

No veíamos ni un duro (Espacios blancos para la vanguardia: 1940-1965)

Recuerdo todavía un anuncio en *El País*. Eran los primeros meses de 1978, un anuncio a toda página en el que un listado de galerías de arte enmarcaba un fragmento del *Guernica*. *Salvar el arte*, decía con letras enormes y así más parecía un reclamo histórico, de aquellos que se encargaba de lanzar el Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid, un organismo que presidía en plena guerra Julián Besteiro y que tuvo entre sus cometidos la salvaguarda del tesoro histórico-artístico.

Pero ahora, en 1978, el anuncio de *El País* venía subtítulo de forma un tanto decadente, con una leyenda más propia de un dandy finisecular. *Salvar el arte, porque la vida imita al arte*. A la derecha del todo, la página se cerraba en una columna con los nombres de todos los integrantes de Arga, *Asociación de Profesionales de Galerías de Arte*. Las treinta galerías suplicaban a coro en otro lema: *Confíe en las galerías de arte profesionales*.

Los estudiantes de esta época habíamos conocido la vanguardia histórica a través de las muestras de la galería Multitud –el póster de *La Barraca* de García Lorca le hacía compañía a la miniatura del *Guernica*– y nos movíamos muy a gusto, tanto por Buades como por Vandrés; habíamos aprendido de los artistas conceptuales a cuestionar la unicidad de la obra de arte o el estatuto del creador, a repensar las estrategias de difusión y mercado.

La eclosión de galerías tras el *boom* económico, su asociación frente a la crisis inminente y el interés que sus problemas despertaron en los medios, hicieron que me interesara por los centros madrileños de difusión y mercado del arte contemporáneo y formalizara con ello uno de esos trabajos académicos necesarios para finalizar la licenciatura. Fue Castro Arines, crítico del diario *Informaciones*, y considerado por todos como «un archivo viviente», quien sugirió que me olvidara de un pesado trabajo sociológico: «...más para economistas, sabe usted, el *boom* de las galerías coincide con el del petróleo y de pronto surgen pintores de domingo y señoritas deseosas de decorar apartamentos y otros tantos que ponen negocios, pues no hay diferencia entre estas salas y las tiendas de telas de la Plaza Mayor...».

Los datos de la prensa y los testimonios se fueron convirtiendo poco a poco en una historia viva. ¿Dónde empezó todo, quiénes defendieron la modernidad frente a los restos decimonónicos, caducos y teñidos de fétida solidaridad con el régimen?

Los locales y las personas que los regentan se me abren a una calle muy fría por la que circulan señoras con gorritos de astracán que asisten a inauguraciones de postguerra al lado de sus acompañantes masculinos, envueltos a su vez en gruesos abrigos de paño. En las fotos que recuerdo, veo a marquesas y diplomáticos que entran y salen de la Academia Breve de la Crítica de Arte, de alguna inauguración de los Salones de la Once que había puesto en marcha Eugenio d'Ors en la Galería Biosca, donde me recibe su propietario. Aurelio Biosca, un catalán impecablemente vestido, se me presenta ahora como un rostro enjuto al que acompañan en su verticalidad las rayas grises del traje, una persona que había dejado demasiado atrás el pasado como para rescatarlo con el apremio que yo le exigía: «...no se vendía nada, no había nada de nada, aunque hice todo lo que estaba de mi mano, me involucré en la aventura de Eugenio d'Ors, en los Salones de la Once y la Academia Breve de Crítica de Arte, tuve a Tàpies, a los integrantes de *Dau al Set*, al grupo *El Paso*..., pero hable con Juana Mordó, vaya de mi parte, ella se lo contará todo».

Pacientemente, la hemeroteca, el entusiasmo y algunas personas que me encomendó Castro Arines iban demostrándome que sí había habido algo, alguien.

Los pintores madrileños más jóvenes comienzan a buscar refugio en espacios «muy modernos, muy vanguardistas». Entre las casas de muebles y los negocios de marcos y decoración que albergaron el entorno del arte en los primeros cuarenta, merece destacarse, además de la «audacia» de Biosca, la galería Estilo, la salita de la tienda de muebles de Emilio Peña, persona vinculada a la Academia Breve en la que después de la guerra se presentan las primeras exposiciones individuales de Llorens Artigas y Ángel Ferrant. Pero en torno a 1945 nos encontramos con lo que en algún momento he denominado el fenómeno de las librerías/galerías, espacios que frecuenta gente más joven, sin abrigo ni gorrito de astracán, pintores y escritores de esa generación de bares y locales que los albergan toda la noche, generación que huye de la miseria y la ramplonería del régimen por una vía muy digna: el chiste, la parodia, la tertulia y el juramento implícito de no separarse hasta el amanecer.

Entre estas librerías destacan en primer lugar, lugar heroico/cronológico, Clan y Buchholz. En ellas los pintores no compran los libros. Se extasían ante las monografías de Picasso, Juan Gris o Miró, pequeños museos imaginarios, muy básicos, que sustituyen la carencia de originales. Los librereros que los acogen saben muy bien que con ellos nunca van a hacer negocio.

Así, Karl Buchholz, judío alemán residente en España, apadrina en diciembre de 1945 la «Joven escuela madrileña»; con ello pretende «alentar a esos artistas que buscan una vida difícil y no se acomodan al ambiente comercial y fácil». En la galería de este librero, en 1957, el grupo *El Paso* realiza su primera exposición, casi coincidiendo con la presentación en La Sala Negra, un local de Huarte en el Paseo de Recoletos que José Luis Fernández del Amo había acondicionado como sala «dedicada a exposiciones de arte de vanguardia».

Así, Tomás Seral, en su librería de la calle Arenal, se constituye en espacio abierto y generoso, lugar de conferencias, lecturas de obras inéditas, conciertos, y en editor de la colección *Artistas Nuevos*, que dirige en colaboración con Matías Goeritz. «Galería de minorías», dice la prensa. Emociona pensar hoy que esas minorías se reúnen en 1948 en homenaje a Paul Klee, maestro del arte contemporáneo en la que participan, entre otros, Ferrant, Llorens Artigas, Maruja Mallo y Matías Goeritz. Seral será también la figura indiscutible de los primeros cincuenta cuando vende la librería a Carmina Abril y se lleva el título al número 15 de Espoz y Mina. Allí «al lado de una bibliografía rara y espléndida», intenta poco a poco vincularse con la línea rota tras la guerra. Inaugura, dice la prensa, «presentando alguna de las obras de los plásticos de más acusada personalidad y que mayores controversias han suscitado en los cincuenta años transcurridos del siglo XX». Se refieren a Picasso, Miró, Chagall, Klee, Torres García, etc.

A partir de 1954 la librería/galería tiene un nuevo dueño: José Antonio Llardent. Pasé una tarde soleada con su viuda. María Luisa Llardent me advirtió que le costaba un esfuerzo tremendo bajar tanto en el tiempo y por ello interrumpía cualquier conversación banal con esa forma de ir desgranando las palabras, certeras, pero sin los nexos ortodoxos, que ha puesto de moda la terapia del diván: «Cambiamos la sala, José Antonio lo pensó mucho y muy bien, grandes paneles de contrachapado pintado de temple picado, de ras de suelo a ras de techo, un plafón de escayola, un doble ambiente, los paneles ocultan el almacén de libros importados –prohibidos– y así quedaba un espacio vacío que podíamos utilizar como sala de exposiciones». De esos muros blancos colgó vanguardia histórica y Saura, Mampaso, Millares. Celebraba encantada la primera exposición de Chillida, a pesar de los temores del propietario del local que ya veía el suelo abierto a causa de la escultura del vasco. Recuerdo que me fascinó el relato de las artimañas de su marido cuando, junto a Antonio Saura, inventaba la crítica, dado que, según ella, nadie, excepto Castro Arines de *Informaciones*, solía aparecer por allí. «Firmaban con nombres rimbombantes».

Viví parte del lado más escéptico y más duro de esta generación en mis conversaciones con Carmina Abril y Manolo Conde. De esta generación