



EL PENSAMIENTO ARTÍSTICO DE VICENTE MARRERO, UN INTELLECTUAL INTEGRISTA EN LA ESPAÑA DE FRANCO

THE ARTISTIC THOUGHT OF VICENTE MARRERO, A FUNDAMENTALIST INTELLECTUAL IN THE SPAIN OF FRANCO

José Luis de la Nuez Santana *

Recibido: 8 de septiembre de 2017

Aceptado: 8 de marzo de 2018

Cómo citar este artículo/Citation: José Luis de la Nuez Santana (2018). El pensamiento artístico de Vicente Marrero, un intelectual integrista en la España de Franco. *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 65: 065-006. <http://anuariosatlanticos.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/10277>

Resumen: Reconocido en los estudios sobre el pensamiento español de la postguerra como un tradicionalista inconfundible, el intelectual canario Vicente Marrero también llama la atención por sus incursiones en el mundo del arte, donde muestra un especial interés por las soluciones vanguardistas de Picasso, Ángel Ferrant y Jorge Oramas. Marrero prestó también atención al pensamiento artístico español, especialmente por lo que se refiere a figuras como D'Ors, Ortega y Gasset y los autores de la generación del 98. La postura abierta de Marrero hacia los nuevos lenguajes artísticos se puso de manifiesto de manera especial en sus textos sobre Picasso, lo cual no fue óbice para que mostrara también valoraciones interpretativas de tipo religioso, algo que le confiere a sus especulaciones una dimensión particular en el campo de la crítica española.

Palabras clave: Franquismo, vanguardia, Picasso, *Punta Europa*, Ferrant, Oramas, Ortega y Gasset, D'Ors, Ramiro de Maeztu.

Abstract: Recognized in postwar studies of Spanish thought as an unmistakable traditionalist, the Canarian thinker Vicente Marrero also draws attention for his incursions into the art world, where he shows a special interest in the avant-garde solutions of Picasso, Ángel Ferrant and Jorge Oramas. Marrero also paid attention to Spanish artistic thought, especially with regard to figures such as D'Ors, Ortega y Gasset and the authors of the generation of 98. Marrero's open attitude towards the new artistic languages became evident especially in his writings on Picasso, which did not prevent him from showing religious interpretations, something that confers on his speculations a particular dimension in the field of Spanish criticism.

Keywords: Francoism, avant-garde, Picasso, Ferrant, Oramas, Ortega y Gasset, D'Ors, Ramiro de Maeztu.

UNA ORIENTACIÓN FILOSÓFICA Y POLÍTICA MUY DEFINIDA

El perfil intelectual del escritor y pensador canario Vicente Marrero Suárez (1922-2000) destaca en el panorama cultural de la España de postguerra, especialmente a lo largo de todo el periodo franquista, por la contumacia en la defensa de unos valores políticos y filosóficos clarísimamente alineados con la tradición más integrista. A diferencia de otros protagonistas de la vida cultural española de esos momentos, como es el caso de los falangistas Laín Entralgo, Ridruejo y López Aranguren, que se caracterizaron por su evolución hacia posturas cada vez más liberales, Marrero se mostró sólido e inamovible con sus certezas ideológicas, que se fundamentaban en una clara identificación con la tradición católica y los planteamientos de autores como Balmes, Menéndez Pelayo, Juan Vázquez de Mella y Ramiro de Maeztu. En el plano estrictamente político, su defensa del

* Profesor Titular de la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación de la Universidad Carlos III de Madrid, c/ Madrid 126, 28903 Getafe. España. Teléfono: +34916245814; correo electrónico: nogal@hum.uc3m.es.

franquismo se articuló a través de unas argumentaciones que explicaban su estructura corporativa y totalitaria como resultado también de una revitalización de una tradición que hundía sus raíces en un catolicismo ancestral.

Nacido en la localidad grancanaria de Arucas, Marrero se formó en las universidades de La Laguna y Salamanca, donde se licenció en Derecho, así como en Friburgo, donde pasó casi seis años como lector de español. En Alemania, en unas condiciones bien difíciles por el desarrollo de II Guerra Mundial y su traumático final, conoció a personalidades del calado de Romano Guardini y Heidegger. Marrero empezó a darse a conocer en el campo del pensamiento político en la España de los cincuenta. Un momento clave de su trayectoria será cuando consiga el Premio Nacional Menéndez Pelayo (1955) por su biografía sobre Ramiro de Maeztu, su auténtico maestro intelectual. Su postura ideológica se fue dando a conocer a lo largo de esta década (ya desde *El poder entrañable*, 1952), pero tuvo uno de sus máximos exponentes en *La guerra española y el trust de los cerebros*, publicado en 1961 (también por capítulos en *Punta Europa*). A través de este texto, el autor dejaba clara cuál era su posicionamiento en la polémica mantenida años atrás entre Laín Entralgo y Calvo Serer a propósito del libro del primero, *España como problema* (1949). Para Marrero, la apuesta conciliadora de los intelectuales de la generación de 1936, como era el caso de Laín, no merecía más que un rechazo radical y una crítica sin paliativos. En definitiva, era algo que «para los mejores hombres del 18 de julio ha tenido siempre un innegable sabor sospechoso»¹. Con independencia de lo extemporáneo que podían resultar estas opiniones sobre una polémica desatada una década antes, se desvelaba también en este texto el claro posicionamiento antiorteguiano de Marrero. Sobre el filósofo escribe ese mismo año de 1961, *Ortega, filósofo «mondain»*. La filosofía de Ortega es para nuestro autor poco profunda, estetizante; no le perdona, en fin, su alejamiento de una condición moral que debía manar de un catolicismo que debía ser irrenunciable para un intelectual español.

Fue Vicente Marrero, además, director de la revista *Punta Europa* entre 1956 y 1966. *Punta Europa* fue una revista cultural y política de periodicidad mensual, cuyo primer número se da a conocer en enero de 1956 y el último, en diciembre de 1967, aunque la revista dejó de publicarse durante 1965. Salieron en total ciento veintiocho números. La creación de *Punta Europa* fue iniciativa del empresario Lucas María de Oriol Urquijo. Coincidió Oriol Urquijo con Vicente Marrero en su adscripción al tradicionalismo carlista. Todo el argumentario político de la revista resumaba un planteamiento ultramontano inconfundible. Para muestra, el editorial con el que hacía su carta de presentación, lleno de alusiones al carácter providencial de la sublevación militar que abrió paso a la Guerra Civil española, de modo que se consideraba el 18 de julio de 1936 una «fecha cumbre en la España contemporánea»². Este ideario no se desvaneció con el paso de los años y ejemplos se pueden poner muchos, no solamente a través de la contribución de autores del momento, sino también porque en la revista se reproducen textos de intelectuales tan significados en la historia de la cultura española, como pueden ser Ramiro de Maeztu, Donoso Cortés o Jaime Balmes, entre muchos otros.

EL PENSAMIENTO ARTÍSTICO DE VICENTE MARRERO

Cuestión aparte es la aportación de Marrero al ámbito de las ideas artísticas, en el que se manifiesta, paradójicamente, con un nivel de apertura de miras que no vemos para nada en sus reflexiones políticas o filosóficas. Aunque la producción de Marrero aquí no sea tan extensa como en otros campos de su actividad intelectual, es lo suficientemente abundante como para sacar conclusiones de interés, toda vez que revela una posición particular en el discurso de la crítica artística de estos años. Por lo pronto cabe señalar que la orientación del escritor canario no es antivanguardista, como puede verse en cierta crítica refractaria española de la primera postguerra. Marrero acepta el arte moderno como una expresión legítima de la cultura contemporánea, aunque sus interpretaciones no disimulan frecuentemente el matiz ideológico que deriva de sus convicciones religiosas. Su artista preferido es Picasso, a quien le dedica dos libros (*Picasso y el toro*, 1952, y *Picasso y el monstruo*, 1986) y un artículo en *Punta Europa* («Picasso y el último toro», 1962). Además, en 1959 publicó en Ediciones Punta Europa, *Guardini, Picasso y Heidegger*, un libro, casi un folleto, con las entrevistas

1 MARRERO (1961), p. 59. Sobre esta posición de Marrero resulta de interés el análisis que aporta Elías Díaz en su *Pensamiento español en la era de Franco* (1939-1975), Madrid, Tecnos, 1992, pp. 93-95.

2 PUNTA EUROPA (1956), p. 5.

realizadas a los tres personajes citados. También escribió Marrero sobre la escultura de Ángel Ferrant (*La escultura en movimiento de Ángel Ferrant*, 1954) y una aproximación muy interesante a la obra del malogrado artista canario Jorge Oramas («Semblanza y arte de Jorge Oramas», 1956). Debe añadirse a propósito de sus relaciones con el arte canario, que, aunque no consta alguna simpatía suya por el informalismo de los cincuenta (en general por la abstracción), sin embargo, Marrero sí le dio la posibilidad al pintor Manolo Millares de escribir críticas en una sección fija de *Punta Europa*³. Por lo que respecta a los aspectos más teóricos, debe señalarse como contribución más importante su «Le correnti dell' estetica spagnola negli ultimi cento anni», una extensa colaboración en una obra colectiva publicada en Italia en 1961, toda una visión panorámica del pensamiento artístico en la España contemporánea que arrancaba de Menéndez Pelayo y se extendía prácticamente hasta finales de los cincuenta. Tanto en este texto como en otros, Marrero se interesó por Ortega y su aportación al mundo de las ideas artísticas («Estética y creatividad en Ortega», 1984) y Eugenio D'Ors, a quien relacionó en más de una ocasión con Ferrant («Don Eugenio, Ferrant y un ángel por medio», 1964). Más allá del mundo de las artes plásticas, Marrero dejó una aproximación de interés sobre el mundo de la danza, de la que fue un gran aficionado (*El acierto de la danza española*, 1952, y *El enigma de España en la danza española*, 1959). Digamos, finalmente, que en el autor canario también podemos encontrar incursiones en el debate cultural, como se ve en su texto «Cultura y modernidad» (1985) y «El congreso de escritores y artistas y la luna de Valencia» (1987), a propósito de la reedición del histórico celebrado con el mismo nombre, en 1937, en Valencia. Estos dos textos, donde domina la dimensión literaria, como el segundo libro dedicado a Picasso ya citado, forman parte de su contribución durante el periodo democrático español. Durante esta etapa ejerció una importante actividad docente, pues fue profesor de la asignatura de Movimientos Artísticos Contemporáneos en la flamante Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Complutense de Madrid.

Picasso en dos aproximaciones

En 1951⁴, la editorial Cálamo publica *Picasso y el toro*, un libro que en sí mismo supone una rareza historiográfica en la España de postguerra. La obra de Vicente Marrero se había visto precedida por el *Picasso antes de Picasso* de Cirici Pellicer (1946) y el *Picasso* de Juan Antonio Gaya Nuño (1950), el primer estudio dedicado a la obra completa del pintor malagueño en España. El libro de Marrero, centrado fundamentalmente en un tema clave en la obra de Picasso de los años veinte y treinta, fue un éxito editorial indiscutible, pues no solamente se reeditó (1955, Rialp), sino que, además, se tradujo a varios idiomas, entre ellos el inglés y el alemán. El propio Marrero, diez años después, comentaba en un artículo⁵ la repercusión de su libro, cómo había podido hablar de él con el pintor y hasta qué punto muchos editores y críticos, paradójicamente, consideraron al autor como un intelectual de izquierda, teniendo en cuenta la adscripción política del malagueño. *Picasso y el toro* no es un libro de un historiador del arte, ni siquiera puede considerarse una aproximación crítica en rigor; se trata de un ensayo con un enfoque muy personal sobre un tema preciso de la obra de Picasso, escrito con una agilidad y variedad de planteamientos que lo convierten en una pieza maestra de este género en la España del momento.

Antes de adentrarse en el estudio de la obra propiamente picassiana, dedica el autor canario un capítulo a la dimensión mitológica del toro, acudiendo para ello a una variedad de fuentes que confirman la diseminación de este mito por toda la cultura mediterránea, como se constata, por ejemplo, en los cultos a Mithra en el Mundo Antiguo. Y es en este apartado introductorio donde realiza también una incursión en el terreno del cristianismo. Su visión cristiana sobre el mundo de los toros la expresa como una dualidad maniquea, de modo que como existe un lidiador y un toro, «cada hombre tiene dentro de sí un ángel y una bestia»⁶. Pero la implicación del cristianismo popular español

3 Véase DE LA NUEZ SANTANA, J.L. (2013), pp. 137-159.

4 Según se confiesa en la solapa de la publicación, Vicente Marrero había escrito el texto durante su estancia en Alemania, antes, por tanto, de su regreso a España. La fecha de edición no figura en el libro.

5 MARRERO (1962), p. 12.

6 MARRERO [1951], p. 53.

con la tauromaquia ha sido tan profunda «que el elemento mítico solo late en el fondo de la fiesta y sobre ella rebrillan las notas cristianas del triunfador y burlador de la muerte»⁷.

En «El toro y Picasso» y «La sombra de Picasso en la figura del toro», los capítulos centrales de este libro, el autor procede a exponer un discurso interpretativo basado en obras de los años veinte y treinta donde el toro tiene un protagonismo fundamental, incluso, muchas veces no comparte espacio con el hombre, aunque sí frecuentemente con el caballo. Para Marrero, el toro de Picasso, figura brutalizada por él hasta el extremo de convertirlo en un monstruo, «pertenece a la esfera del mito» por oposición a la de la utopía; esto es:

A la utopía, como descripción de un estado futuro, un programa preciso, como la anotación minuciosa de un sueño en espera de ver más tarde su realización, ha preferido el mito, del cual toma consciencia durante la acción (...) Mitos que en Picasso no nacen tanto de la fe como de la violencia. Su obra no se encuentra ante un problema que tendría que resolver, sino dentro de un misterio que hay que vivir para entenderlo. El problema es algo que se encuentra entero delante de uno. El misterio, en cambio, nos compromete. No está delante, nos envuelve⁸.

A lo largo de todo su análisis, el toro y el caballo se presentan como figuras confrontadas que encarnan valores también antagónicos y en tensión. Frente a la brutalidad del primero, su animalidad exacerbada y oscura, está el caballo y su desamparo e inocencia:

Picasso ha encontrado en el caballo el polo opuesto que contraponer al toro, del mismo modo que la inocencia, la debilidad, lo indefenso se contraponen a lo embravecido, arrollador de la fuerza bruta (...) No le faltan razones a Picasso para acentuar su importancia, que quien dice toro dice crueldad, brutalidad, sombra oscura que pesa sobre el tiempo, mal del siglo el profundo malestar que se ha propuesto pintar⁹.

No hay un cuadro de Picasso más elocuente en la denuncia de los males de una época que el «Guernica», una obra que la crítica española de esos años analiza con prevención y distancia por las implicaciones de tipo histórico que tenía con la Guerra Civil y los condicionantes políticos dominantes en el país. Vicente Marrero se detiene en el análisis formal e iconográfico de un espacio en el que reina la destrucción reflejada en las figuras dolientes y abatidas y donde «triunfa el toro sobre su obra de desolación y caos, donde se detiene el grito prolongado de seres que mueren sacrificados a la crueldad del mundo»¹⁰. También el autor se rebela aquí, de manera claramente interesada, contra la naturaleza propagandística que ha adquirido el cuadro como testimonio de los horrores de la Guerra Civil española porque entiende que, por encima de estas consideraciones específicamente históricas, el «Guernica» ha adquirido una valoración universal como símbolo del horror de la guerra, de la destrucción de las ciudades, sean del bando que sean.

Se constataba en el análisis del «Guernica», cómo el autor interpretaba los significados de figuras claves de la composición como eran el toro y el caballo, de acuerdo con la reiterada simbología ya aplicada por él en otras obras; pero las certezas de Marrero en este caso ni mucho menos podían asegurarse. Si hay un cuadro problemático en lo que se refiere su significado último es este, como se puede ver en las opiniones contrarias de Juan Larrea y las recogidas por Jerome Seckler del propio Picasso o las del marchand Kahnweiler¹¹. Pero el «Guernica» no era propiamente un caso excepcional. En realidad, otras obras de Picasso difícilmente podían explicarse de acuerdo con esta valoración simbólica propuesta por nuestro autor. Así, por ejemplo, ¿debe interpretarse la figura del toro en los grabados de «Sueño y mentira de Franco» (1937) (para nada tenidos en cuenta por Marrero) con esa valoración destructiva y negativa que le atribuía el autor canario o más bien representa la nobleza del pueblo español enfrentado al fascismo rampante? ¿Y qué decir del caballo en estos grabados? Como apuntaba Juan Antonio Ramírez¹² a propósito de las obras con esta temática realizadas antes del

7 MARRERO [1951], p. 55.

8 MARRERO [1951], pp. 76-77.

9 MARRERO [1951], p. 81.

10 MARRERO [1951], p. 83.

11 Todas estas opiniones están recogidas en el libro de Juan Larrea sobre el «Guernica», publicado en inglés en 1947 y por primera vez en español (*Cuadernos para el Diálogo*) en 1977.

12 RAMÍREZ (1999), pp. 24-25.

«Guernica», lo que se imponía era más bien una diversidad de significados, pues estos variaban según el ejemplo que se tenía en cuenta.

En el último tramo de este libro («Picasso o el epílogo del feísmo»), Marrero apunta hacia una valoración general de la obra del pintor malagueño, cuya visión del arte la interpreta como «enigmática y misteriosa», sin que ello suponga un interés por una preocupación religiosa que no parece existir en su actividad como artista¹³. En su opinión, Picasso había abierto muchas puertas a la sensibilidad contemporánea, pero el trascendentalismo de su obra estaba limitado por la ausencia de Cristo y, por esto:

su obsesión por lo sagrado tiene que refugiarse en males sustitutivos de su destino. No bastan las pinturas de las oscuras fuerzas del mal. El gran arte será aquel que, partiendo de la angustia, pero triunfando de ella, acabe dando confianza al hombre en su poder y en su salvación¹⁴.

Entre *Picasso y el toro* (1951) y *Picasso y el monstruo* (1986) se abre una brecha temporal de 35 años. Se trataba de un larguísimo periodo que situaba el nacimiento de los dos libros en contextos históricos bien distintos: el primero aparecía durante el primer franquismo y el segundo, en la España democrática, gobernada en esos momentos por el PSOE. Puesto que Marrero nunca renunció a sus convicciones ideológicas, se entenderá que vivió este periodo último con incomodidad y algunos de sus comentarios que aparecen en *Picasso y el monstruo* no disimulan el desdén y la acritud hacia una sociedad y una cultura con la que no le resulta fácil identificarse. Sobre ella cae en más de una ocasión un juicio moral denunciador que debe entenderse sobre todo desde una religiosidad cuyos fundamentos se muestran inalterables. Desde luego, el libro confirma la obsesión del escritor canario por Picasso¹⁵, pero a diferencia del publicado en los cincuenta, este otro tiene un planteamiento quizá excesivamente abierto, a veces errático, poco sistemático¹⁶. De hecho, el autor confiesa en la introducción del libro que su texto debe entenderse como una aproximación, toda vez que una «interpretación más detallada» hubiera requerido «una larga y laboriosa clasificación previa»¹⁷. Marrero hace gala de sus grandes conocimientos de filosofía y literatura para citar a numerosos autores sobre los que va apoyando sus argumentos en torno al tema central, que no es otro que el de la presencia de lo monstruoso en la pintura picassiana, su génesis, su naturaleza y sus relaciones con la sociedad contemporánea. Se echa en falta, sin embargo, una mayor contextualización histórico-artística. El autor no valora debidamente las implicaciones que esta obra tiene con el surrealismo; tampoco se preocupa por la irrupción de lo monstruoso en la pintura neofigurativa. Con todo, el texto revela análisis interesantes y aporta puntos de vista sobre este apartado de la obra picassiana llenos de sugerencia.

Marrero aborda el tema específico de lo monstruoso en la obra de Picasso desde la convicción que supone estar ante un artista cuyos mejores momentos son anteriores al «Guernica», un juicio que debe tenerse muy en cuenta porque está latente en gran parte de su particular discurso crítico. «Después de El Guernica –escribe–, donde su potencia creadora pareció alcanzar su logro plástico más conseguido, habiendo hecho otras obras de gran ambición y proporciones, no nos dejó ninguna otra *cheufd'oeuvre* que pudiera equipararse a su obra más célebre»¹⁸. El autor relaciona las últimas fases del pintor con una mirada a la vida que puede considerarse más bien desangelada o descarnada. El resultado es una pintura con «un carácter cada vez más extraño y totalizante en su sequedad y aspereza»¹⁹. Pero lo que

13 Marrero volverá sobre este asunto en su artículo «Picasso y el último toro», *Punta Europa* (núm. 75, julio de 1962, pp. 11-16).

14 MARRERO [1951], p. 125.

15 Aparte de los dos libros conocidos que Vicente Marrero escribió sobre Picasso, el autor dejó además varios textos sobre el mismo artista sin publicar. En la contraportada de *Picasso y el monstruo* se puede leer la siguiente relación de inéditos: *El fenómeno Picasso*, *El último Picasso*, *Picasso y el arte de guiñar el ojo*, *Picasso*, *Ortega y el proyecto español de modernización* y *Picasso ante la pintura religiosa*.

16 Dan una idea bastante certera de la naturaleza de este texto los títulos de los distintos apartados con los que divide su estudio: «...un poco de todo», «...o de todo un poco» y «Todo o nada...ma non troppo».

17 MARRERO (1986), p. 13.

18 MARRERO (1986), p. 155.

19 MARRERO (1986), p. 154.

podía entenderse como unas valoraciones sobre la obra picassiana que respondían a una evolución interna (considerando sobre todo la singular personalidad del artista y su irreductible independencia), quiere verlo también como una consecuencia de la influencia de un ambiente artístico por el que siente poca simpatía:

No sostengo que Picasso haya obrado al dictado de la estética del momento, pero en sus últimos periodos, salvo contadas excepciones, parece haber sido su víctima propiciatoria, precisamente por respirar de una u otra manera esa atmósfera. Yo diría que indirectamente. Más en concreto me refiero a esa clase de estética que apunta hacia un arte que, por encima de la ciencia y más todavía de la moral, se conceptúa como “la actividad metafísica del hombre”²⁰.

Había además en este diagnóstico sobre la condición nietzscheana del arte contemporáneo una profundización en sus consecuencias, de modo que se había generado un espacio moral en el que la irrupción de lo monstruoso tenía su ubicación lógica. Y es que negar la trascendencia del ser humano llevaba implícito, según Marrero, un vacío interior, se deja atrás la belleza, lo ontológico y a Dios, y se abraza el terror y el nihilismo más destructivo. Y concluye: «De ahí que, en virtud de un proceso que cada vez se conoce mejor en la psicología profunda, surjan y adquieran cuerpo figuras verdaderamente monstruosas, como las que aquí nos interesan»²¹.

Sería erróneo, en todo caso, ver el fenómeno de lo monstruoso como algo estrictamente contemporáneo, pues su manifestación en la historia de la pintura parece incontrovertible, «y en todo tiempo, la noción abstracta de un ser compuesto de otros seres o despiadadamente desfigurado, el *monstrumhorrendumigens* no parece pronosticar nada bueno y, es más, solo parece consentir soluciones triviales cuando no activamente desagradables»²². Marrero encuentra en el pasado del arte español, y concretamente en Goya, un precedente importante que le permite compararlo con Picasso y subrayar las diferencias que este último aporta, sobre todo por su extremosidad. En cualquier caso, siendo artistas muy diferentes, hay algo que tienen en común y es que, tanto a uno como a otro, la guerra los empuja en su actividad pictórica como «exploradores de la noche y del mundo de sus fantasmas»²³.

Al referirse en el inicio del libro a la significación que la pintura de monstruos tiene en la producción picassiana, Marrero advierte hasta qué punto nuestro artista ha mostrado en su larga trayectoria ser una artista de tan extremada delicadeza que podría compararse con el mismo Rafael. El contraste, pues, entre las pinturas de la época neoclásica y estas otras en las que el malagueño se interesa por la figuración teratológica es abismal. El abismo que existe entre el lenguaje plástico asociado al hombre culto y aquel otro, repudiado por D’Ors, que es propio del hombre inculto; un lenguaje que se inserta en una época en la que, «si bien siguen madurando muchos valores de verdad, también abundan como nunca las voluptuosidades de roedor, prostituciones y claudicaciones de toda especie»²⁴.

¿Se puede señalar una influencia esclarecedora en la pintura monstruosa de Picasso? Para el escritor canario, el nexo con Alfred Jarry debe resaltarse. Se trataba de un autor por el que nuestro pintor sentía verdadera veneración, hasta el punto de guardar entre sus recuerdos el original de *UbuCocu*. Como había dejado claro en su ensayo *Les Monstres* (1895), Jarry entendía el monstruo no tanto como resultado de la relación de elementos discordantes (centauro, quimera, etc.), sino como la revelación de una «belleza original e inextinguible»²⁵. Ahora bien, en la visión que Marrero aporta sobre monstruo picassiano nos parece difícil encontrar cualquier aproximación a un tipo de belleza, por más original que esta fuese. Estas figuras deformes son para nuestro autor lo más alejado de cualquier afecto, no conocen la intimidad y se muestran totalmente impersonales²⁶.

Puestos en la tesitura de interpretar los monstruos de Picasso, Marrero entiende que hay dos vías posibles: la marxista y aquella otra que trata de encontrar una progenie propiamente española. En el primer caso, más allá de afinidades políticas confesadas por el pintor español, resultaba difícil

20 MARRERO (1986), p. 156.

21 MARRERO (1986), p. 119.

22 MARRERO (1986), p. 56.

23 MARRERO (1986), p. 94.

24 MARRERO (1986), p. 17.

25 Cit. MARRERO (1986), p. 19.

26 MARRERO (1986), p. 131.

relacionar su obra con una apuesta por un realismo problemático o social. Al citar a Luckás, el autor quiere poner de manifiesto, precisamente, las dificultades que entrañaban sus obras si lo que se quería era verlas como testimonios de un realismo inconformista. Hay, sin embargo, un aspecto en el que sí podría encontrarse sintonía entre la evolución artística picassiana y el modelo propuesto por el marxismo, un modelo que entiende el arte como un proceso en continua transformación, que valora las contribuciones inéditas en detrimento de las experiencias históricas. Enfocado desde este punto de vista nos encontrábamos con una confluencia entre marxismo y la noción de vanguardia artística, relación que por otra parte está llena de salvedades que, sin embargo, el autor no contempla. Por otro lado, los monstruos de Picasso encajan más bien

«en vecindad de lo nihilista-ontológico. Y esto es lo que plantea serios problemas a la crítica marxistoide. Picasso tiende a suprimir la relación dialéctica y a situarse ante una contradicción ontológica de la que los marxistas no quieren saber nada»²⁷.

La otra línea interpretativa insistiría en la vinculación de la obra picassiana con la herencia artística española. En este sentido, «su repulsa, todo lo radical o extremada que se quiera, entraña una honda y secreta vena intencional, personal, a tono con un realismo genuinamente dramático, como en los más grandes maestros españoles»²⁸. Se retoma aquí, por tanto, uno de los tópicos más reiterados de la crítica española del siglo XX, basado en la convicción de la existencia de una pintura de raíz española definida por unos caracteres (sobriedad, reciedumbre, severidad, austeridad, etc.) que informan tanto la pintura del barroco español como la de periodos posteriores. Debe decirse, sin embargo, que Marrero nunca mostró una especial inclinación por esta línea interpretativa del arte español contemporáneo y estaba, sin embargo, más de acuerdo con los argumentos antinacionalistas de D'Ors a este respecto²⁹.

La escultura vanguardista de Ángel Ferrant

En 1954 aparece en la colección «Biblioteca del pensamiento actual» de la editorial Rialp, *La escultura en movimiento de Ángel Ferrant*³⁰. Ese mismo año, en la colección «Los arqueros del arte contemporáneo», dirigida desde Las Palmas por Manolo Millares, se publicaba el cuaderno que Eduardo Westerdahl había escrito también sobre Ferrant. Ferrant mantenía por esos años una intensa relación epistolar con Millares y es muy posible que influyera en el interés que mostró Marrero por el escultor. Como se puede deducir por el título, *La escultura en movimiento de Ángel Ferrant*, no es un texto dedicado a la obra total del escultor, sino un estudio centrado en aquellas piezas en las que se busca el movimiento mediante procedimientos técnicos diversos. Se trataba de un libro, pues, que apuntaba hacia las creaciones más arriesgadas e innovadoras de Ferrant, aquellas que, lógicamente, tenían una aceptación más problemática por parte del público³¹.

Las características radicalmente novedosas de estas obras no eran impedimento para que el autor canario no pudiera establecer un nexo de afinidad entre ellas y la gran escultura de principios del siglo XX. No se trataba de negar la importancia de los precedentes en este tipo de esculturas que valoran el movimiento. Como había hecho también Eduardo Westerdahl en su monografía sobre el escultor, Marrero señala las aportaciones de los constructivistas rusos, los futuristas y las experiencias de la Bauhaus como buena prueba de todo ello; pero puestos a elegir entre dos grandes referencias de la escultura internacional de principios del siglo XX, Rodin y Maillol, el segundo seguía «teniendo vigencia en Ferrant, que «esculpe siempre en el alma más auténtica de la plástica, con sus formas

27 MARRERO (1986), p. 139.

28 MARRERO (1986), p. 141.

29 Véase el artículo de Marrero, «D'Ors y la superación de los nacionalismos». *ABC*, 12 de julio de 1964, pp. 20 y 26.

30 Marrero había escrito con anterioridad sobre esta variante de la escultura de Ferrant en *Informaciones* (21 de febrero de 1953).

31 En estos años no solamente Marrero y Westerdahl mostraron su interés por esta especialidad tardía de la escultura de Ferrant. Uno de los críticos más receptivo hacia esta obra fue el también poeta y arquitecto Luis Felipe Vivanco.

puras». La particularidad en el caso de Ferrant estaba en que unía «a ese mundo genuinamente plástico un misterio ignorado hasta su aparición en la escultura: el movimiento»³².

De toda la diversidad de tipos escultóricos analizados aquí con detalle (tableros, murales y estáticos cambiantes; esculturas cambiantes y móviles), son los últimos los que presentaban una clara afinidad con las obras realizadas por el norteamericano Calder, artista al que Ferrant había conocido en Barcelona antes de la Guerra Civil. Había para nuestro autor, sin embargo, diferencias significativas entre las obras del español y el norteamericano, pues, frente a la naturaleza puramente abstracta de las piezas del segundo, en las del primero había «más gracia, poesía y seducción y no se siente la tentación de las formas utilitarias»³³.

En una parte sustancial del libro, Marrero profundiza en cuestiones de tipo teórico, llevado por la intención de aportar una interpretación posible sobre «el lenguaje morfológico de la plástica en movimiento». Si había algo esencial para él en esta plástica, tan bien representado por Ferrant, era la importancia que adquiría la línea inorgánica, o abstracta, la misma que podía verse en la ornamentación primitiva o en el gótico. Como ya había constatado el alemán Wilhelm Worringer a propósito de la ornamentación gótica nórdica³⁴, era sorprendente la gran vitalidad que esta comunicaba a pesar de su carácter lineal abstracto. Ahora bien, no resultaba tan fácil de admitir la afirmación del mismo autor según la cual el carácter geométrico y abstracto de la línea va desapareciendo a medida que se va afirmando el desarrollo espiritual del hombre. La prueba constatable de la pervivencia de la línea abstracta en el mundo contemporáneo estaba precisamente en obras como las de Ferrant, donde se mezcla lo figurativo y lo no figurativo, una mezcla armoniosa, muy lejos de la hibridez impura de la que habla Worringer a propósito del gótico. Por otra parte, el reconocimiento a los valores abstractos en la escultura de Ferrant podía entenderse como una apertura del autor hacia los planteamientos artísticos más rupturistas del momento. De hecho, el debate sobre la abstracción estaba adquiriendo en esos años en España una importancia creciente que se verá confirmada en la segunda mitad de los cincuenta, con el éxito internacional de los pintores informalistas. Pero Marrero, como ocurría con otros críticos influyentes de la época, como Camón Aznar, incluso Gaya Nuño, era muy reticente a admitir esta tendencia plástica con todas sus variedades e implicaciones. Un arte que rechazaba completamente las referencias de la realidad le parecía al autor canario «una impiedad». Lo ideal sería un arte que fuese a la vez abstracto y figurativo, como se manifestaba en muchas de las creaciones del Ferrant último. En todo caso, admitiendo la posibilidad de un arte exclusivamente abstracto, este solo podría valorarse como expresión artística «en la medida en que muestre la potencia de un orden, vamos a llamarlo así. No tendrá que ver con lo que vulgarmente llamamos imitación, pero ha de tener un sentido de la correspondencia, de la armonía, de la concatenación»³⁵. En pocas palabras, se buscaba aquí la concreción de un nexo entre arte y naturaleza, a la vez que parecía inviable aceptar una versión expresionista de la abstracción.

En torno al concepto de movimiento y su plasmación en la escultura de Ferrant, también profundizó en extenso Marrero y fue aquí seguramente donde sus interpretaciones se acercaron más a una visión con tintes religiosos. Planteado el movimiento plástico como resultado de la confluencia de lo mecánico con lo lúdico, parecía obvio que el objeto artístico que se basa en estos procedimientos debía dejar atrás la función puramente mecánica para «convertirse en meros motivos de sensación. No es la finalidad lo que nos interesa, sino su sentido». Por otra parte, habría que combatir un prejuicio muy extendido (incluso D'Ors lo veía así) según el cual la escultura estática se vive como expresión seria, hierática y hasta religiosa, mientras que la dinámica se detiene en el mundo aparentemente intrascendente de los juguetes. Tampoco se trataba de explicar esta escultura dinámica como un conjunto de ensayos o posibilidades. Se trataba de «representar lo fluyente mismo como cosa acabada en su fluidez». Es más, si el movimiento plástico de las esculturas de Ferrant interesaba era por esto:

su ansiedad de poseer el infinito, siendo poseído al mismo tiempo por él. Por su convulso deseo de dinámica y éxtasis. Y, si pensamos más profundamente en su morfogénesis, por su representación plástica situada en la vía que busca la representación última de lo que hay en el ser, en su motor

32 MARRERO (1954), 55.

33 MARRERO (1954), 81.

34 Marrero se refiere al texto «La esencia del estilo gótico», traducido del alemán en *Revista de Occidente*, Buenos Aires, 1947.

35 MARRERO (1954), 152.

inmóvil. Acercándose con ello a la idea de eternidad, donde el tiempo se ha suspendido en un estado de vida en el que sólo hay presente, pura presencia de la existencia y de lo vivo, que, como dice Guardini, con un sencillo acto vital realiza su total existencia³⁶.

Lo que parecía evidente, además, a la luz de esta exploración morfológica era que el movimiento plástico abría una nueva perspectiva a la escultura contemporánea, que se liberaba así de la dependencia de la arquitectura y se aproximaba al mundo «enigmático y profundo de la danza»³⁷.

Una breve y aguda mirada al arte canario: la pintura de Jorge Oramas

No mostró Vicente Marrero especial atención por el arte canario en sus publicaciones, pero hay una excepción que, aunque modesta, resulta ciertamente interesante: el artículo sobre el pintor Jorge Oramas que apareció en *Punta Europa* en 1956, con retrato dibujado por Manolo Millares. Este texto revelaba un sincero interés por un artista malogrado, muerto a los veintitrés años de tuberculosis, sobre el que en estos momentos había un total desconocimiento fuera de su tierra natal.

El texto sobre Oramas³⁸ no solamente aportaba una emocionante semblanza biográfica, sino que también se trataba de un certero análisis sobre su obra, una obra que, pese a su pequeño volumen, había adquirido en muy poco tiempo una personalidad propia. Para Marrero, si había una cualidad notoria en esta pintura era la de la sencillez, algo que algunos habían confundido con un defecto. En realidad, los supuestos defectos que algunos querían ver en la pintura de Oramas eran convertidos por nuestro autor en valores que la vinculaban directamente al arte moderno en su más pura esencia:

Sus colores, precisamente cuando no se mezclan, hablan con más elocuencia el lenguaje inconfundible de su naturaleza. Nuestra época, como todas las épocas que aman la autenticidad, huye de las mezclas (...) Su sentido de la composición, con altura y horizontalidad, sin apenas profundizar, más románica que renacentista, responde a la composición planificada que hace a la pintura menos corpórea, pero más espiritual y abstracta. Estas dos notas tan características del arte contemporáneo las vio Oramas desde un principio con claridad y sentido crítico³⁹.

Por otra parte, al querer contextualizar el momento en el que las pinturas del artista canario se daban a conocer, se hacía inevitable mencionar el tipismo, impulsado en Canarias por el pintor Néstor. En realidad, Marrero lleva su reflexión más lejos, extendiéndola hasta el ámbito de lo que se entiende por nacionalismo y su relación con el arte. Los problemas que el artista tiene que sortear en este terreno son diversos, sean estos el folklore o el indigenismo; hasta tal punto que «en él perecen muchos artistas y solo logran salvarse los pocos que de verdad son grandes»⁴⁰, como ocurría con el mexicano Tamayo. En realidad, la única forma en que se podría ser «tipista» en el buen arte era tratando de encontrar un lenguaje universal, «el mismo que ha dado universalidad a la plástica contemporánea; y lo busca con estilizaciones y perfiles que surgen de las mismas fuentes de donde ha brotado siempre el buen arte»⁴¹. En este sentido Oramas aportaba con sus obras una dirección adecuada de acuerdo con esa expresión universal.

Hay también en este comentario una valoración que podemos calificar de tipo moral, ya que, para nuestro autor, el pintor de las casas humildes del Risco o las plataneras ha preferido eliminar cualquier aspecto sensual y epidérmico; esto es, ha eludido cualquier fantasía morbosa, enfermiza o decadente, como se veía en el modernismo literario y pictórico, que había tenido tanto arraigo en Canarias. Por el contrario, en el arte de Oramas hay un sentido del color que es profundo, «pero no colorismo. Hay intensidad, vida que se ignora en su profundidad; pero no lujo asiático ni exuberancia de latiguillo. Todo su mundo es el nuestro, subtropical, geográficamente africano; pero sin exotismo, con el alma siempre ganada por Occidente»⁴².

36 MARRERO (1954), 150.

37 MARRERO (1954), 150.

38 Leído como conferencia en los locales de la Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas.

39 MARRERO (1956), 145.

40 MARRERO (1956), 146.

41 MARRERO (1956), 146.

42 MARRERO (1956), 147-148.

Una visión general de la estética española contemporánea

En su «Le correntide'Il estética spagnola negli ultimi centi anni», Vicente Marrero realiza una revisión muy amplia de la aportación estética de pensadores y escritores españoles de la importancia de Menéndez Pelayo, Unamuno, Machado, Ramiro de Maeztu, Ortega y Gasset y D'Ors, entre otros. Aunque a lo largo del análisis podemos encontrar implicadas a las artes visuales, la arquitectura, incluso la música, la parte que tiene mayor peso es, sin duda, la que se refiere a la literatura. De los tres grandes capítulos en los que se divide este trabajo, el primero de todos está dedicado en exclusividad a Menéndez Pelayo, el segundo atiende a la estética de finales de siglo(modernismo y generación del 98) y el último («Sincronismo de la estética española del siglo XX»), el más diverso, se interna en el amplio periodo que va desde principios del siglo XX hasta los años 50, cuando se produce en España la eclosión de la nueva vanguardia.

El análisis que Marrero realiza sobre la obra de Menéndez Pelayo es muy elogioso y un tanto extemporáneo en su valoración, lo cual se explica en gran medida por la simpatía ideológica que el canario sentía hacia el autor de la *Historia de las ideas estéticas en España*, una historia que supera con mucho el ámbito de lo hispánico y que abarca tanto lo literario como lo artístico y lo poético a lo largo de un arco cronológico que va del Mundo Antiguo al Romanticismo. Menéndez Pelayo era para Marrero mucho más que un simple erudito, como llegó a afirmar Ramiro de Maeztu; se trataba de un «scultore, il modellatore, il rifonditore, quasi il creatore della nostra unità spirituale»⁴³, una afirmación que se ve precedida por una serie de certidumbres en torno a la naturaleza de su pensamiento que se fundamentaban en la importancia concedida a los grandes de la filosofía griega, como eran Platón y Aristóteles. En torno a ellos giraba la parte esencial de su trabajo:«Il nucleo centrale è costituito dallo svolgimento del platonismo e dell'aristotelismo in piú di venti secoli di civiltà; ma coglie l'occasione per inserire la riabilitazione della Spagna nella parte attiva che essa ebbe nella diffusione delle idee estetiche»⁴⁴. Por otra parte, toda su concepción del hecho estético (obra de arte y experiencia estética) se basaba en la necesaria conciliación entre la idea de libertad tal como era defendida por la nueva estética y las ideas de orden y disciplina que procedían de la filosofía del mundo clásico. A su vez, partiendo de esa doble concepción del hecho estético se podía definir la estética como disciplina, que, sorteando el empirismo y el apriorismo, «cerca di conciliare l'esperienza del fatto con la speculazione metafisica»⁴⁵.

Dos valores se reiteran a lo largo del comentario que Marrero expone sobre la obra del santanderino: espiritualismo y tradición. El espiritualismo no podía ser otro que el cristiano, enriquecido por la filosofía platónica y su concepto de belleza. Respecto a la importancia del tradicionalismo, no se trataba de identificarlo con su versión más tópica o pintoresca, sino con aquella que recogía los valores universales de España. Si había una época predilecta para el autor santanderino esta era el Renacimiento. Por eso, esta España abierta a los valores universales era una «Spagna aperta a tutti le manifestazioni dell'arte, avida di sentirla e di comprenderla tutta, desiderosa di vivere una vita integralmente umana, come la vissero i grandi uomini del Rinascimento, che elgli tanto ammirava»⁴⁶. Estábamos, por tanto, ante una visión de la tradición muy alejada de aquella otra que difundirá la generación del 98, en torno a la cual se fortalece la convicción de que existía una «escuela española» de pintura. Como señalaba Marrero, la visión que Menéndez Pelayo tenía de la tradición casaba mejor con el antinacionalismo de Eugenio d'Ors, que nunca llegó a identificarse con la idea de una pintura específicamente española, entendida esta como la reiteración de unas constantes a lo largo del tiempo. Además, la alusión al «98» era también pertinente por otra razón y es que esta fecha, que señala la situación calamitosa del final de siglo español, supone también un cambio fundamental en la aceptación del pensamiento de Menéndez Pelayo. Si hasta ese momento su magisterio «aveva persuaso facilmente la maggior parte degli Spagnoli», la derrota en la confrontación con los

43 [«escultor, el modelador, el refundador, casi el creador de nuestra unidad espiritual»] MARRERO (1973), 1292.

44 [«El núcleo central está constituido por el desarrollo del platonismo y por el aristotelismo durante más de veinte años de civilización; pero aprovecha la oportunidad para introducir la rehabilitación de España en la parte activa que tuvo en la difusión de las ideas estéticas»] MARRERO (1973), 1281.

45 [«busca conciliar la experiencia del hecho con la especulación metafísica»] MARRERO (1973), 1286

46 [«España abierta a todas las manifestaciones del arte, deseosa de sentirlo y de comprenderlo todo, deseosa de vivir una vida integralmente humana, como la vivieron los grandes hombres del Renacimiento que él tanto admiraba»] MARRERO (1973), 1286.

norteamericanos, un pueblo sin tradición, «fece sí che molti Spagnoli sdegnassero il valore degli studi di Menéndez Pelayo»⁴⁷.

Al adentrarse en el estudio del modernismo y la generación del 98, Marrero va delineando un panorama cultural bien distinto del que podía deducirse a propósito de Menéndez Pelayo. Por lo que se refiere a la generación del 98, representada en este estudio por Ganivet, Unamuno y Machado, el tema más importante será «el problema de España», entendido este como una toma de conciencia de la situación del país después del desastre de la guerra con los Estados Unidos y la pérdida de las últimas colonias. Por otro lado, la visión católica y universal de la cultura española que había defendido Menéndez Pelayo contrastaba con la obsesión de autores del «98» como Ganivet (*Idearium español*) o Miguel de Unamuno (*En torno al casticismo*) por encontrar las raíces culturales de la raza. El concepto creado por Unamuno con el nombre de «intrahistoria» («sottostoria») estaría en consonancia con esta indagación de las esencias culturales del país. En cualquier caso, tanto los autores del 98 como los modernistas «misconocono il fondo di umanesimo ed ignorano non solo le letterature dell'antichità classiche, ma, in buona misura, la tradizionale letteratura spagnola»⁴⁸.

En el análisis de la aportación de Unamuno, Marrero entiende que la mejor manera de acceder al núcleo de su pensamiento estético es a través de la lengua, sobre todo teniendo en cuenta su profesión de filólogo y su vocación poética. Según su visión, en la expresión poética de Unamuno hay un componente que tiende a lo irracional, a lo agónico, movido por «la angustiosa necessità di non moriré, e l'espressione di tale necessità deve ineluttabilmente violare, se è spontanea, ogni logica formale e purista»⁴⁹. Pero la postura de Unamuno frente al arte es desdeñosa, y es que, como se veía en su admirado Kierkegaard, el «hombre ético» estaba muy por encima del «hombre estético». Sus opiniones sobre el modernismo recogidas aquí literalmente no dejan lugar a la duda sobre su visión despectiva ante lo que considera decadentismo y artificiosidad; sin embargo, echamos de menos aquellas valoraciones de Unamuno presentes en *En torno al casticismo*, en las que, a diferencia de sus críticas al modernismo, se destacan los valores de la sobriedad y austeridad que están presentes en la escuela pictórica castellana que hunde sus raíces en el Barroco y tienen su continuidad de alguna forma en la escuela vasca de pintura. Digamos finalmente que el atribuido africanismo de Unamuno, que respondería al predominio del sentimiento y la pasión frente a la razón, es cuestionado por Marrero a partir del prólogo que el escritor vasco escribe para la versión española del libro de Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione linguistica e linguistica generale*. Lo que ponía en evidencia este prólogo era que sus relaciones con la estética «sono piú tangibile di quello che ci dice; e che, alla setesa stregua, tutto il suo pensiero è piú europeo che africano, giacché europee sono la sua formazione e la sua deformazione soggettivista, idealista, sebbene l'abbia fatto partendo da un volontarismo irrazionalista»⁵⁰.

Al abordar la aportación española a la estética del siglo XX, el autor canario entiende que cabe hablar de una sincronización España-Europa en el entorno de la I Guerra Mundial. Para sustentar esta aseveración se citan nombres que tienen una trayectoria internacional, como Ramiro de Maeztu, Ortega, D'Ors, Falla y Picasso. A diferencia de lo aportado por los autores de la generación del 98, este europeísmo se alejaba del irracionalismo y el casticismo tan caros a estos y estaba más en sintonía con la pulsión cultural europea contemporánea. Al llegar a semejantes conclusiones se obviaba, sin embargo, una realidad más compleja que dificultaba describir el panorama estético y artístico español de esos años con esas claves. Citar a Picasso o, como hace más adelante, a Dalí y Miró, lo que suponía era reconocer la estricta contemporaneidad de un arte español que tenía un desarrollo fundamentalmente fuera del territorio peninsular, especialmente en París. Lo mismo se podía decir de la crítica artística con la excepción de Eugenio d'Ors, una crítica al tanto del desarrollo de la vanguardia parisina, pero que se hacía eco de un arte español no propiamente vanguardista. La sincronización, por tanto, resulta difícilmente identificable y no será realmente visible hasta décadas

47 [«había persuadido fácilmente a la mayor parte de los españoles (...) hizo que muchos españoles desdeñasen el valor de los estudios de Menéndez Pelayo»] MARRERO (1973), 1291.

48 [«desconocen el fondo del humanismo e ignoran no solo la literatura de la antigüedad clásica, sino, en buena medida, la literatura española tradicional»]MARRERO (1973), 1297.

49 [«la angustiosa necesidad de no morir, y la expresión de tal necesidad debe ineluctablemente violar, si es espontánea, toda lógica formal y purista»]MARRERO (1973), 1310.

50 [«son más tangibles de lo que nos dice; y que, de la misma manera, todo su pensamiento es más europeo que africano, ya que europea son su formación y su deformación subjetivistas, idealista, aunque lo haya hecho desde un voluntarismo irracionalista»]MARRERO (1973), 1314.

después. Al mismo tiempo que Marrero insiste en la sincronización entre la cultura artística española y la internacional, también señala otra particularidad reconocible ahora: el divorcio entre arte y sociedad. «Il culto esclusivo della forma artistica -escribía- implicava il disprezzo per il contenuto, di tutto il contenuto della vita e della morale, dell'economia e della politica»⁵¹. ¿Podía defenderse este juicio con rotundidad en los años anteriores a la Guerra Civil española o a la II Guerra Mundial en el ámbito internacional? Desde luego que no, al no ser que no tengamos en cuenta tendencias de la importancia del surrealismo o de la nueva objetividad alemana. Tanto en un ejemplo como en el otro, los contenidos son fundamentales, como lo son en general en los diversos realismos que pueden destacarse durante este periodo y por supuesto también en España. Además, nuestro autor entendía que este problema del divorcio entre arte y sociedad estaba en el conjunto de preocupaciones de las tres figuras claves del pensamiento estético español en este momento, que, según su criterio, eran Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors y Ramiro de Maeztu.

Ortega y Gasset fue un pensador que motivó más de un estudio de Vicente Marrero, empezando por el ya citado *Ortega, filósofo «mondain»* (1961), lleno de reproche hacia sus planteamientos filosóficos desde una perspectiva integrista. Como se sabe, la contribución de Ortega en el campo estricto de las ideas estéticas fue muy abundante y recorrió toda su trayectoria intelectual. En el texto que nos ocupa, se destacan varios escritos iniciales del filósofo, como *Arte de este mundo de otro y Adán en el paraíso*, a los que habría que añadir el prólogo para *El pasajero*, libro dedicado al pintor Moreno Villa. Es en *El pasajero* donde Ortega confirma una de sus certezas clave en su pensamiento artístico: la imposibilidad de expresar un sentimiento real en la obra de arte; esto es, como se expone en sus ensayos posteriores en *El Espectador* y destaca Marrero, el arte se revela como un artificio, «come inadattamento al mezzo e “dirrealizzazione” del mondo esterno, l'operad'arte vista come un'isolaimmaginaria (...) la negazione del realismo»⁵². Muchos de estos temas estarán presentes en el que seguramente es el texto más importante de Ortega en este campo, *La deshumanización del arte*. Marrero señala con acierto que este libro (en realidad un compendio de artículos escritos previamente) había sido objeto de interpretaciones muy polémicas, aunque en ningún caso profundiza en la diversidad de las distintas posturas. Sí reconoce, por el contrario, la relación existente entre el argumentario central del libro y el dominio de las vanguardias artísticas y literarias que se impone en ese momento. Y es que «Ortega possedeva antenne troppo sensibili “all'ariadel suo tempo” per non captare quei fremiti e ronzii dello spazio a lui circostante»⁵³. Es a partir del reconocimiento de las condiciones que impone el formalismo extremado de la vanguardia como Ortega clarifica su concepto de deshumanización, según el autor canario: «Per Ortega non solo l'interesse dell'opera d'arte, ma la ragione d'essere del proprio “oggetto artistico”, delle sue qualità puramente estetiche, implica l'incoercibile necessità di disumanizzare la sensazione, il punto de partenza»⁵⁴. La deshumanización, en fin, conlleva estilizar y deformar la realidad, pues como dice el propio Ortega, citado aquí, «stilizzare è deformare il reale, dirrealizzarlo; stilizzazione implica disumanizzazione»⁵⁵. Finalmente, el balance del propio Marrero sobre el acierto de este concepto, visto desde la perspectiva que daba el tiempo, podía considerarse como crítico, toda vez que, en su opinión, lo que para Ortega era deshumanización de la vanguardia había que entenderlo más bien como antirrealismo. Por lo demás, Ortega no abandonó su interés por los temas artísticos ni siquiera en la última etapa de su vida, cuando publica *Papeles sobre Velázquez y Goya* (1950). Se impone ahora, sin embargo, una visión amarga de la vida, un abandono de su sentido deportivo y festivo. Marrero saca a colación una cita de la *Idea del teatro* (1958), donde el pesimismo del filósofo no puede ser más elocuente. Es aquí donde su visión del mundo contemporáneo como algo ruinoso no solamente afecta a la política y al teatro, también al arte de Picasso y a la música de Stravinsky, paradigmas de la modernidad.

51 [«exclusivo a la forma artística -escribía- implicaba el desprecio por el contenido, de todo el contenido de la vida y de la moral, de la economía y de la política»]MARRERO (1973), 1335.

52 [«como inadaptación al medio e “irrealización” del mundo externo, la obra de arte vista como una isla imaginaria (...) la negación del realismo»]MARRERO (1973), 1338.

53 [«Ortega poseía antenas demasiado sensibles al “aire de su tiempo” para no captar aquellos temblores y zumbidos del espacio que le circundaba»] MARRERO (1973), 1338.

54 [«Para Ortega non solo el interés de la obra de arte, sino la razón de ser del propio “objeto artístico”, de su cualidad propiamente estética, implica la irreprimible necesidad de deshumanizar la sensación, el punto de partida»] MARRERO (1973), 1338.

55 [«estilizar y deformar lo real, “irrealización”; estilización implica deshumanización»] Cit.MARRERO (1973), 1338.

Hablar de la aportación de Eugenio d'Ors a principio de los setenta, como hacía el autor canario, suponía dirigir la mirada hacia una figura que lo había sido todo en la crítica española en las décadas previas a la Guerra Civil y en el periodo posterior del primer franquismo. La influencia poderosa de D'Ors se afirmó no solamente en la difusión de su magisterio, también por la ausencia de una crítica que cuestionase su pensamiento o pusiera en duda la validez de sus planteamientos, basados en un formalismo idealista muy bien articulado y coherente en su presentación. Habrá que esperar a 1966, cuando el crítico valenciano Vicente Aguilera Cerni escriba *Ortega y D'Ors en la cultura artística española*, para encontrar por primera vez una revisión de sus ideas lo suficientemente sólida como para considerarlo un capítulo totalmente cerrado en la historia del pensamiento artístico español contemporáneo. Los análisis que Aguilera Cerni planteaba desde posiciones que valoraban necesariamente la relación entre arte y sociedad o el papel determinante de la historia ponían en tela de juicio las ideas del crítico catalán, que se veía así inserto en una época en la que asomaban unas limitaciones hasta ahora no suficientemente aireadas, pero que ahora se mostraban más que evidentes.

Nada de esto vamos a encontrar en el breve estudio de Vicente Marrero, que, a pesar de su desfase temporal, continúa la línea complaciente con la que se había interpretado y seguido a D'Ors hasta su muerte, incluso más allá⁵⁶. Este seguía siendo para él el crítico por antonomasia del arte contemporáneo español, un crítico cuya interpretación del arte se basaba en la exaltación de las formas modeladas por la inteligencia y el rechazo más absoluto a la imaginación desbordante. En fin, «con questa prevenzione, la sua critica parte da una esigenza di classicismo e di reazione contro tutte le forze demoniache e ne condiziona le preferenze»⁵⁷. También se destaca aquí como aportación particular dorsiana al ámbito del pensamiento moderno su concepto de «superconciencia», en clara oposición a aquellas explicaciones del comportamiento humano que se basaban en la importancia del subconsciente. D'Ors había proclamado «il valore della sovra coscienza, che, situata como astro alto, governa in definitiva la nostra vita e le nostre reazioni personale»⁵⁸, una superconciencia, en fin, que era el fundamento de su teoría angelógica. Además, a través de su «Ciencia de la cultura», el crítico catalán manifestaba su particular visión de la historia, toda vez que de ella extraía unos valores constantes de ritmo y forma frente a lo efímero. Estos factores constantes, destacaba Marrero, se manifestaban a través de dos estilos contrapuestos: el clásico y el barroco, dos estilos nunca entendidos como expresiones artísticas temporales, como se ve en su *Lo barroco*, «che per lui non è uno stile nel tempo, bensì, d'accordo con Croce, una delle varietà del brutto; qualcosa, come dicemmo, che è unito al suo concetto di "costante storia"»⁵⁹.

La inclusión de Ramiro de Maeztu en el elenco de pensadores, críticos y escritores citados por Marrero en este texto, necesariamente sintético, debía entenderse en gran medida por las preferencias que sentía hacia este autor, sobre el que había trabajado en profundidad hasta el punto de convertirse en un auténtico especialista en su obra⁶⁰. Al comparar el pensamiento de D'Ors con el Maeztu, estudiado aquí fuera del marco de la «Generación del 98», el autor canario veía en el antirromanticismo de ambos una postura compartida; sin embargo, había en el último una mirada hacia la historia y una valoración de la moral en el arte que los diferenciaba. Toda la ideología que sostenía el pensamiento estético de Maeztu, la insistencia en los valores morales, su acendrado cristianismo condiciona su visión del arte contemporáneo. Desde esta perspectiva se entendía su rechazo al «carattere areligioso dell'evoluzione alla quale ha condotto l'arte per l'arte»⁶¹. Así pues, la función del arte debía ser religiosa, entendida como revelación o creación de un valor. «Di qui la necessità di esigere che l'amore sia l'alfa e l'omega del arte», pues «a causa della mancanza d'amore nell'arte, si preparava un accademismo internazionale del Brutto e del Mostruoso, fabbricati in

56 Un ejemplo bastante evidente del predicamento que el pensamiento crítico de D'Ors tuvo incluso después de su muerte lo vemos en el *Homenaje a Eugenio d'Ors* publicado por la Editora Nacional en 1968.

57 [«con esta prevención, su crítica parte de una exigencia de clasicismo y de reacción contra todas las fuerzas demoniacas e influye en sus preferencias»]MARRERO (1973), 1340.

58 [«el valor de la superconciencia, que, situada como un astro en lo alto, gobierna en definitiva nuestra vida y nuestras reacciones personales»]MARRERO (1973), 1341.

59 [«no es un estilo en el tiempo, sino, de acuerdo con Croce, una variedad de la fealdad; algo, como dijimos, que se va unido a su concepto de constante histórica»]MARRERO (1973), 1343.

60 Véase *Maeztu*, Madrid, Rialp 1955.

61 [«carácter areligioso de la evolución a la que ha conducido el arte por el arte»]MARRERO (1973), 1346.

serie»⁶². ¿Hasta qué punto Vicente Marrero hizo suyos semejantes planteamientos estéticos? A juzgar por sus escritos sobre temas artísticos no puede pensarse en una sintonía al respecto. Como ya se señaló en la introducción a este trabajo, todos sus estudios realizados en el terreno de las artes están muy alejados de posturas tan ideologizadas como las de Ramiro de Maeztu. Por el contrario, el tradicionalismo católico de este fue una referencia ineludible en el pensamiento político del canario.

Picasso y Ortega en una contribución tardía

Como ya se vio a propósito de su libro *Picasso y el monstruo*, Vicente Marrero siguió escribiendo sobre temas artísticos en el periodo posfranquista, coincidiendo con su etapa como profesor de la Universidad Complutense de Madrid. Una aportación de interés de este periodo es también el texto «Picasso, Ortega y los complementarios», que escribe para la obra colectiva *Estética y creatividad en Ortega*, publicada, en 1984, con ocasión del homenaje al filósofo en el centenario de su nacimiento.

Como se puede deducir por lo visto hasta ahora en este trabajo, Ortega y Picasso fueron dos personalidades por las que Marrero sintió un interés especial. En el texto del que hablamos, trataba de reconocer nexos comunes entre ambos, «propios de una situación histórica muy concreta, hasta, si se quiere, con un mismo aire de familia en avatares y circunstancias descifrables con los complementarios y correctivos correspondientes»⁶³. El autor lamentaba, sin embargo, que Ortega no hubiera dedicado a Picasso la misma atención que le había correspondido a Velázquez. Se constataba en todo caso, que muchas figuras relevantes del mundo intelectual español de la época apenas prestaron atención a Picasso, como se veía en Baroja o Ramiro de Maeztu; incluso D'Ors se vio atrapado en sus propias exigencias de un arte de raíz clásica y vio con desdén la deriva del artista en los años previos a la Guerra Civil. Al referirse al texto de Ortega, «Sobre el punto de vista en las artes» (1924), Marrero quiso señalar de qué modo la clarividencia del filósofo en el análisis de la vanguardia cubista le había llevado a enjuiciar esta como una forma de expresionismo contemporáneo, algo que le parecía un hallazgo, pues «justamente esa enigmática mezcla de estructuras cubistas y significación expresionista se evidenciaría de manera más decidida en su arte, sobre todo a partir de 1927. ¿Lo supo prever y aun entrever Ortega en la sutil frontera entre lo externo y lo interno de que hablaba por esos años?»⁶⁴. Había, sin embargo, en esta aproximación al pensamiento de Ortega una distorsión en el análisis histórico-artístico, pues hablar de cubismo «a partir de 1927» suponía ensanchar los límites formales de su reconocimiento hasta un punto difícilmente aceptable. Por otra parte, es a partir de los años veinte cuando se constata que las menciones a Picasso por parte del filósofo apenas se conocen y es que frente a la polémica continua que parece inherente a la actividad artística del malagueño, resulta difícil una imparcialidad que Ortega sólo «empieza a tener con los artistas que han situado sus obras en el pasado, pero no con los que se agitan en el presente»⁶⁵. Como ya vimos, cuando en los años cuarenta, a propósito de su libro *Idea del teatro*, nombre al artista malagueño, lo hará para ubicarlo en un paisaje de ruinas en las que sus cuadros son como casas de derribo y el cubismo sus escombros. Había en toda esta visión catastrófica no solamente la constatación del fin de una época, sino también el poco aprecio que Ortega sintió por la pintura picassiana de la postguerra, como se confirma también en su libro sobre Leibniz, donde se juzga esta obra como provinciana, a la vez que lo es también el París artístico, afectado por una decadencia moral y necesitado de una revitalización.

Finalmente, si hubiera que hacer un balance, Picasso y Ortega se manifestaban en el espacio de la cultura europea como dos ejemplos de posturas paradójicas:

No se aventura ningún juicio aventurado si continuamos viendo a Picasso, después de muerto, como viviente paradoja, pues a quien más se le ha acusado de destruir la pintura continúa siendo el último pintor al que más se le ha identificado con el mismo arte de pintar. Sobre Ortega, considerado comúnmente como el pensador y filósofo por antonomasia de la España contemporánea, no ha de

62 [«De aquí la necesidad de exigir que el amor sea el alfa y el omega del arte», pues «a causa de la falta de amor en el arte, se preparaba un academicismo internacional de lo feo y de lo monstruoso, fabricados en serie»]MARRERO (1973), 1347.

63 MARRERO (1984), 77.

64 MARRERO (1984), 70.

65 MARRERO (1984), 71.

soslayarse que su pensamiento se centra en su concepción del hombre, no como animal racional, sino imaginativo, fantástico, lo que no deja de ser sumamente arriesgado en filosofía⁶⁶.

CONCLUSIONES

Claramente significado en el panorama del pensamiento político del franquismo como un representante de la ortodoxia conservadora más acérrima, Vicente Marrero muestra, sin embargo, en sus trabajos sobre temas artísticos un grado de apertura hacia las aportaciones del arte moderno que no deja lugar a dudas. En este sentido, sus textos dedicados a Picasso, Ángel Ferrant y Jorge Oramas revelan una clara identificación con los postulados de la vanguardia, si bien desde presupuestos que no esconden en ocasiones valoraciones de tipo religioso, a veces planteadas, como ocurre con Picasso, más bien como una carencia y no como una realidad constatable en sus creaciones artísticas.

Los dos textos que Marrero escribió sobre Picasso constituyen aportaciones singulares en el contexto de la ingente bibliografía que la obra del pintor malagueño ha generado. En ambos libros, el autor canario se desinteresa de las aportaciones más clasicistas de aquel, centrándose por el contrario en la vertiente más brutal e instintiva de sus cuadros posteriores, lo que le da pie para ahondar en aspectos del mito y la cultura popular. En todo caso, más allá de aspectos sugerentes que propone en *Picasso y el toro*, sus interpretaciones simbólicas en torno a la figura del toro resultan muy discutibles y el análisis dedicado al «Guernica» se ve muy condicionado por sus prejuicios políticos. En ambos libros encontramos un desinterés absoluto por la ubicación de la obra picassiana en el arte de su época, si bien en el último de los publicados, el autor canario no pierde la ocasión para denostar el vanguardismo de la postguerra, su vacío moral, a la vez que se recuerda la evolución picassiana en este contexto, el sentido de sus monstruos, asociados a esa deriva del arte contemporáneo.

La incursión de Marrero en la escultura cinética de Ángel Ferrant supuso el intento más serio por su parte de conectar con la obra de la vanguardia contemporánea. Sus apreciaciones sobre la línea inorgánica en relación con la obra de Ferrant, basándose para ello en las teorías de Worringer, resultan sugerentes; también las deducciones que resultan de comparar las piezas de Calder y las del escultor español. El autor canario, no obstante, muestra sus reticencias hacia la abstracción, estableciendo aquí un límite en la aceptación de los lenguajes contemporáneos. También tiene la plástica de Ferrant en este texto una aproximación a lo religioso a través de una particular interpretación del autor de lo dinámico como algo trascendente, como expresión de la idea de eternidad.

Cuando Marrero escribe sobre pintor canario Jorge Oramas se posiciona claramente en contra del tipismo, tan caro al arte de la época del malogrado artista. Su posición coincidiría aquí con la postura antinacionalista para el arte mostrada por Eugenio d'Ors. La apuesta es clara: universalismo desde una visión occidental del arte

Al defender en su estudio sobre el pensamiento estético español los valores de la contribución de Menéndez Pelayo, Marrero apuesta por una visión universalista de la tradición claramente diferenciada de aquella otra que podía deducirse del esencialismo de los escritos de la generación del 98, especialmente los de Unamuno. Además, el casticismo e irracionalismo atribuido a los autores de esta generación se confrontan con el europeísmo que quiere ver en figuras relevantes de la cultura artística española del siglo XX, como Picasso y Miró, olvidando, sin embargo, la falta de sintonía del arte español del interior con la vanguardia. Al abordar la figura de Ortega y sus planteamientos críticos, Marrero analiza el concepto de deshumanización propuesto por el filósofo, lo ubica en el espacio preciso de la eclosión del arte nuevo, pero matiza las interpretaciones que hace sobre su significado, prefiriendo el concepto de antirrealismo. Pero Ortega es también un desilusionado con la marcha de la cultura europea, sobre todo después de la catástrofe de la II Guerra Mundial, como se pone de manifiesto en la obra de Picasso. En este sentido, el juicio de Ortega y Marrero acaban coincidiendo en este diagnóstico, en esta visión escéptica y distante con la modernidad que se retoma a partir de la segunda mitad del siglo. Fue D'Ors seguramente el crítico preferente de Marrero. Este analiza sus principales aportaciones teóricas y destaca sus ideas clave, como las que defienden el papel de la inteligencia en la creación artística o la importancia de la dicotomía entre lo clásico y barroco en la historia del arte. Además, el autor canario se identificó claramente con la postura antinacionalista

66 MARRERO (1984), 76.

del crítico catalán, muy alejada de los planteamientos defendidos por la generación del 98. Finalmente, resulta llamativo que las ideas de Ramiro de Maeztu sobre el arte moderno, que apuestan por la conveniencia de un arte con contenido moral, no tuviesen acogida ni apoyo explícito por parte de Vicente Marrero, sobre todo teniendo en cuenta la gran importancia que el autor vasco ejerció en su pensamiento político.

REFERENCIAS

- DE LA NUEZ SANTANA, J.L. (2013). «Vanguardia artística y crítica en la España franquista. El caso de la revista *Punta Europa*». En SÁNCHEZ, J. y BARREIRO, P., *Crítica(s) de arte. Discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*. Murcia: CENDEAC, pp. 137-159.
- MARRERO, V. [1951]. *Picasso y el toro*. Madrid: Cálamo.
- MARRERO, V. (1954). *La escultura en movimiento de Ángel Ferrant*. Madrid: Rialp.
- MARRERO, V. (1956). «Semblanza y arte de Jorge Oramas». *Punta Europa*, núm. 9, pp. 143-150.
- MARRERO, V. (1959). *Guardini, Picasso y Heidegger (tres visitas)*. Madrid: Punta Europa.
- MARRERO, V. (1961). *Ortega, filósofo «mondain»*. Madrid: Rialp.
- MARRERO, V. (1961). *La guerra española y el trust de los cerebros*. Madrid: Editorial Punta Europa.
- MARRERO, V. (1962). «Picasso y el último toro». *Punta Europa*, núm. 75, pp. 11-16.
- MARRERO, V. (1973). «Le correnti dell'estetica spagnola negli ultimi cento anni». En AA.VV. *Momenti e Problemi di Storia dell'estetica*. Milán: Carlo Marzorati, pp. 1279-1369.
- MARRERO, V. (1984). «Picasso, Ortega y los complementarios». En *Estética y creatividad en Ortega*. Madrid: Reus, pp. 65-77.
- MARRERO, V. (1986). *Picasso y el monstruo*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.
- PUNTA EUROPA (1956). «Punta Europa», núm. 1, p. 5.
- RAMÍREZ, J.A. (1999). *Guernica*. Madrid: Electa.
- WESTERDAHL, E. (1954). *Ángel Ferrant*. Las Palmas de Gran Canaria: Los Arqueros del Arte Contemporáneo.