

# Artistas españoles en Hispanoamérica

La emigración de españoles a Hispanoamérica es una constante de nuestra historia desde los días del Descubrimiento, pero por paradójico que ello pueda parecer, se intensificó enormemente a partir de los primeros decenios del siglo XIX, una vez consumada la legítima emancipación de esas naciones hermanas. Entre dichos emigrantes no podían faltar los artistas y a ellos se debió la asimilación de las variantes españolas y portuguesas del arte occidental en esos inmensos territorios que se extendían desde la Tierra del Fuego hasta una línea situada bastante más al norte de la actual frontera de Méjico con Estados Unidos. Ello explica la unidad estilística que sigue caracterizando todavía hoy a los pueblos iberohablantes de ambos lados del Atlántico, pero en la actualidad ya no se debe a una influencia peninsular, sino a que aquende y allende bebemos en las mismas fuentes. Muchos artistas españoles residen hoy o han residido largo tiempo en Hispanoamérica y pueden contarse por centenares los maestros iberoamericanos residentes en España. Las influencias son ahora mutuas y si un Batlle Planas pudo haber ejercido en los años treinta una perceptible influencia en la eclosión del segundo momento surrealista argentino, una María Martorell o un Miguel Angel Vidal han influido en contrapartida en nuestra nueva abstracción la primera y en nuestro geometrismo el segundo. A la emigración habitual a Iberoamérica se unió entre 1936 y los primeros años cuarenta la de los exiliados políticos, muchos de los cuales emigraron casi directamente sin apenas detenerse en ningún país europeo y otros algo más tarde, tras haber considerado imposible su adaptación a la vida en unos países cuyos habitantes valoraban de una manera diferente y hablaban unos idiomas que les producían una sensación de aislamiento o de extranjería. En este artículo nos limitaremos exclusivamente a nueve grandes maestros de nuestro siglo, emigrados por diversos motivos, pero unidos todos ellos en una amor común a las naciones de habla española de América.

Recordaremos tan sólo a un arquitecto, que es uno de los innovadores más originales y eximios de nuestro siglo. Los pintores serán siete. Cuatro de ellos fueron surrealistas durante la totalidad de su evolución o durante algunas etapas lo suficientemente significativas. Otros dos son renovadores de una figuración tradicional que descubre día a día nuevos caminos y el séptimo es, dentro de un orden abstracto, el más paradigmático de los neofigurativos hispanohablantes. Un único escultor que es tan extraordinario en sus creaciones figurativas como en su ejemplar investigación abstracta completará nuestro panorama. Las naciones que los acogieron como emigrantes o como exiliados fueron Méjico, Argentina, la República Dominicana, Cuba, Guatemala, Colombia y Puerto Rico.

El arquitecto Félix Candela nació en Madrid en 1910. Tras la guerra de España se exilió en Méjico en 1939 y en colaboración con varios arquitectos mejicanos y de manera muy especial con el gran ordenador de ámbitos espaciales Enrique de la Mora realizó una impresionante serie de obras estrictamente funcionales. En una gran parte de las mismas utilizó como cobertura sus ya clásicos paraboloides hiperbólicos. Dicho paraboloides (llamado asimismo paraboloides reglado) es una de las más armoniosas y aligeras estructuras geométricas y según su definición matemática consiste en «una cuádrada con un eje de simetría que la corta en un punto y dos planos principales que contienen al eje...»<sup>1</sup>

El tantas veces precursor Antonio Gaudí había utilizado asimismo el paraboloides hiperbólico en obras como la capilla del Parque Güell, la inconclusa «Sagrada Familia» y los balcones de la «Casa Milá», pero la organización del espacio no era exactamente la misma en ambos maestros. Las técnicas eran también diferentes y más todavía el sentido último que cada uno quería dar a su obra. En Gaudí hay una intención de tipo místico, explicada de una manera un tanto críptica por el propio maestro. Candela es ante todo un gran calculador e inventor de estructuras íntimamente compenetradas con la intuición de los ritmos espaciales que caracterizaba a Enrique de la Mora, pero no fue, de todos modos, éste el único gran arquitecto mejicano con el que trabajó en equipo, sino que de una manera más intermitente lo hizo también con otros, entre ellos Juan Sordo Madaleno y Fernando López Carmona. Todos ellos coincidían con Candela en dar al paraboloides hiperbólico su exacto valor constructivo y en huir de las connotaciones simbólicas que le atribuía el genial Antonio Gaudí. A este respecto es sumamente interesante una nota a pie de página que el docto arquitecto y gran historiador de nuestra arquitectura Carlos Flores incluye en el libro de su autoría *Arquitectura Española Contemporánea*. Dice así:

Es preciso conceder que a Gaudí se le debe buena parte del impulso recibido por determinados procedimientos constructivos, entre ellos el empleo de los paraboloides hiperbólicos como sistema de cubierta. En cualquier caso sería aventurado el señalar una influencia directa de Gaudí sobre ciertos arquitectos modernos (Félix Candela en particular), por encontrarse entre ellos y el maestro de Reus coincidencias en el uso de elementos o sistemas constructivos. No debe olvidarse que Gaudí era esencialmente un místico y que este espíritu es el que domina en su obra sobre todos los demás y el que le lleva en ciertos casos a innovaciones valiosas de tipo técnico o plástico. El paraboloides hiperbólico constituía para él un símbolo de la Santísima Trinidad por su especial forma de generarse<sup>2</sup>.

Carlos Flores terminó la citada nota a pie de página recogiendo en apoyo de su tesis un interesante texto de José Rafols y Francisco Folguera que figura en el libro que sobre Gaudí habían escrito ambos conjuntamente.

Dos rectas —afirman Rafols y Folguera— vienen situadas de cualquier modo en el espacio, ambas infinitas y de igual naturaleza (Padre, Hijo); una tercera recta que res-

<sup>1</sup> Puede consultarse la definición completa en Vocabulario Científico y Técnico. Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Madrid, 1983, p.365.

<sup>2</sup> Obra y autor citados, p. 59. Editorial Aguilar. Madrid, 1961. Primera edición.

bala encima de las primeras, también de igual naturaleza e infinita como ellas, establece la unión entre las otras dos (*Patri et Filioque procedit*) que es Espíritu Santo»<sup>3</sup>.

En Candela desaparecen todas las especulaciones de tipo teológico o metafísico, tan gratas a la mentalidad de otras épocas, y resplandecen en contrapartida una enorme sensibilidad para el espacio y la forma, una implacable lógica constructiva y una adaptación perfecta de cada obra a la función para la que ha sido realizada. La tectónica de la luz y su colaboración en la armonía del espacio interior es otra de sus preocupaciones fundamentales. Los logros que en ese aspecto ha conseguido Candela resucitan el espíritu del momento estelar del gótico en el siglo XIII, pero con técnicas y estructuras muy diferentes a pesar de la identidad de su función. En Méjico he podido ver varias de las obras maestras de Candela, algunas de las cuales recordaré poco más tarde, pero en lo que a la tectónica de la luz se refiere, creo que su obra máxima es la Iglesia de la Virgen Guadalupana, situada en Madrid en la plaza de igual nombre, frente al «Parque de Berlín», en la confluencia de la calle de Puerto Rico y la avenida de Ramón y Cajal. Candela y De la Mora realizaron meticulosamente los planos y dieron todas las instrucciones pertinentes para que esa maravilla pudiera ser construida, pero ambos se quedaron en Méjico y encargaron la dirección de las obras a los arquitectos españoles José Antonio Torroja y José Ramón Aspiazu. Dicha maravilla, en la que los citados arquitectos se atuvieron con total acierto y fidelidad a la concepción de Candela y De la Mora, tiene una cobertura que consta de cuatro paraboloides hiperbólicos, pero creo que la mejor manera de transmitir su equilibrio es hacer algunas precisiones sobre esa estructura reglada.

Imagínese el lector una lámina de cemento de base cuadrada y de dimensiones lo suficientemente grandes para cubrir la totalidad de un edificio y que levanta luego dos de sus ángulos opuestos y hace descender con una curvatura similar los dos restantes. Lo así obtenido será una superficie alabeada de gran flexibilidad y armonía, muy parecida a la de una silla de caballo. Como coronación de un edificio no conozco en nuestro siglo ninguna más armoniosa ni desde el interior, ni desde el exterior, pero se puede obtener todavía una mayor flexibilidad y tensión ascendente si en vez de utilizar un solo paraboloides, se utilizan cuatro que confluyan todos ellos en una aguja en el centro del edificio, de la iglesia más bien, ya que es a la función religiosa a la que mejor se adapta dicha estructura. Las cuatro «sillas de montar» descienden lentamente, pero en la proximidad del suelo se vuelven a alzar a causa de la curvatura del paraboloides. Allí, en el punto exacto en el que a su menor altura confluyen los pesos y los empujes de cada paraboloides, situó Candela cuatro soportes que sostienen a los primeros y absorben, contrarrestándolos sin necesidad de contrafuertes a los segundos. Los cuatro soportes sugieren un círculo que separa el centro de la iglesia de una especie de girola continua, casi exigida por la planta circular de la iglesia. Su sección es altamente original, ya que no son ni columnas, ni pilastras, ni pilares, sino simplemente la estructura más idónea para realizar su función. Su base es algo así como un cuadrado al que se le hubiese añadido un triángulo isósceles muy abierto en la parte que mira hacia el centro de la iglesia y se le hubiese hecho una penetración exactamente igual en la que

<sup>3</sup> P. 195 del libro citado por Carlos Flores. Ed. Canosa, Barcelona, 1929.

mira hacia el muro de cierre. En lo alto del soporte, tanto el entrante como el saliente, que se han aminorado a medida que sube la altura, son absorbidos por un ensanchamiento levemente torsionado que contrapesa todos los empujes oblicuos con máxima elasticidad y armonía.

En los cierres exteriores el problema es menos complicado porque las empujes son menores y porque lo único que pesa son los lados menos altos de los cuatro paraboloides. Para sostenerlos bastan unos cierres con encabalgamientos de triángulos de hormigón de diversas alturas a causa del alabeo de los paraboloides. En lo alto los cuatro se contrarrestan mutuamente. El cálculo es tan exacto que permite colocar cuatro vidrieras estrechas y largas de gran grosor en cada una de las aristas. Otras grandes vidrieras en anillo continuo y lógicamente menos altas cierran totalmente el edificio. El «muro» es así un envolvimiento traslúcido, sostenido por una delicada retícula de cemento. El altar se halla en el centro, a mayor altura que la entrada. Los colores de las vidrieras son preferentemente tibios a ambos lados de las puertas y se van convirtiendo en fríos hasta serlo de manera predominante en el otro extremo del diámetro. Esa dinámica de una luz enteramente envolvente me hace pensar en la de las maravillas góticas de León, Chartres y París y crea un clima de unción religiosa de gran emotividad.

La hermosa tierra de Méjico está llena de excelentes obras de Candela, pero ante la insuficiencia de espacio me limitaré a la que más me ha conmovido, pero no tan sólo es emotiva, sino también, en unión de la recién recordada, una de las dos máximas realizaciones conjuntas de Candela y de De la Mora. Es la «Capilla abierta de Cuernavaca», que pude admirar detenidamente durante una puesta de sol sobre un solemne paisaje mesetario con una luz tan pura y diáfana como la de nuestra alta meseta castellana. Cuando se inició la evangelización de Méjico y se extendió como un reguero de pólvora la devoción a la Virgen de Guadalupe, fueron tantas las conversiones que los fieles no cabían en las pocas iglesias hasta entonces existentes. En otras zonas de Iberoamérica sucedió exactamente lo mismo y fue necesario resolver el problema con una solución de emergencia. Consistió en construir unas capillas situadas en pleno campo o en grandes plazas y en suprimir el cierre de su fachada principal. La iglesia cerrada por tan sólo tres de sus lados permitía que miles y miles de evangelizados pudiesen oír simultáneamente una misma misa. Candela y De la Mora, en un homenaje tácito a los tiempos virreinales, decidieron construir una capilla doblemente abierta, tanto en su entrada como detrás del altar. El propio Candela había realizado con la colaboración de Juan Sordo Madaleno una estructura similar en «La Jacaranda», de Acapulco, pero lo que en dicha obra, cubierta también con un solo paraboloide doblemente abierto, es estrictamente funcional, se convierte en la maravilla de Cuernavaca en pura armonía, flexibilidad y esbeltez. La única silla de montar que la cubre parece flotar en el aire y el acabado de la forma es tan sensible y perfecto que me hace pensar en las emotivas esculturas de Brancusi. Candela logra una vibrante intercomunicación entre los espacios envolvente y envuelto en un clima de imperturbable serenidad. Las dos iglesias recién recordadas y la de la Virgen Milagrosa en Ciudad de Méjico, obra exclusiva de Candela en ascensión vertical de paraboloides confluentes en progresión hacia el altar, demuestran la gran variedad y el perfecto hacer que, dentro de una insobornable