

PRÓLOGO

La Escuela de Altamira es un fenómeno cultural poco conocido en el panorama nacional de la historia reciente de nuestro arte; quizá por la escasa duración de sus reuniones, por la complejidad de los tiempos de su creación, o por la poca influencia mediática posterior. En los últimos años ha logrado recuperarse parte de su memoria, pero sin que se haya publicado una narración, que presente de modo detallado la génesis de su creación, su desarrollo y su final. Por tratarse de un «movimiento» tan temprano tras la Guerra Civil, no es extraño que alcanzara hasta ahora poca difusión en el panorama general español.

La aproximación al estudio de este grupo de vanguardia está precedido por el interés hacia los ejemplos de integración de las artes, en algunas obras de la arquitectura española de los años cincuenta. Podría tratarse de una explicación más sobre el fenómeno de la arquitectura española de esos años, sobre la que se han realizado varios congresos. Esta tarea se integra en la línea de investigación de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra sobre arquitectura española del siglo XX.

Cada vez es más amplia la literatura acerca de esta iniciativa cultural de la Escuela de Altamira; pero casi se limita a las publicaciones con ocasión de diversos aniversarios –de repercusión local– y a citas o breves comentarios de su existencia, y la temática que trató; además de las publicaciones propias que se editaron en su momento. Algunos estudios que se han centrado en los movimientos contemporáneos han podido referirse a éste, pero sin centrar su atención únicamente en su historia. Es el caso de los referentes a *El Paso*, *Grupo Pórtico*, *Dau al Set* o en general, la vanguardia madrileña o catalana de esos años, de la que existen trabajos de investigación. Algunas publicacio-

nes locales han aportado alguna información particular sobre la Escuela de Altamira, como es el caso de la revista *Trasdós*, que publica el Museo de Bellas Artes de Santander, o la nueva revista *Astorica* del centro de estudios astorganos, que con motivo del papel principal de uno de los miembros de la Escuela ha publicado artículos oportunos de investigadores. La exposición «En torno a la Escuela de Altamira», celebrada en 2015, y que estuvo comisariada por Javier Maderuelo, recopiló una breve historia; como ya hiciera en 1998 Calvo Serraller.

La aproximación al tema de este estudio no ha sido directa. Personalmente no tenía ningún conocimiento de la existencia de la Escuela de Altamira. Y tampoco surgió en primer lugar la posibilidad de estudiar la posible aportación a la arquitectura de los años cincuenta. La idea proviene del Profesor Miguel Ángel Alonso del Val, quien dirigió este estudio en su fase de tesis doctoral. En un primer momento, la atención estuvo centrada en el artista alemán Mathias Goeritz, fundador de la Escuela de Altamira. Además, el carácter internacional de su obra y sus enseñanzas añadían interés. Se trataba de un personaje poco conocido en España y con una trayectoria interesante por su vinculación con la arquitectura. Su magisterio era elogiado en América y sobre todo en México, donde ejerció la docencia en las Escuelas de Arquitectura de Guadalajara y de la ciudad de México (U.N.A.M.). Había ideado un modo de hacer arquitectura expresado en el manifiesto de la Arquitectura Emocional y plasmado en el Museo El Eco (ciudad de México), obra suya.

Sin embargo, el nombre de Mathias Goeritz ha ido tomando posiciones en el panorama cultural español gracia al estudio de Chus Tudelilla¹ y a la exposición que el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía dedicó al artista en 2014.²

Es un lugar común considerar los años de la postguerra española de escaso interés y de muy limitada creación artística. Para este estudio, resulta

¹ TUDELILLA, Chus. «Mathias Goeritz. Recuerdos de España 1940-1953», Prensas Universitarias de Zaragoza, 2014.

² Exposición «Mathias Goeritz y la invención de la arquitectura emocional. El retorno de la serpiente», Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, (1 noviembre de 2014-13 abril de 2015) Edificio Sabatini, Planta 3.

principal rescatar el importante papel que tuvo para nuestra historia y progreso cultural este acontecimiento tan atípico y poco convencional; así como todo lo que sucede su alrededor, y que hizo posible la aparición de esta iniciativa artística. Este periodo artístico fue convenientemente rescatado para la sociedad de nuestro tiempo, con una exposición en el Museo Reina Sofía en 2016, que se tituló: «Campo cerrado. Arte y poder en la postguerra española 1939-1953», y que llevó consigo un importante trabajo de investigación.

La Escuela de Altamira fue compañera, precursora e impulsora de una multitud de grupos artísticos que irrumpieron en la mitad del siglo veinte, de los que se podría decir que son los precursores del arte actual. Con ellos se inaugura una nueva etapa. El grupo altamirense nace con una necesidad, y muere cuando esta ha tomado fuerza. Incluso para sus contemporáneos compañeros vanguardistas, este grupo fue precursor de una apertura internacional.

Desde las disciplinas próximas a la arquitectura, ha sido muy publicado –y sigue siendo estudiado– el florecimiento de los años cincuenta. Necesariamente encontramos conexiones con nuestra Escuela que procuraremos detallar y poner en evidencia; sacar a la luz el impulso que supuso para ese renacimiento artístico y cultural. La particularidad de la Escuela de Altamira es la variedad de sus miembros: pintores, escultores, arquitectos, poetas, músicos, críticos de arte, historiadores; su internacionalidad: Alemania, Suiza, Italia, Gran Bretaña, Suecia, México, Brasil, Colombia, Argentina; sus aspiraciones e ideales: la conciliación vital del hombre con su época a través de un arte nuevo, la introducción del lenguaje abstracto, la integración de las artes en la arquitectura, la renovación de la crítica, etc.

Es difícil imaginar que en España –a menos de diez años del final de una Guerra Civil– pudiera celebrarse un encuentro artístico internacional para tratar sobre «el estado del arte» en el sentido más puro. La idea habitual que se tiene de ese momento histórico es más bien la de un desierto absoluto, la ausencia de iniciativas, y mucho menos el apoyo institucional. Salvan ese panorama unas pocas manifestaciones artísticas como fue la *Academia Breve de Crítica de Arte* y su famoso *Salón de Once*, iniciativas de carácter oficioso promovidas por Eugenio d'Ors.

La actividad desarrollada por el grupo altamirense en el umbral de la mitad del siglo pasado (1948-1951), aun siendo verdad que no fue duradera, ni consiguiera perpetuarse posteriormente, resulta ser una decidida puesta en marcha del «nuevo arte», desde un estamento de cierta oficialidad. Supuso un importante empuje para el posterior desarrollo del arte moderno. Más en concreto, se puede encontrar en este movimiento, la introducción del lenguaje abstracto en las artes en general, así como algunos indicios del inicio una nueva arquitectura, que algunos han valorado como una reinterpretación «a la española» de los principios del Movimiento Moderno.

Conviene distanciar prudentemente el análisis histórico-artístico de la fuerte impronta política de ese momento. La impresión que resulta de la lectura de la mayor parte de la historiografía es que el sistema político reinante oprimió las posibilidades de desarrollar arte y arquitectura moderna, tal como había sucedido en los años anteriores a la guerra. Algunos autores cifran los años cincuenta como el momento del cambio para España; años en los que se celebran las reuniones de la escuela altamirense. Definitivamente se abandona la idea de instaurar una tendencia academicista que recuperase el esplendor de los siglos dorados de la historia de España. Se suele relacionar este momento con la etapa del aperturismo del país por el levantamiento del aislamiento político y por los acuerdos establecidos con los EE.UU.; como considerando que es consecuencia de este proceso, el que se permitieran unas manifestaciones artísticas de vanguardia. Es difícil pensar que las circunstancias político económicas sean las que provocan un desarrollo artístico. Parece más oportuno considerar que existiera una actividad que, con ocasión de esos acontecimientos, se diera a conocer y resultara oportuno presentarse ante el público nacional y extranjero, y no lo contrario. Más aún cuando la actividad que narraremos se produce justo en los años de aislamiento.

Se puede convenir que la mitad del siglo XX es para España un momento de riqueza en la actividad artística, tanto por el resurgir de numerosos grupos, como por el importante reconocimiento internacional individual, que reciben en ese periodo algunos de nuestros principales autores: pintores, escultores, arquitectos, músicos, literatos, etc. Conviene volver a leer los acontecimientos de esos años, intentando sustraer las preocupaciones de carácter artístico, así como otras de tipo sociológico, cultural y ético que estaban muy presen-

tes en quienes vivieron esa época de resurgir de un país. No cabe duda de que el penoso acontecimiento de enfrentamiento fratricida de la Guerra Civil del treinta y seis supuso en todos los órdenes una ruptura para el desarrollo. Algunos de nuestros artistas, o bien fueron «bajas» en la contienda bélica, o se vieron forzados a un exilio por sus tendencias políticas, o simplemente quedaron desanimados por el triste panorama que cabía esperar para la poética.

La historiografía no ha resultado ser muy favorable al valorar la actividad cultural desarrollada bajo el patrocinio y protección del régimen franquista. Ha primado una visión rupturista y reaccionaria sobre la actitud sosegada que valore la situación y el contexto que propiciaron una serie de decisiones de carácter político en este ámbito. Lógicamente, la Guerra Civil produjo una quiebra con las tendencias de los años justo anteriores. La implantación a su fin de un régimen totalitario, no resultaba ser el panorama ideal para la actividad artística. En cualquier caso, supone ser un tiempo de fuerte reflexión, en el que se deseaba explorar y abrir vías de desarrollo futuro. Algunos historiadores y analistas del arte valoran las épocas de guerras y sus posteriores años, como la ocasión propicia de un resurgimiento, de una nueva etapa, de un renacimiento, como quizá lo fue también esta.

Por resumir el panorama del momento se puede decir que, con el final de la guerra, las tendencias más progresistas de la preguerra prácticamente desaparecen. Cuando apenas han pasado dos años de su final, se crea la Academia Breve de Crítica de Arte, con un personaje relevante y muy significativo a su cabeza como fue Eugenio d'Ors, que a partir de 1943 pone en marcha los famosos Salones de Once en un intento de volver a conectarse al arte moderno. En la segunda mitad de los años cuarenta florecerán otros ámbitos de expresión: galerías –como Clan, Buchholz, o Biosca, Palma, en Madrid– publicaciones, manifiestos al amparo de editoriales como Cobalto en Barcelona, y otras de las que se valdrán muchos artistas del momento. Es la época de regreso a casa de algunos exiliados, del florecimiento de grupos de vanguardia en distintas capitales españolas: el ya citado grupo *Pórtico* (Zaragoza 1947), la propia *Escuela de Altamira* (1948) y *Dau al Set* (Barcelona 1948), a la que seguirán el *Grupo R* (Barcelona 1951), *LADAC* (Las Palmas de Gran Canaria 1951), o más tarde *Parpalló* (Valencia 1956), *El Paso* (Madrid 1957) o *Equipo 57* (París 1957) entre otros.

Las primeras nuevas manifestaciones artísticas «de grupo» tras la guerra española estarán vinculadas al surrealismo, aunque con alguna pretensión informalista; saltándonos el paisajismo moderno vinculado a la Escuela de Madrid y otras de menor relieve. Además de los artistas en torno al grupo *Dau al Set* (Tharrats, Tàpies, Cuixart, etc.), el entusiasmo por el surrealismo se puede apreciar también en los arquitectos del momento; incluso en sus proyectos utópicos del tiempo de guerra. Resultó el surrealismo una posible vía de escape, una posibilidad de evasión con el uso de un lenguaje artístico libre, que permitía una cierta «desconexión» de la realidad social.

Se debe hacer también mención de la presencia en esta Escuela de la literatura y la poesía. Una parte importante de los integrantes son escritores de la denominada Generación del 36: poetas, críticos y ensayistas. También se da una conexión con el «postismo», movimiento de vanguardia heredero de la dimensión automática del surrealismo, que surge en este mismo momento, y que algunos califican como la síntesis de la vanguardia literaria. Uno de sus precursores fue Carlos Edmundo de Ory, también vinculado a Goeritz.

La Escuela de Altamira abre un nuevo camino para el arte a través de la abstracción, del «arte puro» o «arte vivo», como preferirán llamarlo para obviar el término abstracto, que les parece poco adecuado. Se hace el primer manifiesto formal en España, de defensa y búsqueda de la abstracción como único lenguaje válido. El estado tan triste en el que se encuentra «la crítica» artística y el escaso interés hacia las nuevas formas, lleva a una opción radical por el arte «en sí» sin aditivos ni complementos, en esencia, sin técnica ni objeto, salvo él mismo: el propio arte. La abstracción será la posibilidad de purificación y progreso del arte.

La Escuela de Altamira será el primer grupo de artistas –sin formar propiamente un grupo como se entiende comúnmente–, o primer movimiento artístico –como diría Goeritz³– que se crea en España con carácter internacional después de la guerra. Las conclusiones y propuestas del grupo son por tanto, las primeras que tienen esta característica. Además, tiene la particularidad de que, así como otras formaciones más o menos contemporáneas

³ GASCH, Sebastià. «Mathias Goeritz y la Escuela de Altamira», *Destino*, VIII, 616, 28 de mayo de 1949.

se creaban en un ambiente local, en este caso, los miembros tenían procedencias geográficas diversas, profesiones variadas y, en la mayoría, una trayectoria profesional ya consolidada. Las primeras declaraciones en defensa del arte abstracto de manera clara, argumentada y continuada, provienen de este grupo. Nos atrevemos a presentarlo como los introductores de la abstracción en España. Junto con esto, también hacen la primera llamada a la integración de las artes en la arquitectura. Dos pautas concretas que significaron este periodo.

Algunos historiadores quieren ver en esta opción de los altamirenses un delicado estudio político por hacer la elección adecuada al lenguaje idóneo al franquismo; así como otros regímenes totalitarios del momento (Rusia, Italia, Alemania) habían adoptado un estilo que fuera adecuado a sus consignas. Viendo el elenco de quienes forman este grupo y leyendo las conversaciones y debates al respecto, es difícil creer en una «orquestación» en este sentido. Quizá pudo haber un consentimiento del cual no podremos aquí dar respuesta.

Es posible una preocupación política y un pretendido diálogo propagandista con una línea cultural «programada». Lo cierto es que la Escuela promueve un «nuevo arte», un nuevo panorama que entusiasma a los artistas del momento, que ven aparecer en el espectro público una nueva actividad artística moderna, con planteamientos de internacionalidad; y que, además, tiene cierta oficialidad –cuestión que, por cierto, a algunos espanta–. La Escuela de Altamira viene a ser uno de esos posibles focos que dan luz sobre lo que conviene difundir en la España del momento, y esto no pasa desapercibido.

La producción arquitectónica de los años cincuenta no surge únicamente de la genialidad de unos jóvenes profesionales dispuestos a marcar una nueva directriz, que va en la línea de lo hasta entonces inexplorado. Detrás debió haber reflexión y planteamientos puestos en común. Comienza un nuevo modo de hacer arquitectura que no está en continuidad de los postulados del llamado «estilo internacional», ni en los paradigmas oficialmente modernos. No se «engancha» directamente con las obras emblemáticas de los años 30, o de los planteamientos del GATEPAC. Quizá la Guerra, sus causas y sus consecuencias no es posible pasarlas por alto. Tal vez un tiempo de

«barbecho» en este ámbito dio con un resultado mejor al que se obtendría de una producción continuada. La arquitectura, como las cabezas de sus creadores, se encontró un momento de incertidumbre en el horizonte de sus intenciones últimas. Gran parte de los arquitectos que habían proyectado «al estilo moderno» han optado al acabar la guerra por recuperar una arquitectura tradicionalista, historicista, para mantener el espíritu que les parece más acertado para la situación socio-política, limitando su desarrollo, o quizá solo por oportunismo.

La modernidad que se puso en marcha en los últimos años cuarenta no podía ser internacional, debía ser castiza, y debió hacer una reinterpretación «a la hispana». Desde muchos sectores se percibe en algunas de las ideas de los CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna) un empobrecimiento de la rica capacidad y las aspiraciones que debe ejercer la noble tarea de la arquitectura, también en la constitución de un nuevo Estado moderno. La tradición ejerce una fuerte presión, tanto por la seguridad que supone «el hecho» ya contrastado y experimentado, como por la necesidad de –no solo no desprenderse totalmente sino– mostrar de algún modo un pasado histórico, que algunos quieren resaltar para mayor gloria de ese nuevo Estado.

Es innegable el deseo de acceder a la modernización de la sociedad a través de la arquitectura, pero tampoco se pueden negar las dificultades sociales, políticas y culturales a las que hay que enfrentarse. La sociedad podríamos decir que no está preparada –casi a veces parece no estarlo aún hoy– a esa vanguardia que exige una crítica justa y una adecuación. La generación de arquitectos de la postguerra parece estar formada en un deseo unificador y vivificador. Es difícil imaginarse con los parámetros actuales, el planteamiento y la toma de decisiones de un proyecto arquitectónico en esos años. También es complicado intentar rescatar de entonces, objetivos con rectitud artística y sin ninguna mediación o intención política. Obtener el juicio preciso, la valoración ponderada, no resulta sencillo. Esto no impide, dializar las iniciativas socio-culturales de la época e intentar rescatar de ellas, lo más próximo a la intención netamente artística.

Los postulados de la Escuela surgen del encuentro de un grupo de artistas, críticos e intelectuales de prestigio en el panorama nacional del mo-

mento, que marcan las pautas por las que podrá introducirse y evolucionar la abstracción. Esta iniciativa nace del encuentro del artista alemán Mathias Goeritz con tres personajes fundamentales: el escultor Ángel Ferrant, el poeta y ensayista Ricardo Gullón y el historiador y editor Pablo Beltrán de Heredia. Al primer núcleo creado en 1948 en Santillana del Mar se unirán algunos artistas pasajeros, como los mexicanos Ida Rodríguez Prampolini y Alejandro Rangel. El favor y entusiasmo del Gobernador de Santander, Joaquín Reguera Sevilla, hace posible la puesta en marcha de la Escuela, gracias a su la financiación y apoyo institucional.

En septiembre de 1949 se celebra la Primera Semana de Arte de Santillana del Mar. En su preparación se incorporan los críticos artísticos y editores, conocidos de Ferrant y Gullón: el canario Eduardo Westerdahl, así como el catalán Rafael Santos Torroella. Por la misma mediación, también lo hacen desde Cataluña el crítico Sebastià Gasch, así como el ceramista Josep Llorens Artigas o el escultor Eudald Serra. La actividad cultural y literaria de Beltrán y Gullón atraerán al arquitecto y poeta madrileño Luis Felipe Vivanco, así como a sus compañeros montañeses: los poetas José Hierro y Julio Maruri. También por Beltrán se incorpora el profesor Enrique Lafuente Ferrari. De este grupo de la primera hora cabe destacar un personaje extranjero relevante: Alberto Sartoris, conocido crítico arquitecto que ejerció de Presidente. El pintor Pancho Cossío participa en esa edición a petición del Gobernador. Son miembros –sin asistir al encuentro– Joan Miró y Eugenio d’Ors. A estos se unen otros artistas de fuera de España, pero que lo hacen como invitados: Ted Dyrssen, Ben Nicholson, Willy Baumeister, Barbara Hepworth, Tony Stubbing, Carla Prina, o Cicero Dias, entre otros. A la Segunda Semana se unieron el miembro fundador de *Dau al Set* Modest Cuixart y el crítico Joan Teixidor. Y a la supuesta tercera reunión, el escultor Carlos Ferreira, los pintores Carlos Pascual de Lara, Rafael Zabaleta, Benjamín Palencia, Enrique Planasdurá, los poetas Luis Rosales y Leopoldo Panero, y el arquitecto José Luis Durán de Cottés. Esto sin contar otros participantes menos destacados, que hemos preferido eludir para no hacer demasiado extenso el elenco.

La Escuela de Altamira pudo desarrollar un papel de continuidad con algunos acontecimientos artísticos anteriores a la guerra. Algunos de los per-

sonajes aquí citados, fueron relevantes en la vanguardia de los años treinta, y después lo serán en los cuarenta y cincuenta. Ferrant y Llorens Artigas formaban parte del grupo de artistas que se habían formado en los ambientes de París. Fueron protagonistas principales de ADLAN –*Amics de l'Art Nou*– una asociación surgida del GATEPAC. Sebastià Gasch y Westerdahl habían promovido las primeras manifestaciones surrealistas en España, evidentemente antes de la Guerra Civil. Palencia trabajó con Alberto Sánchez en la primera Escuela de Vallecas. Y todos estos, resulta que son también protagonistas de nuestra escuela y de la renovación artística de los años cuarenta y cincuenta.

Con este estudio se pretende poner de relieve los actos concretos de la Escuela de Altamira, su difusión en exposiciones, revistas y publicaciones de la época –propias y de las intervenciones de sus miembros en foros diversos–, y comprobar la posible influencia que realmente pudo tener. Se centrará en los años 1948-51 por ser los años en que se celebran las cuatro reuniones de la Escuela de Altamira: el verano fundacional (1948), las dos Semanas de Arte oficialmente anunciadas (1949-1950) y un encuentro oficioso con ocasión de la I Bienal de Arte Hispanoamericano (1951). Añadiremos a éstos, los acontecimientos artísticos contemporáneos vinculados a la Escuela, como algunas exposiciones de *Pórtico*, la aparición de *Dau al Set*, y las publicaciones de *Cobalto* (1948); la V Asamblea de Arquitectos celebrada en Barcelona (1949), la Bienal de Venecia (1950), la Trienal de Milán, la aparición de LADAC y del Grupo R, así como la I Bienal Hispanoamericana de Arte (1951). Finalmente citaremos la creación del Museo de Arte Contemporáneo y la Semana de Arte de la Universidad de Santander (1952), que son otros hitos de referencia conocidos y vinculados a la Escuela de Altamira con los que, se puede decir, concluye su actividad.

El estudio se ha llevado a cabo, en primer lugar, localizando la bibliografía relativa al tema en cuestión. Después se han revisado publicaciones de los años vinculados al estudio, tanto de tipo artístico como arquitectónico. En el primer caso, han sido los artículos y crónicas de los críticos de arte, principalmente Eugenio d'Ors, así como las publicaciones y catálogos de exposiciones de las ya citadas galerías Clan, Palma y Buchholz de Madrid, así como las ediciones de *Cobalto* y *Destino* de Barcelona. La bibliografía relativa a los

años cuarenta casi siempre tiene un fuerte carácter político y resulta complicado encontrar obras con exclusivo carácter histórico artístico.

Como ya se ha dicho, hubo una primera aproximación a la figura de Mathias Goeritz, que resultó ser de una relevancia fundamental para el desarrollo de este estudio. Fue conveniente conocer el archivo del artista en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP) en la Ciudad de México, así como el Instituto Cultural Cabañas de Guadalajara. Desde este estudio, se continuó el del archivo de Ángel Ferrant en el Museo Patio Herreriano de Valladolid, quien fuera el más estrecho colaborador con Goeritz en sus años españoles; así como las consultas en el Fondo Westerdahl del Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife y en el Arxiu Nacional de Catalunya para el caso de Eugenio d'Ors. Sin embargo, la aportación más importante a esta obra ha sido la documentación ofrecida por el Archivo General de la Universidad de Navarra. Se trata del imponente material que contiene el legado documental de Pablo Beltrán de Heredia, quien actuó como secretario de la Escuela de Altamira. El citado archivo cuenta con más de un centenar de cartas dirigidas a los miembros de la Escuela, así como las invitaciones a ponentes, gestiones organizativas, además de programas, material utilizado en las reuniones, etc. La Biblioteca de la Universidad de Navarra junto con la Escuela de Arquitectura presentaron en 2019 parte de este material en una muestra titulada «La Escuela de Altamira. Un hito en la renovación del arte español de postguerra (1948-1952)».

El desarrollo del presente estudio se ha llevado a cabo desde las figuras más señeras de la Escuela de Altamira: Mathias Goeritz, Ángel Ferrant, Pablo Beltrán de Heredia, Ricardo Gullón, Eduardo Westerdahl, Rafael Santos Torroella y Alberto Sartoris; y a partir de éstas, siguiendo sus vínculos con las manifestaciones artísticas en torno a la Escuela de Altamira. La figura de Mathias Goeritz, que fue el primer objeto de este estudio, ha resultado fundamental para el establecimiento del marco general y sus conexiones. En segundo lugar, se plasmó un cuadro cronológico con los personajes y los hechos relevantes del periodo a estudiar. Y por último se completaron las conexiones de todos estos elementos que configuraban el cuadro general.

La redacción ha querido seguir un orden cronológico. La mayor parte de las publicaciones que existen sobre la Escuela de Altamira han tenido poca consideración a este detalle a la hora de narrar los hechos. Quizá, por querer centrarse principalmente en intenciones o ideas de fondo, se llega a conclusiones que a veces no son del todo precisas, pues no se acaba de tener en cuenta el contexto cronológico exacto, o se sitúan simultáneamente hechos que no lo fueron. Nos ha parecido muy conveniente hacerlo así, pues de este modo, queda más clara la aparición de las diferentes iniciativas culturales en su contexto temporal. Las conexiones entre diversos personajes o propuestas se narran –siguiendo este principio cronológico– cuando suceden, sin adelantarlas. Las consideraciones o conclusiones se procuran hacer a posteriori, algunas en el epílogo.

Conviene tener en cuenta que se trata de un estudio recopilatorio realizado por un arquitecto. Por tanto, se evita la defensa de una tesis histórica, y se procura la presentación de un material ofrecido al juicio del lector.

El esquema que se ha seguido es consecuente con el proceso de elaboración. Teniendo en cuenta que habría un capítulo introductorio, se comenzó la construcción de la historia a partir de la figura de Mathias Goeritz, por ser el fundador y el ideólogo principal de la Escuela. Se afrontó ese primer estadio de investigación (breve introducción biográfica y fundación de la Escuela) con la bibliografía traída desde México, el material de archivo y un documento también importante, la tesis doctoral «Madrid antes de El Paso: la renovación en la postguerra madrileña (1945-1957)» de Ángel José López Manzanares, además de diversos artículos, bibliografía general y específica sobre la vanguardia catalana de esos años. Al material de archivo se pueden unir los artículos en publicaciones periódicas de época, las monografías y los catálogos con motivo de exposiciones. Se concluyó esa parte cuando todavía no se había publicado la tesis de Tudelilla y, por tanto, este estudio se hizo en paralelo. Tras la publicación de «Mathias Goeritz, recuerdos de España 1940-1953» se contrastaron los resultados que satisfactoriamente eran coincidentes. Estos hechos se narran en los capítulos segundo y tercero titulados «Mathias Goeritz y los inicios de la Escuela de Altamira» y «El plan de Altamira: un nuevo despertar del arte». El subtítulo «un alemán en la frontera» con el que se introduce el segundo capítulo describe la capacidad de

Mathias de moverse entre dos aguas, navegar con un rumbo preciso a favor de todos los vientos.

Hemos encontrado interpretaciones desafortunadas –por imprecisas y a veces por contrarias a los datos– en algunas publicaciones mexicanas. En lo relativo a la primera parte de la biografía de Mathias Goeritz, así como de la Escuela de Altamira, se hacen afirmaciones que resultan gratuitas y a veces no ciertas. Muchas de estas afirmaciones toman pie de comentarios orales del propio Goeritz, o son recuerdos y reflexiones tardías de personajes que vivieron aquellos sucesos, como los de la historiadora Ida Rodríguez Prampolini. También hemos encontrado testimonios recientes no comprobables en Ricardo Gullón. Por este motivo, aunque no se han dejado de citar este tipo de interpretaciones personales hechas con posterioridad, con datos no concordantes ni comprobables, se han procurado eludir de la interpretación. Ninguno de estos hechos es significativo, pero en ningún caso los tomamos por válidos ni definitivos. Pondremos dos ejemplos: interpretaciones sobre los motivos por los que Mathias Goeritz se marcha de España en septiembre de 1949; y sobre por qué el Gobernador Civil de Santander no financia una Tercera Semana de Arte en Santillana.

En septiembre de 1949 se celebra la Primera Semana de Arte de Santillana, poco antes, Mathias viaja con su esposa a México para asentarse definitivamente allí. Desde ese momento comienza a tener mayor relevancia el archivo de Pablo Beltrán de Heredia. Los 183 documentos relativos a la Escuela han sido fundamentales para sostener documentalmente este estudio. Para esta época, además de la documentación señalada anteriormente, se ha podido contar con las publicaciones propias de la Escuela de Altamira: los dos libros de actas de las Semanas de Arte, las monografías de diversos miembros de la Escuela, la revista *Bisonte* y las publicaciones de conferencias. Los tres capítulos finales se han elaborado a partir del estudio detallado y contrastado de este material.

«La primera reunión de la Escuela» y «El camino hasta la Segunda Semana de Arte» –títulos de los capítulos cuarto y quinto– se centran en narrar los dos acontecimientos más importantes de la Escuela de Altamira: las Semanas de Arte de Santillana del Mar. Entre medio se narran otros acontecimientos y todas las conversaciones y propuestas acerca de los temas y de los

invitados a cada una de las convocatorias en «Gil de Blas», nombre del Parador Nacional donde se alojaban los invitados, y sede de muchas de sus reuniones. Esta parte es quizá la que resulte más tediosa para el lector por la multiplicación de comentarios y apuntes sobre la correspondencia entre los miembros de la Escuela, relatos de debates internos, etc. Nos ha parecido conveniente contarlos pues configuran su historia.

También se ha considerado oportuno dar cuenta del contenido de las Semanas de Arte. En este sentido, se relatan resumidamente las conferencias, los coloquios y otras actividades culturales que se celebraron con ocasión de esas jornadas para deleite de sus participantes. El contenido de las conferencias lo resumimos en un formato de texto diferenciado del resto, para aclarar el origen de las ideas, y para distinguirlas de los comentarios de nuestra narración. Estos resúmenes vienen precedidos por el nombre del ponente.

El último capítulo lo hemos titulado: «Hacia la tercera reunión o el caso de la Escuela». Con la convocatoria de la I Bienal de Arte Hispanoamericano parece que toda la actividad de la Escuela cambia de rumbo. Cuando efectivamente el viento es del todo favorable, es cuando menos se está de acuerdo con las propuestas oficiales. Parece que la Escuela funciona mejor en tiempo de contrariedad. Los de Altamira tienen sus intenciones y proyectos, y no les interesa que sus objetivos sean controlados, manipulados ni utilizados por otros.

La elaboración de este texto ha requerido una profundización en la bibliografía general del contexto histórico y cultural. Son numerosos los trabajos, artículos y libros publicados sobre este periodo de la historia de España y en concreto sobre la política cultural y artística del franquismo; aún más la aproximación al arte del comienzo del siglo XX. Se ha hecho una introducción somera, quizá centrada en los aspectos más cercanos a la historia de la Escuela de Altamira. Por tanto, seguramente quedan sin ni tan siquiera apuntar, numerosos acontecimientos que podrían considerarse relevantes. Cualquier aproximación a cada una de las pequeñas manifestaciones que citamos colateralmente, exige un estudio profundo que excede las pretensiones de éste. Ojalá hayamos podido ser respetuosos con todas ellas, sin aportar datos erróneos, que apuntamos por la confianza depositada en las fuentes.

Por la particular relevancia del archivo de Pablo Beltrán de Heredia para este estudio, conviene dar unas breves explicaciones. Gracias a la actividad académica e investigadora del profesor de Historia Moderna y Contemporánea Fernando de Meer, este legado hoy está disponible en el Archivo General de la Universidad de Navarra. Se trata de un importante fondo con contenido cultural y artístico vinculado a la actividad editorial de Beltrán de Heredia; y también político, por su estrecha vinculación a José María Gil Robles, y a la causa de don Juan de Borbón. Motivo este último de su interés y del trabajo común sobre el personaje, con el Profesor de Meer.

Así pues, por un objetivo de estudio principalmente político, se puede contar en la Universidad de Navarra con esta considerable documentación cultural del archivo de Beltrán de Heredia. Pero esta circunstancia hace que sea especialmente valioso. La actividad de un editor suele ser metódica y ordenada; hace acopio de todo el material oportuno. Aunque sea lo propio de aquella época tener un archivo epistolar, en este caso hay además anotaciones e incluso copias de cartas enviadas, como haciendo reserva de una documentación dispuesta para su análisis y redacción de la historia. Además de que se trata de una documentación inédita, que aporta nuevos datos a los estudios que se han hecho sobre la Escuela de Altamira, el hecho de que no proceda de un artista la hace particularmente interesante.

Pablo Beltrán de Heredia pintaba, pero no era pintor; escribió, pero no vivía de sus escritos. Sus planteamientos y su actitud serena dan la impresión de que aporta una visión, que podríamos calificar de despreñada. Es el polo opuesto de Mathias Goeritz, a quien descubriremos en diversos momentos con descripciones o valoraciones distanciadas de la realidad, o hasta casi inventadas. Entre unas y otras: Gullón, Ferrant, Westerdahl, Santos Torroella, d'Ors, etc. se puede componer un cuadro, en el que se procurará mostrar la historia de la Escuela de Altamira.

Este estudio que ahora presentamos viene a ofrecer una primera redacción de la historia de la Escuela. No conocemos ningún estudio específico de cierta profundidad y extensión similar. La obra de Chus Tudelilla menciona e incluso se detiene en numerosos detalles, pero –a nuestro entender– siempre desde la visión de Goeritz y a veces, también de Gullón. En cualquier caso, no trata sobre lo que aportó en su momento ni *a posteriori*. Está

más pendiente de la figura de Mathias Goeritz, tema central del estudio. En este sentido, este podría decir que se trata del primer estudio sobre la Escuela de Altamira con carácter general.

Por otro lado, la aportación del archivo de Beltrán de Heredia resultará también útil para posteriores estudios. No tenemos constancia de que hasta ahora se haya publicado la correspondencia de Beltrán de Heredia con los diversos miembros de la Escuela. Se trata de un material útil que todavía sigue inédito. Los artículos publicados a los que hemos tenido ocasión de acceder no hacen apenas referencia al archivo de Beltrán de Heredia. Las pocas referencias apuntan a la publicación que, José María Lafuente y Luis Alberto Salcines prepararon con motivo de la exposición de Santander del verano de 2009 en Ediciones La Bahía. El libro –del mismo título que la exposición ya citada– incluye un capítulo sobre la Escuela de Altamira con alguna anotación de estas cartas.

Además de la correspondencia ya citada, encontramos en la aportación documental del Fondo Pablo Beltrán de Heredia otra documentación muy interesante que, ilustra, contrasta y completa los datos históricos aportados por la correspondencia. Por un lado, están los documentos impresos que confirman hechos citados: invitaciones a exposiciones, programas de conciertos, folletos de exposiciones, carteles, tarjetas de congresista, etc. Estos documentos dan constancia de los lugares, fechas y protagonistas de muchos relatos. Por otra parte, hay fotografías, dibujos, postales de época, que ilustran esas circunstancias. Pero, además, incluye algunos dibujos originales de Mathias Goeritz, Tony Stubbing y de otros artistas, así como poemas manuscritos por Santos Torroella, José Hierro, Ricardo Gullón y muchos otros autores no directamente vinculados a la Escuela de Altamira.

La documentación necesaria que facilita conocer de primera mano los hechos que conforman la historia de la Escuela de Altamira, y la de cada uno de sus personajes, es un bien no fácil de obtener. Por eso conviene agradecer a quienes más desinteresadamente han facilitado esta tarea. En primer lugar, a Enrique Xavier de Anda Alanís quien abrió las puertas del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en los primeros pasos de este estudio. Por su amabilidad se logró acceder al archivo del CENIDIAP (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas)

de México y contar con la atención cercana de Ana María Rodríguez Pérez que se molestó en enviar posteriormente la documentación que se requirió. También por Ana María conviene agradecer el contacto con Ferruccio Asta con quien conversamos sobre su madre, Ida Rodríguez Prampolini a quien no fue posible visitar en Veracruz. También se debe un reconocimiento a Daniel Goeritz por dar su autorización para la publicación de las obras de su padre, así como a Hugo Westerdahl y al CDIS del Ayuntamiento de Santander por el uso de las fotografías.

Por último, el agradecimiento al Archivo General de la Universidad de Navarra por la tarea que desde hace años viene desarrollado para hacer posible la investigación en este periodo histórico. Les felicito por el cuidado con que custodian los diversos fondos personales, que son una base documental fabulosa para estudio de la Historia de España del Siglo XX. No puedo dejar de mencionar a su directora, Yolanda Cagigas quien prontamente me permitió acceder al Fondo Pablo Beltrán de Heredia. También a la subdirectora, Inés Irurita que colaboró de modo prudente, cercano y siempre certero. También debo mi agradecimiento al Centro de Estudios Astorganos, al Museo de Bellas Artes de Santander y al Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español. Y como no, al personal de Secretaría de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra.

El origen de este estudio, las ideas y sugerencias que lo han enriquecido con consejos constantes y oportunos los debo a Miguel A. Alonso, que ha sabido acompañarme durante este tiempo largo, en la dirección de este trabajo. Agradezco el aliento de Carlos Naya y de tantos otros amigos y compañeros de la Escuela de Arquitectura. Este texto no se hubiera publicado sin la inestimable ayuda de Manuel Vieira da Cruz, quien insistió y colaboró amablemente para que se hiciera realidad.

Pamplona, agosto de 2020