesana— eran expresión de un perfil religioso y humano de la sociedad española, por ella redimida de tanta violencia y drama, un lenitivo gozoso que oponer al Barroco truculento de las pinturas martiriales de Ribera, al tremendismo vital y ácido de Goya, incluso a la autenticidad desnuda del realismo de Velázquez. Mencionar a Murillo y visionar sus espacios celestes nos remitía, por otro lado, al territorio de un casticismo español de tradición romántica, registrado en estereotipos de lo andaluz, que había calado hondamente en los hispanófilos europeos, franceses e ingleses.

De señalada importancia en la recontextualización del nacionalismo español de posguerra sería la llegada previa a España de esta Inmaculada. Esta devoción se había convertido a partir del siglo xvii, y especialmente en el xix, en una de las más representativas de la identidad religiosa española, al proclamarse el Dogma de la Concepción virginal de María. España había tenido un papel muy destacado a lo largo de su historia en el apoyo de la proclamación del mismo: ya en el 646 el Concilio de Toledo instituyó la fiesta de la Inmaculada Concepción en España, siendo el primer país que le haría festividad de precepto en 1641; tras una serie de acciones de apoyo teológico y práctico a su devoción, en el Concilio



La Dama en la exposición de los "objetos de arte devueltos por Francia", organizada en la Sala Francesa del Museo del Prado e inaugurada el 27 de junio de 1941 (Fotografía de *La Vanguardia Española*, Barcelona, 29 de junio de 1941).

LÁMINA 1.4.—Fotografía de prensa de la Sala Francesa durante la inauguración de la exposición de *Objetos de arte devueltos por Francia*, 27 de junio de 1941 (*La Vanguardia Española*, Barcelona, 29 de junio de 1941)

de Trento, la Iglesia española, a través del padre Pacheco, tuvo un papel destacado en esa demostración del misterio. Finalmente, el 8 de diciembre de 1854 definía el dogma el papa Pío IX.

El nacionalcatolicismo franquista hizo énfasis en esta devoción. Y, en lo que respecta a la devolución de la pintura de la que hablamos, destaca que las autoridades gubernativas y culturales quisieran que el cuadro de Murillo estuviese en nuestro país antes del 8 de diciembre, fecha de la festividad de la Virgen con esa ad-

vocación. El texto de petición del mismo, del 14 de octubre de 1940, dirigido al ministro de Instrucción Pública francés, firmado por Pérez Bueno y Macarrón, da buena cuenta del renovado fervor hacia una causa religiosa en la que España había tenido históricamente un protagonismo que entonces se reverdeció desde una identificación obsesiva con esa devoción. En él se diría lo siguiente:

El Murillo representa la más perfecta imagen de la Patrona de España. Para permitir medir la profundidad del sentimiento popular ligado a esta obra de Murillo, es suficiente decir que, si el cambio propuesto se realizase, la entrada en España de la Inmaculada Concepción sería objeto de ceremonias grandiosas que, para tener todo su carácter y toda su [...], debería tener lugar el 8 de diciembre, fecha de la fiesta de la Inmaculada Concepción⁷.

Cuando se pasó la escultura de la Dama a la crujía del piso superior años más tarde, enmarcada por la forma semicircular de la misma, que las fotografías de la época plasmaron, podíamos ver cómo aquel muro curvo rememoraba su lugar de descubrimiento: el hemicycle absidal de losas protectoras, el espacio simbólico por antonomasia del altar de un templo.

Manuel Campello, el hombre del pueblo que la viese por primerísima vez el día en que fue hallada por él mismo en la finca de la Alcudía, llevado al museo en una excursión organizada filmada en una curiosa película sobre aquella peregrinación, declaraba a la prensa su emoción de reconocerla como entonces, de volverla a ver como una aparición en aquel nicho. Solo echaba de menos el manto azul que habría perdido su pintura, pero aquel color aparecía curiosamente en la imagen de la Inmaculada de Soutl con ella rescatada. Aparte de ello, la seguía viendo en el Prado y en aquel hemicycle de la crujía del piso superior como emergiendo de la tierra, mirándolo a él, mirándonos a todos y cada uno, sin fijarse en nadie, desde su trascendencia. Aquel viejo, otrora niño, era como nuestro pastorcito de Fátima: había visto la imagen de aquella vestal y la seguía viendo muchos años después como un milagro, con claro

⁷ A. Rodero Riaza, «El regreso de la Dama a España», en *Cien años de una Dama*, catálogo de exposición, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1997.



LÁMINA 1.5.—El campesino Manuel Campello, descubridor de la estatua, muchos años después ante ella en el Museo del Prado. Cumplida su misión, se devolvería al Museo Arqueológico en 1971

reconocimiento de un prodigio divino convertido en imagen, que surge de la tierra como *protomos* o icono emergente del subsuelo en los antiguos rituales, que brota de la tierra como el agua, como la hierba, como los árboles, como el trigo. En todos los milagros los aparecidos celestiales, los símbolos de lo divino, emergen desde la tierra o bajan del cielo: en este caso, ambas diosas españolas —la «reina mora» y la Reina del Cielo— habían repetido el prodigio, cada cual desde su territorio, para confortarnos en tiempos yermos y desnudos con su divina presencia, desde el altar del arte español por antonomasia, el Museo del Prado, ahora en manos de los santeiros del nacionalcatolicismo (Lámina 1.5).