



Joan Brodat y los avatares de la figuración primitivista en la segunda vanguardia en Cataluña

Alex Mitrani Martínez de Marigorta

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Alex Mitrani Martínez de Marigorta

Joan Brotat y los avatares
de la figuración primitivista
en la segunda vanguardia en Cataluña

Volumen I



TESIS DOCTORAL

Directora: Dra. Lourdes Cirlot Valenzuela



Universitat
de Barcelona

Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Historia del Arte

**Joan Brodat y los avatares de la figuración primitivista
en la segunda vanguardia en Cataluña**

Volumen I

**Tesis doctoral
Universitat de Barcelona
Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Historia del Arte
Bienio de doctorado 1995/1997**

UNIVERSITAT DE BARCELONA
Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Historia del Arte

**Joan Brodat y los avatares de la figuración primitivista
en la segunda vanguardia en Cataluña**

Tesis para optar al título de Doctor en Historia del Arte

Volumen I

Autor: Alex Mitrani Martínez de Marigorta

Directora: Dra. Lourdes Cirlot Valenzuela

Bienio 1997/1999

Barcelona 2012

A José Corredor-Matheos

Índice

Agradecimientos.....	7
I. Introducción.....	13
I-1. Presentación.....	14
I-1-a. Creación y necesidad.....	14
I-1-b. Una historia de los derrotados.....	15
I-1-c. Pertinencia.....	17
I-1-d. Objetivos.....	19
I-2. Estado de la cuestión.....	20
I-2-a. Sobre Brotat.....	20
I-2-b. Sobre el período y el contexto.....	30
I-2-c. Mi aportación hasta ahora.....	34
I.3. Metodología.....	38
I-3-a. Aproximaciones necesarias.....	38
I-3-b. Material para la investigación.....	40
I.3.c. Estructura de la tesis.....	43
II. 1920-1949: inicios y formación.....	47
II-1. Aspectos biográficos.	48
II-1-a. La familia Brotat.....	48
II.1-b. La guerra civil.....	51
II-1-c. La primera posguerra.....	58
II-1-d. Formación.....	61
II-1-e. Exposiciones.....	63
II-2. Análisis de la obra.....	66
II-2-a. Primeras obras.....	66
II-1-b. Poesía.....	70

II-2-c. Un punto de inflexión: los estudios de composición en el Ateneo Obrero	75
II-2-d. Segunda mitad de los cuarenta.....	77
II-3. Recepción crítica.....	88
II-4. Contexto y lugar relativo.....	89
II-4-a. La reconstrucción moderna en Cataluña.....	89
II-4-b. La resonancia del <i>art brut</i> y el ingenuismo radical.....	95
 III. De 1950 a 1958: eclosión y plenitud creativa.....	107
III-1. Aspectos biográficos.....	108
III-1-a. Entrada en la sociedad artística.....	108
III-1-b. Consolidación de la actividad expositiva.....	112
III-1-c. La experiencia valenciana.....	121
III-1-d. Coleccionistas y marchantes.....	125
III-1-e. El primer viaje a París.....	128
III-2. Análisis de la obra.....	131
III-2-a. Consolidación de un estilo: 1950-1951.....	131
III-2-b. La influencia de Joan Miró.....	138
III-2-c. Relación con las obras del grupo Dau al Set.....	144
III-2-d. El modelo del románico.....	146
III-2-e. Lo infantil.....	154
III-2-f. El Aduanero Rousseau y el naif.....	158
III-2-g. Evolución estética entre 1951 y 1957.....	163
III-2-h. Iconografía entre 1951 y 1957.....	171
III-2-i. La estancia en Valencia / La influencia hispánica.....	180
III-2-j. La práctica artesana.....	186
III-2-k. El giro nocturno de 1958 y la ilustración infantil.....	191
III-3. Recepción crítica.....	195
III-4. Contexto y lugar relativo.....	220
III-4-a. Relación con las principales tendencias y grupos artísticos	220
III-4-b. La valoración del primitivismo ingenuista y el arte infantil	234
III-4-c. Artistas afines al primitivismo ingenuista.....	239

III-4-d. El debate teórico sobre la figuración y la abstracción.....	256
III-4-e. La política artística del franquismo.....	263
III-4-f. La irrupción del informalismo.....	266
IV. 1959-1990: crisis y decadencia.....	270
IV-1. Aspectos biográficos.....	271
IV-1-a. 1959-1962: crisis personal y artística.....	272
IV-1-b. 1963-1973: resistencia y persistencia.....	278
IV-1-c. 1974-1990: la prioridad comercial.....	285
IV-2. Análisis de la obra.....	291
IV-2-a. 1959-1968: un giro expresionista.....	291
IV-2-b. 1969-1971: visiones del futuro.....	304
IV-2-c. 1973-1977: nueva melancolía romántica.....	310
IV-2-d. La década de los ochenta.....	316
IV-3. Recepción crítica.....	322
IV-4. Contexto y lugar relativo.....	358
IV-4-a. Abstracción y nueva figuración.....	358
IV-4-b. El realismo y la politización de la vanguardia.....	363
IV-4-c. De la Transición a la posmodernidad.....	370
IV-4-d. La deriva comercial del ingenuismo.....	376
V. Conclusiones.....	383
VI. Bibliografía.....	397
Documentos citados del Archivo Brotat.....	410

Agradecimientos

Debo dar las gracias en primer lugar a la Dra. Lourdes Cirlot, catedrática de Historia del Arte en la Universidad de Barcelona, no solo por la claridad conceptual aportada al desarrollo de mi tesis, sino también por sus enseñanzas y su trato desde mi etapa como estudiante i como becario en la universidad.

Al Dr. Pere Salabert, catedrático de Estética y Teoría del Arte en la Universidad de Barcelona, con quien realicé mis estudios de doctorado y que me formó en el camino del rigor.

A José Corredor-Matheos, mi maestro, quien me guió inicialmente sobre Brotat, por brindarme su amistad, su generoso apoyo y su ejemplo intelectual y moral.

A la familia de Joan Brotat y particularmente a Josep Maria Brotat, que aceptó primero mi curiosidad siendo un principiante y que con los años depositó en mi su confianza para investigar a fondo la obra y la vida de su hermano con el objetivo de hacerlas públicas.

A todos los coleccionistas, museos y críticos que me han abierto las puertas de sus casas o de las instituciones que dirigen. A los artistas y críticos que me han acogido para hablar de la época y han accedido a realizar entrevistas.

A Roger, Xavier, Maria y a todos los amigos y compañeros que han compartido mi entusiasmo y mis tribulaciones.

A Madalena, por su sensibilidad, paciencia y compañía constantes.

I. Introducción

I-1. Presentación

I-1-a. Creación y necesidad

“El arte en conjunto no es al fin y al cabo otra cosa que un arte de supervivencia.”

Thomas Bernhard¹

El protagonista de la novela *Maestros antiguos* de Thomas Bernhard, el musicólogo Reger, estaba obsesionado por la vulgaridad sustancial e irremediable de nuestra época. Crítico compulsivo y neurótico, manifestaba insistentemente su decepción ante el fracaso del arte y el pensamiento para alcanzar una excelencia satisfactoria, apaciguadora. En definitiva, con su derrota estética, el arte acaba desvelando la impotencia de la humanidad para hacer el mundo soportable. Ningún genio de la pintura, ningún movimiento se salva ante el implacable afán del crítico por hallar el truco, el defecto, la debilidad, los mecanismos retóricos que hacen posible la expresión artística: “El arte en conjunto no es al fin y al cabo otra cosa que un arte de supervivencia, no debemos descuidar este hecho, no es en definitiva, una y otra vez, más que el intento, de una forma que afecta incluso a la inteligencia, de hacer frente a este mundo y sus contrariedades, lo que al fin y al cabo, como sabemos, sólo es posible sobre todo, una y otra vez, utilizando la mentira y la falsedad y llenos de mentira y de falsedad y llenos de hipocresía y de autoengaño”. Tan feroz y autodestructiva crítica se explica por un dolor propio e interior, apenas camuflado bajo la superioridad del esteta, dolor que va mucho más allá de la aparente agresividad o desdén ante el arte y la sociedad. Tras esta inquietud se esconde una cruel y desoladora constatación: la vida es extremadamente angustiosa porque el hombre parece condenado a la soledad y el sufrimiento, padecimientos que el orden mental, social o estético no logran compensar. “Todos esos cuadros son además expresión del absoluto desvalimiento del hombre para arreglárselas consigo mismo y con todo lo que le rodea durante toda su vida”. En esta novela, y a través de su neurótico protagonista, Thomas Bernhard logra describir dos extremos de lo artístico: por un lado, el placer y la satisfacción surgidos del

¹ Thomas Bernhard: *Maestros antiguos*, Madrid, Alianza editorial, 2003, p. 194 [*Alte Meister*, 1985].

refinamiento estético; por otro, la angustiosa ansiedad a la que, en muchos casos, el esfuerzo artístico responde infructuosamente. Si bien Bernhard extrapola su reflexión al conjunto de la actividad humana, situando el arte en la cúspide, esa amarga función compensatoria puede distinguirse de manera muy clara en ciertas obras y trayectorias artísticas particulares. En el arte del siglo XX la observaríamos en dos respuestas extremas: la del cinismo irónico y sagaz (véase un Warhol, por ejemplo) o la de quienes, más frágiles y vulnerables, creyeron con romántica ingenuidad y enconada obstinación en los poderes redentores del arte. Joan Brodat, dentro de su modestia, pertenecería al segundo grupo. Espigando entre las muchas y muy diversas propuestas o figuras artísticas de la modernidad se puede trazar una genealogía fundamental constituida por quienes intentaron cultivar de manera genuina una práctica apasionada y terapéutica. De Van Gogh a Rousseau, de Gauguin a Miró, hallamos todo un linaje de la intensidad primitivista que recorre la modernidad siguiendo un proceso de alienación dolorosa cargado de anhelo reconstructor. La paradójica ingenuidad romántica se debate en el interior de una conciencia moderna que hereda de los antiguos una inteligencia y una espontaneidad armónica consideradas naturales. Siguiendo a Jean-Jacques Rousseau, Friedrich Schiller estaría en los orígenes de esta dualidad moderna frente a la complejidad de la creación artística con su fundamental ensayo *Sobre poesía ingenua y sentimental (Über naive und sentimentalische Dichtung, 1795)*.²

La constatación de Bernhard al final de su *Maestros antiguos* sobre el padecer vital y la función compensatoria del arte puede ser considerada como una de las últimas expresiones, posmoderna en cierto modo, del desencanto y la necesidad de re-encanto del romanticismo. Así, nos ofrece una de las claves para entender la aportación de Brodat y sus características distintivas. En la vida de Brodat todo fue obsesión artística y en esta halló el pintor un espacio para la sublimación (o la represión) de las tensiones individuales y colectivas (es decir, históricas).

I-1- b. Una historia de los derrotados

El filósofo francés Michel Onfray ha postulado, en su área específica de estudio, la necesidad de lo que llama “contrahistoria”; es decir, la necesidad de un relato sobre el

² Véase Marí, Antoni: *L'home de geni*, Barcelona, Edicions 62, 1997 [1984], pp. 183-218.

pasado que prescindiera de la secuencia establecida a lo largo del tiempo por las tendencias dominantes en un determinado campo:

Face à l'histoire des vainqueurs, devant la domination sans partage de l'historiographie dominante, pour faire pièce à la doctrine officielle et institutionnelle, il manque évidemment une histoire des vaincus, une historiographie des pensées dominées, une doctrine officieuse et alternative. En toute logique, elle n'existe évidemment pas, la coutume des seigneurs de guerre s'y oppose. Logique de massacre intégral oblige.³

Aunque no se comparta del todo o se pueda matizar su radicalismo, me parece que el ejemplo de Onfray es útil y aplicable a la historia del arte. Siguiendo a Onfray, la contrahistoria deviene el principio de una historia que se enfrenta al pasado con la voluntad de poner en cuestión todos los prejuicios lentamente construidos y sedimentados. Y cabe esperar que lo haga si no con objetividad, sí al menos con una subjetividad diversa, consciente y rigurosa.

La proximidad en el tiempo y el triunfo de la opción informalista han condicionado el relato histórico sobre los protagonistas y la evolución artística de la segunda vanguardia en Cataluña, la que surge durante la posguerra. Numerosas figuras individuales y algunas ramas estéticas han quedado ocultas por la dinámica de la crítica y la construcción histórica como resultado de intereses diversos. Un caso paradigmático dentro de la generación que eclosiona a finales de los años cuarenta es el de Joan Brotat.

El eco que Joan Brotat tuvo en la prensa especializada y en el circuito de difusión expositiva de la época da testimonio de una presencia que, con los años, se fue disolviendo hasta llegar al olvido. Este arrinconamiento se debe fundamentalmente a dos razones bien distintas, pero tal vez relacionadas. Una primera explicación se encontraría en la evolución artística del pintor, en la serie de opciones estéticas que fue tomando y en los diferentes circuitos artísticos que lo acogieron, desde el entorno personal al marco generado por las políticas institucionales pasando por la dimensión comercial vehiculada a través de las galerías. Si se puede constatar una cierta degradación de estos factores hay que analizar y evaluar su importancia en la elaboración de una obra a lo largo de una vida. La segunda explicación, quizás la más

³ Onfray, Michel: *Contre-histoire de la philosophie (vol. 1). Les sagesse antiques*, París, Grasset, 2006, p. 20.

relevante desde el punto de vista de la evolución estética, se halla en la competencia (con diversos grados de manifestación explícita o soterrada) entre las diversas opciones artísticas de la época. Se ha explicado a menudo la dinámica de la segunda vanguardia según una dualidad simplista entre figuración y abstracción, pero las confrontaciones, intercambios y propuestas de aquellos años fueron extremadamente complejos y ambivalentes. El estudio de la singularidad de Joan Brodat nos permitirá profundizar en estos debates.

I-1-c. Pertinencia

Constatando la relativa escasez de bibliografía sobre la historia del arte de posguerra catalán y la interpretación analítica de todas sus vertientes, me parece del todo pertinente iniciar un proceso de revisión y recuperación historiográfica o documental para ofrecer posibles relecturas del período. La gran cantidad de artistas que surgieron a finales de los años cuarenta y durante los cincuenta (individuos que determinaron en buena parte el decurso del arte moderno en la segunda mitad del siglo XX y crearon las condiciones para la consolidación y posterior finalización del proyecto vanguardista con la estabilización democrática y la irrupción de la sociedad posmoderna) obligaba a una restricción del campo de estudio. Entre los diferentes artistas de aquella generación que he estudiado y, en algunos casos, tratado personalmente, Brodat me parecía el más significativo, el que requería un mayor esfuerzo investigador. A partir de él podré señalar tanto el origen como la dispersión, con formulaciones diversas, de los diferentes aspectos de esa figuración primitivista que juega un papel tan importante en la segunda vanguardia catalana. Por ello habré de referirme también a una serie de artistas que, de manera puntual o regular, participaron de la poética primitivista y le dieron un sentido de modernidad articulado con otras opciones estéticas.

A pesar de su timidez y del discreto lugar que la historia le ha deparado, o justamente por todo ello, Brodat me parece una figura de enorme interés. Su soledad, sus carencias y su constancia, su obsesión poética y formal, son los síntomas de esa ansiedad creativa que adivinamos en la herencia romántica, pero aplicada a un contexto histórico-social muy particular marcado por la brecha de la guerra civil y las precariedades y amarguras de la posguerra. Considero el estudio de Brodat muy estimulante por tres razones que se relacionan y explican entre ellas dando lugar a una serie de preguntas relevantes para la historia del arte.

En primer lugar me interesa su obra, que fue valorada puntualmente por opiniones expertas, pero merece mayor atención de la que ha recibido hasta ahora. Tanto por su diferencia como por los elementos comunes que la insertan en una corriente colectiva, esta aporta numerosos elementos para el análisis. Su singularidad fue siempre señalada, pero el carácter del artista y un ensimismamiento creativo que será necesario explicar determinaron una marginalidad que no se corresponde con la originalidad de su propuesta. Con la perspectiva del tiempo, y tras una recopilación exhaustiva de material gráfico o escrito sobre el conjunto de su obra, es posible hacer hoy una valoración mucho más precisa y ambiciosa de su obra que las realizadas hasta ahora.

En segundo lugar puede resultar muy productiva la observación e interpretación de la trayectoria profesional de Brotat. Aunque el punto de partida sea una reconstrucción del itinerario estilístico, su exégesis y su maduración con respecto a un sustrato de nutrientes artísticos (influencias directas o indirectas de ideas u obras del pasado o contemporáneas al artista), no podemos caer en un análisis anacrónicamente idealista, y menos cuando nos preguntamos por los avatares de un artista y una tendencia en la historia reciente. La fortuna de una obra o una corriente artística (más o menos notoria, pero en todo caso constatable) se puede medir estudiando su lugar en el mercado y en las estructuras mediáticas, museísticas o teóricas que establecen los discursos y los valores estéticos. Me interesa ver cómo estas dos variables (la creación artística y la repercusión social de la misma) se relacionan en el trabajo personal de un artista concreto que me parece muy significativo por cuanto en él se aprecia una peculiar tensión entre singularidad solitaria, integración temporal en las tendencias dominantes y posterior decadencia. El estudio de los discursos teóricos sobre el artista y su evolución en el tiempo nos conducirá a los debates estéticos de la época y al lugar que ocupó en ellos el primitivismo figurativo.

En tercer lugar, la figura de Brotat me parece merecedora de estudio porque a partir de ella podemos ampliar la investigación y extraer conclusiones sobre la época y el contexto en que su obra se desarrolla. Reconstruir su aportación y su lugar relativo permite, en cierto modo, reordenar o precisar el sistema de relaciones estéticas imperante en su tiempo. Entiendo que esta reflexión puede ser más incisiva desde una figura secundaria, pero no exenta de notables cualidades, que a partir de los grandes protagonistas (Tàpies, por ejemplo), alrededor de los cuales se mueve un conjunto de asteroides miméticos o, simplemente, reaccionarios. Tampoco los meros epígonos

instalados en la corriente principal nos facilitarían esa valoración crítica. Brodat me parece una de las figuras más características de una tendencia que recoge ecos del arte internacional y se mantiene como una constante en el arte catalán de la posguerra. Podríamos denominarla, con todas sus variantes, “figuración primitivista”. Tal corriente fue ya objeto de una primera aproximación y difusión pública por mi parte en la exposición *Utopies de l’origen*.⁴ El objetivo de la muestra era llamar la atención sobre la necesidad de revisar el período y redescubrir a algunos de sus artistas. Naturalmente, desde el punto de vista historiográfico se trató de un punto de partida a desarrollar en el futuro. Esta tesis doctoral pretende, en parte, llevar a cabo ese proyecto de investigación con un trabajo focalizado en una figura individual estudiada exhaustivamente.

I-1-c. Objetivos

- Fijar y exponer la trayectoria personal y profesional de Brodat, hasta ahora oscurecida por bastantes confusiones y equívocos. Hacer una interpretación analítica de su obra.
- Determinar las claves de la fortuna profesional de Brodat considerando tanto su carácter como los factores inducidos por el sistema artístico local. Analizar los fundamentos teóricos del primitivismo figurativo de posguerra. Poner la obra y su recepción crítica en el contexto español e internacional.
- Valorar las relaciones y señalar las constantes que permiten distinguir una opción de vanguardia basada en la figuración primitivista e ingenuista. Situar esta tendencia en el marco de otras opciones contemporáneas. Evaluar los resultados de la dialéctica entre estas tendencias.

⁴ *Utopies de l’origen. Avantguardes figuratives a Catalunya, 1946-1960*, Palau Moja, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 2006.

I-2. Estado de la cuestión

Introducción

La bibliografía sobre el tema que nos ocupa (Joan Brodat y la pintura primitivista de su época) es escasa. Tenemos que distinguir dos tipos de aportación: a) los estudios secundarios realizados retrospectivamente con un criterio historiográfico que puede ser laudatorio, jerárquico, enciclopédico o analítico, y b) las fuentes primarias compuestas por textos contemporáneos a la carrera profesional del artista en los que se comenta o interpreta su obra. Estos forman parte del debate vivo sobre el arte del momento.

Se puede constatar la relativa pobreza de fuentes secundarias (estudios sobre los artistas y las corrientes de la segunda vanguardia en España y, sobre todo, en Cataluña). La atención dedicada al pionero e influyente grupo Dau al Set así como a la evolución posterior del informalismo hace que sea muy insuficiente la bibliografía analítica e interpretativa sobre otras ramas y figuras pertenecientes a esa época. Partiré, pues, de esos estudios, pero sobre todo de las fuentes primarias (catálogos de exposiciones y reseñas críticas aparecidas en la prensa de los años cuarenta, cincuenta y sesenta) para distinguir tendencias y averiguar con qué instrumentos teóricos se defendían. Respecto a la figura de Joan Brodat, haré una exploración minuciosa de toda la documentación conservada. En este sentido, el fondo documental de la familia Brodat facilitará mucho la reconstrucción de su trayectoria. Este archivo, muy completo, se hallaba en un estado caótico, pero una vez sistematizado⁵ se ha convertido en la fuente principal de mi investigación junto con la bibliografía y otros documentos complementarios. El Archivo Brodat incluye no sólo los recortes de prensa y los catálogos que el pintor guardó celosamente, sino también un importante fondo fotográfico de la obra realizada y una abundante correspondencia. Se completará la información documental con entrevistas a personas cualificadas que conocieron al artista, pues la memoria personal (con todas las reservas debidas a la imprecisión del recuerdo o a la mezcla de hechos y opiniones) es una fuente muy valiosa que debe emplearse cuando todavía estamos a tiempo.

⁵ A partir de ahora me referiré al Archivo Brodat como “AB”.

I-2-a. Sobre Brotat

Monografías

La primera monografía sobre Joan Brotat corrió a cargo de José Corredor-Matheos y fue publicada en marzo de 1965 por La Isla de los Ratones,⁶ una editorial promovida por el escritor, galerista y activista cultural cántabro Manuel Arce. La *Colección de arte Bisonte* de esta editorial se dedicaba a monografías de artistas y estaba relacionada con las exposiciones realizadas en la galería Sur, que dirigía el mismo Manuel Arce. Se trata de un libro modesto, pero puede considerarse como una monografía de pleno derecho. Contiene un texto crítico que analiza la evolución de Brotat hasta el momento, un conjunto de reproducciones en blanco y negro que ilustran esa trayectoria, una cronología de exposiciones y una bibliografía. Cabe destacar que este primer libro sobre Brotat aparece cuando el artista lleva ya quince años de actividad expositiva continua y consolidada.

No se publican más obras monográficas hasta 1974, año en que aparecen varias bajo el sello Ibérico Europea de Ediciones, editorial fundada por Agustín Rodríguez Sahagún en 1966 y destinada, sobre todo, a la promoción de los artistas que trabajan para las galerías (Frontera y Altex) de este abogado madrileño que luego orientaría su actividad profesional hacia la política.

El libro más importante de este grupo, y de hecho la principal obra sobre Brotat, es el publicado por Cesáreo Rodríguez-Aguilera en la colección *Artistas españoles contemporáneos*.⁷ Para la redacción de este texto, Rodríguez-Aguilera se basó no solo en una relación con Brotat que se remontaba al principio de su carrera, sino también (como atestigua la correspondencia) en diversas entrevistas que le permitieron completar una semblanza biográfica del pintor. La obra no es larga, pero sí densa y fiable en cuanto a datos o fechas, además de definir claramente las diversas etapas en la evolución de Brotat. El libro se completa con una antología de textos críticos, una pequeña selección de reproducciones, una cronología biográfica y expositiva y una bibliografía básica.

⁶ Corredor-Matheos, José: *Brotat*, Santander, La Isla de los Ratones (*Colección de Arte Bisonte*), 1965.

⁷ Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: *Joan Brotat* (colección *Artistas españoles contemporáneos*), Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.

Ese mismo año, Ibérico Europea de Ediciones publica en su colección *Panorama de la pintura contemporánea* otro libro sobre Brotat con texto de Carlos Areán. Se publica de dos maneras: como obra independiente a modo de cuaderno o fascículo y como capítulo de un volumen que reúne a diversos artistas con los que comparte una vaga relación generacional y el vínculo con la galería Frontera. Ese formato da como resultado un libro voluminoso y de ciertas pretensiones titulado *Cinco maestros de la pintura contemporánea: Francisco Salès, C. Martínez Novillo, Joan Brotat, Pedro Gastó, Orlando Pelayo*. La mitad de las reproducciones corresponde a obras realizadas entre 1969 y 1974, período que coincide con el contrato de Brotat en la galería de Rodríguez Sahagún.⁸ Carlos Areán dedica la mayor parte de su exposición a definir y legitimar la singularidad de Brotat, su “situarse fuera de la corriente general de la evolución”, para luego esbozar brevemente las diferentes fases estilísticas de su obra. Se trata de un ensayo apreciable que celebra y explica la relativa marginalidad Brotat en el mundo del arte.

Finalmente, en la colección *Maestros contemporáneos del dibujo y la pintura de los Cuadernos de arte* editados por Ibérico Europea de Ediciones apareció *Dibujos de Joan Brotat* a cargo de José Corredor-Matheos (1974).⁹ Se trata de una colección bastante sencilla pero de gran interés por la reproducción de numerosos dibujos de los artistas representados. Aquí se muestran cincuenta y siete dibujos de Brotat con su correspondiente título. Se presentan en un orden cronológico no del todo estricto, pero carecen de cualquier otra indicación descriptiva (datación, etc.). Por primera vez se reproducen obras de Brotat anteriores a 1950. El texto analítico de Corredor-Matheos precisa y amplía considerablemente lo apuntado en 1965 para La isla de los Ratones. Aunque explora el conjunto de su obra, Corredor Matheos centra sus observaciones en los dibujos, un aspecto del trabajo de Brotat poco estudiado hasta entonces por la crítica.

Después de su muerte, Brotat cayó en el olvido y el descuido crítico. No aparecen nuevas monografías hasta la publicada en 1990 por Vicenç Coromina, un pequeño editor de Olot especializado en arte. Fue coordinada por el escritor y crítico

⁸ Areán, Carlos: *Joan Brotat* (colección *Panorama de la pintura contemporánea*), Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1974; AA.VV.: *Cinco maestros de la pintura contemporánea: Francisco Salès, C. Martínez Novillo, Joan Brotat, Pedro Gastó, Orlando Pelayo*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1974.

⁹ Corredor-Matheos, José: *Dibujos de Joan Brotat* (colección *Maestros contemporáneos del dibujo y la pintura*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1974.

Joan Basté.¹⁰ Este libro, el más lujoso y extenso sobre Brodat, se presentó como un homenaje póstumo al artista que acababa de fallecer. El producto, sin embargo, es muy decepcionante por su pésima calidad científica. El grueso del contenido corresponde a las reproducciones, ordenadas en un orden cronológico aproximado y sin ningún tipo de ficha descriptiva. Se trata de obras menores sobre papel y algunos óleos poco ambiciosos. Predominan las piezas de los ochenta, de nivel notablemente inferior a lo realizado durante las anteriores etapas del pintor. Vicenç Coromina era también galerista, y el libro parece, en realidad, un instrumento comercial concebido para vender un conjunto de obras menores sobredimensionando su importancia. Joan Basté, escritor y crítico musical fallecido recientemente, escribe el prólogo y se entiende que también los pequeños textos interiores donde se comentan diversos aspectos de Brodat desde una perspectiva formalista, panegírica y superficial. Se intercalan algunos fragmentos de textos anteriores a cargo de firmas importantes, pero presentados sin orden y sin ningún tipo de referencia. El libro puede ser útil, a pesar de todo, por la abundancia de reproducciones. El problema es que otorga una presencia excesiva a una obra mediocre con un embalaje tan pretencioso como fallido, lo cual perjudica claramente a la imagen del artista. No es, por lo tanto, una aportación relevante.

Estudios sobre Brodat en el marco de su época o su generación

En las primeras obras antológicas sobre el arte de lo que denominamos segunda vanguardia en Cataluña y España hallamos interesantes referencias a Brodat. Si bien son breves, al estar inseridas en un relato global sobre el arte de su época permiten apreciar la medida de su reputación para la crítica. Estos textos deben ser considerados como fuentes primarias para el estudio del lugar estético ocupado por Brodat entre sus contemporáneos.

El primer estudio global sobre el arte español de la posguerra aparece en Barcelona. Se trata de *Antología española de arte contemporáneo* de Cesáreo Rodríguez-Aguilera (1955).¹¹ El libro está compuesto por una serie de fichas sobre los principales artistas situados entonces dentro de las tendencias de vanguardia e incluye referencias a los maestros anteriores a la guerra. Es significativo que el autor prologue

¹⁰ Basté, Joan (coord.): *Introducció a l'obra de Joan Brodat*, Olot, Vicenç Coromina, 1990.

¹¹ Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: *Antología española de arte contemporáneo*, Barcelona, Editorial Barna, 1955.

el volumen con una carta de Eugenio d'Ors donde este ofrece consejos y aliento para la realización del proyecto. Hay también una alusión explícita a Brodat que testimonia el valor del artista para aquellos críticos en un momento en que se estaba definiendo y consolidando la segunda vanguardia.¹²

Progresivamente aparecerían otros libros de síntesis sobre autores y estilos del período, obras con cierta vocación enciclopédica o de guía para un público nuevo y en formación. Así, cabe destacar *Pintura catalana contemporánea*, de Juan-Eduardo Cirlot (1961).¹³ Aunque breve como el texto anterior, es de sumo interés por lo que supone como definición de un canon y un sistema de tendencias. La misma pretensión tenía *La escuela pictórica barcelonesa*, de Carlos Areán,¹⁴ trabajo quizás más disperso que el de Cirlot debido a una clara vocación de exhaustividad descriptiva. Por otra parte, en su *Panorama del nuevo arte español*,¹⁵ Vicente Aguilera Cerni convierte a Brodat en el protagonista del capítulo sobre la pintura naif.

Si estos estudios nos ayudan a entender el contexto y la situación específica de Brodat, es también significativa, como veremos, su ausencia en otros. Algunos críticos otorgan un papel y una visibilidad menores a Brodat: es el caso de Alexandre Cirici, que rara vez lo menciona y apenas lo hace en su *Art català contemporani*.¹⁶

En estudios generales posteriores (ya normalizada la modernidad en la sociedad española tras la llegada de la democracia), los principales avaladores de Brodat le han reservado un espacio de cierta relevancia a pesar de su progresivo alejamiento de los círculos más activos de la vanguardia y del olvido que siguió a su fallecimiento. Así, Rodríguez-Aguilera y Corredor-Matheos lo mencionan siempre en sus obras de síntesis histórica. Pero estas referencias, breves y a cargo de críticos que en otros lugares ya habían tenido ocasión de escribir sobre el artista, no contienen interpretaciones extensas ni sustancialmente nuevas.

El período artístico de la posguerra es relativamente próximo y está aún en proceso de asimilación, de modo que su recuperación es, en primer lugar, una tarea

¹² Carta de Eugenio d'Ors a Cesáreo Rodríguez-Aguilera, 20.10.1954, reproducida en Rodríguez Aguilera, Cesáreo: *Antología española de arte contemporáneo*, Barcelona, Editorial Barna, 1955, pp. 9-10. [A41].

¹³ Cirlot, Juan-Eduardo: *Pintura catalana contemporánea* (colección *Poliedro*), Barcelona, Omega, 1961.

¹⁴ Areán, Carlos: *La escuela pictórica barcelonesa* (colección *Mediodía*), Madrid, Publicaciones Españolas, 1961.

¹⁵ Aguilera Cerni, Vicente: *Panorama del nuevo arte español* (colección *Panoramas*), Ediciones Guadarrama, 1966.

¹⁶ Cirici, Alexandre: *L'art català contemporani*, Barcelona, Edicions 62, 1970.

arqueológica. Dicho de otro modo, es necesaria una rehabilitación pública de las obras que lo definieron y han quedado olvidadas en museos menores o en colecciones privadas. El formato expositivo es el que ha dejado, pues, los ensayos más notables en el camino previo hacia una deseable aparición de nuevos estudios tanto teóricos o generales como específicos sobre determinados temas o artistas. No obstante, conviene tener en cuenta que podemos hallar destacables exposiciones sobre el informalismo y la abstracción, pero no se han organizado muestras dedicadas a la figuración vanguardista.

Catálogos: exposiciones individuales y colectivas en vida de Brotat

El relieve y la constancia de Brotat podrían medirse por el gran número de exposiciones en que intervino y por la alta categoría de algunas (o al menos de sus promotores), pero el material crítico generado por ellas parece decepcionante en comparación con las suntuosas producciones actuales. Los catálogos de las exposiciones individuales que realizó durante la época de su auge artístico (las décadas de los cincuenta y sesenta) son muy humildes [1]: poco papel, escasas reproducciones y, a lo sumo, un pequeño texto introductorio. Se trata, básicamente, de dípticos o folletos de pobre apariencia. La economía de los tiempos no daba para más. Ahora bien, además de su valor documental para conocer la trayectoria del artista, en algunos encontramos textos de interés, como ocurre en los correspondientes a las dos primeras exposiciones en las Galerías Jardín (1950 y 1951) a cargo de Ángel Marsá. Estos deben ser empleados como fuentes primarias para estudiar la construcción de su identidad crítica en aquella época. Hay también textos clave de, por ejemplo, Juan Cortés para la Sala Neblí de Madrid (1962) o, ese mismo año, Cesáreo Rodríguez-Aguilera para la Sala Santa Catalina del Ateneo madrileño. Los años setenta y el contrato con Agustín Rodríguez-Sahagún permiten algo más de esplendor material, pero a cambio desciende la calidad de los contenidos y el diseño. Aunque el país dio un gran salto económico y cultural en los ochenta, Brotat no se beneficia de ello debido al declive de su carrera.

Después de su muerte, la única exposición institucional fue la organizada por Caja Madrid en su Sala Cultural de Barcelona, muestra realizada con medios precarios y comisariada por Josep Maria Brotat, hermano del artista, sin un guion concreto. Salió entonces un modesto catálogo con breves y emotivos textos de Corredor-Matheos y Rodríguez-Aguilera. Su único interés real es la publicación, por primera vez, de varias poesías del pintor.

Hallamos una pobreza similar en los catálogos de las exposiciones colectivas. Estos nos permiten hacer algunas dataciones de su obra, pero no contienen, en general, aportaciones analíticas importantes. En los cincuenta, las publicaciones correspondientes compartían la modestia de las dedicadas a las exposiciones individuales, pese a lo cual incluyen algunos textos significativos por su calidad o por el parangón que se establece con artistas de gran nivel, como sería el caso del que Alejandro Busuiocanu escribió con ocasión del Décimo Salón de los Once (1953).¹⁷ Durante la década siguiente las exposiciones colectivas de cierta ambición se multiplican gracias a la política de difusión artística promovida por el régimen español. Debemos, pues, rastrear la presencia de Brotat en las muestras colectivas de esa época. El objetivo de aquella política era revalorizar el arte español exhibiendo su riqueza tanto cualitativa como cuantitativa, lo cual daba lugar a extensas selecciones acumulativas, casi panorámicas, de las que se puede esperar poca profundidad en el comentario de las figuras individuales. Son, por tanto, reflejos de amplias corrientes (y es interesante ver en qué términos se sitúa a cada pintor con respecto a sus colegas), pero no constituyen una fuente para el análisis de Brotat salvo en lo que se refiere a su evaluación crítica y su contexto. Por ejemplo, la exposición *Nueve pintores españoles* (1963), realizada por el Ministerio de Información y Turismo en la Universidad de Sevilla, se estructura en tres grupos: figuración tradicional catalana, neofiguración madrileña y pintura no imitativa barcelonesa. Brotat entra en el primero de ellos.

Vemos cómo se trata de delimitar grupos, escuelas o tendencias y cómo ese afán clasificatorio define las propuestas artísticas, establece una lógica de la modernidad y, en definitiva, marca unas jerarquías que se sedimentan a lo largo del tiempo. Es decir, la evolución del discurso crítico y la dinámica comercial, el mimetismo o el rechazo respecto a las corrientes nacionales e internacionales, acaban generando una estratificación histórica que determina la visibilidad y valoración de los artistas.

Exposiciones colectivas históricas

Brotat ha sido recordado, en general brevemente, en algunas de las escasas exposiciones dedicadas al período catalán de posguerra que se han llevado a cabo hasta hoy. Este material no tiene demasiado interés por la información que aporta (pues responde a

¹⁷ Busuiocanu, Alejandro: “Juan Brotat”, catálogo del Décimo Salón de los Once, Madrid, 1953, p. 8.

aproximaciones generalistas, no a una investigación específica y profunda sobre la figura de este creador), pero sí por lo que nos dice sobre la valoración historiográfica del artista en nuestros días.

En la exposición *Dau al Set, el foc s'escampa*¹⁸ aparece Brodat, pero, como en el caso de tantos otros, su presencia es meramente testimonial al no pertenecer a un grupo ni participar en ninguna manifestación pública como protagonista. Lo mismo sucede en *Club 49. Reobrir el joc, 1949-1971*,¹⁹ que incluía un pequeño y delicioso dibujo de Brodat representativo de su acercamiento tangencial (lo estudiaremos más adelante) al mundo del jazz.

Curiosamente, a pesar de la relación íntima que unió a ambos artistas, Maria Lluïsa Borràs se olvida de Brodat en su *Josep Maria de Sucre i l'art de la primera postguerra*²⁰ debido al planteamiento de una exposición incoherente con su título. El objetivo no era trazar una panorámica sobre el arte de posguerra ni establecer las relaciones e influencias mutuas entre Sucre y otros artistas, sino construir una muestra en torno a las becas para viajar a París distribuidas por el Cercle Maillol, que Sucre presidió entre 1951 y 1963.

Debe señalarse (por lo que supone como valoración de Brodat entre otros artistas de prestigio a partir de una amplia reflexión sobre la herencia del románico en el arte moderno) la exposición *Agnus Dei. L'art romànic i els artistes del segle XX*, comisariada por Pilar Parcerisas y realizada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (1995).²¹ El breve texto sobre Brodat fue escrito, una vez más, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.

Hemeroteca

La presencia de Brodat en periódicos y revistas es una fuente fundamental para el estudio no solo de su recepción crítica o su recorrido estético, sino también de la

¹⁸ Granell, Enric y Guigon, Emmanuel (comisarios): *Dau al Set, el foc s'escampa*. Barcelona 1948-1955, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1998.

¹⁹ Bonet, Pilar y Peran, Martí (comisarios): *Club 49. Reobrir el joc, 1949-1971*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 2000.

²⁰ Borràs, Maria Lluïsa (comisaria): *Josep Maria de Sucre i l'art de la primera postguerra*, Palau Moja, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 2003.

²¹ Parcerisas, Pilar (comisaria): *Agnus Dei. L'art romànic i els artistes dels segle XX*, Barcelona, MNAC, 1995.

frecuencia, nivel y visibilidad de su actividad. Lo mismo se puede aplicar al conjunto de los artistas del período al margen de sus tendencias o estilos. Para obtener más información de la que nos dan las antologías ya mencionadas y, sobre todo, para que el panorama de las diferentes opciones artísticas sea completo, debemos remitirnos a las publicaciones periódicas. La revista *Dau al Set*²² debe tomarse en consideración porque refleja y explica una evolución artística iniciada en el surrealismo y orientada hacia la abstracción (aunque no tuviera una amplia resonancia pública dado su carácter minoritario). Sin publicaciones específicas, la figuración primitivista no tuvo una unidad de discurso y acción como la del informalismo, que, más allá de su éxito y pertinencia artística, estuvo muy bien divulgado por revistas afines como *Correo de las artes*.²³

En aquellos años de posguerra, y teniendo en cuenta que la actividad expositiva era muy inferior a la actual, la prensa diaria y, sobre todo, ciertas revistas cubrían con sus reseñas la práctica totalidad de las manifestaciones plásticas. Dos revistas sirven hoy de valiosa e ineludible referencia: el semanario general *Destino* y *Revista. Panorama de actualidad de las artes y las letras*.²⁴ A través de estas publicaciones podemos reconstruir la crónica artística aquellos años y, por otra parte, apreciar la evolución del discurso teórico.

En cuanto a Brotat, revisaremos de forma exhaustiva toda la crítica aparecida, deteniéndonos particularmente en los artículos que dieron resonancia y cuerpo a su obra en el conjunto de España, textos como el que Cesáreo Rodríguez-Aguilera escribió para *Papeles de Son Armadans* en 1962. Del mismo modo habrá que valorar la involución de la presencia y la importancia de Brotat en los medios durante los años setenta y ochenta.

Material inédito

En el Archivo Brotat he hallado numeroso material inédito de gran utilidad. Como complemento de las críticas y reseñas en prensa, contamos con transcripciones de entrevistas y comentarios realizados en diferentes emisoras de radio. La

²² Fundada por Joan Ponç, Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Josep Tharrats, Joan Brossa y Arnau Puig en 1948. La coordinación e impresión de la revista corrió a cargo de Joan Josep Tharrats, que la editó hasta 1956.

²³ Editada en Barcelona entre abril de 1957 y el año 1961.

²⁴ Sobre *Revista. Panorama de actualidad de las artes y las letras* y su promotor Alberto Puig Palau véase: Fabrè, Jaume y Febrès, Xavier: *Tío Alberto: vida, secreto y fiesta de Alberto Puig Palau*, Barcelona, La Esfera de los Libros, 2007.

correspondencia de Brotat no es excesiva, probablemente debido a su reservada personalidad; no obstante, disponemos de un corpus importante de cartas enviadas por personas de distintos perfiles que no solo aporta datos muy variados sobre la actividad profesional de Brotat, sino que también nos ilustra sobre su red de relaciones personales. Quizás una de las mejores fuentes para aclarar ciertos aspectos de su biografía sean las cartas a sus padres y hermanos que estos han conservado y que (sobre todo en el caso de las dirigidas a su hermano Josep Maria, con quien tenía mayor complicidad artística) nos permiten acceder a sus pensamientos sobre la práctica creativa.²⁵ En este sentido, un documento de especial interés es la libreta de estudio que Brotat empleó en los años cuarenta, cuaderno que nos permite apreciar su proceso de aprendizaje, sus primeros modelos y la aparición de algunos recursos plásticos que perdurarían a lo largo de su carrera.

La correspondencia profesional es muy abundante y refleja de forma pormenorizada la evolución de su trabajo. Es además un valioso instrumento para fechar su obra. Disponemos incluso de documentos tan singulares como el borrador anotado de la monografía que Rodríguez-Aguilera escribió en 1974, obra preparada con consultas al propio Brotat. He hallado también materiales dispersos como el texto íntegro de la conferencia pronunciada por Juan Cortés en el Club Urbis de Madrid (abril de 1961).

Desde que inicié mis investigaciones sobre Brotat en el año 2000 he hablado con diversas personas vinculadas a él, particularmente con su hermano Josep-Maria. En esas largas conversaciones tuve ocasión de preguntar reiteradamente sobre hechos y opiniones que permiten aclarar muchos problemas biográficos, aunque los datos así obtenidos han de ser, en algunos casos, debidamente contrastados o matizados.

Añado al material existente una serie de entrevistas realizadas expresamente para esta tesis y transcritas en el anexo, en el volumen II²⁶. En ellas, aparte de recopilar información, formulo a los entrevistados una serie de preguntas tipo sobre la significación, la posición relativa y la trayectoria de Brotat, preguntas que corresponden a los objetivos de esta tesis y permiten cotejar mi interpretación con el criterio de personas contemporáneas de Brotat.

²⁵ He optado por respetar estrictamente la ortografía y la sintaxis tanto de estas cartas como de otros escritos (poemas, etc.), pues ello permite apreciar la manera de expresarse de Brotat, su formación y su origen social.

²⁶ De las primeras entrevistas tomé notas a mano. Para la preparación de la tesis, ya pude grabarlas. Son estas últimas las que he podido transcribir.

Finalmente, otro material inédito importantísimo es el fondo de fotografías depositado en el Archivo Brotat. Entre ellas destacan las realizadas por fotógrafos profesionales en los años cincuenta, sesenta y principios de los setenta. Se trata de documentos que cubren muy bien esa época y facilitan su reconstrucción.

I-2-b. Sobre el período y el contexto

Para entender su alcance y su originalidad es necesario inserir a Brotat en un contexto histórico-artístico cambiante. Me ocuparé especialmente de la larga posguerra, años en que, a pesar de las dificultades, la actividad artística fue febril y se multiplicaron las opciones, ensayos, proyectos y tendencias. Aún queda mucho por estudiar de una multiplicidad que se fue plasmando en los Salones de Octubre celebrados entre 1948 y 1958.

Probablemente, la exposición más valiosa sobre los primeros y cruciales años de la segunda vanguardia haya sido *Dau al Set. El foc s'escampa. Barcelona 1948-1955* (comisariada en 1998 por Enric Granell y Emmanuel Guigon), que ofrecía una buena visión de conjunto, pero no un análisis crítico. Tanto la muestra como su catálogo son los más completos que se han realizado hasta la fecha sobre el período y proporcionaban una estimable información sintética sobre los movimientos y principales episodios de la época. Señalados estos méritos, es sintomático que, desde entonces, las instituciones no hayan acogido ninguna otra exposición sobre el tema que permitiese profundizar y ofrecer una visión analítica e interpretativa de las corrientes colectivas y opciones personales que se dieron en la posguerra.

Dos años después, en el 2000, la Generalitat produce también la pequeña exposición *El Club 49. Reobrir el joc, 1949-1971* dedicada a las actividades de una iniciativa cultural que, dada su amplitud y dinamismo, abarcó numerosas facetas de la modernidad artística catalana de aquellos años. De aquí su interés como panorámica cultural. Los ensayos de Pilar Bonet y Martí Peran constituyen un esbozo de reconstrucción ideológica de la cultura de entonces y ofrecen una buena base a completar y revisar. El Club 49 ofrece un buen catálogo contextual que, si bien no documenta de manera exhaustiva, describe la orientación y la diversidad de las actividades del influyente Club 49, promotor de numerosas actividades en pro de la creación contemporánea en los años cincuenta y sesenta.

Debe mencionarse *Josep Maria de Sucre i l'art de la primera postguerra*, comisariada por Maria Lluïsa Borràs. Es un importante estudio sobre Josep Maria de Sucre en el que cabe destacar las aportaciones de Pilar García Sedas y Arnau Puig sobre la figura de De Sucre como escritor y crítico de arte. Pero no se profundiza en las relaciones de De Sucre con otros artistas ni en las diversas tendencias que estos representaban

Sobre los Salones de Octubre se han realizado algunas exposiciones más conmemorativas que analíticas.²⁷ El material más interesante es el libro de entrevista a cargo de Pascal Torres-Guardiola²⁸ y los artículos publicados por Silvia Muñoz d'Imbert, nieta del promotor de dichos salones.²⁹

Por la influencia y el protagonismo que tuvo Dau al Set hay que tener a este grupo muy en cuenta para establecer los orígenes de la segunda vanguardia y los gérmenes de poéticas y tendencias que tendrían, en los años posteriores al grupo, una notable continuidad. Sobre Dau al Set no falta la bibliografía: ha concentrado legítimamente la atención de los estudiosos y las instituciones, si bien estas últimas podrían haber sido más generosas al respecto. Creemos que se deben estudiar y analizar de nuevo todas las manifestaciones de modernidad en la segunda vanguardia catalana: el carácter pionero y la influencia de este grupo entre los artistas de su generación obliga a aproximarse a él nuevamente. La monografía de Lourdes Cirlot es el primer estudio de referencia. Son importantes también los testimonios directos de Arnau Puig, como protagonista e historiador del arte, y de Joan-Josep Tharrats. La exposición sobre el grupo producida por el MACBA en 1999,³⁰ si bien parca, añade algunas reflexiones y textos interesantes. A pesar de estos trabajos, no se ha estudiado con detenimiento la influencia del grupo en otros artistas ni las relaciones de diferencia o de dependencia.

A lo largo de los años han ido apareciendo obra de carácter recopilatorio que han sintetizado movimientos y personalidades del arte español de vanguardia surgido en la

²⁷ Puig, Arnau (comisario): *Els artistes del Cercle Maillol. Homenatge a Pierre Desfontaines (1894-1978)*, Saló del Tinell, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Ajuntament de Barcelona, 1994.

²⁸ Torres, Pascal: *Le Cercle Maillol*, Barcelona, Parsifal Edicions, 1994. Hay también importantes testimonios en Porter i Moix, Miquel: *Memòria dels cercles de l'Institut Francès, Barcelona*, Hacer Editorial-Fundació Picasso-Reventós, 1994.

²⁹ Muñoz d'Imbert, Sílvia: "Llum, més llum als Salons d'Octubre", *Revista de Catalunya* nº 164, julio-agosto de 2001, pp. 63-85; "La irrupció dels Salons d'Octubre en l'art de postguerra a Catalunya", en Mitrani, Alex (ed.): *Utopies de l'origen*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2006, pp. 71-81.

³⁰ Granell, Enric y Gugion, Emmanuel (comisarios): *Dau al Set*, Barcelona, MACBA, 1999.

posguerra, las primeras a cargo de críticos íntimamente vinculados con aquellos proyectos artísticos. En 1972, cuando el país estaba a punto de iniciar una nueva época que superaba definitivamente los condicionantes del franquismo, Carlos Areán publicó *Treinta años de arte español*.³¹ Cesáreo Rodríguez-Aguilera publicó su *Arte moderno en Cataluña* en 1986,³² y diez años después apareció *La segona meitat del segle XX* de José Corredor-Matheos, obra que cierra la *Història de l'art català* de Edicions 62 ampliando el volumen previo de Francesc Miralles.³³ Se trata de una bibliografía básica bien conocida a la que debemos acudir porque ha establecido secuencia, hitos y jerarquías.

Como trabajos históricos de recopilación podremos recurrir a *Las vanguardias artísticas en la posguerra española*, de Gabriel Ureña³⁴ y, sobre todo, a la ambiciosa y voluminosa cronología que dirigió Calvo Serraller en 1984: *España, medio siglo de arte de vanguardia*,³⁵ donde podemos hallar referencias y textos de corrientes y generaciones muy diversas de toda España, lo cual ofrece pistas interesantes para una lectura transversal y comparativa. No obstante debe tenerse en cuenta que, a pesar de su extensión, esta obra es una antología no exhaustiva que ha de ser completada cuando sea necesario un estudio en profundidad.

En Cataluña, algunos estudios recientes han sido llevados a cabo por investigadores provenientes del arte contemporáneo y la sociología, preocupados esencialmente por la dimensión política del arte de los años del franquismo. Recurriremos a trabajos estimulantes desde esta nueva perspectiva como *Art a Olot durant el franquisme*, de Albert Batlle y Narcís Selles,³⁶ y *Art modern i franquisme. Els*

³¹ Areán, Carlos: *Treinta años de arte español (1943-1972)*, Madrid, Guadarrama, 1972.

³² Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: *Arte moderno en Cataluña. Examen de qué cosa sea arte y qué cosa modernidad*, Barcelona, Planeta, 1986.

³³ Corredor-Matheos, José: *Història de l'art català* (volumen IX). *La segona meitat del segle XX*, Barcelona, Edicions 62, 1996; Miralles, Francesc: *Història de l'art català* (volumen VIII). *L'època de les avantguardes 1917-1970*, Barcelona, Edicions 62, 1983.

³⁴ Ureña, Gabriel: *Las vanguardias artísticas en la posguerra española. 1940-1959*, Madrid, Istmo (colección *Fundamentos*), 1982.

³⁵ Calvo Serraller, Francisco: *España, medio siglo de arte de vanguardia: 1939-1985*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.

³⁶ Batlle, Albert y Selles, Narcís (comisario): *Art a Olot durant el franquisme i la transició a la monarquia parlamentària. Un assaig d'aproximació*, Olot, Museu Comarcal de la Garrotxa, 2006.

orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'estat espanyol, de Jorge Luis Marzo,³⁷ que vienen a completar la bibliografía existente.³⁸

Faltan aún estudios analíticos sobre aspectos concretos del período (por ejemplo sobre la influencia del miserabilismo o sobre la abstracción geométrica), sobre artistas (faltan estudios individuales sobre muchas de las figuras secundarias pero trascendentes en la época como Marc Aleu) y sobre grupos (no hay nada sobre el Lais ni sobre Els Vuit). Estas lagunas se hacen más profundas a propósito de la figuración, pues tanto el informalismo como los artistas que lo promovieron sí han generado una notable producción investigadora y divulgativa.³⁹ Es decir, no se ha analizado de manera sectorial, distinguiendo tendencias internas y penetrando en el debate y la diversidad teórica del arte de la posguerra. La segunda vanguardia se ha visto como bloque indistinto o a través de sus figuras individuales en función de las que han tenido a lo largo del tiempo mayor presencia pública y comercial. La constatación de una raíz primitivista en el arte de posguerra merece, creemos, mayor atención.

La bibliografía sobre el primitivismo y el ingenuismo en el arte moderno y sus diversas manifestaciones es muy extensa. Si nos limitamos al primitivismo de posguerra y al contexto español, que incluye e integra, aunque de modo algo generalista, la especificidad que tuvo esta tendencia en Cataluña, cabe señalar que se han hecho dos exposiciones notables: *La infancia del arte* en 1996⁴⁰ y *Viaje a la semilla*, en 2000.⁴¹ *Viaje a la semilla* quizás sea, a pesar de su innegable interés y correcto planteamiento, un trabajo un poco genérico del que no se pueden extraer grandes conclusiones ni informaciones novedosas. *La infancia del arte* es, en cambio, un proyecto más atrevido y profundo que recoge textos interesantes y recupera obra, a veces menor, de artistas conocidos, obra que permite descubrir la importancia del discurso sobre lo ingenuo como estrategia creativa asociada a la autenticidad de lo primigenio, aspecto que se

³⁷ Marzo, Jorge Luis: *Art modern i franquisme. Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat Espanyol*, Girona, Fundació Espais d'Art Contemporani, 2007.

³⁸ Cirici, Alexandre: *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili (colección *Punto y línea*), 1977; AA.VV.: *L'art de la victòria. Belles Arts i franquisme a Catalunya*, Barcelona, Columna (colección *Debat*), 1996.

³⁹ La más exhaustiva hasta la fecha es Cirlot, Lourdes (comisaria): *Informalisme a Catalunya: pintura*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1996. Aunque menor, debe mencionarse también Puig, Arnau (comisario): *L'informalisme a Catalunya i la seva evolució*, Barcelona, Art Catalunya, 2003.

⁴⁰ Guigon, Emmanuel (comisario): *La infancia del arte. Arte de los niños y arte moderno en España*, Ibercaja, Diputación Provincial de Teruel, 1996.

⁴¹ Huici, Fernando (comisario): *Viaje a la semilla*, Teruel, Museo de Teruel – Diputación Provincial de Teruel, 2000.

puede desarrollar mucho más, tal como pretendemos en esta tesis, a partir de una figura tan significativa de aquellas premisas creativas como fue Joan Brodat.

I-2-c. Mi aportación hasta ahora

Mi interés por Joan Brodat nace por casualidad cuando en mayo de 1998 descubro un linóleo que me pareció intrigante y muy bonito en una casa de subastas barcelonesa. Adquirí aquella obra de mediados de los cincuenta que representa a un león siguiendo claramente el famoso cuadro “Cazadores de leones”⁴² e inicié mi modesta colección de obras suyas. Paralelamente fui recopilando información sobre él y al constatar la pobreza de material reciente y el olvido en que había caído pensé en hacer una primera labor de investigación y recuperación. Así, en febrero de 2000 hice mis primeras entrevistas con José Corredor-Matheos, Cesáreo Rodríguez-Aguilera y Josep Maria Brodat,⁴³ que me fueron de gran utilidad y me permitieron ver otros cuadros del pintor. El proceso fue lento, pues por aquel entonces se trataba de una investigación que realizaba en mi tiempo libre, al margen de mis ocupaciones académicas y profesionales. Como resultado, escribí un artículo para la revista *Serra d’Or* que apareció en mayo de 2001.⁴⁴ Aunque se trata de un artículo sintético, en él traté de aclarar las diferentes etapas en la obra de Brodat a partir de las aportaciones de Rodríguez-Aguilera y Corredor-Matheos. La buena recepción del artículo y los comentarios alentadores me animaron a proseguir por esta vía investigadora que tanto me gratificaba personalmente. Más adelante publicaría otro pequeño artículo meramente divulgativo.⁴⁵ Así, empecé a profundizar en el arte de vanguardia surgido a finales de los años cuarenta. Traté de conocer y entrevistarme con artistas vivos de esa generación e incluso trabé amistad con algunos de ellos. A raíz de estos estudios he publicado diversos artículos y bastantes textos o presentaciones para catálogos.⁴⁶ Estos trabajos, a menudo escritos por encargo, me han ayudado a profundizar en el período. Brodat, de todos modos, centraba mis intereses y me servía de punto de partida.

⁴² Reproducido en la cubierta de Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: *Joan Brodat*, óp. cit.

⁴³ Desgraciadamente, el estado de salud del Sr. Rodríguez-Aguilera no permitió que las entrevistas fueran realmente productivas.

⁴⁴ Mitrani, Alex: “Candidesa i intensitat en l’obra de Joan Brodat”, *Serra d’Or*, Barcelona, nº 497, mayo de 2001, pp. 34-41.

⁴⁵ Mitrani, Alex: “Joan Brodat”, *Bon Art* nº 35, septiembre de 2002.

⁴⁶ Véase la bibliografía.

Las exposiciones son el mejor medio para presentar nuevas interpretaciones artísticas a los especialistas (ya que contemplan las obras reales) y para sensibilizar al gran público sobre nuevas maneras de mirar la historia del arte. Por eso creo que sería necesaria una revisión general del período de posguerra en el terreno expositivo. Como referencia tendríamos la fantástica exposición que produjo la Fundació Caixa de Catalunya en su sede de La Pedrera de Barcelona (1993): *Les avantguardes a Catalunya, 1906-1939*. Sería necesario un proyecto similar que cubriera las décadas posteriores a la guerra civil. De carácter más parcial y contenido más ajustado y divulgativo fue la exposición *L'arquitectura i l'art dels anys 50 a Madrid*⁴⁷ realizada en la sede barcelonesa de la Fundació La Caixa (1996), que podría ser otro modelo a seguir para una rehabilitación de la época y para estimular el interés de los investigadores.

El producto más notable de mis investigaciones ha sido, hasta ahora, la mencionada exposición *Utopies de l'origen. Avantguardes a Catalunya 1946-1960* [1]. Lo primero que hay que puntualizar es que en los trabajos expositivos intervienen numerosos agentes y se debe atender a requerimientos diversos que a veces se imponen al rigor académico. Lo digo a propósito del subtítulo, muy claro para el gran público, pero excesivamente genérico. Había pensado en “Ingenuismo y primitivismo en Catalunya, 1946-1960”, que hubiera sido más exacto y fiel al contenido. Entre otros obstáculos, topé con la oposición de algunos artistas participantes, a quienes todavía causaba evidente desasosiego ser clasificados bajo la etiqueta del ingenuismo. Tal aprensión es reveladora de un orden de valores estéticos, de unas jerarquías que, justamente, examinaré en esta tesis. Otro criterio era el del espacio físico. La limitación obligaba a escoger entre dos opciones: un discurso basado en el concepto a estudiar ilustrado con la mayor diversidad posible de casos o bien una selección limitada de nombres que fueran representativos de la tendencia. Elegí la segunda. Teniendo en cuenta la escasas posibilidades de realizar una exposición así (es decir, de cierta importancia y sobre el período de posguerra con plena libertad para prescindir de la figuras o genealogías canónicas), pensé que era mejor evitar una dispersión de obras (que reforzaría la concepción de esta época como un tiempo supuestamente confuso e informe) y aprovechar la ocasión para que al menos los artistas escogidos pudieran ser presentados de manera adecuada. Por ello me limité a nueve artistas más un pequeño ámbito introductorio con varios antecesores: Josep Maria de Sucre, Francesc Fornells-

⁴⁷ Ruiz Cabrero, Gabriel y Molins, Patricia (comisarios): *L'arquitectura i l'art dels anys cinquanta a Madrid*, Madrid, Fundació La Caixa, 1996.

Pla, Joan Brotat, Josep Guinovart, Joan Vilacasa, Josep Maria García-Lort, Albert Ràfols Casamada, Maria Girona y Francesc Todó. Se presentaban de manera individualizada y secuencialmente. De cada uno de ellos se mostraban entre cuatro y doce obras. Quise plantear un ejercicio de revisión histórica del arte reciente. Me atreví, por ejemplo, a prescindir de Dau al Set y presentar solamente obras de Joan Ponç. La novedad de este enfoque fue reconocida con el premio a las exposiciones 2006 de la Associació Catalana de Crítics d'Art.⁴⁸ El espectador debía ser capaz de reconocer visualmente una constante figurativa con características fluctuantes entre lo primitivo y lo ingenuo. El catálogo servía para certificar la existencia de esta corriente y, en cierto modo, para presentarla de forma pública. Los objetivos de la exposición (a saber, la reivindicación de una necesaria revisión histórica del período y la identificación de una tendencia figurativa primitivista e ingenuista) fueron señalados elogiosamente por parte de la crítica y los historiadores, lo cual confirmaba la pertinencia de esos estudios:

Actualitzar la historiografia: L'art que podem veure en aquesta exposició no és a cap museu. La història de l'art català del segle XX no es pot veure ara mateix enlloc d'una manera articulada, ni al MNAC ni al MACBA. [...] En aquesta ocasió ha servit almenys per fer la feina que no fan els museus, que és la reinterpretació de l'art d'aquest país sota nous i actualitzats paràmetres historiogràfics, que bona falta li fa a l'art català.⁴⁹

Para mí fue el origen de una investigación que debía ser mucho más extensa y afinada, necesidad a la que responde esta tesis doctoral.

Recientemente he logrado organizar una exposición monográfica dedicada a Brotat. No ha sido fácil alcanzar el objetivo debido a la precariedad de espacios institucionales donde celebrar muestras sobre los artistas del período de posguerra. Finalmente conseguí realizar una exposición centrada en los años más interesantes en la trayectoria del artista: *Joan Brotat. La lluita per l'innocència, 1946-1966* [3]. Las instituciones implicadas fueron el Museu de Valls, El Museu Abelló de Mollet del Vallès y la Fundación Cesáreo Rodríguez-Aguilera (vinculada a la Universidad de

⁴⁸ Según reza el diploma, el Premi a l'Exposició fue otorgado a *Utopies de l'origen* “per la recuperació historiogràfica i expositiva del període artístic de la postguerra i l'aportació de noves propostes de lectura i d'interpretació” (29 de marzo de 2007).

⁴⁹ Parcerisas, Pilar: “Un art oblidat”, *Avui*, 21.9, 2006. [A0]

Jaén). Además de presentarse en los respectivos espacios, se pudo montar la muestra en el Palau Moja de Barcelona, espacio dependiente de la Generalitat de Catalunya donde ya se había organizado *Utopies de l'origen*. Se trata de instituciones serias pero modestas, lo cual impidió un ejercicio exhaustivo. La idea fue plantear una exposición divulgativa acompañada de un catálogo con un texto sintético, aunque tenía también interés para muchos historiadores, pues se logró reunir un número significativo de obras (noventa) y presentarlas de manera articulada, con una introducción breve que planteaba los puntos clave de la obra de Brodat y de su interés histórico, aspectos que desarrollo de manera mucho más detallada en esta tesis. El proyecto estuvo marcado por la austeridad, que limitó no solo elementos secundarios como la presentación, sino también otros más importantes como la difusión y el catálogo. No obstante, la exposición ha supuesto un gran avance en el reconocimiento de Brodat, y así lo indicó la crítica más solvente.⁵⁰ Como sucedió con *Utopies de l'origen*, voces autorizadas apreciaron la pertinencia de estos estudios para la renovación de la historia del período.⁵¹

⁵⁰ Duarte, Carles: “Fascinant Joan Brodat”, *El Periódico*, 5.10.2010 y Mas, Ricard: “L’expressionista tranquil”, *El Temps*, 5.10.2010, p. 93. [A0]

⁵¹ Fontbona, Francesc: “Tant de bo que sigui un primer pas per a reescriure una història de la pintura contemporània catalana —en el sentit que ja va començar a fer-ho Francesc Miralles a la seva història de l’art català del segle XX—, ara que la distància en el temps ja ens convida a reconsiderar moltes coses. Algú ha d’encarregar a l’Alex Mitrani, que coneix tant bé aquesta època —i que ha comissariat l’exposició Brodat—, que s’hi dediqués a fons”. Fontbona, Francesc: “Caldrà reescriure la història de la pintura dels 50”, *El Temps*, 9.11.2010, p. 89.

I-3. Metodología

I-3-a. Aproximaciones necesarias

Cuando inicié mi investigación sobre Brodat, esta tenía mucho de detectivesco. Más allá de la primera información bibliográfica que pudimos hallar, la extraña relación entre proximidad y lejanía temporal (Brodat murió hace unos veinte años, pero no lo conocí personalmente) obligaba a una indagación basada en conversaciones con las escasas personas próximas a él. Esto fue útil e incluso estimulante al principio, pero ahora es necesaria una exploración más académica y sistemática que permita precisar datos y acontecimientos y pueda generar conclusiones fiables.

La hipótesis de partida es la existencia de una tendencia que podríamos denominar “figuración primitivista”, cuyos rasgos habrá que definir adecuadamente relacionándolos con sus raíces cultas y con su faceta dominante (el ingenuismo), siendo Brodat su más clara y coherente figura en los años de posguerra durante los que se desarrolló la segunda vanguardia en Cataluña. Brodat tuvo su papel en la dialéctica evolutiva de la modernidad artística.

Para abordar la revisión (o en muchos casos la primera mirada articulada y sólida) sobre ciertos artistas y corrientes de aquellos años deficientemente estudiados es todavía pertinente la combinación de diferentes aproximaciones. En casos como el de Brodat se debe hacer un trabajo clásico de reconstrucción histórica basado en la localización, ordenación, interpretación y estudio de la mayor documentación original posible. Es necesaria también, apoyados en el máximo de datos concretos, el análisis de los procedimientos y contenidos estéticos de su obra artística.

Hay que reconstruir la trayectoria del artista estableciendo metas y cambios a partir de los datos existente. Eso nos permitirá ensayar una interpretación de la poética de Brodat y de las peculiaridades de sus opciones estéticas. Esta lectura deberá cotejarse con la crítica de arte publicada tanto sobre Brodat como sobre los artistas vinculados a ese primitivismo que hemos detectado. La comparación enriquecerá no solo el conocimiento de la obra, sino también los criterios y objetivos de la crítica. Así podremos ver en qué términos se definía y promovía la figuración primitivista con respecto a las diferentes opciones de vanguardia.

A esta perspectiva se le debe superponer otra de carácter más amplio que enlazaría con los presupuestos y métodos de cierta sociología crítica. Sin adoptar los planteamientos de los llamados estudios culturales de raíz anglosajona (*visual culture studies*), que amplían el análisis de los lenguajes expresivos a todos los niveles de la cultura entendida en el sentido antropológico,⁵² sí nos parece interesante ver cómo unas constantes artísticas pueden estar relacionadas con un *zeitgeist*, con una manera de explicarse y explicar el mundo por parte del individuo creador, del artista, o de un conjunto social. Por otra parte, me parece necesario abordar el análisis de los discursos de la crítica en relación con la política y la economía no como una sociología o una historia económica del arte,⁵³ pero sí teniendo en cuenta el papel de los factores económicos e ideológicos para la fijación de un discurso estético. En esto ha sido ejemplar Serge Guilbaut con su conocido ensayo *Comment New York vola l'idée d'art moderne*,⁵⁴ donde vincula estilo e ideología ligados a un programa cultural y político. En nuestro caso se trataría de estudiar cómo se articulan los argumentos de la crítica de arte en la competencia entre abstracción y figuración o entre diversas opciones figurativas observando cómo se relacionan con la dinámica expositiva, particularmente con la impulsada por el Estado a través de Luis González Robles. La observación y análisis de la carrera personal de Brotat, sus contactos profesionales, su nivel de éxito comercial, confrontados con la evolución general del arte moderno en Cataluña deben ser también un dato revelador de las dinámicas de la vanguardia. En este sentido me ha servido de inspiración la perspectiva de los estudios sobre la fortuna crítica, la creación de valores y jerarquías y cómo esto afecta a la carrera de los artistas y a su recepción pública, tal como lo plantea Vicenç Furió.⁵⁵ Furió ha señalado también la necesidad de aplicar estos estudios a las figuras secundarias, pues en general se han realizado siempre sobre las grandes figuras. Para tener un conocimiento equilibrado de un período o tendencia es necesario detenerse en todos los estratos que los componen. Furió señala que se puede aplicar esta perspectiva a los artistas de valoración ascendente o descendente y a los redescubrimientos. En nuestro caso se trataría no tanto de reivindicar un redescubrimiento (lo cual sería excesivo) como de afrontar una carrera

⁵² El ahistoricismo de los *visual cultural studies* ha sido criticado en Elkins, James: *Visual Studies, a Skeptical Introduction*, Routledge, 2003.

⁵³ Esta ha sido abordada con notable repercusión por Raymonde Moulin en su *L'Artiste, l'institution et le marché*, París, Flammarion, 1992.

⁵⁴ Guilbaut, Serge: *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionisme abstrait, liberté et guere froide*, París, Hachette, 1996 [The University of Chicago, 1986].

⁵⁵ Furió, Vicenç: "Arte, fortuna crítica y recepción", *Kalías* n° 24, IVAM, 2000, pp. 6-31.

descendente a partir de un momento cumbre en el que Brodat sirve de paradigma para una corriente o una confluencia de valores y propuestas estéticas que fue muy significativa en el arte catalán de posguerra.

I-3-b. Material para la investigación

Al centrar este estudio en el arte catalán, contaba prácticamente con la totalidad del material necesario en la ciudad de Barcelona. Además de las bibliotecas universitarias y la Biblioteca de Catalunya, que aseguran el acceso a la bibliografía básica, para el trabajo de hemeroteca he acudido al Arxiu Històric de la Ciutat. Por otra parte, disponemos de dos importantes archivos especializados. Uno de ellos es el de la biblioteca del Museu Nacional d'Art de Catalunya, que incorpora un vaciado muy completo de prensa por artistas y recopila folletos y pequeñas publicaciones. Este archivo sirve de fuente principal para obtener documentos sobre los artistas contemporáneos de Brodat. El otro archivo al que he recurrido es el de Alexandre Cirici, que estuvo mucho años situado en el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona y se acaba de incorporar a la biblioteca del Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Este archivo dedicado al arte catalán del siglo XX tiene su origen en la biblioteca de Alexandre Cirici y se ha ido ampliando con numerosas donaciones posteriores. Para este trabajo interesa, por ejemplo, el material acumulado por Cesáreo Rodríguez-Aguilera y José Corredor-Matheos. Este último sigue en activo como crítico e historiador y conserva aún parte de su archivo, que ha puesto también a mi disposición.

La fuente principal para esta tesis es el Archivo Brodat al que ya he hecho alusión. Joan Brodat conservó de manera bastante cuidadosa (como otros artistas, pero no todos) recortes de prensa, catálogos y todo tipo de documentación sobre su actividad. Entre este material hay un libro que el propio artista inició en los años cincuenta y en el que fue recopilando las críticas que salían sobre su obra.⁵⁶ A su muerte, en 1990, su

⁵⁶ En el texto para el folleto de la exposición en la Sala Braulio de 1958, Juan Portolés relata que ha visto este libro y que Brodat es muy minucioso. A pesar de ello, como suele ocurrir, esta recopilación no es del todo ordenada ni, lo que es más problemático, incluye una referencia completa de cada documento: generalmente se indica solo el título de la publicación y el autor. Por esa razón, cuando no es posible cotejarlos con alguna otra copia o recurriendo a una consulta en la hemeroteca, es difícil identificar con toda la precisión que desearía cada uno de los recortes de este archivo rescatado. No obstante, se podrá asociar casi siempre el documento al evento correspondiente (exposición, conferencia, etc.), por lo cual su interés se mantiene y resulta funcional para esta investigación.

hermano Josep Maria agrupó celosamente todo este material. Desde que inicié mis investigaciones sobre Brotat la familia puso este material a mi disposición. Cabe señalar que no se trataba entonces de un archivo adecuado, pues la documentación estaba apenas agrupada en tipos y faltaba una clasificación precisa. El material se conservaba en cajas y carpetas y tuvo que ser reordenado. Los hermanos Josep Maria y Elvira, que vivían en el domicilio de su hermano Joan, me dieron pleno acceso a la documentación a cambio de ordenarla y convertirla en archivo. Disponemos de catálogos de exposiciones, la correspondencia completa, un importante conjunto de fotografías de obra y material diverso como esbozos y libretas de apuntes. Tras un trabajo laborioso de ordenación, en el que he creado diferentes bloques y he utilizado un orden cronológico, la estructura del Archivo Brotat quedó constituida de la siguiente forma:

- **Fotos de obras**

Las correspondientes a los años cincuenta y sesenta son sobre todo en blanco y negro, aunque de gran calidad y realizadas por fotógrafos profesionales. Para las décadas siguientes, y sobre todo a partir de los ochenta, abundan las fotografías en color, pero domésticas y de pésima calidad (mal encuadradas o desenfocadas).

- **Fotos personales y documentación privada**

Hay una veintena de fotografías personales del artista. Entre otros documentos, encontramos matrículas de estudios y carnés de instituciones como el Instituto Francés de Barcelona.

- **Folletos de exposiciones individuales**

Están todos.

- **Folletos de exposiciones colectivas**

Hay una cantidad notable, pero debe completarse la información con catálogos y otros materiales.

- **Correspondencia profesional**

Junto con las fotografías de la obra, es el apartado más copioso con más de 800 documentos. Está compuesto esencialmente por la correspondencia recibida de

galeristas, marchantes y coleccionistas, pero hay también algunas copias o borradores de cartas enviadas por Brotat.

- **Correspondencia personal**

Bloque compuesto por unas 180 cartas. Brotat no tuvo un amplio círculo de amistades (lo cual se observa en la escasa correspondencia recibida), pero se conservan aquí las cartas que escribía a diferentes miembros de su familia, lo cual hace muy valioso este material.

- **Correspondencia de los años treinta y cuarenta**

Es la correspondencia previa a su entrada en la escena artística. Incluye un corpus muy importante de cartas escritas desde el frente durante la guerra civil (unas 170).

- **Prensa**

La recopilación es bastante voluminosa. Se completa con el libro donde Brotat recogía todas sus críticas.

- **Libro biográfico**

Se trata de un libro de grandes dimensiones (60 x 50 cm) y encuadernado lujosamente en piel con la firma del artista grabada. Brotat recopilaba en él las críticas que aparecían en la prensa así como transcripciones de entrevistas en la radio y algunos folletos. Ornamentó las páginas con dibujos originales probablemente realizados en los años ochenta (todo indica que esa fue la década que llevó a cabo este trabajo).

- **Otros**

El archivo incluye también catálogos de exposiciones colectivas, algunos esbozos, bocetos de ilustraciones para tarjetas comerciales y ejemplares de las mismas, varios libros de la biblioteca personal del artista y documentos originales como la libreta de ejercicios que realizó durante sus estudios en el Ateneo Obrero.

Desde hace años hago un seguimiento de las galerías y casas de subastas españolas en las que sale regularmente obra de Joan Brotat. He visitado a coleccionistas locales. Incluso he localizado obra en el extranjero gracias a Internet. Con todo ello he logrado recopilar un número muy importante de obras de Brotat (que están muy diseminadas),

lo cual permite trazar de manera segura su evolución formal y conocer tanto las constantes como las experiencias singulares. La exposición que organicé en 2011 permitió catalogar un centenar de obras. Todo este material gráfico es imprescindible para la investigación y se ha incorporado a la tesis.

Completaré estas fuentes con entrevistas a personajes del período o a personas que conocieron bien a Joan Brodat. Hace años que hago estas entrevistas. Las informaciones obtenidas hasta ahora son muy valiosas, pero he tenido nuevas conversaciones para tratar, más allá de los datos concretos, cuestiones planteadas explícitamente en la tesis.

I.3.c. Estructura de la tesis

Seguiré un hilo cronológico para la reconstrucción biográfica y la correcta interpretación de la evolución de Brodat atendiendo a los valores formales o poéticos y a su relación con la carrera profesional. Distingo tres grandes períodos caracterizados por rasgos estilísticos y/o cambios importantes en su trayectoria profesional: la etapa de formación (hasta 1949), la de plenitud creativa (de 1949 a 1958) y la de madurez y decadencia (1959-1989). Estas etapas coinciden aproximadamente con las décadas naturales, ya que Brodat nació en 1920, realizó su primera exposición individual en 1950, tuvo una carrera ascendente hasta 1959 y, tras recuperarse de una brusca interrupción, pasó en los sesenta por una fase de marcado acento expresionista para serenarse después y concluir con una lenta pero inexorable decadencia que se prolongó a lo largo de sus últimos quince años (murió el 5 de enero de 1990).

Con relación a cada etapa abordaré las siguientes cuestiones en el orden indicado:

- **Aspectos biográficos**

Aquí señalaré cuáles son los acontecimientos personales más determinantes en la vida del pintor en la medida que nos ayudan a entender su obra y sus decisiones profesionales como artista.

● **Análisis de la obra**

Brotat no fechaba sus obras. Tataré de fijar el máximo de datos cronológicos fiables⁵⁷ para definir, a partir de obras significativas previamente localizadas y ordenadas, cuál fue su evolución formal y temática. Sobre esta base haré el análisis interpretativo de su trabajo desde el punto de vista formal e iconográfico y explicaré en qué consiste y qué significado tiene su universo poético.⁵⁸ Analizaré los elementos que confluyen en el primitivismo de Brotat, su relación con otros artistas y en qué sentido o hasta qué punto es la suya una obra de vanguardia.

● **Recepción crítica**

Estudiaré la crítica sobre Brotat aparecida en el momento y posteriormente durante el arco cronológico estudiado. Veremos en qué aspectos de su obra se centra, cómo los explica y cómo los enmarca en un sistema mayor constituido por el arte del momento. Me plantearé cómo la crítica interpreta o valora el primitivismo y cómo ese discurso afectó a la carrera del artista.

● **Contextualización y lugar relativo**

Analizaré a Brotat con relación a otras propuestas contemporáneas, tanto las divergentes como, sobre todo, aquellas con las que pudiera tener relación de dependencia o influencia. Esto nos permitirá situar tanto a Brotat como la figuración primitivista en un sistema de relaciones cambiantes. Para la correcta lectura de la obra de Brotat y la evaluación de las tendencias que representaba, debemos insertar su caso en un contexto histórico y cultural. Mediante la comparación y estudio de los artistas nacionales e internacionales contemporáneos con los que podríamos encontrar afinidades intentaré

⁵⁷ Para fechar la obra de Brotat seguiré el siguiente método. En primer lugar, obviamente, disponemos de las obras que Brotat fechó junto a su firma, que son muy raras. En segundo lugar podemos emplear las fechas que Brotat inscribió en el dorso de las fotografías de su obra. Hay que tener precaución porque en las fotos más recientes, así como en el dorso de algunos marcos, la fecha que aparece no es autógrafa de Joan Brotat sino de su hermano y puede ser aproximada. En tercer lugar contamos con la bibliografía si es contemporánea de Brotat y con el estudio de la documentación (folletos, correspondencia con los galeristas). Finalmente, cruzados todos estos datos y conociendo la evolución formal del artista, podremos fechar con bastante exactitud las obras de las que no tengamos más información.

⁵⁸ En algunos casos, la documentación gráfica disponible de una obra significativa puede ser fragmentaria o de calidad deficiente. Podremos reconstruir virtualmente un cuadro con la suma de varios documentos; por ejemplo: una buena fotografía en blanco y negro y una imagen borrosa en color nos permitirían apreciar tanto el motivo y la composición como el cromatismo.

describir los rasgos fundamentales de las corrientes figurativas de vanguardia en el arte de la posguerra.

En todos los casos, combinaré la interpretación teórica de las fuentes (textos críticos, debate en los medios, manifestaciones de los artistas) con un estudio de las constantes y variables formales en las obras que participan de criterios estéticos similares.

Finalmente abordaré las conclusiones a las que conduce el cotejo de la información obtenida y clasificada críticamente de acuerdo con los objetivos de la tesis.

II. 1920-1949: inicios y formación

II-1. Aspectos biográficos

Para la biografía de Brotat en lo que respecta a su vida privada y a su formación e inicios partiré de la información aportada por Rodríguez-Aguilera en su monografía de 1974. Este, además de conocer a Brotat desde hacía entonces unos veinticinco años, le entrevistó a fin de hacer un pequeño relato biográfico. Contamos con el borrador de esa monografía (Brotat debió de sugerir alguna modificación, tal como el crítico le sugería) y con la transcripción de la entrevista original. En su día tuve con Josep Maria Brotat varias conversaciones en las que pudimos profundizar, precisar y ampliar la información recogida en aquel libro. No grabamos esas entrevistas, pero tomamos minuciosas notas que servirán aquí para dibujar un relato más completo y fidedigno del artista, retrato que, para ciertos períodos, quedará enriquecido por la correspondencia.⁵⁹ A todo ello hay que sumar otro documento: un folio de carácter autobiográfico (sin fecha) escrito en una densa y difícil caligrafía donde Brotat amplía alguno de los datos ya consignados por Rodríguez-Aguilera.⁶⁰

II-1-a. La familia Brotat

Joan Brotat Vilanova nace el 21 de marzo de 1920 en la calle Flassaders número 9 de Barcelona, justo detrás del actual Museu Picasso. Esta familia vivía allí desde por lo menos una generación.⁶¹ Joan era el segundo de cinco hermanos: Ricard, Josep Maria, Enric y Elvira. Los padres de Joan Brotat eran zapateros, artesanos confeccionadores de zapatos. Se casaron en época de bonanza, hacia 1915, y trabajaban para una casa de calzado de lujo, Can Saiz. Pero con la nueva ley de despido promulgada por Gil Robles en 1934, la tienda cierra y los Brotat deben instalarse por su cuenta. Hacen zapatos de señora en seda pensados, al parecer, para ir al Gran Teatro del Liceo. Este oficio artesano requería maestría, pero no permitía acceder a una auténtica prosperidad sino a

⁵⁹ Entrevistas a Josep Maria Brotat, 23.2.2000, 2.3.2000, 31.3.2000, 29.10.2000, 18.11.2000 y 24.12.2001; Entrevista de Cesáreo Rodríguez-Aguilera a Joan Brotat para la redacción de Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: *Joan Brotat*, óp. cit.

⁶⁰ Notas autobiográficas de Joan Brotat en el AB.

⁶¹ Entrevista Carme Vila, vecina de Brotat en la calle Flassaders, 3.2.2001.

una vida modesta,⁶² cosa que debió de agravarse por la progresiva generalización del calzado industrial. Josep Maria Brotat recuerda aquella situación: “Papá en la tiendecita, lo veo trabajando, siempre trabajando, ¡pobre papá!”.⁶³ Los hijos tenían que trabajar para contribuir al sustento familiar. Por su parte, los tíos de Brotat trabajaban en una farmacia de la calle Sombrerers. Allí trabajó Brotat hasta los dieciocho años ayudando en la preparación de fórmulas magistrales. Empezó a los trece,⁶⁴ cuando dejó los estudios de secundaria, lo cual nos indica que, como era muy habitual en la época entre las clases humildes, su formación escolar fue relativamente escasa.

Esta especialización artesanal tenía que ver con la tradición familiar, pues los Brotat procedían de Mallorca, donde eran zapateros. Pero la casualidad quiso que brotara en la familia una inclinación artística a través de la música. Un hermano del abuelo de Joan, José Brotat, fue tenor y actuó en el Liceo y en diversos teatros de la península con cierto éxito hasta que una sordera lo apartó de la profesión.⁶⁵ A pesar de la modestia de los Brotat, esa afición musical supuso una vinculación con la sensibilidad artística. Uno de los tíos de Brotat fue director en los Coros Clavé. Cabe recordar que este tipo de instituciones y actividades tenía entonces una dimensión popular de raigambre catalanista. En la correspondencia de Joan Brotat encontramos diversas alusiones a esta práctica musical en la familia, particularmente en el caso de Ricard. En su libro, Rodríguez-Aguilera suaviza la afirmación de Brotat sobre su cambio de expectativas con respecto a los planes de la familia, que veía en la música no solo un placer, sino también un modo de ganarse la vida cuando era una vocación que él no tenía.⁶⁶

⁶² Aunque la clientela fuera de alto nivel (Josep Maria Brotat recuerda haber llevado zapatos a casa de los Güell), el mayor beneficio era seguramente para el intermediario, que disponía de las sedas y escogía los diseños. Los trabajadores obtenían una remuneración más bien modesta.

⁶³ Carta de Josep Maria Brotat a sus padres, 17-9-44.

⁶⁴ La edad a la que terminó sus estudios fluctúa entre los once años según Josep Maria y los catorce según Rodríguez-Aguilera, a pesar de que en su entrevista a Joan Brotat este hable de trece años.

⁶⁵ Cantaba en tabernas populares cuando fue descubierto por un productor teatral. En la hemeroteca de *La Vanguardia* podemos hallar algunas referencias a sus actuaciones e incluso al pleito contra la compañía de ferrocarriles por el accidente que le provocó una secuela invalidante para ejercer su profesión (viernes, 19 de mayo de 1904).

⁶⁶ Rodríguez-Aguilera dice que esos “no eran los caminos de sus sensibilidad”, y Brotat en su entrevista precisaba: “En mi casa querían que fuera músico, no músico de componer sino para interpretar en un piano, etc. Así también en ese ateneo [el Ateneo Obrero] fui a música. También me matricularon en el Orfeo Català, pero la verdad la música no me gustaba”. Entrevista de Cesáreo Rodríguez-Aguilera a Joan Brotat, óp. cit.

En un ambiente de artesanos con clara predilección por la música, parece que la vocación pictórica de Brotat fraguó de manera discreta y progresiva:

También recuerdo ahora que de pequeño me paraba a mirar el escaparate de una sala de pinturas que había en la calle Fernando, creo que se llamaba Rovira, ahora hay una tienda de filatelia y en la calle dels Archs otra muy pequeña en la parte que derribaron para ensancharla donde había un señor que pintaba retratos de fotografía.⁶⁷

Yo por las noches ya a los 16 años aproximadamente empecé a pintar con acuarelitas porque no tenía dinero para pagarme una academia y pintaba copiando los dibujos que veía en revistas y demás sitios. Después, hacia los 18 años que yo ya cobraba un poco más me fui al ateneo de obreros que estaba en la calle Moncada, y por las noches cuando terminaba que estaba cerca me iba a dibujar.⁶⁸

Recojo el testimonio *in extenso* porque es el único que tenemos de esos inicios adolescentes. Estas citas nos indican, en primer lugar, que la vocación de Brotat parece surgir a una edad relativamente tardía, no en la primera infancia sino en la adolescencia. En segundo lugar nos sugieren que su aprendizaje, al no estar arropado por el entorno familiar, fue lento y precario. Vemos a un joven que solo a los dieciocho años empieza a dedicar un tiempo regular al estudio y la práctica de la pintura. Pero hay un tercer aspecto que nos parece de extrema importancia. ¿Cómo se explica que Brotat (aunque hubiese iniciado tarde su preparación) no expusiera hasta 1944 en una colectiva (hubo otra en 1946) y hasta diciembre de 1950 en una individual, es decir, más de seis años después y cuando, según los criterios generacionales de la época, ya había pasado su juventud? La respuesta es sencilla, pero queda oculta en todos los escritos que han aparecido hasta hoy sobre Brotat: la Guerra Civil Española.

⁶⁷ Carta sin fecha con notas de Joan Brotat para Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: *Joan Brotat*, óp. cit.

⁶⁸ Entrevista de Cesáreo Rodríguez-Aguilera a Joan Brotat, óp. cit.

II.1-b. La guerra civil

Hoy puede parecer sorprendente ver con qué ligereza se despachan los años de la guerra civil en la biografía de Brodat. A este olvido contribuye el hecho de que en numerosas biografías, incluidas las primeras ediciones del canónico Diccionario Ràfols,⁶⁹ se menciona erróneamente como fecha de nacimiento de Brodat los años 1923 o 1924, pequeña diferencia respecto a la fecha correcta, 1920, que lo sitúa en el mismo tramo generacional de Tàpies y otros más jóvenes como Ràfols-Casamada. Pero, en realidad, su situación social y su edad lo condujeron a un destino diferente y, creemos, de serias consecuencias. En la transcripción de la entrevista de Rodríguez-Aguilera, el pintor dice: “Los recuerdos de mi primera infancia pues nada importante, alguna vez tiraron alguna bomba por allí, no sé cuántos años tendría, aquellas cosas que pasaban entonces”.⁷⁰ Nada más. Si la transcripción es fidedigna, Brodat ocultaba su pasado. En el libro de 1974, Rodríguez-Aguilera, que quizás sabía algo más, sintetiza aquellos años así: “Han pasado los años de la guerra civil (de cuyo trágico episodio sólo se conservan ingratos recuerdos)”. Luego el autor se planta en 1944, es decir, que da un salto de seis años. Está claro que interesaba convertir lo sucedido en un mero paréntesis personal e histórico. Las razones pueden ser diversas y es difícil saber cuál es la correcta. Sea por discreción social, por corrección política o por trauma personal, Brodat escondió la realidad: su participación en la guerra civil.⁷¹

Este episodio personal me fue revelado por Josep Maria Brodat, quien precisó que era algo que nadie había sabido fuera del entorno familiar. A los recuerdos de Josep Maria Brodat se les suma una fuente inestimable de información: un conjunto notable de cartas enviadas desde el frente por Joan Brodat y otra correspondencia asociada.

Brodat perteneció a la llamada “quinta del biberón”. Según inferimos de la correspondencia debió de ser reclutado en abril de 1938, aunque tal vez se incorporó antes a filas en Barcelona. Los sobres nos permiten identificar la compañía donde sirvió Brodat: 60ª división, 224ª brigada mixta, 4º batallón (luego sería el 89), 4ª compañía. Se

⁶⁹ En la *Antología española de arte contemporáneo*, de Cesáreo Rodríguez-Aguilera (óp. cit.) aparece una fecha, errónea (23 de marzo de 1923).

⁷⁰ Entrevista de Cesáreo Rodríguez-Aguilera a Joan Brodat, óp. cit.

⁷¹ Parece que podría ser el propio Joan Brodat quien contribuyó a esta ocultación con la falsa fecha de nacimiento (1923) que consta en algunos documentos de los años cincuenta escrita de su puño y letra.

trataba de las tropas que tuvieron un papel destacado en la Batalla del Ebro, frente al que fue destinado Brotat. Aunque las cartas son bastante numerosas, la información es insuficiente para reconstruir todas sus vicisitudes en el ejército. Probablemente, los soldados no estaban autorizados a informar más allá de lo personal y, desde luego, Brotat tampoco quería preocupar a sus familiares.

En julio de 1938, cuando empieza la batalla, Brotat ya está en Lérida. Parece ser que al principio sirvió en infantería, pero luego pasaría a los servicios sanitarios,⁷² seguramente gracias a sus conocimientos básicos de farmacia y podría ser también por intervención de su tío farmacéutico que servía en otra compañía.

A finales de septiembre explica que ha cambiado 30 cigarrillos por una pluma estilográfica con la que podrá escribir a la familia, ya que esta no le ha enviado todavía el lápiz que pide para ello. Entre estos relatos de la cotidianidad en el frente que ahora nos pueden parecer inverosímiles hallamos la frase “ja no estic a primera linia”,⁷³ luego podemos pensar que llegó a estar en el frente. Efectivamente, a sus padres y hermanos les habla de penalidades relacionadas con la alimentación y la vestimenta, pero, en general, siempre afirma encontrarse bien. En todo caso hay indicios de que pudo vivir experiencias bastante duras antes de su destino como sanitario. En ciertas cartas habla de ropa que necesita y se justifica por una cazadora perdida. En una carta a su tío confiesa que perdió esa cazadora en combate.⁷⁴ En las notas biográficas manuscritas se menciona un “bautismo de fuego” cerca de Bellver. En cambio, Brotat se mostraba ante su familia relativamente a salvo y sereno. Una emotiva carta de su tío a Ricard revela la cruda realidad:

Sabras que he visto a Juanito: ahora te contaré como fue: [...] el momento fue emocionante, al principio solo sabíamos llorar, pero al fin calmados empezamos a decirnos todo lo que nos pasaba. Yo le dije (como es) que estoy muy bien, el esta al revés, lo encontré triste, desamparado, muy cargado [¿?], asustado, nada mas a recibido dos cartas tuyas (ahora prueba a certificarlas) no se ha podido hacer sanitario, esta como soldado ayudante 1º del fusil ametrallador, su Batallon no ha entrado en fuego todavía cinco días despues de haber comenzado la ofensiva nuestra. Tienen mucha disciplina tal como debe ser en una Brigada de choque, y

⁷² “Només he estat 5 mesos d’infant, el mateix 27 vaig entregar el fusell i hem donaren la bossa de socors”, carta de Joan Brotat a su hermano, 2.10.1938 [A2].

⁷³ Carta de Joan Brotat sus padres, 26.9.1938 [A3].

⁷⁴ Carta de Joan Brotat a su tío, 13.7.1938 [A4].

están esperando que de un día a otro puedan entrar en fuego para ser útiles a la República como todos estamos deseando para el triunfo de nuestra causa que es la de todo hombre libre y honrado.⁷⁵

Poco después precisa: “Cuando te hable de lo espantado del Juanito, no te dije que en su Batallón para escarmentar un derrotista, se fusiló a un Alférez, teniendo Juanito que verlo y desfilar encima de su cadáver, y como era de su compañía le hizo mucho efecto”.⁷⁶

En una carta posterior, Juan Brotat Crusat revela que Joan pretende esconder la realidad de su situación a sus padres y hermanos pequeños:

En esta carta te adjunto una postal de tu hermano, esto que dice de debutar, quiere decir entrar en fuego por cierto que lo hizo el otro día de encontrarnos, precisamente al tercer día de esta ofensiva última nuestra por este sector, esto que dice que hace mitines, es que a la noche es costumbre hablarse con los fascistas.

Cuando le escribas no le digas que te he mandado la postal, pues en ella me dice que no diga nada a casa que ya ha entrado en fuego.⁷⁷

Josep Maria Brotat me contó que su hermano fue herido en un pie por una bala,⁷⁸ si bien no parece que esto revistiera gravedad pues no le dejó secuelas. Es posible que la adscripción a los servicios sanitarios mejorase la situación de Brotat. Allí parece que su labor no es la asistencia a los heridos graves, sino la cura de pequeñas heridas o afecciones de la piel y el tratamiento preventivo de las temidas infecciones entre una tropa que vivía en pésimas condiciones higiénicas.⁷⁹ En un principio no parece que tuviera grandes responsabilidades. Pocas podía tener un chaval de su edad. No obstante, Josep Maria me indicó que ascendió a cabo al morir el cabo de su grupo de sanitarios⁸⁰, una señal más de que en algún momento tuvo que pasar por los terrores del combate. De

⁷⁵ Carta de Juan Brotat Creuet a Ricard Brotat, 30.5.1938. [A5].

⁷⁶ Carta de Juan Brotat Creuet a Ricard Brotat, 13.6.1938. [A6]

⁷⁷ Carta de Juan Brotat Creuet a Ricard Brotat, 2.7.1938. [A7] En la carta podemos apreciar cómo han sido tachadas, con una tinta diferente, todos los topónimos y referencias geográficas, una censura que se explica por razones de seguridad militar. No he encontrado la postal a la que se refiere Juan Brotat Creuet.

⁷⁸ Entrevista a Josep Maria Brotat, 23.2.2000.

⁷⁹ Carta de Joan Brotat a su tío, 29.9.1938. [A8]

⁸⁰ Entrevista a Josep Maria Brotat, 2.3.2000.

hecho, es posible que los peores momentos vividos tras sus inicios en la infantería coincidieran con la retirada final.

En sus cartas, la gran preocupación de Brotat es la propia subsistencia y la de su familia. Luego, puntualmente, a pesar de todas las penalidades, aparecen referencias al arte que deben ser valoradas grandemente, pues la vocación incipiente y las circunstancias no jugaban a su favor.

Brotat necesitaba consuelo y asistencia pero también le preocupaba la que precisaba su familia. En una de sus misivas, Brotat les recomienda que se asocien al Socors Roig de Catalunya (sección del Socorro Rojo Internacional organizado por la Internacional Comunista en 1922) que daba apoyo a las familias con soldados en el frente.⁸¹

La vida de soldado en la retaguardia, a través de esta correspondencia, nos parece marcada por la penuria y la necesidad y nos muestra la inferioridad de condiciones del ejército republicano. Brotat debe pedir a su familia constantemente bienes de primera necesidad e incluso material que, en principio, debe ser suministrado por el ejército. Pide cosas básicas como jabón, cordones o papel de fumar para intercambiarlo por comida,⁸² material para escribir: papel, lápiz, cola para los sellos; ropa (pues la suya está hecha jirones y llega a vestirse con lo que encuentra en campaña): pantalones, zapatos o unas simples alpargatas, un jersey o una manta cuando llega el invierno, e incluso una boina o una cantimplora; lectura: principalmente revistas (pide una sobre la U.R.S.S., lo cual indica cierto interés por el ideario comunista).⁸³ Envía parte de su jornal como soldado a través de giro postal para que puedan abastecerle, pero también para que la familia compre algún libro para su hermano. La correspondencia no debía de funcionar muy puntualmente o la familia, a causa de las penurias de la guerra, debía de tener dificultades para atender todas estas peticiones. El caso es que las cartas de Joan Brotat adquieren por momentos un tono de angustiada reclamación. Insiste una y otra vez en su necesidad, que parece apremiante, llegando en algunos casos a provocar un enojo abiertamente expresado. El carácter primario y reiterativo de estas cartas desvela la profunda ansiedad y sensación de desamparo que debía vivir.

El hambre es un fantasma que se manifiesta en la referencia obsesiva a los alimentos y las soluciones para vencerla. Dice: “No es penseu que sou vosaltres sols que

⁸¹ Carta de Joan Brotat a su tío, 12.10.1938.

⁸² Carta de Joan Brotat a su hermano, 21.11.1938. [A9]

⁸³ A modo de ejemplo véase en el anexo las cartas de 6.8. 1938 [A10] o de 11.9.1938. [A11].

mengeu patates”.⁸⁴ Hallamos relatos de arroces con un poco de pimiento o de caracoles recogidos en el campo, alimentación frugal basada en lo que se encuentra en las tierras del frente. Se intuye el hambre. Brodat cuenta en una carta cómo, gracias a estar de guardia con un compañero que tenía mechero, puede hacer un pequeño fuego donde tostar un chusco de pan: “Me el mengaré per entretenir el ric ric que et fa l’estomac, aixó que no fa gaire que ens han portat el dinar que era arrós amb carn russa”.⁸⁵

Junto a la vulnerabilidad que se adivina en sus cartas, podemos apreciar también un importante sentido de la responsabilidad familiar. La guerra lo sitúa violentamente en la encrucijada entre el niño y el hombre. El adolescente tímido que debía de ser aquel Brodat de dieciocho años se revela en la introversión de unas cartas breves y sencillas, redactadas torpemente, donde expresa poco sus sentimientos, ni siquiera a su hermano Josep Maria. Pero se observa un esfuerzo de madurez, de colaboración e incluso de responsabilidad sobre temas familiares. Anima a sus hermanos pequeños al estudio. En las cartas a los padres manifiesta su inquietud por sus hermanos. En una carta sin fecha da sorprendentes órdenes a sus padres: “A l’Elvira matriculeu-la al col·legi”. La madre tenía, al parecer, problemas de salud y quizás Brodat ayuda a tomar decisiones familiares. Pide también a su tío Joan o a su tío Tomeu que den trabajo a sus hermanos.

Estas indagaciones sobre las vivencias y la personalidad de Brodat en aquella situación excepcional y traumática nos parecen de gran interés ya que, entre las personas que lo conocieron más tarde y según se ha reflejado a veces en la bibliografía, Brodat era una persona de una timidez rayana en la pasividad o en la inocencia infantil, mientras que la investigación de estos aspectos privados e históricamente determinantes nos obligan a revisar esa idea. Según una vecina, Brodat era “el pal de paller a casa seva” y una persona solvente y seria. Fue presidente de la escalera, encargándose de las obras comunitarias y el mantenimiento de la finca.⁸⁶ Estos detalles no son menores y ayudan a matizar la imagen de fragilidad y cierta incompetencia que a veces se ha querido dar sobre Joan Brodat, quizás porque en los ambientes artísticos sí podía llamar la atención su apocamiento. Pero no habría que extender esa imagen a su entera personalidad o a su aptitud para la vida.

Finalmente, otro tema con gran importancia en la correspondencia de guerra de Brodat es el arte. Su vocación es algo que comparte con su hermano menor Josep Maria.

⁸⁴ Carta de Joan Brodat a sus padres, 11.6.1938. [A14].

⁸⁵ Carta de Joan Brodat a su hermano, 21.11.1938.

⁸⁶ Esta vecina, de una generación más joven y pedagoga de artes plásticas, sentía mucho aprecio por Jana Brodat. Entrevista a Carme Vila, vecina de Brodat en la calle Flassaders, 3.2.2001.

Por momentos, sobre el temor o el tedio emerge la pasión pictórica: “Tu que ets aficionat al dibuix te agradaria pintar algunes de les postes i sortides de sol que son molt veritables meravelles de la naturalesa. Jo les veig cada dia”.⁸⁷ Encontramos también algunos dibujos en estas cartas: divertidas caricaturas tomadas de alguna publicación y con un cierto arte moderno o art deco o algún paisaje imaginado.⁸⁸ Pero hay que tener en cuenta que Brodat batallaba por un simple lápiz para poder comunicarse por escrito.

Parece que en algún momento pudo sacar provecho de su aptitud para el dibujo y darle una presencia pública. En una ocasión comenta a su hermano que había hecho dibujos para el “periódico mural” (algún tipo de panel informativo que debían de tener los soldados en sus dependencias): un dibujo de un soldado arrastrándose hacia el enemigo, un soldado y un retrato de Negrín. “Perque vegis que encara en faig.”⁸⁹ Mantuvo, pues, la llama de su vocación en la dificultad.

Las penalidades de Joan Brodat no acabaron aquí. Tenemos pocos datos sobre la retirada y la rendición, pero la siguiente después de la última en el frente del Ebro (fecha del 29 de diciembre de 1938) nos revela la triste sucesión de acontecimientos. Está escrita en castellano desde Cervera y lleva fecha del 11 de abril de 1939, “tercer año triunfal”, precisa. En ella, con un tono muy formal y extrañamente sereno, Brodat se dirige a sus padres y cuenta que el día anterior había recibido la primera carta suya tras “cerca de tres meses”, para luego pasar a comentar diferentes ideas y posibilidades para obtener un aval. Lo pide con ansiedad e impaciencia apenas contenidas.⁹⁰

En los sobres del conjunto de cartas que siguen, todos ellos, como el papel mismo, ornados con las preceptivas y siniestras exclamaciones “Viva Franco” y “Arriba España” [4], encontramos la ubicación de Brodat: “Campo de Concentración de Cervera, 8º grupo A, 6ª Compañía”. Brodat estaba recluido en uno de los numerosos campos de concentración para prisioneros del ejército republicano, el suyo instalado en la Universidad de Cervera. Según Josep Maria, durante la retirada republicana Joan se fue quedando rezagado con un pequeño grupo y fue hecho prisionero por los nacionales. En

⁸⁷ Carta de Joan Brodat a Josep Maria, 25.8.1938. [A15].

⁸⁸ Véase [A12] y [A14].

⁸⁹ Carta de Joan Brodat a Josep Maria, 8.10.1938.

⁹⁰ “Me hablais del aval que os es difícil y que haceis todos los esfuerzos por adquirirlo, mi alegría hubiera sido al recibir esta noticia, que me dijerais que lo tenias terminado, enviarmelo enseguida que cuando mas pronto lo tenga a vuestro lado estare más pronto.” Carta de Joan Brodat a su familia, 11.4.1939.

las notas manuscritas, si bien son apuntes muy sintéticos, hallamos el relato terrible de la retirada, que confirma definitivamente la participación de Brotat en los combates:

Caporal sanitari bala travessa [el] cap // reemplaça el [seu] lloc per la condició d'apotecari al sanitari [...] cruenta batalla[...] assistint al ferit es ferit al peu i no vol abandonar el lloc i no vol ser evacuat / Retirada de tot el batalló del secció de sanitat[...] queden el comandant metge [ilegible] i els sis camillers i jo // a l'ordre del dia es proposat que se li atorgui una medalla al mèrit al valor[...] no fou mai atorgat per el fatal [desenllaç] // Pres [fet] pres tropes franquistes pels voltants de S. Martí de Bas[...] decomissat i deixat quasi despulat en ple mes de febrer [...] Camp de concentració instal·lat Universitat de Cervera 4 mesos [...] roba i menjar tot so [s'ho] quedaven.⁹¹

Naturalmente, las cartas desde Cervera no explican cuáles eran las condiciones de vida en aquel campo de concentración. Los testimonios que han quedado de esos campos hablan de un trato inhumano:⁹² hacinamiento, condiciones sanitarias lamentables (con la consecuencia de una alta mortalidad) y todo tipo de maltratos, además de la humillación de los vencidos que las exclamaciones en las cartas ponen en evidencia. Josep Maria me dijo que su hermano cambió su reloj a cambio de comida. Probablemente fuese la menor de las penalidades que padeció.⁹³ Aun así, Joan Brotat mantuvo su pasión artística en la más absoluta precariedad: hacía pequeños dibujos aprovechando los sobres de las pocas cartas que recibía [5].

Toda la preocupación de Brotat era lograr los avales que le permitieran salir de su reclusión [A16] [A17]. En carta de Josep Maria con fecha del 15 de abril le anuncian que “te mandamos el aval y el permiso de trabajo”. La última carta de Brotat desde Cervera es del 22 de abril de 1939. ¿Qué sucedió inmediatamente después? Brotat, enfermo a su regreso, fue eximido del servicio militar porque se le detectó una patología en el corazón.⁹⁴ En cualquier caso, parece que su salud fue frágil durante toda su vida. Es posible que hiciera algún tipo de servicio sustitutorio pues entre la documentación he

⁹¹ Entre corchetes añadimos la puntuación y algunas palabras para hacer más comprensible el texto.

⁹² Pueden consultarse testimonios directos en el Archivo de la Experiencia (<http://www.archivodelaexperiencia.es>) impulsado por el Gobierno de España.

⁹³ Al parecer estuvo encargado de la limpieza de las letrinas (una simple fosa). Entrevista a Ricard Brotat, sobrino y ahijado de Joan Brotat, 4.9.09.

⁹⁴ Notas autobiográfica AB.

hallado un carné de la Cruz Roja, con fecha de 1941, que lo habilita como camillero de ambulancia.

II-1-c. La primera posguerra

Como es sabido, la primera fase de la posguerra española, que coincidió con la Segunda Guerra Mundial, fue extremadamente penosa para muchos ciudadanos.⁹⁵ Fueron años de represión y penuria económica. El negocio de confección de zapatos no ofrece posibilidades para los hermanos Brotat. Apenas sabemos nada de esos primeros años cuarenta. La supervivencia debía de ser la única prioridad. Los hermanos Brotat deciden montar un nuevo negocio, un taller de marcos, que sería su sustento hasta la vejez, si bien tanto Enric como Josep Maria y Elvira, que no se casarían nunca (tampoco lo haría Joan), con los años dependerían en parte de su éxito como pintor. Los esfuerzos por sacar adelante la familia y el negocio debían de pasar ante todo. Seguramente, Brotat tenía serias dificultades para satisfacer su vocación artística, que, al parecer, no era entendida ni realmente aceptada por su familia, excepto por Josep Maria, que tenía el mismo tipo de inquietudes. Es significativo lo que le escribe Ricard a Joan en una carta (22.1.48):⁹⁶ “El poco tiempo que tienes lo empleas con la pintura o bien leyendo. Cosas las dos que te envidio pues yo quisiera tener esa voluntad tuya en aprovechar el tiempo en aprender cosas tan bellas”. Todavía en 1948, cuando ya tenía veintiocho años y solo tres años de su primera exposición individual, tenía “poco tiempo” para pintar. Debe valorarse el mérito de Brotat, que no disponía de un ambiente favorable.

Tienen un gran interés las cartas que a lo largo de 1944 se escriben Joan Brotat y Josep Maria mientras este realiza su servicio militar. En ellas ya podemos apreciar la intensidad de las preocupaciones estéticas de Joan Brotat, su necesidad de interrogarse profundamente sobre la vida y también su perfil psicológico, que en esos momentos parece tender a un carácter marcadamente depresivo, si bien justificado, en parte, por las dificultades para dar una salida armónica a su vocación.

Joan Brotat y Josep Maria comparten su afición al arte y la literatura, pero en Brotat el anhelo de intensidad creativa parece más acuciante y doloroso: “Ara bé,

⁹⁵ Un libro reciente que recopila testimonios directos es Elordi, Carlos: *Los años difíciles*. El País Aguilar, Madrid, 2002. La exposición reciente *Guerra i fam a Catalunya* (Barcelona, Museu Etnològic, 2009) también es muy reveladora.

⁹⁶ Carta de Ricard a Joan Brotat, 22.1.1948, escrita desde Melilla, donde cumplía el servicio militar.

començarem jo ha escriuret a tu i tu ha llegir, quant la rebis, algún banal, ridicul?, paragraf, que'ns son criticats per els altres, els de casa".⁹⁷ Esta protesta ante la incomprensión familiar tiene algo de juvenil, pero se corresponde también con las tribulaciones y dudas de un artista en un contexto poco favorable. Los años pasaban y el mundo de Brodat no era el de la pintura, pues pesaban más las obligaciones familiares y económicas. Ante esa situación se muestra a menudo amargo: "Ara anirem a dinar, el succulent, abundan i ric dinar que ens imposa aquesta maleida epoca, si, maleida, que arrestrem fa un cert temps que atormenta, desconsola, desfalleix tots els anhels de la nostra joventut". Josep Maria lo anima a perseverar en los momentos de desánimo.⁹⁸

Esta correspondencia es muy distinta de la de la guerra civil. Brodat ahora es extremadamente locuaz y expresivo. Escribe largas cartas con pretensiones poéticas en las que, a veces sinceramente y otras insertando disquisiciones a modo de ejercicio literario,⁹⁹ hace reflexiones sobre la vida y el paso del tiempo que se verán reflejadas en su pintura posterior. Aunque el salto de madurez es muy notable desde las cartas de la guerra, la visión fatalista de la vida que ahora muestra Brodat, así como su estilo ampuloso, tienen aún algo de juvenil y romántico, quizás con algún rastro existencialista, si bien no he encontrado alusiones explícitas a autores representativos de esa tendencia emergente en los círculos artísticos europeos de la época.

Adjunto en el anexo algunas de estas cartas. En ellas hallamos esa tendencia a lo triste e incluso lo macabro como respuesta a una concepción melancólica de la vida:

La calitja me envolta envoltalla ma cambra, cambra? Misero reco, on allotju una ossamenta fugitiva de la sepultura avida de l'esplendor en la nit.¹⁰⁰

Hores de torment i angoixa son aquestes, hores sens silenci assassinades per la mesura del temps, en combat continu amb el camp de batalla d'aquesta vida. Batallar, batallar, suspir al contemplar les il·lusions com es van desfensa, desfensa, devallant i elevanse com una flama en el seu ultim suspir.¹⁰¹

⁹⁷ Carta de Joan Brodat a Josep Maria, 17.6.1944. [A18].

⁹⁸ Carta de Josep Maria a Joan Brodat, 14.10.1944.

⁹⁹ "El que te escric no son cartes, no, cartes no ho son, ni es res sols tracto de fer-te passar uns instant agradables, distrets per a acmpanyar-te". Carta de Joan Brodat a Josep Maria, 13.6.1944.

¹⁰⁰ Carta de Joan Brodat a Josep Maria, 17.6.1944. [A18].

¹⁰¹ Carta de Joan Brodat a Josep Maria, 5.6.1944. [A19].

Encara que molts vulguin fugir d'aquesta vida es trista perquè es trista, això és cert, perquè es pesada, horrible, amb un mot fa fàstic viure.¹⁰²

La prosa de Brodat té rasgos delirants. La puntuació i la sintaxi condueixen a una acumulació de frases agotadores. El contingut se desborda entre la presunció i el desvarí. El estil passa del lirisme al monòleg espes. Pretende traduir un estat de hipersensibilitat sombria i podem concloure que és mala literatura, però també és una obsessió genuïna que raya amb lo patològic per la querència necròfila, per la reiteració de temes (el paisatge urbà, la nit, la modestia, la banalitat de la vida quotidiana), per un dramatism pròxim a la al·lucinació... La retòrica de Brodat és rudimentària, com ho són la sintaxi i l'ortografia, però de alguna manera respon a un intent de practicar fórmules creatives cultes i modernes. En un moment donat se distancia de lo escrit i afirma: "La ploma m'ha fugit dels dits i sola ha anat seguint els dictats del pensament".¹⁰³ Aunq ue no la cita (qui n s'ha llegida), est a parafraseant la definició del automatisme surrealista que va fer André Breton.¹⁰⁴

De fet, en una carta de gener de 1946, document d'interès, s'extiende en reflexions sobre la pintura tractant de ser didàctic amb el seu germà. Allí reflecta un coneixement bàsic dels moviments de vanguardia i explica una concepció de l'art que, si no molt elaborada, conté els rudiments d'una modernitat entesa com lluita èpica contra la costumbre i la tradició on la subjectivitat passa per damunt de qualsevol consideració mimètica o "realista". Llega fins i tot a mencionar formes radicals d'introspecció: "La lluita de la pintura d'avui dia est a en tot això i molt més en plasmar el estat subconscient". Est a frase, junt amb el eco (conscient o no) de Breton, sembla indicar certa inclinació cap al surrealisme. En el seu joc amb els ismes, est interès s'confirma: "Ismes, ismes la pintura per als snobs diu? uns ismes, dadaisme, futurisme, modernisme, cubisme, surrealisme, expresionisme i tant d'altres i un altre afegiria per el futur, l'atomisme. Surrealisme, estats ànims, expressions ànims internes, realitats subreals a vegades veig en ell,

¹⁰² Carta de Joan Brodat a Josep Maria, 17.1.1946. [A20]. També el 3.6.1944: "Que recullis dins el seno de la ment les quatre grates hores de la teva miserable vida, no és la teva sino la de tots en la que ens atormenta sempre un dolor fons a la hora de deixar nostre cos sota les lloses fredes" [A18].

¹⁰³ Carta de Joan Brodat a Josep Maria, 13-6.1944.

¹⁰⁴ "Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle de la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale" (André Breton: *Manifeste du surréalisme*, 1924).

una primitiva realitat de les coses com una especie de prehistoria o un fonament de la realitat".¹⁰⁵

De manera muy elemental e imprecisa, con un razonamiento simple, simplista incluso, pero esclarecedor, Brotat demuestra que apoya los criterios de la vanguardia y tiene algunas nociones sobre ellos. Se sitúa a favor de la expresividad, la subjetividad y la libertad creativa. Le preocupa realmente el sentido del arte. Sobre la belleza escribe: "Belleza es una paraula que gravita, masisa, amb intensa profunditat, prove de pronunciar moltes vegades bellesa bellesa i compararla amb bonic i bufo". A pesar de una formación limitada y vacilante (no uso aún el término "ingenuidad", que obviamente me viene a la cabeza, porque adquiere un sentido muy específico más adelante), para Brotat el arte es algo fundamental, una manera de buscar consuelo o explicación para la vida y una empresa que debe afrontarse con procedimientos atrevidos.

II-1-d. Formación

En la escuela era, según sus propias palabras,¹⁰⁶ mal estudiante de gramática y matemáticas, pero ya sobresalía en dibujo. El curso 1940-41 se matricula en el Ateneo Obrero de Barcelona¹⁰⁷ (calle Montcada, 12, junto al domicilio familiar de Flassaders). Tenemos un resguardo de matrícula de ese curso y del correspondiente a 1943-44. En junio de 1941 obtiene una calificación de notable y en junio de 1944 de excelente. Entre estos dos cursos recibe clases de pintura en una escuela privada, la Academia Martínez Altés.¹⁰⁸ En 1943-44 se matricula también en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona. Según recoge Rodríguez-Aguilera, en 1945 y 1946 reanuda sus estudios en el Ateneo Obrero asistiendo a clases de pintura y composición.

Tenemos también una tarjeta de socio del Fomento de las Artes Decorativas fechada el 18 de octubre de 1948, institución de la que, al parecer, fue asiduo. Se

¹⁰⁵ Carta de Joan Brotat a Josep Maria, 17.1.1946. [A20]

¹⁰⁶ Nota autógrafa (AB).

¹⁰⁷ En la entrevista de Cesáreo Rodríguez-Aguilera a Joan Brotat (óp. cit), este precisa: "Para el año 40 o 41 hice un curso de dibujo en yeso, enseñaban perspectiva, los que no podían ir a la Escuela Industrial de Terrassa hacían los cursos en esta escuela".

¹⁰⁸ Situada en la calle del Pi, la academia fue fundada en 1886 por Gabriel Martínez Altés, un pintor procedente de Tarragona. Según me contó Josep Maria Garrut, por esa academia habían pasado Nonell, Nogués, Tharrats... (entrevista a Josep Maria Garrut, 13.1.2000). También el pintor Francesc Todó (Tortosa, 1922) estudió en esa pequeña academia, cuyas anticuadas instalaciones recuerda.

matriculó en dibujo de figura humana con modelo en diciembre de 1948, clases que se inician en 1949.¹⁰⁹ De este recorrido se deduce que Brotat no era realmente un autodidacta, como se supone que deben ser los pintores naif. Es cierto que su formación es discontinua y fragmentaria, pero esto no era raro en la trayectoria de los artistas jóvenes de la época.

Aunque no era un caso infrecuente en la época debido a las costumbres familiares y a las dificultades económicas del país, es relevante señalar que Brotat soportó una fuerte oposición familiar a su vocación artística. Su hermano Josep Maria me ha contado la situación en diversas ocasiones y con todo detalle. No me parece necesario repetir pormenorizadamente los episodios de este enfrentamiento porque forman parte de la estricta privacidad, pero cabe señalar que fue un conflicto en el que se involucró toda la familia y en el que Joan tuvo que imponer sus deseos de manera dramática. Ante su obstinación se llegó, finalmente, a un acuerdo: Brotat renunciaba a su parte en el negocio de marcos y se convertía en un mero empleado. A cambio trabajaría media jornada y dispondría de las tardes para pintar. Este arreglo debió de acordarse a finales de los cuarenta o principios de los cincuenta, cuando Brotat empieza a exponer.

El carné de lectura de la Biblioteca Popular del Distrito IV (1944) refleja sus intereses culturales y nos ofrece una pista sobre una de las posibles fuentes de información artística para Brotat. Pero hay otra mucha más importante, de la que solo conservamos el testimonio de la memoria personal. Se trata de la relación personal con Josep Maria de Sucre,¹¹⁰ personaje singular muy conocido en los círculos artísticos barceloneses, intelectual clave en el apoyo a los artistas jóvenes por su posición en el Cercle Maillol del Instituto Francés de Barcelona, pero sobre todo por su generosidad en la comunicación y por su apuesta inquebrantable a favor del arte moderno. Según me contó Josep Maria, un familiar conocía a Sucre y organizó un encuentro en la farmacia del tío de Joan. Allí se llevaron cuadros para montar una pequeña exposición improvisada. Sucre se interesó por el joven Brotat y quiso apoyarlo. Siempre según Josep Maria, visitó a menudo a Joan para conversar sobre pintura, ejerciendo de alguna manera como profesor de estética, pues le hablaba sobre teoría del arte (quienes lo conocieron recuerdan la grandilocuencia del viejo maestro). Esta relación pudo iniciarse

¹⁰⁹ Constan las matriculaciones en el AB.

¹¹⁰ Sobre este véase de Sucre, Josep Maria: *Memorias*, Barcelona, Fomento, 1963; Peran, Martí: *Josep Maria de Sucre*, Mataró, Patronat Municipal de Mataró, 1999; Borràs, Maria Lluïsa: óp. cit.

a finales de los cuarenta y quizás algunas de las opiniones y datos sobre las vanguardias que podemos leer en la correspondencia de Brodat provinieran de las ideas transmitidas por Sucre. La cosa llegó a un punto en que, al parecer, este se refirió alguna vez a Brodat como discípulo suyo.¹¹¹

II-1-e. Exposiciones

Como he argumentado, en la década de los cuarenta las prioridades de Brodat son la afirmación de su vocación y la preparación técnica, en unas condiciones muy desfavorables. Ello explicaría su escasa actividad expositiva. La correspondencia nos permite adivinar un desánimo y una amargura intermitentes. Pero, por otra parte, esas dificultades hacen valorar aún más su persistencia, que sería premiada la década siguiente.

La primera vez que expone es en 1944, dentro del IV Salón de la Juventud, iniciativa organizada por la Sala de Arte Librería Dalmau (Paseo de Gracia, 80)¹¹² fundada en 1941.¹¹³ Al parecer expone solo un cuadro, que será destacado por la prensa.

En la bibliografía, sin embargo, no queda constancia de las exposiciones que realizó en el Ateneo Obrero barcelonés a pesar de que el AB contiene más documentación sobre ellas que sobre la muestra de Dalmau. Quizás Brodat las obvió porque las consideraba menores, como exposiciones de estudiantes. No obstante, la cantidad de obras expuestas en 1946 y el folleto que se editó, sencillo pero muy correcto, apuntan a un proyecto de cierta ambición, al menos para unos artistas noveles. Las referencias que encontramos a la exposición de 1944 nos muestran las esperanzas que tenía depositadas. Habla de una notable asistencia de público y 'menciona la ausencia de ventas, indicando así que tenían ciertas expectativas al respecto.¹¹⁴ Pero

¹¹¹ Habría dicho en algún Salón de Octubre: "Aquest que viu a dalt d'un terrat [los Brodat vivían en un último piso y Joan pintaba a menudo en la azotea] és deixeble meu". Entrevista a Josep Maria Brodat, 23.2.2000.

¹¹² Carta de la galería con envío de catálogos y petición de dos o tres obras más "para verlas los señores críticos" (22.9.1944).

¹¹³ Hueso i Muñoz, Carme: *Aparadors d'art: una aproximació a la història del galerisme a Catalunya*, Barcelona, Gremi de Galeries d'Art de Catalunya, 2006, p. 74.

¹¹⁴ Carta de Joan Brodat a Josep Maria, 29.6.1943.

también comprobamos que el montaje y la organización corrían a cargo de los alumnos.¹¹⁵ Los resultados debían de ser modestos.¹¹⁶

El folleto de la exposición de 1946 (del 7 de junio al 7 de julio) nos permite saber los nombres de los artistas participantes: Brotat, Olivé [sic], Sala, Santos y Santamaría. Sabemos que tenía amistad con Alfons Oliver Ferrer y que ambos salían los domingos a pintar por los alrededores de Barcelona, tal como me contó Josep Maria Brotat y como podemos inferir de una nota en la que se citan para ir a pintar a Sant Boi.¹¹⁷ También consta la amistad con Manuel Santos Zaplana, de quien se conserva un conjunto de cartas en el AB posteriores a la exposición. Al menos en este caso no parece tratarse de una exposición genérica de fin de curso al estar compuesta únicamente por cinco artistas. El folleto indica que Brotat exponía 8 dibujos, 5 bocetos, 22 óleos y las siguientes escenografías: *Nuestra ciudad* y *El hombre deshabitado* (Rafael Alberti), *Despertar en primavera* (Frank Wedekind), *Gala Placidia* (Angel Guimerà), *Espectros* (E. Ibsen) y *Medea* (Eurípides). Llama la atención la cantidad de obra presentada, que tal vez no correspondiera a un solo curso y, en ese caso, indicaría que la exposición era entendida como una pequeña antológica de los autores, deseosos, en cierto modo, de exponer su trabajo con la amplitud de una pequeña individual. El otro aspecto interesante son esas “escenografías”, un tipo de ejercicio que no vemos en la producción posterior de Brotat y que, al no encontrarse en sus compañeros de exposición, nos podrían dar a entender que Brotat, de algún modo, exploró ese campo debido a un interés genuino por la literatura y, en particular, por el teatro. En julio de

¹¹⁵ Carta de Joan Brotat a Josep Maria, 21.6.1944: “Ja estem fent forats i passen llistons a les parets de l’Ateneu ja arriben pintures i escultures, dilluns ja tot llest comencem l’exposició fins a quinze dies”.

¹¹⁶ Carta de Joan Brotat a Josep Maria, 26.VI.1944: “El conjunt te una aire bastant, quasi escolar i les bombilles s’han tornat a fondres”. Explica que expone 14 óleos, dos dibujos y dos acuarelas.

¹¹⁷ Tarjeta con nota autógrafa de Alfons Oliver (AB). Alfons Oliver Ferrer (1920-1985) fue, probablemente, el mejor amigo de Brotat. He obtenido información sobre él gracias a su hija, la historiadora y crítica de arte Conxita Oliver (entrevista 22.08.2009). Se trata de un personaje muy revelador con respecto a las dificultades de la posguerra y al mundo íntimo de Brotat por las afinidades que tuvieron. Dejó la pintura hacia 1950 y no volvió a practicarla hasta finales de los años setenta (aunque solo como aficionado pese a algunas exposiciones). Las duras consecuencias de la guerra y la posguerra lo obligaron a abandonar su vocación artística. Como Brotat, Oliver había pertenecido a la quinta del biberón y había vivido toda la dureza de la guerra, en la que fusilaron a su hermano. Brotat y Oliver, que siguieron viéndose regularmente toda su vida, compartían una cierta visión trágica y pesimista del mundo muy vinculada al feroz trauma bélico y a la humillante derrota de sus ideales. El golpe fue brutal para sus aspiraciones artísticas, y solo Brotat logró superarlo con un esfuerzo y una perseverancia que, aun no siendo cuantificables, deben ser valorados en su importancia y significación.

1947, Brotat expondría de nuevo junto a Alfons Oliver y Josep Maria Sala en la emisora Radio Vilanova. Son, pues, la escuela de oficios donde estudiaban y la sede una pequeña emisora local los modestos espacios en los que podían exponer estos artistas noveles.

Este era el grupo de amigos que Joan Brotat tenía en la segunda mitad de los cincuenta: Oliver, Sala, Manuel Santos,¹¹⁸ Muxals y Monzón. Ninguno de ellos progresó en la carrera artística.¹¹⁹ Se reunían en la taberna de la señora María, cerca de la iglesia de Sant Just, en el barrio gótico barcelonés, uno de los lugares frecuentados por la bohemia.¹²⁰

Las cartas de Manuel Santos muestran cómo ambos compartían pasión y ambición por la pintura. Proyectan posibilidades para exponer. No cuentan, al parecer, con ningún respaldo externo. En las cartas de 1948 se aprecia el estado de ánimo de Brotat:

Cartes que no comprenc, pero, les tres que m'has escrit destilen, tristesa i amargor.¹²¹

Una carta [la anterior] bastant depriment i pessimista ¿Es acas que només et moc escriure quant estas en desanim i disgust? Encara que aquestes depresions és lo mes corrent en nosaltres. ¿Que busquem? Potser la felicitat esta en el grau de sacrifici i sofriment de nosaltres.¹²²

Pero poco después parece que nuevos proyectos llevan a un cierto optimismo:

Em va agradar el teu estat d'anim optimista amb il·lusions i ganes de fer la exposició.¹²³

¹¹⁸ Manuel Santos Zaplana. envió cartas a Brotat durante su servicio militar (entre el verano de 1947 y mediados de 1949). No tenemos información sobre su actividad artística más allá de la exposición en el Ateneo Obrero (donde debía de estudiar) de 1946 y de algunos dibujos de carácter costumbrista aparecidos entre la correspondencia del AB.

¹¹⁹ Tal como él mismo confirma en la entrevista de Cesáreo Rodríguez-Aguilera a Joan Brotat, óp. cit.

¹²⁰ Entrevista a Josep Maria Brotat, 29.10.2000.

¹²¹ Carta de Manuel Santos a Joan Brotat, 17.2.1948.

¹²² Carta de Manuel Santos a Joan Brotat, 29.2.1948.

¹²³ Carta de Manuel Santos a Joan Brotat, 1.2.1949.

Vareig rebre les dues cartes. Em dius que em fet tard per a la exposició en la fira. Ens em entretingut massa. De totes maneres podries mirar a la Sala Caralt. No esta en mal puesto. La Pictoria no. Queda algo apartada i no me es simpatic el personal i la sala. Em dona rabia que hagim perdut el temps llastimosament. Pero que hi farem. Paciencia.¹²⁴

De la correspondencia se infiere que Brodat y Santos debían llevar la iniciativa en la organización de las exposiciones del pequeño grupo de amigos. Son ellos quienes deciden quiénes están en condiciones de exponer, por ejemplo.¹²⁵ Estando Santos en el servicio militar, es Brodat quien parece encargado de las gestiones con las galerías. Aunque en una carta se menciona que Brodat ha encontrado una sala y queda pendiente firmar el contrato,¹²⁶ no me consta que Brodat participara en ninguna muestra ese año. No sabemos, pues, si finalmente se llegó a hacer esta segunda exposición colectiva tras la primera del Ateneo. A menos que se trate de la exposición (Brodat, Sala, Giménez Balaguer)¹²⁷ que bajo el título “Tres signos” se presentó del 20 de enero al 2 de febrero de 1951 en la Sala Caralt y de la cual solo consta el contrato de alquiler de la sala firmado por Brodat.¹²⁸ En cualquier caso, esta correspondencia atestigua las dificultades propias de los artistas noveles para exponer en aquellos años, pero también la marginalidad de Brodat con respecto a artistas mejor integrados con los que se relacionaría algo más tarde.

II-2. Análisis de la obra

II-2-a. Primeras obras

La década de los cuarenta¹²⁹ es, para Brodat, una década de formación del estilo. Observamos tres fenómenos internos en este período. La cantidad de obra producida es

¹²⁴ 2.8.1949. En la carta del 31 de octubre de 1948 también hacen referencia a un tanteo de la Sala Fortuny.

¹²⁵ Carta de Manuel Santos a Joan Brodat, 5.3.1949.

¹²⁶ Carta de Manuel Santos a Joan Brodat, 6.8.1949.

¹²⁷ Laurent Jiménez Balaguer (Barcelona, 1938). www.jimenez-balaguer.book.fr. Véase entrevista en el anexo.

¹²⁸ AB.

¹²⁹ Entre los documentos del AB no he hallado dibujos u obras anteriores (que hubieran sido, en todo caso, trabajos de carácter infantil).

relativamente pequeña debido a la falta de pericia técnica y a la falta de tiempo para dedicarse a la pintura. Se produce una notable y rápida secuencia de cambios, con tendencia a los experimentos y pruebas en direcciones diversas. Finalmente, a pesar de esta rareza y dispersión, podemos distinguir una lógica evolutiva que conduce hacia finales de la década a algunos de los rasgos/recursos fundamentales de su estilo más característico y afortunado, el de los años cincuenta.

Los primeros dibujos que tenemos son aquellos minúsculos y emotivos que Brotat realizaba en el interior de los sobres de las cartas que le enviaban al campo de Cervera [4] [5]. No tienen mayor trascendencia que la de indicar la necesidad artística del joven. Por su estilo, sencillo e inexperto, comprobamos que Brotat no fue un artista precoz. Como hemos visto, su formación técnica se lleva a cabo a lo largo de los cuarenta. También sabemos que, a diferencia de artistas un poco más jóvenes y que no vivieron la guerra, la experimentación con la vanguardia para Brotat se dará a una edad relativamente avanzada, lejos de la adolescencia y sus atrevimientos temerarios. Quizás la única cosa que podamos reseñar estéticamente sea un cierto interés por lo bucólico: pequeños paisajes, probablemente entrevistos en los desplazamientos en campaña militar, algún modesto bodegón de flores y cabezas que parecen retratos, son motivos todos ellos que remiten a una sensibilidad hacia lo modesto, lo próximo y lo familiar.

Fechados entre 1943 y 1944, hay una serie de paisajes de pequeño formato que serían los primeros pasos de Brotat en la pintura al óleo tras algún rudo bodegón realista que se puede contemplar aún en la colección familiar [6] [7].

Estos paisajes de colores oliváceos muestran un intento por practicar una pincelada de tipo impresionista, vibrante y pastosa. El tono cromático y el carácter aparentemente aleatorio de la composición nos sitúan en la lejana estirpe de Camille Pissarro, con algunos posibles referentes catalanes como Pidelaserra. Pero, en definitiva, es una pintura genérica y algo impersonal, aunque podemos destacar una febrilidad en el gesto que indica la voluntad de practicar una pintura expresiva y que reencontramos en los dibujos de mediados de los cuarenta.

Para un Brotat que debía de tener escaso tiempo disponible, el dibujo debió de ser, desde el principio, un recurso, un refugio y una pasión. Hay también una serie de pequeños dibujos con temática un punto alegre, de ambientación romántica y decimonónica y carácter anecdótico [8] [9] que podrían corresponder a algún tipo de trabajo de ilustración, quizás vinculado al interés por lo teatral que se adivina en la

exposición del Ateneo Obrero (1946) o a la simple pulsión imitadora que observamos en la correspondencia (copiaba figuras y motivos de revistas o libros ilustrados).

En los tiempos del estraperlo, durante la posguerra, la pintura comercial y conservadora fue un negocio floreciente. En ella se daba una recurrente, vacua y superficial recuperación del estilo o del aire de la pintura antigua, con especial interés por el realismo barroco y el costumbrismo de la llamada “pintura de casacas”, heredera perversa del fortunañismo. Pero había también una vía de mayor honestidad y calidad que adoptaba los clichés decimonónicos y una peculiar combinación de naturalismo y sintetismo caricaturesco. Estos dibujos de Brotat, a la tinta e iluminados con toques de acuarela, nos recuerdan por su delicada frivolidad a lo que en aquellos momentos empezaban a hacer Emili Grau-Sala, José Luis Florit [10]¹³⁰ u Olga Sacharoff. No podemos descartar que Brotat pudiera ver alguno de los libros de Grau Sala,¹³¹ aunque este los publicaba en París y solían ser obras de bibliofilia poco accesibles.

Lo mismo podemos decir de la posible influencia de Olga Sacharoff. No se puede asegurar que llegasen a manos de Brotat algunos de los libros que esta había ilustrado hasta la fecha.¹³² Es más probable que viera alguna de sus exposiciones en Barcelona.¹³³ Igualmente, si bien es un género bastante estereotipado, podemos hallar cierto paralelismo entre los típicos floreros de la artista rusa y alguna obra primeriza de Brotat. [11] [12]¹³⁴. A partir de aquí, la pintura de Brotat evoluciona muy rápido, en direcciones diversas y, a veces, solapándose de modo confuso y contradictorio, como es propio del artista que todavía está aprendiendo y buscándose a sí mismo. Entre 1944 y 1945 se inicia una vía que podría denominarse miserabilismo si no fuera porque esta palabra

¹³⁰ José Luis Florit (Madrid 1909-París 2000) se instaló durante la guerra civil en Barcelona, donde expuso regularmente. Trabajó como ilustrador para diversas editoriales así como para el *Diario de Barcelona* desde 1942, periódico del que fue nombrado director artístico. Su obra, ligera y decorativa, se caracterizó por un estilo costumbrista que miraba hacia la burguesía del pasado quizás influido por el éxito de Grau Sala.

¹³¹ Emili Grau Sala (Barcelona, 1911-1975) logró gran reconocimiento como ilustrador en París, evocando un romanticismo decimonónico, galante y afrancesado (Gasch, Sebastià: “Grau Sala, a la luz del recuerdo”, *Destino*, nº 197, 6.7.1975, p. 37). Desde 1941 a 1963 realizó ilustraciones para numerosas ediciones de bibliófilo de clásicos de la literatura, siempre en editoriales francesas con la excepción de *La vida de un año*, de Agustín Figueroa (Barcelona, Gustavo Gili, 1945) y *El circo y sus figuras*, de Sebastià Gasch (Barcelona, Barcino, 1947).

¹³² Clementina Arderiu: *Sempre i ara: poemes*, Barcelona, Societat d’Aliança d’Arts Gràfiques, 1943; Colette: *La maison de Claudine*, Barcelona, Ediciones Mediterráneas, 1943.

¹³³ 1940: Galería Fayans Catalán; 1941: Llibreria Mediterrània; 1942: Galería Argos; 1943: Galería Syra.

¹³⁴ Cfr. Joan Brotat: [Florero], c. 1943 y Olga Sacharoff: “Florero”, c. 1934.

puede llevar a confusión, pues no se trata de una obra conectada con la corriente liderada por Bernard Buffet en París y que tiene su apogeo a finales de los cuarenta y principios de la década siguiente. Podríamos hablar de un expresionismo contenido y elegíaco. En estas obras, Brotat utiliza una gama cromática apagada donde dominan los tonos terrosos que remiten a habitaciones sombrías o a las telas pobres que visten los individuos melancólicos y humildes. Los personajes tienden a acurrucarse, a encerrarse sobre sí mismos en modestas ocupaciones. “Músicos” [14] representa a un grupo de músicos callejeros (la figura central ofrece un platillo) de mirada tan apagada que podría ser ciega. La factura del cuadro es simple. El perfilado en negro que dibuja las figuras es trémulo, inquieto. Muy de lejos, estos ensayos de Brotat, enlazan con la época azul de Picasso por la lírica triste o con el realismo pobre y vibrante de Gimeno.¹³⁵ La resolución formal es, quizás, algo elemental y los objetivos poéticos obvios, pero por la correspondencia que he analizado anteriormente sabemos que responden al estado de ánimo de Brotat en aquellos años y a su intento de articular una descripción poética de la realidad que sublimase un pesimismo pertinaz situado en los confines del existencialismo.¹³⁶ Un paisaje urbano, fechado en 1944-45 incide en la observación de las calles, resultado probablemente de los paseos solitarios que Joan Brotat refiere en sus cartas llenas de melancolía y comentarios amargos. La pincelada es aquí de raigambre cezianiana. El estilo se pretende vigoroso por el carácter esbozado y los densos empastes, aunque esa energía nunca se desborda: vemos bien cómo Brotat busca siempre mantener el equilibrio compositivo, la coherencia tectónica del paisaje, por disciplina académica o por una tendencia innata al orden. En los dibujos contemporáneos, el tema esencial parece la figura humana, siempre en grupo, a veces apelmazado, pero sin comunicación explícita entre los individuos. Estos aparecen a menudo como acurrucados ante algún tipo de sutil amenaza que los debilita. El título “Las tristes todavía”, aunque probablemente puesto por el artista a posteriori, aclara el tono de esta obra [15 y 15b].¹³⁷

En otros dibujos de mediados de los cuarenta se puede apreciar cierto interés por la belleza y la gracia femeninas. Esta es una cuestión (la representación de la mujer con su feminidad y su encanto erótico) que, en casi toda su obra y a pesar de la obsesión por la figura femenina, queda relegada, reprimida o sublimada dando lugar a una

¹³⁵ Véase, por ejemplo, la [13] o el [15].

¹³⁶ La manifestación más popular del existencialismo en España fue la célebre novela *Nada* de Carmen Laforet (1945).

¹³⁷ Reproducido en Corredor-Matheos, José: *Dibujos de Joan Brotat*, óp. cit. (s.p.).

idealización muy particular que trataremos más adelante. Amparado en un cierto costumbrismo, vemos cómo pone toda su atención en los cabellos y los peinados de unas mujeres que siguen un mismo patrón: grandes ojos rasgados, a veces entornados lánguida o tristemente, boca fina y de largas comisuras, hombros redondos, suaves y arqueados [16].

II-2-b. Poesía

Podemos entender mucho mejor estas primeras obras de Brotat si las relacionamos con su poesía.¹³⁸ Brotat escribió poemas en su juventud, afición que no cultivó posteriormente, pero que en aquellos años coincidía con los intereses literarios que compartía con su hermano Josep Maria. No sabemos cuántos poemas escribió. He localizado quince de tres fuentes distintas.¹³⁹ Se pueden datar entre 1936 y 1946, según las indicaciones de Josep Maria Brotat y la fecha de los últimos hallados. Aunque sería deseable una mayor precisión, pues no son lo mismo dieciséis que veintiséis años, ni el antes o el después de la guerra, parece que la mayoría son de principio de los cuarenta como máximo. En la correspondencia de esos años vemos cómo se reparte el interés por la literatura y la pintura entre Joan y Josep Maria. Debemos que suponer que, muy rápidamente y a medida que Joan confirma su vocación pictórica, sus escauceos literarios van disminuyendo. Se trata, por tanto, de una actividad juvenil y esporádica a la que podríamos restar importancia si no fuera porque en ella encontramos expresados verbalmente algunos de los temas característicos de Brotat, no sólo de aquel entonces sino de toda su vida.

¹³⁸ Véase [A21], donde los reproduzco integralmente.

¹³⁹ Sólo se ha publicado uno de ellos, “Sobre el cavall blanc”, en el catálogo de la exposición de Caja Madrid en 1991, con versión castellana a cargo de José Corredor-Matheos (AA.VV.: *Homenaje a Joan Brotat*, Barcelona, Caja Madrid, 1991). Disponemos, no obstante, de un documento que recopila 12 poemas de Brotat. Se trata de un librito confeccionado manualmente por Josep Maria Brotat a la muerte de su hermano para regalárselo a personas que tuvieron relación con él: *Recull de primers versos 1936-1940 de Joan Brotat* (manuscrito). Me lo obsequió en agosto de 2002. He encontrado dos poemas más en una carta de Joan Brotat a Josep Maria (17.1.46) y otro más manuscrito y acompañado de una acuarela pintada por el propio Brotat. [A21].

Uno de los temas es la evocación afectuosa y lírica de los tipos humanos y el paisaje del barrio humilde, artesano y medieval donde vivía.¹⁴⁰ El mejor ejemplo es “El meu carrer”, que describe la estrecha calle de Flassaders:

Cantant passen
Els carreters,
Passan amb esclops
Els peixeters
Al carrer que jo visc
[...]
Es pobre, es humil,
Però es molt bonic
El carrer en que jo visc.¹⁴¹

La expresión sencilla y la dulzura del contenido remiten a esa ingenuidad que se consideró característica de Brodat. Vemos que le interesa la particularidad de los diferentes oficios y actividades que se hacían bulliciosamente manifiestos en ese barrio. Este será uno de los temas más recurrentes en la pintura de Brodat, el de los trabajadores humildes vistos con empatía y afecto. No hay en estos poemas, ni en su pintura posterior, rasgos de ese paternalismo en el que a veces caen intelectuales o artistas cuando tratan sobre unos colectivos sociales a los que, en definitiva, no suelen pertenecer. En cambio, vemos cómo Brodat sí debía sentirse parte integrante de la sociedad modesta y trabajadora que le correspondía por su origen. Hay que tener en cuenta que Brodat vivió y trabajó en la casa familiar hasta bien entrados los años setenta. Debe señalarse, por otra parte, que no hay ningún ánimo reivindicativo o remotamente político en este elogio de los trabajadores más humildes. La mirada de Brodat es, simplemente, tierna y compasiva hasta los límites de la cursilería. Es una mirada abiertamente infantil:

Al cantó del meu carrer
hi ha una castanyera,

¹⁴⁰ Se refiere a la calle Flassaders, en el barrio de La Ribera, ahora de moda y conocido como El Born.

¹⁴¹ Fragmento de “El meu carrer”.

vella, de cara arrugada
i molt riallera.
[...]
Uns gatets esporuguits
s'atancen prop del foc,
i un nen petit, molt petit,
s'els mira embadelit.¹⁴²

De manera paralela a esta línea realista y emotiva, o en hibridación, apreciamos en esta poesía una tendencia que podríamos definir como simbolista. Aunque “Tres angels del cel”, inspirado por la Natividad, y “Tres roses blanques”, más abstracto, remitan a relatos diferentes, el repertorio de imágenes y conceptos es el mismo así como la voluntad alegórica: evocar la posibilidad de redención a través de lo angélico, de una virginidad celestial, luminosa y tierna. Aunque podría verse aquí, en el fondo, una persistencia de la retórica de la ternura propia de la sensibilidad católica divulgada en cancioneros y misales, Brodat se aparta de modelos previos y trata de darle al poema una dimensión filosófica, si bien lo hace con rasgos de evidente ingenuidad. “Sobre cavall blanc” combina el escenario urbano familiar, el puerto tan cercano al barrio de la Ribera o los “suburbis de fang” con una serie de elementos metafóricos recurrentes (la flores, el beso, la blancura de lo puro), estableciendo así una dicotomía donde se expresa el deseo de abandonar (mediante la belleza) la realidad, a veces sórdida, en la que estaba inmerso. La figura del caballero que aquí aparece, un caballero entre heroico y popular, será retomada más de una vez en su obra pictórica. Otros poemas hablan de esa necesaria evasión y búsqueda de un ideal (“Marxaré al mar”) descrito en términos que evocan lo cristalino y con un esplendor irreal que quizás podríamos adivinar en la gama cromática que usó Brodat en sus años de madurez a partir de mediados de los setenta.

Los poemas suelen tener una estructura y un tono que recuerdan la lírica popular por el uso de ritmos o rimas muy sencillos. Hay también un elogio de lo monótono, perceptible en las cadencias que pueden relacionarse con las canciones de los trabajadores, una regularidad contenida y modesta relacionada con la personalidad y la obra posterior de Brodat. “Barcarola” sería el mejor ejemplo:

¹⁴² Fragmento de “La castanyera”.

La fina sorra
Daurada pel sol
Besave l'onada
 Sim sam
 Sua l'onada
 Sim sam
Tres barques que venen
Tres barques que van
El cel es blau, el cel es rosat.
 Sim sam
 Suau l'onada
 Sim sam.¹⁴³

En cuanto a las alusiones a una concepción pictórica de la experiencia encontramos varios casos. Uno es “Un cel rosat”:

Vermell, groc i blau,
Extensa paleta
de tons molt suaus.
 Sol solet
 el cel
 es rosat,
 molt vermell
 i morat.¹⁴⁴

En algunos poemas se intuye el germen trágico que anida en la poética y el ánimo de Brodat. Así ocurre en “Matinada”, donde un grito rompe el silencio del barrio de madrugada, o en el final de Barcarola. “Plany” describe imágenes de agonía e invoca a la madre protectora, quién sabe si en recuerdo de los momentos de angustia pasados durante la guerra. El dramatismo pesimista y oscuro que hallamos en algunas cartas de Joan a su hermano Josep Maria reaparece en los poemas de 1946, como veremos más

¹⁴³ Fragmento de “Barcarola”.

¹⁴⁴ Fragmento de “Un cel rosat”.

adelante a propósito del poema sobre una esquina de calle.¹⁴⁵ El poema sin título que he hallado en el AB y que viene presentado junto a una acuarela [17] pertenece a aquellas manifestaciones de desazón existencial. El cuidado tratamiento plástico que Brotat da a esta transcripción y el ejercicio de maquetación nos indica que consideraba este poema como una creación merecedora de ser divulgada. Este poema es uno de los menos inspirados. Interesa porque incide en la fascinación casi macabra por lo fúnebre y doloroso, que contrasta fuertemente con la dulzura y tipismo de otros poemas, contradicción que será característica de toda su obra pictórica.

IV

En silencio nace el sueño
y mueren las almas.
El silencio. El silencio
habla al corazón.

Quizás aquí lo más interesante sea la relación que se establece entre el poema y la imagen que lo acompaña. No parece que podamos hablar de una ilustración propiamente dicha, ya que no vemos relación descriptiva entre texto e imagen. Pero es evidente que Brotat ha querido yuxtaponerlos. Lo que podemos apreciar es que la imagen para este posible proyecto de libro o cuaderno (aunque fuese para uso personal) nos lleva a un arte de carácter simbólico. Llama la atención el cúmulo de figuras y elementos en un espacio relativamente complejo, incluso disperso. Quizás también hay aquí cierto regusto teatral. En el centro vemos una figura de grandes dimensiones vestida con lo que parece una túnica antigua. Parece una interpretación de algún personaje de la iconografía cristiana, tal vez san Juan Evangelista. Extrañamente, tiene a la derecha a una pareja de hombres vestidos a la moderna (al menos en comparación), uno de ellos montado en bicicleta. En cambio, a la izquierda, tenemos a dos figuras reposando. La que está de espaldas parece sostener un ánfora. Tiene cierto aspecto antiguo pasado por el tamiz noucentista. Mientras las rocas de la derecha y las ruinas de una columna y un arco hacen pensar en un paisaje romántico, a la izquierda hallamos una especie de podio escalonado. ¿Estaba aquí Brotat sintetizando algún relato literario o teatral? ¿Se trata de una especulación poético-simbólica como las de su poesía en las

¹⁴⁵ Vid. p. 87.

que se combinaban apariciones sobrenaturales de ángeles en la cotidianidad urbana y prosaica? En todo caso, queda reforzada la ambición alegórica de Brotat y una tendencia al eclecticismo en la que caben unas gotas de simbolismo romántico, de surrealismo y de anecdotismo naturalista.

II-2-c. Un punto de inflexión: los estudios de composición en el Ateneo Obrero

Hay otro documento de estos años a tener en cuenta para entender la gestación de la poética de Brotat. Se trata de un cuaderno de ejercicios que (con toda evidencia por el tono de los enunciados y por la esmerada distribución de los contenidos) fue copiado de algún modelo o respetó estrictamente los consejos de un profesor. Este proceder era relativamente habitual en la época y se justificaba por motivos económicos, pero también por criterios pedagógicos basados en un pautado rígido. El cuaderno viene encabezado con las inscripciones descriptivas “Estudios de composición decorativa” y “Ateneo Obrero”. No lleva fecha, pero según la biografía de Rodríguez-Aguilera, Brotat cursó composición en 1945 y composición y pintura en 1946, lo cual nos permite situarlo en esos años.

Llama la atención el aspecto primoroso de esta libreta.¹⁴⁶ Más allá de las prácticas académicas de aquella época, parece revelador de la personalidad de Brotat, un hombre persistente y voluntarioso, amante de la precisión y el escrúpulo hasta extremos que rayan con la obsesión neurótica.¹⁴⁷ Hay algo escolar en la pintura de Brotat que explica o sustenta el efecto ingenuista que causa.

El contenido de la libreta consiste en una serie de ejercicios de color, ritmo, dibujo, efectos ornamentales de movimiento y volumen. Los primeros veintitrés son ejercicios de abstracción decorativa en los cuales se ensayan los contrastes y las regularidades en la distribución de espacios o en el desarrollo de la línea como parceladora de espacios [18]. [A24] No son trabajos de estilización o de improvisación, sino de organización elemental del dibujo y el espacio que parecen destinados a desarrollar más que una capacidad especulativa, un descubrimiento de efectos y modelos de utilidad ornamental. Recordemos que el objetivo principal del Ateneo Obrero era la formación profesional. Pero, aunque hay una clara diferencia respecto a

¹⁴⁶ He reproducido una selección de páginas en [A24].

¹⁴⁷ Este perfeccionismo metódico y algo maniaco puede tener relación con algunas manifestaciones creativas de enajenados que interesaron como *art brut*.

los ensayos de abstracción que Brotat haría muy poco tiempo después (como veremos, tendrían un carácter más gestual y automático), también podemos apreciar cómo supo sacar provecho de esas enseñanzas y adaptarlas a su estilo figurativo.

En los ejercicios siguientes (dibujo y pintura al óleo) se introduce la figuración y el color en los diversos esquemas compositivos y se puede apreciar una intervención más personal de Brotat. Animales, músicos y trabajadores son los motivos que escoge, típicos de su iconografía. Pero destaca sobre todo la manera de someter la figuración a los dictados de la geometría. La estricta adaptación a la literalidad de los enunciados es síntoma de una necesidad de estructurar ordenadamente la representación que mantuvo a Brotat siempre alejado del naturalismo. Cuando trata de superar el hieratismo y dota de movimiento a sus figuras, lo hace de un modo excesivo, de una manera que deriva en arabesco.

Hay que señalar también el perfilado muy marcado de las figuras que enlazará más adelante con los efectos de *cloisonné* de su pintura inspirada por el arte románico. Otro procedimiento que utilizará más tarde es la graduación progresiva del color, insistiendo en la variación de luminosidad (ejercicio 9). Lo usará no como recurso para la traslación de efectos de clarooscuro y volumen, sino como una estructura cromática de carácter ornamental y suntuoso. Por lo que se refiere a la composición general de estos ejercicios, Brotat parece aprender y optar por una especie de complejidad simple. Con esta definición paradójica podemos describir un procedimiento que estructura, enlaza y combina una serie de esquemas formales concretos basados en el contraste y la simetría, en la regularidad y una articulación diversa y metódica. La concatenación de elementos alternos (líneas curvas y rectas, cóncavas y convexas) y la supeditación de la proporción naturalista a los criterios rítmicos, confirman, en definitiva, su tendencia a lo ornamental y heráldico. En cierto modo me parece que la pintura de Brotat, que apenas rozó la tentación de una pintura realista o impresionista, quedó profundamente marcada por los métodos, recursos y efectos de la pintura decorativa. Este documento nos plantea una incógnita a tratar más tarde que atañe al orden lógico de su metodología: saber si es un método preciso y geométrico lo que condiciona su manera de representar o si, a la inversa, es la aspiración a un mundo sometido al orden de lo delimitado y lo obsesivo lo que explica que acuda a estos recursos plásticos aprendidos durante su preparación académica.

II-2-d. Segunda mitad de los cuarenta

A partir de estos frágiles mimbres, del tiempo ganado duramente para la pintura, del aprendizaje de unos rudimentos técnicos, de la manifestación poética de angustias vitales e inquietudes estéticas y de una incipiente producción artística en la que se vislumbran signos de la pulsión creadora a veces tímidamente expresionista, sobre este cuerpo cada vez más desarrollado Brotat ensayará opciones cada vez más atrevidas y definirá los rudimentos de su estilo más característico, que florecerá en la década siguiente.

En 1946 hallamos una serie de cuadros de formato apaisado y estructurados como trípticos, con temática hedonista referida a la generosidad de la tierra con los hombres: caza [19] y agricultura [20]. Parecen trabajos de tipo ornamental, esbozos de pintura mural o modelos para ser aplicados al mobiliario. En uno de ellos, la separación se hace por un porche de columnas y arcos de aire florentino. El canon de la figuras parece haber cambiado, sobre todo el femenino, a favor de un modelo más rotundo y generoso. Todos estos aspectos nos indican una influencia clara del *noucentisme*. La iconografía, el aire bucólico y localista, la acumulación de figuras con posturas entre lo clásico y una carácter tectónico y macizo, son muy características de ese movimiento. Pensamos, por ejemplo, en los plafones decorativos que Enric Cristòfol Ricart realizó para la sede del Foment Vilanoví de Vilanova i la Geltrú [21].¹⁴⁸ La gran difusión del imaginario noucentista en los años veinte e incluso treinta, particularmente en instituciones oficiales y en el ámbito de la enseñanza explica que este estilo no fuera en absoluto ajeno a un artista de la generación de Brotat, aunque tuviera solo acceso a una cultura popular. Por ello es más probable que el gusto y los modelos noucentistas llegasen a Brotat mediante los artistas que los divulgaron, como Josep Obiols (recordemos los murales para la sede de Correos en la Vía Layetana, muy cerca de la casa de los Brotat) o Enric Cristòfol Ricart, cuyos grabados ilustraron todo tipo obras, desde libros de bibliófilo hasta poemas populares.¹⁴⁹

El poso del noucentisme en la segunda vanguardia catalana y su función como sustrato al que oponerse o del que extraer ciertas esencias líricas es una cuestión que

¹⁴⁸ “Berenar al camp”, 1925, óleo sobre tela, 150 x 332,5 cm., Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú. Originalmente para la sede del Foment Vilanoví.

¹⁴⁹ “La caça”, xilografía en color, 1928, 30 x 40, MNAC.

deberemos tratar más tarde. Aquí lo interesante es que esta influencia noucentista aparezca de manera tan literal y tras las primeras experiencias cezarianas y preexpresionistas. Es cierto que contamos con un fondo poco importante de imágenes que documenten estos años, pero el cambio es marcado y significativo. Parece corresponder a una inflexión en el estado de ánimo de Brodat hacia un descubrimiento, casi bullicioso, de la alegría de vivir y la generosidad de la naturaleza. Por primera vez explora imágenes idílicas, y lo hace recuperando un imaginario que le era familiar. El canto luminoso a las bondades de la madre tierra aparece aquí por primera vez, pero será luego un tema muy recurrente y servirá de contrapeso, en secuencias de alternancia o de coincidencia, a la propensión a la angustia y el pesimismo.

De todos modos, la dinámica de Brodat lo aparta de la norma formal del noucentisme. En el tríptico, la gama cromática se mantiene en los tonos terrosos de la tradición cezarianas y mediterránea, pero se empieza a comprobar una necesidad de mayor intensidad y artificio en la importancia de los amarillos y rosas. De hecho, en el centro de la composición se desintegra la consistencia de la línea y la tranquila estabilidad propias del noucentisme y surge un estallido arremolinado de brazos desnudos y mangas doradas.

En el tríptico de la caza aparece un elemento discordante y extremadamente innovador: unas figuras de un primitivismo radical y prehistórico. Para valorar la singularidad de este experimento, hay que en cuenta que no lo hace insertado en un intento de imitar corrientes de vanguardia preexistentes, sino que surge, extrañamente, dentro de esta experiencia noucentista, como si fuera una consecuencia de las preocupaciones y ensayos íntimos más que de cualquier influencia exterior. En esta obra, la caza tiene, de entrada, un carácter agitado que la separa de la armonía noucentista. Es una caza dionisiaca y esta impresión viene reforzada por unas figuras esquemáticas de aspecto danzante que aparecen en la parte superior del panel central. En los paneles laterales vemos dos grandes figuras vestidos a la manera moderna, sobre todo el de la derecha. El de la izquierda lleva una indumentaria que podría ser algo más antigua, pero en todo caso aparecen como figuras reales por su presencia física y básicamente contemporáneas por su aspecto. En cambio, las pequeñas figuras del centro nos muestran unos cazadores armados de simples arcos y trazados de manera muy simple, como siluetas en negro, más dibujadas que pintadas. Recuerdan mucho al arte prehistórico levantino, caracterizado por estilización y esquematismo. Nótese también la analogía formal en la resolución de estas figuras y los troncos de árbol del paisaje,

realizados con la misma simplicidad sintética y que expresan una misma tensión serpenteante. El contraste entre su esquematización y la elaboración de las figuras laterales es sorprendente. Es como si fueran figuras simbólicas de la cinegética que explican el carácter ancestral de la actividad a la que se dedican las figuras modernas.

En 1946 todavía no se había llevado a cabo la primera manifestación de la Escuela de Altamira (Primera Semana de Arte de Santillana del Mar, 1949). No se había iniciado aún el movimiento de interés por el arte prehistórico como paradigma de un anhelado primitivismo estético. Difícilmente podía Brotat tener acceso a fuentes donde conocer a los precursores de la primera mitad de siglo. Aunque no debemos descartar que de un modo u otro tuviera acceso a información sobre esa tradición primitivista (quizás gracias a Josep Maria de Sucre) es del todo claro que estamos aquí ante un ejemplo absolutamente pionero de la renovada sensibilidad hacia lo primitivo en el arte de posguerra. En uno de sus poemas de 1946 hace una enigmática referencia a la “palabra paleolítica”, extraña complicación en el vocabulario siempre sencillo de Brotat:

y el contraluz de una mano de un niño mordida por el bostezo de la primavera
y la palabra paleolítica
y los ojos abiertos de su presencia primera ¹⁵⁰

Vemos cómo la referencia a lo prehistórico se asocia a la infancia, a la primavera y a una “presencia primera”, es decir a lo nuevo, lo virgen, lo naciente. De una manera muy personal, Brotat manifiesta su aspiración a un vitalismo que podrá enlazar, en el futuro inmediato, con el discurso de regeneración de la vanguardia y con la rehabilitación del primitivismo.

A esta breve pero trascendente aproximación al noucentisme la sigue una serie de cuadros de estilo cada vez más diverso, como si se acelerasen las pruebas con la voluntad de abrir el máximo de posibilidades expresivas y abordando ya sin dudas el camino de la modernidad. Encontramos, en algunas obras, una acentuación de la intensidad y estridencia de los colores, con tendencia a desligarse de la descripción realista. En otras podríamos hablar de un estilo ligeramente fauve y aun respetuoso con la volumetría de los objetos, de pincelada espesa y densa. Observemos cómo, en un

¹⁵⁰ Véase [A23].

bodegón que podemos situar en este momento [22], se combina el relativo naturalismo del jarrón o del botijo, mientras que, en la parte superior, el respaldo de un silla y una maceta de aire clásico están representados de manera prácticamente plana. Las grecas y el perfil de la maqueta son toscos y gruesos, señal de un dibujo que ya se rige por una manera deliberadamente primitiva. En cambio, el fondo azul y la tela arrugada sobre la mesa aportan un decorativismo recargado y suntuoso. El cuadro transpira un sensualismo de aroma afrancesado cuyos protagonistas son las masas de color y el arabesco, elementos que conducen al goce plástico y que recuerdan vagamente a Pierre Bonnard por sus tonos anaranjados y por la vibración aterciopelada de las superficies.

A lado de obras como esta, encontramos otras que mantienen e incluso acentúan los tonos sombríos de los años anteriores. “La xerrada” (1947 o 1948)¹⁵¹ es una pintura a la que Brodat dedicó mucha atención [23]. Existe al menos un dibujo [24] que ensaya esta misma composición de dos mujeres reunidas y charlando frente a frente, la de la derecha en tradicional postura de modestia, con las manos unidas sobre la falda, la de la izquierda más activa. El dibujo es más nervioso y anecdótico, el cuadro más severo y contenido. En el primero, las sillas son butacas ornamentales y graciosas mientras que en el segundo se trata de sillas austeras y contundentes. Al fondo vemos una peana con una planta que podría ser la misma maceta del bodegón comentado anteriormente y que confirmaría que Brodat está tomando como modelo los objetos, lugares y, probablemente, personas de su entorno personal más inmediato.

El tema de la conversación entre mujeres, estampa que debía de ser frecuente en el barrio popular donde vivía Brodat y que menciona en uno de sus poemas,¹⁵² lo retomó a menudo en obras posteriores y siempre nos sorprenderá por la falta de señales de elocuencia entre los personajes, que parecen más recogidos en humilde silencio que enfrascadas en una cháchara. En el cuadro hay otro elemento extraño por el tratamiento del tema y que tiene más trascendencia plástica: la simetría. Las dos mujeres son prácticamente idénticas. Sus rostros, sus peinados, sus siluetas y el color de sus vestidos son muy similares. Pero además están dispuestas casi simétricamente. Parece que

¹⁵¹ En Corredor-Matheos, José: *Dibujos de Joan Brodat*, óp. cit., se reproduce un dibujo, “Chascatoria”, con cuatro figuras femeninas resueltas de modo muy similar. Se trata evidentemente de una variante. Este dibujo está fechado en 1948. En cambio, el cuadro “La xerrada” aparece fechado en 1947 en Santos Torroella, Rafael (dir.): *Enciclopèdia vivent de la pintura i l'escultura catalanes*, vol. II, Barcelona, Àmbit, 1985, p. 580. Es otro ejemplo de las ambigüedades en la datación de la obra de Brodat, imprecisiones que nos obligan a dar un margen de error de uno o dos años para muchas obras.

¹⁵² “En els balcons / les veïnes / xerren que xerren”; “El meu carrer”.

estamos ante la misma mujer duplicada en un espejo. Se anula toda individualidad. El tratamiento formal de estas figuras supone un paso más hacia una plástica sintética y directa ajena a todo naturalismo. Las posiciones de los brazos parecen forzadas y rígidas pues no buscan la traslación de un efecto de escorzo visualmente correcto, sino una representación esquemática. Los perfiles, en negro, son muy gruesos y cierran las figuras. Sirven para separarlas del fondo, aunque Brotat sigue utilizando aquí el sistema tradicional: el sombreado de los cuerpos que los moldea y sitúa en el espacio. Pero se trata de un recurso que está a punto de abandonar. Las cabezas están resueltas totalmente de perfil, a la manera del arte arcaico, griego o egipcio.

Un dibujo de 1947 [25] y un esbozo muy similar [26], quizás relacionados con alguna obra mayor que no he podido localizar, muestran cómo Brotat estaba haciendo pruebas para adaptar aspectos de un estilo conscientemente arcaico e inspirado en culturas antiguas. En este caso, las cenefas ornamentales de los vestidos, con motivos parecidos a las grecas, podrían hacer pensar en una inspiración griega, pero el canon de las figuras y su linealidad angulosa difieren del arte helénico. Los personajes tienen un aire egipcio o mesopotámico por su representación lateral siguiendo la ley de la frontalidad, aunque también podríamos ver en su aspecto compacto y robusto un aire precolombino. Los primitivismos exóticos ya habían interesado antes a Brotat, como podemos apreciar en un dibujo del año 1944 donde se amalgaman un extraño y bárbaro tótem y un paisaje rocoso cuyas oquedades y vegetación remiten claramente a la pintura surrealista [27]. Brotat mantendrá este eclecticismo absoluto, pero ahora lo aplica no con fines ilustrativos, sino como medio para renovar su estilo. Tal como podíamos ver en las obras de herencia noucentista, Brotat se decanta por unas figuras humanas de miembros voluminosos. No es que sus cuerpos sean corpulentos, sino que la figura es trazada de manera muy vigorosa, huyendo de cualquier estilización que pueda asociarse a la elegancia de los manierismos (piénsese en la pintura que estaba haciendo esos años Pere Pruna). En el caso de estos esbozos llama la atención la hipertrofia y desproporción de los brazos que se agitan y se cruzan de manera más abstracta que naturalista.

Aunque todavía haga algunos dibujos de carácter amable y cierto preciosismo, el año 1947 significa un movimiento claro por parte de Brotat hacia una expresividad antiacadémica y la aparición de los primeros experimentos ingenuistas, sorprendentes por las fechas tan avanzadas para la evolución del arte moderno catalán y español. Recordemos aquí que aún no se había celebrado el primer Salón de Octubre ni fundado Dau al Set. Un dibujo de grandes dimensiones fechado sin duda en 1947 nos muestra el

grado de atrevimiento de Brotat y la temprana fecha en la que inició su peculiar estilo [28].

Este paisaje de fondo amarillo podría haber sido realizado a raíz de las salidas dominicales que Brotat lleva a cabo con sus amigos pintores por los alrededores de Barcelona, pero ha sido simplificado al extremo. El paisaje es representado desde la altura. Probablemente, Brotat ha inventado este punto de vista para acentuar la pendiente natural, pero también porque construye así la sensación de distancia en vertical más que en perspectiva, que queda reducida a la línea diagonal de la calle que atraviesa el pueblo. El color viene dado por una difusa mancha amarilla sobre la que se desarrolla el dibujo y que deja unos márgenes vagos en blanco. Este recurso podría recordar al esbozo de algún cuaderno de acuarelas, pero remite sobre todo a la manera de construir los fondos y crear espacios etéreos de Joan Miró. Aunque no podemos tener la certeza de que sea ya una influencia directa, que se podrá confirmar más adelante, sí hay un paralelismo claro de proceder. Sobre esta base vaporosa y homogénea de color que rompe cualquier descripción cromática de distancia o de las distintas entidades de los cuerpos que aparecen (casas, vegetación, montañas, cielo) el dibujo cobra todo el protagonismo. Se basa en un trazo lineal en el que cada línea describe un perfil, nunca se suma para hacer sombreados o describir texturas. Es una línea ondulante y ágil, rápida. Una sola, flotando en el espacio, sirve para definir el perfil de las montañas que limita la parte superior de la composición. En lo sucesivo, Brotat acentuará este sistema para construir paisajes. Un pequeño automóvil es el detalle que da un toque anecdótico a la escena. Su dibujo es absolutamente pueril, casi caricaturesco. Quizás el elemento más significativo sean los árboles, realizados con un gesto continuo, muy simple, casi automático. La generación de una espiral que los define es un movimiento básico y muy propio del arte infantil. Ya vemos aquí unos árboles como los que serán típicos de su obra en los cincuenta, como el árbol de dos copas en primer plano que semeja más bien un brote, planteando así un extraño efecto de escala inadecuada. Esta asimilación radical de los estilemas propios del arte infantil por parte de Brotat apenas tiene parangón en este momento si no es en Joan Ponç.

El atrevimiento de Brotat nos permite pensar que no se trataba de una persona tan apocada e ingenua como pudo parecer a algunos de sus contemporáneos. 1948 y 1949 fueron años decisivos en la maduración de su lenguaje. Algunos cuadros se acercan ya mucho al estilo característico que expondría públicamente a finales de 1950.

Una pareja de óleos de paisajes de Montserrat [28] [29], permite constatar la aplicación pictórica de los recursos ensayados en el dibujo anterior. Montserrat ya había fascinado a Brodat anteriormente, tal como comprobamos en una carta a su hermano.¹⁵³ En estos óleos se confirma la tendencia de Brodat a acentuar la fuerza y autonomía del color. Las nubes están resueltas con un trazo ágil que más adelante irá controlando y conteniendo. En cambio, las rocas de la peculiar geología de Montserrat son representadas no según su efecto de conjunto, sino individualmente, fuertemente delimitadas, y se convierten en entidades eminentemente plásticas. Las rocas son de colores casi puros (un simple cambio de tono da una idea, que no un efecto, de rotundidad) y se suman a las copas de los árboles. Se produce una hipérbola de lo oval que va más allá de la mimesis de un paisaje real. Se genera aquí una peculiar tensión entre lo estático, pues todo queda encerrado en una silueta estanca, y lo dinámico, pues la densa concatenación de formas elípticas crea unas ondulaciones que dominan toda la composición. Las casas o el poste telefónico, con su ortogonalidad, subrayan este efecto de inestabilidad.

No es extraño que estas obras rayen con lo abstracto en su concepción, pues, aproximadamente en ese mismo momento, entre 1947 y 1948, Brodat estaba haciendo diversas exploraciones en esa dirección, aunque no salieran a la luz. Se trata de un episodio que debe remarcarse por su precocidad y por el papel que se ha dado a la abstracción en la dialéctica evolutiva de la segunda vanguardia. Conocemos apenas media docena de óleos y algo más del doble de esbozos a tinta o a lápiz sobre papel o cartulina que pueden ser considerados plenamente abstractos, pero es suficiente como para constatar que esta opción estética fue ensayada con cierta determinación por parte de Brodat.

Tenemos constancia de alguna prueba de pintura cubista [31] pero realizada sin una auténtica comprensión de ese estilo y muy cercana a los ejercicios abstractos. En estos podemos apreciar tres cualidades: el organicismo, el automatismo y un sintetismo de raíz mironiana.

En [32] vemos cómo Brodat teje una trama enérgica y tensa de líneas en negro. Aquí predomina la voluntad de construcción de una rítmica puramente gráfica que se

¹⁵³ Carta de Joan Brodat a Josep Maria, 5.6.1944: “Montserrat al lluny entre boires despres mes blava mes grisa i verda al davant nostre, Montserrat plena de vegetasió agresta amb ses roques tornejaes de crestes retallades es dibuixen sobre el blau altivola senyora simbol de tot un poble, altes torres de medieval castell a sos peus eixams, de taulades i conreus. Serpentejant la carretera, amunt, amunt, enlairan-se”.

sostiene por sí misma sobre un fondo realizado a base de un moteado en negro que parece haber sido añadido a posteriori. En esto último, por lo que supone de intento de dar un acabado a la obra, se diferencia del proceder auténtico de este tipo de abstracción, que requiere realizar primero el fondo para luego dibujar sobre él. En esto se descubre la falta de práctica o de conocimiento efectivo de los procederes abstractos. En cierto modo, como sucede con buena parte de los primeros ejercicios de vanguardia en la posguerra catalana, es una abstracción de oídas, aproximada, reconstruida a partir de ideas transmitidas quizás en conversaciones con colegas o entendidos (léase Sucre). A pesar de este matiz, este pequeño y sorprendente dibujo es de una modernidad notoria, incluso a nivel internacional, pues tiene mucho en común con la abstracción gestual que estaba naciendo en París y Estados Unidos y que solo llegaría a España a mediados de la década siguiente.

Los óleos más claramente abstractos de Brotat corresponden, en cambio, a un organicismo de clara raigambre surrealista. En alguno [33b] se distinguen cuerpos que recuerdan formas de vida microscópica o submarina, esos mundos de lo oculto, lo primigenio y magmático, de la ausencia de forma estable que tanto fascinaron a los surrealistas. Las cualidades que Brotat pudo extraer de estas obras pudieron ser el sentido de la fluidez en la línea, cierto interés por lo extraño y una forma simbólica de representar una intuición del vitalismo. Las formas tienden a comunicarse y agruparse, las curvas cierran y al mismo tiempo engloban y comunican los cuerpos o las áreas de color. De las resonancias orgánicas, que no dejan de ser figurativas, Brotat pasa a realizar cuadros en los que no parece haber otro orden y justificación que el abstracto, el puramente formalista [33].

Entre los esbozos hallamos testimonios de pruebas con diferentes procedimientos de vanguardia. Hay algún ensayo de expresionismo desencadenado y agresivo [34] que ofrece imágenes sorprendentes por lo que tienen de anticipación, inconsciente, del expresionismo de un Antonio Saura. En la mayoría [35] [35b] se percibe una influencia mironiana, aunque muy simplificada. Unos filamentos que podrían ser cabellos o una especie de gran pie, todo ello expresado de manera estrictamente lineal, como una escritura, combinados con círculos y un entramado lineal que articula un conjunto que aquí ya no parece aleatorio sino bien estructurado, son aspectos que remiten a la síntesis gráfico-simbólica de Joan Miró. En su caso sí podemos suponer que Brotat pudo tener acceso a imágenes de referencia, aunque Miró fuera aún un artista sin gran presencia pública en España. Es una interpretación rústica

de modelos pictóricos de las primeras vanguardias que podrían ser muy diversos. Entroncarían con aquellos artistas que llevaron el gestualismo y el organicismo surrealista a los territorios de la abstracción, como Hans Hartung en los años treinta o Jean-Michel Atlan en los cuarenta. En Brotat estos ejercicios, pese a su sencillez o gracias a ella, llevan a resultados eficaces y no muy lejanos de las experiencias internacionales y de los también dubitativos pero emotivos ensayos por parte de artistas catalanes.

A pesar de sus tanteos abstractos (no del todo solitarios, como hemos visto, aunque hechos a todas luces desde cierta marginación personal) durante el intenso 1949, se confirmará la preferencia de Brotat por la figuración, fuente de su aprendizaje en lo abstracto. De hecho, Brotat se matriculaba en el FAD para estudiar y pintar figura con modelo.¹⁵⁴ Probablemente corresponda a ese momento¹⁵⁵ una serie de dibujos de figuras humanas, preferentemente femeninas, en los que vemos cómo se aplican las innovaciones estilísticas que Brotat había descubierto con el paisaje [36] [37]. En ellos encontramos posturas que son propias de los estudios de modelo y que no observamos en la pintura de Brotat. Los cuerpos adoptan posiciones clásicas, como la de la “Baigneuse de Valpinçon” de Ingres [37b] pero la resolución anatómica y volumétrica no es correcta según un criterio naturalista. Las diferentes partes del cuerpo (véase el brazo) responden a la ley arcaica de la frontalidad y el ojo, según ese método de representación característico de ciertas culturas de la antigüedad [37c], es visto de frente en un rostro de perfil. A pesar de la sinuosa sensualidad del perfil en las formas femeninas, estas responden a una suerte de explicación ideal del cuerpo. De hecho, en una figura se reúnen, pero no se concilian, los dos valores: el plástico y la evocación poética de inocencia, dulzura, belleza, etc.

Entre 1949 y 1950, al definir su propio lenguaje, Brotat debía de sentir mayor seguridad artística y uno de los síntomas es la nueva manera de firmar sus cuadros. Si anteriormente solo ponía iniciales, ahora emplea el nombre entero. Si antes la firma era nerviosa y angulosa, seca, ahora es fluida y redondeada como sus obras, firma que irá depurando y estabilizando con los años [38]. Estos cambios ayudan a fechar sus obras primeras.

Muy rápidamente se consolida en Brotat una peculiar dicción de aspecto ingenuo o ingenuista y basada en la radicalidad de los estudios formalistas y abstractos. Aún

¹⁵⁴ Matrícula en el AB.

titubeantes son las cabezas. En algunas de ellas hay algo seudoclásico (en los perfiles griegos, en la retórica gestual o en los ropajes), pero llevado al extremo de la caricatura [39]. En otras, la simplificación y el tratamiento bárbaro nos aproximan a las dislocaciones del cubismo arcaico [40]. Brotat parece flirtar aquí con una violencia frente a la concepción idealista del retrato que raya con lo grotesco. Esas cabezas podrían resultar cómicas si sus semblantes no mostrasen una seriedad tan acentuada. Brotat seguramente quiere transmitir la solemnidad intrínseca del arte arcaico y primitivo, aunque debía de advertir el efecto discordante y estrafalario que estas obras podían tener para el gusto contemporáneo.

En los bodegones se aprecia una nueva concepción pictórica y de aprehensión de la realidad por parte de Brotat [41]. Cualquier efecto de perspectiva u escorzo ha sido eliminado. Como en el cubismo [42], la mesa se expone en vertical y de frente para que podamos ver todo lo que en ella está situado. Paradójicamente, unos objetos se muestran desde arriba (el plato, el cuchillo) y otros de frente a la altura de nuestros ojos (los jarrones, las alcachofas). Los colores son básicos, cercanos a los primarios, lo cual no excluye cierta sofisticación en los tonos. Hay una evidente delectación en el uso del color por parte de Brotat, superada ya la tentación de lo sombrío. Las cosas tienen una presencia y una entidad a la vez modesta y rotunda: modesta porque se integran en el conjunto de formas ovaladas (enlazadas las unas a las otras en una reminiscencia simplificada de la complejidad espacial del cubismo) y rotunda porque cada una está perfectamente definida y descrita en su sencillez elemental.

Otras obras manifiestan ya una proximidad plena a los presupuestos poéticos de infantilismo: la dulzura y la bondad que se le atribuyen al arte naif. Es el caso de “Muchachas en la terraza” [43]. El paisaje se ha convertido en un amable tapiz de colinas superpuestas. El perrito tiene un aspecto muy tierno y obediente. Esas muchachas, de expresión muy serena y concentrada, tienen una cabeza desproporcionada y un cuerpo rechoncho, de una rigidez en la postura que la línea ondulada de Brotat matiza, lo que les da un aspecto de muñecas. El dibujo “La calle” [44] muestra inequívocamente la voluntad de adoptar la manera del dibujo infantil.

Pero, aun en ese estado de transición hacia la exaltación intensa de un mundo amable que nos hace soñar con la supuesta virginidad moral del universo infantil,

hallamos indicios de la melancolía trágica de Brodat. “Faroles y perro”¹⁵⁶ [45] es un nocturno que nos muestra un rincón modesto de una ciudad o un arrabal. Una humilde y ciega tapia ocupa, con el adoquinado irregular de la callejuela, la mayor parte de la composición, dejando vislumbrar, en la parte superior, un descarnado panorama de modestos edificios y un árbol pelado. Uno de sus poemas de 1946 parece transcribir una angustiante visión o estado de ánimo vivido en estado meditabundo y lo hace describiendo unos elementos que parecen haber inspirado claramente este cuadro:

He salido al balcón
La calle sola y la noche y la esquina redonda
Redonda, redonda, sin luz
Dios mío qué oscuro grito de perro
Y la esquina redonda sin centro y el grito
El grito del perro Dios mío
La noche oscura negra negra
Y la esquina redonda sin perro
Y el perro negro y el grito oscuro
Dios mío yo en el balcón
Y la esquina sin luz
Y la calle sin luz
Y la estrellas sin luz y el oscuro grito el negro grito del perro
Dios mío he bebido luz.¹⁵⁷

La obra de Brodat anterior a 1950 era prácticamente desconocida para muchos especialistas, y si se reprodujo en alguna monografía no fue objeto de ningún comentario, simplemente aparecía como testimonio de su pasado o de sus años de formación sin observar la evolución que lo condujo al estilo que tanto interés produjo al irrumpir en la escena barcelonesa a principios de los años cincuenta. Entender que hubo una lógica artística en la formación de este estilo es esencial a la hora de valorarlo correctamente.

¹⁵⁶ Tal como aparece citado en Garrut, Josep Maria: *Dos siglos de pintura catalana. Siglos XIX y XX*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1974, p. 467.

¹⁵⁷ Carta de Joan Brodat a Josep Maria, 17.1.1946. [A18] Poema [A23].

II-3. Recepción crítica

Como Brodat apenas tiene actividad expositiva hasta su individual a finales de 1950, tampoco hay apenas eco público sobre su obra. Fue mencionado de manera especial, con mayor extensión que los nombres que lo acompañaban, en la reseña que Alberto del Castillo hizo del IV Salón de la Juventud en la Sala Dalmau.¹⁵⁸ El artículo dice que el jurado estaba compuesto “por los críticos de arte de la prensa barcelonesa”. No sabemos si los críticos eran tantos como se sugiere, pero sí que esta debió de ser la primera ocasión para el descubrimiento del artista por parte de Alberto del Castillo, quien años después sería un fiel defensor de su obra. De la exposición se destaca algo tan genérico como “la simpatía de su finalidad y el entusiasmo de la juventud”. Ninguno de los nombres que se mencionan corresponden a artistas que tuvieran fortuna posterior excepto Brodat, sobre uno de cuyos cuadros dice lo siguiente Del Castillo: “‘Figura’ de Joan Brodat, esta última un tanto infantil, pero con un algo que nos recuerda a Canals”. Aunque el estilo de Brodat en 1944 estuviera aún alejado de su primitivismo vanguardista de finales de la década, es revelador que Del Castillo hablará ya de ingenuidad y ello antes de cualquier posible explicación o justificación volitiva de este rasgo relacionada con la exaltación de lo primitivo como factor de modernidad. Es, por tanto, una señal que abonaría la tesis de una ingenuidad innata en Brodat, de su inescapable condición naif. Ahora bien, el comentario de Del Castillo queda clara y deliberadamente separado de la referencia a la impericia de los jóvenes artistas participantes.¹⁵⁹ Por otra parte, la reseña está matizada por una curiosa y difícilmente explicable referencia a Ricard Canals (al menos sin ver la obra en cuestión). Todo ello me lleva a poner en cuarentena cualquier interpretación demasiado rápida de este juicio sobre Brodat, en el que lo más justo y válido es la intuición de que hay algo ingenuo en la obra, algo que deberá desarrollarse para adquirir sentido, y ese desarrollo, con toda su riqueza y complejidad, es lo que realmente me interesa.

¹⁵⁸ Castillo, Alberto del: “IV Salón de la Juventud en la Sala Dalmau”, *Diario de Barcelona*, 7.10.1944.

¹⁵⁹ “Muchas obras adolecen de los defectos del principiante”, *ibídem*.

II-4. Contexto y lugar relativo

II-4-a. La reconstrucción moderna en Cataluña

Hemos visto que la década de 1940 es para Brodat una época de recuperación anímica (tras la cesura provocada por la guerra civil), de defensa de la vocación (ante las dificultades económicas y familiares) y de formación (en cursos puntuales). Procesos todos ellos que lleva a cabo muy lentamente. La precaria actividad profesional, el escaso tiempo de que disponía, sus orígenes humildes y su acentuada timidez serían las causas de su aislamiento.

Primero conviene advertir que la experiencia de la guerra civil fue en Brodat muy distinta de la vivida por los artistas con los que compartió la aventura de la modernidad desde finales de los cuarenta. Una pequeña diferencia de edad hizo que Tàpies (1923), Aleu (1923), Guinovart (1927), Todó (1922), Curós (1930) o Alcoy (1930), por poner varios ejemplos, no intervinieran en los combates. Hay poquísimas excepciones. Como miembros de la quinta del biberón, les tocó ir a la guerra a Joan Brossa, a Joan Vilacasa y a Ramón Rogent. En quien podemos ver mayor paralelismo con Brodat es en Joan Brossa (1919), que también estuvo en el frente de Lérida. Como Brodat, fue ayudante de ametralladora.¹⁶⁰ Fue herido en un ojo, quedándole la secuela para el resto de su vida. Pero a pesar de ello, Brossa relata aquellas experiencias con la peculiar ironía que siempre lo caracterizó como muestra de una rebeldía e impertinencia que lo sitúan en las antípodas de la personalidad de Brodat: “No em sentia acollonit ni tenia la sensació de jugar-m’hi la pell. Mai no vaig pensar en la mort, malgrat que la veia de molt a prop”.¹⁶¹ Joan Vilacasa (1920) sirvió en topografía, experiencia de la que más tarde sacaría provecho con sus planimetrías.¹⁶² Ramón Rogent (1920), según una

¹⁶⁰ Véase: Permanyer, Lluís: *Brossa x Brossa. Records*, Barcelona, La Campana, 1999, pp. 41-58. “La meva missió en combat era carregar les cintes d’ametralladora i ajudar a passar-les” (p. 49).

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 48.

¹⁶² Su hija, Marie-Christine Vila, me decía sobre este tema: “Voilà ce que je peux te dire: il n’est pas parti en exil, et il ne sortira d’Espagne qu’après la fin de la guerre, cela j’en suis certaine. Il fut enrôlé lui aussi je crois dans la “lleva del biberó”, et affecté à un moment donné au centre de cartographie (topographie/plans), quelque part dans le nord de la Catalogne me semble-t-il... Cela, oui, il le rappelait volontiers, puisque c’est là qu’il travailla pour la première fois sur des cartes (premier ‘contact’ avec les planimetries...). Je ne l’ai absolument jamais entendu évoquer le front, les combats, etc.” (correo electrónico, 14.8.2009).

primera biografía,¹⁶³ tras un intento de exiliarse en Francia, fue destinado a Recuperación Artística gracias a sus conocimientos de francés.¹⁶⁴ Según Joan Vallés Altés,¹⁶⁵ después fue internado en un campo de concentración y, como salida, se alistó en el ejército nacional.

Otra historia es la de Antoni Clavé (1913), quien pertenece a una generación anterior que sufrió directamente la calamidad bélica.¹⁶⁶ Clavé estuvo en el frente de Huesca y en Barcelona como dibujante.¹⁶⁷ Otros artistas perecieron: su amigo Salvador Ortiga, por ejemplo, murió en un campo de concentración franquista. Manuel Capdevila (1910) se exilió en París y Milán.

El otro extremo lo encontraríamos en alguien tan hipersensible como Joan Ponç, quien, sin embargo relata una experiencia apenas traumática de aquellos años, que vivió siendo niño: “Durante la guerra civil, los bombardeos, que inicialmente me asustaban, me dejaron indiferente, poco tiempo después. Jugábamos a rojos y blancos”.¹⁶⁸ Más allá de lo que pueda tener de *boutade* (como la de Brossa), esta afirmación nos indica que, como decíamos, la diferencia de edad debió de ser esencial en cuanto a la experiencia de la guerra y las consecuencias para los posicionamientos morales de cada uno, si bien el rechazo al franquismo (o, como mínimo, a la pobreza cultural del país) uniera a la comunidad artística durante la posguerra.

La segunda observación a tener en cuenta es que, al menos hasta 1946, se arrastra una situación colectiva de desamparo cultural. El mercado del arte está dominado por la pintura del estraperlo.¹⁶⁹ El dinero negro, que circulaba en abundancia

¹⁶³ AA.VV.: *Ramón Rogent*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1984.

¹⁶⁴ En realidad se trata de una confusión, pues esta fue una actividad que Rogent ejerció, según Joan Vallés Altés, no durante sino tras la guerra. Pero parece un error deliberado para obviar la desgraciada circunstancia que obligó a Rogent a servir en el ejército enemigo.

¹⁶⁵ Vallés Altés, Joan: *Ramón Rogent i el seu entorn*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat (*Biblioteca Serra d'Or*), 2000, pp. 83-89.

¹⁶⁶ Frederic Lloveras, conocido por sus acuarelas, fue de los pocos que vivió toda la guerra como soldado. Por edad se alistó con entusiasmo y como veterano supo capear las vicisitudes de la contienda a medida que el ejército republicano se iba desmantelando, tal como relata en su autobiografía: Lloveras, Frederic: *Memòries*, Barcelona, Tibidabo Edicions, 1990.

¹⁶⁷ Canyameres, Ferran: *Clavé, un solitari*, Barcelona Editorial Alcides, 1963, p. 18.

¹⁶⁸ Omer, Moderchai: *Universo y magia de Joan Ponç*, Barcelona, Polígrafa, 1972, p. 238.

¹⁶⁹ La revista TBO publicó a principios de los años cincuenta (edición sin fecha) un par de libritos cómicos sobre el fenómeno del estraperlo, uno de ellos con texto y dibujos del humorista Valentí Castanys (Castanys, Valentí: *Estraperlistas y nuevos ricos. Usos, costumbres y rarezas*, Barcelona, TBO., s.f.). Hallamos algunas referencias al mercado del arte que suma a los signos externos de riqueza que formaban parte de la cultura de los nuevos ricos durante la posguerra. Una caricatura sirve de testimonio sobre la existencia de un comercio artísticos basado en un gusto acumulativo y ornamental (Mitrani, Alex: “Estraperlo, precarietat i il·lusió”,

debido a una economía de subsistencia en la que el trueque y la especulación eran moneda común, favorecía el desarrollo de un mercado del arte que contentaba o engañaba a los nuevos ricos, generalmente poco formados, o a los partidarios del gusto reaccionario y antivanguardista que el primer franquismo promovió.¹⁷⁰ Parece pertinente señalar no solo la dicotomía reacción-modernidad en el gusto artístico (Brotat, como tantos otros, se situó con todas sus consecuencias en uno de los bandos), sino también el significado que podía tener esa dicotomía para los derrotados en la guerra civil y el valor de la resistencia o la rebelión en quienes padecían de lleno la represión y la humillación franquistas.

Tanto por esa situación estructural del mercado como por esa perversión del gusto, la conquista de espacios de visibilidad y legitimación para la práctica o la difusión del arte moderno fue muy lenta. Unos apuntes someros permiten marcar los episodios y colectivos más destacados en ese proceso. Dentro de Cataluña, algunos consideran que la primera manifestación de vanguardia fue la exposición (noviembre de 1943) de Ramón Rogent, José Fin y Javier Vilató (sobrinos de Picasso) y Antoni Fabra, cuya obra incorporaba aspectos del fauvismo o de un expresionismo muy moderado que, en aquel contexto, provocó cierto revuelo. El primer grupo de artistas jóvenes con la mirada puesta en las vanguardias de la primera mitad del siglo fue Els Vuit, que expuso en septiembre de 1946 en las Galerías Pictoria.¹⁷¹ A partir de esos años, galerías como Syra (exposición de Josep Hurtuna en 1947), la propia Pictoria (Jordi Mercadé y Josep Guinovart en 1948), Vinçon (Francesc Todó en 1946), Pons Llobet (Enric Planasdurà en octubre de 1946) o El Jardín (Salvador Aulestia en 1948) programaron cada vez con más regularidad exposiciones de los jóvenes valores que introducían más o menos tímidamente la modernidad. Esta efervescencia coincide con la iniciativa de los artistas agrupados alrededor del Cercle Maillol del Instituto Francés de Barcelona, que

El Temps d'Art nº 34, noviembre-diciembre de 2007, pp. 24-26.). Véanse: Cirici, Alexandre: *L'art català contemporani*, óp. cit., p. 192; Luján, Néstor: *El túnel dels ans 40. Memòria personal*, Barcelona, La Campana, 1994, pp. 18-20; Martí Gómez, José: *La España del estraperlo, 1936-1952*, Barcelona, Planeta, 1995.

¹⁷⁰ Miralles, Francesc: *Història de l'art català*, volumen VIII, óp. cit., pp. 183-186.

¹⁷¹ Formado por Maria Girona, Ricardo Lorenzo, Joan Palà, Albert Ràfols Casamada, Vicenç Rossell, Joan Comellas (compositor), Jordi Sarsanedas (poeta), Miquel Gusils (escultor). En una entrevista que le hice a Maria Girona y Albert Ràfols Casamada sobre este grupo (Barcelona, 10-12-2004), estos contaron: "De Sucre ens va donar molt suport. Era encantador i molt entusiasta. Era l'enllaç amb el passat que volíem recuperar. Era assidu a la tertul·lia de la Pictòria. Venia a veure com pintàvem". Es un ejemplo más de la tutela que (como en el caso de Brotat y probablemente en los mismos años) ejerció Josep Maria de Sucre de manera discreta y cuya auténtica importancia sería necesario calibrar hoy.

amparó a diversos colectivos culturales durante una época en que el régimen no admitía la libertad de asociación. El Cercle Maillol gestionaba unas becas del Estado francés para que los artistas pasaran una temporada en París. Lo más importante no era la cantidad de dinero (no muy elevada), sino la obtención del visado para realizar ese viaje. Las becas se distribuyeron generosamente fragmentando al máximo las estancias para que el mayor número posible de artistas se beneficiaran de ellas. El Cercle Maillol permitía reunirse a los jóvenes pintores para intercambiar ideas o informaciones. Además contaba con documentación sobre el arte francés y, con ello, sobre las principales corrientes del arte contemporáneo. Josep Maria de Sucre fue el primer presidente del círculo, cargo que ostentó hasta 1963, cuando fue sustituido por Arnau Puig. Es bastante probable, por tanto, que Brotat conociera el Cercle y lo visitara en alguna ocasión. Sin embargo, nunca se presentó como candidato a la beca de estudios,¹⁷² quizás por apocamiento o por sus responsabilidades familiares. De hecho, en la documentación de Brotat (que conservaba todas sus tarjetas de estudiante), los carnés del Instituto Francés son de 1963-64. Imaginamos que su situación y timidez no favorecieron esas visitas.

No consta que Brotat tuviera entonces contacto con el grupo Dau al Set (creado en 1948). Como no expone su obra hasta 1950, se ha tendido a pensar que fue a remolque de otros innovadores y que se inspiró literalmente en ellos, sobre todo en Dau al Set. Es cierto, como veremos, que algunos elementos de la obra de Joan Ponç o de Tàpies influyeron decisivamente en él a principios de los cincuenta. Pero hemos visto que las experiencias vanguardistas de Brotat, aunque realizadas en el ámbito privado, son contemporáneas de las de otros artistas. Por otra parte, Brotat no conoció personalmente a los miembros de Dau al Set hasta la exposición de las Galerías Jardín,¹⁷³ lo cual también nos indica la limitación de sus relaciones sociales y artísticas.

Como veremos, Brotat fue rechazado cuando solicitó participar en el Salón de Octubre de 1950 (sería aceptado más adelante). Por la documentación de que disponemos podemos sospechar que no se presentó hasta ese año. Debía de pensar que su obra aún no había alcanzado la madurez necesaria o bien que no tenía suficientes contactos para ser recibido favorablemente. El sorprendente rechazo nos confirma que así era. Podemos inferir que ni era conocido como pintor ni tenía una red de amistades

¹⁷² Entrevista a Josep Maria Brotat, 23.2.2000.

¹⁷³ Del 18 de noviembre al 1 de diciembre de 1950.

que lo ayudara a ser aceptado.¹⁷⁴ Es del todo probable que Brodat conociera y visitara los Salones (se iniciaron en 1948). En una carta de su amigo Manuel Santos, este comenta sus impresiones tras la visita a ese primer Salón, suponemos que para intercambiar opiniones con Brodat.¹⁷⁵ Santos manifiesta su preferencia por los jóvenes frente a los autores anteriores a la guerra incluidos en el apartado de introducción, representantes de una modernidad muy moderada.¹⁷⁶ También menciona a “los del Cercle Maillol”, lo cual indica que los conocían.

Los Salones de Octubre, que tenían lugar en las Galerías Layetanas, fueron el auténtico inicio de una recuperación colectiva de la modernidad artística. En ellos se podían conocer los diferentes ensayos que la generación de artistas que empezaban entonces sus carreras estaba desarrollando y sirven de genuino testimonio sobre las corrientes artísticas que apuntaban en esos años, de las cuales haremos un análisis en su momento. Para Brodat, que no parece especialmente vinculado a aquellos artistas, esas exposiciones debieron de ser una fuente de información e inspiración más importante que cenáculos más herméticos.

Se han destacado como aportación pionera de la abstracción de posguerra en Cataluña unos cuadros que Jordi Mercadé pintó en 1948 [46]. Es interesante ver cómo se dan bastantes paralelismos entre Jordi Mercadé y Brodat. La secuencia evolutiva que llevan cabo es: fauvismo, cubismo, y abstracción. Cronológicamente hay tal vez una leve diferencia favorable a Mercadé, si bien las fechas de Brodat son siempre algo imprecisas. Pero los entornos eran muy distintos. Mercadé era hijo de un pintor reconocido, Jaume Mercadé, y estaba relacionado con otros artistas de vanguardia.¹⁷⁷

¹⁷⁴ El pintor Josep Maria García-Llort, muy próximo a algunos de los fundadores del Salón de Octubre, me contó en una ocasión los problemas de conciencia que le causaba el sistema de selección a cargo de artistas que eran colegas de generación de los candidatos. Llegó incluso a redactar una carta de protesta y renuncia a participar (entrevista a Josep Maria García-Llort, 16.12.2002).

¹⁷⁵ Carta de Manuel Santos a Joan Brodat, 31.10.1948: “Fan cuadros que m’agraden ian que no, es clar. Sanjuan em va sorprendra. De la seva primera exposicio que vareig veure fins la d’ara fa una gran avançada. Ian les dones, que tenen cuadros bons. En general els joves queden be lo que fallen son els vells. Sembla que hagin enviat el rebutg. De totes formes, algo es algo, per el principi. La introducció quedaba diferenta, tan diferenta de lo que era la sala aquesta de exposicions. Un dels que em varen agradar molt es Hurtuna. Lo de Lopez-Obrero sobri y correcte com sempre. En general els que son del ‘cercle Maillol’ crec son els que més m’agradan”.

¹⁷⁶ Rafael Benet, Emili Bosch-Roger, Pere Daura, Francesc Domingo, Josep Gausachs, Josep Granyer, Manuel Humbert y Jaume Mercadé.

¹⁷⁷ Jordi Mercadé da clases en el estudio de Ramón Rogent. Allí traba amistad con Joan Ponç. Ambos estarán vinculados al proyecto de la revista *Algol* (1946), precursora de *Dau al Set*. Véase Jardí, Enric: *Nou converses amb Jordi Mercadé*, Barcelona, Pòrtic, 1985.

Acaso el único punto en común sea la presencia alentadora de Josep Maria de Sucre, al que Mercadé rinde homenaje con un retrato (1948). Brotat podría haber visto el gran cuadro abstracto de Jordi Mercadé en el Salón de Octubre de 1948, con el cual sus abstracciones tienen cierta similitud (viveza del rojo, perfilado negro muy definido, ritmos concéntricos). Pero sería aventurado pensar en una influencia directa. Brotat pudo conocer algunos trabajos de sus compañeros (algo más jóvenes) de generación. Como ellos, absorbía toda la información de la que podía disponer, tan escasa sobre la vanguardia que el conocimiento era casi intuitivo. Por ello, más que las similitudes en esos ensayos aislados, me parece significativa la voluntad de hacer arte de vanguardia y el modo como cada uno entendió la memoria difusa de la modernidad. Mencionemos, de todas maneras, otros tres nombres que se atrevieron con la abstracción en fechas anteriores a 1950. Uno de ellos sería Salvador Aulestia, aunque su plástica estaría más cerca del surrealismo orgánico, como podemos ver en las ilustraciones que realizó para su libro de poemas *El embarcadero de las emociones* (1948).¹⁷⁸ En él podemos apreciar un eclecticismo estilístico que, como en Brotat, se explica por la necesidad de quemar etapas, de digerir y reformular diversos ismos [47]. En el prólogo del omnipresente Josep Maria de Sucre se habla del “acento ingenuo” de Aulestia.¹⁷⁹ En efecto, las pruebas y esfuerzos que llevaban a cabo estos artistas, a veces discontinuos e incluso elementales o rudos, tienen algo de ingenuo, pero no por infantiles, sino por auténticos, directos y supuestamente libres de apriorismos conceptuales. He aquí una de las primeras definiciones de la ingenuidad en esa segunda vanguardia catalana, definición que podemos suponer bien presente en las charlas de Brotat con De Sucre.

Salvador Aulestia iba con frecuencia al centro excursionista Els Blaus del barrio de Sarrià de Barcelona. Allí, bajo el inestimable magisterio del poeta J.V. Foix, se encontró con dos otros artistas que se acercaban a la abstracción en aquellas tempranas fechas: Pere Tort y August Puig. En 1946 expondrían en aquellos locales Tort, Ponç, August Puig y el escultor Francesc Boadella. Pere Tort realizó en 1947 unos murales abstractos para la casa de Foix en El Port de la Selva [48]. August Puig es quizás el más precoz [49]. Ya se adentra en lo abstracto hacia 1946, tendencia que combinará con una

¹⁷⁸ Aulestia, Salvador: *El embarcadero de las emociones*, Barcelona, s.e., 1948.

¹⁷⁹ “Salvador Aulestia, paradisiaco de por sí, lo es en su arte. Adámico singular que se explica en poeta; nada más y nada menos que en poeta. De ahí su acento ingenuo y con él la explícita reverberación musical de sus mitos. [...] Una alegría fluida, directa, sin sociológicos énfasis, hedónicas truculencias ni delicuescencias de depauperación romántica, discurre por su caligrafía lírica.” Sucre, Josep Maria de: “Salvador Aulestia”, prólogo para Aulestia, Salvador: *El embarcadero de las emociones*, p. 12.

iconografía exuberante de monstruos en lucha, en parte heredera del surrealista André Masson. Primer beneficiario de una beca del Instituto Francés de Barcelona, en 1947 viaja a París, donde adquirirá un conocimiento más profundo y real de las vanguardias internacionales.¹⁸⁰ Se trataba, pues, de una red importante de complicidades en pro del arte moderno. No tenemos ninguna noticia de que Brodat se relacionara con ellos.

Finalmente no podemos olvidar a Enric Planasdurà, verdadero adalid solitario de la abstracción más geométrica durante los años cincuenta. Lo interesante es ver que, entre 1948 y 1949, cuando se decanta decididamente por lo abstracto lo hace, también, desde la iconografía surrealista, que va depurando de alusiones figurativas hasta hacerlas desaparecer [50]. El organicismo es, pues, el elemento común de todas estas experiencias.

Caso aparte es Antoni Tàpies, cuyas obras (“Collage de les creus”(1947), por ejemplo) se sitúan en otra órbita, entre lo simbólico y lo matérico, como una genial intuición que lo diferencia claramente de sus colegas contemporáneos.

II-4-b. La resonancia del *art brut* y el ingenuismo radical

La genealogía del primitivismo y su relación íntima con el ingenuismo o lo infantil es antigua y polimórfica. Se trata de un recorrido impregnado de valores filosóficos que son tan morales o políticos como estéticos. Gombrich lo explicó con su habitual clarividencia:

En su clásico libro *Primitivism and Related Ideas*, Arthur Lovejoy y George Boas distinguen con profundidad e ingenio lo que llaman “primitivismo duro” y “primitivismo blando”; el sueño de la Edad de Oro de la Inocencia representaría el blando, y la visión de los héroes duros y toscos, la variante dura. [...] Ambas formas, naturalmente, son reacciones a lo que Freud llama “malestar de la cultura”. Siempre que nuestros sentimientos de culpa nos acusan de ser malcriados y afeminados, idealizamos un estado primitivo de virilidad firme. Si nuestra conciencia presenta ante nuestra mente los pecados de la lujuria y la venalidad de los que nuestra sociedad es culpable, nos refugiamos en la imagen de una época de inocencia infantil y noble. Uno de los secretos del atractivo de los

¹⁸⁰ Véase Borrás, Maria Lluïsa (comisaria): *August Puig*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2000.

estilos primitivos podría ser perfectamente el que, aquí, las dos interpretaciones no se perciben como mutuamente excluyentes. Duro o blando, vigoroso o delicado, el arte que no conoce truco es en todo caso honesto.¹⁸¹

Pero aquí me centro en la encarnación primitivista que se produjo con especial intensidad y características propias durante la posguerra catalana. El contexto catalán recoge a su manera (algo limitada y dispersa en su conjunto a pesar de la calidad de ciertas obras individuales) las tendencias internacionales del arte de posguerra. Entre ellas, las que mayor relación tendrían con la obra de Brodat serían las basadas en la recuperación y reivindicación de diferentes formas del primitivismo moderno. Ahora bien, si la recepción de las tendencias internacionales ya era difícil para el colectivo de los artistas españoles y catalanes debido a la escasa información y la dificultad de los viajes (que solo la actividad del Cercle Maillol y las becas de viaje a París iban a solventar lentamente), en el caso de Brodat esta recepción fue aún más imprecisa e intuitiva. No obstante, la consistencia e impacto de estas tendencias debe ser reseñada, tanto para tener en cuenta su posible influencia como para constatar el diferente tenor que tuvo frente a la modestia y discreción de los catalanes.

Un movimiento de gran repercusión europea y que representó de manera más clara la explotación de los principios de un primitivismo radical fue Cobra. Fundado en 1948 y activo hasta 1951, fue coetáneo de Dau al Set. Sin embargo, en un contexto muy diferente, sus miembros venían de una práctica vanguardista (anterior y mejor consolidada que la de los artistas catalanes) basada en una síntesis del expresionismo y ciertos aspectos del surrealismo. A cambio, hay una influencia de Miró en Cobra que merecería ser estudiada, pues es evidente en casos como el de Corneille [51]. Respecto a Brodat, lo que me interesa es constatar la importancia del modelo infantil como fuente de renovación vanguardista. Ya en 1948 se concretaba un apoyo institucional e intelectual a la relectura del arte infantil, como demuestra la exposición *Kunst en kind* [arte e infancia] en el museo Stedelijk de Ámsterdam. Todos los artistas del grupo exploraron las aportaciones del arte infantil y las adoptaron como modelo creativo. Un ejemplo claro es del de Karel Appel, que realizó la serie *Vragende kinderen* [niños preguntando] entre 1948 y 1949. Frente a las distintas formas de ingenuismo o de inspiración en lo infantil por parte de los artistas catalanes y sobre todo por parte de

¹⁸¹ Gombrich, E.H.: “Lo primitivo y su valor en el arte” [1979] en *Gombrich esencial*, Madrid, Debate, 1997, p. 299 (traducción de Fabián Chueca).

Brotat, el representante más claro de esta tendencia, la obra de Appel muestra una agresividad mucho mayor que la de los expresionismos contemporáneos en Cataluña o que la de los ingenuismos más comedidos que se verían en los cincuenta. Quizás podría coincidir con las visiones oníricas (auténticas pesadillas) de Joan Ponç y, puntualmente, sin que se pueda establecer una relación directa, con algunos ejercicios de Brotat [52] tal vez inspirados por De Sucre. Appel representa a los niños como seres totémicos e inquietantes, cargados de una fuerza sagrada. En Karel Appel, como en Cobra, se hace evidente el vínculo entre el primitivismo de carácter exótico o arcaico y el primitivismo ingenuista, se observa cómo el ingenuismo pudo ser un motor de renovación formal y de posturas estéticas revolucionarias.

El interés de Cobra por el arte infantil se basaba en su admiración por un artista de las primeras vanguardias, anterior pues a la guerra, al que tomaban como referente y con el que establecían un diálogo: el suizo Paul Klee.¹⁸² Klee fue uno de los grandes reivindicadores del arte infantil como modelo de creatividad. Aunque no fueron los primeros, ya que en Madrid la Librería Clan ya había organizado un homenaje (dirigido por Mathias Goeritz),¹⁸³ los pioneros en el redescubrimiento (o descubrimiento a secas) de Paul Klee en Cataluña fueron los miembros del grupo Dau al Set. Su admiración se concretó en el número 15 de la revista homónima,¹⁸⁴ monográfico con el título “Hommage a Paul Klee”. Esta celebración partía de un interés y una influencia que debió de surgir en los años inmediatamente anteriores y que a partir de entonces podría tener una mayor resonancia fuera de los estrictos límites del grupo gracias a su liderazgo, pero sin que Klee llegara a ser nunca un autor bien conocido. Entre los textos del homenaje hallamos diversas metáforas y comparaciones que vinculan a Klee con ciertas formas de ingenuismo: “Paul Klee fut l’enfant espiègle qui reconcontra un nouveau monde dans le désordre des plans abandonnés par un architecte rétif” (J. J. Tharrats); “sap mantenir-se paradisiac” (J. M. de Sucre); “todos los chicos pequeñajos que se suman a las pupilas de la noche conocen bien su magia [...] a los seis años, todos hemos visto las hermosas arquitecturas imposibles de Paul Klee” (J. A. Gaya Nuño); “representa el retorno a lo mágico primigenio” (Á. Marsá).

¹⁸² Sobre la influencia de Klee en Cobra y sobre el interés de ambos por el modelo creativo infantil véase AA.VV.: *Klee and Cobra. A child's play*, Berna, Zentrum Paul Klee, 2011.

¹⁸³ *Homenaje a Paul Klee*, Madrid, Librería Clan, 1948; catálogo de la exposición en la Galería Palma. Se editaron solo 180 ejemplares.

¹⁸⁴ *Dau al Set* n° 15, junio de 1950 (facsímil publicado por Letteradura en Barcelona, 1977).

Aunque hoy poco conocido, un artista que tuvo un papel importante en la Francia de posguerra fue Roger Bissière. Fue casi mitificado por su aislamiento personal y su retorno a la naturaleza coincidiendo con el paréntesis y el trauma que supuso la Segunda Guerra Mundial. Bissière adoptó una estética de carácter fuertemente primitivista que contrastaba con unos orígenes cultos asociados a formas de modernidad de un formalismo más bien depurado y esteticista. Había sido en su juventud un crítico de arte cercano al grupo cubista intelectualizado de la Section d'Or. A lo largo de los años cuarenta y cincuenta evolucionaría hacia un primitivismo alejado de la tradición francesa que bebía de fuentes diversas: desde el arte africano al arte enajenado pasando por el arte románico (admiraba el Tapiz de la Creación de Gerona). También en Bissière hay una evidente influencia de Klee, singular entre los pintores franceses. Progresivamente se decantaría hacia la abstracción, alcanzando una celebridad tardía en Francia como uno de los padres de la abstracción lírica.¹⁸⁵

Bissière sería uno de los ejemplos más claros de primitivismo de vanguardia durante la posguerra europea [53]. En él hallamos la influencia de Klee y algunas coincidencias con los artistas catalanes como la valoración del arte románico y cierto ingenuismo militante. Pero Bissière era un artista aún relativamente secreto en los años cuarenta y su celebridad estuvo asociada a sus jóvenes seguidores, los representantes de la abstracción lírica. A nivel de discurso para el establecimiento de un modelo exportable sobre el primitivismo ingenuista, el artista francés que tuvo una auténtica repercusión internacional fue Jean Dubuffet, impulsor e ideólogo del *art brut*.

Tras una carrera errática interrumpida antes de la guerra (como la de Bissière), Dubuffet realiza su primera exposición individual en la galería René Drouin de París (1944), que le serviría de trampolín y donde organizaría también, en 1947, el “foyer de l'art brut”. Con importantes apoyos tanto de los maestros del surrealismo de entreguerras como de los jóvenes críticos que iban a definir el informalismo de posguerra, Dubuffet funda la *Compagnie de l'Art Brut*, que contaba con la presencia de André Breton, Jean Paulhan, Charles Ratton, Henri-Pierre Roché y Michel Tapié. El *art brut* de Dubuffet se oponía al “arte cultural”. Reivindicaba las formas de creación libres de constreñimientos académicos así como de bizantinismos y esnobismos modernos. Distinto del arte naif, que ya se estaba convirtiendo en escuela y del cual, por tanto,

¹⁸⁵ Véanse Lemoine, S., Lewino, W. I Jaeger, J.F.: *Bissière*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2001, y AA.VV.: *Bissière. Le rêve d'un sauvage qui aurait tout appris*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1999.

Dubuffet desconfiaba, así como del arte de los pueblos primitivos que ya había sido explotado por las primeras vanguardias en un sentido a menudo formalista, el *art brut* reivindicaba la genialidad del artista espontáneo y urgido por una intensidad íntima, asociado, por ello, a las creaciones de individuos ajenos a la razón y al sentido común. Dubuffet no solo se inspiraba en el arte de personalidades marginales e incluso patológicas, sino que incluía en sus exposiciones a artistas de estas características que no formaban parte del circuito artístico profesional. No obstante esta proximidad deliberada del *art brut* con el arte de la patología mental (o la inadaptación social), el principio que lo anima es la creencia en una pureza y una legitimidad del arte previas a su elaboración o corrupción por la cultura. En este sentido, Dubuffet hacía también una valoración positiva del ingenuismo: "Lo que se le estropea a una obra de arte cuando se pretende hacerla MEJOR es su ingenuidad".¹⁸⁶

De hecho, en sus obras de 1944 y 1946 se hace muy patente la inspiración en el dibujo infantil, en sus desproporciones, rigideces y aspectos grotescos (que Dubuffet convierte en humorísticos). En su biografía recuerda que el arte infantil fue un detonante para su reencuentro con la pintura y el descubrimiento de un nuevo lenguaje: "Me interesaban los dibujos de los niños. Por primera vez me di carta blanca por completo para pintar con absoluta libertad".¹⁸⁷ Aunque desarrollaría sus teorías del *art brut* en los años siguientes, la evolución de Dubuffet lo condujo a explorar formas artísticas que tendrían más repercusión que el primitivismo en Cataluña. Es el caso de la pintura matérica, que Antoni Tàpies asimilaría, divulgaría y renovarían. Por tanto, tampoco podemos decir (a pesar de la coincidencia cronológica y de que en las décadas sucesivas la noción de *art brut* se consolidaría como concepto normalizado por la crítica) que tuviera una influencia directa y extensa entre los artistas catalanes.

Las ideas difusas y genéricas que recorrían Europa sobre la riqueza o pertinencia de cierto retorno a las fuentes primitivas de la creación tenían en Cataluña otros referentes posibles, siendo Miró, como veremos, el más importante. Ya en la temprana fecha de 1946, Joan Perucho hacía una lectura de Miró en la que resaltaba como aportación fundamental un primitivismo que se componía de tres factores: el primitivismo histórico, el ingenuismo y el modelo románico: "Cal retornar a l'emoció

¹⁸⁶ Dubuffet, Jean: "El arte bruto" (texto liminar del primer fascículo de *Art Brut*, París, 1947), en *Escritos sobre arte*, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 9 (*Prospectus et tous écrits suivants*, traducción de Melitón Bustamante).

¹⁸⁷ Dubuffet, Jean: *Biografía a paso de carga*, Madrid, Síntesis, 2004, p. 45 (*Biographie au pas de course*, traducción de Isabel Martín de Lucas).

primera de l'home davant les coses, davant el món: al balbuceig de l'infant i de l'home primitiu. Emoció sense prejudicis, puresa d'ànima. [...] Hem de remarcar, finalment, l'òrbita de la gran tradició catalana en què es mou Joan Miró. Òrbita que informa una manera d'expressar-se directa, viva, on els colors exulten lliurement, cosa que fa pensar tant en els frescs de les nostres esglésies medievals com en la punyent clarividència dels il·lustradors dels Beatus".¹⁸⁸

A nivel español y ya en los albores de la década siguiente, se produjo un acontecimiento destacado en el esfuerzo por restaurar el hilo de la modernidad: la reivindicación genérica del primitivismo por la Escuela de Altamira,¹⁸⁹ una iniciativa que consistía en generar una serie publicaciones y encuentros de artistas y críticos con la voluntad de promover el arte moderno. Su promotor, en 1948, fue el inquieto artista de origen alemán Matías Goeritz, que se había instalado en España en 1941. Maravillado por una visita a las cuevas prehistóricas de Altamira, aglutinó a diferentes personalidades. Curiosamente, Goeritz emigró a México en 1949 antes de la Primera Semana de Arte de Santillana del Mar, que se celebró en septiembre del mismo año, y delegó la organización de la siguiente en el artista Willy Baumeister. Esas reuniones cumplieron una importante función en la consolidación de voluntades y relaciones cómplices en la defensa del arte de vanguardia. No había una tendencia específica. Buena parte de los debates tenía que ver con la defensa del arte abstracto, se discutía polémicamente sobre la herencia del surrealismo o sobre el sentido del existencialismo. En aquella fase de reconstrucción del discurso de vanguardia en España, el debate terminológico y conceptual era esencial.¹⁹⁰ La apelación inicial de Goeritz a lo primitivo (seguida por artistas como Ángel Ferrant, que servía de enlace entre la preguerra y la posguerra y entre Madrid y Barcelona) fue esencial y da la medida del prestigio que la noción de primitivismo tenía en la época aunque no definiera una tendencia o movimiento concreto y unitario. Seguramente, el artista más celebrado durante las conversaciones fue Joan Miró, un referente que los catalanes, por así decirlo, tenían en casa. Aunque fue repetidamente invocado en esas jornadas, Miró no asistió a ellas, pero sí lo hicieron su amigo el ceramista Llorens Artigas y el crítico Sebastià Gasch.

¹⁸⁸ Perucho, Joan: "Miró", en *Ariel* n° 5, septiembre de 1946.

¹⁸⁹ Véase Calvo Serraller, Francisco; Francés, Fernando; Huici, Fernando: *La escuela de Altamira*, Santander, Gobierno de Cantabria, 1998, p. 27.

¹⁹⁰ "La definición, la demarcación terminológica era nuevamente la gran preocupación y el mayor escollo para ponerse de acuerdo. Encontrar palabras que definieran los matices era verdaderamente el gran problema de las conversaciones de la semana de arte." Fernando Francés: "Debates en una cueva", en AA.VV.: *La escuela de Altamira*, p. 27.

También visitaron Santillana del Mar Eudald Serra y (de la generación más joven, la propiamente de posguerra) el crítico Rafael Santos Torroella o el miembro de Dau al Set Modest Cuixart.

No obstante, más allá del círculo minoritario que fue Dau al Set (que, por otro lado, se desviaría hacia contenidos y poéticas de tipo literario y surrealista), el primitivismo ingenuista no tuvo en Cataluña, en estos últimos años de los cuarenta, la agresividad de sus pioneros europeos. Eso no quiere decir que el interés por el ingenuismo o los valores artísticos de la creación infantil no se apreciaran, al contrario. En Cataluña ya se daba una valoración positiva de lo ingenuo que, por su carácter (más moderado y sentimental que el de las vanguardias), conectaba con el proyecto moderno e ilustrado del noucentisme y con la renovación pedagógica del período republicano.

La poética noucentista se interesaba por lo infantil. En Joaquim Sunyer o en Pere Torné Esquiús se realiza la fusión entre un mediterraneísmo arcádico (conectado a Matisse) y el mundo de lo doméstico y lo infantil. En lugar de ser un territorio de lo salvaje y de la imaginación desbocada, el ingenuismo noucentista es un lugar sentimental y nostálgico, aunque también purificador y renovador. Antes de su completa asimilación en el contexto cultural catalán posterior a la guerra, la artista rusa Olga Sacharoff, proveniente del cubismo, practicó una pintura muy influida por Rousseau y por formas líricas y anecdóticas del cubismo como la obra de Marie Laurencin [54]. La conexión entre noucentisme, vanguardia y arte infantil se concretaría en los juguetes que diseñó Joaquín Torres García, primero en Barcelona para el fabricante Francisco Rambla y luego con su marca propia, Aladdin Toys. Torres García proyectaba su interés por el mundo infantil a la creación artística en general, de un modo casi programático: “Imita a los niños. Poesía y arte: extravagancia-libertad-juego. No dejes nunca de ser niño”.¹⁹¹ El papel de Torres García en Cataluña, aunque fuera cuando ya se estaba desvinculando del país, es interesante por lo que supuso de coincidencia entre los ideales noucentistas y los de la vanguardia, que confluyeron en el desarrollo de un arte en contacto con la infancia. Los juguetes de Torres García entroncan con los orígenes de la pedagogía moderna. La complicidad entre las vanguardias y el arte infantil se había establecido tanto por el interés de los artistas como por las innovaciones en el campo de la pedagogía. Tras el descubrimiento de la entidad psicológica y moral del niño durante la Ilustración, en la que tuvieron un papel fundamental las ideas del filósofo Jean-

¹⁹¹ Del manuscrito “Hechos 2”, 1922, archivo del Museo Torres García, en Díaz, Alejandro y Perera, Jimena: *Aladdin. Juguetes Transformables*, Montevideo, Museo Torres García, 2005.

Jacques Rousseau, la pedagogía tuvo un desarrollo creciente, paralelo, de hecho, a la evolución de la cultura moderna. El dibujo, valorado como una herramienta educativa y un recurso expresivo de primer orden, pasó a tener cada vez mayor protagonismo en la formación del niño. Pedagogos modernos como Friedrich Froebel en el siglo XIX, introdujeron un nuevo paradigma formativo que incluía el juego a partir de estructuras geométricas elementales. El valor educativo de estos juegos y métodos trascendió la educación infantil para ser utilizados en el contexto de la formación artística y en las industrias de las artes aplicadas.¹⁹² En estos ejercicios, por su carácter analítico y elemental, se ejercitaban recursos y valores que se acabarían encontrando con las experimentaciones de las vanguardias.¹⁹³

Pero a pesar del vínculo entre la vanguardia y el arte infantil, la aceptación de este fue lenta y progresiva. De hecho, algunas de las críticas negativas más decididas de la vanguardia en sus inicios se basaban en su afinidad con lo infantil. Este era el caso de los sectores más conservadores. Es interesante detenerse en un documento de la asociación entre ingenuismo y vanguardia desde las posiciones antimodernas como contrapartida de la tradición noucentista (moderada pero abierta) y las posturas innovadoras de Miró o de sus exégetas: el discurso de entrada de Lluís Masriera en la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona¹⁹⁴ sobre lo que llamó “el infantilismo pictórico”. Masriera relaciona de forma muy reveladora el arte de los niños, las características del arte de vanguardia y las formas artísticas populares (la tradición de los exvotos): “Hablemos serenamente, sin apasionaros por esta... no sé cómo llamarla, escuela, moda, tendencia o enfermedad del arte, que tiende a imitar la desmaña del niño, la inhabilidad del que no ha aprendido y a veces hasta la torpeza del inepto”.¹⁹⁵ Masriera sitúa el nacimiento de este infantilismo en fecha muy temprana. Lo asocia, en realidad, al nacimiento del arte moderno y a la ruptura con los paradigmas del arte académico o realista en el Salón de los Independientes (París, 1880), evento que, para el gran público, daría carta de naturaleza a la rebelión estética. Masriera lo denuncia por incomprensible o gratuitamente revolucionario y lo describe en términos despectivos y caricaturescos. La inmadurez del arte infantil sirve de referencia y espejo para su crítica

¹⁹² Bordes, Juan: *La infancia de las vanguardias. Sus profesores desde Rousseau a la Bauhaus*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 66.

¹⁹³ Véanse II-1-d y II-2-c (Ateneo Obrero).

¹⁹⁴ Lluís Masriera. "Infantilismo pictórico", Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, 3.4.1921.

¹⁹⁵ *Ibíd.*, p. 5.

despiadada, cuya obcecación y falta de perspectiva parece a su vez grotesca a luz del presente. Masrera considera el “bocetismo infantil” como la característica propia de las vanguardias. Por otra parte, defiende la belleza del exvoto en el contexto de la ermita o del pueblo y no en la gran ciudad y los entornos cultos. Estos dos argumentos son relevantes. El primero considera el arte infantil como una etapa, como una transición hacia la madurez racional y consciente (un camino hacia el realismo y la corrección técnica). El segundo considera que el arte ingenuo tiene una poesía propia que se justifica desde su diferencia y su supeditación jerárquica con respecto a la modernidad y el progreso. En el fondo se trata de los mismos argumentos o sobreentendidos que hallamos en los círculos de vanguardia proclives al ingenuismo, pero cargados de una valoración negativa debida a la creencia en la superioridad de la razón y la tradición clásicas interpretadas de la manera más pedestre y convencional. Es curioso notar que Masrera distingue entre el ingenuismo de buena fe (el del pintor popular de exvotos y por extensión el del niño) y el oportunista (el de las vanguardias). Como se verá, este debate sobre el ingenuismo de buena o mala fe afectaría también a los sectores de vanguardia (pero referido ahora a los artistas), como si la legitimidad de los resultados solo pudiera ser aceptada desde posturas morales.

Entre las experiencias vanguardistas de Torres García, dispuesto a trasvasar su investigación artística al terreno de la pedagogía, y las posturas reaccionarias de Masrera contra las contaminaciones ingenuistas del arte se situaría el trabajo de los noucentistas. La profusa producción de un ilustrador como Josep Obiols o el diseño de las nuevas escuelas por parte de Josep Goday son ejemplos, populares y moderados, de la vinculación entre arte e infancia. Las fórmulas localistas exentas de radicalidad propias del noucentisme supusieron un importante progreso social. Aunque fueron truncadas por la guerra civil y el régimen franquista, desde la posguerra su recuerdo adquiriría un valor renovado: aparte de la faceta nostálgica, ganó un nuevo sentido crítico e incluso veladamente militante a favor de una modernidad no solo formal cuyo fondo conectaba con la democracia y el progreso.

Un ejemplo de esa pervivencia del noucentisme que influiría en sectores culturales de la modernidad de posguerra es la entonces llamada Antigua Escuela del Mar. Se trataba de la nueva sede de una de las escuelas pioneras de la renovación pedagógica bajo la II República: la *Escola del Mar*, situada originalmente en un edificio de madera junto a la playa de la Barceloneta, donde los alumnos recibían una educación avanzada que reservaba un destacado y novedoso papel a la creación artística y al

contacto con la naturaleza. La escuela respondía al proyecto del gran pedagogo Pere Vergés i Farrés.

Vergés compartía las nuevas aproximaciones al arte infantil desde la vanguardia, particularmente las del crítico Sebastià Gasch. Para el nuevo edificio que sustituyó en 1948 al destruido durante la guerra se contó con la colaboración de antiguos alumnos, entre ellos el pintor Miguel Ibarz (Mequinzenza, 1920-Barcelona, 1980), que estaba integrado en los ambientes de vanguardia. Incorporando cierta fragmentación del espacio y ciertas angulaciones provenientes del cubismo, con citas muy discretas pero atrevidas al “Guernica” de Picasso, Ibarz siguió modelos esencialmente noucentistas. El arquitecto Oriol Bohigas, también exalumno de la escuela, calificaba a Vergés de “poeta-pedagogo” y comentaba esto sobre las pinturas de Ibarz: “La pintura cubre todas las paredes y solamente las aristas de unas arquitecturas o los marcos de las puertas interrumpen la perfecta sucesión de escenas. El joven Ibarz ha sabido recoger una tradición decorativa de tan bellos frutos en nuestros Nogués y Obiols”.¹⁹⁶ Ibarz evolucionó a principios de los cincuenta, por influencia de sus amigos Jordi Mercadé o Jaume Muxart, hacia un realismo expresionista de carácter figurativo, muy de moda en París pero de escasa fortuna, para luego practicar una pintura de modernidad moderada y cierto sesgo comercial.¹⁹⁷ Oriol Bohigas, por su parte, sería a partir de los años cincuenta uno de los principales impulsores de la modernidad arquitectónica en el país. Pero a la altura de 1948, ambos se mantienen aún fieles a las premisas e incluso a la nostalgia del noucentisme con sus aspiraciones a la armonía y el equilibrio. Esta nostalgia, en la que el recuerdo de los avances en el terreno pedagógico y la iconografía infantil fueron decisivos, pudo ser un factor de preparación para retomar el discurso de la modernidad. Un caso similar se podría observar si estudiamos las raíces noucentistas de Albert Ràfols Casamada,¹⁹⁸ por ejemplo, que no solo ha sido uno de los grandes representantes de la abstracción en Cataluña, sino también un renovador de la pedagogía del arte y el diseño a través de su papel como director en la escuela Eina (fundada en 1967).

¹⁹⁶ Bohigas, Oriol: “La Antigua Escuela del Mar, magnífica obra de un pedagogo barcelonés”, *Barcelona Atracció*n (Junta Provincial de Turismo) n° 327, segundo trimestre de 1950, pp. 86-93.

¹⁹⁷ García Prats, Ricardo y Mitrani, Alex: *Miguel Ibarz. Exposición antológica*, Zaragoza, Museo Camón Aznar de Ibercaja, 2004.

¹⁹⁸ Su esposa, la también pintora Maria Girona, era la sobrina de Rafael Benet, uno de los grandes críticos de la época anterior a la guerra.

Aparte de los ejercicios iniciales de Brotat, podemos hallar en la generación catalana de posguerra algunas muestras tangenciales de primitivismo ingenuista radical, si bien no estuvieron directamente relacionadas con las corrientes europeas. Un caso es Josep Maria de Sucre, cuya obra se distinguió por la sencillez técnica (en general se trata de ceras sobre papel en pequeño formato), el carácter obsesivo (la gran mayoría son rostros representados frontalmente) y por un estilo burdo que remite al expresionismo de Edvard Munch o al arte alienado, lo cual es paradójico en un intelectual de sólida formación y edad avanzada. Su sofisticación se manifiesta a veces en obras como en una pieza de 1956 que representa a una especie de hombre-insecto grotesco y lleva por título “Image de l’homme qui se croit Apel·les” [55]. Se trataría de una caricatura crítica del pintor realista o genialoide frente a la modestia del creador que bucea en el inconsciente y se rige por una búsqueda de la verdad simbolizada por la repetición introspectiva de las caras y los ojos.

Josep Guinovart realizó también unas obras de gran simplicidad y contundencia hacia 1948, antes de depurar su lenguaje con una peculiar combinación de cubismo y realismo. La serie de óleos sobre papel titulada “El blat” [56], reconocida por los historiadores por el atrevimiento pionero de introducir en una de ellas el collage de unas espigas, permite apreciar el ímpetu y la urgencia del entonces muy joven Guinovart. Se trata de sus primeras obras, realizadas en soportes modestos y de uso casi privado (“El blat” era un obsequio para una amiga), pero en ellas se establece una parte de su iconografía y sus obsesiones poética: el mundo rural, la germinación y el ciclo de la vida. Dejando aparte la evocación del románico, son evidentes las reminiscencias de Gauguin y su concepción arcádica y trascendente de las relaciones entre el hombre y la naturaleza. El panteísmo de Guinovart, su búsqueda de lo sagrado en la vida natural, se aprecia también en su interés por la tauromaquia, entendida como espectáculo atávico y misterioso. Guinovart se encuentra, como otros artistas de su generación, en un momento de experimentación e inquietud. La combinación de la herencia mironiana, el románico y un esquematismo muy sui géneris (todo ello bendecido por un clima favorable al primitivismo no plenamente articulado ni en el plano teórico ni en la práctica de una corriente bien definida) dio lugar a un primitivismo difuso y atrevidamente ingenuo.

Otro caso, seguramente el más audaz y original, sería el de Joan Ponç. No obstante, su dibujo espontáneo y ajeno a toda idea de perfección formal, tanto académica como vanguardista, le enlaza con el arte espontáneo y visionario de los

locos, pero no con un primitivismo determinado por un deseo de retornar a un modelo pretérito histórica (arcaísmo) o psicológicamente (infantil). De todos modos, su iconografía está muy influida por el arte románico, si bien de manera menos mimética y sistemática que en otros artistas. La agresividad y vehemencia de Ponç, en la que se combina la inspiración de Miró junto al automatismo mental y gráfico, conectan con el *art brut* sin ser dependiente de él, ni conocer los experimentos de Cobra o de Dubuffet. En algunas de estas obras de Ponç, también jovencísimo entonces como Guinovart (ambos nacieron en 1927, por lo que Ponç tenía unos diecinueve años cuando empezó sus dibujos visionarios) hay algo de rebelión y de impertinencia casi adolescentes. Sus “Dibuixos podrits” explicitan un amargo afloramiento de relaciones traumáticas con la realidad, expresados con la inmediatez del arte infantil, como si fuera resultado del trauma o de una personalidad más intuitiva que racional y objetiva. La suite “Al·lucinacions” que estaba muy influida por Miró, muestra algunas obras que hacen referencia directa al mundo de la infancia, muy alejado aquí de su idealización noucentista, inquietante y violenta [57] [58]. Ponç no se basa en el arte primitivo, ya sea arqueológico o nostálgico, sino que adopta, espontáneamente y por necesidad expresiva, algunos de sus mecanismos.

III. De 1950 a 1958: eclosión y plenitud creativa

III-1. Aspectos biográficos

III.1-a. Entrada en la sociedad artística

La década de los cincuenta supondrá un cambio meridiano en la vida personal y profesional de Joan Brodat. Hemos visto que ni su ánimo ni su red de contactos personales le situaban en buena posición para participar en la vida artística barcelonesa. Pero sí hemos constatado su persistencia a pesar de las circunstancias adversas. El detonante para el cambio de su situación fue la exposición que pudo obtener en la galería El Jardín¹⁹⁹ y que se realizó en diciembre de 1950. En esta pequeña galería, que compartía establecimiento con una floristería, el crítico Ángel Marsá llevó a cabo una programación atrevida que dio la alternativa a toda una serie de artistas jóvenes, presentada de forma coherente y militante en favor del arte de vanguardia con el nombre de “Ciclos experimentales de arte nuevo”.²⁰⁰ Según me explicó Josep Maria Brodat, el contacto con Marsá se estableció mediante Josep Maria de Sucre. Brodat afirma que “Marsá se interesó por mi trabajo y al cabo de quince días ya hacía la exposición, me pasó delante de todos los que había”.²⁰¹ Esto es muy interesante y revelador, pues nos indica que a lo largo de 1949 y 1950, período intenso en el que empieza a definir su poética y se decanta definitivamente por un arte de vanguardia, Brodat no pinta para preparar esta primera exposición, lo cual confirma que trabaja en soledad y desconectado hasta el impulso definitivo que le da Ángel Marsá. Aunque esta exposición no tiene una gran repercusión en prensa, debió de ser un pequeño éxito entre la comunidad artística del momento, pues a partir de entonces Brodat empezaría a exponer con mayor asiduidad. La relación con la galería El Jardín se prolongó después de los Ciclos de Marsá, con la exposición de 1958, cuando la galería estaba dirigida por Fluvià y Teresa Lázaro. Gracias a Marsá, Brodat puede participar en otras

¹⁹⁹ El nombre de la galería evolucionó con el tiempo. Parece que hasta 1953 se denominó Galería El Jardín para cambiar a Galerías Jardín. Pero la crítica y el sector artístico se refiere a ella de manera variable.

²⁰⁰ Los Ciclos Experimentales de Arte Nuevo se realizaron entre 1948 y 1953. Expone aquí, por ejemplo, el grupo Lais (junio de 1950) y realizan muestras individuales Salvador Aulestia, Joan-Josep Tharrats, Antoni Guansé, Josep Maria de Sucre y Manolo Millares, entre otros.

²⁰¹ Entrevista de Cesáreo Rodríguez-Aguilera a Joan Brodat para la redacción de Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: *Joan Brodat*, óp. cit.

manifestaciones de tipo colectivo, organizadas por él. Así, es incluido la exposición arte y decoración de hoy en el Círculo de Bellas Artes de Mallorca, en enero 1952, lo que le permite, por primera vez, verse junto a artistas activos y reconocidos entre los promotores de la vanguardia como Rogent, Aulestia o Emili Alba. En febrero del mismo año forma parte del Segundo Salón de Arte Actual, en una nueva selección, que incluye nombres como Josep Hurtuna, Aulestia, Fornells Pla o Emilia Xargay. Un folleto promocional de la colección *Cuadernos de "arte nuevo"* de las Galerías Jardín (1952) anuncia la próxima aparición de una carpeta en edición limitada de 100 ejemplares con el título de *Siete dibujos mágicos*, que no llegó a realizarse.

Parece ser que fue en esa primera exposición individual que Rodríguez-Aguilera descubrió a Brotat. Si bien podría ser también al año siguiente, pues hay que tener en cuenta la imprecisión de los testimonios orales. Rodríguez-Aguilera visitó la exposición acompañado de algunos de los miembros de Dau al Set. Según su hermano Josep Maria, Tharrats le compró un cuadro. Tàpies le propuso un cambio, pero Brotat no aceptó, porque lo quería cobrar. Si está anécdota es cierta, reforzaría la constatación de las escasas habilidades sociales de Brotat, pero también que la obra gustaba y era reconocida por su compañeros de generación. Enric Planasdurá habría exclamado, en la visita a la exposición, "això és una campanada!".

El crítico Josep Garrut que también conoció a Brotat en Jardín, recordaba la fuerte impresión que le causó su obra, pero sobre su personalidad nos indicaba que era muy tímido y joven. En realidad, no era tan joven²⁰² pero algo en su carácter debía evocar la inexperiencia o la sencillez juveniles. Garrut lo veía separado de los entornos de vanguardia, algo marginal y recuerda su aspecto triste. José Corredor-Matheos le conoció más tarde pero coincide con la descripción de Garrut, como alguien sencillo, tímido y de aire triste que, a lo largo de su vida, no estuvo integrado en los grupos de artistas de mayor visibilidad o de militancias culturales y políticas, que tan activos fueron en nuestro país. Josep Maria Brotat nos dijo que sí, que "coneixia a molta gent", pero que "es va tancar molt al seu mon". A lo largo de su vida viajó mucho y, generalmente, solo.²⁰³

La vida cotidiana de Joan Brotat con su entrada en el mundo del arte solo cambia parcialmente. Aunque ya no tenemos apenas documentación adecuada (correspondencia

²⁰² En una conversación que mantuve con Garrut (13.1.2000), este quedó sorprendido cuando le recordé que Brotat tenía treinta años por aquel entonces.

²⁰³ Entrevista a Josep Maria Brotat, 23.2.2000.

familiar) para conocer los aspectos más privados de su vida, sabemos que Brodat continuo trabajando todas las mañanas en el taller de marcos familiar, si bien cada vez tenía más viajes que le permitían independizarse de su ambiente familiar. Su hermano menor, Josep Maria, empieza a realiza algunos pequeños trabajos de asistencia como contactos con algún galerista o coleccionista mientras Joan estaba fuera de Barcelona. No sabemos hasta qué punto su nueva actividad pictórica y los viajes le ayudaron a deshacerse de su tendencia depresiva, su aire triste que es recordado por todos quienes le conocieron. Acaso su introducción en la sociedad artística y la buena recepción de la crítica pudo distraerle y darle energía, empuje y alegría. Pero no podemos asegurarlo. Es probable que subsistiera en él cierto carácter taciturno. Brodat vive muy ligado aún a su familia. De hecho, vivirá siempre con sus hermanos menores, responsabilizándose de ellos de alguna manera. Debe destinar parte de su tiempo al negocio familiar. La monotonía y la modestia no le abandonan en estos años. Su vida está muy alejada de los tópicos alegres de la bohemia. Francesc Català Roca nos ha dejado una interpretación fotográfica del personaje de excelente calidad artística y de gran valor documental [59], pues son muy pocas las fotografías que tenemos de Brodat en esa década de los cincuenta más allá de los retratos para carné y documentación varia. La imagen fue creada para la sección de entrevistas con un artista que aparecía en cada número de *Revista*.²⁰⁴ Aunque hay evidentemente cierta dramatización, que Català Roca imprimía a los retratos de artista en aquellos años,²⁰⁵ la fotografía documenta las condiciones de trabajo de Brodat.²⁰⁶ Brodat no disponía de estudio y pintaba en el domicilio familiar. Este tenía dos salones con un balconcito mínimo a la calle. El resto del piso era interior. Brodat está pintando pues en una sala que debía ser el salón o alguna alcoba, para aprovechar la luz del sol. Llama la atención que no utilice caballete. Imaginamos que debía tener uno, pero debía pintar a menudo en condiciones de precariedad y lugares improvisados²⁰⁷ y no es extraño que Sucre se refiriera a él como “aquell que que viu dalt un terrat”,²⁰⁸ pues tenía la costumbre, seguramente por falta de espacio, de pintar a

²⁰⁴ Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: “Diálogos de arte: Juan Brodat”, *Revista. Semanario de información, artes y letras*, 30-10-1952, p. 9.

²⁰⁵ Véase el catálogo de la exposición *Diàlegs. Obres d'avantguarda i fotografies de Francesc Català-Roca*, Barcelona, Artur Ramón, 2007.

²⁰⁶ En el archivo Català Roca pude comprobar que este había tomado dos fotos (la que salió finalmente publicada y otra muy similar) encuadrando al artista a corta distancia, lo que permite apreciar mejor su concentrada expresión.

²⁰⁷ En algunas fotos de los setenta (calle Flassaders) vemos ya cómo usa un caballete de calidad que seguiría empleando hasta el final de su vida.

²⁰⁸ Entrevista a Josep Maria Brodat, 23.2.2000.

la intemperie, en la azotea. Es esta humildad, casi pobreza, lo que Català Roca debió de percibir y quiso traducir en su fotografía. Brotat pinta aquí con el lienzo en un equilibrio inestable, pero de manera muy concentrada, recogido en sí mismo. Es también curioso que se siente en una sillita infantil, cosa que se explica por su necesidad de estar cerca del suelo, donde apoya el cuadro, pero que redundaba en esa mitología del Brotat naif. Brotat queda como a lo lejos, pequeño, en la distancia y le observamos como quien observa a un niño enfrascado en sus tareas imaginativas. Vemos también, porque Català Roca insiste en ello, la modestia de los azulejos del suelo, para tratarse de una vivienda, que nos sitúa en un contexto humilde y popular.

Aun así, el empeño hace que Brotat logre nuevas relaciones y complicidades poco a poco. Brotat entra en la treintena y va encontrando su dignidad y su capacidad como artista, hallando por fin apoyos externos. Un encuentro decisivo fue, tras el de Marsá, el ya mencionado de Cesáreo Rodríguez-Aguilera, que se produjo en la inauguración probablemente en la primera o segunda exposición individual en El Jardín, en 1951.²⁰⁹ Como hemos visto en el *estado de la cuestión*, Cesáreo Rodríguez-Aguilera será el principal estudioso y avalador de Joan Brotat. Gracias a él, por ejemplo, realizaría la cubierta para el número 6 de la revista de poesía *Cántico*, editada en Córdoba,²¹⁰ [60] que resuelve muy bien integrando el título en el dibujo con una peculiar caligrafía ornamentada. Fue, de hecho, la única portada que realizó Brotat a lo largo de su carrera, una señal más de su retraimiento.²¹¹ En 1952, Rodríguez-Aguilera lo incluye en la segunda edición del Salón del Jazz.²¹² Ese mismo año le consigue una exposición individual en la galería Sur que Manuel Arce acababa de inaugurar, pero, por razones que desconocemos, Brotat no aceptó la propuesta (a pesar de las buenas condiciones) y no expone allí hasta 1956. En 1953 lo presenta en su domicilio barcelonés a Eugenio d'Ors, quien mostró gran interés por Brotat. Este dará el salto a Madrid y expone en abril de ese año en Biosca, sala vinculada al Salón de los Once, sin

²⁰⁹ En la conversación (entrevista de Cesáreo Rodríguez-Aguilera a Joan Brotat para la redacción de *Joan Brotat*, óp. cit.) hay alguna imprecisión cronológica del propio Brotat, pues afirma que el cuadro “Cazadores de leones” se expuso en 1951, algo imposible porque la obra es posterior. Por su parte, Rodríguez-Aguilera dice que “esa es la exposición que recuerda”. Josep Maria Garrut también recuerda haber conocido a Brotat en las Galerías Jardín (entrevista a Josep Maria Garrut, 13.1.2000).

²¹⁰ *Cántico*, segunda época, nº 6, Córdoba, febrero-marzo de 1955.

²¹¹ Brotat solo volvería a hacer una portada (programa de la Cuarta Jornada del Libro de Hospitalet, abril de 1970).

²¹² Cesáreo Rodríguez-Aguilera figura entre los organizadores junto con Pere Casadevall, Josep Guinovart, Alfredo Papo y Joan-Josep Tharrats.

duda la manifestación pionera de la modernidad artística en el Madrid de la posguerra. Brotat es incluido, gracias a Rodríguez-Aguilera y con el beneplácito de D'Ors, en la décima edición con una muestra celebrada en diciembre de 1953.

III-1-b. Consolidación de la actividad expositiva

A partir de aquí empieza Brotat a ser tomado realmente en consideración. Es reveladora de este cambio la inclusión de Brotat en los Salones de Octubre, a partir de su sexta edición, la de 1953, que llegó por invitación, quizás para compensar el rechazo dos años antes. En el X Salón de los Once²¹³ de Madrid, celebrado en invierno de 1953, la selección de artistas de ese año fue de primera categoría y reunía a artistas de prestigio o en vía de conseguirlo: Josep Guinovart, Manuel Humbert,²¹⁴ Manolo Millares que presentaba ya sus mironianas y visionarias pictografías (por lo primitivo y preinformalista), el ceramista Fernando Rivero, Antonio Saura (con obras aún de clara herencia surrealista), Antoni Tàpies (en su período de surrealismo mágico),²¹⁵ Miguel Villa (que se entendía como una transición hacia la generación más joven) y el preferido de Eugenio d'Ors y habitual del Salón, el andaluz Rafael Zabaleta. También estaban Jordi Curós, que tuvo un arranque prometedor en su carrera con su expresionismo energético aunque después se fuera diluyendo y la pintora francesa Renée Aspe, única artista que, quizás, desentona en la selección.²¹⁶ No fue, pues, en cualquier edición en la que participó Brotat. Si bien tampoco Tàpies o el jovencísimo Millares no eran aún los exitosos artistas en que se convirtieron en pocos años, si empezaban a destacar y a diferenciar su currículum expositivo del de otros contemporáneos. En cambio Brotat era, con sus únicas exposiciones en Jardín, prácticamente un desconocido, una revelación, a sus treinta y tres años.

²¹³ Véanse Sánchez Camargo, Manuel: *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Homenaje a Eugenio d'Ors* (Madrid, Langa y cía., 1963) y Mercader, Laura (comisaria): *Eugenio d'Ors, del arte a la letra*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997.

²¹⁴ Manuel Humbert (Barcelona, 1890-1975) era de otra generación, pero había pertenecido a la primera escuela de París y fue retratado por su amigo Amadeo Modigliani. En el momento de esta exposición practicaba una figuración contenida e intimista. Los Salones de Octubre combinaban siempre a los jóvenes representantes de la vanguardia emergente con algún artista de perfil más conservador.

²¹⁵ Tàpies ya había participado en la edición de 1950 junto con Modest Cuixart y Joan Ponç.

²¹⁶ Renée Aspe (Toulouse, 1922-1969) se instaló en España entre 1952 y 1953 y practicaba una pintura heredera del fauvismo decorativo a la manera de Raoul Dufy. Véase www.version-originale.fr/aspe

En la presentación que realizó el crítico Alejandro Busuiocanu²¹⁷ para el catálogo confesaba: “No tengo noticias biográficas sobre el pintor. Supongo que Brotat es joven y que es catalán”. En cierto modo, aunque no se pudiera hablar de un fenómeno desmedido o eufórico si que se produce, al comparar con su situación anterior, un salto muy importante en la carrera profesional de Brotat y en su consideración artística. Hay que notar, especialmente, su buena acogida en Madrid, algo que en más de una ocasión contrastará con los olvidos episódicos a los que será sometido en Cataluña.

Brotat es incluido en la novena exposición antológica de la Academia (Las XI mejores obras de arte) que abarcaba los años 1952 y 1953, junto a Modesto Ciruelos, un clásico Rafael Durancamps, Carlos Ferreira, Josep Guinovart, los miembros de la escuela de Vallecas Gregorio del Olmo y Ortega-Muñoz, Antoni Tàpies, el escultor Eudald Serra, Miquel Villà y Rafael Zabaleta. Realmente, sorprende el salto cualitativo en su interpretación y su reconocimiento dado por Brotat en ese 1953 que se puede explicar, como corroboran diversas señales, por el interés no solo de Rodríguez-Aguilera sino del propio Eugenio d’Ors, autoridad indiscutible en los Salones que había creado y entre la crítica madrileña. La muerte de d’Ors el año siguiente truncaría, quizás, parte de este empuje. Como prologo a su monografía *Antología española de arte contemporáneo*, la primera en la posguerra de esa ambición y extensión, Rodríguez-Aguilera publica la última carta que recibió de Eugenio d’Ors. En ella, tras unos comentarios, paradójicos, sobre los peligros de los excesos teóricos en el arte, pasa a comentar su interés de que Brotat realice unas pinturas murales en su casa de Vilanova i la Geltrú:

Cierta preferencia por lo sencillo me hace también decidirme, si usted no ve en ello inconveniente, por la solución Brotat para el proyecto de decoración del alto de la escalera de la Ermita. Además, las condiciones materiales del encargo no permiten más que salidas previsiblemente humildes y espiritualmente con cierta absolución humorística. Ahora, por el momento, aún no concluido del todo el ascensor, me parece más factible posponer el proyecto, prepararlo y hacer ver el local por el artista, que emprender la ejecución, seguramente de continuo

²¹⁷ Se refiere a Alejandro Busuiocanu (1896-1961) pensador y escritor de fama, crítico de arte e historiador y entonces consejero cultural de la embajada rumana. Tras la guerra se quedó en España y moriría en Madrid. Su compatriota Alejandro Cioranescu le dedicó un trabajo monográfico póstumo “Alejandro Busuiocanu en España” *Acta Philologica* 5 (1966), pp. 209-219 (en revistas.ucm.es/ccr/11354712/articulos/ILUR0707110081A.PDF).

estorbada por el mal tiempo. Con toda libertad me dirá usted lo que le parece sobre el asunto; pero quisiera que el mismo representara algo, bien merecido, de vindicación para Brotat.²¹⁸

El Salón de los Once de 1954 estuvo dedicado al arte sacro. Juan Brotat es escogido de nuevo junto a Carlos Pascual de Lara, Manuel Gil (con quien haría amistad), los escultores Manuel Ferrant, Cristino Mallo y Manuel Ros, el arquitecto Enrique Mora, el mosaiquista Santiago Padrós (que había trabajado en obras emblemáticas del franquismo),²¹⁹ Ramón Rogent (que presentó un modelo para vidriera) y los orfebres Manuel Capdevila y Alfons Serrahima. Con motivo del Congreso Eucarístico, Brotat ya había participado en otra exposición de “arte religioso moderno” (mayo de 1952) en la Sala Caralt de Barcelona junto a los más destacados y prometedores artistas catalanes de la nueva generación: Tharrats, Guinovart, Ponç, Ràfols-Casamada, De Sucre o Subirachs.

La vía del Salón de los Once le introdujo, pues, en Madrid. Su puntal fue la galería Biosca, dirigida por Aurelio Biosca con la colaboración y tutelaje de Eugenio d’Ors.²²⁰ Realizó exposiciones individuales en la Sala Biosca en abril de 1953, mayo-junio de 1954 y mayo-junio de 1955. Solo esta última después del fallecimiento de d’Ors. La exposición de 1953 fue motivo del primer viaje de Brotat a Madrid ciudad que visitaría con frecuencia a partir de entonces, viaja también por Castilla. En 1954, aprovecha para hacer un viaje por España, centrado en Andalucía y Castilla. Las regiones escogidas no son ajenas al interés por los enclaves propios del paisajismo surgido de la llamada Escuela de Vallecas y así como de la pintura de Zabaleta. La exposición de 1955 le invitó a un cierto optimismo, infrecuente en él. En carta a su

²¹⁸ Rodríguez-Aguilera, *Antología española de arte contemporáneo*, óp. cit., pp. 9-10.

²¹⁹ Realizó la decoración de la cúpula de la Basílica del Valle de los Caídos. En su caso, el arcaísmo musivario entronca con el arte muralista del fascismo italiano.

²²⁰ En la correspondencia podemos ver cómo el nombre de la empresa era “Biosca. Muebles – Decoración”, pero el local tenía un espacio dedicado a la exhibición de arte. Con un atrevimiento notable frente al conservadurismo del gusto entre el público y la crítica madrileños, Biosca, en palabras de Eugenio d’Ors, “con una gentileza verdaderamente ejemplar ha despejado por completo muebles vendibles de sus locales exteriores para alojar dignamente unos cuadros que no puede vender” (citado en Javier Tusell: “La Galería Biosca, más allá de d’Ors”, AA.VV.: *Aurelio Biosca y el arte español*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, p. 43). Aurelio Biosca (1908-1995) había iniciado su trayectoria galerística en Barcelona, (Galerías Badrina, Barcelona Muebles y Decoración). Inauguró su galería madrileña en 1940 y contó desde el principio con la colaboración de d’Ors. La galería tuvo un importante papel en la consolidación del arte moderno en Madrid y en España, sobre todo hasta la década de los setenta.

familia, cuando apenas se llevaban cinco días de exposición, señala el interés de los críticos Camón Aznar y Figuerola-Ferretti,²²¹ el “entusiasmo” de Sánchez Camargo y de Luis Felipe Vivanco, anunciando este último, como miembro del patronato, que el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) compraría dos cuadros a través de la Dirección General de Bellas Artes, como así parece que fue finalmente.²²² También explica en esa misiva que “mai en cap exposicio han preguntat tant preus com aquesta”. Debió de ser muy importante para Brodat el apoyo de una figura consagrada como Rafael Zabaleta: “Avingut aquesta tarde en Zabaleta me ha dit que es una exposicio rodona que [s’en] parla a quí a Madrid”.²²³ Al final de la exposición concluye que “les exposicions de Madrid sempre m’han dat bons resultats”.²²⁴ Es revelador que manifestase la esperanza de que su éxito madrileño y la compra de los cuadros para el MEAC le ayuden a mejorar su recepción en su propia ciudad: “Me es això un bon pas en Barcelona sobre tot hem sera de gran importancia”.²²⁵

Parece que este impulso dado desde Madrid ayudó a Brodat a ser mejor apreciado por parte de su entorno catalán, con el que tenía una relación ambigua. Probablemente, su relativa marginación se debiera a su personalidad retraída. La iniciativa de vanguardia en Cataluña era gestionada por los propios artistas, tanto en grupos compactos, como Els Vuit o Dau al Set, como en proyectos abiertos, como los Salones de Octubre, en los que la admisión dependía de un comité formado por artistas expositores. Es decir, que no se daban las condiciones para que un artista como Brodat pudiera encontrar un apoyo de tipo paternalista, pues más allá de Rodríguez-Aguilera o Sucre, la participación en las dinámicas y las actividades colectivas surgía del colectivo artístico, con intereses diversos y personalidades fuertes. Así se explica el rechazo de Brodat en aquel II Salón de Octubre, por parte de unos colegas que no quisieron verle como uno de los suyos. Tal como explicita la carta que notifica aquella no aceptación, Brodat obtuvo solo 35 votos de los cuarenta necesarios para ser incluido en la muestra. Ocho eran los votantes y cada uno disponía de diez votos. La puntuación máxima era,

²²¹ Luis Figuerola-Ferretti (Barcelona, 1907-Madrid, 1987) fue redactor jefe y subdirector del famoso NODO. Necrológica a cargo de Francisco Serraller en *El País*, 6.2.1987.

²²² En la bibliografía constan dos cuadros como pertenecientes al MEAC. En el AB hallamos una carta de Luis González Robles quien, en calidad de jefe del servicio de exposiciones, le envía el recibo del cuadro “Interior”, por el que les pagan 4.000 pesetas. Otra carta sin fechar de Manuel Sánchez Camargo se refiere a la compra de “esos cuadros” (en plural).

²²³ Carta de Joan Brodat a su familia, Madrid, 25.5.55

²²⁴ 4.6.1955. En la carta se ve cómo padecen él y su familia por los resultados económicos de la exposición y cómo las ventas, que son mínimas, parecen un gran alivio.

²²⁵ Carta de Joan Brodat a su familia, Madrid, 1.6.1955.

pues, de 80, lo cual nos indica cuán poco debió de ser valorado Brotat por parte de algunos miembros del comité de selección. El jurado de aquella edición estaba compuesto por los pintores Ramón Rogent, Marc Aleu, Josep Hurtuna, Francesc Fornells-Plà, Emili Alba, Francesc Todó y Ángel López Obrero, más los escultores Ramón Isern, Josep Maria Subirachs, Eduardo Gregorio y Eduard Serra (tres de ellos como suplentes).²²⁶ Hoy nos puede parecer curioso, pues todos ellos serían homologables a Brotat por estilo, generación y calidad artística. Aun así, decía, la relación es compleja, pues sería excesivo hablar de animadversión o rechazo: quizás pesaba más el desconocimiento de la persona y, por otra parte, su falta de iniciativa.²²⁷ Entre la documentación he hallado el carné de Brotat del Cercle Maillol, fechado en 1952, lo cual permite pensar que debió de participar en alguna de las reuniones del Círculo Maillol. En cambio, aunque conociera bien a Sucre, Brotat nunca llegó a solicitar la beca de estudios anhelada y disfrutada por tantos artistas de su generación. En 1953 (cuando Brotat ya estaba avalado por su inclusión en el Salón de los Once) amablemente, Ramón Rogent, como director de la sección de bellas artes, le anuncia la puesta en marcha de esta sección en el Instituto de estudios Norteamericanos y le convoca a una reunión para recoger sugerencias.²²⁸ No consta que asistiera. Seguramente podríamos atribuir a su timidez el aislamiento respecto a sus colegas y a los proyectos que estos ponían en marcha.

Brotat tampoco había sido seleccionado para la I Bienal Hispanoamericana de Arte (Madrid, octubre de 1951), organizada por el instituto de Estudios Hispánicos. Se presentó a la Exposición regional preparatoria, realizada en julio de 1951 en el Museo de Arte Moderno de Barcelona, del parque de la Ciudadela. Pero ya no pasó más allá de ese filtro,²²⁹ aunque Alberto del Castillo estuviera en la comisión organizadora, mientras que fueron aceptados la mayoría de los artistas vinculados al Salón de Octubre.

En cambio, Brotat fue aceptado en la II Bienal, celebrada en La Habana en 1953. La selección en el Salón de los Once de aquel año parece, pues, determinante. Es el

²²⁶ Carta de los organizadores del Salón de Octubre a Joan Brotat, 7.9.1950.

²²⁷ En conversación telefónica con Francesc Todó (27 de agosto de 2009), este me contó que uno de los criterios era que el candidato hubiera hecho alguna exposición anterior. Por otra parte, Todó (que fue asiduo del Cercle Maillol, donde se gestó el Salón de Octubre) no recuerda a Brotat en las reuniones. Así pues, se confirma que estaba apartado de esos círculos.

²²⁸ Carta de Ramón Rogent a Brotat, 17.6.1953.

²²⁹ La comisión organizadora estaba compuesta por Josep Clarà (presidente), Antoni Ollé (vicepresidente), Joan Ainaud de Lasarte, Alberto del Castillo, Joan Cortés, Víctor María de Imbert, Luis Monreal (vocales) y Juan Ramón Masoliver (secretario).

propio Aurelio Biosca quien asegura gestiona su participación en el mismo.²³⁰ El boletín de inscripción, según los estatutos de la bienal, era entregado al artista por parte de los miembros del Jurado de Selección. Brotat presentó así tres óleos: “Labradores”, “Negros” y “Composición” pero en un recibo de la Bienal constan otros cuadros: “Feria”, “Alfarero” y “Vendedores de globos”, que bien podrían haber sustituido las obras inicialmente previstas. Derivada de esta participación, será la inclusión de Brotat en la Exposición de Arte Español Actual celebrada en el marco de la primera Feria-Exposición de Productores Españoles (Santiago de Chile, 1953) con la aguada “Pastoral”. Con este apoyo madrileño la carrera de Brotat avanza rápidamente. En 1954 participa en la Bienal de Venecia, donde incluso vende un cuadro a un coleccionista extranjero.²³¹

Sorprende que, dos años después, cuando la Bienal Hispanoamericana (en su tercera y última edición) se celebra en Barcelona, Brotat vuelva a quedar relegado. Participa, pero lo hace en la sección dedicada al Salón de Octubre, que había obtenido el derecho a una participación especial e independiente con la consideración de “invitado”. Mientras todos los pesos pesados e incluso las figuras menores habituales de los Salones de Octubre exponen en la sección española, el espacio destinado a ese Salón se dedica a pintores más jóvenes o que no pertenecen a la órbita barcelonesa como Guansé (vinculado a París), Joan Furriols (Vic), Eduard Alcoy y Rovira Brull (Mataró) o Emilia Xargay (Gerona). Entre nombres menores de vanguardismo comedido y poco original como Miquel Ibarz, Ricardo Fradera o Joan Vila Moncau quedan perdidos un Romà Vallès, que en los siguientes años conseguiría mayor relevancia con su paso al informalismo y Joan Brotat, decididamente desubicado. El espacio para el Salón de Octubre venía presentado por un texto de sala “en el que se hará historia del Salón haciendo hincapié en los principales nombres lanzados por el mismo”.²³² Fuera cual fuese el proceso de selección y de organización desde el Salón de Octubre, el caso es que Brotat dio aquí un claro paso atrás respecto a la consideración de la que había gozado en la anterior Bienal, cuando estaba bajo el patrocinio del Salón de los Once y de la Galería Biosca.²³³ Hay que señalar, de todos modos, que fue invitado, en enero de

²³⁰ Carta de Aurelio Biosca a Joan Brotat, 29.11.1953.

²³¹ Carta de Manuel Sassot, jefe de la Sección de Exposiciones de la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, a Joan Brotat, Madrid, 29.11.1954.

²³² Carta de Víctor María de Imbert a Joan Brotat, junio de 1955.

²³³ En el jurado de la selección barcelonesa (Joan Ainaud de Lasarte, Alberto del Castillo, Joan Cortés, Víctor María de Imbert, Ángel Marsá, Luis Monreal, Josep Maria de Sucre, Leopoldo

1956, a participar en una antológica des los Premios de las tres Bienales a la que se añadieron otros artistas que obtuvieran los sufragios de siete miembros del jurado, quedando Brotat entre ellos.²³⁴ Quizás aquí benefició a Brotat una perspectiva menos localista. También formó parte de Salón Revista,²³⁵ con itinerancia en diversas localidades catalans, amplias colectivas en 1956 y 1957 que organizaba *Revista de actualidades, artes y letras*, publicación en la que sí había tenido, gracias al peso específico de Eugenio d'Ors y Cesáreo Rodríguez-Aguilera, una notable repercusión.

Durante esta década de los cincuenta, Brotat recibe solo un premio, en 1952, a diferencia de las décadas siguientes en las que se presentará a numerosas convocatorias como forma de promocionar su carrera. Se trata de un modesto pero significativo galardón, el primer premio del segundo concurso de crismas Filograf. Filograf era la empresa del pionero del grafismo moderno español en la segunda mitad del siglo XX, Ricard Giralt-Miracle. Hombre culto, inquieto y relacionado con las élites artísticas del momento Giralt-Miracle puso las bases para la renovación de las artes gráficas y la tipografía²³⁶. Una de sus iniciativas fue este concurso de crismas que tenía algún precedente en cuanto al proyecto de ligar este tipo de felicitaciones navideñas con trabajos artísticos de vanguardia²³⁷. Se llevaron a cabo tres ediciones. La primera, en 1951, premió a Joan-Josep Tharrats por un trabajo con la técnica del collage. La segunda a Brotat por el dibujo titulado “Aleluya” [61], que demostraba cierto atrevimiento pues prescindía de elementos explícitos de la iconografía cristiana, apenas la Estrella de Oriente (cuando para otras felicitaciones para amigos había utilizado la tradicional de la Natividad). El jurado de este premio tenía entidad y estaba compuesto por personas competentes. Entre ellas, estaba Alexandre Cirici (cuyo pensamiento estaba muy vinculado al cristianismo y lo hacía sensible, por aquel entonces, a la

Panero y Juan Ramón Masoliver) encontramos a personas afines a Brotat como Marsá, Sucre o Alberto del Castillo. No hay que descartar que hubiera un movimiento previo de distinción desde el Salón de Octubre.

²³⁴ Carta de Joan Ramón Masoliver, secretario general delegado de la Bienal Hispanoamericana, a Joan Brotat, 12.1.1956.

²³⁵ Carta de invitación a Joan Brotat, 25.6.56.

²³⁶ Véase José Luis Martín Montesinos: *Ricard Giralt Miracle. El diálogo entre tipografía y el diseño gráfico*, Valencia, Campgràfic, 2008. Sobre el concurso de crismas: pp. 59-61. Consulté al respecto a Daniel Giralt-Miracle.

²³⁷ Joan-Josep Tharrats menciona en el libro, editado por Giralt-Miracle, *Christmas y felicitaciones* (Barcelona, Producciones Editoriales del Noroeste, 1953, pp. 65-66) el concurso organizado por Galerías Preciados en Madrid con participación de Benjamín Palencia, Rafael Zabaleta, Gregorio Prieto y Antoni Tàpies entre otros y la colección de Alexandre Cirici. Por otra parte, una carta de Manuel Ballester (15.11.55) indica que también debió de participar en una exposición de crismas modernos en Valencia.

temática navideña) que nunca prestó demasiada atención hacia la obra de Brodat pero supo apreciarla aquí, seguramente también condicionado por otros miembros del jurado²³⁸. La tercera edición premio un dibujo infantil²³⁹. Los requerimientos de este concurso, el carácter gráfico, la modernidad, la adaptación a una temática popular y emotiva a la vez, encajaban perfectamente con el estilo de Brodat, de aquí que no fuera extraño su triunfo, notable aunque fuera un premio menor.

Hemos visto que la emergencia pública de Brodat en Cataluña se debió a Ángel Marsá y la galería Jardín, donde realizó tanto su primera como su última exposición individual de los años cincuenta. Entre ambas debemos reseñar otras actividades diversamente exitosas. En mayo de 1951, Brodat hizo su segunda exposición individual en un espacio periférico y poco orientado al arte contemporáneo, el Casino de Ripoll. En una carta del presidente de la institución,²⁴⁰ que hoy puede parecer graciosa por su cándida sinceridad, este le agradece que Brodat le haya ofrecido escoger un cuadro para la colección del casino y le confiesa, muy educadamente, que no entiende del todo su pintura, pero que es consciente del valor de lo atrevido y la necesidad de innovación en el arte. Brodat necesitaba ágoras más sensibles a su propuesta, como hemos visto que halló en Madrid. En Cataluña, Brodat encontró admiradores en Mataró, donde había un núcleo artístico interesante capitaneado por Rovira Brull, Terri y Eduard Alcoy. El Museo de Mataró organizó así una exposición con treinta pinturas de Brodat en febrero de 1954 [62]. Cesáreo Rodríguez-Aguilera pronunció el discurso inaugural y Ángel Marsá una conferencia para la clausura. Tanto en ese 1954 como en 1955, Brodat pasa a exponer en las Galerías Layetanas (abril de 1954 y mayo de 1955), que cobijaban los Salones de Octubre. El abandono de la Galería Jardín debió de estar relacionado con que Marsá dejara de ser el responsable de la programación, que sería retomada por Joan Fluvià. En cuanto a las exposiciones colectivas, Brodat fue un fijo en el Salón de Octubre desde la VI edición (1953) a la X, la última, en 1957. A partir de 1958 participaría también en el más multitudinario Salón de Mayo.

²³⁸ Una nota en el *Noticiero Universal* enumera a los miembros del jurado: “Augusto Matons, secretario general del Instituto Nacional del Libro Español en Barcelona; A. Cirici, representante del Fomento de las Artes Decorativas; Juan Palet, del Real Círculo Artístico; los escritores Carlos Soldevila y Arturo Llopis y los artistas J.J. Tharrats y R. Giralt Miracle” (AB).

²³⁹ El ganador fue Gabriel Mora, hijo del Evarist Mora (1904-1887), uno de los diseñadores gráficos más destacados de los años treinta y cuarenta (era muy conocida su publicidad para la sastrería El Dique Flotante).

²⁴⁰ Carta de Miquel Ferer i Grieria a Joan Brodat, 29.5.1951.

Brotat expone, además de en Madrid, en otras partes de España. Manolo Millares y Santi Surós lo seleccionan para la muestra *El dibujo en la joven pintura española* (abril-mayo de 1953) que se celebra en el Club de Universitario de Gran Canaria.²⁴¹ Esta colectiva fue un acontecimiento importante en la isla, que tenía ya su propia tradición de vanguardia. Fue presentada por Eduardo Westerdhal y el pintor Ismael, así como visitada con interés por Ángel Ferrant.²⁴² Tras el primer contacto de 1952, en marzo-abril de 1956 realiza su primera individual en la galería Sur de Santander,²⁴³ donde será muy valorado y se publicará incluso su primera monografía, la ya citada a cargo de Corredor-Matheos. En comparación con otras galerías, las condiciones de Sur eran muy buenas: todos los gastos (embalaje, seguro, viaje) corrían a cargo del galerista.²⁴⁴ Brotat expone individualmente también en las Baleares, concretamente en las Galerías de Arte Quint de Palma de Mallorca,²⁴⁵ en noviembre de 1957.

Desde Tortosa, Manuel Ballester, peculiar personaje de dotes sociales, con vocación de escritor y de marchante de arte, le organiza una individual, inaugurada el 21 de noviembre de 1956 en el Club Universitario de Valencia, donde se responsabilizaba de un ciclo de arte contemporáneo. Se trató de una exposición modesta, de una veintena de obras de pequeño formato. Joan Fuster escribió una crítica y se mostró seducido por la obra de Brotat.²⁴⁶ Seguidamente, Brotat culmina su presencia en Valencia con la individual en la Sala Braulio (enero-febrero de 1958) organizada por el Movimiento Artístico del Mediterráneo. Estos años 1957 y 1958 son de gran intensidad para Brotat, que es reconocida por sus admiradores fuera de Barcelona. Sus relaciones y actividades en Valencia van más allá de lo expositivo y merecen ser tratadas aparte. Avancemos que estas exposiciones coinciden con cierta efervescencia creativa. Así, el pintor Monjalés le declara en una carta que “muchos se maravillan de tu gran actividad”. Lo enigmático es que, tras la exposición en la Galería Jardín de 1958, no hiciese Brotat más

²⁴² Carta de Santi Surós a Joan Brotat, 21.4.1953.

²⁴³ Véase AA.VV.: *Galería Sur. Exposición documental (Plataformas de la Vanguardia en España III)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996. Véase también la entrevista a Manuel Arce sobre Joan Brotat en el anexo.

²⁴⁴ Carta de Manuel Arce a Joan Brotat, 22.7.1952.

²⁴⁵ Esta galería tendrá, en los sesenta, un papel destacado cuando presenta a jóvenes representantes de la llamada nueva figuración como el barcelonés Francesc Artigau.

²⁴⁶ Como muestra la carta de Manuel Ballester a Joan Brotat (6.12.1956), donde el remitente afirma que tanto él como Ventra han preguntado diversas veces por su obra y le sugiere discretamente que les haga obsequio de alguna aguada.

exposiciones individuales hasta 1962. Es un largo paréntesis teniendo en cuenta la productividad de los años anteriores y marca una clara cesura que coincide, como veremos, con un cambio estilístico.

III-1-c. La experiencia valenciana

La relación de Joan Brotat con Valencia merece ser tratada con detenimiento, pues fue relativamente extensa y, como veremos, conllevó un significativo intercambio estético. En Valencia, Brotat se inició en el grabado y en la cerámica, realizando una cantidad de piezas que, con las estancias de finales de los cincuenta y de mediados de los sesenta, llegó a los dos centenares, aproximadamente, en palabras de Brotat. En la entrevista biográfica con Cesáreo Rodríguez-Aguilera, se da mucha importancia a esta experiencia.

Según expresa Brotat, su primer contacto con la cerámica fue anterior a Valencia y se dio cerca de Madrid, en Cariñena.²⁴⁷ Allí simplemente pintó sobre piezas previamente torneadas. Aunque en la entrevista con Cesáreo Rodríguez-Aguilera, Brotat vincula su descubrimiento de Valencia con la exposición en el Círculo Universitario, organizada por Manuel Ballester, la correspondencia muestra que su primera estancia fue anterior, al menos de enero de 1956. Primero trabajó unos días en un taller de cerámica en Manises. En algún momento debió de conocer al artista y ceramista Salvador Faus,²⁴⁸ quien le sugirió que dejase aquel taller a causa de su carácter

²⁴⁷ En la Entrevista de Cesáreo Rodríguez-Aguilera a Joan Brotat para la redacción de Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: *Joan Brotat*, óp. cit.; aunque Rodríguez-Aguilera le pregunta por ello, la respuesta no queda clara. Fue coincidiendo con alguna de sus exposiciones en Biosca, pero no indica cuál.

²⁴⁸ Hay poca información sobre Salvador Faus, aunque lo mencionen recurrentemente los protagonistas. La última noticia que tenemos sobre él es que durante los años sesenta emigró a los Estados Unidos, donde se le pierde la pista. En su estudio *La pintura valenciana de la postguerra al grupo Parpalló* (Valencia, Institució Alfons el Magnanim, 1996), Manuel Muñoz Ibáñez reseña cómo fue él quien acogió al pionero grupo de “los ocho”, antecesor del grupo Z y del grupo Parpalló promovido por Manuel Gil: “La exposición de ‘los ocho’ (Carmen Pérez Giner, Jacinta Gil, Manuel Benet, Custodio Marco, José Vento, Manuel Gil, Ricardo Zamorano y Federico Montañana) que tiene lugar en la librería de Salvador Faus, en la calle Moro Zeit, número 8. [...] [Faus] era un librero inquieto, amigo de los estudiantes de bellas artes y contertulio ágil que posteriormente se convirtió en un pintor, grabador y ceramista de base autodidacta que, estimulado por la relación artística, llegó a trabajar y crear argumentaciones teóricas sobre un supuesto arte facho o fachismo. Manolo Gil le dedicó un texto en 1954”.

comercial.²⁴⁹ A partir de aquí se establece una gran relación de amistad entre Brotat y Faus y una pasión febril por este nuevo arte descubierto. En Valencia coincidía la ancestral tradición autóctona con el descubrimiento de las aportaciones de Picasso, que en Vallauris había relanzado la cerámica como arte de vanguardia enlazado con la tradición mediterránea. Brotat hace largas visitas a Valencia entre 1956 y 1958 (según me consta) y vuelve a visitar repetidamente la ciudad a mediados de los sesenta. Junto a Faus, el otro artista con quien Brotat tiene relación y con quien trabaja es Manuel [Manolo] Gil (Valencia, 1927-1957), quien, de hecho, lo acogería en su estudio.²⁵⁰ Ahora Brotat no solo decora cerámica, sino que también moldea vasijas muy simples o estatuillas antropomórficas. Manolo Gil había realizado piezas para LAHER, empresa fundada en 1955 José Luis Lahuerta Palop y Miguel Hernández Cortés que trató de comercializar objetos decorativos de cerámica realizados por artistas modernos.²⁵¹ Aunque no nos consta que Brotat trabajase para esta empresa, su obra debe relacionarse con ese contexto.

En el estudio de Gil se inicia en la técnica del grabado al aguafuerte y realiza también una serie de linóleos.²⁵² En Valencia, Brotat tratará también con Salvador Soria, Monjalés, el crítico Vicente Aguilera Cerni, el promotor Juan Portolés y el artista catalán Lorenzo [Laurent] Jiménez Balaguer.²⁵³ Todos ellos eran bastante más jóvenes que él, pero muestran mucha simpatía, e incluso cierta devoción, por este artista barcelonés cuya obra les interesa grandemente. En carta de febrero de 1958, Monjalés le dice “me gustaría mucho verte” y “aquí nos acordamos mucho de ti y de tus obras, ya sabes que nos han interesado desde el primer momento, como obras que son, de un gran pintor”.²⁵⁴ Brotat se ve acogido en un momento de especial intensidad y energía creativa.

²⁴⁹ La carta más antigua que tenemos es del propio Brotat (28.2.1956) y hace referencia a una anterior del 14 de enero. En esta carta ya habla de su relación con Faus, por lo cual podemos inferir que ya llevaba cierto tiempo en Valencia.

²⁵⁰ Aunque Brotat trabajó la cerámica sobre todo con Faus, también lo hizo con Gil. Este tenía por costumbre ir “a fábricas de cerámica a hacer pruebas” (entrevista a Jacinta Gil, 22.8.2009) y es posible que Brotat lo acompañara en más de una ocasión.

²⁵¹ Véase <http://www.manises.com/parpallo>.

²⁵² Manolo Gil tenía una gran pericia en esta técnica que le valió un Premio Nacional de Grabado con el que obtuvo una beca para viajar a Londres (entrevista a Jacinta Gil, 22.8.2009).

²⁵³ La amistad de Brotat con Jiménez Balaguer venía de Barcelona y me fue señalada en más de una ocasión por su hermano Josep Maria. En carta del 17.3.1957, Jiménez Balaguer anuncia a Brotat que va a visitarlo a Valencia con la esperanza de que este le descubra la ciudad. Tenemos también una fotografía de Brotat, Jiménez Balaguer y Manolo Gil correspondiente a ese viaje.

²⁵⁴ Carta de Monjalés a Joan Brotat, febrero de 1958.

Desde mediados de los años cincuenta se produce una efervescencia de iniciativas a favor del arte moderno valenciano. Dos fueron los grupos más destacados: Parpalló (octubre de 1956) y el Movimiento Artístico del Mediterráneo, ambos con miembros comunes y fundados con pocos meses de diferencia.²⁵⁵ Aunque por el Grupo Parpalló pasaron numerosos artistas, quien ejerció de impulsor inicial y, en cierta manera, de líder fue Gil²⁵⁶ (hasta su prematura muerte el 31 de agosto de 1957). Parpalló se presentaría en Barcelona en el Cercle Maillol en mayo de 1957 y, con su formación definitiva ya sin Gil, en la Sala Gaspar en noviembre de 1959. Manuel Gil ya había estado en Barcelona, donde había realizado una obra de envergadura y bien visible: la decoración mural de la agencia Wagons-Lits (septiembre de 1956). A pesar de ello, el vínculo de Gil con los artistas barceloneses (a excepción de Brotat) fue mínimo. Tenemos pocos documentos sobre la breve relación de Brotat con Manolo Gil,²⁵⁷ pero sabemos que para el primero fue importante por lo que supuso de introducción a nuevas técnicas. El análisis comparativo de sus obras permite atisbar también un intercambio creativo y poético. Por otra parte, es notable que Gil llegara a incluir a Brotat en las especulaciones teóricas a las que era tan aficionado.²⁵⁸

El fallecimiento inesperado de Gil fue un duro golpe entre los artistas valencianos y debió de afectar también a Brotat. Una carta de Faus, en respuesta a la de Brotat sobre la desaparición de Gil, subraya una frase del propio Brotat de la cual dice que le ha de servir de guía: “hay que trabajar con humildad”.²⁵⁹ Afirmación sencillísima y casi obvia, pero que nos orienta sobre la manera de pensar de Brotat y sobre el caso que le hacían y respeto que le tenían sus colegas valencianos. Intuimos en Valencia un respeto y veneración hacia Brotat que me parece interesante como contrapeso a la insignificancia del personaje y su discreción entre los grupos e iniciativas barceloneses. La carta de Jacinta Gil en respuesta al pésame de Brotat trasluce íntima y dolorosa sinceridad.²⁶⁰ Vicente Aguilera Cerni organizó, en enero, de 1959 una exposición homenaje a Gil en la barcelonesa galería Syra, a la que fue invitado Brotat.

²⁵⁵ Véanse Ramírez, Pablo: *El grupo Parpalló. La construcción de una vanguardia*, Valencia, Diputació Valenciana, Institució Alfons el Magnànim, 2000 y Patuel i Chust, Pascual: *El Moviment Artístic del Mediterrani (1956-1961)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998.

²⁵⁶ Ramírez, Pablo, óp. cit., p. 36.

²⁵⁷ Jacinta Gil afirma que “la amistad fue corta pero intensa”. Jacinta recuerda a Brotat con afecto y lo describe atinadamente: “Era cordial... no era muy locuaz, pero se notaba su profundidad de espíritu” (entrevista a Jacinta Gil, 22.8.2009).

²⁵⁸ Vid. p. 218.

²⁵⁹ Carta de Salvador Faus a Joan Brotat, 19.10.1957.

²⁶⁰ Carta de Jacinta Gil a Joan Brotat, 1.11.1957.

Salvador Faus no formaba parte propiamente del grupo, pero tuvo una relación muy directa, sobre todo por la amistad y la colaboración cerámica con Gil. En la librería que tenía se habían celebrado las primeras reuniones del Grupo Z (1946-1950), primer pronunciamiento de la vanguardia valenciana del que ya formaban parte Manolo y Jacinta Gil.²⁶¹ Posteriormente, Faus se marchó a los Estados Unidos y se desvinculó del arte español.

Como veremos, el primitivismo de Faus, emparentado con el de Manolo Gil,²⁶² estaba en sintonía con la obra de Joan Brodat [56]. Entre ambos se establece tanta amistad que Faus pedirá a Brodat que acepte ser el padrino de su hijo. Faus tenía entonces también ciertas relaciones con Barcelona, algo que testimonia el hecho de que hiciera la felicitación de Año Nuevo de 1957 para *Revista. Semanario de actualidades, artes y letras*. A principios de 1956, Brodat está en Almacera con Faus,²⁶³ adonde regresa al año siguiente.²⁶⁴ Pasaba el día entero, hasta la noche en ocasiones en la fábrica de Faus. También hace grabado. Él mismo moldea las piezas, jarrones y bandejas. Las cartas de Faus revelan una personalidad entusiasta, absolutamente implicada en la creación cerámica y en ayudar a Brodat en su producción. Leemos cómo le informa sobre el proceso de cocción y le insta a viajar a Valencia,²⁶⁵ le habla de su proyecto de crear un gran taller de cerámica en Benidorm.²⁶⁶

Finalmente, cabe señalar la coincidencia de Brodat con el nacimiento de la importante iniciativa que fue el Movimiento Artístico del Mediterráneo, organizado por Juan Portolés (Valencia, 1933). Comenzó sus actividades en julio de 1956 y publicó sus estatutos en diciembre de 1958. Según Portolés, “el movimiento artístico del Mediterráneo pretende arrimar los colores valencianos a las interesantes manifestaciones catalanas y conjuntamente obtener la fuerza de una unión

²⁶¹ Patuel i Chust, Pascual: óp. cit., p. 17. Jacinta Gil recuerda que “Faus tenía una librería de viejo. Primeras exposiciones del grupo Z. Tapábamos libros con papel contiguo y exponíamos nuestros cuadros” (entrevista a Jacinta Gil, 22.8.2009).

²⁶² Sobre la vinculación estética entre la cerámica de Salvador Faus y la de Manolo Gil, basada en el primitivismo, véase: Maria Paz Soler y Josep Pérez Camps: *Historia de la cerámica valenciana*, vol. IV, Valencia, Vicent García Editores, 1992, pp. 266-268.

²⁶³ La felicitación reproduce un linóleo que representa, en un estilo primitivo, la figura del Buen Pastor propia del cristianismo primitivo (AB).

²⁶⁴ Postal de Joan Brodat a su familia desde Almacera, 14.11.1957.

²⁶⁵ Carta de Salvador Faus a Joan Brodat, 9.11.1957.

²⁶⁶ Carta de Salvador Faus a Joan Brodat sin fecha, datable en octubre de 1957 por la referencia a la gran inundación de Valencia.

solidificada”.²⁶⁷ En 1958 funda la Asociación de Artistas Actuales en paralelo a la homónima barcelonesa que en ese momento presidía Alexandre Cirici, crítico también interesado en la complicidad entre el núcleo catalán y el valenciano. De esta relación surge la destacada representación valenciana en el II Salón de Mayo barcelonés.²⁶⁸ La individual de Brotat en la Sala Braulio, espacio cedido a Portolés para su proyecto, fue la primera individual de un artista catalán. Anteriormente, en diciembre de 1957 se había realizado la exposición “Artistas catalanes actuales” con la participación de Hurtuna, Rogent, Ràfols-Casamada, Capdevila, Maria Girona, Xavier Valls y Mundó, artistas con buena amistad y vinculados al Cercle Maillol y al Salón de Mayo. Comprobamos que Brotat no forma parte del grupo pero que, en cambio, merece un tratamiento especial. Con motivo de la exposición en la Braulio se celebraría una cena homenaje a Brotat con la asistencia de los principales artistas de la modernidad valenciana, que sería recogida por la prensa.²⁶⁹ El trabajo de Portolés con mayor repercusión y continuidad fueron las diversas exposiciones de “Arte actual mediterráneo”, entre marzo y septiembre de 1958 (Valencia, Lérida, Alicante, Málaga, Santander y Tortosa), con representación diversa de artistas pero en las que entre artistas catalanes como los ya mencionados y otros como Tharrats, o Will Faber, se encuentra siempre Brotat.

III-1-d. Coleccionistas y marchantes

A lo largo de la década de 1950, la consolidación de Brotat en el circuito artístico y su inclusión en acontecimientos colectivos, aunque dificultosa, se tradujo en una participación en diversas colectivas y la realización de individuales de carácter comercial. Hay que tener en cuenta en esa época la mayoría de las exposiciones, incluso las colectivas como los Salones de Octubre permitían vender obra y, a veces, implicaban una compensación para la parte organizadora.²⁷⁰

²⁶⁷ Portolés Juan: “El arte en Valencia”, *Revista*, Barcelona, 21.2.1958. Citado en Patuel i Chust, Pascual: óp. cit., p. 30.

²⁶⁸ La asociación valenciana no tendría continuidad, de modo que Portolés apostó por la nueva plataforma del Movimiento de Arte Contemporáneo que estuvo activa hasta 1962. En ese año Portolés dejó Valencia y se instaló en Benidorm. El movimiento languideció hasta desaparecer.

²⁶⁹ “Homenaje a Juan Brotat”, *Levante*, 29-1-1958. En el AB aparecen estos asistentes: Juan Portolés, Salvador Soria, Joaquín Michavilla, Andrés Alfaro, José Borillo y Valentín Pla.

²⁷⁰ Las bases generales indican: “Cada expositor estará representada por dos obras, una obligatoriamente valorada en 2.000 ptas. como mínimo y otra de precio libre. De la primera de ellas, si es elegida, cederá el 55% de su importe por los siguientes conceptos: 25% a favor del

De las facturas y liquidaciones [A48] dispersas que se conservan en el AB podemos inferir que, aunque Brotat casi siempre vendía alguna obra en sus exposiciones, estas tampoco eran un éxito absoluto y que las condiciones impuestas por las galerías eran generalmente duras. Aunque parece que pronto Brotat se liberó de la servidumbre de pagar el alquiler de la sala, cosa que era frecuente, la comisión de la galería y el hecho de que esta cargase al artista los gastos del catálogo, las cartas y la publicidad en prensa reducían mucho la cantidad que finalmente recibía el artista.²⁷¹ Por eso debió de ser un alivio para Brotat la aparición de un marchante que compró un buen número de obra de los años cincuenta. Se trata de Maurice Bonnefoy, quien entonces vivía o tenía su despacho en la Quinta Avenida de Nueva York.²⁷²

Maurice Bonnefoy adquirió un buen número de óleos, por lo menos una veintena, entre las piezas más importantes de Brotat, en diversas compras.²⁷³ En el dorso de las fotografías que este realizaba de sus obras hallamos anotado el nombre de Bonnefoy, muchas veces en obras que no han vuelto a España, lo que nos permite pensar que una parte se debió de revender en los Estados Unidos o en otros mercados. Según la correspondencia, la relación comercial entre Bonnefoy y Brotat pudo haber comenzado en otoño de 1954. Bonnefoy viajó a Barcelona (seguramente lo hizo en varias ocasiones) haciendo así tratos personalmente con Brotat. El marchante, que parece muy activo, apremia a Brotat para que le envíe fotos de obra. Su mentalidad es claramente comercial. Menciona los estilos de moda en Europa o, ante la falta de éxito comercial, sugiere el tipo de cuadros con mayor salida al mercado: “Desde mi regreso en Nueva York he tratado vender las tres pinturas traídas aquí desde Barcelona. Gustan mucho, pero hasta ahora no compraron ninguna [...]. Si me permite sugerir algo, Ud debería dar un adorno más claro y luciente al fondo de sus pinturas. Gustan aquí los temas de colores alegres”.²⁷⁴ Insiste un año después: “Como usted lo sabe, gustan más las pinturas con fondo claro y luciente y temas alegres”.²⁷⁵ De lo anterior se infiere que las perspectivas comerciales no mejoraban.

coleccionista adherido y 30% para gastos de instalación y propaganda” (bases de 1952, AB). No eran, es evidente, unas condiciones ventajosas para el artista.

²⁷¹ Factura de las Galerías Jardín, 18.2.1958 [A48].

²⁷² 952 Fifth Avenue, Nueva York.

²⁷³ En el AB hay una lista con dieciocho títulos. A la luz de la correspondencia habría que sumar otras obras objeto de trato comercial.

²⁷⁴ Carta de Maurice Bonnefoy a Joan Brotat, 11.1.1954.

²⁷⁵ Carta de Maurice Bonnefoy a Joan Brotat, 20.1.1955. En la misma carta le pide información sobre el pintor Tarrassó, cuyo estilo, heredero de Anglada-Camarasa, se aleja del de Brotat pero

Los complicados y costosos trámites de exportación son el tema más recurrente de estas cartas. No parece que la relación entre ambos fuera más allá de junio de 1956, lo cual no es despreciable. Como los galeristas barceloneses, los precios que ofrecía Bonnefoy, con el pretexto de los altos costes de promoción, no eran superiores a los que se podían obtener en España. Esta pudo ser una de las razones para la interrupción de estos tratos. No hay que descartar que Bonnefoy se desencantara con la evolución de Brodat que no iba en la línea que él sugería como más eficaz comercialmente.

Si, aparte de algún apoyo institucional excepcional para Brodat pero generalizado entre los artistas de su generación como la compra por parte del MEAC, los marchantes y galeristas no suponían un apoyo estable y realmente cómplice, Brodat pudo haber hallado una alternativa en algún otro tipo de mecenazgo. Pero los coleccionistas de Brodat en esta primera década fueron pocos. Al no poseer una red de contactos o un entorno social privilegiados, sus ventas dependían del enamoramiento por parte de algún visitante de sus exposiciones. Pero es ahora en sus inicios cuando Brodat gana uno de sus más incondicionales seguidores, aunque coleccionista modesto por razones económicas. Se trata de Mercè Ros, un personaje muy interesante que merecería una recuperación histórica más allá de la referencia que aquí daremos por su relación con Brodat. Mercè Ros i Solé (1880-1970) había sido una mujer pionera en lo estético, por su relación con la aventura moderna y, por eso mismo, teniendo en cuenta el contexto social en el que vivió, podemos extender ese atrevimiento al lento proceso de liberación femenina en nuestro país. Mercè Ros había formado parte del célebre ADLAN. (Amics de L'Art No, activo entre 1932 y 1936), plataforma en pro de la cultura de vanguardia donde, al parecer, habría realizado algunas tareas de organización o secretariado. Posteriormente fue la encargada del archivo fotográfico Mas, incorporado al Instituto Amallat de Arte Hispánico, archivo que contenía el mayor fondo iconográfico sobre la historia del arte español.²⁷⁶ Mercè Ros compró alguno de los primeros cuadros de Brodat expuestos por la galería Jardín en 1950. Probablemente fue uno de sus primeros coleccionistas, si no el primero. A partir de aquí se estableció una relación de amistad

podía tener salida comercial en Estados Unidos, donde Anglada había sido muy apreciado a principios de siglo.

²⁷⁶ Debemos las informaciones sobre Mercè Ros al crítico Josep Maria Garrut y a Montserrat Blanch, actual presidenta del Institut Amatller d'Art Hispànic. Según Garrut, solo dos mujeres participaron regularmente en la actividad de ADLAN: Mercè Ros y Adelina Lobo. Adelina Lobo (Sra. De Graells) menciona a Mercè Ros en entrevista recogida por Maria Lluïsa Borràs para el catálogo de la exposición *Record de Joan Prats* (Borràs, M. Ll.: "Joan Prats, biografía colectiva" en *Record de Joan Prats*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1995, p. 15).

testimoniada por una correspondencia donde podemos comprobar cómo, a lo largo de los años, ella no cesaría de interesarse por Brotat y de alentarle en su trabajo. Persona culta y de grandes cualidades humanas, parece que de alguna manera decidió ayudar a Brotat desde sus limitados medios comprando algunas obras, mediando en alguno contacto profesional y, sobre todo, manteniendo un diálogo que buscaba estimular, animar y dar consuelo al artista. En las cartas y postales comprobamos el afecto y la atención que prestaba a Brotat, con quien siempre mantuvo el tratamiento de “usted”.²⁷⁷ A través de ellas, podemos atisbar los términos en los cuales Brotat debía hablar de su arte con personas del ámbito cultural.

III-1-e. El primer viaje a París

Apenas habla Brotat de sus viajes a París con Cesáreo Rodríguez-Aguilera y este los resume en su biografía gracias a unas cartas recibidas entonces que transmiten cierta decepción. Pero, a la luz de la correspondencia familiar, no es tanto una decepción artística (aunque Brotat manifieste, a medida que va viendo obras de los maestros del arte moderno en directo, preferencias y desencantos) sino, probablemente, una disgusto personal en cuanto vemos que el proyecto no era simplemente visitar París, sino probar de instalarse allí, probar fortuna y dar un golpe de timón a su carrera.

En 1958, Joan Brotat hace su primer viaje a París, bastante más tarde que la mayoría de los artistas de su generación que hicieron este viaje en su juventud, en etapa de formación y antes del triunfo general del informalismo. Realiza una estancia de unos dos meses largos,²⁷⁸ que luego repetiría al año siguiente durante tres meses. Lo hace solo y por su cuenta ya que no solicitó la beca gestionada por el Instituto Francés. En París es recibido por su amigo Ramón Monzón, que estaba en la Cité Universitaire. Entre la documentación del AB tenemos también un tarjeta de del crítico Josep Maria Garrut con los nombres y la dirección de Rafael Bataller y Jordi Curós, aunque sabemos hasta qué punto Brotat hizo uso de estos contactos.

Se aloja en hoteles y cambia a menudo por cuestiones económicas. Tiene una carencia determinante: no entiende francés en absoluto y necesita a los amigos para

²⁷⁷ Son muy pocas las cartas conservadas de Brotat que tienen un contenido íntimo y no estrictamente profesional. Por ello (y por los recuerdos de Josep Maria Brotat) podemos considerar a Mercè Ros como una persona muy próxima al pintor.

²⁷⁸ En una carta a su familia (11.5.1958), Brotat dice que lleva exactamente un mes en París. Habría llegado, pues, el 11 de abril.

cualquier gestión, incluso la reserva de un alojamiento. Su vida es allí solitaria. En una carta afirma que pasa días sin hablar con nadie,²⁷⁹ aunque hace alguna salida con ellos, como el viaje que realizaron a Reims. Un mes después de su llegada afirma: “He estado toda esta semana un poco desorientado es muy diferente de Barcelona”.²⁸⁰ En cuanto a lo artístico, en París Brotat constata que “tot es pintura abstracta”²⁸¹ y eso, sobre todo tras el siguiente viaje, tendrá una influencia apreciable en él. Ante sus amigos y buenos entendedores de arte Mercè Ros y Cesáreo Rodríguez-Aguilera adopta una actitud de afectada desilusión, al tiempo que señala su interés por el arte afín al suyo (Modigliani, arte egipcio o mesopotámico, arte negro),²⁸² pero las cartas a la familia denotan tanto las dificultades para adaptarse y sobrellevar la supervivencia básica como el interés por alargar su estancia al máximo.

La carta del 6 de junio nos proporciona datos cruciales.²⁸³ En primer lugar confiesa sus dificultades y la tensión psicológica que padece: “No es poden imaginar l’estat d’anim que he tingut totes aquestes setmanes desde que estic a París. Nervios, abatiment desmoralitzat, m’ha sigut un xoc molt fort. Es molt important, una gran experiència per el meu caràcter apocat i timit, acostumat com estic d’anar del treball a casa i de casa al treball”. Es interesante ver cómo alteraba a Brotat la interrupción de sus humildes y monótonas rutinas de trabajo. Pero, al mismo tiempo, en la correspondencia confiesa que le cuesta dejar París pues encuentra siempre algún estímulo. En la misma carta vemos cómo busca una salida artística: “Varem trobar una galeria que podia fer una exposició si volia, nomes tenia que pagar la propaganda, aquí es molt cara he decidit no fer-la”. No se atreve o no puede dar el paso que le permita integrarse en la vida artística parisina. Y sigue con una revelación que nos indica que su mentalidad es la de un emigrante: “Pero si tornava era un fracàs”. Es decir, Brotat no ha ido simplemente a tener una experiencia cultural. Está pensado en lograr allí un éxito que parte de un lindar muy modesto. Sigue así: “Y ahir desesperat vaig sortir i fer les botigues que venen postals”. Visita entonces una editorial “amb la carpeta de dibuixos aquells que ja coneixeu els dels ninots infantils” y consigue un pequeño encargo. En la

²⁷⁹ En una carta afirma que puede hablar con alguien cada ocho días, cuando cena en “ca l’Argentina”.

²⁸⁰ Carta de Joan Brotat a su familia, 19.5.1958.

²⁸¹ Carta de Joan Brotat a su familia, 6.5.1958.

²⁸² Postales de Joan Brotat a Cesáreo Rodríguez-Aguilera (28.5.1958) y a Mercè Ros (28.5.1958), Centre de Documentació Alexandre Cirici, MACBA. En ambas vuelve a constatar la importancia de la abstracción en el París del momento.

²⁸³ Carta de Joan Brotat a su familia, 6.6.1958.

estela de su amigo Monzón, que hacía dibujos para cómics,²⁸⁴ Brotat trata de ganarse la vida como ilustrador. Sabemos que Brotat trabajó para las Editions de La Farandole y nos han quedado esbozos y documentos sobre estos encargos, que firmaba simplemente como “Joan” para diferenciarlos de su obra artística. Sobre esta posible salida profesional se apoyan todas las posibilidades de Brotat de seguir en París, objetivo que remarca en términos vagos que permiten deducir que estaba dispuesto a alargar indefinidamente su estancia en la capital francesa: “Es així que de moment no m’espereu si puc d’aquesta manera solucionar-me la vida estare els tres mesos i si trobes una bona oportunitat fare els possibles de quedar-me. [...] Espero que tot hem vagi be així d’aquesta manera passar una temporada a París anatme obrin cami amb la pintura”. En la carta siguiente,²⁸⁵ cuenta que ha hecho unos muñecos y que gana en dos días lo mismo que con Ricard en el taller de marcos en una semana, lo cual considera muy positivo. Es chocante comprobar cómo un artista que ya tenía casi cuarenta años y una carrera profesional reconocida no podía sustentarse con su arte y debía trabajar en el taller de marcos y cómo esta actividad y disciplina condicionaba su desarrollo personal. Una de las cuestiones de las que habla a menudo en las cartas es de la búsqueda de los materiales (barnices y otros) que su hermano Ricard necesita.

A pesar de este primer éxito, si así se puede considerar el modestísimo encargo para una postal, el verano y las vacaciones se le tiran encima a Brotat por lo que pierde el apoyo lingüístico de sus amigos y se encuentra con las editoriales a punto de cerrar. Por ello anuncia a mediados de julio²⁸⁶ que si no regresara pronto se quedaría sin dinero para el tren. La estancia en París está, pues, absolutamente supeditada a la obtención de ese dinero y Brotat apura al máximo todas sus posibilidades. A pesar de la soledad y las dificultades de comunicación, para Brotat el proyecto parisino debió de ser una apuesta realmente importante, a la que intentó aferrarse. La pequeña esperanza abierta por la ilustración comercial fue suficiente para que Brotat mantuviera ese sueño y regresara medio año después, en marzo de 1959.

²⁸⁴ Entrevista a Josep Maria Brotat, 23.2.2000.

²⁸⁵ Carta de Joan Brotat a su familia, 11.5.1958.

²⁸⁶ Carta de Joan Brotat a su familia, 19.5.1958.

III-2. Análisis de la obra

III-2-a. Consolidación de un estilo: 1950-1951

Durante la década de los cincuenta, hasta el 1959 aproximadamente, año en el que se aprecia un vuelco en sus estilo, Brotat define y consolida los fundamentos formales e iconográficos de su poética, sobre los cuales será identificado y valorado tanto en su continuidad recurrente y evolucionada como en sus rupturas dialécticas. Brotat halla por fin un lenguaje propio, aunque ligado a aportaciones externas que supo integrar en un sistema coherente. Para el análisis de las obras de este período hemos de tener en cuenta diversas cuestiones previas. Como ya se ha señalado, la datación de estas obras plantea ciertas dificultades. La confrontación del material documental disponible permite una aproximación muy precisa. Pero no siempre las fechas que hallamos son del todo fiables. La evolución estilística nos permite poner en duda algunas fechas y determinar mejor su situación. De todas maneras, en la mayoría de los casos debemos entender que hay un margen de variación de un año sobre las fechas que podamos establecer.²⁸⁷ Bastante más imprecisa puede ser, en ocasiones, la determinación del título de cada obra. Y esto es especialmente significativo en el período que vamos a tratar a continuación. A menudo se da una ausencia de título en la documentación disponible y cuando encontramos un título indudablemente puesto por Brotat este suele ser muy someramente descriptivo y se refiere al género (“Paisaje”, “Figura”, “Bodegón”, “Composición”) o al motivo (“Cistellers”, “Camperols”, “Interior”).²⁸⁸ Esta opción de Brotat parece remitir a una falta de pretensiones literarias o simbólicas. El análisis de las obras o los títulos que utilizará a partir de finales de los sesenta demuestra, al contrario, que el contenido metafórico es también muy importante para él. La simplicidad y la discreción de los títulos de Brotat en estos años se puede relacionar con su concentración en lo pictórico, con su apuesta por una retórica de la modestia y por cierta analogía con el arte popular, pero también con una estrategia de apertura de significado

²⁸⁷ A menudo las fechas autógrafas que aparecen en el dorso de las fotografías que el propio Brotat encargó de sus obras aparecen corregidas. Estos datos son fiables, pero a veces no concuerdan con los que finalmente se publican en la prensa o en publicaciones sobre el artista.

²⁸⁸ Tengo la sensación de que Brotat titulaba los cuadros después de pintarlos, posiblemente pensado en su exposición. A veces pone el título en el dorso, pero esto no es sistemático. En todo caso, los títulos que aparecen en publicaciones posteriores pueden deberse a otras personas (esto es indiscutible en las exposiciones más recientes o en los catálogos de subastas de arte).

a partir de aquello que la obra sugiere y que, en Brotat, pretende alcanzar algún tipo de lirismo o de significado inefable desde las posibilidades de una personalidad humilde y ajena a cultismos o bizantinismo con los que jugaban otros contemporáneos, como los miembros del grupo del Dau al Set.

Frente a esa candidez sonriente que se espera del arte próximo al naif, las figuras femeninas de Brotat de 1949 muestran una acentuada melancolía que es congruente con el fondo melancólico que apreciamos en la pintura y los escritos de Brotat. Mientras que algunas de estas figuras muestran la leve inclinación de la cabeza y una callada tristeza que evocan una femenina nostalgia, en cambio la resolución plástica llega, en este momento, a un nivel máximo de contundencia y energía. [64] En las pinturas al óleo, los colores son intensos. Brotat se decanta por el rojo, en diferentes tonalidades que van del granate al rosa, pero siempre intenso. Muestra también cierta predilección por las gamas amarillas. Son colores eminentemente cálidos de los que parece prescindir raramente, en favor de algunas superficies verdes en la descripción de la vegetación o del azul oscuro para algún detalle en alguna obra a veces quieren evocar lo nocturno. Los tonos son mates y Brotat evita el barnizado final de la obra, lo cual le da un aspecto rústico y matérico. La pastosidad matérica del pigmento se hace patente. No es que deje visible la pincelada con la intención estructural del modelo cezariano o con la exhibición de la escritura propia que traduce la pasión angustiada o genial del artista, según el modelo expresionista. La pincelada no muestra el trazo del artista que construye una figura sino que crea un efecto de revocado, de presencia material que anticipa el aspecto de algunos cuadros del informalismo matérico. Contribuye, por tanto, al aspecto rudo y artesanal de la obra. Enfatiza su presencia física y nos aleja de cualquier ilusionismo efectista. Vemos las figuras de frente o de costado, con un espacio reducido a su alrededor y evitando cualquier sugerencia de distancia, de lejanía. El espacio se comprime, así como los objetos y seres se agolpan y se amoldan los unos a los otros. Los rasgos y miembros generosos de las figuras van en esta dirección de sensualidad rústica que, como decíamos, contrasta con la melancolía e incluso delicadeza de las expresiones de los personajes. En este inicio de la década, Brotat comienza a trabajar con la técnica del pastel o el dibujo a la cera [65], que retomará luego al final de su carrera de manera muy intensa. Se trata de obras de pequeño formato pero de gran interés artístico en las que experimenta con el gesto, el movimiento y lo ornamental. Por escasez de medios, pero también por una posible reivindicación de la austeridad y la pobreza, utiliza como soporte papel de estraza que

parece recuperado de algún embalaje, pues son fragmentos irregulares en su forma y discontinuos en el perfil. Las figuras dibujadas parecen adaptarse a ese marco arbitrario y humilde provocando una analogía entre imagen y soporte que redundaba en la materialidad ya observada a lo largo de su obra. En muchas de estas pinturas y dibujos, las ondas de los cabellos muestran cierta tendencia a arremolinarse y acompañan los ritmos agitados de la vegetación. Los perfiles se remarcan con una línea negra muy gruesa y compartimentan las formas y los cuerpos, pero estos no se independizan sino que siguen un mismo ritmo y una especie de dinámica formal que afecta al conjunto y que evoca algún tipo de energía vital. En [66], el busto de una mujer comparte un espacio angosto con el tronco de un árbol. Los lunares y lágrimas biomórficos de su corteza hacen eco con las áreas onduladas y los untuosos círculos con los que Brodat describe la anatomía y rostro de la joven. Esta tendencia a la comunicación entre las formas, entre el fondo y la figura, con una clara inclinación por los colores encendidos y por un movimiento sinuoso, el todo bañado por una tristeza contenida, tiene algo que nos recuerda a Edvard Munch.²⁸⁹ Sería aventurado señalar una inspiración de Brodat en el famoso simbolista noruego, aunque es de los artistas sobre los cuales podía haber tenido noticia, pues había entrado ya en la historia. Más allá de la posible paráfrasis de un maestro del pasado, me interesa apreciar lo significativo de esta coincidencia. Munch estuvo siempre inmerso en una dolorosa exploración del yo fronteriza con lo patológico, y su visión casi animista de la naturaleza fue una de las más claras expresiones del vitalismo que impregnó la filosofía y las artes a finales del siglo XIX. Quizás algo de este espíritu pudo llegar a Brodat por la vía del modernismo catalán. También cabe pensar en las constantes expresivas de aquellos artistas marcados por la emergencia de alguna neurosis o angustia existencial que se manifiesta en el agolpamiento de la figuras, frente a la claridad compositiva del racionalismo o la disciplina clásica, y en una hipersensibilidad que doblaba toda representación a los criterios expresivos y en la que todo lo percibido se carga de significado y emotividad desbordante. Así, las cosas, el mundo, no pueden ser descritos serena y distanciadamente, sino arrastrado por la experiencia de la ansiedad en la que la recepción de la realidad se hace intensa y llena de misterio.

La pintura que Brodat donó al Casino de Ripoll, tras su exposición de mayo de 1951, permite apreciar claramente la contundencia que se da en su obra de 1950 [67].

²⁸⁹ También se ha señalado cierta influencia de Munch en Antoni Tàpies: Cirici Pellicer, Alexandre: *Tàpies, testimoni del silenci*, Barcelona, Polígrafa, 1970, p. 59 y ss.

Reencontramos el deliberado juego de aros y círculos: pechos, mejillas, ojos, vientre, topos arbitrarios en el cielo y boca del jarrón en el centro. Dos grandes figuras femeninas en reposo invaden el espacio hasta todos sus márgenes, como si no cupieran. Los cuerpos sentados quedan como encogidos y macizos. Las cabezas son muy grandes y los brazos especialmente desproporcionados, caídos y pesados. Las manos son enormes, un rasgo muy típico de Brotat en este momento. El gigantismo de Brotat y el tema escogido, que será recurrente en él, nos remiten a un antecedente ilustre, las “Trois femmes à la fontaine” de Picasso (1921) [68], aunque no adopte ni su clasicismo ni su volumetría. Todas las formas tienden a cerrarse de manera rotunda. Una franja ondulada rodea y une los perfiles superiores de ambas figuras. La proximidad de los dos cuerpos provoca un cierto agolpamiento e incluso superposición, como si tendiesen a la amalgama, a la concentración en un solo bulto. La expresión es neutra. Los personajes no dialogan ni se comunican a pesar de su contacto físico. Los ojos, con las grandes pupilas ligeramente orientadas hacia arriba, remiten directamente a la pintura románica. Como en la pieza estrella del MNAC, el pantocrátor de Sant Climent de Taüll (que Brotat sin duda conocía bien), esa mirada parece ausente. Si en el pantocrátor denota solemnidad y orientación hacia lo celestial, en Brotat se convierte en un recurso para obtener una expresión seria y absorta, aparentemente opuesta a una conciencia despierta y objetiva, que elimina toda distracción entre los protagonistas del cuadro y en el espectador y transmite un peculiar ensimismamiento que no solo es de los personajes, sino también, quizás, del propio artista. Es cierto que hay también algo en este recurso que tiene que ver con la convención y con la manera formularia de utilizar un recurso simbólico-expresivo del pasado. Sobre esta estrategia de apropiación deberemos hacer más observaciones. Avancemos que Brotat realiza una especie de reciclaje que no se justifica simplemente por una voluntad de evocar los prestigios del pasado sino por la necesidad de hallar un nuevo repertorio expresivo.

La actitud de estos personajes es de reposo. En el Brotat de esos años los movimientos nunca son violentos. El dinamismo, cuando existe, pertenece a la naturaleza o a un ambiente cargado de fuerzas ignotas, pero los hombres se muestran siempre serenos y fijos, incluso si realizan alguna actividad. Esta fijeza, así como el arcaísmo de la influencia románica, indican una inclinación por la atemporalidad. Los personajes piensan o descansan con la mente en blanco. Se ofrecen a nuestra contemplación como seres distantes en lo comunicativo y próximos en su herencia

popular y románica. Su hieratismo no es rígido, pues los ritmos ondulados lo contrarrestan. Son simples y enigmáticos a la vez.

Entre 1950 y 1951 se concreta una preferencia de Brotat por el tema de la figura femenina asociada a la naturaleza [69]. Si bien posteriormente aparecerían nuevos repertorios temáticos, este tema inicial es significativo y recurrente. Aunque estas mujeres de Brotat estén lejos de la brutalidad salvaje y primitiva de la “Dríada” de Picasso [70]²⁹⁰ así como de la etérea y seductora transparencia de las ninfas simbolistas, su papel es similar. Se trata de seres que no pertenecen al mundo cotidiano aunque sus simples vestidos y peinados puedan ser contemporáneos. Frente al costumbrismo, entre realista y literario, de las mujeres conversando en modestos salones de la década anterior, estas tienden por su estatismo e inexpresividad al icono religioso. Tienen un valor que intuimos simbólico, pero no es posible determinarlo todavía. En todo caso, pertenecen, por su misterio, al posible mundo de las musas, a un universo de seres fascinantes que conducen a la ensoñación.

Estas mujeres pasan enseguida de situarse en bosques a estarlo en un paisajes que no remiten a la virginidad silvestre, sino a lugares más humanos y cargados de elementos ornamentales. Brotat se inspira probablemente en los jardines urbanos que podía ver en la Barcelona de entonces, en los reducidos patios interiores con sus pequeñas fuentes y las características cuevas y animales típicos, como las tortugas. Para un Brotat que hacía una vida tradicional de barrio (vivienda, trabajo, academia, bares para tertulia, todos ellos en el casco antiguo) el jardín más grande y exótico era el parque de la Ciudadela. A pesar de su simplificación, podemos apreciar como Brotat pinta en diversas ocasiones un mismo lugar o tipología, que podría ser una síntesis de lugares conocidos o algún rincón difícil de identificar. Repite a menudo una de pequeña avenida que culmina en una fuente ornamental. Al ser representada según una concepción espacial más simbólica que realista, opuesta a la perspectiva y regida por la ley de la frontalidad, el efecto que ofrece es el de una especie de torre más o menos central que articula la composición. Rodeando este elemento suele haber en los cuadros de Brotat un motivo por el cual parecía tener una especial predilección: una balaustrada. Ya la habíamos visto en “Muchachas en la terraza” [43] y cabe preguntarse si, en definitiva, no se trata de la misma, que va evolucionando formalmente. Si la

²⁹⁰ Pablo Picasso: “La driade”, 1908, óleo sobre tela, 185 x 108, Museo del Hermitage, San Petersburgo. Véase Steinberg, Leo: “El bordell filosòfic”, en AA.VV.: *Les demoiselles d’Avignon*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1988, p. 332.

comparamos con la de [71] podemos apreciar la tendencia general a un cierto brutalismo que conduce a la desproporción deforme. Es interesante ver hasta qué punto llega en alguna obra [72]. En este caso, Brotat realiza un nocturno, como muestra el dominio de azules muy oscuros en contraste con el blanco de la avenida pétreo causado por el reflejo de la luna, astro que irradia fosforescencia. Que estamos en un ámbito feérico lo confirma la túnica de aire clásico de la mujer. Aquí la deformación, que parece anamórfica, es muy intensa, tal como pone de manifiesto la balaustrada, que si no pudiéramos confrontar con las anteriores nos podría resultar irreconocible. Los balaústres se han estirado con una morbidez surrealista, casi daliniana, hasta semejar columnas. Encontramos más balaustradas en la obra de Brotat de los años siguientes. Por ejemplo en [73], cuadro también de aspecto enigmático, vemos una gran balaustrada que describe, en este caso, una clara y amplia forma arqueada de anfiteatro. No sería descabellado proponer aquí otro foco de inspiración para Brotat: el Palau de la Música Catalana del arquitecto modernista Lluís Domènech i Montaner. Brotat conocía bien el edificio, no solo porque vivía a pocos minutos de él, sino también porque sus familiares estaban relacionados con la práctica de la música coral y cabe pensar que debían de frecuentarlo, pues era la sede del Orfeó Català. A pesar de que en aquellos años el modernismo no gozaba del prestigio actual, es de suponer que su ornamentalismo y su repertorio vegetal interesaban a Brotat. En el interior, una original y larguísima balaustrada rodea el primer piso incluso por encima del escenario [74]. Los balaústres en vidrio de color ámbar huyen del torneado clásico. En “Composición”, [73] Brotat parece imitar su forma, su color y su estructura escenográfica. Se trataría de una influencia singular, pues el modernismo apenas formaba parte en esos años del elenco de influencias entre los artistas. Pese a su austeridad y su patente modestia, Brotat podía absorber también motivos de inspiración que remiten a cierta exuberancia y a la sofisticación de lo fantástico o lo onírico.

Paralelamente a este proceso de ajardinamiento del paisaje con figuras, Brotat establece una tipología del paisaje que seguirá en los años siguientes. No se trata de ningún paisaje real, sino de uno imaginado y esquematizado hasta lo simbólico. Adopta como sistema compositivo las bandas horizontales que recuerdan a los bancales tradicionales en la agricultura mediterránea, que siguen un ritmo ondulado, acaso heredado de los paisajes montserratinos. Como en las composiciones con figuras, e incluso de manera más acentuada pues no hay referentes arquitectónicos por los que puedan transitar los personajes, el tratamiento del espacio es plano. No hay sombreado

ni efectos lumínicos de distancia. Curiosamente, en contraste con el estatismo de la figuras, los paisajes de este período tienden a un movimiento vertiginoso. Hay en ello, en las obras de principios de los cincuenta, un eco de la gestualidad automática de las pruebas abstractas. En [75] la agitación parece transmitir cierta ansiedad o una admiración por el aspecto vital de la naturaleza. En ese sentido van también los detalles: los árboles son representados de manera muy simple y parecen tiernos brotes. Son alusiones al crecimiento y la germinación. El cuadro “Cavalls” de 1951 [76], que fue propiedad de Mercè Ros, nos sugiere una conexión tal vez significativa con el pintor expresionista alemán Franz Marc, cuya fascinación por ese animal era patente [77]. Esta comparación nos ayuda a entender mejor a Brodat, pero tampoco podemos descartar que hubiera visto la obra del expresionista en alguna publicación divulgativa y que le llamara la atención. Los caballos de Brodat son muy distintos por sus grandes ojos y la resolución ingenua de las figuras, que se aleja de la potencia y la agresividad de Marc. Pero Brodat comparte con este el dinamismo del paisaje y el elogio de lo natural entendido como energía primigenia y lugar incontaminado por lo racional. Como en algunas obras del alemán [78], el astro solar tiene un protagonismo especial. Los rayos, plasmados esquemática y explícitamente, representan su poder energético. Brodat lo pinta con tres círculos concéntricos que vienen impulsados por la línea negra que perfila las montañas y parece darle impulso. Los discos solares se repiten en los vientres de los animales. Todo parece cargado de una fuerza fecunda y exuberante. Marc declina esta idealización de la naturaleza de manera trágica y Brodat lo hace de un modo aparentemente sentimental y amable, pero su fórmula no deja de ser radical si se inscribe en el ámbito (más modesto, reprimido y deprimido) de la pintura española durante la posguerra. Esta iconografía de Brodat comparte notables puntos con la de un artista más joven pero precoz: Josep Guinovart. Veremos, de todos modos, cómo Brodat encuentra enseguida otra solución para evocar y cargar de sentido ese vitalismo latente.

Es en estos paisajes donde se hace más evidente, a lo largo del año 1950, la aparición de un nuevo elemento pictórico que adquirirá una enorme importancia como rasgo distintivo de su estilo: los grafismos a la manera de signos. La pintura de este año permite apreciar claramente cómo se va superponiendo el nuevo repertorio de motivos sobre la base previa. Es decir, esos signos funcionan como una escritura o un ornamento (o como ambas cosas a la vez). Son topos, círculos concéntricos y discos erizados de puntas que hacen pensar en estrellas o en una incierta vegetación; son plantas o raíces diminutas, formas amébicas, insectos muy esquematizados, bastoncitos o líneas

coronadas por puntos que crean cenefas, se reúnen para formar una estructura geométrica muy simple o flotan solitarios en el vacío.

Para entender su origen y función debemos considerar dos posibles influencias: la de Joan Miró y la del grupo Dau al Set. Uno de los primeros cuadros en los que observamos este recurso utilizado de manera sistemática y buscando un efecto de deliberada saturación es “Llaurador” [79] (1951).²⁹¹ Aquí, tanto el tema escogido como algunos de los grafismos revelan la huella indudable de Miró [80] [81].

III-2-b. La influencia de Joan Miró

Hemos constatado el aislamiento artístico de Brodat hasta el año 1950, cómo por su entorno personal o creativo y por su autonomía se diferenciaba de artistas coetáneos o algo más jóvenes. La aparición de una tipología particular de signos y grafismos en los cuadros de Brodat puede sugerir una influencia directa de Dau al Set. Sin embargo, aunque esta no se deba descartar, me parece muy verosímil que Brodat fuera directamente a una de las fuentes principales, junto al románico, de aquel grupo que lideraba la investigación vanguardista en el arte barcelonés a finales de los cuarenta.

Las citas y motivos mironianos son demasiado numerosos y explícitos para explicarlos por una observación o una emulación solo indirecta. Avala esta hipótesis el hecho que Brodat no tuvo relación personal alguna con Dau al Set y que debió de ver pocas obras del grupo (seguramente en los Salones de Octubre). Quizás Sucre le tuvo al corriente del grupo y su revista,²⁹² pero al mismo tiempo la enseñanza estética que recibió debía versar sobre los fundamentos generales de la vanguardia. Es probable que el solitario pero concienzudo Brodat tratara de asimilar las bases de la modernidad por su cuenta y adaptarlas a sus necesidades poéticas. En la *Antología española de arte contemporáneo*, algunos artistas explican a Cesáreo Rodríguez-Aguilera (bien sea por iniciativa propia o a pregunta del autor) cuáles son sus maestros. Brodat menciona a “los románicos, Rousseau, Miró y Campigli”.²⁹³ En lo que atañe a Miró, ¿cómo pudo conocer su obra? La literatura disponible era muy escasa, pero en su biblioteca personal

²⁹¹ El cuadro perteneció a Mercè Ros y luego a Cesáreo Rodríguez-Aguilera. Actualmente está en la colección de la Fundación Rodríguez-Aguilera (Universidad de Jaén) donde aparece con el título de “Campesino”.

²⁹² En la biblioteca de Brodat no se conservan ejemplares de la revista Dau al Set a excepción de los dedicados a los Salones del Jazz en los que participó.

²⁹³ Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: *Antología Española de Arte Contemporáneo*, óp. cit., p. 113.

estaba una de las primeras monografías sobre Miró, la de Alexandre Cirici, publicada significativamente (por lo que indica sobre la evolución pictórica de Brodat) en 1949.²⁹⁴ En las obras allí reproducidas hallamos cuadros con motivos o soluciones que aparecen de modo claro en Brodat y que solo se explican por la observación directa (no de las pinturas originales, obviamente). Ese mismo año se publicó la monografía de Juan-Eduardo Cirlot.²⁹⁵ Es posible que Brodat la conociera, pero no estaba en su biblioteca o al menos no se conservó. Por el rigor y la claridad expositiva del libro, así como por sus numerosas referencias a la problemática de lo primitivo o lo ingenuo en Miró y a su correcta interpretación, será necesario estudiarlo más adelante con relación a la obra de Brodat y a su consideración crítica. El estudio de Cirlot se editó con motivo de la exposición de Miró inaugurada a finales de abril en la Galerías Layetanas. Es muy posible que Brodat, como otros artistas jóvenes con inquietudes vanguardistas, viera la exposición; en ese caso, esta supondría su primer contacto con la obra mironiana.

“Llaurador” (1951) [79] es uno de los primeros cuadros con una iconografía que será esencial en Brodat: la de los trabajos del campo. Desde su viaje a Castilla en 1953 cambiarían los paisajes y el tratamiento será más austero y realista. Podemos inferir que, en “Llaurador”, Brodat crea una imagen arquetípica, cargada de signos y motivos esquemáticos cuya orientación es eminentemente simbólica. Con toda evidencia, en esta pintura lo que le interesa remarcar no son las condiciones o las características del trabajo humano, sino, por la reiteración de espigas, brotes y plantas sin relación aparente con la actividad del labrador, la idea de crecimiento, de fecundidad, de exuberancia vegetal.²⁹⁶ El carácter esquemático de las plantas, casi heráldico, las hace sugeridoras de un cierto misterio, nos inducen a un esfuerzo por descifrarlas. En efecto, en lugar de decantarse, como es más habitual, por una descripción de lo vegetal como un cuerpo dominado por la irregularidad y la proliferación caprichosa (según los criterios heredados del paisaje pintoresco del siglo XVIII), Brodat se inclina por la simetría y el sintetismo. Puede haber en ello cierto recuerdo de criterios científicos, pues esa simetría tiene que ver con reales procesos naturales (por cierto, los más elementales y, en este sentido, también los más susceptibles de interpretación simbólica), pero debe

²⁹⁴ Cirici, Alexandre: *Miró y la imaginación*, Barcelona, Ediciones Omega (colección Poliedro), 1949.

²⁹⁵ Cirlot, Juan-Eduardo: *Joan Miró*, Barcelona, Ediciones Cobalto (Colección *El arte y los artistas españoles desde 1800*), 1949.

²⁹⁶ Considérense los paralelismos con el cuadro de Joan Miró “La carrilada” (1918) [80], reproducido en la monografía de Juan-Eduardo Cirlot como “La riera” (1919, fig. 4).

relacionarse finalmente con una voluntad simbólica e ideográfica que asociamos de manera automática (desde las posiciones de un naturalismo convencional propio de la tradición occidental) a las expresiones de las culturas arcaicas. Esta insistencia metafórica en la idea de la germinación se representa con una saturación inquieta de múltiples seres detallados que transitan hacia el grafismo y que imprimen a la obra una cierta animación (por su movimiento y por la atribución de *ánima* a los elementos vivos) con efecto que podríamos llamar “hormigueante” y que está claramente vinculada con el Miró de los años veinte.²⁹⁷

Miró fue reconocido como maestro por la generación de artistas catalanes surgidos en la posguerra con la mediación de Joan Prats y J.V. Foix, que lo dan a conocer entre el grupo Dau al Set.²⁹⁸ Tharrats ya habla de él en 1949 en términos que no podían sino interesar a artistas como Brodat: “Si ‘ésser original és —com deia Gaudí— tornar a l’origen’ ell i Paul Klee són els que en pintura han comprès més aquesta lliçó, i, a l’interpretar aquest concepte són els artistes més pintors de la nostra época”.²⁹⁹ Ese prestigio de Miró tuvo que llegar a Brodat, aunque en su caso podemos imaginar que tuvo menos acceso a información sobre este artista. Sorprende, por tanto, cómo supo asimilar algunos de sus conceptos clave a pesar de la distancia generacional o artística y al desconocimiento de su obra, susceptible de conducir a asimilaciones más superficiales. Brodat toma o adapta la inspiración popular y la metáfora agrario-vitalista de Miró.³⁰⁰ Solo por esto debió de interesarle. Pero además parece citar o copiar algunos de los motivos y recursos mironianos gestados entre 1918 y 1924.

²⁹⁷ Nos recuerda también la definición poética de Francis Ponge en el poema “La terre” (1944-49): “Ce mélange émouvant du passé des trois règnes, tout traversé, tout infiltré, tout cheminé, d’ailleurs de leurs germes et racines, de leurs présences vivantes: c’est la terre”. (Ponge, Francis: *Pièces*, París, Gallimard, 2007 [1961], p. 90.). La tierra tal como la representa y la imagina Brodat se distingue de la tierra como materia tal como la trataron los informalistas, con Tàpies a la cabeza, aunque hay la misma fascinación por lo originario, por el magma previo donde se cuece la vida. Pero el informalismo es más desolado y dramático, mientras que Brodat mantiene una especie de ingenuidad animista que celebra la fecundidad materna de la tierra como hogar de lo vivo.

²⁹⁸ Véase Minguet Batllori, Joan M.: *Joan Miró. L’artista i el seu entorn cultural (1918-1983)*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2000. Minguet recalca que es necesario matizar el papel de Miró en Dau al Set, pues en alguna ocasión Ponç y Tharrats habrían querido marcar cierta distancia respecto a él. Este estudio no aborda el análisis de la influencia formal y conceptual de Miró en los artistas catalanes, trabajo que está aún, en buena parte, por hacer.

²⁹⁹ Tharrats, Joan Josep: *Guía elemental de la pintura moderna*, Barcelona, Dau al Set, 1950, p. 37. El texto es de diciembre de 1948.

³⁰⁰ Tomás Llorens ha hecho recientemente una síntesis de las numerosas investigaciones sobre la relación de Miró con la tierra como elemento metafórico e inspirador. Llorens, Tomás (comisario): *Miró: Tierra*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2008.

En “Llaurador” vemos una rueda convertida en grafismo que recuerda a la que aparece también de manera frontal en “La Masia” de Miró. [82]³⁰¹ Las plantas que rodean al labrador de Brotat adquieren un aspecto desmesurado.³⁰² Las hojas punzantes se yerguen hacia arriba como llamas, sugiriendo energía y excitación. La animación, la simetría y los topos (quizás frutos o semillas) en algunas de esas plantas desvelan unos rostros de apariencia totémica. Estos brotes, como los pinos, recuerdan mucho al árbol de “Terra llaurada”, [83] donde Miró exponía una naturaleza potente y humanizada por los sentidos de la vista y el oído, una naturaleza que parece tener una especie de conciencia propia.³⁰³ Ese ojo frontal (quizás el elemento más inquietante del cuadro y que se repite en ese célebre “Terre llaurada”) también debió de hacer su efecto. El papel fundamental de los ojos en la pintura de Brotat, señalado por la crítica, se puede relacionar tanto con el modelo románico como con Miró. No es casual que Joan-Josep Tharrats realice un collage para la cubierta de su *Guía elemental de la pintura moderna*³⁰⁴ (editada en 1950 por Dau al Set) con un gran ojo que sigue, como él mismo especifica, a una obra de Miró [86].

Brotat gustará muy a menudo de poner animales cerca de sus personajes. Unos son los animales domésticos y de trabajo, pero también proliferan, representados a modo de signos, hormigas y seres que recuerdan la vida microscópica. Sus hormigas no me parecen deudoras de las dalinianas. Cuando Brotat carga sus primeros paisajes de líneas, grafismos e insectos de diferentes dimensiones en un continuo que está entre lo pulsional y una simbología deliberada [87] [88], parece estar ensayando una manera de asimilar la propuesta, por otra parte esotérica para él, del “Paysage catalan” de Miró [89], otra de las obras reproducidas en la monografía de editorial Omega. En Brotat no aparecen esas formas arácnidas de resonancias sexuales que en Miró enlazan con la representación del sexo femenino. No hay en él seres inquietantes, ni el sentido provocador de lo grotesco que usaba Miró como táctica vanguardista. Pero encuentra

³⁰¹ Un pequeño dibujo conservado en la colección de la Fundación Godia de Barcelona muestra el interés de este motivo para Miró.

³⁰² Joan Miró había utilizado y explicado ese mismo recurso de la desproporción vegetal: “Para mí una brizna de hierba tiene más importancia que un gran árbol, una piedrecilla más que una montaña, una libélula es tan importante como un águila. [...] En los frescos romanos [románicos] se encuentran animales que tienen una gran importancia”. En Raillard, Georges: *Conversaciones con Miró*, Barcelona, Gedisa, 1993, p. 70 (traducido de la edición francesa original: *Ceci est la couleurs de mes rêves*, 1977).

³⁰³ Joan Miró: “Para mí, un árbol no es un árbol, una cosa que pertenece a la categoría vegetal, sino una cosa humana, algo vivo. Un árbol es un personaje”. *Ibidem*, pp. 72-73.

³⁰⁴ Tharrats, Joan Josep: *Guía elemental de la pintura moderna*.

una lógica propia para estos signos-animales que pertenecen, como veremos, a la tierra, a lo minúsculo, al mundo de lo larvario, lo inconsciente y primario y aluden a la inagotable, constante e hirviente vida que radica en la naturaleza [90]. Otro animal, mayor, cotidiano y extravagante a la vez, esencialmente terrestre, que tenía su protagonismo en Miró (“La masía”, “Terra llaurada”) y que reencontramos en Brotat es el caracol [90b].³⁰⁵

En cuanto a los animales más próximos al hombre cabe destacar la coincidente fascinación por el asno, animal muy común en el campo antes de la industrialización. Quizás haya una cita de “La masía” en “L’estel” [91], tanto en la cabra como en el gallo enfrentados a diversas alturas sobre unos objetos que les sirven de podio. Pero hay otros casos donde podemos hablar con mayor seguridad de préstamo mironiano. “La masovera”³⁰⁶ [92] es una obra de temática popular y rural en la que hay una evidente impronta del románico en el rostro del personaje, elemento que podía atraer a Brotat. En ese cuadro tiene un especial protagonismo el gato, de cuerpo estático, frontal, de extraño rostro inspirado quizás por el arte oriental, de orejas puntiagudas y cuerpo rayado por líneas a modo de heridas. Encontramos un gato prácticamente idéntico en “Cistellers”, de 1953 [93]. Otro gato similar aparece en un cuadro de 1952 [94] donde vemos también un peculiar mesa cuadrada de patas ligeramente ornamentadas con curvaturas cuyo tablero nos es presentado frontalmente (es decir, en vertical). Sobre ella, entre otras cosas, hay un jarrón y un gallo, mientras un personaje nos acerca un pez por la derecha. Podría haber aquí un recuerdo de “La taula (natura morta del conill)” de Miró [95], a la que se le ha añadido la compañía del singular felino.

Pero quizás el elemento más mironiano reinterpretado por Brotat son las raíces. En “La masía”, el gran árbol central muestra una especie de base blanca [96]. Brotat retoma esta idea, surgida de la ley representativa de la frontalidad, y la convierte en una especie de bolsa o depósito en el que podemos ver una esquematización de las raíces del árbol. Estas raíces de Brotat recuerdan claramente a la base de su “Cap de pagès català” [97] que son tanto estandartes, como surcos y raíces. Aquí Brotat es realmente mironiano en el espíritu. Miró hizo constantes referencias a la necesidad de penetrar en la tierra con el arado o de mantener el contacto con ella con los pies. Brotat, partiendo

³⁰⁵ “La elección de los planos ya no se efectúa según la perspectiva, es una elección afectiva. Yo elijo los animales, las plantitas, todo lo que tiene ritmo. Los caracoles, las lagartijas.” Joan Miró en Raillard, Georges, *óp. cit.*, p. 72.

³⁰⁶ O “La mujer del labrador”, tal como aparece en la monografía de Alexandre Cirici Pellicer, *Joan Miró*, *óp. cit.*, (fig. 20).

de elementos mironianos elabora su propio símbolo de [97b] [98] la fertilidad y la intimidad con la tierra. Un pequeño cuadro sintetiza estos elementos alrededor de una figura que ejerce de icono de la fertilidad [99]. Es Curioso notar que en las pinturas románicas de Santa Maria de Taüll encontramos el mismo recurso.

Los signos de Brodat tienen pues un aire mironiano. Miró afirmó en una ocasión sobre su pintura de los veinte que “quant au signe, c’est son pouvoir de suggestion que je retenais, le considérant, en effet, comme la manifestation élémentaire d’un nouveau langage plastique”.³⁰⁷ A partir de aquí, su uso, su función y su evolución son distintos. Más allá de ese poder de sugestión, Miró acaba convirtiendo sus signos en un sistema de signos, en “un nuevo lenguaje plástico”. Por eso comprobamos cómo Miró esquematiza todos los elementos como símbolos, mientras que en Brodat las figuras mantienen siempre su carácter figurativo y convencional y los signos son elementos del cuadro que se añaden a la composición para sumar sentido o para sugerir una atmósfera misteriosa. Miró prefería en muchos casos los espacios etéreos, sugeridores de lo infinito o lo astral. Brodat se decanta por lo tectónico, pero también por una lógica espacial más tradicional. La función de los signos en Brodat no es, como en Miró, lingüística y estructural. Incluso se puede considerar que puede llegar a ser ornamental. Ahora bien, esa irrupción de lo decorativo tiene su interés, pues aleja a Brodat de la concepción clásica de la imagen artística en occidente, que basa en la ilusión visual o el contenido narrativo. En todo caso, la apropiación de lo mironiano por parte de Brodat, indiscutible en sus aciertos intuitivos como en sus traducciones más imprecisas o elementales, revela tanto el papel referencial de Miró como aspectos fundamentales del mundo poético de Brodat.

Si he empezado por analizar las deudas de Brodat con Miró es porque considero que Brodat lo estudió atenta e individualmente, integrándolo de manera coherente en su poética. Esto no es óbice para tratar su herencia respecto a la obra de algunos miembros del grupo Dau al Set.

³⁰⁷ “Entretien avec Denys Chevalier”, *Aujourd’hui: Art et architecture*, 1962, en Margit Rowell: *Joan Miró. Écrits et entretiens*, París, Daniel Lelong éditeur, 1995, p. 287.

III-2-c. Relación con las obras del grupo Dau al Set

¿Qué fue entonces lo que Brodat asimiló de Dau al Set? Es innegable la similitud de algunas ideas y motivos. La anterioridad cronológica en el uso de formas mironianas entre los miembros de Dau al Set no debe olvidarse y de algún modo remite a un posible préstamo por parte de Brodat. Es cierto que en la propia grafía de la cabecera de la revista constatamos un uso ornamental de los signos derivados de Miró y Klee. Quizás fuera Cuixart quien, a partir de los modelos de Ponç y Tàpies, imitase de forma más literal y ornamental el estilo de Paul Klee con composiciones próximas a la abstracción y una concreción flotante de grafismos o escrituras que remite a la notación musical y, en eso, a algunos de los presupuestos de básicos Klee [100]. Pero es Joan Ponç quien (curiosamente, pues siempre manifestó una predilección daliniana) establece el repertorio y el estilo gráfico de signos que se convertirá en característico de Dau al Set. Utiliza ya, en una fecha tan temprana como el año 1947, buena parte de los elementos que la configuran (grafismos, cuerpos astrales, animales diversos, formas geométricas simples combinadas y ramas).³⁰⁸ Brodat comparte cosas con Ponç, pero es una relación que se suele establecer acaso apresuradamente. Es difícil que Brodat hubiera podido tener un conocimiento suficiente de la obra de Ponç, más allá de lo poco que pudiera ver en los Salones de Octubre y, quizás (aunque esto deba ser puesto en cuarentena por la situación personal de Brodat comentada anteriormente) en la exposición de Ponç, Tàpies y Cuixart en el Instituto Francés (diciembre de 1949) o la individual de Ponç en las Galerías Layetanas, también en 1949. La exposición que prácticamente clausura las actividades del grupo Dau al Set y lo consagra públicamente tuvo lugar en octubre de 1951 (Sala Caralt), fecha en la que Brodat ya estaba usando el recurso de los signos mironianos. De todos modos, vemos en Ponç [101] esa estilización gráfica de una planta con su tallo y sus raíces que Brodat también utiliza desde finales de 1951. Pudo ser Ponç el primero en destilarla de los modelos mironianos. Ponç tuvo ocasión de conocer personalmente a Miró en 1949. En Brodat, no obstante, este elemento sintético puede explicarse también como una derivación de la fascinación por lo vegetal y lo bulboso de finales de los cuarenta, a los que se añadirían los ya analizados estudios abstractos. Me parece que aunque Brodat hubiera tomado prestadas formas de la obra de Ponç, estas se integraban perfectamente en una poética y una evolución propias. La evolución de

³⁰⁸ Según la catalogación comparativa establecida por Lourdes Ciriot en *El grupo "Dau al Set"*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 154-155.

ambos a lo largo de la década de 1950 muestra como ambos artistas se distinguen, a pesar de un uso de símbolos similares de herencia mironiana y del protagonismo en ambos de la caligrafía, muy fina y detallada, con un protagonismo del detalle minúsculo, que tiende a diseminarse y estructurar el espacio en un entramado que tiende al horror vacui. Brodat usa estos recursos de manera más descriptiva y ornamental en un contexto positivo de mirada amorosa hacia el mundo (que esconde melancolía y angustia). Ponç es mucho más agresivo y perverso. Para él la caligrafía y los símbolos deben ser punzantes e hirientes, tal como pone en evidencia la serie “Instruments de tortura” realizada en 1956.

Tàpies, que venía de unas obras con una gran fuerza innovadora y precursoras de su estética madura (“Collage de les creus” o “Collage de les cordes i l’arròs”, de 1947), bajo el influjo de Ponç hizo una interpretación personal de su iconografía y su poética, que lo llevó en los años de *Dau al Set* a una obra sofisticada en lo plástico y en el contenido simbólico, con tintes cultos y literarios. Se aparta, pues, en un principio, de la simplicidad y el carácter directo que podrían ser parangonables a Brodat o susceptibles de despertar su interés. Pero, curiosamente, en alguna de sus obras hallamos elementos que serán utilizados de manera muy similar por Brodat. El esoterismo sangrante, cósmico y dionisiaco de los dibujos de Tàpies de este momento pertenecen a la genealogía del surrealismo agresivo y nietzscheano del André Masson inspirado por Georges Bataille en la revista *Acéphale* (1936-1939), [102] donde vemos símbolos astrales en movimiento, minerales, cuerpos pilosos y viriles en llamas, animales y seres fantásticos en inquieta febrilidad [103]. El dibujo de Tàpies publicado en el primer número de la revista *Dau al Set* [104] es un autorretrato de resonancias religiosas donde el artista se representa inmerso en un paisaje representado con un dibujo simple e ingenuo poblado por toda una serie de animales con los que parece convivir harmónicamente. Es, con toda evidencia, una alusión a una especie de edad de oro o de universo paradisiaco. La tortuga en primer plano recuerda muchísimo a las que realizará Brodat. Llama la atención también el dócil león que probablemente ha sido tomado de alguna imagen de San Jerónimo. Brodat mostrará también una fascinación por ese animal, símbolo de masculina ferocidad, que, releído desde la iconografía cristiana deviene manso y casi tierno, de una paradójica docilidad [105]. Brodat lo incorpora unos años [106] después, cuando Tàpies empezaba a destacar con una obra abstracta muy distinta,

pero las coincidencias son sorprendentes.³⁰⁹ Otro motivo que Tàpies emplea en ese momento y que Brotat utiliza unos años después es el cuerpo sepultado [161]. Todo ello hace que no podamos descartar que hubiera una influencia directa de Tàpies sobre Brotat.

A su vez, podemos vincular la obra de Brotat de estos años con la de otro artista afín al grupo Dau al Set pero que no perteneció al mismo: Josep Guinovart. El ruralismo primitivo y arcádico, con un fuerte ascendiente de Paul Gaguin, sus referencias a los ciclos naturales, su celebración del sol representado de forma abstracta como un disco que irradia ondas de luz y energía, son aspectos muy similares a algunos recursos de Brotat. Mas no consta ni parece probable una relación personal entre ambos pintores. Brotat pudo ver obras de Guinovart en la primera y escueta exposición de este (noviembre 1948, Galería Syra), pero seguramente no conocía trabajos más experimentales como la serie “Blat” [107], que pertenecía a una colección privada.³¹⁰ Esto nos permite concluir que, si bien ciertos ejemplos de pioneros como Ponç podían difundirse velozmente, las coincidencias formales se deben también a una comunidad de inquietudes que da lugar a diversos focos generadores de estilos vanguardistas con un sustrato común: Miró y Paul Klee pasados por el filtro de lo rural simbólico o lo visionario surrealizante.

El arte de Joan Brotat poseía, como vimos en el capítulo anterior, una radicalidad propia y genuina, al menos en las obras más experimentales. La obra de principios de los cincuenta es coherente con la de finales de la década anterior. No hay una ruptura o cambio brusco que pueda hacer pensar en una influencia externa determinante. Dau al Set le debió de causar una fuerte impresión y le influyó, pero esta influencia queda integrada, como hemos visto, en una asimilación directa, literal en lo acertado y en lo impreciso o superficial, de Joan Miró.

III-2-d. El modelo del románico

Como veremos, el arte románico fue una de las referencias, simbólicas y efectivas, más importantes en el arte catalán de posguerra y Brotat uno de los artistas más frecuentemente relacionados con él. No obstante, en su caso no es fácil determinar

³⁰⁹ Hallamos el tema del león, bien sea representado bien sea como tema simbólico (“La tercera transformación de un león en J. Amorroc”, 1948), en diversas obras de Tàpies fechadas entre 1947 y 1950.

³¹⁰ Colección Montserrat Sunyer, Barcelona.

aquellos aspectos formales que derivarían de la pintura medieval. Incluso parece que llega a soluciones similares por una vía propia o al haber asimilado empáticamente la sustancia de algunos de los procedimientos y de las concepciones poéticas del románico. Por ejemplo, reencontramos la misma ondulación que esquematiza los perfiles de las montañas, con un ritmo amplio delimitado por gruesas líneas o bandas, que se ve puntuada por esos típicos árboles como pequeñas plantas compactas y bulbosas, elementos que son definidores tantos cuadros de Brotat, en las célebres pinturas que describen la conquista de Mallorca por parte de Jaume I, actualmente conservada en el MNAC, pero que pertenecían al Palacio Aguilar de la calle Montcada de Barcelona [108]. La similitud es tal que sería tentador pensar en una influencia directa, sobre todo recordando que Brotat vivía al lado de este edificio tan representativo. Pero, como es bien sabido, esas pinturas no fueron descubiertas hasta 1962, con motivo de la adecuación del palacio a su nueva función de Museo Picasso. Así pues, no pudo conocerlas. Esta llamativa proximidad de recursos indica hasta qué punto Brotat asimiló aspectos del arte románico y los reelaboró de forma intuitiva. Lo que Brotat toma del románico se amalgama con otras tradiciones y estrategias estilísticas como lo popular, lo infantil o el primitivismo naif. Hay otros artistas de su entorno que quizás fueron más literales en algunas citas del románico. En lo estrictamente formal, un caso paradigmático sería Nuria Picas. Los cuerpos alargados de Picas y su anatomía perfilada en negro de miembros agitados, derivan directamente de modelos medievales y revela un intento expreso de evocarlos y exaltarlos [109]. Otro caso podría ser el trabajo de Manuel Capdevila en Bor. Capdevila practicaba en aquellos años una pintura deliberadamente primitiva en su factura pero distinta de la de Brotat, más agreste y expresionista, que parece emparentada con el fauvismo francés en la vertiente más ruda de De Vlaminck, pero también con Rouault [112] o con los italianos de la Escuela de Roma, a quienes quizás conoció durante su estancia en Milán de 1936.³¹¹ Un “Sagrat Cor” [110] de 1953 sería la muestra más clara en Capdevila de la

³¹¹ Es una posibilidad discutible, pues la llamada Escuela Romana, que agrupaba a diversos pintores de los años veinte y treinta como Scipione, Mario Maffai y Antonietta Raphael, estaba ligada a círculos ideológicos de izquierda marginados por la preeminencia del futurismo o el grupo Novecento, representante oficiales de una Italia que, según Jordi A. Carbonell, disgustaba a Capdevila y que lo empujó al exilio francés en lugar de quedarse en Italia como su familia le sugería. (Jordi A. Carbonell: *Manuel Capdevila*, Barcelona, Galaxis, 1993, p. 35). Aun así, Capdevila se acerca bastante a Scipione o Maffai en los gruesos empastes y la manera de tratar la figura humana, esquemática y dura, pero con un cierto lirismo vinculado a lo hacían miembros de la Escuela de París como Soutine. Tanto Maffai como Scipione aparecieron en la

influencia de lo románico por la tipología y la composición frontal, así como por la intensidad mística que el autor trata de insuflar a un rostro hierático y severo, marcado por la simetría y el carácter gráfico y cuya fuerza trata de exacerbar gracias a un pincelada gruesa y vibrante que transmite un ardor energético y recuerda mucho al extraño misticismo de Josep Maria de Sucre, pero sobre todo a obras primerizas de Tàpies como “Zoom”. [112]³¹² En Bor, Capdevila cambia su estilo para adaptarse a la pintura mural y al soporte, escogiendo un tratamiento más lineal que pictórico. En el casquete del ábside adopta un estilo filiforme, mucho menos estático que el de Brotat, que tal vez recuerde más a la miniatura y a los beatos (algo que, como veremos, se asociaba a Brotat). En realidad, más que una imitación del estilo románico, lo que llevó a cabo Capdevila en esta capilla fue una emulación de la estructura compositiva aplicada a la arquitectura del románico, que enlazaba, a modo de homenaje, con una concepción artesanal de la pintura como arte complementario.

Frente a estos dos casos de literalidad románica, en el estilo o en la función, Brotat se muestra más sutil. Con toda evidencia ha mirado y admirado el románico, pero lo ha integrado a su manera. Los elementos que retoma y reinterpreta de este estilo medieval son también los constitutivos de su propia especificidad estética. Brotat adopta del románico las tendencias a la simetría y a la frontalidad [114]. Estas conducen a un registro específico de la expresividad que tiende a una peculiar mezcla entre severidad e intensidad, entre contención y comunicación. He aquí uno de sus secretos, la destilación una profundidad en lo limitado. Brotat sigue también el sistema, análogo al medieval, de compartimentación del color y las superficies mediante una línea, más gruesa y consistente al principio, entre 1949 y 1953, más fina y delicada después, pero siempre parceladora y agrupadora, definidora. Otro proceder de fondo que se podría vincular con el románico es la combinación y continuidad entre lo simbólico, lo ornamental y lo expresivo. En su clásico estudio *El arte de la Edad Media*,³¹³ Julius Schlosser abordó esa peculiar dialéctica. Para el historiador vienés, en el arte medieval se da una distinción y a la vez una continuidad entre “figura” y “escritura” que atraviesa y en cierto modo incluye la idea de un ornamento que ya no es ordenador como en lo clásico,

exposición *Pintura italiana contemporánea* del Palacio de la Virreina de Barcelona (marzo-abril de 1955).

³¹² *Op.cit.*, cat. nº 186.

³¹³ Schlosser, Julius Von: *Die Kunst des Mittelalters*, 1923. Edición en español: *El arte de la Edad Media*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

sino complejo, irregular e invasivo.³¹⁴ Para un arte donde lo simbólico domina sobre el realismo o la narración, la tendencia ornamental (un ornamentalismo que no es clarificador y amable, sino que se manifiesta con cierta oscuridad enigmática) rige y conduce líneas y formas y acompaña o genera el trazado, caligráfico, de las figuras. En lo concreto, tal tendencia se manifiesta en la adaptación de fondos planos que se diferencia de los efectos clásicos de relieve o la tridimensionalidad renacentista, donde lo decorativo toma un inesperado protagonismo, pues deviene el vehículo de una concepción espiritual del mundo.³¹⁵ Este principio de comunicación entre ornamento, figura y símbolo parece especialmente apto para sugerir cierta idea de misterio y la presencia de un contenido que va más allá de las apariencias y la emulación visual de lo real. Estos mecanismos y esta naturaleza de la obra medieval explican su particular potencia expresiva y parece que Brotat supo interpretarlos. Y es revelador que, ya a principios del siglo XX, Schlosser relacionara la peculiar expresividad medieval, cargada de espiritualidad, con una tendencia antipositivista que cree propia del arte moderno.³¹⁶ Otras conclusiones de Schlosser podrían vincularse con la propuesta de Brotat como la tendencia a lo caricaturesco o el carácter supraindividual³¹⁷ que afectan, más allá de lo formal, a la concepción del arte y del trabajo del creador.

³¹⁴ “La polaridad entre ‘figura’ y ‘escritura’, mejor que entre ‘figura’ y ‘ornamento’, puede elevarse a símbolo de la oposición entre cultura clásica y cultura medieval. Ya se ha sugerido algo acerca de la transformación de la ‘figura’ en ‘escritura’, es decir, del proceso mediante el cual se pasa de la representación individual de un objeto a la representación de formas simbólicas que poseen, por tanto, un significado que las trasciende. El Medioevo en su conjunto es alegórico y trascendente; pero la alegoría medieval es absolutamente distinta de la propia de la Antigüedad o el Renacimiento, que es algo de carácter externo y cerebral que se superpone a la imagen pero que no se funde con ella. Toda forma individual es ella misma únicamente más allá de las apariencias sensibles, es en sí y en sus efectos profundamente simbólica: este es el punto en el que, de acuerdo con el ‘realismo’ medieval, la ‘caligrafía’, la forma en sí, en su existencia originaria y singular, se une a la ‘pictografía’, que por su parte supera y sobrepasa también toda forma singular. [...] El ornamento clásico, tan sobrio y orgánico, se transforma en las confusas formas ornamentales de los bárbaros del noroeste europeo o en los enigmáticos, indefinidos, jeroglíficos orientales [...]. También la escritura se hace ornamental.” *Ibíd.*, pp. 70-71.

³¹⁵ Refiriéndose a la vidriera gótica afirma: “Fondos cuya denominación ‘fondo de tapiz’, así como esa otra de ‘estilo de tapiz’, puede llevarnos a una analogía equivocada, a cierta confusión de causa por efecto. No se trata aquí de un telón [...] ahora el espacio mismo se ha convertido en un puro ornamento, al igual que las figuras. La Edad Media, y sobre todo el gótico, ha alcanzado aquí la unidad artística”. *Ibíd.*, pp. 103-104.

³¹⁶ “El arte actual, tal vez puerilmente confuso, acaso falso y artificial, pero quizás también sincero y sentido, recuerda bastante de cerca al medieval. Hoy, como ya sucedió durante el romanticismo, asistimos a una batalla empeñada en introducir el elemento ‘espiritual’ en el arte.” *Ibíd.*, p.p. 104-105

³¹⁷ *Ibíd.*, p. 107.

Brotat realiza la modulación del color por sucesión de zonas con variación de tonalidad, en lugar de por sombreado. Traza, con gruesas pinceladas serpenteantes, que muestran una ligera variación tonal entre ellas, unas formas concéntricas que evocan de manera muy elemental un efecto de volumetría (no siempre hay una lógica descriptiva, pues combina indiscriminadamente la sucesión hacia lo oscuro o hacia lo claro). En el románico catalán, no obstante, se puede apreciar un intento de describir cierta volumetría gracias a la superposición de un fino y a veces casi traslúcido entramado de líneas sobre vestidos y rostros. Brotat no hace caso de este recurso y se limita a trasladar la ondulación general de los perfiles en la pintura románica. Fascinado por esa rítmica curvilínea, la hace extensiva al interior de los cuerpos, la convierte en orden estructura [115].³¹⁸ Tampoco parece seguir la tendencia románica a recrearse en las líneas que describen los pliegues de los drapeados: Brotat es más plano. Se apropia de recursos y maneras del románico, pero los traslada a usos y funciones diferentes. De alguna manera, Brotat quiere ser más primitivo que los pintores románicos. Estos intentan emular la riqueza del mosaico o la orfebrería, sus complejos pliegues, mientras que Brotat se fija en lo más llamativo, por contraste, desde la posterior evolución del arte occidental, que sería su fundamento antinaturalista y la resolución sintética de los cuerpos y el espacio. De manera probablemente más intuitiva que originada en un conocimiento profundo de la historia del arte, Brotat concibe el románico como un estilo esencialmente plano, esquemático y gráfico, como un medio para expresar no una mirada realista sino una concepción trascendente y misteriosa de la existencia, coincidiendo así con la interpretación canónica que se había hecho de este arte medieval en su recuperación analítica a principios del siglo XX, que ha sido posteriormente revisada.³¹⁹

Por esta lectura simplificada y radical de lo románico se confirma en la sugerente y curiosa proximidad de Brotat con el arte copto, aunque no parece verosímil una relación directa de Brotat con ese arte teniendo en cuenta su limitada formación y la

³¹⁸ Algún ejemplo puntual permite ver también en la pintura románica ese dominio de lo circular concéntrico aplicado a la definición volumétrica de los cuerpos. Así ocurre en el altar de Sant Martí Sescorts, que pertenece al Museo Episcopal de Vic, pero no me consta que Brotat lo conociera. Compárense [91] y [114].

³¹⁹ “Si para Panosky el románico es el estilo de la superficie pura, para Davy la perspectiva románica es ante todo fruto de una perspectiva espiritual. Ciertamente, ni Panosky ni Davy en sus absolutizaciones parecen comprender todas las posibilidades, ya que en los apartados anteriores hemos podido comprobar esa latente voluntad románica de tridimensionalizar la superficie.” Sureda, Joan: óp. cit., p. 158.

escasez de sus fuentes (el museo de Montjuic era la principal).³²⁰ El arte copto conjugaba cristianismo bizantino con la tradición egipcia. Ya hemos visto cómo el arte egipcio estaba entre los primeros intereses de Brodat. Las proporciones rechonchas, grandes cabezas y aún más desproporcionados ojos, la renuncia a lo corporal y el esquematismo radical, son rasgos característicos de lo copto que encajan extrañamente con la manera de Brodat [116].

En cuanto al color, la gama cromática que utiliza Brodat hacia 1950 en la que dominan los rojos intensos recorridos por gruesas líneas en negro o en azul muy oscuro está directamente tomada de los frontales de altar románicos. La presencia de amarillos también tiene esa filiación. En la pintura medieval el amarillo podía sustituir un fondo dorado y cuando se podía hacer un tratamiento realmente aurífero, el tiempo le acaba otorgando ese tono apagado conocido popularmente como “oro viejo” (no muy lejano del tono de los trigales castellanos que marcó a Brodat en sus viajes y a través de la influencia de la Escuela de Vallecas). Hacia 1952-1953, pues, Brodat abandona progresivamente los colores fuertes y saturados para adoptar otros, oliváceos y apergaminados, que pueden relacionarse con el aspecto envejecido de las tablas románicas o de sus inevitablemente desgastados frescos.

En la representación del paisaje de Brodat, además de la estructura en franjas planas próxima a los beatos, se producen unas desproporciones manifiestas entre los diversos elementos, sintomáticas de una concepción de la realidad más ideal que naturalista. Es característica sobre todo la pequeñez de los árboles, que a veces parecen más plantas o brotes. Esto recuerda claramente los métodos de construcción del paisaje tradicionales de la época medieval, en los que se tomaba como modelo no la naturaleza sino un modelo miniaturizado, a la manera de los pesebres o las maquetas, tal como relata Cenino Cennini en su célebre tratado de arte.³²¹ Ese procedimiento tiene como consecuencia un aspecto miniaturizado que nos sitúa en las antípodas de la vitalidad pintoresca o la magnificencia sublime que están en la base del desarrollo del género del paisaje en Occidente. La dotación de sentido a lo natural, que es uno de los temas esenciales del Brodat de estos años, deberá manifestarse de otro modo: por el uso de una iconografía signica que pretende tener un valor simbólico. Teniendo en cuenta su vitalismo germinador de herencia mironiana, la apariencia de la naturaleza es, en Brodat,

³²⁰ El MNAC posee algunos fragmentos textiles procedentes de la colección Esterlich.

³²¹ Cenino Cennini: *El libro de arte*, capítulo LXXXVIII (“Del modo de copiar una montaña del natural”).

paradójicamente, tratada con la simplicidad que en el románico correspondía a un cierto desinterés o a lugar jerárquicamente inferior que ocupaba lo natural frente a lo espiritual. Se ha puesto de manifiesto que la función de la vegetación sería, en el románico, generalmente ornamental.³²² Sin embargo, no es así para Brotat que hace extensivo a lo vegetal el sentido solemne y propio de lo revelado de la religiosidad medieval. Este sería pues un ejemplo más de la apropiación y alteración de los recursos estéticos del románico.

Otro elemento que parece aproximar Brotat al románico es la expresividad de los personajes representados. Es notable la ausencia de la risa o de la carcajada. En su arcaísmo, Brotat podría haber adoptado la conocida sonrisa arcaica, como la que sistematizó un artista de referencia en la posguerra como fue Massimo Campigli. En Brotat es mucho más frecuente el semblante serio. Está claro que su referente era el románico de Taüll y su impassibilidad imponente. Pero la inexpresividad tiene sentido expresivo, la explicación de Joan Sureda sobre esta cuestión en el románico catalán se podrían aplicar perfectamente a Brotat:

Inexpresividad, monotonía, incomunicabilidad son términos aplicados con demasiada frecuencia a los cuerpos, los gestos o a las actitudes de los personajes de la pintura románica. Sin embargo y, a pesar de que en algún caso estas aseveraciones podrían ser ciertas, en el conjunto de la producción pictórica del románico catalán no cabe aceptarlas, ya que tanto los murales como los frontales y baldaquinos tenían que incidir en la mente y en el corazón de unos hombres. [...] Los hombres y las mujeres que aparecen en la pintura románica son seres vueltos hacia sí mismos (en ocasiones parecen estar en eterna meditación), atormentados, sádicos, vengativos, suplicantes. Su rostro refleja indiferencia, tristeza, gravedad y una inquietante penetrabilidad en la esencia del hombre. Apenas si se puede ver en algunos de ellos el esbozo de una sonrisa.³²³

Joan Brotat mantendrá en los años sesenta y setenta, a pesar de su evolución poética y cambio de estilo, esta inmutable y rígida seriedad de los personajes. Hay en ello una dimensión personal, casi psicológica, que debernos abordar. Pero, en todo caso, parece que Brotat hubiera podido utilizar el románico como referencia estética al descubrir en

³²² Sureda, óp. cit. p 199.

³²³ Ibídem, pp. 180-181

él una formulación que respondiera a su inclinación juvenil por una concepción trágica de la vida. El eco de la solemnidad románica nos conduce al reconocimiento de una dimensión trascendente en los contenidos de la obra de Brotat. El hieratismo y la severidad del rostro van a la par como recursos para transmitir la gravedad de la imagen a través de sus personajes protagonistas. Refiriéndose al arte altomedieval, Schlosser explica la mirada de los personajes como una mirada dirigida al infinito, que se ve reforzada por la ley de la frontalidad y a cierta rigidez esquemática. Para Schlosser, estos seres parecen “inertes y carentes de vida”.³²⁴ Si en lo medieval más primitivo-haciendo una generalización, somos conscientes de ello, excesiva- se puede observar esa inexpresividad como un resultado e incluso una premisa de la preeminencia de lo trascendente, en Brotat, primero, la sequedad expresiva no es tan acentuada ni tan general y, segundo, el objetivo espiritual no es tan dominante.

El carácter sobrenatural del románico,³²⁵ que transmiten tan bien sus rostros, puede hallarse en Brotat pero se mezcla con otros elementos como el costumbrismo o una jovialidad que quiere provocar el afecto ligado a lo infantil. Es interesante, por todo ello, ver cómo Brotat trata las obras de temática religiosa, ocasión que debería ser propicia para un seguimiento literal al románico. A pesar de que la crítica insistiera en el franciscanismo de Brotat, en su herencia románica y en la humildad de su obra y su persona, algo que inconscientemente pudo influirle, Brotat apenas realizó pinturas de temática explícitamente religiosa. Sí hay un conjunto de obras religiosas en 1953. Se trata de algo excepcional en el conjunto de su trayectoria. Tampoco podemos asegurar que se trate de una serie realizada como tal. Pueden responder, según los casos, a algún encargo particular o a alguna de las convocatorias para las exposiciones de arte religiosa.

El románico representa para Brotat una posibilidad más de huida hacia otro mundo que conserva al mismo tiempo una mueca nostálgica y de extraña dignidad que parece amonestar la vanidad del presente.

³²⁴ "Aquellas uniformes y majestuosas comitivas de santos que avanzan hacia Cristo, que en los ábsides de la basílica se sientan majestuosos en un torno de rígida frontalidad, parecen realmente inertes y carentes de vida. Aquellas figuras con grandes ojos abiertos de par en par fijan al espectador y al infinito con él. La armonía de los miembros, que había sido la mayor preocupación de los artistas de la antigüedad clásica, desapareció bajo los pesados paños, rígidos y verticales de los pomposos ropajes. *Ibidem*, [p. 64].

³²⁵ Sureda, Joan: *óp. cit.* p. 189: "El artista del románico se mueve dentro de las categorías iconográficas y apenas se acerca a lo cotidiano, si no es en aquellos detalles secundarios que no perturban el orden teocéntrico de sus composiciones o en aquellos bíblicos que así lo exigen".

III-2-e. Lo infantil

La crítica estableció pronto una relación entre el arte de Brotat y el ingenuismo o lo infantil. Cabría preguntarse hasta qué punto esa lectura tan precoz influyó a Brotat en la propia manera de plantear su trabajo. La referencia explícita a lo infantil será una constante en su obra por la que, alternativamente, sentiría identificación o repulsión. Pero es significativo que en su aventura parisina de los años sesenta tratara de subsistir como diseñador de material gráfico destinado a los niños. Brotat estuvo cerca de lo infantil desde tres dimensiones estéticas: incorporó recursos formales emparentados con la plástica infantil, trató temas o motivos iconográficos que remiten al mundo de la infancia e imbuyó su obra de una vaga poética y un sentimiento particular que muchos analistas interpretaron como perteneciente al universo de la infancia (la ambigüedad de esta adscripción abarca tanto las emociones de una mentalidad infantil como las visiones de una mirada adulta proyectada hacia la infancia, dualidad que también deberá ser estudiada).

Los diversos significados del término “ingenuismo” en la literatura artística de la época y las diferentes asimilaciones estilísticas por parte de los creadores merecen un estudio más extenso. Con respecto a sus consecuencias en el análisis formal e iconográfico de Brotat cabe (más allá del discurso que acompañara, motivara o condicionara su obra) tratar de definir en qué consiste, concretamente, ese ingenuismo.

El concepto de ingenuidad engloba valores de carácter subjetivo o abstracto más que realidades materiales o formales definidas. En el caso de Brotat, su supuesto ingenuismo se vinculó inmediatamente a lo infantil. Pero esta asociación no es siempre necesaria. El naif francés, por ejemplo, se explica desde unas limitaciones técnicas asociadas a valores estéticos positivos diferentes de los infantiles. La calificación de ingenuismo responde a un juicio basado en una poética relacionada con la simplicidad y la ausencia de malicia, es decir con la falta de sofisticación, autoconciencia y madurez, pero puede cristalizar de maneras diversas. Suele identificarse con diferentes manifestaciones del primitivismo y/o de lo infantil, rasgos que en unos casos coinciden y en otros divergen. Incluso cuando adopta una de las dos opciones puede articularse de modos distintos. En Joan Miró, por ejemplo, la infantilidad adquiere un tono agresivo e intenso que se opone radicalmente a las formas convencionales del clasicismo, entendido este como la culminación de los valores atribuidos a la madurez. En Joan

Brotat, sin embargo, toma la forma de la ingenuidad, se hace sinónimo de esta según su acepción más sentimental. En Brotat, lo ingenuo y lo infantil van de la mano y están relacionados, en general, con la ternura, con una emotividad dulce y amable. “Tierno” o “ternura” proceden del latín *téner*, “blando, delicado” o “sensible, cariñoso”, y Brotat parece ligado a esa etimología.

El ingenuismo abarca, pues, numerosas posibilidades estéticas que pertenecen a una misma familia pero pueden resolverse de modos muy diversos. En Brotat, lo infantil es una de las dimensiones más concretas y recurrentes de su ingenuismo, ya correspondan estas categorías estéticas a rasgos deliberados del trabajo del artista o a proyecciones que hace sobre ellos la crítica. Para tratar de definir en qué consiste el supuesto infantilismo en una obra artística de vanguardia cabe hacer una distinción entre aquello que pudiera tener algún paralelo procesual y plástico con el arte infantil, por una parte y, por otra, aquello que evoca, desde la nostalgia, el universo poético de lo infantil.

El estudio del arte infantil es materia que corresponde a las ciencias de la pedagogía y de la psicología, en las que no se hace una valoración artística en el sentido de una distinción y jerarquización de las habilidades individuales de cada niño, sino que se entiende como una forma de expresividad genérica.³²⁶ Una de las características más claras del dibujo de los niños, sobre todo a muy temprana edad, cuando se están logrando habilidades manuales y cuando no se ha desarrollado una tendencia a la imitación y a la búsqueda de la aprobación en la que el niño busca la emulación de las imágenes adultas, es el garabato. El garabato confirma la importancia de lo muscular y lo motriz en el dibujo infantil. Remite a una pulsión primera por el dibujo y la figuración en la que no hay una concepción consciente de la imagen representativa como la del adulto. Más que el trazo y la forma de resolver la figuración, lo definitivo es que el espacio de la imagen es tratado de un modo muy distinto. El espacio compositivo del arte infantil no es un espacio abstracto sobre el que se desarrollan una serie de relaciones formales estudiadas globalmente para ofrecer un resultado estético, sino que es un territorio en el que se desarrolla una historia en proceso.³²⁷ En los artistas más

³²⁶ Sobre el arte infantil véase Manchón, Antonio: *Los dibujos de los niños*, Cátedra, 2009; Matthews, John: *El arte de la infancia y la adolescencia. La construcción del significado*, Barcelona, Paidós, 2002 [1999]; Vigotsky, L.S.: *La imaginación y el arte de la infancia*, Madrid, 2003.

³²⁷ “Algunas vistas aparentes de objetos pueden surgir de un tipo muy diferente de representación a la que he denominado ‘representación de una acción’. Algunas

radicales en su puesta en cuestión del paradigma clásico de la representación, se produce un interés especial por lo performático y una aproximación intensa a esas formas confusas del garabato, como sería el caso de Miró. Brodat, en cambio, por mucho que se acerque a lo esquemático, mantiene criterios de contención formal, de sofisticación de la línea y el color que lo alejan del modelo mironiano, más radical.

Más allá de esa doble característica de la creatividad infantil más primaria (el garabato y el espacio-dibujo procesual-vivido), hay una serie de características del dibujo infantil, realizado en general en edades más avanzadas, que encajan con las expectativas que los adultos desde su mirada sobre lo infantil como algo previo a la madurez y a cierta idea de perfección. La desproporción, la imperfección (entendida tanto como una distancia respecto a la mimesis visual como una aparente falta de pericia que se traduce en la línea vacilante o brusca) así como el interés por la figura humana como traducción de la necesidad narrativa son elementos formales y expresivos básicos que se podrían asociar a lo infantil. Como rasgos muy genéricos podrían descubrirse en la obra de Brodat, pero no me parece que sean los principales aspectos definidores de ella. Como vimos, el esquematismo fluido y dinámico de finales de los cuarenta es quizás el estilo de Brodat que más recuerda al arte de los niños, con una simplicidad y tosquedad de aire infantil que llegaría hasta 1951 o 1952 [117] [118]. No obstante, aunque la aplicación y la precisión que se puede comprobar en su obra a partir de 1953 pueden recordar a diversas expresiones consideradas primitivas, como sucedía con su medievalismo románico, en realidad Brodat se aleja de la improvisación instintiva de lo infantil. Compárese, por ejemplo, “Venedors de molinets” de 1951 [119] y “Tres figures amb ase” de 1953 [120]. En ambos casos, Brodat evoca un universo poético marcado por la candidez, la aparente simplicidad, la bondad de los rostros y la humildad de los personajes. Pero hay una clara evolución hacia la complejidad, la precisión y una estilización delicada y, en cierto modo, sofisticada. En el cuadro de 1951, la falta de

representaciones se refieren a trayectorias de objetos, al despliegue de otros eventos que están más allá de la superficie del dibujo. En un sentido más profundo, muchos dibujos, sobre todo realizados por niños pequeños, son representaciones de acciones porque son registros de un proceso de interacción entre el pensamiento y los sentimientos del artista en relación con el despliegue de eventos en la superficie del dibujo. Es muy raro que los niños muy pequeños se queden quietos y miren fijamente una escena o un objeto para dibujarlo.” Matthews, John: *óp. cit.*, p. 170. (Es interesante observar que son justamente la quietud y la fijeza dos características tanto de los personajes de Brodat como, intuimos, del artista mismo en su contención y meticulosidad.) “Normalmente, los niños pequeños emplean la superficie de dibujo como un blanco físico en el que se muestra todo lo que están considerando, como un pequeño patio de recreo en el que continuamente ocurren eventos bidimensionales.” *Ibíd.*, p. 231.

simetría de los ojos en la figura que sostiene, la resolución muy basta de los pies de la primera figura situada a la izquierda, el grosor del trazo que perfila las figuras, la tendencia general a las formas onduladas y los ritmos continuos son aspectos que concuerdan con la falta de pericia de los niños y con su tendencia al movimiento. Dos años después, Brotat muestra claramente una voluntad de control y refinamiento. La línea es mucho más delgada, delicada y precisa. Los personajes siguen siendo esquemáticos y frontales, pero los rasgos de sus caras y los gestos de sus manos son ahora mucho más refinados. El fondo muestra una mayor elaboración y una búsqueda de complejidad, tanto por la densidad de signos y de formas geométricas como por la composición general, que tiende a lo estructurado y lo geométrico. En cuanto a los colores, hay que señalar que, a lo largo de los cincuenta, Brotat va matizando y apagando su gama, buscando tonos oliváceos y terrosos, juega con los matices dentro de esa gama sorda sobre la que puede sobresalir algún destello chillón. Finalmente, hacia 1958, su gama cromática se va oscureciendo hasta lo nocturno. Con excepción de su preferencia alrededor de 1950 por los rojos oscuros y los amarillos, su cromatismo es tenue, melancólico y deliberadamente sofisticado en su aspecto mate, apagado y matizado, a veces con alguna iridiscencia. Esto lo apartaría de los colores vistosos que se asocian a los gustos infantiles.³²⁸

Uno de los elementos más concretos que permiten relacionar la obra de Brotat con lo infantil lo hallamos en la iconografía. No pinta niños, a menos que estos formen parte de un grupo más amplio de personajes, pero sí representa escenas y figuras que estos podrían considerar como atractivos o fascinantes. En diversas ocasiones pinta juguetes (caballitos o marionetas; posteriormente, en los años ochenta, serán a menudo niños jugando). De hecho, los propios personajes adultos tienen, en esos años, un aspecto amueñado [121]. Un tema recurrente son las escenas de feria con vendedores de globos o molinillos de viento. Se interesa en general por lo festivo, por la música popular, aquella que es accesible a los niños y que estos integran a través del ritual [122]. Otro elemento que puede aproximarse a la sensibilidad y la ternura infantiles es la importancia de los animales de compañía, siempre dóciles y amables: gatos, perros, pájaros o tortugas que se dejan abrazar y proteger por manos humanas [123] [124].

³²⁸ No obstante hay que recordar siempre la trampa del infantilismo; es decir, la proyección de los criterios adultos sobre la cultura material e imaginada de los niños. Esto ha hecho que el aspecto de esta cultura haya cambiado y evolucionado a lo largo de la historia. Así, se ha producido, en diferentes épocas y contextos, una preferencia por las gamas de colores elementales e intensos o bien por las de colores suaves.

En la década de los cincuenta, Brotat dedicó muchos cuadros a representar personajes relacionados con los trabajos del campo, con las artesanías y con una vida popular ancestral. Estos seres sencillos, que funcionan casi como arquetipos, la legibilidad sintética de sus acciones, la tendencia a distinguir claramente objetos y gestos de una manera que puede resultar pedagógica, nos hacen pensar en el tipo de imágenes que se suele crear para ser consumidas por el público infantil y que presentan una sociedad simple, clara y atemporal con recursos expresivos contenidos. La manera de disponer los animales, mostrando la diversidad de especies junto a un muestrario de navíos, en “El torrero” [125] recuerda a las láminas de los silabarios o los diccionarios enciclopédicos escolares.

Partiendo de las asociaciones poéticas reconocidas e inducidas por la crítica artística sobre el arte adulto, las características formales asociadas a lo infantil tienen que ver con la inmadurez y la tosquedad. En el terreno del contenido y la orientación expresiva, se relacionan con la literalidad y el simbolismo elemental frente a lo narrativo y a lo metafórico. Hay algo de ello en Brotat, en su voluntad de modernidad, de rudeza e inmediatez aparentemente instintivas e irracionales, pero evolucionaría pronto hacia formulaciones más elaboradas. La concepción de su obra tiende a lo anecdótico pero también a lo alegórico, con ciertos ecos religiosos que se pueden vincular a su inspiración en el románico. Hay interés por adoptar y emular algunos aspectos del arte infantil pero, sobre todo, parece proyectarse una mirada nostálgica (y en este sentido fundamentalmente adulta) sobre una infancia vista como espacio de la bondad y la pureza. La vinculación de Brotat con una estética de lo infantil es, al menos en lo formal y lo poético, ambivalente.³²⁹ Debemos completar esta con la recepción crítica de su obra y con las maneras de aproximarse a lo infantil por parte de otros artistas contemporáneos.

III-2-f. El Aduanero Rousseau y el naif

Evidentemente, la poética de lo infantil en Brotat como forma de expresividad moderna tiene un antecedente ilustre que debió de conocer y cuya influencia hemos de evaluar. Se trata del padre de la pintura naif, el “aduanero” Henri Rousseau. La crítica hizo referencia a este parentesco. Cabe imaginar que Brotat tuvo pronto noticias de su obra,

³²⁹ Es reveladora la comparación con los dibujos que él mismo realizó como ilustraciones comerciales para niños [204-206].

que generaba un interés general entre los artistas renovadores de la posguerra como una de las expresiones del primitivismo ingenuista que recorre la época. Es significativo que Ponç y Brossa recordaran como su trascendental y causal encuentro se produjo gracias a una monografía de Rousseau.³³⁰ Es muy posible que se tratara de la escrita por Julio E. Payró, primera monografía publicada en español, en 1944³³¹ y que debía de pasar de mano en mano.³³² En ella se reproducen unas cuarenta obras del pintor francés, incluidos algunos de sus cuadros de tema selvático. Fueron estos, justamente, los que podrían estar en el origen de las obras de Brotat donde se puede percibir de forma clara la influencia de Rousseau. Hacia 1953, la aparición abrupta y relativamente breve de estas obras hace pensar en un experimento puntual pero que encaja con las raíces del primitivismo vanguardista y viene a confirmar una herencia señalada por toda la crítica.

“Los cazadores” [126] podría haber sido inspirado por las famosas junglas del Aduanero. Hay una de ellas que se parece mucho compositivamente a esta, se trata de “Jungla con leones”³³³ en los que hallamos dos cazadores a la derecha apuntando con sus escopetas a dos felinos que viene por la izquierda. El cuadro, no obstante, es de atribución dudosa y poco conocido, además de no aparecer en la monografía de Payró, si bien la analogía es tan sorprendente que no debe descartarse del todo que hubiera podido verlo en alguna publicación. En todo caso, los cazadores de leones de Brotat tienen un aire distinto. Los animales de Brotat son dóciles y amables, casi divertidos a veces, como se nos muestran unos cocodrilos pintados en aquella época [127] . Las

³³⁰ Cada uno lo explica según el capricho de sus recuerdos, pero es significativo el papel de agente revelador, aspecto tan importante para aquellos artistas, que otorgan a Rousseau. Ponç lo hace en su autobiografía (1978): “Comprando en una farmacia descubro que alguien se ha olvidado un libro que atrae mi atención: una monografía sobre Le Douanier Rousseau. Pregunto por su propietario, que resulta ser el poeta Joan Brossa”. (Ponç, Joan: *Diari d’artista i altres escrits*, Barcelona, Edicions Ponçianes, 2009, p. 179.)

Brossa lo narra así en una entrevista con Lluís Permanyer: “Vaig conèixer Joan Ponç per casualitat. Quan era al pis d’Alfons XII i havia de telefonar, ho fei a a la farmàcia que hi havia a baix. Un dia vaig entrar amb una monografía del Douanier Rousseau sota el braç, que m’havia deixat en Prats. I el fill del farmacèutic, en Caldés, va dir: “Oh, el Rousseau!”. I jo li vaig preguntar: “Però, que el coneixes?”. “I tant si conec el Rousseau —em va replicar—, perquè vaig en una tertulia d’artistes que ens reunim a La Campana, també hi va un noi que val molt: es diu Joan Ponç i viu aquí a prop”. Aleshores li vaig fer saber que m’agradria coneixe’l”, Permanyer, Lluís: *Brossa x Brossa. Records*, Barcelona, La Campana, 1999, pp. 77-78.

³³¹ Payró, Julio E.: *Henri Rousseau*, Buenos Aires, Poseidón, 1944.

³³² Diana Sanz Roig también lo expone en Ponç, Joan: óp. cit., p. 179, nota 9.

³³³ Es un cuadro muy poco conocido: “Expuesto en 1961 en París y en 1966 en Tokio, como obra de 1907; y en 1963 en Nueva York con fecha de h. 1900” (Artieri, Giovanni y Vallier, Dora: *La obra completa de Rousseau, el aduanero*, Barcelona, Noguer, 1972 [Milán, 1969]. Aparece reproducido en Le Pichon, Yan: *Le monde du Douanier Rousseau*, París, Laffont, 1981, p 151. Yann Le Pichon, especialista en Rousseau, descubrió un álbum sobre animales salvajes que sirvió de referencia al pintor.

bestias de Rousseau son fieras temibles y misteriosas. Quizás Brotat quedó impresionado por el león que acompaña a la gitana dormida del famoso cuadro [129]. Brotat utiliza la misma representación del animal visto de perfil, estático y de pesada cabeza y parece recoger algo de su enigmática quietud. En uno cuadro de 1958, “Paisatge”[130], retoma aspectos de “La gitana dormida”, si bien con una formulación ya más alejada de Rousseau: la nocturnidad, el paisaje misterioso, con su horizonte ondulado de montañas y la presencia de la mujer acompañada del león. Los leones se convirtieron en un motivo repetido en diversas ocasiones a lo largo de los años cincuenta [128]. Los podemos encontrar en la obra de Guinovart, Manolo Gil y Tàpies; este último fue quien más se aproximó a Rousseau por el papel otorgado a la vegetación y a la evocación del misterio.

Rousseau buscaba en sus pinturas la traducción de unas visiones de tremenda intensidad, no siempre comprendida.³³⁴ La diferencia esencial entre ambos artistas radica en que las junglas de Rousseau, a pesar de su aparente y recargada serenidad, insinúan peligro, depredación y violencia [131]. En ellas, como se ha señalado con acierto, “el horror está presente”³³⁵ aunque la posteridad más inmediata se empeñase en una amable lectura sentimental de esos cuadros, lectura adornada a veces con ironía paternalista. Sin que podamos atribuir a Brotat esa interpretación tierna e inofensiva de las junglas de Rousseau, en las suyas se percibe una calma y una dulzura que nos sitúan en otro registro poético. Sus cazadores no parecen correr ningún peligro. Los felinos parecen ajenos a la presencia humana y su actitud es gatuna, con sus patitas recogidas y sus boquitas cerradas apenas sonrientes. La vegetación es mucho menos densa u opresiva que en Rousseau y definitivamente más estética, lo cual contribuye a transmitir sosiego.³³⁶ Podríamos, no obstante, relacionar el entorno natural de estos “Cazadores” con otras obras de Rousseau, particularmente “Los flamencos” [132], cuadro reproducido en la monografía de Payró donde destaca el friso de esquemáticas palmeras

³³⁴ “On dit que Rousseau, en peignant ses tableaux, était si bouleversé par la puissance de ses propres visions que, saisi d’angoisse et oppressé, il lui fallait ouvrir la fenêtre pour reprendre haleine” rapporte Wilhelm Hude. De ce point de vu, l’exotisme du voyageur immobile qu’est le Douanier Rousseau ressortit d’une operation magique, d’un enchantement qu’à travers les panoramas, les expositions et leur lot d’images et de spectacles populaires, son époque a aussi intensément recherchés.” Gille, Vincent: *Illusion des sources, sources de l’illusion. Les Douanier Rousseau dans les images de son temps*, p. 65.

³³⁵ Green, Christopher: “Souvenir du Jardin des Plantes: rendre l’exotique étrange à nouveau”, en AA.VV.: *Henri Rousseau. Jungles à Paris*, París, Réunion des Musées Nationaux, 2006, p. 32.

³³⁶ Es interesante compararlo con los cazadores de 1946 [20].

y su contraste con los nenúfares gigantes perfectamente perfilados sobre el fondo acuático, recursos que recuerdan a Brotat.

También “Paraíso” (1954) [133] nos recuerda a Rousseau por la proliferación vegetal, aunque aquí explicada de manera distinta: en el pintor francés se observa una densidad frondosa mientras que en Brotat cada planta aparece separada y distinta, las hojas no se suman en diferentes capas de profundidad, sino que cada planta es descrita de manera completa y diferenciada, pero la idea es la misma: transmitir el vigor y la exuberancia de un reino con una vitalidad natural y exótica. Este paisaje arcádico se puede incluir también en el grupo de obras marcadas por el estudio de Rousseau y confirma esa poética de la inocencia que se atribuía tanto al Aduanero como a Brotat. “La encantadora de serpientes” o “El sueño” son imágenes emparentadas con el arquetipo simbolista de la *femme-fatale* y con la nada casual representación de Eva cediendo a la tentación de la serpiente [134]. La posición de la mano, el canon corporal y su relación con las plantas así como la posición de perfil recuerdan muchísimo a las soluciones que adopta Brotat en su “Paraíso”.³³⁷ Es sintomático que este, aunque influido por Rousseau, descartara el contenido inquietante del episodio bíblico y, como en las junglas, representara una humanidad venturosa anterior al pecado. Adán y Eva son felices y se toman de la mano como en una ceremonia nupcial. Numerosos animales los rodean en una suerte de fusión con el tema del arca de Noé, pero el único que no aparece es el diabólico reptil tentador.³³⁸

Más allá de las citas y de los paralelismos poéticos, hay un aspecto más estructural en las composiciones de Rousseau que puede hallarse en Brotat, si bien no se puede entender inequívocamente como influencia directa. Se trata de una suerte de desproporción que conduce al gigantismo ya sea de la figura respecto a la vegetación ya sea a la inversa [135]. Esta hipertrofia concuerda, sobre todo, con las contundentes figuras pintadas por Brotat entre 1950 y 1951, tal como podemos apreciar comparando “Niña vestida de rosa”³³⁹ con [136].

Las obras explícitamente rousseauianas de Brotat corresponden a 1953 y 1954, años en los que había consolidado su estilo personal de ingenuismo. La tardanza en manifestarse no implica que Rousseau nunca fuera un detonante o un modelo en la

³³⁷ José Corredor-Matheos me habló sobre otro cuadro cuyo tema era el paraíso y que habría sido propiedad de Camilo José Cela (entrevista 28.3.2000).

³³⁸ En su “Paradís” no hay serpiente. Josep Maria Brotat recuerda haberlo comentado con su hermano (entrevista a Josep Maria Brotat, 18.11.00).

³³⁹ Payró, Julio E.: óp. cit., n° 33.

generación de ese lenguaje. Es muy probable que lo tuviera como referencia digamos teórica, como uno de los argumentos legitimadores de su propuesta (es posible que Sucre le hablara de él en las charlas formativas que tuvieron). Acaso a Brotat le pudo llegar la influencia rousseauniana a través de Olga Sacharoff, que exponía regularmente en Barcelona. Es cierto que las obras más claramente rousseaunianas de la pintora rusa fueron realizadas sobre todo en los años veinte y treinta y que a partir de la posguerra fue abandonando su herencia vanguardista para decantarse por un realismo matizado por la impronta del impresionismo anecdótico y hedonista de Renoir, pero durante las décadas posteriores Olga Sacharoff retomó puntualmente los temas rousseaunianos de animales salvajes y humanos conviviendo serena y felizmente en una frondosa vegetación [137]. Brotat pudo ver estas obras en las sucesivas exposiciones de la galería Syra (1946, 1948, 1950 y 1952). La de 1953, también en Syra, tuvo un carácter antológico con 40 óleos y 25 aguadas realizados entre 1911 y 1926. La muestra debió de suponer, para muchos, el descubrimiento de la matriz vanguardista de aquella distinguida señora vinculada a círculos artísticos barceloneses bastante sofisticados y ciertamente moderados. Quizás no fuera casualidad que esta exposición coincidiera con la creación de las obras más claramente rousseaunianas de Brotat.

El eco formal e iconográfico de Rousseau se produce con posterioridad a su maduración estilística. En cierto modo, podría tratarse de un homenaje o de la exploración de un artista al cual la crítica había recurrido en diversas ocasiones para explicar su obra, siendo este el acicate para, finalmente enfrentarse a él. También podría ser que ese interés por el Aduanero fuese inducido por Eugenio d'Ors, quien conoció a Brotat en 1953 y le prestó un apoyo decisivo. Así concluía un texto sobre Rousseau publicado en *Revista*: “Quien mejor pertenece, entre nosotros, a la familia de Rousseau es el recentísimo Brotat. Su primitivismo —si es que hay que llamar a esto primitivismo— nada tiene de sienés. Todo lo tiene de románico”.³⁴⁰ En todo caso, la relación estética (y las consiguientes similitudes en la visión crítica) entre Brotat y Rousseau es uno de los elementos a tener en cuenta para abordar el problema clave de la vinculación de Brotat con el naif.

³⁴⁰ Eugenio d'Ors: “Rousseau, llamado “El Aduanero”, *Revista. Semanario de Información Artes y Letras*, 1953, nº 62, 18.6.1953, p. 9.

III-2-g. Evolución estética entre 1951 y 1957

Dentro de un mismo registro primitivista en el que se combinan, como hemos visto, la impronta medieval, las conexiones con el arte infantil y la herencia de las vanguardias a través de Miró y paralelas a Dau al Set, la obra de Brotat lleva a cabo una evolución formal sensible y constante, aunque no siempre lineal, pues se ve salpicada de retornos y experimentos que en ocasiones tuvieron una continuidad inmediata en su trabajo. Tal evolución es bastante regular hasta 1958-1959, años en que se empieza a concretar un cambio poético notable que prepara un giro radical de su estilo durante la década siguiente. Dentro de una misma lógica formal, a partir de 1957 (e incluso algo antes) se inicia una orientación hacia un tono más dramático. Es por ello que parece oportuno distinguir los recursos estilísticos que Brotat utiliza hasta esas fechas y establecer un punto de inflexión móvil, a mediados de la década o uno o dos años más tarde, para marcar el cambio poético.

Vimos cómo en las obras iniciales de su carrera profesional (hacia 1950) el organicismo de los fondos y el dinamismo gestual del dibujo estaban muy próximos a los ensayos abstractos con los que Brotat se adentró en la aventura vanguardista. Desde un lenguaje con clara raigambre románica (rudo, sintético y dinámico), de fuertes contrastes cromáticos y gruesa pincelada, concretado hacia 1950, Brotat tenderá en los años siguientes a refinar el dibujo y el color buscando efectos más delicados, precisos y sutiles.

A partir de 1951-1952 Brotat juega con un efecto mate. No solo renuncia a los barnices, sino que trata de igualar los colores según una gama sorda y olivácea. Su originalidad es que se aleja tanto de los tonos sucios y del abuso del negro característico de cierta pintura tendente al miserabilismo expresionista (heredado de Gutiérrez Solana),³⁴¹ como de los nocturnos románticos de la pintura daualsetiana. Al mismo tiempo, rompía con la estridencia usada por las propuestas contemporáneas que bebían de los fauves. Brotat perseguía un estilo absolutamente propio y original. Para apagar los colores seguramente los mezclaba con negro, logrando así un efecto seco y tamizado que no oscurecía (pero sí suavizaba) los tonos homogeneizando lumínicamente la composición. En cierto modo, esa supresión del brillo y el color, esa timidez, podría remitir a una búsqueda de los efectos percibidos en la pintura mural desgastada por el

³⁴¹ Véase la obra de Jaume Muxart o de Jordi Mercadé en los años cincuenta.

tiempo. En ese sentido, podría seguir formando parte de la inspiración románica. Pero Brodat no trata de reproducir los efectos del yeso envejecido y basto, como harían otros artistas quizás influidos por el italiano Campigli (véase Francesc Fornells-Pla). Esa textura mineral y mural puede acaso hallarse en las obras de 1950, pero es paradójicamente abandonada por un acabado liso y pulido en el momento en que las gamas cromáticas se aproximarían más a lo parietal, estableciendo una diferencia entre tono y textura que lo aparta de una emulación primaria de los frescos medievales.

La luz en la pintura de Brodat es más imaginada que representada o utilizada como elemento plástico, pues la iluminación interna del cuadro es siempre homogénea. Ni objetos ni personajes proyectan sombras en el espacio. La potencia e irradiación del astro solar (fuente de luz) cuando aparece, se representa convencionalmente mediante un gran círculo, que a veces recuerda a un gran ojo, cuyo destacado tamaño y sus diferentes anillos simbolizan la intensidad. Cuando la luz se proyecta de una manera clara, como en el caso de una fuente artificial (“Reunió de dones”) [138], lo hace también de manera más simbólica que realista, como un haz de claridad geoméricamente definido.

El espacio en Brodat está concebido bidimensionalmente. Las figuras u objetos son vistos de frente y el espacio donde se sitúan, particularmente los paisajes, están levantados en vertical, tal como resolvía sus bodegones a finales de los años cuarenta siguiendo los preceptos básicos del cubismo. También a partir de 1951, el espacio situado en torno a la figuras cobra mayor protagonismo, aunque a veces se vea muy reducido por la monumentalidad de estas. Hay dos factores que contribuyen a esta nueva importancia de los fondos. Uno es su saturación energética mediante el uso de signos. El otro es la función estructurante y compositiva del espacio que rodea a las figuras llegando, en ocasiones, a imponerse sobre ellas.

Quizás el motivo más vistoso y nuevo respecto a las obras de finales de los cuarenta y de 1950 es la aparición, ya aludida, de signos derivados de Miró o influidos por Dau al Set [139] [140]. El sol, las plantas y las estrellas son los elementos de los que procede buena parte de esos signos, a los que se le añaden enseguida otros que se pueden clasificar como:

- Figuras geométricas estilizados de aspecto señalético u ornamental.
- Seres que recuerdan a la vida microscópica y elemental (como las amebas), pero que pueden ser mayores (caracoles y, a partir de 1953, hormigas, por ejemplo).

- Pequeños objetos o elementos sólidos. Aparecen muy esquematizados. En algunos casos pueden representar arquitecturas reducidas.
- Pequeñas figuras geométricas no dibujadas sino pintadas, con aspecto de tesela (o de pica).

A partir de 1951, los cuadros y dibujos de Brotat se cargan con estos signos. Progresivamente, las obras devienen más densas caligráficamente, son como ejercicios sobre el tema del símbolo y el hormigueo vital. Pero hasta 1957, cuando esa concentración se intensifica de manera definitiva y dirige la obra hacia nuevos horizontes poéticos, la progresión no es plenamente regular. Se da un cierto vaivén entre claridad y abarrotamiento y podemos hallar pinturas tratadas según ambos criterios. En los cuadros más descriptivos y costumbristas se puede observar una menor cantidad de signos o una estilización que los convierte en elementos más plásticos que lingüísticos. En cambio, las obras que remiten a temas o climas más filosófico-poéticos (la muerte, seres fantásticos o del espectáculo) suelen dar mayor protagonismo a la peculiar gráfica simbólica de Brotat, como si la densidad fuese un recurso para expresar la saturación de sentido.

En cuanto a la función compositiva de los fondos, cabe señalar la evolución que se da a lo largo de la década, que tampoco es del todo unidireccional, pero sí lo suficientemente regular para ser observable. Se pasa de los espacios ondulantes (líneas curvas) a ámbitos más geométricos y ortogonales. Esa tendencia se hace patente a partir de 1954. En cuadros como “Molineros” [141] se aprecia el abandono del dinamismo fluido en beneficio de una estructuración frontal, rígida, ortogonal y simétrica, a la que contribuyen los detalles figurativos del paisaje. Se percibe un paralelismo o eco armónico entre los personajes y el paisaje que nos aleja de toda aparente espontaneidad, del pintoresquismo que busca seducir a través de la variación y lo singular, de la tentación naturalista y, al mismo tiempo, del biomorfismo de raigambre surrealista.

Aunque alrededor de 1950 Brotat realizó numerosos dibujos con ceras (en muchos casos sobre papeles cartonosos, simple material de embalaje), en los años sucesivos regresará a un formato más clásico dibujando en tinta negra sobre papel blanco. Muchas veces, esos dibujos son de pequeño formato, como si eso reforzara su tendencia a la minuciosidad. Se trata de obras con una fuerte componente caligráfica en los que el dibujo se construye mediante un trazado fino y uniforme, una línea negra que tiende a ocupar todo el espacio de manera homogénea. En estos dibujos opta por la

saturación de signos. Parece claro que el blanco y el vacío son un problema para él y al no poder colmarlo con el color se decanta por el grafismo. El linealismo que trama el espacio no excluye los ritmos ondulados, pero viene marcado por una estructura equilibrada [142] más bien horizontal y ortogonal. Al no jugar con la jerarquización y la diferencia que establecen los colores y los tonos, los elementos de diversa importancia (signos, figuras y líneas compositivas) tienden a la unidad y la indiferenciación, lo cual hace que el relato, si lo hay, quede oscurecido y que la lectura sea lenta al tenerse que descubrir y relacionar los diferentes elementos representados. Un referente claro para el método gráfico de Brotat es la obra de Paul Klee, que tanto influyó en el grupo Dau al Set y, a partir de él, en otros tantos artistas del período. La línea, para Klee, es un elemento constructivo, casi arquitectónico, pero es también la pauta que da ritmo a un espacio entendido como el silencio sobre el que se proyecta una melodía. Los signos, la escritura, serían la partitura, la notación musical. La analogía con la música (que tan importante fue en Klee y en el nacimiento de la vanguardia a principios de siglo)³⁴² no parece una prioridad entre los artistas catalanes de posguerra aunque no fuese ignorada por algunos estudiosos.³⁴³ En Brotat, esa influencia indirecta de Klee le sirve como instrumento compositivo. La línea deviene un circuito que surca y estructura el espacio conectando y ordenando cuerpos diversos.

Paralelamente a ese protagonismo de los signos, durante los años cincuenta se fue consolidando en Brotat un sentido plástico ajeno al naturalismo. Las bandas de color, que en los primeros paisajes evocaban estratos geológicos o bancales agrícolas, adquieren una solidez ajena a cualquier función descriptiva al tiempo que se desplazan hacia los márgenes convirtiéndose en una especie de orla o marco para la composición, pero se trata de un marco incompleto, fragmentario. Es como si Brotat quisiera enmarcar la representación y engarzarla en una suerte de estructura geométrica abierta que vacila entre lo gráfico y lo físico [144]. La aparta, así, del modelo clásico de la ventana ilusionista. Estas estructuras que recorren uno o varios lados del lienzo parecen servir para dar mayor consistencia a la composición, para, perfilando el ángulo recto del cuadro, redundar en su estabilidad, compactar la imagen con una delimitación geométrica [120]. Si queremos encontrar un elemento compositivo similar en el pasado

³⁴² *Klee et la musique*, París, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, octubre de 1985-enero de 1986.

³⁴³ Véase Granell, Enric (Ed.): *Juan-Eduardo Cirlot. L'habitació imaginària, Barcelona y Madrid*, Arts Santa Mònica y Siruela, 2011 y Granell, Eugenio y Guigon, Emmanuel (comisarios): *Mundo de Juan-Eduardo Cirlot*, Valencia, IVAM, 1996.

debemos remitirnos nuevamente a la obra de Munch [143] [144], aunque Brotat es menos orgánico, al menos en los cincuenta. De hecho, aunque en Brotat la línea era al principio ondulante y vitalista (en ese aspecto pariente lejana de los latigazos del Art Nouveau y del organicismo vitalista del simbolismo), la tendencia al orden y a una estructura de volúmenes geométrica y abstracta para los fondos se fue haciendo patente a mediados de la década. Encontramos cada vez más obras estructuradas en base a una combinación de áreas de color rectangulares que transmiten esa ortogonalidad a los objetos y personajes. En algunas de ellas se crea un efecto óptico que parece querer evitar lo plano, a pesar de los recursos antiilusionistas de Brotat. Esa complejidad se transmite también a los signos y contribuye a dar un aspecto musivario al cuadro, sobre todo hacia 1957, cuando Brotat buscó en sus fondos una densidad abigarrada hasta rozar lo inquietante (“Col·legi”) [145]. Si la gráfica de los signos contamina en algunos casos a las figuras, la geometrización del espacio las domina y violenta: los cuerpos se articulan de manera rígida y artificial, casi tensa. En ocasiones se aprecia claramente esta supeditación de la figura al orden compositivo cuando los cuerpos y sus posturas se adaptan al marco de manera casi violenta (“Músics”) [146]. Sin que los rostros expresen incomodidad alguna, los cuerpos se doblan hasta el ángulo recto con posturas muy poco anatómicas. Lo que en un principio era una leve inclinación de las cabezas que manifestaba una cierta melancolía primaria, se convierte en ocasiones en una torsión brutal o en una contraposición entre la vertical del cuello y una disposición extrañamente horizontal de la cabeza.

En 1957, esta trama geométrica que parcela y estructura se hace evidente no solo por la forma y la relación de los volúmenes, sino también por la aparición de unas líneas negras con punteado que establecen una especie de circuito ordenador sin ningún vínculo aparente con la escena representada [147]. Estas líneas o bandas podrían remitir, en versión esquemática, a la fascinación de Brotat por los senderos y caminos, que son un elemento recurrente de su iconografía. Un esbozo del AB para uno de los dibujos presentados en el Salón del Jazz de 1953 permite apreciar perfectamente la importancia de esa estructuración compositiva muy equilibrada y sostenida por un andamiaje lineal basado en los ángulos rectos [148]. La otra conclusión importante de este documento es observar cómo Brotat meditaba sus composiciones y parecía tomar sus decisiones de manera muy deliberada. Si comparamos el esbozo y el dibujo final³⁴⁴ advertimos que

³⁴⁴ Reproducido en el folleto de la exposición individual en el Museo de Mataró (1954).

los cambios son mínimos. No solo se repiten la distribución de las figuras y el trazado de las líneas que funcionan como andamiaje para el conjunto, sino que también lo hacen los detalles aparentemente ornamentales que podrían parecer gratuitos (el pequeño círculo de la parte superior derecha y la rueda en la esquina superior izquierda, por ejemplo).

En relación con estos fondos primero fluidos y luego ortogonales, el peso visual y expresivo de las figuras es muy diverso y sufre varias mutaciones. En un primer momento, tras la rotundidad de 1950 (que parece inspirada en la pintura mural románica), las figuras tenderán a empequeñecerse. Luego, a partir de 1953, volvemos a encontrar figuras de gran tamaño respecto al espacio que habitan. Cuando, a partir de 1952, se multiplica el número de figuras en una escena, se produce a veces una desproporción de tamaños sin relación con la distancia ni la perspectiva. En ciertos casos puede adivinarse su interés por la visión medieval del espacio (“Col·legi”). [145] Esas diferencias tampoco parecen deberse a una distinción de la importancia jerárquica o simbólica de los personajes. Parece más bien que Brotat ha determinado el tamaño de las figuras según criterios formales y compositivos. En ocasiones las puede ajustar a un espacio dado (una ventana, por ejemplo), solución que corresponde a las maneras de lo ingenuo, pero generalmente la decisión parece arbitraria, destinada a crear un ritmo de volúmenes dinámico (“Colomar”) [149]. Estas discordancias son paradójicas. Puede entenderse que el artista va escogiendo tamaños al azar, dejándose guiar por un criterio acumulativo en el que el cuadro se construye por una suma de detalles parciales sin tener en cuenta el conjunto, pero tal impresión no concuerda con el carácter minucioso de la obra, con la complejidad de planos y líneas, ni con la empatía global y misteriosa que une a todas las criaturas en un universo panteísta y vibrante. Es decir, hay una unidad pero es una unidad compleja, asimétrica y diversa. Curiosamente, los personajes habitan este mundo en cierto modo denso y caótico con una aparente serenidad.

La fisonomía de los personajes de Brotat muestra una clara evolución. A partir de 1951, sus rasgos son más suaves y las proporciones más delicadas; las formas se alargan y parecen más sutiles o gráciles, como si a partir de ese momento el modelo románico no fueran las pinturas murales sino las tablas de altar. Cabezas pies y manos son ahora más pequeños. Los cuerpos pierden monumentalidad en favor de un aspecto más frágil, lineal y plano. Los gestos son tan convencionales como en el arte medieval. Los dedos de las manos raramente se separan. Hay dos posiciones básicas: el puño y la palma. La mano cerrada es una de las posiciones frecuentes en reposo. La mano abierta

es una solución muy elemental, aunque también podría estar inspirada en el gesto característico del arte medieval como recurso para dotar de elocuencia a los personajes.³⁴⁵ La cuestión de la elocuencia nos lleva al núcleo de la iconografía y la poética de Brotat, pues en él se combina de manera muy peculiar la acción o la descripción de una actividad a menudo física con una neutralidad estática del gesto y la expresión. Indudablemente, esta impasibilidad está relacionada con el arte románico. Pero puede que hubiera en ella también alguna manifestación de la personalidad del artista y su modo de situarse en la vida, como si los personajes expresaran tanto la intensidad emocional y la comunicación poética de con la vida como la represión de la acción explícita, de la voluntad actuante que hace efectivo un libre albedrío que, para un convaleciente moral de la guerra y un ciudadano coartado por el orden establecido desde el franquismo, eran imposibles.

La inmovilidad se matiza con adopción de una sonrisa convencional que se puede relacionar con la llamada sonrisa arcaica que se ha descrito en la escultura griega anterior al clasicismo. De todos modos, en Brotat esa sonrisa no es sistemática y arqueológica, como en Massimo Campigli [150], gran referente internacional del primitivismo de posguerra. Es revelador comparar como declinan sus rostros simples y frontales, tan convencionales en su repetición como buscadores del misterio de lo simple y lo verdadero, Brotat, Zabaleta y Guinovart cuando coinciden en el X Salón de los Once de 1953. En Brotat las bocas son pequeñas y ligeramente arqueadas hacia arriba, como una inversión de las cejas. Sus personajes de campo tratan de transmitir una impresión de bienestar, de armonía, en la que el trabajo no es arduo. Es quizás la desproporción de los ojos, siempre abiertos, la que hace su bondad extraña y nos lleva a preguntarnos más allá de la aparente felicidad que la boca expresaría [151]. En Zabaleta [152], las bocas con sus comisuras alzadas, inequívocamente sonrientes, contrastan deliberadamente con la rudeza de los rasgos propios de la recia humanidad de la gente de campo. Pero estas bocas son, aún más, una necesidad geométrica, un elemento que contribuye a la continuidad y encabalgamiento de líneas arqueadas que construyen una composición concebida siguiendo la estela del cubismo. De Guinovart se reproduce en el catálogo de la muestra no a un campesino pero sí un personaje modesto de arrabal, un vendedor de globos (tema que, por cierto, también pintó Brotat) [153]. Guinovart, que en aquellos años comparte la admiración por el modelo románico y su frontalidad

³⁴⁵ Barasch, Moshe: *Giotto y el lenguaje del gesto*, Madrid, Akal, 1999 [1987].

arcaica, obsesiva en los rostros, es, en cambio, el más naturalista de los tres. Aunque las caras son vistas de frente y tienden a la simetría, el semblante es más descriptivo, más humano, y se animan las bocas para expresar tristeza y desamparo.

Ante la mimesis naturalista que matiza el arcaísmo de Guinovart y ante la voluptuosidad rural de Zabaleta, Brotat puede parecer más afable e infantil, más primario y lírico. Pero la impasibilidad de las figuras en Brotat no va en contra de su expresividad. No son los personajes los que narran con su gesto, sino que la propia represión y la rigidez en la felicidad aparente nos ponen sobre la pista de la psicología del artista y sus anhelos poéticos. Tal sospecha viene confirmada cuando se constata que a pesar de la sonrisa dulce que se aprecia en muchas de las figuras que realiza durante la primera mitad de la década, a partir de 1955 se impone la seriedad. Crece la severidad de los rostros y los ojos parecen más quietos y alucinados. Es un proceso que va en paralelo con la ya indicada tendencia a la geometría y a la ortogonalidad. La línea se hace más tensa y precisa, dibujando de forma más geométrica y regular los rostros. También hacia 1955 vemos cómo los rostros muestran una tez más trabajada. Aparecen las mejillas y cierta volumetría que no contribuye tanto al naturalismo sino a dar un carácter más escultórico a los cuerpos. Paralelamente a esta evolución en el tratamiento de los rostros hacia un mayor vigor y una intensa severidad, como a la mayor rigidez geométrica de los cuerpos, otro de los cambios observables es la reducción del tamaño relativo de las manos. El gesto y la articulación de los brazos se hacen cada vez más rígidos. En los primeros años cincuenta vimos cómo abundaban las posturas de modestia y recogimiento: esos brazos cruzados delante del vientre, en una postura típica de las mujeres de otra época, señal de humildad que también se asocia a quien espera o al sirviente. Cuando algún brazo se proyecta y se separa del cuerpo lo es a menudo ortogonalmente, para señalar o para sostener, mostrándolo, algún objeto o elemento simbólico, es un recurso que Brotat mantendrá a lo largo de su trayectoria. En muchos casos, los brazos se reducen a su mínima expresión, en una curiosa atrofia o bien, simplemente, son suprimidos. En general, se recogen a lo largo del cuerpo y siguen su silueta. A menudo los cuerpos son, pues, como estelas, presencias hieráticas impedidas para cualquier acción, algo curioso cuando tantos personajes representan a trabajadores. Esa contención, esta timidez latente, es uno de los elementos que comunican la constante y peculiar impresión de humildad y modestia que ofrecen las figuras que protagonizan los cuadros de Brotat. Debemos plantearnos cómo se relaciona esta

construcción figurativa de los cuerpos y esa emanación de humildad con la iconografía y la poética de Brotat.

III-2-h. Iconografía entre 1951 y 1957

En los inicios de la década predomina un motivo, el de la mujer en la naturaleza, mientras aparece y se va consolidando otro que dominará a partir de 1953, el de los trabajadores, campesinos y artesanos principalmente. Las figuras femeninas suelen ser melancólicas aunque vigorosas y vinculadas a una naturaleza exuberante. Se muestran en general serenas y dulces, con cierto aire infantil. Aunque hacia 1953 sus rasgos se afinan y su apariencia deviene más frágil, Brotat logra mantener su conexión con la pujanza y la fuerza de lo natural al rodearlas de elementos de naturales y, sobre todo, al hacerlas sostener, de manera delicada pero muy visible y alegórica, un elemento vegetal, generalmente una ramita o brote que simbolizaría la fecundidad [154].

Ese contacto de los humanos con la naturaleza se prolonga en la relación que tienen con los animales. Es muy frecuente que los personajes sostengan animales con una ligera y filiforme correa, como si ese vínculo fuese más ideal que real, como si la mansedumbre doméstica fuese resultado de un pacto. A veces las manos acarician los animales, particularmente los perros, o los sostienen de manera amorosa. Esta ternura cómplice parece incluso hacerse extensiva situaciones potencialmente más agresivas, como en el célebre cuadro de los cazadores de leones sobre el que se ha hablado.³⁴⁶

Como veremos,³⁴⁷ la bondad que destilan personajes y situaciones en la iconografía de Brotat fue leída, por parte de la crítica, en clave religiosa y cristiana de manera más o menos explícita. Es por ello que cabe preguntarse por la importancia de la iconografía tradicionalmente cristiana en Brotat. A pesar de la importancia de la renovación del arte religiosa y del notable número de encargos que este género entre los artistas contemporáneos a partir del Congreso Eucarístico de Barcelona de 1952, Brotat no prestó una especial atención al género. No obstante, sí realizó un pequeño grupo de obras de esa temática en torno a 1953, cosa que nos hace pensar en algún tipo de encargo o de motivación externa. Puede que alguna de estas obras tuviera origen en la exposición de Arte Religioso de la Sala Caralt, en 1952. Una de estas obras, la “Entrada a Jerusalén” [155], aparece reproducida en el catálogo del undécimo Salón de los Once,

³⁴⁶ Vid. p. 159 y ss.

³⁴⁷ Vid. p. 233 y ss.

dedicado al arte sacro, celebrado en el invierno de 1954. Cabe la posibilidad, pues, de que las obras fechadas en 1953 por el propio artista (en el AB) fueran realizadas para tal ocasión. Entre ellas encontramos una “Virgen con el niño” [115] y un “Ecce Homo” [156]. Como particularidad podemos señalar que Brodat evita colocar en estas composiciones los grafismos y pequeños seres que le eran tan característicos en la época. Se centra, en cambio, en la expresión facial, en la psicología del personaje, en su parte más humana y emotiva: la dulzura en la Virgen, la pasión de Jesús. Una de las obras muestra una singularidad iconográfica que merece atención. Se trata de una Virgen con el niño sosteniendo el orbe o *globus crucifer*, símbolo del dominio del cristianismo sobre todo lo creado. Lo curioso es que, en una de las manos, la Virgen sostiene, clara y delicadamente un vulgar caracol de tierra. He indagado (sin llegar a ninguna conclusión definitiva) el posible significado de este animal en este contexto.³⁴⁸ En la simbología esotérica el caracol, por su espiral, remite a la idea de circularidad del tiempo o de infinitud.³⁴⁹ Que tal uso se pueda relacionar con la tradición del antiguo Egipto, si bien pueda parecer ajeno a la sensibilidad de posguerra y a la sencillez de Brodat, sí podría relacionarse con la fascinación de ese artista por Egipto y, según nos explicó su hermano, por su pronunciada tendencia supersticiosa. Así, el caracol redundaría en la idea de lo global a la que alude el orbe. No se escapa el contraste que tal posible erudición, aunque caprichosa y casual, tendría con la modesta de Brodat y con su poética de la humildad ética y sentimental. Sin embargo, como iremos viendo, la temática mitológica y filosófica, a través de un destilado romanticismo, no es ajena en absoluto al artista. Naturalmente, tenemos que recordar los caracoles en la obra de Joan Miró, que es una fuente directa para Brodat. Pero en “La masia” o en “Terra llaurada” de Miró, como en Brodat, el caracol suele formar parte de un universo mucho más amplio y multiplicado de presencias³⁵⁰. Existe un precedente histórico de una aparición, parangonable en su excentricidad, del caracol en una escena con la Virgen. Se trata de la Anunciación de Francesco del Cossa (National Gallery, Londres), en la que un caracol se pasea sobre la línea de base de la composición y, aunque pequeño, se hace muy visible. Sobre la presencia de este caracol trata el Daniel Arasse. Este historiador ha escrito diversos ensayos sobre la importancia del detalle y lo ínfimo o lateral en las

³⁴⁸ Consulta realizada al Padre Laplana de la abadía de Montserrat.

³⁴⁹ Cirlot, J.E: *Diccionario de símbolos*: “Caracol: Asociado, en el sistema jeroglífico egipcio, a la espiral macrocósmica en su acción sobre la materia”. Barcelona, Labor, 1991, p. 118

³⁵⁰ Otro uso sería el poético en obras más ajenas a Brodat como “Escargot, femme, fleur et étoile”, 1934 (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid).

composiciones artísticas. Arasse reflexiona sobre el factor de distracción y de banalidad, que deviene extraña por su presencia punzante, de ese caracol de Del Cossa que transita ante la escena sagrada.³⁵¹ Siguiendo esta lectura, podríamos entender el caracol de Brotat como una manera de introducir lo cotidiano, lo pequeño y lo modesto, lo intrascendente, en una imagen potencialmente llena de dignidad sagrada. Con eso, reforzaría el carácter humano de la escena al dispersar la tensión alegórica de una imagen arquetípica y casi inamovible. El recurso tiene algo de esa puerilidad en la que la atención no se utiliza de manera jerárquica sino anecdótica y dirigida hacia lo menor. El detalle, en Brotat, el caracol en este caso, es un recurso de humanización sentimental e ingenua.

Tal introducción de sentimentalismo e ingenuidad no era incompatible, sino al contrario, con la expresión de ciertos valores religiosos, tal como veremos que la crítica señaló ya en la época. En “La entrada en Jerusalén”, obra que se reproduce en el catálogo del mencionado Salón de los Once, hallamos, por una parte, una recurrencia en la descripción de los ojos, que actúan como indicadores de la intensa e importante expectación que genera el acontecimiento y, por otra parte, apreciamos un detallismo minucioso y descriptivo en las ramitas en el suelo y en las manos de los personajes. Las ramas de palma y de olivo con la que sus fieles recibieron a Jesús, son un elemento necesario de este tema iconográfico, pero Brotat parece darle una atención particular y, de hecho, lo utilizaría constantemente en su obra como símbolo de fertilidad o esperanza. El detallismo redundante en el valor simbólico del cuadro, ya que es la manera de concentrar la composición, a pesar de la multiplicidad de cuerpos, en una serie de elementos concretos y esquemáticos que pueden ser descritos y leídos de manera inequívoca.

Otro elemento aquí que probablemente interesó de manera particular a Brotat y que como hemos visto es característico de su obra es el protagonismo del animal, rasgo que quizás podríamos asociar también a una atención infantil. En este caso, el animal será también uno de los que Brotat representará con mayor asiduidad: el burro o asno. Brotat lo pinta aquí como Giotto, que lo hace siempre de perfil. Es un tipo de representación de gran simplicidad que permite claridad y sencillez, virtudes que en el aspecto simbólico se pueden atribuir al animal. No nos parece casual esta fascinación. El burro es un animal asociado a la humildad, la modestia, la pobreza y el trabajo

³⁵¹ Daniel Arasse: “Le regard de l’escargot”, *On n’y voit rien*, París, Denoel, 2001, pp. 25-45.

resignado. En ese sentido, y sumándole una serie de proyecciones positivas como la bondad, la dulzura y el hecho de provocar, potencialmente, nuestra compasión, hacen de él un animal asimilable a ciertos valores de la ideología cristiana. Así los recogió literariamente el poeta francés Francis Jammes (“j’aime l’âne....” o “l’âne était petit”),³⁵² simbolista cristiano que asoció el burro a la modestia y la proximidad con la naturaleza del campesino y a la sensibilidad y fragilidad del poeta. Aunque es muy probable que esta definición de Jammes no llegará a Brotat, sí que pudo hacerlo la más popular de Juan Ramón Jiménez,³⁵³ cuyo Platero definió con éxito una imagen lírica y conmovedora, de marcado aire infantil, de un animal tantas veces ridiculizado o infravalorado. Cabe decir también que el burro era por aquel entonces un animal vulgar, un instrumento de trabajo muy común en la España rural previa a la mecanización agraria.³⁵⁴ De aquí que fuera casi arquetípico del campo español y que Brotat lo recogiera en dibujos y cuadros inspirados en sus viajes por el interior de la península [157].

Si no prosperó el interés de Brotat por la iconografía cristiana, sí que se mantuvieron en su obra esos valores, de hecho preexistentes, con los cuales se le podía asociar: la humildad, el amor por la naturaleza, la nostalgia por la inocencia. Todos estos valores se cruzan en la mayoría de las obras de Brotat de estos años. La modestia y la sumisión se puede apreciar claramente, por ejemplo, en la “Familia negra” [158]. Las alas de los sombreros de los campesinos son dibujadas de tal manera (siguiendo la ley primitiva de la frontalidad) que semejan nimbos de santidad, coronando la humildad de sus portadores.

Dos obras importantes para el período por su tamaño confirman esa dimensión simbólica y moral de la obra de Brotat que corre paralela a cierta ética religiosa: “Paradís” [133] y “Las pasiones” [159]. Es significativo que Brotat escogiera una representación muy poco frecuente de Adán y Eva en el Paraíso. Habitualmente, se representan o bien el momento de la tentación (de la serpiente hacia la mujer y de esta con la manzana hacia el hombre) o bien el de la expulsión. Es decir, que en ambas elecciones se alude al Pecado Original que supuso la caída en desgracia del hombre.

³⁵² Francis Jammes: *De l’Angelus de l’aube à l’Angelus du soir*, París, Gallimard, p.25-27 y 197-198 [1898].

³⁵³ La influencia de Jammes en Juan Ramón Jiménez ha sido estudiada en Romero, Dolores: “La fortuna de Francis Jammes en España”, *Castilla. Estudios de literatura* nº 20, 1995, pp. 189-210.

³⁵⁴ Sirven de preciosa documentación las fotografías de Inge Morath en 1953 (Agencia Magnum).

Brotat, en cambio, nos muestra a Adán y Eva tiernamente cogidos de la mano, rodeados de una vida exuberante y ordenada formada por multitud de plantas y animales: entre estos, de manera curiosa, no se halla la serpiente. Es decir, Brotat representa un Paraíso donde ni siquiera se vislumbra o intuye el pecado. Incluso en las particulares versiones de Menzel Peter y Rubens, en las que los artistas se recreaban en la descripción del reino animal y presentaban una visión idílica y sensual del Paraíso que podríamos considerar como precedentes o modelos de la tipología escogida por Brotat, incluso en estas obras excepcionales la serpiente siempre aparece, inquietante y premonitrice. Brotat inventa un Paraíso incorrupto previo siquiera a la tentación pecaminosa. Se podría relacionar con las utopías exóticas surgidas a finales del XIX, con Paul Gauguin a la cabeza, mas llama la atención que Brotat haya partido de un modelo cristiano y lo haya alterado sutil pero fundamentalmente. Su Adán y Eva se erigen, pues, en defensores de la inocencia absoluta hasta un punto que podría tener, oculto, cierta interpretación crítica del pensamiento cristiano.³⁵⁵

Esta última posibilidad de una elaboración crítica y deliberada, parecería poco plausible si tomamos al pie de la letra la construcción externa que se hizo de Brotat como personaje ingenuo y sencillo. La anécdota, una y otra vez repetida, sobre el origen de la obra “Las pasiones” [159] sería una prueba de ello. Tras ver su políptico o pancarta sobre los oficios, Eugenio d’Ors le habría sugerido que pintara un conjunto dedicado a las pasiones. Ante la idea de d’Ors, Brotat habría respondido: “¿Y qué son las pasiones?”. Así lo contó el propio d’Ors y lo recogió Cesáreo Rodríguez-Aguilera.³⁵⁶ Efectivamente, para alguien formado durante pocos años en la escuela de la época no era fácil plantearse ese interrogante filosófico. A pesar de ello, Brotat aceptó el reto y estableció su propia lista de las pasiones que definen al ser humano y que podrían

³⁵⁵ El importante cuadro conocido como “Col·legi” [145] no representaría ni un elogio ni una censura de la Iglesia a pesar de su aspecto algo inquietante por la severidad de las monjas y la repetición anónima y estrictamente disciplinada de las niñas. Se trataría de una escena que el pintor habría visto cotidianamente, la de una escuela que hacía salidas al vecino parque de La Ciudadela.

³⁵⁶ “De Brotat, quien, como fuera que en preparación de la nueva exposición de la Academia Breve, le hubiera yo encargado, como paralelo una serie de cuadritos sobre los trabajos y los menesteres humildes del hombre, análoga a la que se ostenta en tantos capiteles, otra serie sobre las pasiones humanas, se quedó algo turbado. Y al día siguiente, volvió y me dijo: *¿Qué son las pasiones?*”. Eugenio d’Ors: “Perspectivas para el II Salón de Arte Sacro”, *Arriba*, 17.1.1954, p. 7. Cesáreo Rodríguez-Aguilera lo recoge en “Brotat y su pancarta”, *Revista*, 18 al 24 de febrero de 1954. La anécdota se repite a partir de aquí en diversas ocasiones.

ser tanto positivas como negativas.³⁵⁷ Brotat era consciente de que las pasiones no coinciden forzosamente con los pecados. Las pasiones entendidas ampliamente, tal como las propuso, serían la cólera, la angustia, la ira, la avaricia, el amor, la envidia, el gozo, el temor, la alegría, los celos, el dolor y el odio. Las pequeñas aguadas que constituyen este conjunto funcionan como ilustraciones. Solo la ira y la envidia se aproximan a las alegorías clásicas cristianas de los vicios y las virtudes. Cada una de las piezas que compone el conjunto tiene un carácter más narrativo de lo habitual en Brotat. La selección de pasiones recoge algunas de las más repetidas en los tratados clásicos, desde Aristóteles a Tomás de Aquino, y es muy probable que Brotat tomara como referencia alguna obra de tipo moral para proponer finalmente una selección que no tiene en cuenta los criterios habituales (como podría ser la norma según la cual a cada pasión le corresponde un sentimiento contrario³⁵⁸ o la inclusión de la envidia y la avaricia, que son pecados capitales según la doctrina cristiana). Una de estos motivos simbólicos, el gozo, es excepcional en Brotat, que escoge como contrapunto positivo el bien difundido vicio de la lujuria. Aunque en Brotat la temática amorosa o de la pareja es recurrente, casi obsesiva y en interesante contraste con la soledad afectiva que caracterizó a su vida personal, una dimensión que nunca representa es la erótica en su acepción carnal. Hay poquísimos desnudos y ninguno que trate como este una relación explícitamente sexual. Se trata, por tanto, de un motivo absolutamente insólito. En general, es interesante ver cómo Brotat resuelve la propuesta de Eugenio d'Ors con gran implicación personal y con fórmulas expresiva que lo obligan a abandonar su hieratismo habitual. Hemos observado cómo las figuras tienden en su obra a una aparente inexpresividad, a una peculiar indefinición emocional donde los estados de ánimo se manifiestan solo de un modo muy sutil entre la fijeza de las miradas y el convencionalismo hierático de los rostros. Reconocemos la sensibilidad de Brotat en las caras de los personajes que expresan emociones positivas y armónicas, particularmente el “amor”, el “gozo” y la “alegría”. No son por ahora, en los años cincuenta, habituales aunque también veremos después, en los sesenta, que se hacen más frecuentes los rostros tristes y las comisuras amargas de la “duda” y el “dolor”. La agitación y el carácter monstruoso del odio (particularmente inquietante por su descripción patológica y excesiva) y de la cólera son raras en Brotat, pero, como el resto de pasiones negativas

³⁵⁷ Su hermano Josep Maria corroboró la anécdota y me contó cómo se reunieron ambos para enumerar esas pasiones.

³⁵⁸ Santo Tomás de Aquino, *Suma teológica* - parte I-II - cuestión 23- 1.

(que predominan sobre las positivas) podrían demostrar un existencia latente de sentimientos ansiosos e inquietantes bajo la aparente serenidad del conjunto de su obra, alteración que se acabarían manifestando claramente años después. Llama la atención la reiteración que se produce entre el “odio” y la “cólera”, pasiones muy cercanas. El recurso plástico del cromatismo basado en los negros y los grises, que podría aludir a lo nocturno, y que describe una atmósfera opresiva y fría, anticipa un cambio drástico que se produce hacia 1958.

Que Brodat tenía una intención simbólica y filosófica, más allá de su celebración en primer grado de la belleza humilde y sencilla de las gentes populares y de la naturaleza, lo prueba también que en más de una ocasión tratara explícitamente sobre el tema de la muerte a través de la escena del entierro. La figura sepultada bajo tierra pero perfectamente visible como si se hubiera practicado un corte geológico arbitrario para que viéramos en su interior, a la manera de los libros educativos, es un recurso y un motivo que había aparecido antes en un cuadro de Antoni Tàpies [161]. Aunque no podemos asegurar que Brodat lo conociera, es evidente que esta filiación podría ser un indicativo de la influencia de Dau al Set y particularmente de Tàpies, más que de Ponç, sobre Brodat. En todo caso, el contraste entre este tema macabro y la dulzura no solo de las otras obras de Brodat sino también del contexto en el que estos entierros tienen lugar (esos graciosos y vibrantes jardines llenos de seres animados, de aire ingenuo) acentúan el carácter extraño y personal de la poética de Brodat. Vistos en relación al conjunto de su obra, estas piezas sugieren algún tipo de sentimiento o concepción de la vida paralela a la que se condensaba en el tema de origen clásico conocido como el *Et in arcadia Ego*³⁵⁹: la muerte también está presente en la Arcadia. Finalmente, por mucho que se aspire a la una inocencia impoluta e inefable, el drama de la muerte es inevitable. No obstante, esta aparece representada como algo sereno, incluso menor en importancia respecto a la agitación vital que le rodea y, en ese sentido, apoyaría la interpretación de un cierto panteísmo en Brodat que celebraría la muerte como parte del ciclo energético e intenso de la vida. En aquellos años, sus espacios, el mundo que imagina en sus pinturas es esencialmente paradisiaco y en ese paraíso también está presente la muerte, mostrada no trágicamente sino como parte de un orden armonioso y vital. Por ello, podemos considerar que funciona como un contrapunto que refuerza el carácter idílico del universo de Brodat. En el fondo, esos entierros manifiestan una voluntad de comunión

³⁵⁹ Panofsky, Erwin: “Et in Arcadia Ego: Poussin y la tradición elegíaca”, en *El significado en la artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979 [1955].

con la naturaleza pura, mediante el retorno al interior de esa tierra tan fértil y cargada de símbolos vitales, en la que Brotat se siente protegido. Como sugiere en un ensayo reciente el escritor Pascal Quignard, el paraíso terrestre es el antaño hecho lugar, el espacio anterior a la salida del cuerpo al espacio externo y fragmentario. Ese espacio-tiempo original es el del feto y la definición primera de ambos, espacio y tiempo se hace en la infancia, tiempo de una intensidad excepcional y virgen.³⁶⁰ Brotat parece ir a la búsqueda de esos lugares y esos tiempos primeros, siempre con la aspiración implícita a un retorno a los lugares protegidos y nucleares de la vida. A esa inclinación hacia las preguntas esenciales sobre el misterio de la vida y la muerte y a esa huida hacia paraísos atemporales podrían responder también otras obras que tienen un carácter enigmático y simbólico y que van puntuando regularmente la producción de Brotat. “Composició” de 1954 [162] muestra tres mujeres en un espacio insólito: una especie de escenario o de altar constituido por biombo, tan elaborado como ambiguo, que ayuda a destacar las tres figuras que adquieren, en este entorno y con su simétrica frontalidad, una solemnidad hierática y misteriosa. La gracia simple, sonriente y delicada de las caras aligera la severidad inquietante de la composición. El detalle es aquí, de nuevo, un elemento de significación y de encanto singulares. Cada una de las mujeres sostiene un pequeño animal, atado a una correa como un perro. Pero los animales son sorprendentes: una hormiga, una tortuga y un caracol. Son seres que, como he señalado, remiten a un mundo de lo pequeño y lo terrenal, seres que se arrastran o que penetran en la tierra. La tortuga y el caracol se asocian a la lentitud y la timidez (ambos se pueden esconder en sus caparazones). La hormiga, tan recurrente en Brotat, es un ser más febril, pero mínimo y frágil, diminuto y casi invisible. Ante esta curiosa trinidad de mujeres y animales simbólicos, el artista parece querer provocar en nosotros la tentación de la exégesis sin darnos claves definidas para intentarla. El pequeño abanico que queda en el centro de la composición, entre las manos de la figura central, parece un pequeño paisaje (veríamos en él los típicos árboles secos de los paisajes de Brotat y de la Escuela de Vallecas) o bien un desplegarse contenido de lo pictórico. A pesar de la precisión y el detallismo, de la claridad figurativa y la simplicidad compositiva y justamente en

³⁶⁰ “Le paradis terrestre est le jadis fait lieu. Le jadis n’est pas le site d’origine: il est l’espace en tant que préoriginel. En ce sens l’espace de l’Éden n’est pas dans l’espace. L’Éden définit l’espace avant la sortie du corps dans l’espace externe. C’est le temps avant l’espace. [...] On n’est jamais autant lieu qu’enfant. Le fœtus est le lieu lui-même devenant vivant. Puis l’enfant est l’ici. La puérilité qui suit l’enfance constitue la première série des locations.” Quignard, Pascal: *Les paradisiaques (Dernier Royaume V)*, Gallimard, 2007 [2005], pp. 21 y 85.

contraste con ella y la amabilidad latente, el artista deja el conjunto en una deliberada oscuridad simbólica que nos deja en estado de meditación.

Aunque podemos elaborar una reflexión de carácter trascendente a partir de la propuesta artística de Brodat, no es menos cierto que él prefiere, sobre todo en estos años cincuenta, un tono menor, prosaico, una poética de lo próximo y familiar. De aquí que podamos observar como, Brodat concreta esa temporalidad nostálgica y rescatada de la herida moderna, de los traumas de la historia (en su caso muy reciente con la guerra civil) en un mundo cotidiano, próximo, real pero a la vez arcaico y tradicional. Ese referente poético, temático y creativo es el mundo premoderno de la artesanía, que ocupa una gran mayoría de las composiciones artística de Brodat en esos años y que se ve acompañado de dos actividades económicas y culturales ancestrales y sencillas, la pesca y la agricultura. El llamado “Retablo de los oficios”³⁶¹ [163] que tanto impresionó a d’Ors³⁶² sirve de paradigma de esa fascinación y concentración temática de Brodat. Con un formato que recordaba a los cartelones de feria o a los ex-votos y no muy lejos de la tradición catalana de las “rajoles d’oficis”, Brodat homenajea y describe el entorno de los siguientes trabajadores: “los alfareros”, “los mecánicos”, “los vidrieros”, “los albañiles”, “los zapateros”, “los carpinteros”, “los herreros”, “el panadero”, “los mineros”, “los labradores”, los alpargateros” y “las modistas”. Todos los oficios son trabajos modestos y arduos, algunos urbanos, como “los mecánicos” o el taller de las modistas. El oficio de los padres del pintor queda en posición de privilegio, en el centro de la composición: el trabajo de zapatero le era familiar y cotidiano, como tantos otros que ocupaban el barrio de La Ribera. El interés y la manera amorosa como Brodat describe el mundo de esos trabajos manuales es parangonable a la sensibilidad que manifestó el poeta vanguardista Joan Salvat-Papasseit en su recordado poema “L’ofici que més m’agrada”,³⁶³ cuando afirmaba que “hi ha oficis que són bons perquè són de bon viure”. Efectivamente, el pintor aquí no describe los aspectos arduos y económicamente precarios que podían formar parte de la realidad de esos trabajadores, sino que los presenta laborando de manera armoniosa y con aspecto sereno y feliz, concentrado. Con una admiración de aire infantil, Brodat describe minuciosamente las

³⁶¹ El conjunto fue desmontado de su marco original y desmembrado para su venta en subasta. Localización actual desconocida.

³⁶² Según su hermano Josep Maria, los llevaba a las tertulias.

³⁶³ Salvat-Papasseit, Joan: *Poemes*, Barcelona, Óssa Menor, 1925.

herramientas que utilizan.³⁶⁴ La fascinación por esa sencilla cultura de la España preindustrial formaría parte de esa idealización de los modos de vida premodernos que se puede poner en paralelo tanto con la sensibilidad para-cristiana celebradora de la humildad y la modestia como con esa nostalgia por tiempos remotos, simples y serenos que encaja con el arquetipo de lo paradisíaco que es central en la iconografía de Brodat en los años cincuenta.

III-2-i. La estancia en Valencia / La influencia hispánica

Lo más productivo de la experiencia valenciana de Brodat [164] [165] y lo que podemos determinar inequívocamente como realizado durante ella) fue la cerámica. Debemos, no obstante, observar cuáles son las afinidades entre la pintura de Brodat y la de los artistas con los que trató allí: Salvador Faus y Manolo Gil.

Manolo Gil recibió una importante influencia del muralismo italiano, heredero indirectamente de la pintura del *quattrocento* y, directamente, del *novecento*, entre cuyos pintores se encuentra uno de los artistas internacionales que se señaló como posible influencia de Brodat: Massimo Campigli. A partir de 1955 la obra de Gil se libera de su italianismo inicial y apuesta por un estilo claramente primitivista, de vocación simbólica, que se corresponde con su interés por el mito. Según el especialista Pablo Ramírez, coincide este giro con una influencia del románico, de Faus y de Brodat.³⁶⁵ La admiración de Gil por Brodat, podría ser anterior a su encuentro personal en 1957. En agosto de 1956, Gil había visitado la República Dominicana junto a otros artistas valencianos para realizar unos murales en el Ministerio de Agricultura de Ciudad Trujillo, experiencia que no fue determinante en su primitivismo de aire indigenista, pero sí coincidente con él. Ese primitivismo algo exótico permite un encuentro con Brodat. Hay una coincidencia temática y simbólica entre algunas obras de ambos que se observa en las obras del valenciano hacia 1955 y 1956 (firma entonces con el seudónimo de “Xil”). “La bella durmiente” [166] o, sobre todo “El paraíso” [167] se pueden emparentar claramente con la iconografía de Brodat y su elogio de la

³⁶⁴ Francesc Todó desarrollaría desde 1958 y durante los años sesenta la iconografía de los instrumentos de trabajo, también relacionada con su admiración por Salvat-Papasseit, pero con un espíritu distinto al de Brodat. Todó se fue vinculando a cierta militancia social concretada en la exposición de homenaje al poeta que se celebró en la barcelonesa Galería Belarte (con la participación Ràfols Casamada, Maria Girona, Guinovart y Jordi Curós) coincidiendo con las actividades de Estampa Popular.

³⁶⁵ Ramírez, Pablo (Ed.): *Manolo Gil*, Valencia, IVAM, 1995, p. 34.

inocencia, de la fertilidad, de la saturación simbólica en la naturaleza que remite a un vitalismo panteísta. Formalmente, en cambio, a pesar del esquematismo, de cierta tendencia a la frontalidad y del protagonismo de los grandes ojos en los rostros, la manera de Gil es diferente de la de Brotat: es más vigorosa y expresionista, más exótica y contundente, próxima a los pintores americanos del muralismo o a un entonces triunfante Osvaldo Guayasamín, por ejemplo. Curiosamente, la época en la que se conocen Brotat y Gil corresponde con el momento en que el valenciano da el paso hacia la abstracción geométrica, influido con su relación de profundo intercambio intelectual con el escultor vasco Jorge Oteiza. No obstante, la última obra que dejó Gil antes de su inesperado fallecimiento fue un “Músico mágico” [168] que suponía un declarado retorno a la figuración y que sugiere, más que nunca, conexiones con la obra de Brotat, lo cual podría ser indicador de la fuerza que tenía para él esa poética que ya era suya pero que posiblemente el contacto con Brotat potenció. La postura del personaje, doblegado geoméricamente siguiendo el formato del cuadro, el tema del músico primigenio con un instrumento de viento, la proliferación ornamental y simbólica de otros seres, personajes, plantas y animales, en escalas y proporciones diversas e incongruentes, la posición perpendicular de la figura yacente (podría dormir o ser un cadáver enterrado), el *horror vacui*, la unificación de tonos en una predominante olivácea, la reiteración de ojos son elementos todos ellos absolutamente característicos de Brotat. Si no podemos afirmar definitivamente que hubiese una influencia unívoca, sí podemos hablar de una feliz coincidencia con posibles intercambios entre Gil y Brotat. Gil descubriría a un artista auténtico que ejemplificaba su modelo de artista primitivo, lírico y metafísico. Brotat conocía un artista joven que sabía aplicar su poética en diversos soportes y que apostaba por un primitivismo de formulación expresionista y enérgica que le influiría en la cerámica y el grabado.

Fue al parecer durante esta estancia cuando Brotat realizó sus primeros grabados al linóleo (he localizado una quincena) [169 y 169b].³⁶⁶ Brotat realizó también aguafuertes que parecen corresponder claramente al estilo de ese momento, sin que haya testimonios que nos permitan asegurar que fueran realizados en Valencia, aunque es lo más probable. En el AB he hallado diversos grabados (obras independientes, felicitaciones y calendarios) al linóleo de Salvador Faus, que parece haber explorado

³⁶⁶ Gracias a la donación de un coleccionista, el Sr. Druker, a la Biblioteca Nacional de Catalunya, tenemos acceso no solo a una importante colección de estampas, sino también a las planchas originales.

concienzudamente esa técnica.³⁶⁷ En ellos se aprecia como Faus adoptó claramente un lenguaje primitivo, no tanto como resultado de una búsqueda personal sino de la adopción y combinación ecléctica de diversos tipos de vagos primitivismos, con resultados irregulares aunque a veces felices: precolombino, románico, expresionista. Salvador Faus es un artista hoy en día poco conocido. No parece que su producción artística fuera muy abundante. Se dedicaba a su librería y a la agitación cultural. Es probable que la mayoría de su obra se concentrara en el grabado y la escultura, de los cuales nos han llegado algunos testimonios. En ese sentido, es difícil distinguir hasta que punto esta obra es seguidora y unívocamente deudora de la de Gil. Los linóleos de Brotat son piezas que muestran una dicción particular respecto al resto de su obra, más contundente y abrupto, en parte explicable por los condicionantes de una técnica que no es nueva para él, en parte por posible influencia de los valencianos. Es revelador observar cómo trata, por ejemplo, el tema del león [128], en una composición que remite directamente a su cuadro “Los cazadores de leones” (mismas proporciones, posición y entorno vegetal). En el linóleo, Brotat se muestra más esquemático y escultórico. Llama la atención que aproveche plásticamente las manchas y franjas que quedan en las partes que no han sido suficientemente vaciadas en la matriz, en un gesto que recuerda al expresionismo tradicional (el alemán de principios de siglo) que se vincula con una valoración positiva de la imperfección y el error que hasta ahora era del todo extraña en Brotat, un artista meticuloso y refinado, al menos a partir del 1952. Para evitar una mancha negra homogénea, resuelve el cuerpo del animal con unas formas internas que evocan el organismo en transparencia del animal y recuerda mucho a la obra de Gil hacia 1955. En todo caso, Faus debió de ser importante para Brotat tanto por permitir la práctica de estas artes, como en la asunción de un primitivismo menos dulce y más contundente [170]. No obstante, en la comparación con Gil y, sobre todo, con la versión más ecléctica y formularia de Faus, se aprecia la particularidad de Brotat que sería la de mantener la intensidad lírica y poética del primitivismo dentro de un lenguaje delicado y emotivo, que huye de la retórica del primitivismo brutalista y exótico.

Brotat sacó un importante provecho de sus viajes por España, que les sirvieron de inspiración en la búsqueda de motivos para el paisaje y la temática de la sociedad rural. Desde el principio de su carrera, a finales de los cuarenta, Brotat pintó paisajes (como

³⁶⁷ *Grabados de Faus* (álbum con fotografías y manuscritos), Costa Mesa (California), 1977.

los de Montserrat y algunas localidades cercanas a Barcelona), pero el paisaje puro fue una excepción. En general, Brotat prefirió siempre incluir en él algún tipo de acción o de personajes en primer plano de modo que muchas veces el paisaje es un mero telón de fondo que contextualiza la narración. Incluso cuando no hay figuras humanas, la tendencia de Brotat a poblar el espacio de multitud de plantas diferenciadas entre ellas y de pequeños animales, responde a una necesidad de animar la naturaleza con seres vivos y dotados de movimiento. Sin abandonar esta doble premisa, la de la humanización y la de la animación, apreciamos a partir de 1953, un cambio con la aparición de paisajes que tienden a cierta sobriedad, a veces incluso desértica, que puede corresponder a la descripción de paisajes reales que Brotat conociera en sus viajes ibéricos. Los tonos parduzcos, la amplitud del espacio liberado de obstáculos, la implacable monotonía y austeridad del campo castellano son evocadas de diversas maneras. Una es la suavización de las curvas características de sus primeros paisajes (quizás por herencia montserratina) en las que se perdía todo verismo en beneficio de una ondulación excesiva (véase, por ejemplo el fondo de “Los cazadores de leones” [126]). Cromáticamente se produce cierta reducción hacia los beige y los tonos mostaza junto con los negros. En ese sentido hay que observar que la reducción del uso de los tonos intensos, de ciertos rojos oscuros y de ciertos verdoso amarillos ácidos, coincide con estos años 1953 y 1954 y la influencia castellana. El propio Brotat confirmó este aclaramiento de su paleta coincidiendo con su largo viaje por Castilla, Extremadura y Andalucía.³⁶⁸ Se aprecia también, respecto a obras anteriores, cierta severidad en algunas figuras o, cuando menos, una solemnidad particular que parece querer captar la dignidad austera y rigurosa del campesino castellano.

Estos rasgos se hacen más evidentes a partir del viaje de 1954, que debió de ser más importante que el del año anterior porque dedica una gran atención a la temática rural, incluido un interés entre etnográfico y moral por la humildad y las características de diferentes personajes. “Molineros” [141] sería un buen ejemplo de esa impronta castellana. El motivo de los molinos de viento es claramente castizo y reconocible. La composición simétrica, con un eje central y dos partes laterales, recuerda un retablo medieval, de la misma manera que el fondo a base de franjas horizontales recuerda inmediatamente a los beatos y permite, a la vez, hacer un repertorio de los tonos terrosos propios del campo castellano cuya grandiosidad se desplaza y transmite hacia

³⁶⁸ Entrevista de Cesáreo Rodríguez-Aguilera para su monografía de 1974 (AB). Varias postales desde Granada, Córdoba y Sevilla (junio de 1954) corresponden a este viaje.

las figuras que lo habitan, las de los molineros, solemnemente hieráticos. La pintura es a la vez símbolo, paisaje y retrato. Podemos añadir otra influencia curiosa en la severidad y contención cromática que adquiere la pintura de Brotat alrededor de 1954. En postal dirigida a Cesáreo Rodríguez-Aguilera, Brotat, que trata de dar datos al crítico sobre sus preferencias, manifiesta su admiración por la Dama de Elche (es posible que le fascinara su hieratismo y su ornamentación), Mantegna (puede que por su dignidad) y, sobre todo, entre todos los pintores españoles, Zurbarán, a quien ya había descubierto en una visita anterior y que le produce de nuevo una honda impresión. El rigor y la austeridad místicos de Brotat, su tenebrismo severo en el que las formas aparecen netamente recortadas, pudieron alentar su interés por el misterio y el silencio en lo poético, y por las tonalidades apagadas en lo plástico.

Este interés por ciertos paisajes españoles no procede simplemente del contacto personal, sino que se debe relacionar con la influencia de ciertos artistas muy relevantes en la modernidad pictórica española. Me refiero a la importancia en los años de posguerra de la llamada Escuela de Vallecas. El referente de esta escuela fue Benjamín Palencia. Corredor-Matheos recuerda que “en 1949 [Palencia] presenta una exposición en las Galerías Layetanas de Barcelona en la que figuran algunas obras vanguardistas de los años 30 —ninguna de ellas realmente abstractas— y que despiertan mucho interés entre los jóvenes”.³⁶⁹ Junto con Guinovart, es Brotat uno de los artistas más próximos a ese pintor, que tuvo un destacado papel como representante de una modernidad moderada y asimilable por el régimen debido a su constante homenaje a Castilla.³⁷⁰ De algún modo, él y sus seguidores facilitaron el redescubrimiento del paisaje castellano por parte de artistas de otras regiones como Brotat, que pintó en más de una ocasión las murallas de Ávila (Palencia vivió en la provincia y la tomó como inspiración). Brotat pudo haber recibido también la influencia de otros pintores de esa escuela, particularmente de Ortega Muñoz, quien se especializó en el aspecto más severo, seco y

³⁶⁹ Corredor-Matheos, José: “Benjamín Palencia: esbozo biográfico”, *Escritos sobre el arte y la poesía en Castilla La Mancha*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Consejería de Educación, Cultura y Ciencia, 2010, p. 51 (publicado previamente en el catálogo de la exposición *Benjamín Palencia y el arte nuevo; obras 1919-1936*, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 1994).

³⁷⁰ Benjamín Palencia recibiría el Gran Premio de Pintura en la I Bienal Hispanoamericana de Arte (1951) celebrada en Madrid, que lo consagró como el representante de una modernidad oficializada por el Régimen. Como indica Corredor-Matheos (óp. cit., p. 49), fue muy importante en ese proceso el apoyo que recibió por parte de Eugenio d’Ors, quien lo promovió a través de su Academia Breve. El nuevo protagonismo de Palencia y su proximidad al círculo de Eugenio d’Ors (donde tuvo un papel transmisor Cesáreo Rodríguez-Aguilera) no debieron pasar desapercibidos para Brotat.

desértico del campo extremeño. Este adquiriría en él una dimensión que superaba el pintoresquismo local para enlazar (previa adaptación a lo hispánico) con la sensibilidad existencialista de los años de posguerra. Algún paisaje de Brotat [171] recuerda mucho a Ortega Muñoz [172] por sus tonos ocre y parduzcos estructurados en franjas (lomas o banales), aunque esta coincidencia derive solo del paisaje representado. La belleza triste de ese campo del centro peninsular encajaba con la sensibilidad melancólica de Brotat. Pero diría que este miró hacia Castilla y la Escuela de Vallecas más por lo que significó en la renovación del género paisajístico que por el tipismo. Podemos apreciar detalles que nos indican cómo tomó nota de ciertos aspectos formales en la obra más vanguardista de Benjamín Palencia. Así, la madera en la valla de “Campos de Castilla” [174] [177] y el carro de “Ávila” [173] (1954) recuerdan mucho al Palencia surrealista de los años treinta, cuando vivía en París y realizaba unas peculiares estructuras de aire esquelético y aspecto paródicamente humano, huesudas e inquietantes [175], que él denominaba “formas prehistóricas” y que suponían una suerte de “monumentos al campo”.³⁷¹ Comprobamos también, justo en la misma época, ese tipo de temas y formas en Guinovart [176]. El organicismo del Palencia surrealista, el de la Primera Escuela de Vallecas,³⁷² pudo haber interesado a Brotat más por la fórmula que por lo documental o impresionista. Había en Palencia un cierto primitivismo y una inclinación a descubrir lo extraño (incluso lo lúgubre o siniestro) en el desierto hispánico, tendencia que Brotat habría adaptado a su dibujo (también sinuoso, simple y primitivo) y a su voluntad de dotar a lo cotidiano con una dimensión sagrada y misteriosa. El propio Palencia definía esta escuela en términos de un panteísmo atávico o un franciscanismo que podía conectar con el primitivismo y la simbología de la fertilidad en Brotat: “Una pintura surgida de la tierra, del cuerpo, de la creación de Dios, para amar el cardo, la piedra, el árbol, la raíz de todo vegetal en la más bella anatomía de su ser”.³⁷³

Sin que pueda ser considerado un miembro de la Escuela de Vallecas, pero relacionado personalmente con los miembros de esta y compartiendo en parte tanto su sensibilidad como esa opción de modernidad contenida y autóctona, el pintor Rafael

³⁷¹ Corredor-Matheos, óp. cit., p.47

³⁷² Corredor-Matheos indica que se puede hablar de “las escuelas de Vallecas”, distinguiendo, cuando menos, una primera etapa anterior a la guerra civil impulsada por Palencia y el escultor Alberto Sánchez, y la segunda ya en la posguerra. Véase José Corredor-Matheos: “Las escuelas de Vallecas y la renovación del paisaje”, en *Escritos sobre el arte y la poesía en Castilla-La Mancha*, pp. 27-40.

³⁷³ Entrevista a Benjamín Palencia recogida en Chávarri, Raúl: *Mito y realidad de la Escuela de Vallecas*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973, pp. 137-138.

Zabaleta, fue otro referente en el imaginario rural español moderno. Promovido por D'Ors en el conjunto de España y por Cesáreo Rodríguez-Aguilera en Cataluña, Zabaleta es citado entre las influencias de Brotat, probablemente por sugerencia y estímulo del propio Rodríguez-Aguilera, que había nacido en Quesada (Jaén) como Zabaleta. Este reinterpretaba el colorismo fauve (al que se añade, en los dibujos, cierto ingenuismo a la manera de Raoul Dufy) y las aportaciones de Picasso de una manera muy literal, pero con el mérito de adaptarlas a la descripción de la vida rural andaluza. Sus maneras son más rugosas y realistas que la de Brotat, pero coinciden en un tipo de composición donde la figura se sitúa en primer plano y adquiere proporciones desmesuradas e imponentes, con un paisaje vibrante como telón de fondo donde se valoran de nuevo la belleza particular y austera de los tonos parduzcos y grises del secano mediterráneo. Los temas y personajes humildes adquieren así una presencia dignificadora e imponente [178]. Debido a la fama que por aquel entonces tenía Zabaleta, quien supo convertir el elogio al campesino más humilde en algo icónico expresado en términos pictóricos de vanguardia, parece claro que se produjo un influencia de este en Brotat, si bien el catalán mantiene especificidades como el trazo fino y delicado, el aire melancólico y la atmósfera mágica, rasgos que lo distinguen del expresionismo practicado por el andaluz [179 y 179b]. De hecho, será en los años ochenta, coincidiendo con sus estancias en Quesada, cuando Brotat seguirá de manera más literal el estilo de Zabaleta.

III-2-j. La práctica artesana

La artesanía no era solo un motivo poético y bucólico en Brotat sino que, en parte por el impulso y consejo de ciertas personas de su entorno, se convirtió en una práctica artística paralela a la pintura a la que le dedicó una dedicación notable, destacando la práctica de la cerámica. Con ella logró resultados estéticos que si bien dependen de las experimentaciones llevadas a cabo en el campo pictórico, supusieron también una profundización en sus principios creativos. A pesar de que un buen número de sus piezas se destruyeron cuando las inundaciones de Valencia de 1957, que afectaron el taller de Salvador Faus, se conservaron algunas que el artista guardó para sí y otras que llegó a vender o a repartir entre amigos (las colecciones Rodríguez-Aguilera y Corredor-Matheos poseen algunos ejemplares), lo que nos permite hacer un comentario sobre su estilo.

La cerámica de Brotat [180] [181] [184] se puede relacionar con la de Faus y, de manera indirecta, con la de Manolo Gil. Faus trasladaba en ese arte y en el del grabado la iconografía de lo salvaje y un primitivismo de aires precolombinos (exóticos en todo caso) característicos de Manolo Gil [182]. La piezas de Faus se reconocen por sus formas geométricas elementales y un poco brutales que sirven de soporte, generalmente plano, para dibujar sobre ellas seres esquemáticos rodeados de ornamentos geométricos simples, a veces sígnicos y otras solares, con un aire feroz, decididamente primitivo[183].³⁷⁴ El primitivismo y la utilización entre decorativa y misteriosa del signo son aspectos que entroncan con la obra de Brotat, pero la cerámica de este se centra en una iconografía alternativa, menos descriptiva y animalista. En realidad, tanto Faus como Gil retomaban con entusiasmo el nuevo impulso de la cerámica y las soluciones propuestas por los grandes maestros Picasso y Miró. En cierto modo sirvieron de catalizadores y difusores de una corriente internacional, si bien protagonizada por artistas españoles. Picasso abrió el camino para asociar la tradición medieval con un mediterraneísmo griego antiguo. Por su parte, Miró, que llegaría a resultados personales y de gran inventiva, partía de la experiencia de su colaborador Llorens Artigas y, por tanto, del *noucentisme* y su recuperación de la cerámica tradicional catalana, para proyectarla hacia una obra escultórica de gran atrevimiento.³⁷⁵ Picasso era el referente genérico³⁷⁶ y alguna pieza evoca su estilo, [185] pero no podemos hablar de una influencia directa en Brotat. Más cercano estaría, en cambio, de Miró, tanto porque la propia obra pictórica de Brotat sigue la estela de aquel como, sobre todo, por la coincidencia en el modelo del *siurell* mallorquín. Es revelador que Mercè Ros, la amiga y coleccionista de Brotat, fuese mencionada al hablar de una exposición de *siurells* organizada por ADLAN antes de la guerra: “A la Syra, hi vam fer una exposició de siurells que eren nostres, d’en Miró i d’en Sert, Prats i meus. La Mercè

³⁷⁴ Véanse los folletos de las exposiciones de Faus en la Sala Lafuente de Valencia (1957) y en el Hotel Voramar de Benicasim en el verano del mismo año [A25].

³⁷⁵ Joan Punyet Miró y Joan Gardy Artigas (realiz.): *Joan Miró-Josep Llorens Artigas. Ceramics. Catalogue raisonné. 1941-1981*, con la colaboración de Cristina Calero Fernández, texto de Jacques Dupin, París: Daniel LeLong y Successió Miró, 2007.

³⁷⁶ Marilyn McCully y Michael Raeburn ("No a par: la cerámica de Picasso y la tradición", en *Picasso. Cerámica y tradición*, Museo de Cerámica de la Prefectura de Haichi, Seto, 2005) relatan cómo el fundador del Museo de la Cerámica de Valencia, Manuel González Marti, conoció a Picasso en junio de 1955 y recibió de este una donación que no se expondría hasta 1959.

Ros també en tenia molts”.³⁷⁷ Así, siguiendo la tipología del *siurell*, muchas piezas de Brotat eran de reducidas dimensiones, alrededor de los quince centímetros, y de formas vagamente antropomórficas [186] [187]. Generalmente, el color de base es blanco, excepto algunas piezas de color gris, sobre las que se aplican los grafismos típicos de Brotat, normalmente en dos o tres colores, azul claro, rojo terroso, verde suave algo amarillento y negro. Formato, figuración simplificada y dibujo a base de pinceladas breves sobre blanco remiten claramente a las estatuillas y silbatos propios del folclore y el mercado de *souvenirs* de Mallorca, pero que en aquella época Miró había sido el primero en reivindicar.

A pesar de ello, parecería excesivo vincular únicamente la cerámica de Brotat a la emulación de los *siurells*. Más bien, sería una técnica que le permitía dar cuerpo a ese mundo de figuras y seres que pueblan sus cuadros, pero alcanzando, con esta técnica, un aspecto mucho más esquemático. Mientras que en la pintura los rostros están perfectamente dibujados para trasladar, en sus síntesis, una expresión de humanidad, en la cerámica las caras se simplifican hasta extremos deshumanizadores que recuerdan a los personajes oníricos y monstruosos de Miró. En la pintura es más narrativo y las figuras representan personajes reconocibles y pintorescos, mientras que en las esculturitas de cerámica sus seres son más fantasiosos, a veces sirenas o figuras onduladas, sin apenas brazos (algo que dificultaría la realización técnica de la pieza) y que semejan espectros o seres amébidos.

Aunque los volúmenes no son de gran complejidad (son más bien compactos), si que se percibe el interés de Brotat por la materia. Alguna pieza, incluso, muestra como se ha reducido al mínimo la intervención moldeadora sobre la base de barro, hasta el punto que puede ser realizada por la simple compresión del material en el puño del artista, ofreciendo así una forma casi azarosa sobre la cual aplicar luego la ornamentación. Esta técnica mínima, la de la simple presión manual, demuestra bien el carácter experimental y modesto a la vez del proceso creativo de Brotat, que llega en estas ocasiones a los aledaños del Art Brut. Es una escultura que se hace con la presión de los dedos y sin grandes elaboraciones ni correcciones, un poco a la manera de la de Apel·les Fenosa, cuya obra parisina es poco probable que Brotat conociera por aquel entonces. Debe señalarse, en cambio, la proximidad real con la obra de su amigo Lorenzo Jiménez Balaguer, quien le puso en contacto con el grupo de artistas

³⁷⁷ Borràs, Maria Lluïsa: “Joan Prats, biografía colectiva”, *Record de Joan Prats*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1995, p. 15.

valencianos de vanguardia capitaneados por Manolo Gil. Los dos artistas trabajaron conjuntamente y hay una serie de fotografías que se hicieron mutuamente que sirven de testimonio, corroborando el intercambio de influencias [188] [189]. La cerámica de Jiménez Balaguer cuando es escultórica, en lugar de tender al vago antropomorfismo de Brodat se decanta más bien por composiciones más bien abstractas, de carácter biomórfico, ligadas, en definitiva, a la tradición surrealista. [189]³⁷⁸ A su lado, Brodat parece claramente más popular e ingenuo, aunque en esa simplicidad radical se debe ver una opción deliberada.

Como en el caso de las obra de Jiménez Balaguer para LAHER [190], en las piezas de vajilla previamente realizadas por una fábrica para que el artista las decorara, Brodat se limita a pintar motivos de carácter gráfico sobre un fondo blanco. Así realizó diferentes vasos, pequeñas fuentes y algunos platos [191]. La asunción de la práctica artesana en Brodat tiene otra dimensión estética paralela al plantear la cuestión de la condición y los objetivos de la obra de arte: de la artesanía a Brodat no le interesaban solo cierta idea de humildad y una metodología de trabajo, sino el que le situara ante la cuestión de la creación inspirada frente al oficio y de la función ornamental de las artes aplicadas. Brodat hizo algún experimento aislado en técnicas como el mosaico que no tuvieron continuidad, pero en los que se aprecia la influencia de Salvador Faus. [192] [193] En cambio, por sugerencia una vez más de Cesáreo Rodríguez-Aguilera, hizo un intento de aplicar su arte a la realización de alfombras. Al recibir como obsequio por parte del artista el cuadro de los cazadores de leones, Rodríguez-Aguilera le sugirió que hiciera una versión mayor que pudiese luego convertirse en tapiz.³⁷⁹ El crítico se encargaría de hacer posible su producción. Pero esta no se llevó nunca a cabo y la pieza —una versión ampliada del cuadro (realizada con el sistema de la cuadrícula, tal como testimonia una foto del AB) a la aguada sobre papel— fue devuelta a Rodríguez-Aguilera. Sabemos, no obstante, que al menos dos alfombras fueron fabricadas, pues formaban parte de la colección Rodríguez-Aguilera. Una de ellas sufrió recientemente un problema de conservación y ha desaparecido. En la versión para tapiz de “Cazadores de leones” es interesante comprobar que el único cambio fue que Brodat añadió una cenefa que recorre todo el perímetro de la imagen, siguiendo una composición tradicional en estas piezas [194]. En ella, Brodat repite alternativamente tres elementos

³⁷⁸ Véase el catálogo *Laurent Jiménez-Balaguer. L'emergència del signe*, Barcelona, Fundació Vilacasas, 2012.

³⁷⁹ Entrevista a Cesáreo Rodríguez-Aguilera, 2.3.2000.

de carácter abstracto que podrían ser cualquiera de esos signos/cuerpos biomórficos que pueblan sus paisajes. Por tanto, adapta y declina esos elementos de carácter simbólico y poético de una manera desacomplejadamente decorativa, sin que ello suponga, al parecer, contradicción interna alguna. Se confirma así algo que intuimos al analizar el cuaderno de estudios de Brodat en el Ateneo Obrero³⁸⁰: que para él los signos y la figuración en general tienen una doble dimensión, poética y ornamental. La única alfombra conocida de Brodat, y probablemente una de las pocas que se llegaron a realizar, representa una escena de fantasía [195], se resuelve con un centro articulado gracias a un monstruo de diversas cabezas serpenteantes y una serie de guerreros dispuestos en una simetría invertida. Si la escena tiene un aspecto sorprendente e imaginativo, con cierto aire de fábula, el efecto ornamental de conjunto es también del todo logrado: el aspecto general es vivaz, dinámico y equilibrado, la profusión de detalles y diversidad de los elementos atrapa y entretiene la mirada, mientras que globalmente ofrece un aspecto suntuoso. Brodat tuvo cierto interés en estos ejercicios o bien trabajo con notable ahínco en el proyecto de los tapices. Lo demostraría el hecho de que se conservan por lo menos una veintena de diseños acabados de modelos de tapiz [196] [197]. En general, los motivos son abstractos. Busca combinaciones cromáticas armónicas pero diversas y a veces atrevidas, como la dualidad rosa-gris. Se adivina un auténtico placer en la realización de estos diseños, más allá de la posible respuesta a un encargo. Serían la ocasión para desarrollar de manera autónoma esa tendencia interna al ornamentalismo y el detalle propia de la pintura de Brodat y que se puede emparentar, en cierto modo, con una manera artesanal, es decir vinculada sobre todo al hacer, al oficio, más que a la idea y la concepción que busca la síntesis y la elevación de objetivos estéticos.

Otro ejemplo de esa armonía de la obra de Brodat con lo aplicado que probablemente la falta de persistencia impidió que se concretara en una mayor producción, es el conjunto de muebles que decoró para la residencia de veraneo de Rodríguez-Aguilera [198]. Decora así unas mesitas de noches, unas sillas y unas camas infantiles. Las mesitas y las sillas, de tipo tradicional, son recubiertas de signos y de algunos pequeños personajes. Esa policromía del mueble de madera recuerda el mueble popular barroco catalán. Aunque busque simetrías y establezca ciertos ritmos en la

³⁸⁰ Vid. p. 75 y ss.

disposiciones de sus dibujos, da la impresión en estas sillas, como en toda su obra, que hay en Brotat una compulsión gráfica que tiende a invadir todo espacio con marcas y señales de todo tipo, confirmando su tendencia estructural al horror vacua. Hay que señalar, no obstante, algo revelador. Las dos camas que decora Brotat son para los hijos de Rodríguez-Aguilera y Mercedes de Prat. Para estas camas de hierro, pinta solo una figura con el santo al que corresponde el nombre de cada niño y lo hace en un estilo diferente, que no parece el suyo, menos lineal y esquemático, más pictórico y tradicional, a pesar de la sencillez. Es decir, como comprobaremos al tratar sobre sus proyectos de ilustración en París, cuando Brotat realiza un producto para un público o una sensibilidad específicamente infantiles, cambia absolutamente su lenguaje habitual. Es por ello que el primitivismo de Brotat no debe verse como infantil sino como una forma de arcaísmo y de modernidad, confirmando que para él lo artesanal no se asociaría a la simplicidad de lo inmaduro sino a la sabiduría de quien quiere recuperar una plástica poderosa en su valor poético, si bien esta práctica no se lleva desde la genialidad presuntuosa sino desde la metódica paciencia del artesano que Brotat admira y trata de emular.

III-2-k. El giro nocturno de 1958 y la ilustración infantil

A nivel formal, el año 1958 da lugar a un cambio sensible en la obra de Brotat que supone una inflexión hacia la poética muy diferenciada de los años sesenta. Si los años anteriores se habían caracterizado, en general, por la representación de mundos paradisíacos y de una inocencia que podría ser calificada de feliz o que despertaba, como veremos en la crítica, sentimientos positivos de ternura, en 1958 encontramos obras que provocan cierto desasosiego. He señalado que había una semilla de tristeza latente en la obra de los cincuenta y por ello el marchante Bonnefoy pedía al artista cuadros más alegres.³⁸¹ El año 1958 supone una entrada en lo nocturno. Lo que antes era una tendencia al oscurecimiento de los tonos, ahora deviene una reducción radical del color, hasta el punto de realizar obras solo en grises y negro. Puede haber algún toque de color más intenso, que refuerza el efecto de fosforescencia con el de un contraste con la negrura del entorno. Los rostros de los personajes se hacen más simples, rudos y de aspecto alucinado. El perfil de los ojos se cierne de una línea negra

³⁸¹ Vid. p. 126.

gruesa, lo que otorga una intensidad inquietante a la mirada. Brotat abandona esa delicadeza de la línea y la fragilidad refinada del dibujo que le caracterizaba hasta entonces. Dentro de esta tendencia a la oscuridad visual y temática, así como a la densificación del ornamento, que se había iniciado un año antes [199], se puede apreciar también una diferencia acentuada entre cuadros como “En la feria” [200], “Sin título” [201], “En un Jardí” [202] o el citado “Paisatge” con león [130], que podría explicarse por la cesura que supuso el viaje a París, a diferencia de lo pintado a principios o a finales de 1958. En los dos últimos cuadros el trazo es mucho más grueso. La superficie del cuadro también cambia y se hace pastosa y texturada, casi rugosa. La línea tiende a desaparecer en algunas partes de la representación, pero no en otras, donde se hace paradójicamente más gruesa. Brotat está aquí cambiando su manera de pintar apartándose del modelo y el armazón dibujístico en beneficio de otro más pictórico. En los fondos se intuyen fluctuaciones de los tonos y diferentes estratos modulados en una variación sutil de tonos oscuros: un método muy distinto de la parcelación clara y delimitada por la línea que había sido regla hasta entonces. También cambian las proporciones y el aspecto de las anatomías. Los cuerpos se estiran y se alargan, los brazos y las manos parecen aún más delicados y frágiles. Los rostros parecen algo más caricaturescos o, en todo caso, alejados de esa delicadeza que los idealizaba anteriormente cuando se buscaba, dentro de lo ingenuo, un efecto refinado. Brotat parece orientarse hacia una manera más ruda y un dibujo más bárbaro, de un primitivismo menos lírico que abrupto. Puede que la experiencia táctil de las figuras en cerámica o bien el esquematismo expresionista de los linóleos realizados en Valencia influyeran en ello.

Sobre las posibles razones personales de esta evolución es arriesgado formular una hipótesis, pero hay significativos indicios de cambio. Las últimas fotos que Brotat encarga de su obra (realizadas en blanco y negro por Badosa) son de los años 1957 y 1958. Constan, pues, muy pocas obras fechadas en 1958, tanto reproducidas en publicaciones como guardadas en el AB. Los meses pasados en París solo justifican en parte este vacío. En 1959 Brotat haría un cambio ya definitivo hacia lo matérico que confirma que vive un tiempo de metamorfosis, de mutación artística y, posiblemente también, de crisis creativa y personal.

Por ello sorprende aún más el descubrimiento de los trabajos que, de modo paralelo al artístico, realizó durante su estancia en París en 1958. Brotat llevó a cabo una serie dibujos con el objetivo de encontrar sustento y una posible salida profesional.

Algunos llegaron a ser reproducidos y, posiblemente, comercializados.³⁸² No es extraño que escogiera la ilustración infantil. De alguna manera Brodat quiso sacar provecho de sus sensibilidad poética particular y de cómo era vista y apreciada por parte del público. Puede incluso que su obra artística le sirviera de presentación ante los editores a los cuales se dirigió para tratar de obtener encargos como ilustrador. Sin embargo, el estilo de estos dibujos se diferencia claramente de su obra propiamente artística, lo cual nos permite apreciar la distancia entre la supuesta ingenuidad de Brodat y cómo él mismo se expresaba cuando quería dirigirse a los niños a un público receptivo hacia la estética dulzona de postales o felicitaciones. Nada tienen que ver estos trabajos, con el crisma que presentó a Filograf y con el cual ganó el premio organizado por Giralt Miracle. El contraste nos da la auténtica medida de lo ingenuo en Brodat. Es cierto que, aunque se camuflará bajo el seudónimo de Joan, hay rasgos típicos del estilo de Brodat, incluso algunos elementos iconográficos, como el carrito de flores [203] [123]. Vemos cómo Brodat era perfectamente capaz de edulcorar su lenguaje para ofrecer resultados comerciales hoy sin duda calificables de kitsch. Elementos en común son las figuras infantiles, una cierta tendencia al ornamentalismo geométrico, la insistencia en el detalle floral, la claridad de las diferentes superficies coloreadas en tonos planos, el convencionalismo sonriente de los rostros... Pero todo ello está llevado a un extremo de suavidad. Utiliza una gama de colores pastel bien diferente de los contrastes entre tonos apagados y súbitos estallidos de color de su pintura. Es reveladora la imagen que hizo de un niño pintor [204]. En ningún caso quiso introducir matices de modernidad que reivindicaran (o simplemente plasmaran) una concepción vanguardista del arte. Se conformó con representar a un niño con bata escolar y un lacito algo cursi como único elemento de sofisticación artística junto a un gato en tonos azules y rosas, un animal curvilíneo y estilizado propio del gusto vulgar y muy distinto de los intensos felinos mironianos de su pintura habitual. Es una imagen tópica no exenta de cierto encanto, pero alejada incluso de la ilustración infantil más moderna en esa época (J.P. Miller, por ejemplo) [206] o de ilustradores para adultos como Saul Steinberg, que eran bien conocidos en los círculos artísticos. Como documento significativo anterior a estos proyectos comerciales hay un esbozo de 1953.³⁸³[205] En el dorso de un dibujo a tinta para el Salón del Jazz que muestras las características del estilo moderno de Brodat hallamos unos bocetos a lápiz con unas figuras infantiles que parecen claramente

³⁸² Conjunto de aguadas y una pequeña serie de tarjetas impresas (AB).

³⁸³ Se trata de uno de los dibujos que presentó en el II Salón del Jazz.

pensados para una tarjeta de primera comunión. Puede que fuera un trabajo para algún familiar o amigo. Son figuras corpóreas y convencionales con generosos volúmenes que quieren inspirar una ternura artificiosa a la que contribuyen unos rostros de diminutas facciones. En todo caso, a pesar de ser un ejercicio aislado, nos permite apreciar de nuevo, en un mismo soporte, la diferencia entre el ingenuismo moderno o el primitivismo de vanguardia de su lenguaje artístico y las pueriles imágenes destinadas a un uso infantil. El contraste confirma que, para Brotat, los dos registros eran muy distintos.

III-3. Recepción crítica

Con respecto a sus inicios, en los que prácticamente no expuso, los años posteriores a 1950 significan una inmersión exitosa en el sistema artístico y, por tanto, en los espacios de visibilidad mediática de la época. Los primeros textos publicados sobre Brotat fueron los que Ángel Marsá escribió para los folletos de sus exposiciones individuales en la Galería El Jardín (noviembre de 1950 y noviembre de 1951). En el AB se conserva también una copia del texto que Josep Maria de Sucre (que fue mentor de Brotat y lo presentó a Marsá) escribió para la presentación de la muestra. En el folleto de 1951 se anunciaba la conferencia “Cinco minutos ante los cuadros de Joan Brotat” a cargo del veterano crítico, pero no se ha conservado registro alguno de esta intervención, que debió de ser una charla informal. Junto con alguna breve reseña en la prensa, estos tres textos constituirían el primer corpus teórico generado por personas muy próximas al artista, corpus que sirvió para definir el discurso exegético sobre su obra.

El primer trabajo sobre Brotat es, pues, el que acompaña a su exposición en la Galería El Jardín, inaugurada el 18 de noviembre de 1950.³⁸⁴ Marsá determina cuáles son los principales referentes para explicar el arte del pintor e inicia su escrito con una frase contundente: “El arte popular halla en la pintura de Juan Brotat su más auténtico y exacto significado”. Es decir, que este arte popular (entendemos por ello un tipo de expresión que no surge de los sofisticados circuitos de las bellas artes) no es para Brotat un simple punto de partida, sino un objetivo que lo situaría como adscrito a una concepción del arte separada de los criterios y estamentos cultos. Por ello considera que la interpretación debe remitirse “a la estética etnológica y etnográfica”, o sea, a unas disciplinas que no pertenecen estrictamente a la historia del arte occidental. Así deja entrever una afinidad con aquello que es susceptible de estudio etnográfico tal y como este se practicaba en la época: como investigación (a veces planteada implícitamente desde una supuesta superioridad) de las culturas llamadas primitivas o exóticas.

Otro argumento inequívoco de esta voluntad de distinguir a Brotat es la afirmación “veréis esa pintura y seréis como niños”, que, de forma implícita, asigna a su obra un efecto moralmente terapéutico. Cuando insiste de nuevo en la pertenencia de Brotat al arte popular, Marsá indica que su trabajo es el de un artesano y añade: “Arte-

³⁸⁴ [A26].

sano': adviértase el significado de los dos términos, que aquí se complementan". Y más adelante: "Brotat tiene una retina nítida, virgen de propósitos deliberados y aleatorios, inocente y cándida como la de un niño. Por eso su ingenuismo no es consecuencia de un acto volitivo, sino fruto de un impulso inconsciente". Lo infantil y lo ingenuo de Brotat están asociados a la simplicidad y la autenticidad como valores positivos. Y no es solo que el resultado sea ingenuo, sino que lo ha sido también, según Marsá, la creación misma: "Sin proceso intelectual de síntesis ha dado a su pintura un sentido directo y genuino". Por tanto, Marsá interpreta a Brotat como un artista ingenuo, como un naif (aunque no mencione ese término y esa escuela) por cuanto no posee (o no utiliza) unas habilidades intelectuales sofisticadas, pero sí una sapiencia tradicional (la del artesano) y una espontaneidad irreflexiva (ingenua y subconsciente, instintiva). Los términos empleados para esta presentación en sociedad acompañarán, a veces de manera determinante, la carrera de Brotat: ingenuismo, arte popular, artesanía, infantil, sencillo, autenticidad, virgen, sano. Las reseñas, breves y testimoniales, que aparecieron sobre la exposición recogen la argumentación de Marsá. Tanto Fernando Gutiérrez³⁸⁵ ("pintura [...] clara y amable por elemental [...] sin retórica que alejara de ella el principal encanto de su ingenuidad") como Alberto del Castillo,³⁸⁶ que hace un escueto análisis formal ("unos trazos que subrayan y limitan con rotundez unas superficies rellenas de amarillos, azules, verdes y rojos") recogen esa misma argumentación en unos términos extremos que, por su contundencia, tienen el peligro de provocar y dejar en el aire una lectura condescendiente y limitadora: "El infantilismo de esta pintura no se refiere solo a su ingenuo contenido sino a su ejecución. Tan inocente y sin preocupaciones de ningún género que llegamos a creerla más apta para menores que para personas mayores".

El manuscrito de De Sucre,³⁸⁷ si bien no fue publicado y debió de servir para una presentación oral durante la inauguración, podría ser considerado también como el primer escrito sobre el artista, pues en él se reflejarían los argumentos usados por su descubridor para presentarlo tanto a Marsá como a otros potenciales interesados. De Sucre se expresa aquí con su característico estilo retórico, muy particular y sorprendentemente ampuloso para alguien a quien asociamos con la vanguardia. Los

³⁸⁵ Gutiérrez, Fernando, *La prensa*, 1951 (AB).

³⁸⁶ Del Castillo, Alberto, *Diario de Barcelona*, 1951 (AB).

³⁸⁷ En AB disponemos del manuscrito y de una transcripción a máquina [A27].

orígenes simbolistas de De Sucre (vinculado a Els Quatre Gats), su enciclopedismo y anarquismo visionario anterior a la guerra explicarían estas ideas anacrónicas.

De Sucre describe a Brotat como “autodidacta”, cosa que es reveladora y determinante, pues él lo conocía bien personalmente. Aun conociendo los estudios que había realizado, los debió de valorar como fragmentarios e incompletos, lo cual lo autorizaba para emitir ese juicio que, por otra parte, no tenía entonces connotaciones negativas pues para los presupuestos de la vanguardia clásica la formación académica no solo no era imprescindible sino que podía considerarse contraproducente. Aun así, en el caso de Brotat esa adscripción al autodidactismo reforzaba, más allá de la vanguardia, su asimilación a lo ingenuo y al naif. Cercana a esta se situaría la referencia a la “autenticidad”, un valor muy genérico y tan recurrente como impreciso en la crítica de arte que pretende distinguir “lo auténtico” o “lo genuino”. Ahora bien, en Brotat confluyen estos tópicos en una dirección determinada, la de explicarlo como un artista sincero, primitivo, ajeno a cualquier elaboración intencionada en relación con la historia del arte e incluso con los pasos a dar para alcanzar el éxito económico o mundano, como si fuera una especie de inmaduro inocente con el fantasma del buen salvaje de Jean Jacques Rousseau al fondo.

El primitivismo y la ingenuidad inmaculada que definían a Brotat según Marsá y De Sucre no llevarían a un arte simple, sino a una creación particularmente intensa. Así, el segundo destaca su valor como colorista, un calificativo muy genérico y banal en la crítica de arte que se justificaría respecto a las obras de esa época dominadas por una fuerza cromática de herencia fauve y que poco después se atenuaría. Junto a ese elogio del cromatismo tan característico y previsible en la definición de los valores pictóricos, De Sucre hace una referencia algo esotérica a la “cuarta dimensión”, que define como “la transpiración de la íntima magia imaginativa”. Es una manera de defender la superación de la tridimensionalidad virtual característica de la perspectiva y la concepción académica de la pintura y entender este cambio no como una pérdida sino como una ganancia. La “intimidad” se refiere a la emergencia de lo más profundo de la personalidad; la “magia” podría entenderse como una atribución de altos poderes al arte como forma de conocimiento aparentemente irracional (y es además un término ya entonces ligado a la poética del grupo Dau al Set); la imaginación se señala como el concepto y valor clave en la creación. Seguidamente, Sucre menciona una “ingenua introversión anímica” que redundaría en estos conceptos significativos a pesar de su

oscuridad y que responden a los postulados clásicos del romanticismo y su valoración del yo, la singularidad genial del artista y la imaginación.

De Sucre ve en Brotat a un artista que permite recuperar valores perdidos: “La pintura de Juan Brotat restituye su hegemonía a la irreductible calidad poética del arte”, entendiéndose esa calidad poética no como una característica literaria, sino, en su sentido más genérico y original, como sinónimo de creatividad. Aunque no lo desarrolle en este breve texto, aquí se constata una de las atribuciones que se le hicieron a Brotat (al menos de manera provisional, cuando se creía en el artista como una revelación singular): la de ser un instrumento, quizás inconsciente, para el retorno a una autenticidad que de algún modo se había perdido o alterado en la creación artística tras sus supuestos principios simples y fundamentales. Al final de este breve texto, De Sucre acaba afirmando que la pintura de Brotat es “optimista”. Si bien no da más explicaciones, veremos como ese supuesto optimismo encaja con la descripción ingenua (feliz) de la personalidad y la producción de Joan Brotat, algo que contradice su biografía y cualquier examen serio del tema (como trato de demostrar en esta tesis). Por otra parte, coincide de nuevo con esa función liberadora de los lastres de la tradición o de otros manierismos modernos que tendría el arte primitivo de Brotat. Esta ingenuidad que posee desde el principio tantas y tan bien trenzadas connotaciones (junto con la impresión de “felicidad” o la simpatía que provoca en el espectador) es el valor que diferencia a Brotat pero que también lo aparta de la vía principal en la vanguardia del momento, marcada por el ejemplo de Dau al Set o de otras opciones expresionistas que apostaban, en cambio, por un espíritu crítico y rebelde expresado mediante fórmulas oscuras y dramáticas.

En 1951, la exposición colectiva “tres signos” promovida por Brotat recibió algo más de atención crítica, pero de carácter muy dispar. Mientras algunas reseñas saludan la buena voluntad de aquellos artistas noveles necesitados de aliento, otras manifiestan una asombrosa y vehemente oposición. Fueron escritas por críticos claramente adversos a la evolución del arte moderno y dispuestos a cebarse en la inexperiencia de los jóvenes artistas que acompañaban a Brotat así como en el estilo primitivo e ingenuista de este. Se les recrimina su desprecio de la tradición académica y se los ve como síntoma de la decadencia artística traída por la vanguardia.³⁸⁸ La crónica emitida en

³⁸⁸ “Según noticias que tengo, los cinco pintores que se cobijan bajo los ‘tres Signos’ son muchachos que todavía cursan sus estudios en la Escuela de Bellas Artes. Pero como vivimos unos tiempos en que ‘todo vale’, ¿para qué torturarse con la disciplina de la escuela, con las

Radio España de Barcelona por Juan Francisco Bosch debió de ser dolorosa para los artistas a causa de su repercusión. En ella se criticaba el “parvulismo pictórico” de todos ellos y de Brotat en particular por haberse dado a conocer “sin saber por qué ni para qué, a la temeraria aventura de someter a juicio ajeno sus incipientes dibujos y las respectivas pinturas en palotes”.³⁸⁹ El ingenuismo es visto aquí como inmadurez e impericia y tratado de manera absolutamente despectiva. Hay confusión sobre Brotat, pues los críticos señalan que ya lo conocen, pero no mencionan la exposición de Jardín e incluso dicen haber visto su obra en el Salón de Octubre, donde en realidad no había expuesto aún. Incluso Alberto del Castillo comete este error, pero es más benevolente con los artistas (aunque destaca entre los cinco a Femanía y define a Brotat como “neomedievalista que se desliza hacia el monigotismo”).³⁹⁰ Tal recepción muestra cuán necesario era el apoyo legitimador y teórico de un Marsá o un De Sucre.

El segundo texto analítico importante no llega hasta a finales de 1951. Marsá vuelve a prologar un pequeño díptico³⁹¹. El texto introduce un elemento nuevo de valoración: la “cantidad de elementos orientales” y el “decorativismo persa”, junto a “hondas raíces bizantinas”. Observa, pues, una evolución hacia cierto exotismo vinculado al misterio religioso recordando la “vocación mística” del arte anónimo, al que remitiría Brotat. Considera que sigue siendo un artista “directo y genuino”, ingenuo y natural, ajeno a toda elaboración retórica, incluso a toda conciencia de sí mismo como creador (“en su actitud no hay la menor intención preconcebida, el menor atisbo de propósito deliberado”). Pero, al mismo tiempo, Marsá defiende que Brotat ha alcanzado mayor “profundidad”. Aquí repite un razonamiento corriente en la crítica de arte cuando el analista quiere dar su apoyo al artista sobre el que escribe, sobre todo cuando es novel, defendiendo que su arte avanza, progresa y madura. Marsá descubre y establece un eco estilístico particular de Brotat, el ornamentalismo y sus raíces orientales, apreciación que se puede considerar acertada por cuanto la evolución del artista en la segunda mitad de los cincuenta mostrará en ocasiones esa dimensión religiosa y ese

órdenes del profesor y con la fatigosa y fastidiosa academia? ¡Si el Prado no les va a enseñar nada a los hombres de hoy, a los descubridores del verdadero arte! Pues cinco muchachos bajo ‘tres signos’ —no les toca ni a un signo por barba— celebran una exposición. No es comprensible cómo el Estado gasta dinero teniendo abiertas las academias para formación de los artistas. Y por el camino que vamos, esto no es nada. Llegaremos a los concursos de ineptitud para premiar a los peores.” Recorte de prensa incorporado al AB sin referencia alguna.

³⁸⁹ “Crónica de Arte” de Juan Francisco Bosch, 30.1.1951, Radio España de Barcelona.

³⁹⁰ Marsá, Ángel: “Brotat”, *Diario de Barcelona*, 1951 (AB).

³⁹¹ [A21].

bizantinismo, que si bien en un principio no es más que un efecto secundario de la inspiración románica luego se hará más patente en el tratamiento musivario de las superficies y los fondos. Marsá refuerza artificialmente la definición ingenuista de Brotat, con una interpretación excesivamente literal que hace de Brotat un artista fuera del sistema, pero que se une a la aspiración deliberada a la inocencia del artista moderno. Pero lo más importante es que Marsá trata de dar al ingenuismo una dimensión más rica y compleja que extraiga a la obra de una lectura banal o de unas simpatías condescendientes para elevarla al nivel no ya del arte popular y naif sino de la creación artística más ambiciosa y consistente. Es una estrategia dialéctica donde la singularidad de Brotat vendría por la conciliación o encuentro de la simplicidad con la profundidad. Este discurso viene reforzado sutilmente por la insistencia de Marsá en la necesidad de una recuperación de cierta espiritualidad y dimensión religiosa en el arte, el “imprescriptible concepto mágico, metafísico, reverencial, religioso, del arte de todos los tiempos” y su potencial asunción desde las aportaciones del arte moderno. En la presentación que Marsá escribe para la colectiva de la Escuela de Arte Nuevo de Rubí, muy poco después, en diciembre de 1951 y que reúne a artistas vinculados con las Galerías Jardín, Marsá insiste en su consideración del arte moderno como un fenómeno vinculado a un cambio fundamental, que se correspondería con el tránsito del siglo XIX al siglo XX: el de la superación del materialismo positivista y la recuperación de la dimensión espiritual del hombre, siguiendo en cierto modo los postulados de la estética de Benedetto Croce y tratando de conciliar idealismo estético, defensa del arte moderno y religión cristiana.³⁹² Se trataba de una síntesis que daba opciones para una asimilación de la modernidad de un Brotat, como de otras artistas de su generación, por parte de sectores conservadores.

La exposición de Jardín (1951) no tuvo gran repercusión mediática y crítica, apenas alguna nota en la prensa repitiendo las ideas de Marsá.³⁹³ Tampoco la tuvo, de

³⁹² “El siglo pasado fue esencialmente materialista y tuvo que darnos forzosamente una plástica materialista, figurativa, esclava servil del natural; esto es: naturalista. [...] Debía surgir una pintura que atendiera menos a las formas tangibles y más a las esencias espirituales del hombre. Esta es la misión que corresponde a la llamada pintura moderna. [...] Nuestra época, contar el común pensar, tiende fundamentalmente a revalorizar el espíritu por encima de la materia, y este es el alto legado —indeclinable— del cristianismo, su más elevada misión católica, universal... [...] El problema de la pintura moderna, vigente en el mundo entero —y esto ya quiere decir algo— es mucho más serio de lo que la mayoría cree.” Folleto de la *Exposición de Arte Nuevo*, Escuela Municipal de Rubí, diciembre de 1951.

³⁹³ Como en la de Fernando Gutiérrez. Otros comentaristas menos informados escribieron alguna crónica extraviada como la de quien firmaba “Argos” en la revista de Rubí *Rubricata*

manera más comprensible por su carácter periférico, la individual en el Casino de Ripoll el mismo año. Pero la obra de Brotat empezó a generar cierto efecto y reacciones en círculos selectos. Si bien no realiza ninguna individual, en 1952 expone en diversas colectivas y se publican dos críticas importantes. La primera es, nuevamente, de Ángel Marsá en *El Correo Catalán*.³⁹⁴ Marsá lo vincula a las aportaciones de Rousseau. Una extensa introducción (de hecho, prácticamente la mitad del artículo) sirve para elogiar y defender la contribución artística del Aduanero, artista ya plenamente reconocido por parte de la crítica internacional, un argumento que, a la luz de las críticas negativas y reaccionarias que hemos visto, era aún del todo pertinente. Marsá relaciona al cándido Rousseau con Cézanne como explorador ingenuo y auténtico de la forma, ajeno los intelectualismos posteriores. Ambos representarían una filosofía franciscana: “Contra la vana ciencia y la vanagloria, la humildad franciscana”. Una vez más, carga su discurso de argumentos que van más allá de lo estético y tienen un tono visionario, en los que deplora el materialismo y el intelectualismo de la época contemporánea y saluda la aparición de figuras redentoras por su inocencia y proximidad a los valores cristianos. Marsá denomina a Brotat “el nuevo Aduanero” que “ha surgido en el tiempo previsto y el medio adecuado”. Brotat facilitaría un “retorno a la infancia y el candor, premisa indispensable para la salvación eterna”. Otorgaba así al pintor un papel mesiánico, solicitando para él un entusiasmo que difícilmente, y a pesar de los éxitos, podría nunca generar.

El aplauso de Marsá supuso un apoyo decisivo, pero habría convenido que se diversificara, que se expresara en términos menos iluminados, más equilibrados y profesionales: en términos estrictamente artísticos. Este papel lo asumió a partir de 1952 Cesáreo Rodríguez-Aguilera.³⁹⁵ Su respaldo debió de ser eficaz, pues coincide con un aumento exponencial de la actividad expositiva de Brotat. El crítico escribe, en *Revista. Semanario de información, artes y letras*,³⁹⁶ su primer artículo sobre Brotat, para la

(fundada en 1949, sigue publicándose hoy en día) (AB, 1951): “Brotats [sic], recuerda el estilo egipcio de tendencia burlesca”. Comentario que indica la extrañeza que provocaba la esquematización de Brotat.

³⁹⁴ 13 de julio de 1952.

³⁹⁵ A principios de ese año, publica el opúsculo extraordinario de *La isla de los ratones* (nº 16-17, febrero de 1952) *Pintura catalana contemporánea*, donde cita a un buen número de artistas de la nueva generación y se reproducen numerosas obras, pero en el que Brotat aún no es mencionado.

³⁹⁶ “Diálogos de arte: Joan Brotat”, *Revista. Semanario de información, artes y letras*, 30-10-1952, p. 9.

sección “Diálogos de Arte”, iniciada por Eugenio D’Ors, quien le cede la responsabilidad. En esta sección se publican unos escritos breves con la pretensión de presentar a los lectores a los principales artistas modernos de la época, tanto a los consagrados como a toda la generación novel que surge en ese momento. El escrito incluye una entrevista con el artista, que en el caso de Brotat se reduce a unas breves declaraciones. Viene siempre acompañado de una fotografía realizada por Francesc Català-Roca.³⁹⁷ Es muy interesante apreciar cómo el fotógrafo vio y representó al pintor. Lo retrata en un cuarto de la vivienda familiar en la calle Flassaders.³⁹⁸ Se ve a Brotat pintar rodeado por la precariedad. La pobreza del suelo agrietado, la desnudez de mobiliario que se intuye, la humildad de la silla infantil, el frágil equilibrio del cuadro apoyado sobre el suelo y contra el marco de la ventana, la fina mano sosteniendo un alargado pincel que queda recortada perfectamente sobre el lienzo, la sensación de aislamiento son algunas claves de esta espléndida fotografía. Cabe preguntarse hasta qué punto la foto es una imagen construida y cuánto responde a la realidad. En lugar de posar, cosa habitual en estos retratos (incluso los realizados por Català Roca), Brotat aparece trabajando, pintando.³⁹⁹ El piso de Flassaders era oscuro. Solo dos mínimos balcones daban a la calle y ofrecían una limitada luz para pintar. Por lo demás, sabemos que Brotat trabajaba a menudo en la azotea (su piso estaba justo debajo). La luz debía de ser una razón, pero también la falta de espacio propio, al compartir la vivienda con toda su familia. Es difícil pensar que Brotat no dispusiera de un caballete, aunque fuese modesto. Pero la situación es demasiado singular para ser forzada. Seguramente, Brotat pintaba de manera nómada en la casa, dependiendo de la disponibilidad de los espacios y de la luz. Es posible que aprovechara algunos momentos para pintar como lo vemos en la foto. Català-Roca deja un espacio vacío delante de la figura, que queda achicada, recogida en su postura, doblada sobre la silla infantil (elemento significativo) que le permite estar cerca del suelo y casa perfectamente con el personaje que la crítica estaba construyendo y con su ingenuismo pictórico. Todo transmite modestia, humildad, una austeridad extrema. El artista queda a contraluz, escondido, traduciéndose así su personalidad tímida y discreta, tan diferente de los posados románticos o las miradas intensas y francas que podemos apreciar en tantos otros artistas fotografiados por el

³⁹⁷ He comprobado su autoría al confirmar la existencia de los negativos en el archivo Català-Roca. Este realizó dos versiones de la foto.

³⁹⁸ Tuve ocasión de conocer el piso hace unos años.

³⁹⁹ El cuadro que pinta aparece reproducido en el catálogo del Salón de los Once de 1953.

mismo Català-Roca. No nos consta ninguna relación de amistad entre el fotógrafo y el pintor. Podemos pensar que fue el talento de Català-Roca lo que le permitió captar al personaje de manera tan acertada, tan acorde con los testimonios que tenemos de él. Era el primer retrato del artista y en un medio de gran importancia en los círculos cultivados del país. La calidad de la fotografía nos hace considerarla algo más que un acompañamiento para el texto, es un elemento clave para la definición del artista. Rodríguez-Aguilera, por su parte, recoge, con una prosa mucho más accesible que la de Marsá o De Sucre, los referentes que estos marcaron: la analogía con el artesano, la simplicidad “casi infantil”, la espontaneidad, el vínculo con Rousseau, la formación breve (que lo acerca al autodidactismo). Rodríguez-Aguilera se maravilla ante el ambiente artesano y popular del barrio donde vive Brotat y lo convierte en un elemento esencial a la hora de explicar su sensibilidad. Cita como influencias a Rousseau, Miró, Campigli y el románico que “le eran ya conocidos”. Hasta qué punto lo eran es algo difícil de determinar⁴⁰⁰. Rousseau debió de ser, al menos por sugerencia de quienes apreciaron primero su pintura, una especie de símbolo legitimador. He analizado cómo Miró y el románico sí fueron no solo una influencia sino también un modelo y un punto de partida. Massimo Campigli⁴⁰¹ sería la primera referencia contemporánea, un artista con el que tiene bastantes puntos en común y que gozaba de gran predicamento en la época.⁴⁰² Rodríguez-Aguilera reconstruye bien, a pesar de haberlo conocido recientemente, el camino de Brotat, la recuperación del dibujo infantil, la incipiente madurez y la tendencia al hieratismo. En un feliz y quizás no casual paralelismo, el artículo sobre Brotat coincide en la misma página con un escrito del pintor Joan Josep Tharrats sobre el tapiz de la catedral de Gerona⁴⁰³ (el llamado *Tapis de la Creació*), donde se elogia “la fuerza expresiva de su primitivismo” y se valora el arte decorativo como la primera de las expresiones artísticas. Rodríguez-Aguilera describe el carácter introvertido y silencioso de Brotat.⁴⁰⁴ Por lo que cuenta, parece claro que este respondía

⁴⁰⁰ Su amiga Mercè Rosa ya le habla de él en 1951: Carta de Mercè Ros a Joan Brotat, 24.6.1951. [A33].

⁴⁰¹ Véase: Gualdoni, Flamingo: *Massimo Campigli. 1895-1971. Essere altrove, essere altrimenti*, Milan, Skyra, 2001.

⁴⁰² Véase Ara Fernández, Ana: “Influencia de Massimo Campigli en el arte español de postguerra”, *Artígrama* n° 24, 2009, 647-666

⁴⁰³ Joan-Josep Tharrats: “El tapiz de la catedral de Gerona”, *Revista. Semanario de información, artes y letras*, 30.10.1952.

⁴⁰⁴ En la entrevista que le hicieron en Radio Barcelona tras la obtención del premio Filograf de Christmas, simplemente respondía a las preguntas sobre la obra galardonada (“[representa] el candor de la fiesta navideña”) y sobre los valores que contiene: “Toda la poesía y pureza del

a sugerencias del crítico; es decir, podemos entender que esas influencias y otras reflexiones estéticas atribuidas al artista surgen (y quizás surgieron a lo largo de su carrera) de una observación previa por parte de terceras personas. Finalmente, el crítico hace una denuncia de la marginación del pintor (“ajeno o apartado de la vida artística de la ciudad”) recordando que no había sido aceptado ni en los Salones de Octubre ni en la Bienal Hispanoamericana de Arte. Tanto Rodríguez-Aguilera como su mentor, Eugenio d’Ors, iban a subsanar esta situación. Si hasta ahora la repercusión crítica había sido mínima, pero importante por cuanto establecía los conceptos básicos para la valoración de Brotat, a partir del año siguiente, 1953, aumentaría la actividad expositiva y se multiplicarían los escritos sobre su trabajo.

En las reseñas, breves, de la exposición en las Galerías Jardín de 1953 se repiten las descripciones habituales y elogiosas sobre el ingenuismo de Brotat,⁴⁰⁵ con alguna reserva expresada, extrañamente, en un medio afín al pintor, *Revista*, por parte de Joan Benet Aurell,⁴⁰⁶ quien a pesar de una crítica positiva en un primer momento termina planteando: “Lo que importa saber, no obstante, es hasta qué punto puede sostenerse — no llamándose Henri Rousseau— esa línea sin caer en un trivial formulismo de signos sin equivalencia”. Esta postura que manifiesta las suspicacias desde la modernidad hacia el ingenuismo y la importancia del lugar en el que se expresa justifica que el discurso por parte de los defensores de Brotat tenga un carácter justificativo así como la extensa argumentación que hacían de la legitimidad, autenticidad y pertinencia de la poética de Brotat.

A raíz de la individual de la Galería Biosca y la inclusión en el X Salón de los Once, su obra es conocida en Madrid y surgen nuevos críticos interesados en ella. El texto de presentación para el Salón de los Once corrió a cargo de Busuiocanu, escritor y diplomático rumano. En este escrito muy breve reconoce, primero, su desconocimiento hasta la fecha del artista, para vincularlo seguidamente a la tradición del románico catalán, reinterpretado en clave moderna. Pero Busuiocanu aporta un elemento nuevo, con acierto en la observación y habilidad en la expresión literaria. Le impacta la importancia de lo ojos en la pintura de Brotat por su recurrencia, su fijeza y

nacimiento de Jesús” (AB, s.d., 1952). No son respuestas en términos artísticos sino convencionalmente sentimentales.

⁴⁰⁵ AB: A. del Castillo (*Diario de Barcelona*), Fernando Lince (*El Mundo Deportivo*), Ángel Marsá (*El Correo Catalán*), c. marzo de 1953.

⁴⁰⁶ Joan Benet Aurell, hijo de Rafael Benet y primo de Maria Girona. Véase Benet, Jordi: *De lluny i de prop. Vivències i miratges d'un perifèric*, Barcelona, Quaderns Crema, 2004.

su desproporción. Para el escritor estos ojos tienen una dimensión misteriosa e inquietante, casi siniestra: “Estos cuadros están llenos de ojos, todos iguales, de frente o de perfil, tremendamente abiertos, y sin decir nada, sin interrogar, únicamente para mirar. En la escena de los pescadores [207] hay un joven que duerme extendido en el suelo, y su ojo, *abierto*, mira implacable. [...] ¿Qué quieren esos ojos? No es regla que el cuadro mire así al espectador. [...] El pintor intenta un juego mágico. Fijaos bien. El campo de su pintura está sembrado de signos enigmáticos, lenguaje —no hay duda— del mismo juego oculto”. Cómo había empezado a señalar De Sucre, la obra de Brotat tendría una dimensión más allá de la bondad inocente del naif o del encanto púber de lo arcaico, una dimensión algo extraña y que obliga a la reflexión profunda: una orientación que se opondría radicalmente, pues, a la ingenuidad.

La exposición individual en la Galería Biosca, corolario de la participación en el Salón de los Once, se presentaba con un folleto que incluía un texto de Cesáreo Rodríguez-Aguilera que no es más que una versión casi idéntica del aparecido en *Revista* en octubre del 52. Publica una reseña de la exposición el crítico Rafael Sánchez Camargo, que sería a partir de entonces uno de los valedores de Brotat. En el diario *Pueblo*,⁴⁰⁷ Sánchez Camargo publica una curiosa reseña de carácter más ensayístico que periodístico o crítico, una reflexión solemne en la que se remite a la militancia de Juan Gris en pro del arte moderno y ve a Brotat como la culminación de ese esfuerzo. En Brotat se realizaría una particular conciliación de lo histórico y lo contemporáneo, logrando una validez en cierto modo atemporal: “Ha hecho posible que nuestro latido de hoy se engarce a través de su pintura con los latidos de ayer y de anteayer, y que, contemplando sus cuadros, sintamos la emoción de una historia del hombre repetida sin prisa, sin pausa, y vista ingenuamente, para luego ser traducida en un lenguaje plástico con vocación de perpetuidad”. Es interesante apreciar cómo se interpreta la aportación de Brotat más allá de lo formal o de la estricta dialéctica de las vanguardias. El crítico quiere ver en ella, como sucedía con Marsá en cierto modo, una especie de solución del conflicto entre pasado y presente, entre historia y futuro que es propio de la modernidad. De aquí que se trate la cuestión de la historia y que se vea en Brotat una figura claramente diferenciada del resto no tanto por valores estrictamente estéticos como históricos y morales: “Brotat [...] ha dado a la pintura española contemporánea algo que muchas veces falta: intención, pureza, inocencia, personalidad”. Aunque era

⁴⁰⁷ Rafael Sánchez Camargo: “Brotat en la Sala Biosca”, *Pueblo*, abril de 1953.

habitual el tono panegírico en la crítica de la época, hay que destacar que en este caso Sánchez Camargo saluda a Brotat como un artista diferente y que aporta una vía particular por su inocencia y por la reflexión que sugiere sobre la conciencia del presente y la concepción histórica que toda militancia de la modernidad implica.

No todas las críticas son tan entusiastas. Los más conservadores no aceptan a Brotat, como ocurre con José Camón Aznar, quien escribe sobre la exposición de Biosca en el diario *ABC*: “No sabemos qué se propone Juan Brotat con las pinturas que exhibe en las galerías Biosca. Tal vez la exaltación de lo feo, pero ni siquiera llevado por ese ímpetu, que ellos califican de renovador, el asomo de algo que pudiera sorprendernos, que no hubiéramos visto en otros intentos tan desafortunados como este”. Y concluye describiendo su pintura como “una catarata de colores falsos, de livideces espectrales, de infantilismos sin gracia, de dibujo carente de toda virtud”. El “ellos” señala claramente la actitud frentista respecto a las opciones de vanguardia y sorprende que donde otros veían un aire decorativo o un encanto lleno de ternura, Camón Aznar solo aprecie fealdad, lo cual da la medida del trabajo que quedaba por hacer para la aceptación del arte moderno en España.

Unos meses después, Sánchez Camargo vuelve a escribir sobre Brotat, con admiración y ahínco defensivo, en la revista *Foco*, insistiendo en los conceptos de primitivismo, ingenuismo e infantilismo, argumentando su carácter deliberado y moderno, parangonable al modelo establecido por Klee, Chagall y Miró. Para esta defensa de la inspiración y el ejemplo infantil en el arte moderno cita a Juan-Eduardo Cirlot sobre la autenticidad de la expresión infantil: “El espíritu representativo de los niños se mueve en las imágenes de las cosas y no en su mención mecanizada e inerte”.⁴⁰⁸ También defiende la pintura de Brotat por su “exigencia y bondad técnica que no es fácil de encontrar entre los aficionados a la ‘mancha’”. Entendemos que no se refiere aquí al informalismo, aún inmaduro y desconocido en España, sino a la pintura de raíz impresionista, sinónimo aún de cierta modernidad. La humildad, la evocación del Aduanero Rousseau, la “bondad” y la “pureza”, la “autenticidad” son otros valores que asocia a Brotat y que no son nuevos en su apreciación. Finalmente, una vez más, le presenta como una alternativa al supuesto desorden propio del arte y la cultura modernos (“dando bandazos entre fórmulas que han muerto y aspiraciones intelectivas que chocan con la plástica”), frente a los cuales Brotat representaría “una gran lección”.

⁴⁰⁸ Sánchez Camargo, Rafael: “El ingenuismo en la obra de Brotat. Pintura singular, infantil y poética”, *Foco*, año II, nº 77, 26.9.1953, pp. 20-21.

Implícitamente, Brotat es explicado como un término medio o una solución alternativa tanto al arte reaccionario como al atrevimiento y esoterismo de una vanguardia que parece más teórica que real. Por eso cree que su pintura tiene “características de eternidad”, es decir, que se sitúa fuera del tiempo, tanto del nostálgico de los reaccionarios como del inquieto e inquietante de la modernidad radical.

El año 1954 empieza con la individual en el Museo de Mataró. El pequeño folleto que la acompañaba incluye un texto de Rodríguez-Aguilera y otro de Ángel Marsá, que ofrecieron además sendas conferencias en el museo. Rodríguez-Aguilera explica que el valor de Brotat reside en la conjunción de los dos pilares del arte: la técnica y la gracia. Considera esta última como una virtud angélica, un concepto que Rodríguez-Aguilera toma de Eugenio d’Ors.⁴⁰⁹ Cabe considerar la posibilidad de que esta asociación de Brotat con lo angélico por parte de Rodríguez-Aguilera⁴¹⁰ fuese sugerida o al menos compartida en alguna conversación con su maestro y modelo Eugenio d’Ors. Rodríguez-Aguilera concluye su breve escrito afirmando que Brotat “nos regala la emoción estética de un paraíso perdido, de inocencia, bondad y ternura”. Es decir, estamos de nuevo ante una interpretación moral de su obra, una interpretación casi trascendente más que artística o estética y, en todo caso, siempre ajena a cuestiones formales o a la dialéctica entre los movimientos de vanguardia, como si la obra de Brotat fuera algo aparte de los estilos y su evolución. El texto de Marsá no es más que un extracto del que escribió para la exposición de Jardín en 1951.⁴¹¹

El diario falangista *Mataró* publicó una reseña del crítico local PIC (Pere Pascual Clapés)⁴¹² que es interesante, pues el analista entiende bien la obra de Brotat, recogiendo las aportaciones previas de la crítica (hace elogio de la conferencia de Rodríguez-Aguilera), apreciando su encanto, la importancia de los ojos y su trasfondo de tristeza, pero lo aprovecha para manifestar sus reservas, muy conservadoras, ante los caminos del arte de vanguardia. El crítico de Mataró considera el ingenuismo de Brotat como algo encantador pero peligroso, síntoma de una supuesta tentación regresiva en una “conciencia colectiva que lleva a caminos de amargura y desilusión”. Entiende este

⁴⁰⁹ Sobre el concepto de lo angélico, véase la tesis doctoral de Antonio González González: *Eugenio d’Ors y la estética contemporánea*, Universidad de Navarra, 2007.

⁴¹⁰ Ángel Manzano la recoge en una reseña radiofónica (“Perfil: Juan Brotat”, 21-4-1954, Radio Nacional de España) y en “Juan Brotat en Galerías Layetanas”, *Revista*, 1954 (AB).

⁴¹¹ El nombre de esta galería (como el de otras) cambia con cierta frecuencia. Aquí me atengo a la variante empleada en cada publicación.

⁴¹² PIC (Pere Pascual Clapés): “Exposición de Juan Brotat”, *Mataró*, 2ª época, año VII, nº 610, 2 de febrero de 1954, p. 2.

primitivismo como algo general en la modernidad (es decir, no hace distinciones sino que unifica diversas expresiones por su remisión al plano y su puesta en cuestión de los preceptos académicos), como un camino o una vía que tendría interés por expresar los valores de una época que, desde su punto de vista, es preocupante: “Considerada la obra de Brotat como ‘evasión’ se acepta muy bien. Pero juzgada desde el punto de vista del Arte —con mayúscula—, puede que esas treinta pinturas no sean más que los balbuceos de un subarte, el de las creaciones infantilizadas adrede, que únicamente en el campo de la decoración tengan su particular sentido”.

En cambio, en un tono laudatorio y coincidiendo con la exposición de Mataró, Rodríguez-Aguilera publica un pequeño artículo en *Revista*⁴¹³ (ilustrado con una gran fotografía de la obra “Las pasiones”) que es una versión del texto del folleto, pero en la que añade la anécdota (muy repetida) sobre cómo respondió Brotat a Eugenio d’Ors ante la sugerencia de pintar un retablo sobre las pasiones (“¿y qué son las pasiones?”). Eugenio d’Ors, en artículo sobre el arte sacro, concluye con y dedica especial atención a Brotat⁴¹⁴:

Si no es que ésta [la Academia Breve, de la que d’Ors anuncia que desea jubilarse] de un salto y, en querencia, para contrariedad de la floreciente pasión por el lujo, retorne al cultivo, más que franciscano, por la inocencia y la sencillez, a las resoluciones primitivas y encuentre en la pintura, que dicen románica, de Brotat, una lección, como la que ya ha conquistado muchas almas y ha hecho así adquirir ejemplares de la pintura de Brotat a críticos avisados como Rodríguez Aguilera y a gustadores difíciles, como el abogado Joan Comas, quien, como fuera que en la preparación de la nueva Exposición de la Academia Breve, le hubiera encargado, como paralelo a una serie de cuadritos sobre los trabajos y menesteres humildes del hombre, análoga a lo que se sustenta en tantos capiteles, otra serie sobre las pasiones humanas, se quedó algo turbado. Y, al día siguiente, volvió y me dijo:

- *¿Qué son las pasiones?*

La exposición en las Galerías Layetanas, solo dos meses después, dio paso a la primera crítica sobre Brotat de Juan Cortés, venerable crítico que venía de la complicidad y

⁴¹³ Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: “Brotat y su pancarta”, *Revista*, año III, nº 97, 18.2.1954, p. 9.

⁴¹⁴ Eugenio d’Ors: “Perspectivas para el II Salón de Arte Sacro”, *Arriba*, 1954 (AB).

apoyo a lo que luego se ha llamado “generación del 17”.⁴¹⁵ Aunque con el tiempo escribiría a menudo sobre Brotat y habría entre ellos cierta amistad, en este momento manifestaba aún algunas reservas, curiosas porque iban en un sentido muy distinto de los favorables como de los conservadores, al considerar irónicamente que sus personajes estaban instalados “en el más dichoso de los nirvanas” y que sus obras religiosas padecían de “escasa condición espiritual”.⁴¹⁶ Si Juan Cortés se muestra favorable con reservas en un primer momento, Camón Aznar hace una evolución más rápida y abrupta. Respecto al desdén de su primera reseña, en la de la exposición de Biosca (1954) se muestra más comprensivo, aunque algo condescendiente aún. Observa que “las figuras se definen por unos perfiles de infantil rigidez, de una torpe simplicidad, pero a la que no puede negársele encanto”, y concede que “hay ternura en esta muñequería y en la interpretación de algunos pasajes, una auténtica ingenuidad”.

El folleto de la exposición individual en Biosca de 1954 reproduce un fragmento de un texto de Sánchez Camargo.⁴¹⁷ Juan Antonio Martorell escribe una crítica llena de admiración y simpatía en *Ateneo*⁴¹⁸ cuyo contenido insiste en la lectura de Brotat que lo asimilaba a los artistas naifs, remitiendo una vez más a Rousseau y citando también, entendemos como ejemplo cualquiera de artista naif, a la estadounidense “Abuela Moses”⁴¹⁹ y, por tanto, al tipo de artista no profesional de obra tierna y simple, con las características estilísticas del naif (a pesar de que Brotat nunca las siguió). Frente a la vanguardia que se impone, que grita (Picasso, según Martorell), la obra de Brotat sería musical y pasiva. Una vez más se le explica aquí como un artista en cierto modo al margen de la dinámica agresiva de la modernidad, con cierta ambigüedad incluso: “Porque es pintura verdaderamente viva y con alma (¡ah, el arte vivo, tan putrefacto a veces!)”. Cabe recordar que “arte vivo” es la expresión que utilizaba Ángel Marsá para referirse al arte contemporáneo y que en esa época no era un término infrecuente. No hay en este escrito ideas diferentes a las que hemos encontrado en anteriores, pero su insistencia en los valores tradicionales y en su diferencia respecto a la energía de la modernidad y la inquietud que provoca, demuestra un tratamiento que en cierto modo apartaba a Brotat de la estricta vanguardia (“pintura humilde, sabrosa y religiosa”), a pesar de interpretaciones suspicaces y perversas que situaban a Brotat entre la

⁴¹⁵ Denominación propuesta por el historiador Francesc Fontbona.

⁴¹⁶ Cortés, Juan: “Juan Brotat”, *Destino*, 1954 (AB).

⁴¹⁷ Sánchez Camargo, Rafael: “Brotat en la Sala Biosca”, *Pueblo*, abril de 1953.

⁴¹⁸ Martorell, Juan Antonio: “Juan Brotat y el milagro de cada día”, *Ateneo*, 5.5.1954 (AB).

⁴¹⁹ Anna May Robertson Moses, “Grandma Moses” (Nueva York, 1860-1961).

radicalidad moderna como la de PIC en Mataró. Bajo plumas menos expertas y cómplices que las de un Rodríguez-Aguilera, parecía fácil que el elogio de Brotat cayera en un sentimentalismo peligroso.

José de Castro Arines, para *Informaciones*, hace también una crítica negativa derivada de ciertos prejuicios, en el sentido de que el ingenuismo de Brotat no es honesto sino afectado: “Es la suya una ingenuidad nacida de una consciente y metódica voluntad intelectual. El drama de esta pintura es que no nace del corazón [...]. No es un juego limpio el de la pintura de Brotat, aunque él, personalmente, posea notables condiciones de pintor”.⁴²⁰

Aunque dominen las críticas positivas, hallamos similares disparidades en los comentarios sobre la participación de Brotat en el XI Salón de los Once, dedicado al arte sacro. José María Jové considera que sus óleos “son de lo mejor de la exposición”, mientras que Figuerola-Ferretti, que había sido favorable en otras ocasiones, hace un comentario particular y ambiguo sobre “Jesús entrando en Jerusalén”: “Lo que pierde así en majestad ganará en popularidad entre las mentes sencillas”.⁴²¹ Luis Felipe Vivanco advierte que Brotat “también corre el peligro de quedarse en una repetición estilizada y puramente decorativa, sin profundidad conceptual”. El texto para el catálogo de ese XI Salón de los Once, lo escribió Rodríguez-Aguilera, quién volvía a defender (con éxito desigual) la intemporalidad de lo primitivo, la validez de Rousseau como modelo y la “emoción tierna” que produce la obra de Brotat.

Las críticas aparecidas en 1955 no introducen elementos esencialmente nuevos. Juan Cortés evoluciona hacia una apreciación más positiva aunque algo condescendiente: “no podemos menos de reconocerle, realmente, una simpática agudeza”⁴²². Lo mismo ocurre con Juan Benet-Aurell. Tras insistir en la cuestión sobre si es ingenuo el arte o la persona, síntoma de una necesidad de justificación y de cierta superioridad sobre el artista, considera que Brotat ha “mejorado” y “superado un peligroso estancamiento”, cosa que explicaría por una supuesta superación de la concepción plana de la pintura y el logro de “cierta profundidad y hasta cierta atmósfera”.⁴²³ Son argumentos vagos y que son difícilmente comprobables que parecen responder a una justificación retórica de una nueva mirada por parte del crítico más que a un cambio fundamental en la manera del artista. Luis Figuerola-Ferretti profundiza un

⁴²⁰ Castro Arines, José de: “Juan Brotat (Sala Biosca)”, *Informaciones*, 1954.

⁴²¹ XI Salón de los Once, *Arriba*, 1954 (AB).

⁴²² Cortés, Juan: “Juan Brotat en Galerías Layetanas”, *Destino*, 1955 (AB).

⁴²³ Benet Aurell, Juan: “Brotat”, *Revista*, 1955 (AB).

poco más y advierte la aparición de temas simbólicos y misteriosos en Brotat, pero ve en ello un peligro de exceso literario: “Quizás nuestra imaginación vaya más lejos o por cauces ajenos al pintor; pero en cualquier caso, con esta impresión, queremos subrayar algo que tal vez convenga decirle: el exceso literario implícito en unas referencias iconográficas cuya variedad es solo accesorio”.⁴²⁴ De todos modos, acaba su crítica con un decidido y explícito apoyo al pintor. Camón Aznar le concede un “lugar muy destacado en la pintura ingenuista de nuestro tiempo”, lo que significa un reconocimiento limitado a un género o una tipología marginal que se puede considerar menor. Esta valoración no considera (como sucedía con Marsá, D’Ors o Rodríguez-Aguilera) que la diferencia creativa de Brotat, su proximidad a lo ingenuo y lo popular, sea un rasgo merecedor de la misma atención que las más atrevidas exploraciones del arte contemporáneo, y por tanto aleja a Brotat de las opciones artísticas más ambiciosas y nobles. Es una idea endémica. Ramón D. Faraldo escribe sobre esta misma exposición una crítica muy representativa de este punto de vista:

Si se puede llamar pintura a una cosa tan bonita y tan mínima como lo que hace Brotat, ésta merece el nombre. Si lo que entendemos por arte es un deseo de engrandecimiento, tal vez no lo sea enteramente.

A uno le gusta, pero no como otros cuadros que firman pintores, sino como algún ilustrador de cuentos orientales. El orientalismo es evidente en Brotat. El buen gusto con que lo practica también. Pero es difícil explicarse la posición mental que lleva a un hombre de nuestro siglo a pintar estas fábulas. Esto se nos resiste: la cantidad de inhibición y hermetismo que requiere una pintura así. La atroz voluntad de inocencia que hace falta para permanecer tan inocente. Tal vez la crítica de la exposición debería hacerla otro escritor más capacitado para solazarse con los hombrecillos rodeados de plantas y signos astrales. Uno cualquiera como yo echa de menos muchas cosas, aunque pueda no ser insensible a tal exhibición de candor.⁴²⁵

Acaso en esta crítica haya una intuición realmente acertada y estimulante: el carácter excepcional y en cierto modo monstruoso y, quizás, enfermizo de la “atroz voluntad de inocencia” de Brotat.

⁴²⁴ Luis Figuerola-Ferretti, *Arriba*, 1955 (AB).

⁴²⁵ Ramón D. Faraldo: “Brotat. Biosca”, *Ya*, 1955 (AB).

La exposición en Biosca de 1955 nos deja un documento importante a pesar de su modestia, la transcripción de una pequeña entrevista para Radio Nacional de España.⁴²⁶ Las palabras de Brotat son muy genéricas. Con ellas se remite a la sinceridad y a la “pobreza de espíritu” como valores fundamentales. Lo que puede parecer más curioso son los referentes artísticos que señala, distintos de los que se le solían atribuir: “Antiguos: Fray Angélico, Zurbarán y Velázquez. De los contemporáneos Solana y Nonell”. Excepto quizás Fra Angélico, por su conocida suavidad y delicadeza, el resto no parecen muy afines a su pintura, al menos en el aspecto formal. Quizás podemos establecer una relación entre la austeridad severa y trágica de Zurbarán, Solana o Nonell y la seriedad y humildad de la pintura de Brotat que se ocupa del paisaje español y la pobreza digna de sus campesinos.

Los textos de 1955 más elogiosos e importantes en extensión y repercusión son los escritos por Sánchez Camargo para *Pueblo y Revista* y el de Cesáreo Rodríguez-Aguilera en su libro *Antología española de arte contemporáneo*. En esta última obra, Rodríguez-Aguilera sintetiza la descripción tipo hasta ahora recogida por la crítica. Quizás lo más relevante es la insistencia en el influjo del italiano Massimo Campigli. El crítico presenta a Brotat como un artista ingenuo que ha entrado en contacto con el arte moderno puntualmente pero que se define sobre todo por su personalidad singular que hace que “como expresión de lo popular y lo primitivo reactualizado, difícilmente podrá encontrarse entre nosotros un ejemplo de más alta, más noble y auténtica pureza”.

En “Brotat o la pureza”, Sánchez Camargo insiste de nuevo en la pertinencia de interpretar a Brotat más allá del ingenuismo. Reitera el valor filosófico de la ternura en Brotat que permite reconstruir una sociedad más humana y más trascendente. Una aportación original y significativa de este texto es la comparación de la obra de Brotat con la del arte politizado de izquierdas, con las fórmulas de posguerra del realismo socialista que, obviamente, las circunstancias no hacían posible en España pero sí que tenía predicamento en Europa con figuras (no mencionadas en su texto) como el italiano Renato Guttuso o el francés Eduard Pignon ligadas a la militancia comunista:

Si hacemos comparaciones de las obras “socialistas” de Brotat con otro tipo de ellas —incluso hasta llegar a los muralistas mejicanos— veremos cómo este Mediterráneo, cortés, dulce y recatado, ha hecho del trabajador una figura tan

⁴²⁶ “Artistas catalanes: el pintor de la pureza: Brotat”, Radio Nacional de España, Madrid, 1955 (AB) [A30].

atrayera, tan llena de ternura, que su contemplación tiene más eficacia de reconquistas o de conquista, que las actitudes distorsionadas, que las cadenas rotas, que las hoces y los martillos revueltos y que toda la barahúnda de elementos que convierten el paisaje del trabajo en un paisaje de pesadilla. [...] En ninguna de sus obras [de Brotat] hay protesta, encono o mala pasión. En todas brilla ese anhelo de envolver a los seres humanos bajo un aliento poético que lo invade todo.⁴²⁷

El discurso de Sánchez Camargo tiene un claro regusto del populismo apolítico abogado por el franquismo e implica una asimilación del artista a lo hispánico y a su coyuntura franquista que solo podía aportar beneficios a corto plazo para el artista, pero lo hacía blando e inoperante desde puntos de vista más arriesgados y comprometidos, como los que se pretendieron por parte de ciertos informalistas, si bien estos, como la mayoría de los artistas españoles, se beneficiaron de la ayuda gubernamental. A esa lectura sesgadamente ideológica de la obra de Brotat se le añade, como elemento potencialmente sospechoso para los defensores de una vanguardia militante, la argumentación vehemente de Sánchez Camargo sobre la “humildad” y “honradez” de Brotat como alternativa a “tanta pintura repetida” (que podría remitir a las producciones más comerciales y convencionales), pero sobre todo a una “época de intrigas plásticas” que remitiría al experimentalismo disperso y provocador de las vanguardias. En “Brotat o la buena intención”⁴²⁸ celebra el supuesto éxito de la exposición en Biosca y retoma ideas y fragmentos del artículo de *Pueblo*. Lo hace incluso con más pasión y añade alusiones a las corrientes contemporáneas del arte moderno y, sobre todo, a su dimensión ideológica: “Sus últimos cuadros son como los primeros: un canto a la paz”. Brotat sería una alternativa a la ansiedad del mundo moderno y sus diversas expresiones: “La pintura de Brotat es un contraveneno contra las angustias de los centavos, de las pasiones de las ‘reivindicaciones’ sin meta”. Nótese el uso taimado de las comillas por parte del autor para desprestigiar la vertiente política de la cultura moderna de su época. Frente a las vanguardias, Brotat representaría una “isla deliciosa”, argumento que, por extensión, aísla al artista de esa vanguardia. Finalmente, Sánchez Camargo, junto con esa defensa que contribuía al aislamiento de Brotat, de manera excesiva y paradójica le atribuye un papel redentor que solo era, en definitiva, una

⁴²⁷ Manuel Sánchez Camargo: “Brotat o la pureza”, *Pueblo*, 1955 (AB).

⁴²⁸ Manuel Sánchez Camargo: “Brotat o la buena intención”, *Revista*, 1955 (AB).

ilusión poética: “Brotat ha venido con su técnica propia, sin temores, sin influencias, a decirnos que la Pintura puede ser útil sin definiciones previas; que puede ser un medio de intentar [sic] salvarnos”.

En 1957 Brotat se da a conocer en Santander y Valencia con sendas individuales. La exposición de la galería Sur de Santander sería importante por la continuidad que tendría y la relación que se establecería con su responsable, Manuel Arce, director de la editorial La Isla de los Ratonés. Además, parece que fue un éxito comercial, aunque su resonancia en la prensa es limitada y no va más allá de alguna nota convencional, positiva, en la prensa local. El texto del pequeño catálogo es una reedición del que había publicado Sánchez Camargo en *Destino* el año anterior.

La exposición en el Club Universitario de Valencia no ofrece grandes aportaciones al corpus crítico sobre el artista. El texto del folleto viene a cargo de un crítico nuevo para Brotat, Manuel Ballester Cairalt, quien le vincula al naif pero aclara que está más cerca de Miró que de Rousseau. Por otra parte, reproduce la referencia a Campigli y precisa que ve un paralelismo con sus “composiciones columbarias”⁴²⁹ [208] [209]. Radio Nacional de Valencia⁴³⁰ le realiza una entrevista. Según la transcripción comprobamos que Brotat repite los tópicos sobre su obra que vienen de la crítica: “Estoy en un arcaísmo, aunque no se trata de una escuela determinada, sino de un estilo que considero propio. Busco una expresión de candor y de pureza”. Pero lo más interesante es la crítica que hace Joan Fuster.⁴³¹ El texto se inicia con una reflexión sobre el funcionamiento del arte y su facultad para imaginar y crear mundos con unas tesis que remiten a su ensayo *El descrèdit de la realitat*.⁴³² El prestigioso ensayista y defensor de la cultura valenciana estaba en aquellos años fuertemente implicado en el debate estético y a ese interés respondía el ensayo, donde, tras analizar los rasgos fundamentales e implicaciones epistemológicas del arte de vanguardia, concluye a favor de un “neofigurativismo actual” en el que incluye a Picasso, a Miró o a Chagall, movimiento que haría frente a las perversiones del maquinismo: “Són tota una afirmació. Duu implicat el repudi de les abstraccions i de la varabarie, el repudi de la mentalitat frigidaira i les ambicions mesopotàmiques dels Estats: és a dir, pugna

⁴²⁹ Folleto de la exposición de Juan Brotat en el Club Universitario de Valencia, 1956.

⁴³⁰ “Entrevista con don Juan Brotat”, Radio Nacional, Valencia, 1958 [A31b].

⁴³¹ Joan Fuster: *Levante*, 2-12-1956.

⁴³² Joan Fuster: *El descrèdit de la realitat*, Palma de Mallorca, Editorial Moll (colección *Raixà*), 1955. Traducción al castellano: *El descrédito de la realidad*, Barcelona, Seix Barral (colección *Biblioteca Breve*), 1957.

ardidament per la llibertat de l'esperit. A un temps de revolta, un art de revolta".⁴³³ Es decir, tras una análisis estético y sociológico que trata de explicar las razones y el sentido histórico del arte de vanguardia (siguiendo la herencia de las preguntas que se había planteado Ortega y Gasset), recoge y reinterpreta la lectura humanista y optimista del arte de vanguardia característica del clima intelectual de la liberación a nivel Europeo. Ese neofigurativismo "patético" se situaría, pues, entre la abstracción (que considera decorativa y ajena al humanismo occidental)⁴³⁴ y el realismo convencional para expresar las contradicciones de los tiempos modernos. La valoración positiva que Fuster hace de Brotat en Levante se entiende mejor a la luz de aquel ensayo. Sobre la capacidad de Brotat de crear un mundo propio afirma: "La exposición que Joan Brotat tiene abierta estos días en el Club Universitario de Valencia, nos ofrece la oportunidad de refrendar las anteriores constataciones con un ejemplo feliz y pleno. Los cuadros de Brotat, así reunidos, constituyen uno de esos pequeños cosmos de prodigio autónomo y completo". Por otra parte, trata de distinguir y valorar su especificidad respecto a los referentes conocidos, si bien de modo un poco vago: "En Brotat hay, además, poesía. Ni en el románico ni en el ingenuo descubrimos nunca la poesía". Nos parece mucho más atinado después cuando sentencia que "Brotat es un pintor melancólico: mejor dicho, es el pintor de la melancolía", una definición que puede parecer genérica, pero que señala acertadamente lo esencial de la poética de Brotat: un sentimiento doloroso e introspectivo de mirada hacia el pasado como respuesta a la tragedia del presente. Fuster lo analiza remitiéndose a la peculiar combinación de la ternura con la intrigante mirada de los personajes, aquellos ojos de Brotat que otros críticos habían remarcado anteriormente y que Fuster disecciona, demostrando el fuerte impacto que esta pintura le causa: "Los ojos que pinta Brotat miran absortos hacia la nada, a veces con espanto, a veces con resignación". Incluso parece que llega a intuir el drama escondido que había marcado a Brotat, su trunca juventud y la traumática experiencia de la guerra civil: "Tanta mirada inquietante, de asombro, de ansia, de recuerdo, de Dios sabe cuántas cosas, da a la pintura de Brotat una hondura inefable".

Hasta finales de 1957 Brotat redujo al extremo su actividad expositiva, en buena parte por su prolongada estancia en Valencia. Su presencia en los medios se reduce a las pequeñas reseñas de rigor para el Salón de Octubre. Concluye el año con su individual en la Galería Quint de Palma de Mallorca, que mereció la atención de Gabriel Fuster

⁴³³ *Ibidem*, p. 141.

⁴³⁴ *Ibidem*, p 99.

Mayans (firmaba “Gafim”),⁴³⁵ personalidad de la cultura balear que crearía los Premis Ciutat de Palma. Aunque en esta exposición expuso los grabados y cerámicas realizados en Valencia y les dio protagonismo, tal como se refleja en las fotografías del folleto, la prensa no lo recoge, excepto en la crítica radiofónica de Pedro Crespi y Caneves que, a pesar de no ser muy brillante por el exceso de tópicos y la falta de profundidad en el análisis se hace algún pregunta interesante sobre las cerámicas y las compara con los *siurells*. Sorprende que sea la obra de un artista contemporáneo y foráneo el que haga reflexionar al crítico sobre el valor estético de la cerámica popular autóctona:

“Claro que uno se puede preguntar: ¿por qué la belleza helénica ha de gustar más que esas figurillas de barro cocido? Como también cabe pensar en ese algo que tienen de encantador los ‘ciurells’ de Portol”.⁴³⁶

Sin relación con estas exposiciones, Josep Maria Garrut, que sería también a partir de entonces uno de los entusiastas de Brotat, publicó un curioso artículo sobre los palomares y su dimensión estética haciendo referencia a la película *La ley del silencio* de Elia Kazan (donde los palomares son refugio para los enamorados), a Piet Mondrian (por sus estructuras geométricas) y a las interpretaciones que de ellos hizo Brotat,⁴³⁷ para quien formaban parte del paisaje cotidiano y de las aficiones populares del barrio de La Ribera.

Es a principios de 1958, coincidiendo con su exposición en la Sala Braulio, cuando Brotat recibe la atención del núcleo de críticos y promotores del arte contemporáneo en Valencia. Juan Portolés, que fue un entusiasta admirador de Brotat escribe el texto del folleto, haciendo una yuxtaposición de citas y paráfrasis de sentencias de otros críticos e insistiendo particularmente en la maravilla que le provoca la ingenuidad, la pureza y la autenticidad de la pintura de Brotat. El texto aparece publicado también en el diario *Las Provincias*.⁴³⁸ Entre las notas menores, en general positivas,⁴³⁹ destaca la publicada en *Levante*, en la línea de la opinión más reaccionaria, que considera (aunque al final valore condescendentemente) la gracia de la pintura de

⁴³⁵ GAFIM (Gabriel Fuster Mayans): “Miret y Juan Brotat en Galerías Quint”, *Baleares*, 1957 (AB).

⁴³⁶ Pedro Crespi y Caneves: “Mundillo de las artes”, Radio Mallorca, 22.11.1957. [A31].

⁴³⁷ Josep Maria Garrut: “Poesía de un mundo aéreo”, *Barcelona, suplemento ilustrado de la Gaceta Municipal*, año III, nº 33, septiembre de 1957, pp. 390-392.

⁴³⁸ Folleto de la exposición en la Sala Braulio, 1958. Genovés, M: “Noticias y comentarios”, *Las Provincias*, 1958 (AB).

⁴³⁹ En la entrevista de Radio Nacional de Valencia a Joan Brotat, el locutor afirma que la exposición del año anterior en el Club Universitario fue la más importante de la temporada. Entrevista efectuada hacia enero de 1958 (AB).

Brotat como un camino absolutamente pernicioso, el de “una tendencia que rehúsa todas las grandes conquistas artísticas y opta por sumirse en las fuentes de un exotismo elemental, balbuceante y bárbaro”.⁴⁴⁰ A pesar de ello, el mismo diario publica otras notas sobre la exposición de carácter absolutamente favorable. Hay que destacar dos comentarios por encima del resto. Uno es el escrito, de notable habilidad expresiva, de Jacinta Gil, viuda de Manuel Gil, en *Revista*.⁴⁴¹ La también pintora Jacinta Gil confirma la impresión que la pintura de Brotat ofrece un paréntesis respecto a la caótica experiencia del mundo contemporáneo, pero a partir de aquí hace algunas reflexiones más profundas y originales, que en cierto modo tiene relación con el discurso teórico de Manuel Gil y que quizás podrían reflejar un intercambio intelectual o la opinión de este sobre Brotat. En sus notas personales, Manolo Gil había planteado un esquema que nos da la medida de la importancia que otorgaba a su obra, al atreverse a ponerla en paralelo con la de Joan Miró. Gil pretendía distinguir entre dos tendencias de arte “no puras”, es decir, no abstractas:

RELIGIOSO	HUMANO
Un inexistente movimiento de pintura cristiana litúrgica	Expresionismo
Magicismo (Realismo mágico)	Nuevas tendencias objetivas
Una zona de compromiso entre religión y magia (Joan Brotat) ⁴⁴²	Surrealismo plástico (Miró)

Jacinta Gil, por su parte, señala una tendencia hacia la abstracción de Brotat pero entiende esta como un camino hacia la subjetividad que responde a una “actitud acusadamente trascendental”. Destaca, por otra parte que “en los tonos más bajos el color se torna serio y como cargado de pensamiento. Es un color que podríamos llamar ‘metafísico’”. Incluso adivina que en las cerámicas “con su aparente ingenuidad

⁴⁴⁰ “Joan Brotat en la Sala Braulio”, *Levante*, 2.2.1958

⁴⁴¹ Jacinta Gil: “Juan Brotat”, *Revista. Actualidades, artes y letras*, 1958 (AB).

⁴⁴² Ramírez, Pablo (Ed.): Manolo Gil, óp. cit., p. 64.

encubren una vida interior”. El escrito de Jacinta Gil y las resonancias de la relación con Manolo Gil, revelan que estos artistas, los más avanzados y experimentales de Valencia en ese momento, se tomaron muy seriamente a Brotat, más allá de la admiración superficial o el paternalismo que a veces subyace en muchas otras críticas, incluso bienintencionadas.

Extraña cómo la descripción de las obra de Brotat por parte de Jacinta Gil recuerda al último cuadro de Manolo Gil, “Músico mágico”, y a la evolución que apuntaba justo antes de su muerte, cada vez más preocupado por asuntos espirituales y abandonando la abstracción radical y geométrica que practicaba cuando el diálogo amistoso y profundo con Jorge Oteiza: “Alimentándose de su propia vida espiritual sus personajes viven, patéticos y extraños unos a otros en plena conciencia de la soledad del hombre ante el universo, un universo compuesto de infinitud de seres que, dispuestos en dinámica ordenación pueblan un espacio denso e inaccesible”.

El otro artículo importante que se publica en relación con la exposición en la Sala Braulio es el de Vicente Aguilera Cerní, quien escribe por primera vez sobre el artista.⁴⁴³ También Aguilera Cerni propone una interpretación de su obra más allá de los lugares comunes sobre su gracia y tierno encanto para descubrir la dimensión más misteriosa e inquietante que anida en ella. También es cierto que entre 1957 y 1958, la pintura de Brotat se va haciendo más oscura, severa y recargada. Aguilera Cerni confirma lo que intuyen otros autores: la importancia de ese aspecto trágico subyacente en dramático y sutil contraste con la aparente dulzura: “Propondría que desconfiáramos de un pintor irremediablemente puro y honesto como Brotat, pues puede resultar peligroso el quedarse inerte ante sus cuadros [...]. Así, milagrosamente, ha sabido combinar la magia con la razón, la alegría con la pesadumbre, la simplicidad con la confusión”. Es también una manera de desmarcarse de las lecturas apresuradas y excesivamente centradas en lo naif de la obra de Brotat. Queda claro que el núcleo valenciano quiere interpretarla en una clave más compleja y profunda: “Dicho sin rodeos: Brotat es un importante y gran pintor: ha creado un clima donde conviven la dicha y la amargura, edificándolo con medios elementales, comunicándolo con palabras cristalinas”. Incluso en su descripción, Aguilera Cerni parece anticipar la evolución posterior de Brotat y el nuevo tipo de espacios y atmósferas que lo definirían en la década de los sesenta: “Está literalmente abarrotado, lleno hasta la tortura” con un

⁴⁴³ Vicente Aguilera Cerni: “Juan Brotat expone en Valencia”, *Las Provincias*, 30.1.1958, p. 51.

animales y larvas “procedentes de un microcosmos aterrador”, un universo con “un trasfondo desoladoramente dramático”.

En 1958, Brotat realiza su última individual en la Galería Jardín. Desde abril de 1955 no hacía ninguna individual en Barcelona. El reencuentro con la crítica es tibio; no ofrece extensas críticas sino notas breves. Fernando Gutiérrez, ajeno a la evolución del pintor y los análisis más elaborados, se enroca en la interpretación de la obra Brotat en relación a la inocencia y lo infantil (“Brotat es un niño grande”), considerada como carente de malicia, hasta el punto de relacionarla con la poética de *El principito* de Antoine de Saint-Exupery.⁴⁴⁴ Alberto del Castillo, que fue el primero en escribir sobre el artista sigue también en esa línea convencional y le considera “el mejor de nuestros ingenuistas”,⁴⁴⁵ lo cual tiene el efecto de encasillar a Brotat en una escuela muy lastrada por el prejuicio. Néstor Luján escribe sobre Brotat (por primera vez) una nota de escasa originalidad (pero positiva) con el interés de elogiar las realizaciones en el campo de las artes aplicadas (Brotat exponía alfombras y cerámica).⁴⁴⁶

Es cierto que la perpetuación de la imagen de Brotat como artista ingenuo venía determinada por el discurso del crítico más cercano al artista, Cesáreo Rodríguez-Aguilera, quien escribe el texto para el folleto de la que será la última exposición individual de la década (no habría otra hasta 1962). Su obra sería “una obra pura de inocencia y sencillez. No da más pero tampoco da menos”. Lo más interesante, en relación al contexto artístico de 1958 en el que se impone definitivamente la abstracción como tendencia artística dominante, es la reivindicación de lo figurativo y su asociación con el humanismo y con la figura de referencia de la vanguardia del siglo XX, Pablo Picasso: “El arte abstracto es para los pájaros, dice Picasso. Es vibración, no construcción. El arte abstracto, se ha dicho también, es, con el académico —los extremos se tocan— el único arte que puede ser hecho por un mono o una máquina. No habrá, en cambio, mecanismo capaz de producir un Picasso. Tampoco lo habrá, es seguro, capaz de producir un Brotat”. Este discurso, deliberadamente polémico, da un paso más en la valoración de Brotat. No se trata solo de identificar qué tipo de modernidad practica Brotat, sino de situarlo en uno de los extremos de un debate enconado, el de la dicotomía entre figuración y abstracción, con todas las consecuencias que ello implica.

⁴⁴⁴ Gutiérrez, Fernando, *La Prensa*, 1958 (AB).

⁴⁴⁵ Del Castillo, Alberto: “Juan Brotat en galerías Jardín”, *Diario de Barcelona*, 1958 (AB).

⁴⁴⁶ Luján, Néstor: “Juan Brotat”, *El Noticiero Universal*, 1958 (AB).

III-4. Contexto y lugar relativo

III-4-a. Relación con las principales tendencias y grupos artísticos

En Cataluña y España, los años cincuenta suponen una aceleración y una dispersión de las propuestas de modernidad en las artes plásticas. Se produce una efervescencia a veces confusa que era vivida así por parte de los sectores más conservadores (como suele suceder ante las novedades y la falta de perspectiva de todo presente), pero también por parte de sus agentes impulsores.⁴⁴⁷ El surgimiento y progresiva posición dominante del informalismo a partir de la segunda mitad de la década consiguió concentrar los esfuerzos y establecer una orientación ejemplar para la modernidad que contribuyó, por oposición, a crear esa imagen ecléctica de los años que van, aproximadamente, de 1948 a 1957. Para determinar cuáles eran las principales tendencias artísticas de esos años podemos seguir dos vías. Una vendría marcada por los primeros textos analíticos generados en la época. La otra se basaría en la observación de constantes estilísticas en las manifestaciones expositivas colectivas, tan importantes en aquellos años, siendo la principal los Salones de Octubre. Es revelador observar dónde se sitúa Brotat en esas dos realidades, la teórica y la estilística.

Un texto pionero fue el librito de Joan-Josep Tharrats *Guía elemental de la pintura moderna (1900-1950)*, escrito en 1948 y aparecido en 1950, hoy en día ejemplar de bibliofilia, impreso con escasa tirada y una cubierta ilustrada con un collage que reproduce un gran ojo mironiano (de resonancias también románicas) y una estrella en la contracubierta. Solo las últimas páginas se dedican al arte catalán del momento, básicamente con una referencia breve a los miembros de Dau al Set. Lo interesante es ver en qué términos se refiere a dos referentes del grupo compartidos con Brotat. Uno sería Rousseau, del que hace el elogio pero lo sitúa fuera de la evolución del arte moderno: “La seva aparició, a principis de segle, és purament casual, aquest gran infant podia haver sorgit en qualsevol moment de la Història de l’Art, car és tan innocent i

⁴⁴⁷ Antoni Tàpies, refiriéndose a la evolución de la revista *Dau al Set* a partir de 1951, criticaba a Tharrats por el “ecléctico panorama que presentó de algunos nombres o acontecimientos del mundo cultural de aquellos años”. Tàpies, Antoni: “Dau al set y las ambigüedades modernas”, en *La realidad como arte*, Murcia, Colegio de Aparejadores, 1989 [1985], p. 258.

primitiu com un dels pintors d'exvots de les nostres ermites".⁴⁴⁸ Es un comentario que se ajusta a la atemporalidad que buena parte de la crítica atribuía a la obra de Brodat. El otro referente sería Paul Klee. Tharrats celebra su sentido poético, geométrico y mágico, elementos de gran interés para Dau al Set, pero también: "En aquest món amable i misteriós que ell ha creat, tots hi voldríem viure, però per desgràcia, està solament reservat per les persones senzilles i humils de cor que s'adaptin a les mínimes necessitats". Imagen poética y terminología sobre la modestia y la humildad también muy próximas a las descripciones de Brodat y de su obra.

Ángel Marsá publica, en un temprano 1951, el ensayo *Una estética del siglo XX*. Las ilustraciones de Salvador Aulestia para describir algunos de los movimientos de vanguardia (cubismo, expresionismo, surrealismo...) por su falta de adecuación a los referentes a los que alude y por su simplicidad dan la medida de la distancia y la desconexión que aún existía respecto a la genealogía de las primeras vanguardias. Un ejemplo de la originalidad pero también de la extraña y marginal asimilación de la tradición de lo moderno en el contexto español de posguerra es el esquema [210] que hace Marsá de la genealogía de la pintura moderna, un poco a la manera del célebre que hizo Alfred H. Mar, director del MOMA, en 1936, pero al que Marsá da una forma de cabeza humana como símbolo de ese humanismo que quería reivindicar y que asociaba, además, a un renacer espiritual. Siguiendo un esquema evolutivo idealista, de progresión lineal, consideraba que el arte estaba a punto de llegar a un gran estilo occidental que él denomina "estilo orgánico" y que resolvería las etapas anteriores, de crisis: "Hemos doblado el cabo de las tormentas de este medio siglo transido de angustia e incertidumbre". De un modo en realidad no tan distante de los críticos conservadores, azorados por la vehemencia cambiante de la modernidad, Marsá afirma que "es hora de renunciar a los experimentos, tan necesarios un día como reacción vital, y a acometer en serio la tarea constructiva que habrá de coronar ese re-nacer artístico que se anuncia por el estilo orgánico. La finalidad del arte es trascendente".⁴⁴⁹ No define formalmente el estilo orgánico. Lo sitúa como una solución de la modernidad en clave espiritual⁴⁵⁰. Si bien Marsá tampoco cita a ningún artista en concreto, comprobamos

⁴⁴⁸ Joan-Josep Tharrats: *Guía elemental de la pintura moderna (1900-1950)*, Barcelona, Dau al Set, 1950, p. 39

⁴⁴⁹ Ángel Marsá: *Una estética del siglo XX*, Barcelona, Cuadernos de arte nuevo, 1951, p. 29.

⁴⁵⁰ Víctor Castells rememora a Marsá y lo describe como católico, muy preocupado por los valores morales y la condición humana, así como algo paternalista en el trato con los artistas

cómo su credo y sus aspiraciones, en 1950, favorecían la interpretación mitificadora y el papel redentor que atribuyó a Brodat, recogido de manera más superficial y menos iluminada por parte de la crítica que se interesó y simpatizó con el artista.

En esta búsqueda de las raíces del arte moderno, *Dau al Set* (por iniciativa de un Tharrats que pretende aglutinar esfuerzos y tendencias diversas) publica en 1951 otro opúsculo retrospectivo: “Medio siglo de movimientos vanguardistas en nuestra pintura”, de Juan Antonio Gaya Nuño. Aunque abarca toda la primera mitad del siglo, el texto se ocupa especialmente de los años cuarenta, de las iniciativas más recientes y de las perspectivas para la década: el Salón de los Once, los Salones de Octubre, Dau al Set, el Ciclo Experimental de Arte Nuevo de Marsá, etc. Las ilustraciones corresponden esencialmente a la nueva generación de artistas catalanes. A pesar de ser amplia y diversa, esta panorámica no incluye a Brodat, que es aún desconocido. En su rápido repaso, es interesante cómo el único artista al que vincula al ingenuismo comparándolo con Rousseau es Guinovart.⁴⁵¹

En otro opúsculo pionero, el de Cesáreo Rodríguez-Aguilera, *Pintura Catalana Contemporánea* (publicado en febrero de 1952, antes de que el crítico tomara en mano la defensa de Brodat) también se define a Guinovart en términos no lejanos a los de Brodat: “con gran dominio del oficio y extraordinaria fuerza expresiva, hace hoy un realismo popular cargado generalmente de poesía y ternura”.⁴⁵²

Hasta la aparición de otras obras alrededor de 1960, el libro más completo y ambicioso en cuanto a la noticia y el establecimiento de un canon de la vanguardia contemporánea española en los años cincuenta es la monografía de Rodríguez-Aguilera *Antología española de arte contemporáneo*, publicada en 1955.⁴⁵³ Se trata de un libro configurado por una serie de textos breves, de unas tres o cuatro páginas cada uno, sobre una selección de los artistas que el autor considera como representativos de la vanguardia en España. En total son cuarenta y ocho fichas, prologadas por una introducción general. Proporcionalmente, tras reseñar con gran eclecticismo a maestros como Picasso, Miró, Solana o Sunyer, se dedican dos tercios a los artistas más jóvenes, los que representaban en aquel momento la vanguardia. Entre ellos está ya Brodat. La

que promovía en El Jardín. Castells, Víctor: *Dau al Set. Cinquanta anys després*, Barcelona, Parsifal, 1998, p. 59.

⁴⁵¹ Juan Antonio Gaya Nuño: “Medio siglo de movimientos vanguardistas en nuestra pintura”, Barcelona, *Dau al Set*, 1951, s.p.

⁴⁵² Cesáreo Rodríguez-Aguilera, *Pintura Catalana Contemporánea (La isla de los ratones. Suplemento de arte)*, Santander, La Isla de los Ratones, 1952, p. 352.

⁴⁵³ Cesáreo Rodríguez-Aguilera, *Antología española de arte contemporáneo*, óp. cit.

selección es muy particular. No hay en ella una estructura determinante pero se pueden distinguir diversas agrupaciones. Entre los pintores catalanes encontramos a Hurtuna, Rogent, Surós, Fornells-Pla (los impulsores de los Salones de Octubre) junto a los del grupo Dau al Set al completo. Al lado de ellos está Guinovart, a los que se añaden algunos expresionistas (Muxart, Jordi, Curós) y figuras aisladas como Josep Maria de Martín, para acabar con Todó y Brotat. Para el libro, Rodríguez-Aguilera aprovechó y recicló textos publicados anteriormente. Es el caso del de Brotat, una síntesis del artículo de *Revista* de 1952. Aunque sitúa a Brotat junto a Todó y de este se reproduce una de sus obras de marcado acento ingenuista [211] no hace en el texto sobre este último ninguna alusión al ingenuismo que permita establecer una relación entre ambos. Tampoco la hay en Ponç, del que se destaca una virtud también reseñada a menudo en Brotat, “el ángel creador”.⁴⁵⁴ Las obras que se reproducen de Manolo Millares [212] corresponden a su etapa figurativa y tienen también un acusado aire ingenuista. En el escrito sobre el entonces joven pintor canario, Rodríguez-Aguilera menciona una etapa de “abstractismo (1949-1953) de reminiscencias mironianas e infantilistas en algún caso”⁴⁵⁵, pero no va más allá en su análisis. Más interesante sería, acaso, su idea sobre Rafael Zabaleta, pintor venerado por él (que también era jiennense) y por D’Ors: “Hay mucho de lo que la pintura moderna ha logrado en la obra de Zabaleta. Quizás como él dice, está todo o casi todo, en una síntesis integradora y esencialmente humana”.⁴⁵⁶ Son palabras que coinciden con las que atribuye a Guinovart,⁴⁵⁷ pero que podrían relacionarse también con el aprecio por Brotat como alternativa al aspecto descarnado y confuso del mundo moderno [213]. En la introducción, Rodríguez-Aguilera propone un “realismo integrador” como solución evolutiva del arte moderno tras el impresionismo, el cubismo, el abstractismo y el surrealismo. En ese realismo integrador se asimilan las aportaciones de la vanguardia, pero se las debe dotar de una cualidad, “la gracia creadora”, que es la que atribuye (en diversos textos y como otros críticos) a Brotat. Se trata de alcanzar una nueva etapa redentora de los peligros apocalípticos que ve, como Marsá y tantos otros, en la época moderna: “Con la misma seriedad con que la ciencia ha llegado a la desintegración atómica, el arte debe emprender la tarea de alcanzar una

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p. 95

⁴⁵⁵ *Ibidem*, p. 117.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 64.

⁴⁵⁷ “La obra de Guinovart es humana porque para ello les basta con saber que la pintura no es obra aséptica de laboratorio, y porque es la totalidad de su ser lo que ha de expresarse en ella y la totalidad de la vida la que ha de ser tenida en cuenta.” *Ibidem*, p. 99.

fase superior”. Y ese nuevo arte debe tener una dimensión humilde y popular: “Así podrá esperarse una pintura que, sin dejar de alcanzar el inefable placer de los estetas, llegue a los bienaventurados pobres de espíritu y contribuya a elevar su conciencia”.⁴⁵⁸ En definitiva, en el libro de Rodríguez-Aguilera, por una parte, Brotat encajaba muy bien entre los artistas que el autor destaca y que respondían a su teoría y a sus expectativas sobre el arte moderno. Por otra parte se otorgaba una categoría y una relevancia a la figura de Brotat al incluirlo en un selecto grupo incluso ofreciéndole el honor de ser mencionado en el prólogo a través del maestro Eugenio d’Ors, pero también, paradójicamente se lo margina al ser el único que concuerda de manera determinante con los atributos del arte ingenuo y popular.

Paralelamente a este bosquejo de un sentido teórico y una valoración estética de la modernidad, los Salones de Octubre nos permiten distinguir algunas constantes o tendencias soterradas (en general no conscientes ni unitarias o militantes) en la efervescencia de recuperación vanguardista de los años cincuenta y ver qué lugar ocupa Brotat entre ellas. No sería posible, ni académicamente honesto, hacer una clasificación estructurada (rígida) y diáfana (simplificadora) de los movimientos representados en los Salones de Octubre o bien, a la inversa, una definición de todas las obras presentadas con relación a los supuestos estilos a los que correspondería cada una, con el resultado de una dispersión confusa y desarticulada, lo cual no implica que no sean analizados y descritos. La razón de esta dificultad es que los artistas se movían de manera muy activa en función de amistades y del aprovechamiento de las escasas oportunidades de viabilidad que tenían y no, como fue más propio de la primera mitad de siglo, encuadrados en grupos compactos y autoconscientes o bien etiquetados de manera constante por parte de la crítica. Ello se debe al desorden y la desconexión que había causado el paréntesis de la guerra así como a cierto atropello propio de la juventud creadora que ensaya diferentes fórmulas y que, en este caso, reunía, unidos por la necesidad y el entusiasmo, a artistas de temperamento muy diferente. Otro factor a tener muy en cuenta es que, excepto casos aislado de muy fuerte personalidad artística, como los conocidos de Tàpies o Ponç (que significativamente dejaron pronto de participar en estas manifestaciones y apenas expusieron en los Salones de Octubre) la mayoría de los artistas, además de hacer pruebas diversas, apostaban por un tipo de arte que puede calificarse de moderado o conservador en comparación con los experimentos más

⁴⁵⁸ *Ibíd.*, pp. 139-140.

avanzados a nivel internacional. Unas veces cierta tendencia a mezclar las soluciones de vanguardias diversas y ya antiguas, y otras el conservadurismo subyacente a pesar de la voluntad de modernidad, explican la dispersión un poco átona de un conjunto de marcado eclecticismo. De todos modos, se pueden hacer ciertas observaciones sobre estilos recurrentes y opciones sincréticamente reiteradas. Las tendencias que distinguiríamos⁴⁵⁹ son imprecisas y cambiantes, como conjuntos que permiten intersecciones entre ellos, mientras que los artistas transitan a menudo, de manera rápida, de un salón al siguiente, entre diferentes opciones estilísticas.

Los tres primeros salones, de 1948 a 1950, se caracterizan, quizás, por una más acentuada diversidad que los restantes, pero esta diversidad es, a pesar de la falta de madurez evidente de muchas propuestas, de gran interés por su atrevimiento desacomplejado y por sus contrastes. En el primer Salón encontramos ya unas opciones que podríamos calificar, laxamente, de expresionistas, donde podríamos situar entonces a los artistas más próximos a la organización: Ramón Rogent, Emili Alba, Manuel Capdevila, Albert Ràfols-Casamada o Francesc Todó. Están también artistas de una generación algo mayor y conservadora como Antoni Costa, Bernat Sanjuán o Puig-Barela. A su lado estarían los artistas que practican diversas formas de abstracción, que tiene en conjunto un aire literalmente ingenuo por su carácter experimental y primerizo. Aquí encontraríamos a Aulestia, Cuixart (en realidad aún figurativo), Jordi Mercadé, Pere Tort y Antoni Tàpies, el más atrevido y original, como es bien sabido, con su *grattage* que anticipa su exitosa poética de madurez. Otra línea que podríamos señalar es la del primitivismo de influencia románica, representado por Nuria Picas y el veterano Josep Maria de Sucre, pero que pronto tendría más seguidores. El segundo Salón se puede estructurar en grupos similares y repartidos en proporciones equilibradas entre la abstracción (Alba, Cuixart, Planasdurà, García-Vilella y Tort), el expresionismo (Aulestia, Capdevila, Costa, Sucre), las opciones moderadas (Pilar Planas, Joan Roda, Albert Ràfols-Casamada, Conxa Sisquella) con una rama geometrizable de origen cubista (Rogent, Josep Hurtuna, Josep Maria Martin, Todó) y la línea primitivista (Aurora Altisent y Marc Aleu, a los que se aproximarían un poco García Llorca o Maria Girona).

Ya en 1950, en el III Salón, coincidiendo con la aparición pública de Brodat, se produce un interesante cambio. En primer lugar, no participa ninguno de los miembros

⁴⁵⁹ Me refiero aquí a la pintura y no me ocupo de la escultura, que sigue una lógica distinta.

del grupo Dau al Set, que marcaban en buena parte la pauta más radical en el Salón. En segundo lugar se produce una eclosión clarísima de las tendencias primitivistas. Podríamos asociar las obras reproducidas en el catálogo a las diferentes tendencias.⁴⁶⁰ La abstracción pura desaparece. Observamos la consolidación de un grupo de obras que se pueden clasificar de un modo u otro de primitivistas: Alba, Aleu, Joan Cots, Fornells-Pla, Guansé, Guinovart (que presenta una de sus obras sobre los toros), Nuria Picas, Ramón Llovet (de aire popular), Antoni Picas, Francesc Todó, incluso Hurtuna con una obra que parece influida por Campigli, o Pere Tort que introduce una figura elemental en su composición de base abstracta. El expresionismo se mantiene, pero reducido (Rogent, Sucre, Emilia Xargay, Mercè Vallverdú).

El Cuarto Salón (1951) incorpora de nuevo a los Dau al Set al completo, a lado de las formas contenidas de expresionismo o de relectura tranquila de las primeras vanguardias, que forman el grupo más voluminoso. Como propuestas aisladas, hallamos el surrealismo algo anticuado de un Aulestia, la abstracción de Planasdurà que entra en su fase geométrica o la literalidad picasiana de Marc Aleu. Entre los primitivistas (García-Lort, Guansé o Núria Picas) destaca Guinovart por una obra donde muestra que está muy próximo también a los experimentos en pos de un nuevo realismo. Se reduce algo el número de participantes (frente a los treintainueve a los que llegó el Segundo Salón). El quinto, en 1952, es sutilmente más conservador. Además, las reproducciones se reservan para artistas que en esos momentos están aún moviéndose entre diferentes posibilidades, que son distintos matices de una figuración moderna. Así, por ejemplo, la obra presentada por Ràfols-Casamada muestra una esquematización y una frontalidad que la aproximan a las fórmulas primitivistas, pero hay en él algo del equilibrio noucentista así como una narrativa de lo popular y lo prosaico que le aproximan al realismo.

En el VI Salón (1953) aparece Brotat, cuando se confirma la deriva esencialmente moderada del Salón. En el catálogo se da el protagonismo a la modernidad equilibrada y recatada, de herencia cubista, representada por los Ramón Rogent, Ràfols-Casamada, Josep Maria de Martín, Roca Sastre, Todó y Valls, pero a la vez encontramos aún a Joan Ponç y Joan Josep Tharrats, al lado del primitivismo de Brotat o Guansé o de la abstracción, ya consolidada como opción, del aislado Enric Planasdurà. El V Salón confirma ese reparto de fuerzas entre primitivismo,

⁴⁶⁰ No las reproduce todas, pero sí una de cada artista.

expresionismo y formulas moderadas y un lugar algo menor pero fijo para la abstracción (Will Faber, Plansdurà, Tharrats). Hay que señalar que en este Salón aparece, entre los pintores relacionables con el expresionismo, una vía, representada por Jordi Curós, Jordi Mercadé y Jordi Fornàs, marcada por los colores oscuros, los temas dramáticos y la explotación de un linealismo acusado en el dibujo que se debe relacionar con el estilo miserabilista que estaba de moda en el París existencialista. Se trata de una opción internacional que se quiso oponer a la abstracción y que tuvo una suerte conflictiva, ya que cayó en descrédito en pocos años después del entusiasmo inicial generado por sus cabezas visibles, Francis Gruber y Bernard Buffet.

El IX Salón de Octubre, integrado en la III Bienal Hispanoamericana, fue excepcional, pues los artistas que lo dirigían o que tenían arraigo e influencia en él expusieron en la Bienal y reservaron el Salón para artistas jóvenes y en cierto modo marginaron a los que consideraban menos maduros o importantes. Allí quedó Brotat, junto a figuras hoy olvidadas y a otros jóvenes interesantes como Eduard Alcoy. En este Salón, las obras asimilables de una manera u otra al expresionismo (algunas en su variante realista o miserabilista) siguen dominando, junto a otros grupos que podríamos establecer, más equilibrados, el de las opciones moderadas y el de la abstracción, mientras que el primitivismo pierde peso (Brotat, Claude Collet y, quizás, Rovira-Brull se podrían incluir en este grupo). El IX Salón sigue la misma tónica, cada vez con mayor número de artistas noveles (que luego han tenido desigual fortuna). La vía expresionista (si en ella incluimos los realismos populares y enérgicos) se equilibra con la abstracción, que crece en número de representantes (Alcoy, Joan Furiols, Hernández-Piñero-viniendo del realismo-, Fernando Lerín, Jiménez-Balaguer, Rovira Brull, Luis Porqueras, Fernando Tábara o Antoni Xaus), fruto de la evolución artística del momento y del impacto de Tàpies en la Bienal Hispanoamericana del año anterior. El primitivismo sigue reduciéndose. Podríamos incluir en él al mexicano Amadeo Plaza, la obra presentada por Matías Palau Ferré (representante de una opción en realidad ecléctica y moderada), de Brotat y de la artista naif Carme Rovira. Finalmente, el último Salón de Octubre, el X, en 1957, tiene características de epílogo y homenaje a sus impulsores, de modo que reúne a la mayoría de los artistas más importantes que en él participaron desde sus inicios, con la clara sensación de fin de ciclo. Es una celebración colectiva y no todas las obras que se presentan son de aquel año, pero permite hacer una fotografía de las tendencias de la época, si bien ya no de un modo tan completo, pues las opciones, los grupos y los colectivos ya se habían dispersado (justamente, este Salón es

su canto de cisne, un gesto forzado). Descartadas las buena parte de las obras de carácter más conservador, quedan los artistas de la generación de posguerra manifestándose en las variantes que he señalado de expresionismo y de realismo popular, relacionadas entre ellas y tendencias dominantes si se observa en su conjunto, al lado de las diferentes formas de primitivismo, y junto a un importante bloque abstracto en el que aparece como novedad en expansión el informalismo matérico iniciado por Tàpies.

Otros acontecimientos expositivos permiten confrontar la obra de Brotat con sus contemporáneos y ver cómo se integra entre ellos. Participa en el segundo y tercer Salón del Jazz, de los que se celebraron cuatro ediciones (la cuarta y última, más tarde en 1957). En los catálogos de la segunda y la tercera, llevados a cabo por Tharrats y contabilizados como números de la revista *Dau al Set*, Brotat es presentado por aquellas personas afines que podían arroparle y que lo hicieron de manera decidida, otorgándole una visibilidad destacada. En el Salón de 1952, cuando Brotat era aún muy poco conocido y su carrera incipiente, Tharrats le dedica una página entera [215]⁴⁶¹. Tharrats presenta un poema suyo (“Blues d’un dia que Sant Francesc d’Assís volgué ésser també negre”). La coincidencia de Tharrats y Brotat como premiados en el concurso de crismas de PEN pudo haber sido el momento en el que el editor de *Dau al Set* se fijara en la obra de Brotat y los valores que se le atribuían. Por ello no es extraño que le escogieran para acompañar su poema que trata justamente de las clases humildes por antonomasia que serían los antiguos esclavos del sur de los Estados Unidos, retratados con dulzura y compasión (“a voltes fa bonic sentir-se com un negre”). El dibujo de Brotat se reproduce en una lámina individual sobre un papel coloreado, tipo de reproducción de calidad de las que solo hay tres en todo el catálogo (era un recurso habitual por parte de Tharrats para introducir color en su revista, editada a una sola tinta). La lámina de Brotat es la única que ha sido coloreada a mano, siendo excepcional y diferente cada ejemplar, quién sabe si por el propio Brotat, ya que este utiliza el mismo tipo de fondo de colores suaves y lavados en alguno de sus dibujos y grabados [215]. El dibujo de Brotat no hace referencia a la temática del poema, sino que representa a unos músicos de jazz. Fue por tanto una elección de Tharrats no por afinidad temática sino poética. También es muy interesante comprobar como Brotat introduce un año después el tema del negro trabajador o del esclavo en su pintura, en los

⁴⁶¹ Imagen en tamaño mayor [A32].

dibujos que presenta al Salón (el catálogo reproduce uno de ellos acompañado de un poema de Cesáreo Rodríguez-Aguilera que no trata, esta vez sobre la esclavitud, demostrando esa influencia a destiempo de Tharrats) e incluso en un óleo [158]. Si la aparición de la temática del jazz viene dada por una convocatoria general y asumida colectivamente, cabe entender que Brodat desarrolló el motivo iconográfico de la esclavitud a partir de la ocurrencia personal de Tharrats y la cooperación con él. Este caso menor, pero interesante pues Brodat, en sus timidez y aislamiento, ofrece pocas situaciones de colaboración comparables, muestra cómo Brodat podía ser apreciado y convocado por parte de figuras activas del arte moderno de la época y cómo él, a su vez, tomaba nota bastante literal de las sugerencias, esta vez no críticas sino artísticas que le hacían o que surgían de esa relación.

La inclusión de Brodat en el Salón de los Once, en su X edición, fue otra ocasión para compararlo con sus contemporáneos. Aunque en el criterio de selección de la Academia Breve no había una voluntad unitaria, en ese Salón coincidió Brodat con los miembros de Dau al Set y con Guinovart. La importancia otorgada a Brodat viene confirmada por su inclusión en la exposición Antológica de los Salones, en 1954. Dentro del asumido eclecticismo de las propuestas de cada Salón, cuya finalidad declarada por parte de la crítica por D'Ors es contribuir la consolidación del arte moderno, Brodat merece la misma atención que otros artistas en las reseñas colectivas. Incluso en algún caso vemos como se le puede ligar, aunque sea tangencialmente, a Tàpies.⁴⁶²

La repercusión obtenida por la participación de Brodat en la Bienal Hispanoamericana es, no obstante, muy menor, debido a la magnitud del evento y la gran cantidad de participantes. Ya he explicado que Brodat quedó relegado durante la III Bienal a la exposición del Salón de Octubre que allí se incluía. Que la ocasión era importante y movilizó a los artistas más destacados lo prueba la formación del efímero Grupo Taüll, que quedó en un artículo en *Revista* y dos fotografías a cargo de Català-Roca.⁴⁶³ El grupo se organizó justo antes de la Bienal y parece que podría haber sido una estrategia para obtener visibilidad y diferenciación en la misma. Como explica Rodríguez-Aguilera, en el fondo “se trata de una lucha política, de política artística”. El patronazgo de Taüll subraya una admiración compartida por el románico, pero no

⁴⁶² Sobre Brodat se destacan en una ocasión los “perfiles en las figuras que recuerdan bajorrelieves egipcios. Aire que por cierto encontramos en el cuadro Tàpies”. José María Jové: “IX Exposición antológica de la Academia Breve”, *Ateneo*, 1953.

⁴⁶³ Véase Granell, Enric: *Dau al Set el foc s'escampa*, óp. cit., p. 102.

representaba forzosamente a los artistas que eran más próximos a ese modelo. Rodríguez-Aguilera se queja de la ausencia de Ponç y de Brotat: “¿Qué mejor prueba de constante histórica de la advocación Taüll, que la presencia de un Brotat imaginero y neorromántico? ¿Qué mejor enlace entre los figurativos y los abstractos del grupo, que lo fantasmagórico de la pintura de un Ponç, por ejemplo?”⁴⁶⁴ Y es que no debía ser el modelo o el símbolo del románico lo que unía a artistas tan dispares como Marc Aleu, Josep Guinovart, Modest Cuixart, Xavier Muxart, Jordi Mercadé, Antoni Tàpies y Joan Josep Tharrats, sino un objetivo de promoción artística en vísperas de la Bienal, que no cuajó por la heterogeneidad de sus componentes y la falta de unidad estética. Es definitivamente significativa que Joan Ponç, distanciado de sus amigos de Dau al Set y a punto de emigrar a Brasil, así como el solitario y tímido Brotat quedaran fuera de un grupo en el que, por coherencia estética y por proximidad generacional, deberían haber participado.

Frente a esa posición en falso entre sus colegas catalanes, sorprende la admiración y respeto, a finales de la década por parte de los artistas valencianos. Me he referido a la participación de Brotat en las actividades del Movimiento de Arte del Mediterráneo. A raíz de una serie de cartas sobre ciertos problemas con la exposición de la Sala Braulio, en 1957 (un extravío temporal de las obras de Brotat), Juan Portolés declara a Brotat (repitiendo palabras destinadas a los responsables de la galería) que “precisamente su exposición que tantísimo nos interesa, es además el comienzo de unos intercambios con Barcelona que no quisiera por nada del mundo comenzasen con un fracaso”.⁴⁶⁵ Es decir, Portolés veía la relación de Brotat como una declaración de intenciones que le abriría las puertas de los contactos y la complicidad con los artistas de vanguardia catalanes. Es evidente que Brotat no podía cumplir la función de establecer unas relaciones personales con esos artistas, pero sí que es cierto que a partir de esa irrupción de Brotat en Valencia, Portolés se lanzaría a la construcción de un proyecto expositivo y de militancia moderna que asimilaba a los artistas catalanes y valencianos. En la primera exposición del Arte Actual del Mediterráneo, encontramos, junto a Brotat, a artistas como Josep Hurtuna, Santi Surós, Carles Planell, Albert Ràfols-Casamada, Will Faber y Joan Josep Tharrats junto a los que serían protagonistas de la renovación valenciana, como Salvador Soria o Andreu Alfaro. La participación de

⁴⁶⁴ Rodríguez-Aguilera, C.: “El Grupo Taüll”, *Revista. Semanario de actualidades, artes y letras*, n° 181, 29 de septiembre de 1955.

⁴⁶⁵ Carta de Juan Portolés a Brotat, 19.1.1958 (AB).

Brotat siempre fue individual y generada desde Valencia, tal como demuestra una carta de Portolés que responde a la inquietud de Brotat por saber si participarían otros catalanes, refiriéndose el comisario valenciano al “grupo Vayreda”. Es a Portolés y no a sus colegas barceloneses directamente a quien Brotat dirige su pregunta, gesto sintomático de su falta de relación personal con los catalanes. El “grupo Vayreda” no fue nunca un grupo articulado como tal pero sí una serie de artistas unidos por su amistad y el trabajo con la galería Vayreda. Es cierto, no obstante, que esta galería organizó una exposición durante la III Bienal hispanoamericana en la que se presentaba como una alternativa moderada y figurativa a la modernidad radical y al arte reaccionario. Estaban en la exposición artistas como Ramón Rogent, Albert Ràfols-Casamada (justo antes de dar el paso a la abstracción) o Francesc Todó (justo antes de pasar a la temática social del maquinismo).⁴⁶⁶

Finalmente, en este panorama disperso, en el que Brotat tiene una presencia irregular y de relaciones poco consolidadas con sus colegas artistas, cabe estudiar cuáles serían su singularidad y sus paralelismos con las diferentes manifestaciones de modernidad ingenuista y primitivista, así como con la obra de los artistas que bien sea temporalmente, bien como opción definitiva se pueden relacionar con estas tendencias. Vinculado a este primitivismo estaría el franciscanismo difuso en la época que se asociaba a valores de austeridad, honestidad, contacto con la naturaleza y sencillez estética.

Un tema candente al que se dedicaron importantes esfuerzos durante la década de los 1950, tanto a nivel europeo (Iglesia de Notre-Dame-de-Toute-Grâce en Plateau de Assy, Francia, construida en 1950) como español (el proyecto más ambicioso fue la Basílica de Santa María de Aránzazu, 1955), fue el de la renovación del arte religioso y litúrgico. Por un lado, había una modesta pero significativa voluntad por parte de la iglesia de adoptar los nuevos lenguajes artísticos. Por otra, desde las filas de la vanguardia se descubriría una afinidad entre la aspiración a un arte auténtico y profundo y las inquietudes de tipo espiritual. Ángel Marsá, primer defensor de Joan Brotat, fue uno de los defensores de la necesidad de un arte orientado al desarrollo de la dimensión

⁴⁶⁶ La exposición *Exponentes de la pintura moderna* (septiembre de 1955), organizada por la Sala Vayreda “en motivo de la II Bienal Hispanoamericana de Arte” (tal como reza el catálogo), incluía a Manuel Capdevial, Ramón Rogent, Josep Hurtuna, Xavier Valls, Ignasi Mundó, Maria Girona, Francesc Fornells-Pla, Albert Ràfols-Casamada, Juan A. Roda, Francesc Todó y Charles Collet.

espiritual del hombre: "Brotat alienta la vocación —podríamos decir la mística— del arte anónimo en simple función orgánica. Está, pues, por ello dentro de la más estricta órbita de las búsquedas del arte actual, que ansía volver a las fuentes puras del 'don de Dios', de la potencia creadora, de las intuiciones. Esto es, el imprescindible concepto mágico, metafísico, reverencial, religioso, del arte de todos los tiempos".⁴⁶⁷

En Cataluña, el debate sobre la coincidencia y complicidad entre arte religioso y arte moderno fue intenso porque se podía relacionar con la reivindicación del románico. Luis Felipe Vivanco enunciaba que la pintura románica catalana o los mosaicos bizantinos eran más auténticamente religiosos que la Santa Teresa de Bernini.⁴⁶⁸ Georges Rouault, creador de una obra de orientación cristiana, era uno de los artistas más analizados y admirados del momento.⁴⁶⁹ Para Eugenio d'Ors, el arte prehistórico era fundamentalmente religioso. Hacía también el elogio de un Rouault vinculado con la técnica del vitral emplomado.⁴⁷⁰ Sebastià Gasch defendía la no belleza del arte moderno, por lo que señalaba que lo importante es la comunicación de la emoción en un artículo significativamente ilustrado con una crucifixión de Rouault y un detalle de las pinturas de Santa Maria de Taüll.⁴⁷¹ La nueva religiosidad (católica progresista o difusa) tenía en el primitivismo un medio de expresión muy adecuado. En 1954, Manuel Capdevila realizó su "Corona para un mártir", confeccionada con cantos rodados, cobre y madera, absolutamente austera, primitiva y pobre en relación con la orfebrería tradicional. En el arte de De Sucre, según Cortés, "sería posible rastrear ecos de Rouault o Picasso, concepciones ornamentales bizantinas, la limpieza colorista de las culturas aborígenes e, incluso, el grafismo de extremo oriente".⁴⁷² La arquitectura y el diseño también participaron de esta inspiración religiosa asociada a la pobreza, la austeridad, la sinceridad formal y constructiva y los valores éticos, tal como se aprecia en algunos de los primeros trabajos de Antoni de Moragas i Gallisà, quien sería fundador del Grupo

⁴⁶⁷ Marsá, Ángel: texto del folleto para la exposición en la Galería Jardín, 1951.

⁴⁶⁸ Vivanco, L.F.: "Arte y catolicismo", *Revista. Semanario de actualidades, artes y letras*, n° 26, 9 de octubre de 1952.

⁴⁶⁹ Véase Mitrani, Alex: "La singularitat de Rouault i la seva influència", *Papers d'art* n° 87, 2° trimestre de 2004, pp. 130-131.

⁴⁷⁰ D'Ors, E.: "Rouault", *Revista. Semanario de actualidades, artes y letras* n° 37, 25 de diciembre de 1952.

⁴⁷¹ Gasch, S.: "Aspecto del arte contemporáneo", *Destino* n° 625, 30 de julio de 1949.

⁴⁷² Cortés, J.: "Sucre", *Destino* n° 643, 3 de diciembre de 1949.

R.⁴⁷³ Su humilladero (*pedró* en catalán) de Argentona (1945) [217] destaca por un primitivismo bárbaro que parece incluso asumir la fealdad como recurso. La cruz está plantada sobre un mástil de madera, casi un simple poste de luz o teléfono con una contundente y muy simple cubierta protectora. Está decorada con relieves de piedra de inspiración románica que han sido adosadas a modo de exvotos. Su parroquia de Badalona (1955) [218], construida remodelando un antiguo almacén, mantiene la pobreza original e incluso la acentúa con el añadido de materiales industriales en bruto: ladrillo, adoquín, plancha de fibrocemento, hormigón y madera. La coincidencia de tono e inquietudes, a pesar de los diferentes estilos y trayectorias se confirma en encuentros curiosos como el que se produjo en una de las exposiciones del colectivo de arquitectos Grupo R con las obras de Tàpies y Brodat. En 1954, el éxito de la segunda exposición del Grupo R en las Galerías Layetanas (que también acogían los Salones de Octubre) hizo que se solicitara a los siguientes expositores, Tàpies y Brodat, que mostraran su obra junto a la de los arquitectos. A pesar de las diferencias se produjo un resultado armónico⁴⁷⁴ tal como indicó Antoni de Moragas: “Això va permetre d’obtenir un excepcional conjunt. Les figures medievals d’en Brodat feien molta gràcia enmig de les persianes enrotllables, finestres metal·liques, mobles moderns i portes de vidre. Les pintures d’en Tàpies, una d’elles de mida gran, contrastaren brillantment amb la regularitat de les superfícies llises dels plafons normalitzats”.⁴⁷⁵

San Francisco se convirtió en un emblema y se habló a menudo de franciscanismo para referirse a estos trabajos. El santo de Asís encarnaba el espíritu de pobreza, pero también una relación nueva y amorosa hacia la naturaleza que podía enlazar con el imaginario de Paul Gauguin. Antoni Tàpies recordaba en una entrevista reciente que en esa época el franciscanismo le interesaba tanto como el taoísmo en

⁴⁷³ Mitrani, Alex: “Politics of fragility in Catalonia: Radical austerity in a postwar context, its origins and continuity until nowadays”, 8º congreso del Committee for Design History and Design Studies, Sao Paulo, 3-6 de septiembre de 2012; <http://www.fau.usp.br/icdhs2012/>.

⁴⁷⁴ Analizando el interiorismo del Grupo R (por ejemplo, el domicilio del propio Antoni de Moragas [1957] o el piso-muestra de la casa de la Barceloneta proyectada por José Antonio Coderch [1952]) observamos cómo era frecuente combinar piezas de artesanía popular y aspecto arcaico con obras de arte moderno y réplicas de obras románicas o religiosas. Uno de las primeras manifestaciones de este criterio se dio en el pabellón español en la IX Trienal de Milán (1951), diseñado por José Antonio Coderch. Sobre el interiorismo de Coderch y su participación en la Trienal de Milán véase Armesto A. y Díez, R.: *José Antonio Coderch*, Barcelona, Santa & Cole, 2008.

⁴⁷⁵ Moragas, A.: “Els deu anys del Grup R d’arquitectura”, *Serra d’Or* nº 11-12, 1961.

cuanto expresión de una espiritualidad auténtica, austera y exigente.⁴⁷⁶ Giotto, el pintor franciscano por excelencia, era invocado regularmente: primitivo, pero también racional y humanista, sintético y realista. Roberto Rossellini había dirigido en 1950 la película *Francesco, giullare di Dio*. Josep Maria García-Lort pintaría dos figuras de San Francisco [219]. A pesar de sus relaciones críticas con el estamento católico, la obra de García-Lort tenía un componente religioso de carácter sincrético que evocaba la dignidad humana y su relación necesaria con la naturaleza y la vida. En el número de *Dau al Set* dedicado al Segundo Salón del Jazz, Tharrats publicaba un poema, acompañado de un dibujo de Joan Brodat. Su título era “Blues d’un dia que Sant Francesc d’Assís volgué ésser també un negre” [215] y en él expresaba una suave sentimentalidad de raíz católica. En Francia, en 1954, Jeanne-Bucher editó, con grabados de Roger Bissière, el “Cantar a nuestro Hermano Sol de Francisco de Asís”. Areán afirma que, hacia el año 1955, Maria Girona entró en una etapa de “franciscanismo máximo” que la aproximó a Brodat.⁴⁷⁷ Con el espíritu franciscano se asociaba una valoración de la humildad, la sencillez, el contacto con la naturaleza y el humanismo comprometido. Podemos reencontrar este ideario de la pobreza y la espiritualidad en la obra, ya más avanzada y trasladada al lenguaje abstracto, del propio Antoni Tàpies.

III-4-b. La valoración del primitivismo ingenuista y el arte infantil.

Al proyectar una mirada retrospectiva sobre los Salones de Octubre, Alexandre Cirici distinguió diferentes tendencias tratando de distribuirlas con cierta precisión: “Mirant el conjunt dels expositors, hom pot comprovar que la majoria d’ells representaven la continuació dels ismes internacionals del període anterior, a través d’un post-cubisme, un post-nabí, un post-fauvisme, l’abstracció geomètrica o un primitivisme naif. Un 28% postcubista, un 27% postfauve, un 23% no figuratiu, un 13% primitivista i un 90% expresionista”.⁴⁷⁸ Hay varias cosas sorprendentes en esta aparente clasificación analítica. A no ser que se trate de una errata, en primer lugar sucede que los porcentajes, aunque muy concretos, no cuadran. En segundo lugar, aunque distingue diversas

⁴⁷⁶ Entrevista en el documental “Tàpies: aprendre de totes les coses”, 1998, BTV.

⁴⁷⁷ Areán, C.A.: *La escuela pictórica barcelonesa*, p. 52.

⁴⁷⁸ Cirici Pellicer, Alexandre: “Escultura, pintura, gravat, dibuix. L’ensenyament, els grups, la crítica (1948-1971)”, en Jardí, Enric (ed.): *L’art català contemporani*, Barcelona, Aymà, 1972, p. 195.

tendencias o estilos, Cirici describe un grupo expresionista hipertrofiado. No menciona en cambio el surrealismo ni diferencia entre tendencias dentro de la abstracción, como tampoco señala las pervivencias del noucentisme. Más que clasificar, lo que hace es señalar las diversas fuentes de inspiración y su eclecticismo. Pero lo más significativo es cómo describe a los agrupados bajo el epígrafe “primitivismo” (calificado de “naif”). Podríamos detectar rasgos primitivistas en los otros grupos, pero Cirici confirma que el primitivismo catalán durante los años de los Salones de Octubre (1948-1958) está dominado por una orientación ingenuista. Es interesante comprobar que Cirici tuvo un gran interés por el primitivismo en sus inicios intelectuales, casi en la adolescencia, como prueban sus artículos en la revista *Prismes*⁴⁷⁹ que él mismo dirigía. Bajo el seudónimo de Francesc de Tàber apareció en ella un artículo que muestra ya de forma elemental todos los valores positivos (morales o estéticos) que se le asignarían al primitivismo y el ingenuismo en los años de posguerra.⁴⁸⁰ Aunque este artículo no se le ha atribuido a Cirici, tampoco descartamos que fuera suyo o inspirado por él.⁴⁸¹ En ese texto vemos una síntesis de las ideas de raíz romántica que sobre el primitivismo circulaban entre las vanguardias. Se califica los hombres primitivos de "homes espirituals" y se los identifica con el niño: "Durant un cert temps tots som primitius. L'infant és un ser primitiu perquè viu d'emocions. La civilització no ha tingut temps encara de corcar-lo. Quan descobreixi la seva personalitat, comprendrà la civilització. Si no es deixa arrabassar per ella i conserva el seu cor d'infant serà el veritable home primitiu". El artista primitivo se caracteriza por su estilo antinaturalista y se identifica con “lo arcaico”: “Els arcaitzants o primitius negligeixen la forma per donar-hi més expressió, més esperit, per abocar-hi tota la sensibilitat, l'ànima". El autor concluye: "Què és l'artista? Un infant inconscient. Què és el primitivisme? Senzillesa, espiritualitat, consciència. Quin és l'home veritable? L'home primitiu".

Significativamente, el sumario de este número de *Prismes* viene ilustrado con una fotografía del Cristo románico del Museu de la Ciutadella. Autor o no del texto, Cirici establece también, en su análisis de los Salones de Octubre, la equivalencia entre

⁴⁷⁹ Sobre *Prismes* véase Cirici Pellicer, Alexandre: *El temps barrat*, Barcelona, Destino, 1973, p. 166.

⁴⁸⁰ Tàber, Francesc de (seudónimo): “"Primitivisme i sensibilitat", *Prismes* nº 10, octubre de 1931, pp. 225-226.

⁴⁸¹ Véase el catálogo *Homenatge de Catalunya a Alexandre Cirici, (1914-1983)*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona – Universitat de Barcelona, 1984.

primitivismo, arcaísmo e ingenuismo, equivalencia que aparece de forma recurrente en el discurso de la crítica.

Vimos cómo en Europa, con Cobra y el *art brut*, el ingenuismo se constituyó como unos de los fundamentos de la vanguardia a finales de la década de los cuarenta, teniendo entonces aún una repercusión limitada o indirecta en Cataluña. Es en la década siguiente, los cincuenta, cuando se articula de manera más teórica y explícita esta valoración de lo ingenuo a través de la reivindicación del arte infantil como inspiración para los artistas de vanguardia.

El documento culminante en el proceso de descubrimiento de los valores creativos del arte infantil desde la perspectiva de la vanguardia y que contribuyó más a su divulgación fue el libro de Sebastià Gasch *El arte de los niños*, editado por PEN en 1953. Recordemos que PEN. (Producciones Editoriales del Noroeste) fue un proyecto del grafista Ricard Giralt Miracle dirigido por Juan-Eduardo Cirlot. Un año antes, en 1952, había publicado *Christmas y felicitacions* de J.J. Tharrats, donde se recogía el dibujo con el que Brotat había ganado el segundo Premio Filograf de Christmas (1952).

Gasch ya había escritos algunos textos sobre el tema que debían mucho a su relación con Joan Miró y Ángel Ferrant, figuras del arte anterior a la guerra interesadas por lo infantil. Para esta monografía, Gasch se basó, como el mismo reconoce, en una obra de referencia en el estudio del dibujo infantil (*Les dessins d'un enfant* de Georges-Henri Luquet, 1913) que distingue las diferentes etapas en la evolución del dibujo infantil. Vincula esta base teórica a su contacto personal con el arte infantil y hace referencia a la importancia de Pere Vergés con la renovación pedagógica (iniciada durante la República) que llevó a cabo en la Escola del Mar (ya me he referido a ella). A raíz de un artículo de Gasch sobre el arte infantil, Vergés lo invito a visitar la escuela despertando un gran entusiasmo en Gasch: "Los dibujos que hacían los pequeños alumnos de la Escuela del Mar suspendieron al punto mi ánimo. La pureza e intensidad de aquellos dibujos, 'fruto plástico que se perpetúa fragante —según ha dicho el gran escultor Ángel Ferrant—, que deja ver profundidades insondables a través de una claridad meridiana', me produjeron un embeleso que con palabras no se puede explicar. Fue algo así como un flechazo".⁴⁸² La aproximación entre la labor pedagógica innovadora impulsada por Vergés y los artistas de vanguardia se prolongó después de la

⁴⁸² Gasch, Sebastià: *El arte de los niños*, Barcelona, PEN, 1953, p. 7.

guerra, tal como muestra la publicación de una “Encuesta sobre el dibujo infantil” prologada por Ángel Ferrant y citada por Gasch.⁴⁸³

Entre las características que Gasch identifica como propias del arte infantil, algunas se podrían aplicar al arte de Brotat, particularmente durante la etapa del llamado "realismo intelectual", que sería la del máximo apogeo del dibujo infantil, cuando se empieza a manifestar cierta capacidad gráfica, pero aún no se ha alcanzado un realismo visual eficaz. La focalización en el detalle, que dispersa la síntesis de lo figurado, o la transparencia son quizás los recursos más próximos a Brotat. El niño pinta en esta etapa lo que sabe y no lo que ve. Gasch pone como ejemplo de transparencia algo que nos recuerda directamente a Miró y luego a Dau al Set o a Brotat: "Plantas colocadas en macetas cuyas raíces se transparentan a través de la tierra y el barro".⁴⁸⁴ Aunque Gasch no establece paralelismos directos entre el arte infantil y el de vanguardia, estos se pueden inferir de unas valoraciones en las que lamenta el amaneramiento y mimetismo que aprecia en el arte infantil cuando este pasa a su cuarta etapa, donde ya predomina la voluntad de realismo visual.

La preferencia por el arte infantil en sus cualidades más idealistas y originales tiene que ver, más que con unos valores plásticos, con unos prejuicios artísticos y románticos en los que se valora primordialmente la originalidad y la independencia, y en los que cierto virtuosismo técnico y las pretensiones artísticas aparecen como decadentes frente a la espontaneidad inconsciente: "Siempre ocurre lo mismo. Primero el niño es artista, luego se hace artista".⁴⁸⁵ El realismo y la retórica artística serían, pues, una degeneración que, implícitamente, se puede corregir con un retorno a la naturalidad del niño. Se trata de un discurso que se podría inserir en el debate sobre la definición y el valor del arte ingenuo o primitivo: "El fenómeno artístico tiene una realidad secreta, y hay que saberla descubrir bajo las gangas que la cubren. Los grafismos infantiles, soltados los lastres, nos muestran esa realidad en su más limpia desnudez".⁴⁸⁶ Gasch considera que el arte debe ser hacer posible un acercamiento a "la verdad" y para ello es necesaria la pureza del arte infantil. Para esta crítica del profesionalismo y lo académico frente a la autenticidad infantil se apoya a menudo en el texto citado de Ángel Ferrant: "El niño no rodea, habla sin miramientos, dibuja sin adornos; va directo adonde quiere llegar; nunca se pierde. El hombre se desorienta, enreda las cosas y, en mil encrucijadas,

⁴⁸³ “El dibujo infantil en la antigua Escuela del Mar”, encuesta, Barcelona, Garbí, 1949.

⁴⁸⁴ Gasch, S.: óp. cit., p. 17.

⁴⁸⁵ *Ibíd.*, p. 49.

⁴⁸⁶ *Ibíd.*, p. 52.

no tiene más remedio que retroceder; luego, después de abandonar el enredo, acaba por dirigirse adonde el niño le señala".⁴⁸⁷

Evidentemente, si se toman al pie de la letra estas observaciones pueden también alejarnos de la creación de vanguardia. No hay ni en Brotat ni en Ponç, por ejemplo, esta ingenuidad real. Tampoco encajarían seguramente con esa descripción de lo infantil las cualidades ornamentales de las artes primitivas o el carácter no espontáneo (sino esotérico) del simbolismo de Dau al Set. Pero lo que importa realmente es el que el modelo infantil sirviera como argumento para defender una concepción romántica del arte basada en su capacidad para acceder, de manera no racional ni tradicional, a un conocimiento profundo y misterioso de la realidad. Es así como se interpretaba el supuesto primitivismo o infantilismo de Miró; es este el caldo de cultivo ideológico que facilitó el desarrollo de la obra de Brotat o de otros artistas que fueron conectando con el primitivismo (y con su defensa por parte de la crítica) hasta que la analogía perdió fuerza.

Probablemente, la aproximación más notoria al mundo de la infancia desde el arte catalán de los años cincuenta fue la que protagonizó Romà Vallès, un pionero del expresionismo abstracto que contó con el privilegiado apoyo de Juan-Eduardo Cirlot. A mediados de esa década, siendo profesor del Instituto laboral Fernando Casablancas de Sabadell (enseñaba formación profesional), impulsó diversas iniciativas para dar a conocer el valor creativo del arte infantil y su importancia en la educación: los ciclos de conferencias *Apuntes de arte* en noviembre-diciembre de 1955 y *La educación de la infancia por el arte*, con la participación de J.J. Tharrats y Alexandre Cirici, en noviembre de 1956, además de varias exposiciones de arte infantil. Se trata de un planteamiento que podemos considerar revolucionario en el marco de un centro dedicado a la preparación de futuros profesionales con una orientación más propia del pragmatismo y el conservadurismo de las artes aplicadas. Romà Vallès realizó varias exposiciones de dibujos que también mostraban trabajos en grabado, collage y otras formas expresivas relacionadas con las aportaciones de las vanguardias. Para ellas editó los correspondientes folletos escogiendo imágenes contundentes para las portadas [220] y otorgando categoría artística a los trabajos presentados. Bajo esta influencia, el grupo Els Vuit de Vic organizó en 1958 un Salón de Arte Infantil con la colaboración de Tharrats [220b]. Las obras expuestas por Vallès se llevarían a la Capilla de la Santa

⁴⁸⁷ Ibídem, p. 38.

Cruz, cuya sala de exposiciones dependía del ayuntamiento barcelonés. En el texto de presentación para la segunda muestra (abril de 1956),⁴⁸⁸ Vallès remarca el valor de la intuición frente a la razón en el desarrollo del individuo y cómo el arte ofrece la mejor manera de activar las facultades creadoras. El arte sería una “riqueza espiritual”, una actividad natural ejercida en libertad y evitando las reglas, objetivo social más que encomiable. Vallès afirma que no se debe buscar la formación de artistas sino la "armonía espiritual" de los individuos. Predomina, pues, el objetivo social y formativo. El arte infantil (y por extensión, quizás, el ingenuismo) tenía una doble característica en cierto modo contradictoria: la de poseer los excepcionales requisitos de autenticidad, originalidad y profundidad que exige el artista romántico moderno y la de precisar una falta de intención y elaboración que lo aproximan al arte anónimo o colectivo.

III-4-c. Artistas afines al primitivismo ingenuista

Podemos detectar rasgos formales o atribuciones conceptuales próximas al ingenuismo en un buen número de artistas catalanes de los años cincuenta. En algunos casos se trata de un paso más o menos episódico y circunstancial y en otros es más estructural. No es posible ser aquí exhaustivos al respecto, pero sí señalar las principales figuras y sus aportaciones específicas para constatar su diversidad y protagonismo.

Curiosamente, apenas había aún artistas propiamente naifs que se manifestaran dentro del circuito y los círculos del arte moderno de la época. Dos son las creadoras que corresponden inequívocamente a este perfil: María Sanmartí y Carmen Rovira. Maria Sanmartí representa un ejemplo característico y singular a la vez (por su apadrinamiento) de artista naif, que irrumpió en el mundo artístico y desarrollo una breve carrera justo coincidiendo con los años de desarrollo de la figuración primitivista. Maria Sanmartí era la madre del pintor Antoni Clavé, exiliado en Francia durante la guerra civil y que empezaría a tener un éxito notable en París gracias a sus trabajos como decorador teatral. Clavé, hijo único, estaba muy unido a su madre, de quien cuidaba, pues había sufrido un a hemiplejia de joven y se encontraba inválida⁴⁸⁹.

⁴⁸⁸ Véase [A34].

⁴⁸⁹ La importancia de su madre para Clavé queda reflejada en el protagonismo que tiene en la biografía que escribió Ferran Canyameras en 1962. Canyameras, Ferran: *Clavé, un solitari*, Barcelona, Alcides, 1962.

El descubrimiento y el impulso de la pintura de María Sanmartí (Barcelona, 1886 - París, 1959) no se puede separar de la tutela de su hijo y de los contactos en el mundo artístico que su progresivo éxito permitían. Por ello, firmaba sus primeros dibujos “mare d’Antoni Clavé”. El relato de cómo se inició en la práctica artística desvela una carrera atípica y ajena a los procesos propios del artista profesional. Una pequeña monografía publicada en 1954, con textos de Ferran Canyameras y de Jordi Benet Aurell⁴⁹⁰ lo recoge así: la humilde madre de Clavé vivía con su hijo en París y “en 1947, al cabo de cinco años pródigos en crisis morales, aconteció el milagro. María Sanmartí, para corresponder a su nieto, de cinco años, que le había regalado un dibujo, rogó que le acercaran la caja de colores del niño y su papel de cartas, y esforzose en hacer un dibujo. Aquel día se ganó el derecho a una vida feliz y ocupada”.⁴⁹¹

María Sanmartí tenía entonces unos sesenta años. Pintaba con dificultad a causa de su hemiplejía. Sostenía el pincel en la mano derecha y dirigía esta con la izquierda. Su técnica principal fue la aguada, comprensible por la facilidad en cuanto a fluidez, secado, portabilidad y vistosidad. Inserida por su hijo en el mundo artístico en los años de mayor interés por el naif con la emergencia del arte brut, pero también siendo París una ciudad en la que la tradición del naif estaba ya consolidada y tenía una notable viabilidad comercial, logra exponer individualmente en 1949, con una presentación del poeta Josep Palau i Fabre. Su obra se compone de motivos anecdóticos y obvios: flores [221], animales y payasos de llamativo y grotesco rostro. Aunque no participó en los Salones de Octubre, pues no vivía en España sino en París con su hijo, su trabajo tuvo cierta visibilidad gracias a sus exposiciones regulares en la Sala Gaspar desde 1954 (Antoni Clavé no empezaría a exponer en la galería más que dos años después)⁴⁹². Es comprensible el éxito de la obra de María Sanmartí, de evidente impericia técnica pero de gran colorido y de un barbarismo atractivo, aunque no hiciera ninguna aportación a la creación moderna. Lo que resulta significativo es cómo el contexto crítico y la sensibilidad de los ambientes del arte moderno eran propicios a este tipo de creación espontánea y a la aparición de este tipo de figuras que justificaban la mitificación del artista sincero y auténtico. Los términos que utiliza Jordi Benet para referirse a María Sanmartí demuestran esta idealización de la figura del artista naif: “Cuando el milagro

⁴⁹⁰ Jordi Benet Aurell (1920-1991) fue crítico de arte y escritor, hijo de Rafael Benet y primo de María Girona.

⁴⁹¹ Canyameras, Ferran (sin título) en María Sanmartí, Barcelona, Labor, 1954, s.p.

⁴⁹² Farreras, Elvira y Gaspar, Joan: *Art i vida a Barcelona. Memòries, 1911-1996*, Barcelona, La Campana, 1997, p. 115.

de la inocencia juega a transfigurar la Naturaleza y a convertirse en signo, es probable que un caso de vocación potencial como el de María Sanmartí haya empezado a manifestarse”. Benet se enfrasca en la sempiterna disquisición sobre la naturaleza y la sinceridad del arte ingenuo: “María Sanmartí posee el candor necesario para no confundir la ingenuidad con el ingenuismo”. Para Benet el ingenuismo es tendencia y la ingenuidad característica auténtica e incorrupta por ambiciones profesionales: “El ingenuismo es una pura afectación –una impudicia- y, por el contrario, en el arte de María Sanmartí se percibe, esencialmente, una íntima pureza, una pureza sutil, cristalina”. Cree que su arte tiene virtudes morales y que, frente a los designios de la razón o del interés, representa una “mágica espontaneidad”.⁴⁹³ María Sanmartí fallece en 1959, a los 73 años. Su obra se lleva a cabo en los años de apogeo del interés por el ingenuismo en los círculos vanguardistas y justo antes de que este pase a ser definitivamente una rama marginal frente al auge de la abstracción.

Otro caso de carrera artística absolutamente fuera de lo convencional y asociada a un personaje marginal y carente de preparación que conduce a una obra de aspecto infantil es el de Carme Rovira (Vilasar de Mar, 1905- Passy, Francia, 1985). La biografía de Montserrat Canyameres traza un perfil muy completo en los aspectos íntimos de la artista⁴⁹⁴. Rovira corresponde plenamente al arquetipo de la pintora naif sin preparación técnica, de extracción social muy modesto, carrera singular y una cierta inadaptación social (en su caso debida a su condición de mujer y a las vicisitudes que el contexto social de su época le impusieron). Carme Rovira era de origen humilde, hija de campesinos del Maresme. Su escolarización fue rudimentaria y tenía dificultades para escribir con fluidez. Trabajó de campesina y de tejedora, en industrias locales, sufriendo dureza de trato. Se casó en 1926 tras una boda más o menos concertada que la llevó a un matrnimo infeliz hasta su separación en 1948. Tenía entonces una hija a su cargo que se casó en 1954. Se queda entonces sola y cae en una especie de depresión. Tiene además un accidente que la obliga a hacer reposo. Es entonces cuando descubre, de manera espontánea, la pintura. Protegida y alentada por Madolell, un pintor local, se presenta en las Galería Layetenas de Barcelona (que acogían los Salones de Octubre). Habíamos visto que los Salones de Octubre tenían un sistema controvertido y exigente de selección, pero Carme Rovira cae en gracia. Se trató, no sabemos hasta qué punto,

⁴⁹³ Benet, Jordi: *María Sanmartí*, Barcelona, Labor, 1954, s.p.

⁴⁹⁴ Canyameres, Montserrat: *Carme Rovira. Obra y vida d'una pintora naif*, Argenton, L'Aixernador, 1989.

con Rogent y con Josep Maria de Sucre. Encontrar aquí de nuevo a De Sucre es significativo. Puede que se debiera a su proverbial e incansable actitud protectora de jóvenes artistas, pero puede ser también una señal más de su interés por las formas artísticas asociadas de un modo u otro al primitivismo y la marginalidad, como sucedió con Brodat y con el propio De Sucre en su obra plástica. Carme Rovira expone en el Salón de Octubre de 1956 con buena acogida, dándole el espaldarazo para dedicarse a su nueva vocación. Tiene entonces cincuenta y cinco años. El éxito repentino de Carme Rovira en el Salón de Octubre muestra hasta qué punto el ambiente artístico moderno barcelonés estaba interesado por las formas de arte primitivas e ingenuas. Tal interés se ve confirmado por la exposición individual en el Museo de Mataró en 1958, que había expuesto a Joan Brodat en 1954. Carme Rovira debió de ser una mujer valiente y apasionada. En 1960 decide trasladarse a Palma de Mallorca, donde trabaja de limpiadora en hoteles y en 1962 a París, donde también combinaría la pintura con empleos modestísimos acordes con su preparación.

La obra de Carme Rovira está basada en un uso del pincel como elemento de dibujo cuyo trazo es de aspecto infantil. La técnica es burda y elemental, el trazo grueso e impreciso y se observa desarticulación compositiva general, con una cierta tendencia al desequilibrio. No obstante, o seguramente por todo ello, tiene un encanto particular muy próximo a lo infantil por su vivacidad y energía, por su simplicidad y su cromatismo desinhibido [222]. Como en los niños, las imágenes son muy dispersas, con numerosos personajes y detalles, tratados sin jerarquía formal y respondiendo a una especie de locuacidad narrativa y descriptiva tan elemental como excesiva. Para su casa en Vilasar de Mar, Carme Rovira pintó los muros exteriores con temas selváticos [223] de una manera que recuerda a Rousseau y a las obras de Brodat inspiradas en el maestro del naif. El atrevimiento y carácter insólito de esta intervención recuerda a la incontinencia de los artistas *bruts* que elaboran e invaden plásticamente sus propios espacios vitales.

Montserrat Canyameras describe a Carme Rovira con los calificativos de lo naif dejando entrever una continuidad ininterrumpida desde la infancia: “La ingenuïtat, l’espontaneïtat, la imaginació, la calidesa, la il·lusió i la alegria foren un dels tant atributs que la caracteritzaren en el decurs de la seva infància, de la seva adolescència i de la seva maduresa”.⁴⁹⁵

⁴⁹⁵ Ibídem, p. 11.

Los verdaderos pintores naif tenían un perfil muy arquetípico, pero no tanto en lo formal (donde la impericia y la elementalidad podía jugar a favor de sus cualidades expresivas), como, sobre todo, en cuanto a su perfil personal y su currículo artístico. Más allá de la existencia de estas figuras cuya aceptación en los medios artísticos establecidos y sofisticados ya es de por sí reveladora, la auténtica importancia de las investigaciones en torno al primitivismo y el ingenuismo en el arte de la época se valora en la constatación de su influencia en la obra y en la recepción crítica de muchos y diversos artistas modernos y profesionales con los que Brodat coincidió.

Antes de su dedicación casi plena al muralismo y a las vidrieras, a las artes aplicadas a la arquitectura a partir de finales de la década de 1950, Francesc Fornells-Pla (Barcelona, 1921 – 1988) llevó a cabo una figuración de marcado carácter primitivista, una de las más claramente connotada en este sentido y más ligada a unos referentes muy concretos. Fornells-Pla tuvo una presencia importante en Barcelona como uno de los fundadores de los Salones de Octubre, además de ser uno de los primeros en beneficiar de una de las becas del estado Francés que gestionaba el Instituto Francés y que le permitió visitar París en la temprana fecha de 1945. Seguidamente, realizó una estancia en Florencia que sería determinante pues allí estudió pintura mural en la Scuola Romana.⁴⁹⁶ No sabemos si en Italia tuvo ocasión de conocer de primera mano la obra de Massimo Campigli, pero su influencia es clarísima en Fornells-Pla. De todos modos, Fornells-Pla la combinaría con una interpretación muy personal. El efecto estucado de la superficie de sus cuadros, que quiere recordar la pintura al fresco con un cierto desgaste, puede deberse tanto al románico como a Campigli. Los enormes ojos y largas narices rectangulares, los rostros simétricos y la frontalidad vienen del románico catalán. Los fondos planos en franjas, la predominancia de los azules y los rojos oscuros y mates, remiten a los beatos medievales. La sonrisa arcaica, los juegos decorativos con los estampados de la ropa y las escenas algo banales de reuniones femeninas podrían pertenecer más bien a la influencia de Campigli. Pero ambas influencias se disuelven o se combinan en un inequívoco primitivismo. La rigidez de los cuerpos, los brazos pegados al cuerpo, los miembros angulosos son un rasgo de primitivismo casi heredado de la escultura que tiene orígenes también en la escuela de París y particularmente en el entonces ya muy famoso Amadeo Modigliani, cuyo canon alargado también parece

⁴⁹⁶ Véase Fornells-Pla, Francesc: *Les meves memòries*, Barcelona, Aedos, 1990.

haber sido adoptado por Fornells-Pla. Todo estos rasgos los hemos encontramos, junto a otros elementos y recursos, en Joan Brodat. El aire que desprende la obra de Fornells-Pla es, sin embargo, distinto. Fornells-Pla tiende a una mayor claridad y simplicidad, así como a una decidida monumentalidad que prepara su evolución posterior. Aun así, podemos ligar también el primitivismo de Fornells-Pla a un cierto ingenuismo. Su interés recurrente por temáticas anecdóticas, algunas relacionadas con la artesanía y la alfarería, pero, sobre todo, sus figuras algo amueñecadas, a veces acompañadas de juegos o juguetes, remiten a ese mundo infantil, quizás visto como inquietante y misterioso. Como en el ingenuismo, en Fornells-Pla se podía percibir un gusto por lo arcaico unido a cierta idea de imperfección. Jordi Sarsanedes reconocía la influencia de Campigli y la práctica de una “disciplina de la gaucherie”.⁴⁹⁷

El encargo de unas pinturas murales para el atrio de la Abadía de Montserrat en 1958 (“Visita als Reis Catòlics” [224] y “Visita de Joan d’Austria oferint el mascaró de proa”) supuso un punto de inflexión en la carrera de Fornells-Pla. Pero aún tardaría unos años en adoptar un lenguaje abstracto, quizás condicionado por los requerimientos narrativos y la tolerancia estética de quienes le hacían los encargos. Las formas triangulares de las faldas de las mujeres, los perfiles angulares de las figuras son, en algunos detalles, un préstamo directo de Campigli.⁴⁹⁸ La simplicidad de la línea y la amabilidad de los rostros tienen un carácter en este caso más infantil que románico. El proyecto de para las Escuelas Municipales del Paseo Marítimo de Barcelona (1959) muestra, acorde con el interés de Fornells-Pla por introducir las aportaciones de la vanguardia en el arte mural, una influencia clara de Fernand Léger y de Joaquín Torres García, pero hay también aquí, el entorno escolar así lo exigía, un tono de dulzura e ingenuidad muy cercano a la que que había sido la poética de Brodat unos años antes [225].

Uno de los artistas que más activa y vehementemente militaría en pro del arte abstracto, Joan Vilacasas (Sabadell, 1920 – Barcelona, 2007), tuvo también un largo período de inspiración ingenuista durante la primera mitad de los años cincuenta. Aunque vivió en París de 1949 a 1960, Vilacasas se desplazaba regularmente a Cataluña y tuvo además una apreciable influencia al ejercer como anfitrión de diversos artistas en París, entre

⁴⁹⁷ Sarsanedes, Jordi: “La pintura al tercer Saló d’Octubre”, *Ariel* n° 20, nov. 1950.

⁴⁹⁸ Mitrani, Alex: “Francesc-Pla i Conxa Sisquella, un viatge amb el color”, en AA.VV.: *Fornells-Pla, Conxa Sisquella: itineraris*, Mollet del Vallès, Museu Abelló, 2006, pp. 18-19.

ellos Joan Brossa. Vilacasas evolucionó desde el postimpresionismo a una asimilación trabajada de George Braque hasta 1950. A partir de aquí, en lugar de proseguir por un camino formalista, se decantó hacia una figuración esquemática con un aspecto innegablemente ingenuista. En Vilacasas, integrado en el contexto parisino, no hallamos la influencia del románico tan típica del primitivismo catalán (tampoco la de Miró), sino una interpretación de los clásicos de la vanguardia francesa de principios de siglo, pero una interpretación muy personal, con algo de fauvismo y algo de Bonnard. Sin embargo, el trazo sintético de una pincelada que dibuja figuras humanas pequeñas y elementales, con abundante anécdota (estaba fascinado por el tipismo parisino de los *clochards*) y a veces con cierta comicidad, introduce una narratividad y una dispersión típicas del dibujo infantil [226]. En su texto para el catálogo de la exposición individual en la Sala Gaspar (1952), Alexandre Cirici adopta un tono inusualmente sentimental para elogiar el ingenuismo de Vilacasas y celebrar que después del formalismo y el surrealismo “ens plau descobrir que, al marge de totes les detonacions i de tots els brogits, una de les coses que salvaran el nostre temps és la petita i encantadora contrada on l’humil lirisme quotidià és expressat en formes i colors que depenen més de l’amor que del càlcul. Les primeres fites d’aquesta contrada va plantar-les Apollinaire en convertir el Douanier, d’un solitari, en un element actiu de la cultura de l’època, a l’instant que d’Orient ens arribava, puríssim, Marc Chagall. El bárbar de dins i el de fora venien a salvar la corrrupta atmosfera del món industrial amb el seu insòlit perfum net”.

Sorprende encontrar en Cirici un tono y unos argumentos similares a los que había usado Ángel Marsá con Joan Brotat y que suponían una renuncia (o denuncia) al mundo moderno para proponer el arte como refugio anacrónico. Incluso algunos términos coinciden con los que se habían usado para Brotat,⁴⁹⁹ pero las obras son muy diferentes y es difícil apreciar en Vilacasas algunas de las supuestas características atribuidas a su colega (la faceta “persa”, por ejemplo): “Els contorns del seu arabesc són diagrames d’una mena de carícia d’infant a totes les coses. Els colors mai no es fan mal. Són bons els uns per als altres i transfiguren tota cosa pobra o quotidiana en un conte de fades amb jocs de miniatura persa”. Da la impresión de que Cirici quiso apoyar a un pintor que le entusiasmaba, pero lo hizo con argumentos genéricos que parecen tomados en préstamo a los tópicos del momento ya antes esgrimidos a propósito de otros

⁴⁹⁹ Marsá habla de un “decorativismo persa” en su texto para la exposición individual de la galería El Jardín (1951).

artistas. De hecho, la figuración primitiva, carente de la solemnidad o la dimensión significativa y mágica de otros artistas catalanes, tiene en Vilacasas unas cualidades distintas basadas en la matización y sutileza del color y, especialmente, en una fina ironía. Las ilustraciones para su libro *Escrits* están impregnadas de ese tipismo tierno pero también paródico [227]. Joan Vilacasas, que tuvo una muy interesante, variada y exitosa trayectoria como escritor y comediógrafo (incluidos monólogos para el popular actor Joan Capri). La evolución de su obra a partir de 1955 (con la adopción del informalismo y el inicio de una obra novelesca y teórica donde hace una crítica despiadada de las convenciones que encorsetaban la evolución del arte hacia la abstracción) confirma que el uso del ingenuismo por Vilacasas, aparte de un cierto lirismo, poseía en algunos casos una dimensión crítica que lo aleja del sentimentalismo y lo acerca al comentario mordaz.

Ya hemos ido viendo como Josep Guinovart destacó por su primitivismo intenso, atrevido y muy temprano. Su rápida evolución revela las limitaciones del género y la emergencia de opciones más urgentes o actuales. Aunque ya no tenía el carácter ingenuista de sus primeras obras, la figuración de Guinovart a principios de los años cincuenta suponía una síntesis de tres influencias clave: Picasso, Zabaleta y el arte románico. Entre 1950 y 1952 lleva a su apogeo la influencia del románico, con rostros frontales de grandes ojos abiertos muy similares a los de Fornells-Pla o Brotat. También se consolida su predilección por la temática popular y agraria, pero esta ya no se entiende en términos míticos, como sucedía con “El blat” [56] [107], sino que se acerca más a un costumbrismo hispánico cargado de valores trágicos donde el impacto que supuso García Lorca fue determinante. Otra influencia esencial en su ruralismo fue la de Rafael Zabaleta⁵⁰⁰, probablemente inducida por su relación con el crítico Cesáreo Rodríguez-Aguilera, que era natural de Jaén y compartía la admiración por el pintor andaluz con su maestro Eugenio d’Ors. Notemos que Guinovart tiene en estos años los mismos protectores que Brotat y que algunos de sus modelos coinciden. No obstante, de Zabaleta y su popularismo Guinovart acentúa aspectos muy específicos, particularmente los relacionados con cierto realismo y con la expresividad que tienen como objetivo superar la simple idealización nostálgica de lo rural para centrarse en una simpatía (más analítica y comprometida) por la dignidad del campesino español: su carácter atávico y

⁵⁰⁰ Marín Gámez, José Ángel y Vargas Corral, Juan Carlos (coord.): *Zabaleta 101. Centenario de Rafael Zabaleta*, Junta de Andalucía 2008.

solemne serviría para convertirlo en emblema de todas las clases oprimidas. La deriva ideológica de Guinovart se hace cada vez más evidente, pero no se desarrolla en solitario.

Rodríguez-Aguilera publica en 1951 un extenso artículo sobre Guinovart que le sirve para enunciar una teoría artística atrevida para la época por su contenido político latente, aunque quedase disimulado bajo ciertos tópicos estéticos. El artículo “La nueva pintura y la tradición realista española”⁵⁰¹ es muy importante porque anticipa e intuye el desarrollo teórico del realismo social y de la pintura comprometida socialmente que defenderá Arnau Puig tras su salida de Dau al Set y que tendría su manifestación última en el papel que desempeñó o se le otorgó a Francesc Todó, quien también evolucionaría desde el ingenuismo hacia una forma de figuración ideológica. En fecha muy temprana, cuando aún están vigentes como tendencias, Rodríguez-Aguilera respalda el primitivismo y el ingenuismo como variantes fundamentales de la vanguardia, pero al mismo tiempo considera que representan una etapa superada. Rodríguez-Aguilera piensa que la futura síntesis debe recoger las aportaciones clave de la modernidad; es decir, “la simplicidad e incluso tosquedad del arte primitivo” (y cita aquí a Rousseau y a Picasso), la belleza de la forma (Matisse), la imaginación (Chagall o los surrealistas) y la profundidad y candor de lo infantil: “Que la pureza del dibujo, casi automático, de un niño puede ser una expresión de ternura inigualable y una obra importante si le añadimos una depurada técnica está patente en la obra de Miró”. Son conceptos, metáforas y referentes que hemos visto aplicados a Brodat. La nueva síntesis que los resuelve generaría un realismo popular. Pone como ejemplos de ese realismo a Benjamín Palencia y Rafael Zabaleta (ambos influyeron también en Brodat). Pero el carácter fuertemente hispánico, incluso en lo trágico, de estos artistas los hacía fácilmente asimilables por el Régimen. Rodríguez-Aguilera remite también a Goya y apela en definitiva a la tradición española. Pero este argumento sirve de cobertura a la defensa de una alternativa moderna. Menciona el “neorrealismo” de Jordi Mercadé como prueba de esa evolución. Pero Mercadé no sigue ni la supuesta tradición del realismo español ni las nuevas formas de primitivismo. No parece tener claro aún Rodríguez-Aguilera cómo resolver esta necesaria evolución. Pero podemos considerarlo normal, pues estamos en una fecha muy temprana, cuando aún el arte moderno catalán se halla en una fase de experimentaciones diversas y dispersas. Es significativo, no

⁵⁰¹ Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: “La nueva pintura y la tradición realista española”, *Destino* n° 749, 15.12.1951. [A35].

obstante, que en un momento dado cite al poeta Blas de Otero, que sería un adalid de la poesía social. Y cuando más atrevido parece Rodríguez-Aguilera es cuando afirma: “Guinovart hace hoy una obra humana y popular de tal carácter que, aun con el peligro de lo equívoco del término, nos atrevemos a llamar pintura social”. Imaginamos que, efectivamente, fue un gran atrevimiento por parte del crítico y del artista. Señalaba una necesidad perentoria, la de la libertad política y la de un arte que pudiera ser su instrumento. Ese fue uno de los problemas esenciales de la cultura española en los años del franquismo, problema que dio lugar a muchos debates e inflexiones estéticas.

A pesar de su preferencia por un realismo moderno que implica la desconfianza hacia el formalismo (caricaturiza al pintor abstracto como un personaje sin corazón —es decir, sin emoción— en “Pintor abstracte” 1953 [228]) Guinovart profundizaría después en el estudio del cubismo e incluso incorporaría elementos del surrealismo clásico (“Aparato para aprender a torear”, 1952) [229]. La estancia de nueve meses en París (1953) confirmaría esta necesidad experimental que lo fue apartando del primitivismo romántico. Finalmente, a mediados de los cincuenta, Guinovart entendió que la abstracción matérica le permitía elaborar un realismo de carácter simbólico. Sus maderas quemadas podían tener un valor de denuncia o crítica velada al orden establecido, pero también proclamaban un nuevo radicalismo basado en el atrevimiento formal y la expresividad vigorosa. Si Guinovart había sido uno de los primeros y más claros intérpretes de la poética primitivista, el abandono de esta o su transformación en un lenguaje abstracto manifiestan el predominio de los valores ideológicos y políticos así como el empuje definitivo de la renovación formal a través de la abstracción.

Por sus posibles coincidencias con Guinovart y para comprender el carácter secundario (aunque no invisible) del primitivismo debemos mencionar al canario Manolo Millares (Las Palmas de Gran Canaria, 1926 - Madrid, 1972), que sería uno de los fundadores y líderes del grupo El Paso (1957) y tendría una relación regular con el ambiente artístico catalán. Millares fue un artista muy inquieto desde joven, como muestra el impulso que dio al colectivo LADAC (Los Arqueros del Arte Contemporáneo). Esa inquietud lo llevó a expandir sus contactos hacia la península. En paralelo a la reivindicación del primitivismo prehistórico y la abstracción por la Escuela de Altamira, inicia en 1950 sus series *Pictografías* y *Aborígenes*. Se trata de unas abstracciones inspiradas compositivamente en Klee y Miró, donde diversos signos, tomados del arte aborígen canario y sus pinturas rupestres, fluctúan en un espacio indeterminado que recuerda a la

pared de una cueva. En este sentido, Millares es uno de los pioneros de la abstracción en España. Pero hay un aspecto menos conocido y es la práctica de una figuración de carácter ingenuista que compaginó con las abstracciones, tal como él mismo cuenta en su autobiografía: “Allí [en su primer estudio] se desarrollaron mis pictografías y la serie de los aborígenes. [...] También salió de este estudio una serie de obras entroncadas a un expresionismo figurativo que pronto abandoné y destruí. Sin embargo uno de esos cuadros obtuvo un premio en el Salón del Jazz de Barcelona”.⁵⁰² Millares tenía contactos con el mundo cultural catalán, aunque finalmente decidió instalarse en Madrid cuando abandonó su isla natal en 1955. Mantuvo una relación epistolar con críticos de vanguardia como Sebastià Gasch, Rafael Santos Torroella o Juan-Eduardo Cirlot,⁵⁰³ y expuso individualmente en la Galería Jardín (1951), donde ya habían expuesto Brodat o Tharrats. Participaría también en los Salones del Jazz junto a los creadores más avanzados de Cataluña. Puede sorprender, pues, la desafección manifestada después con respecto a ciertas obras de aquel período, incluida la premiada en el Salón del Jazz de 1953. El rechazo de Millares se puede explicar si tenemos en cuenta el contraste estilístico entre las obras (las muy escasas que se han conservado o podemos ver reproducidas) correspondientes a lo que él llama “expresionismo figurativo” y la abstracción de sus pictografías. Pero el punto de ruptura fue la definitiva y militante adopción del arte abstracto tras la creación de *El Paso*. El tema merece mayor estudio. No se trata de unas obras figurativas previas a una evolución abstracta, sino de unos trabajos realizados al mismo tiempo que las pictografías. Cabe preguntarse hasta qué punto estas obras se inspiraron en las corrientes catalanas. De hecho, es notable el parecido entre algunos dibujos de Millares y la obra de Guinovart [231] (en ambos se advierte la influencia de Zabaleta). Ese “expresionismo” al que hace alusión Millares es en realidad un primitivismo de vocación social como el que promulgaba Rodríguez-Aguilera. Los individuos son representados con grandes ojos y manos, como elementos que singularizan su humanidad y su modesta extracción rural. El dibujo es de trazo fino y elemental, de carácter más ingenuista incluso que el de Guinovart, y en eso más próximo a Brodat. Hay también unos juegos de superposiciones que crean elementos sígnicos y ornamentales no lejanos a los típicos de Dau al Set. Se aprecia una ley de la frontalidad y una dignificación de los personajes simples o simplemente representados que coincide con la poética de Brodat o con la militancia de Guinovart. Hemos visto que

⁵⁰² Millares, Manolo: *Memorias de infancia y juventud*, Valencia, IVAM, 1998, p. 118-119.

⁵⁰³ *Ibidem*, pp. 116 y 129.

las obras presentadas en los Salones del Jazz tenían a menudo un velado trasfondo reivindicativo. En la tercera edición, Millares recibe no un premio, como dice en sus memorias, sino un accésit. En el catálogo se reproduce un dibujo suyo que acompaña a un poema de su hermano José María [232]. El poema, de tono reivindicativo, alude a la opresión de los negros en Estados Unidos. El dibujo, cuyo estilo parece deliberadamente ingenuo y sentimental, presenta unas figuras de gran cabeza y mejillas redondas como las de los muñecos. Una de ellas sostiene una paloma. A pesar del juego formalista que adivinamos en el cruce de líneas, el peso comunicativo de la imagen está en la figuración elemental. La simbología es muy evidente y amable, lo cual hace pensar en una voluntad comunicativa amplia y popular. Los dos hermanos mayores de Manolo Millares, José María y Agustín, eran poetas. Los tres editaron conjuntamente una revista de poesía en las Canarias. La obra de ambos hermanos poetas estaba imbuida de objetivos ideológicos y reivindicativos próximos a la militancia comunista. De hecho, el propio Manolo cuenta cómo se distanció de Agustín a causa del rechazo de este hacia el arte abstracto y su defensa del realismo social.⁵⁰⁴ No sabemos hasta qué punto pudieron influir en Millares las teorías del realismo y del arte comprometido, pero la virulencia con que se desmarca de sus obras figurativas (aun habiéndolas presentado en foros que sabía exigentes y vanguardistas como los Salones del Jazz) hace pensar que esta relación existió y que luego fue descartada. En el Salón del Jazz de 1953, Millares fue quien presentaba más obras (cuatro). Una de ellas llevaba por título “El pueblo, la máquina”. Guinovart había publicado dibujos en *Planas de poesía*, la revista de los hermanos Millares. Una prueba más de esta relación entre Millares y la figuración popular promovida por Guinovart y Rodríguez-Aguilera es el artículo que este publicó en *Revista*. La fotografía que lo acompaña muestra a Millares junto a unos cuadros figurativos hoy perdidos. Rodríguez-Aguilera explica que Millares “se encuentra hoy en una nueva fase, [...] un humanismo realista, en invención recreativa muy personal, con tendencias hacia un primitivismo poético”. Cita unas reveladoras declaraciones de Millares: “Admito como bueno un arte social, con el aire y pulso de la pintura contemporánea y con una gran dosis de creación personal, como en el caso de nuestro Guinovart, por ejemplo”.⁵⁰⁵ Aunque seguramente poco conocidos, incluso Antoni Tàpies había hecho algunos experimentos (1951) con una figuración (no lejana de los

⁵⁰⁴ *Ibidem*, p. 114.

⁵⁰⁵ Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: “Diálogos de arte: Manolo Millares”, *Revista. Semanario de información, artes y letras*, nº 69, 6.8.1953, p. 9.

planteamientos de Rodríguez-Aguilera) que utilizó para representar el tema del trabajo y su dignidad. Pero fue una etapa muy breve marcada por un onirismo nocturno y mágico más que primitivo.⁵⁰⁶ Todo indica que Millares quiso compartir o probar el camino de la figuración crítica que no se expresaba mediante el realismo académico tradicional, sino con los recursos del primitivismo o el ingenuismo. La mujer de Millares, Elvira Escobio, participó en el segundo Salón. El propio Millares recuerda que el estilo de su esposa era de carácter ingenuista y que en ello residía su valor.⁵⁰⁷

Entre los artistas de los Salones de Octubre que se aproximaron al ingenuismo desde la vanguardia podemos señalar también a un grupo compuesto por Albert Ràfols-Casamada, Maria Girona, José María García Llorca y Francesc Todó. No se puede hablar de un colectivo formalmente establecido, pero hubo una amistad y unas afinidades estéticas importantes entre estos artistas, sobre todo a principios de los cincuenta. Numerosas fotografías de sus álbumes personales muestran las horas compartidas en Barcelona o en diferentes viajes. Junto a ese grupo debemos mencionar a Josep Maria Castellet, crítico literario, editor y, como es sabido, una de las personalidades más destacadas de la cultura catalana durante la segunda mitad del siglo XX. Cercanos a ellos estaban también personajes como el poeta Gabriel Ferrater, que se dedicó a la crítica de arte, aunque para ello contara en sus inicios con la colaboración de Josep Maria de Martín, pintor y crítico ocasional que tenía con el grupo una relación intermitente por vivir en la pequeña ciudad de Berga.

José María García Llorca (Barcelona, 1921 - 2003) veía al grupo de vez en cuando, pues muy pronto se instaló en París. En 1950 gana la beca gestionada por el Instituto Francés junto con Joan Antonio Roda y Antoni Tàpies. A diferencia de la mayoría de sus compañeros, que como máximo se quedaban en París un año, García Llorca prolongó su estancia varios años hasta que, tras contraer matrimonio con la historiadora del arte Martha Crockett, se trasladó a los Estados Unidos (entre Nueva York y Luisiana) para regresar a España en 1960. En París fue muy amigo de Joan Vilacasa y de hecho hay cierta relación entre la pintura de ambos en esos años. La

⁵⁰⁶ “Los hombres” (nº 373), “Pareja y caballo” (nº 397), “Coral del trabajo” (nº 392). Agustí, Anna (Dir.): *Antoni Tàpies. Obra completa*, vol. 1., Barcelona, Polígrafa, 1988.

⁵⁰⁷ “Enormemente dotada para el arte, pintaba unos cuadros con una técnica casi oriental de gran sensibilidad. Su imaginería tenía cierto entronque con los pintores naifs, si bien sobrepasaba ese mundo ingenuo para adentrarse en una problemática mucho más actual y llena de fuerza (aunque esta no se palpaba tan fácilmente). Tal vez sería más exacto si hablara de una fuerza sublimada por la ternura.” Millares, Manolo: óp. cit. pp. 128-129.

comparación de los autorretratos que ambos pintaron en 1950 y 1951[233] [234] muestra una factura similar, con línea gruesa, pintura espesa y texturada de aspecto rudo, simplificación de los rasgos faciales y esquematismo general. Más que a un primitivismo culto (con alusiones a alguna cultura o época arcaica), la pintura de ambos posee una simplicidad expresiva que reinterpreta el fauvismo y la pintura de la Escuela de París con objetivos de sinceridad y austeridad formal. La principal preocupación de García Llorc era la figura humana, que trata con contundencia y dibuja con fuerza. El crítico Frederic Pau Verrié, en la presentación de su individual en la Sala Vinçon de Barcelona (1949) afirma que su pintura transmite “una densa i greu humanitat emocional i una profunda corrent de poesia”.⁵⁰⁸ Su estilo es robusto, a base de trazos perimetrales fuertemente marcados, volúmenes simples y estables que se conjugan con un peculiar colorismo en una gama que fluctúa entre los ocre y la acidez atrevida de los amarillos, pero que en París se iría oscureciendo. Las figuras adquieren hieratismo y aspiran a la dignidad apoyadas en una tendencia a la monumentalidad. Aquí emerge la influencia del arte románico entre 1952 y 1954, si bien es menos literal que en artistas más enraizados en el debate y el contexto barcelonés. Lo que toma García Llorc de la estética medieval son, sobre todo, los motivos animales y la zoología fantástica. Como mencionamos a propósito del franciscanismo, en García Llorc hay una voluntad de religiosidad, pero no trascendente o misteriosa, sino enraizada en la simplicidad y aspereza de una humanidad sencilla y un universo vital poblados de animales simbólicos [235]. Ante esta evolución hacia una elementalidad contundente y simbólica, el crítico Joan Cortés manifestó su inquietud lamentando las “divagaciones literarias y metafísicas”, los “afectados ingenuismos” y el “predominio de la expresión más rudimentaria”.⁵⁰⁹

La preocupación ética de García Llorc lo llevaría a acentuar los rasgos expresionistas, la construcción angulosa y astillada de las figuras, los contrastes brutales de color o lo grotesco de algunos rostros. Finalmente se alejaría de su ingenuismo primitivo inicial para elaborar un estilo personal a partir de los sesenta, una especie de cubismo paródico. Su etapa de figuración primitivista, relacionada con la obra de artistas satélite como Vilacasas más que con las corrientes dominantes en Barcelona,

⁵⁰⁸ Verrié, Frederic Pau: texto del folleto de la exposición de José María García-Llorc en la Sala Vinçon, Barcelona, 1949.

⁵⁰⁹ *Destino* n° 795, 1 de noviembre de 1952.

representa una de las vías y de las motivaciones principales de ese aparente ingenuismo: el sentido ético y la austeridad parareligiosa.

Sin formar parte de este grupo de amigos, una artista cercana fue Núria Picas, la esposa de Jordi Sarsanedas, quien en 1946 había pertenecido al grupo Els Vuit junto a Ràfols-Casamada y Maria Girona. Picas tuvo una carrera discontinua, pero gozó de cierta visibilidad a principios de los cincuenta. Su obra sigue directamente la inspiración del románico, pero se centró sobre todo en los vitrales medievales con los característicos perfilados en negro propios del emplomado. La influencia de Georges Rouault también parece evidente. Hay además una atención al mundo de lo doméstico y la infancia emparentado con el lenguaje de Maria Girona, aunque el tratamiento es más vigoroso y expresionista [236].

Entre sus amigos no hallamos la misma preocupación religiosa, pero todos ellos practicaron, en diferente medida, un cierto primitivismo ingenuista. Incluso Albert Ràfols-Casamada (Barcelona, 1923 - 2009), el que más evolucionó y el que logró con los años más reconocimiento público, ejecutó algunos ensayos en esta línea, y lo hizo justamente durante su estancia en París (1953). Aunque quedan pocas obras suyas de esta época, algunas, como “La plaça de Senlis”, [237] muestran un grado de anecdotismo y esquematización figurativa muy cercano a la obra de su compañera Maria Girona. Hasta que definió su poética personal (de manera bastante tardía, ya entrados los años sesenta), la obra de Ràfols-Casamada, aunque mostraba ciertas constantes como la delicadeza de color o el interés por lo doméstico, se caracterizaba sobre todo por su eclecticismo. Sebastià Gasch, en una entrevista al pintor de 1956,⁵¹⁰ resaltaba cómo su tolerancia le permitía aceptar tanto a Manessier como a Dubuffet o Torres García y cómo no se decantaba entre la abstracción o la figuración, alternativa que pronto iba a convertirse en perentoria para la mayoría de los artistas modernos. Si en Ràfols-Casamada el primitivismo no fue una opción coherente y continuada, los rasgos de ingenuismo que se pueden apreciar en algunas de sus obras de los cincuenta responderían a su hipersensibilidad (que en su madurez traduciría de manera más sofisticada a un lenguaje abstracto preocupado por la luz y el cromatismo) y a la proximidad con la obra de su mujer, Maria Girona.

Se ha señalado a menudo la huella noucentista en Ràfols-Casamada y Maria Girona, una modernidad moderada que implica cierta propensión a lo vernáculo y

⁵¹⁰ Mylos (Sebastià Gasch): “Ràfols Casamada”, *Destino* nº 962, 14.1.1956.

sentimental, a la descripción de lo doméstico y lo familiar. La herencia de Maria Girona (Barcelona, 1923), sobrina del crítico y pintor Rafael Benet, tiene mucho que ver con esa cultura artística no radical y adaptada a lo cotidiano. En Maria Girona, la modestia del noucentisme se mezcla con características de lo que se entendió como pintura femenina. En aquella generación, la afinidad, interior o atribuida, entre el arte hecho por mujeres y el naif es algo que merece ser estudiado. Frente a la virilidad implícita en el heroísmo conquistador del arte de vanguardia, la presunta poética de las mujeres (aún sometidas a una educación particular que propiciaba la reclusión en lo emocional y lo pudoroso, amén de la supeditación a las decisiones del hombre) condicionó ese vínculo [238]. Pero también hay que tener en cuenta el limitado acceso a una formación continuada o a los circuitos profesionales, lo cual implicaba, en general, obvias dificultades para consolidar su desarrollo artístico. No es extraño que los dos pintores naif más conocidos en la época fueran mujeres: Maria Sanmartí y Carme Rovira. La valoración de Maria Girona padeció elogios bienintencionados que, sin embargo, la encasillaban en la inocencia de lo femenino: “Les seves pinzellades menudes i honestes són com una mena de pregària joiosa i, més encara, una confessió infantívola, immaculada, a cau d’orella”.⁵¹¹ Su amigo Josep Maria de Martín la encasilla también en el ingenuismo a pesar de los matices: “Aunque sin brincos, como se ha dicho, el arte de Maria Girona ha evolucionado. El dibujo ingenuo, o mejor ingenuista, cuya aparente desmaña, digámoslo de pasada, no es una de las menores gracias de esta pintora, se ha depurado”. Aún en 1961, Josep Maria Castellet, desde la amistad pero con una actitud frente al arte femenino que hoy se podría considerar paternalista, recorrería al tópico del retorno a los orígenes, pero no tanto como una forma de vanguardia sino como una manera de desmarcarse de su trepidante exigencia: “I saber retornar a les fonts primeres és, en tots els casos, una garantia de certa veritat”.⁵¹²

Finalmente, debemos detenernos en Francesc Todó García (Tortosa, 1921), no por la importancia de su etapa ingenuista, sino por cómo la gestionó y la hizo evolucionar hacia fines y debates nuevos a finales de los sesenta. Tras una etapa de formación explorando la herencia de Cézanne y el fauvismo, entre 1952 y 1957 practicó una figuración que, aun siendo muy refinada y ajena tanto a la impericia o la agresividad de los primitivistas y los naifs como a la rigidez solemne de la tradición

⁵¹¹ Benet, Jordi: folleto de la exposición de Maria Girona en la Sala Caralt, Barcelona, marzo de 1954.

⁵¹² Castellet, Josep Maria: folleto de la exposición de Maria Girona en la Galerie Lambert, París, 1961.

románica, mostraba rasgos claros de un ingenuismo delicado, a veces más hedonista y alegre que infantil [239]. Combinaba la composición general mediante una concatenación de volúmenes simples heredada del cubismo cezariano, con una descripción figurativa sumaria unida a una acumulación de pequeños detalles y figuras, de elementos convertidos a veces en arabescos decorativos que recuerdan la trivialidad de la escuela naif [240]. Ante esta obra, Josep Maria de Martín escribió un largo artículo significativamente titulado “La pintura ingenua e intelectual de Paco Todó”⁵¹³ donde se plantea el reiterado problema de la definición (es decir del sentido y el valor) del ingenuismo. De Martín advierte que el espectador podría tildar a Todó de naif. Cuando se refiere a los artistas que se inspiraron en lo infantil propone el término “ingenuista” como sinónimo de “naif” (“para evitar el exótico naif les llamaremos ingenuistas”), pero en cambio trata de establecer una diferencia entre quienes alcanzan la gracia involuntariamente a través de su ineptitud infantil (con resultados “milagrosos”) y aquellos que lo logran a través de una evolución disciplinada o consciente; entre ellos estaría Todó. Por eso concluye: “La actual manera de Todó puede, por tanto, ser calificada en justicia de ingenuismo intelectual, por paradójico que pueda parecer el concepto”. No hay novedad en esta paradoja, pues está en la base de la mayoría de las reflexiones críticas sobre el ingenuismo de la época. Quizás lo más interesante del texto sea la aparición de ciertos nombres que desvelan los peculiares referentes de Todó y el talento de su obra ingenuista, muy diferente del dramatismo o el primitivismo mironiano de tantos de sus contemporáneos.

La alusión a Ben Shahn en el artículo de Josep Maria de Martín puede ser una pista interesante. No resultaría extraño que hubiera sido sugerida por el propio Todó. Ben Shahn fue un artista figurativo estadounidense que practicó una pintura de realismo social, pero lo hizo con un trazo muy simple. Realizó además dibujos e ilustraciones con un estilo no muy lejano al del popular Saul Steinberg. Se debería investigar la influencia de Ben Shahn, entonces muy conocido y hoy olvidado, en, por ejemplo, el dibujante catalán conocido como Cesc, que también inicia su carrera a mediados de los cincuenta [242]. Más que de Rousseau y sus vástagos, la obra ingenuista de Todó tenía rasgos procedentes de la ilustración, particularmente de Steinberg [243] , también citado en el artículo: es decir, en él influían grafistas o ilustradores, no pintores. Steinberg había merecido la atención de los artistas modernos de la época. Tharrats le dedicó un

⁵¹³ De Martín, Josep Maria: “La pintura ingenua e intelectual de Paco Todó”, Berga, julio de 1955. [A36].

artículo en *Revista*.⁵¹⁴ Su influencia es evidente en el plafón que realizó Marc Aleu (quien hacía trabajos de ilustración con el seudónimo de “Cram”) en la exposición del grupo R de 1954, quien también puede relacionarse con el grafismo de denuncia de Shahn [244]. Steinberg fue una figura esencial en la ilustración moderna. Aunque en la figuración empleaba un esquematismo cómico que se podía emparentar con lo infantil, su dibujo tenía cualidades de inventiva formal y atrevimientos conceptuales y técnicos parangonables a los de la vanguardia, pero aplicados a la descripción irónica de la sociedad que lo rodeaba. Se trataba, pues, de un modelo muy distinto al de la genealogía naif de Rousseau, que estaba cargado de connotaciones románticas. Todó practicó siempre un prosaísmo y un distanciamiento que lo diferenciaron del trascendentalismo o el dramatismo de la mayoría de los autores catalanes de su época. Su colaboración como ilustrador en una de las primeras obras de Joan Perucho (anterior a la deriva esotérica e imaginativa de este poeta) confirma esta tonalidad más serena. *Diana y la mar morta*⁵¹⁵ es un conjunto de poemas en prosa de Perucho publicado en 1953; en esas composiciones se aprecia una voluntad de objetividad narrativa que combina la nostalgia de la infancia con una expresión precisa y contenida.⁵¹⁶ De estilo moderno pero fresco y contenido, se conjugan muy bien con la obra de Todó y nos sitúan en el territorio de una modernidad que no es ni vanguardista⁵¹⁷ ni noucentista. La simplicidad, la claridad y una cierta ironía, unidas a la fascinación por el arte ligero y cosmopolita de Steinberg, le dan unos rasgos muy peculiares al ingenuismo de Todó. Su evolución en los años sesenta es también reveladora respecto a los avatares de la figuración de vanguardia frente a opciones artísticas más radicales.

III-4-d. El debate teórico sobre la figuración y la abstracción

Hemos visto cómo, a pesar de la defensa del primitivismo ingenuista por parte de algunos de los miembros más destacados de la vanguardia, la crítica más conservadora reaccionaba negativamente ante la obra de Brotat. Si bien la resistencia a la dinámica

⁵¹⁴ Tharrats, Joan Josep: “Poetas de la caricatura: Saul Steinberg”, *Revista. Semanario de información, artes y letras* n° 43, 5 .2.1953, p. 5.

⁵¹⁵ Perucho, Joan: *Diana y la mar morta*, Barcelona, Atzavara, 1953.

⁵¹⁶ Véase Bernal, Assumpció: *Diana, de nou*, prólogo de Perucho, Joan: “Diana y la mar morta”, Barcelona, Edicions 62, 2003, pp. 7-29.

⁵¹⁷ Es significativo el poema “Les pintures rupestres”, donde Perucho relata la visita frustrada a la cueva de Cogul, con una decepción que de tan matizada y distraída parece irónica y contrasta con la fascinación ortodoxa por la prehistoria de los artistas plásticos.

internacional del arte moderno era notable en la España de la posguerra (se puede apreciar tanto en esas reticencias reflejadas en la prensa como en la obligada militancia y pedagogía a la que se tuvieron que dedicar los defensores de la vanguardia artística), es difícil limitar el discurso tradicionalista a un autor clave o a unos tratadistas que construyeran una teoría coherente y sostenida. Superados los años de la estética fascista asociada al primer franquismo⁵¹⁸ y con la progresiva asimilación, contradictoria y parcial, del arte moderno por parte del Estado como instrumento de propaganda, el tradicionalismo estético fue disgregándose en posturas y costumbres conservadoras aún fuertemente arraigadas en la clientela de las galerías, pero con un peso menor en el debate teórico. Un intento de articular un razonamiento a favor de una concepción antimoderna del arte con una cierta calidad y llevado a cabo por un artista que había tenido su propia experiencia vanguardista es el librito del pintor Joan Siquella *Decorativismo y realismo*.⁵¹⁹ De hecho, su argumento principal no difiere del defendido por una de las opciones divergentes en el seno de las propias filas del arte vanguardista, a saber: la supuesta deshumanización del arte moderno y, particularmente, del abstracto. Pero en el caso de Siquella esta falta de humanidad no responde a un vicio esteticista o a una desconexión con respecto a los problemas cotidianos o universales del hombre en un arte que parece, a ojos timoratos, únicamente preocupado por su vertiginosa evolución formal, sino que se debe al abandono de la tradición artística y la figuración realista, entendiendo esta como la vocación de describir visualmente lo real originada en Giotto y, por extensión, de tradición renacentista. Siquella llega a defender la genealogía antiacadémica de Courbet y Cézanne como proyectos que intentan conciliar la forma con lo real, pero lamenta que haya triunfado lo que él llama “decorativismo”, tendencia que se opondría al realismo: “El promotor de la pintura actual no ha sido Cézanne, sino el decorativista y primitivista Gauguin. En consecuencia, la exaltación y homenaje a la ‘naiveté’, retornando nuestra pintura a la imaginería primaria. ¿Es el final de un ciclo pictórico?”.⁵²⁰ Es interesante comprobar que los conceptos o calificativos que describen el arte moderno desde la perspectiva conservadora representada por Siquella son los que aparecen regularmente en las críticas, tanto positivas como

⁵¹⁸ Véanse Cirici Pellicer, Alexandre: *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977 y Barral i Altet, Xavier; Bohigas, Oriol; Cirlot, Lourdes, et ál.: *L'art de la victòria. Belles Arts i franquisme a Catalunya*, Barcelona, Columna, 1996.

⁵¹⁹ Joan Siquella: *Decorativismo y realismo (deshumanización y humanización en la pintura moderna)*, Barcelona, Edimar, 1954.

⁵²⁰ *Ibíd.*, p. 40.

negativas, que se escribieron durante esos años sobre Brodat: el decorativismo y el ingenuismo, ambos como un retorno a una etapa primigenia del arte.

Justamente a mediados de la década que nos ocupa se generó un discurso crítico, revisionista o alternativo entre los partidarios del arte moderno que se apoyaba en apreciaciones similares pero valoradas de un modo distinto. Joan Fuster hizo una defensa del “neofigurativismo” como un modo de reincorporar la realidad o su experiencia en la plástica de vanguardia.⁵²¹ Un síntoma o un agente claro de estos movimientos internos fue la disensión del crítico y teórico Arnau Puig, miembro fundador del grupo Dau al Set, respecto a ciertas premisas genéricas del arte moderno que estaban haciendo de la investigación formal y de la abstracción las tendencias dominantes. A mediados de los años cincuenta, coincidiendo con la III Bienal Hispanoamericana de Barcelona y su asimilación oficial de la modernidad y la abstracción, entre ciertos sectores del arte moderno se manifiesta una sospecha sobre lo que se considera un retorno al arte por el arte y al esnobismo por encima de la preocupación por la dura realidad de la época. Próximo, en definitiva, al discurso de la izquierda europea y, por tanto, a la renuncia de Picasso a practicar la abstracción (que consideraba ejemplar), Arnau Puig reclamaba una modernidad comprometida.⁵²² Puig define el arte moderno como esteticista y considera que ese esteticismo era positivo en lo que respecta a la liberación de los lenguajes expresivos, pero que debe orientarse en el futuro hacia la cuestión social. Puig llegó a expresarse en términos muy vehementes que evidenciaron su distanciamiento momentáneo de sus compañeros de Dau al Set: “L’art actual podria ésser definit, en bloc, com un idealisme metafísic, fonamentat en el món del pur desig; però diguem-ho ben clar, no és un desig positiu, que sabria dir sí a la realitat que ens constitueix, sino un desig negatiu, que reflecteís la impotència per a copsar el món concret. A més, i com a resultat d’això, l’art actual és una manifestació del desinterès dels artistes perquè el món progressi realment i amb aquest progrés el benestar i la satisfacció imperin entre tots els homes”.⁵²³ Aunque con el tiempo cambiaría de posición y matizaría sus palabras,⁵²⁴ Arnau Puig utiliza aquí términos muy

⁵²¹ Fuster, Joan: *El descredit de la realitat*, Palma de Mallorca, Moll, 1955.

⁵²² Conferencia en Tarrasa, 27.5.1955, publicada en Puig, Arnau: *Els pros i els contres de la pintura abstracta*, Barcelona, Rafael Dalmau, 1963, pp. 26-33.

⁵²³ Conferencia en la Sala Gaspar con motivo de una exposición de Tharrats, 11.5.1955; publicada en Puig, Arnau: *óp. cit.*, pp. 24-25

⁵²⁴ “Enric Jardí, tomando en consideración ‘mi pasado’ en el campo de la innovación filosófica y estética y mi postura, por aquel entonces, que aún era marxista [...] me encargó para la editorial Dalmau el libro titulado *Els pros i els contres de la pintura abstracta*, en donde hay

duros que reflejan una disensión interna en las filas de los defensores de la modernidad. Por otra parte, esa concepción apocalíptica de la evolución del arte moderno (que habría llegado a un punto muerto frente al cual la única respuesta debía ser el abandono del formalismo exagerado o el elitismo autorreflexivo para reencontrar lo humano) la habíamos encontrado ya en los textos de Marsá sobre Brotat, solo que donde Marsá es religioso, Puig postula la sociología marxista.

El argumento humanista para defender una modernidad figurativa y, a menudo, contenida o menos agresiva que la abstracción, fue utilizado repetidamente hasta convertirse en un lugar común. Un ejemplo de ello sería el ensayo *Arte y humanidad* de Mercedes Salisachs dedicado a Ramón Rogent,⁵²⁵ cuya obra se considera moderadora y clasicista: “Buscar la originalidad del despegue es huir del verdadero sentido del arte. La altura del hombre está en sus raíces”.

Un crítico que recoge las diversas dimensiones de esta tendencia (crítica del formalismo abstracto, reivindicación espiritual y social, humanismo difuso) fue justamente Cesáreo Rodríguez-Aguilera, gran defensor de Brotat, a quien consideraba un adalid de lo popular y un redentor frente a la malicia del hombre moderno. Rodríguez-Aguilera abogaba a mediados de los cincuenta por una alternativa figurativa y “realista” a la abstracción. Si su apoyo a Brotat responde a esta postura respecto a cierta modernidad, plantea una teoría más explícita y militante a propósito de Guinovart, artista cuya obra tiene varios puntos en común con la de Brotat. Rodríguez-Aguilera publicó un texto que se adelantaba unos años a la reivindicación del realismo social y a la defensa de un arte social y popular, defensa atrevida, aunque también disimulada dadas las circunstancias. “La nueva pintura y la tradición realista española”⁵²⁶ estaba dedicado a Guinovart, uno de los artistas preferidos y protegidos por Rodríguez-Aguilera. Hay que advertir que el artículo es anterior al descubrimiento de Brotat y la implicación del crítico en su defensa, pero no es difícil ver cómo Rodríguez-Aguilera podía asignarle a Brotat esos ideales. El artículo se inicia con la constatación, recurrente en la época, de que el arte moderno se encuentra en un momento de ebullición y

unas muy interesantes y atinadas opiniones sobre arte, creatividad y estrategia política. Porque yo me daba cuenta de que el arte contemporáneo no podía ir en contra ni del progreso ni de la clase obrera. En cambio sí que el Partido Comunista Español o el PSUC catalán iban detrás de Tàpies y, paulatinamente, detrás de Brossa.” Arnau Puig: *Dau al Set, una filosofia de la existencia*, Barcelona, Flor del Viento, 2003, p. 139. En la filiación política a la que se refiere al final, Puig se refiere a los años sesenta y setenta y no, aún, a los cincuenta.

⁵²⁵ *Arte y humanidad*, cuaderno nº 1 de *La Jirafa*, Barcelona, 1958 (escrito en 1957).

⁵²⁶ Vid. p. 247.

eclecticismo (“la infinita variedad de ensayos y maneras, la dispersión del arte moderno”) que debía producir una solución global (“encerraba en sí misma una futura integración, una posible nueva edad de oro”). Rodríguez-Aguilera incluye una osada reivindicación del Guernica. Cita a Pancho Cossío, al poeta Blas de Otero (próximo al comunismo, se instaló en Barcelona entre 1956 y 1959 y fue uno de los impulsores de la poesía social), a Solana, a Benjamín Palencia y a Zabaleta, que encarnarían “el realismo popular e integrador de nuestra pintura”. Acaba su genealogía con un elogio de Guinovart, quien “lleva a su obra el drama humano de nuestro tiempo y lo resuelve siempre de una manera plástica, sin caer en el tópico y el tipismo”. Entre 1960 y 1965, las tesis del realismo y el arte comprometido como alternativas a la abstracción serán reforzadas y explotadas (con mayor transparencia ideológica) entre otros por el propio Rodríguez-Aguilera a propósito, por ejemplo, de Francesc Todó.

El año 1955 es un punto de inflexión en el debate interno entre las diferentes opciones de vanguardia. Se puede apreciar en las exposiciones de arte internacional, que entonces coincidían con una apertura artística auspiciada por el Estado como instrumento de propaganda más allá de nuestras fronteras. En paralelo a la Bienal, el Instituto Francés organizó la exposición *Tendencias recientes de la pintura francesa* (abril de 1955). En ella se equilibraban las tendencias abstracta y figurativa. La abstracción era predominantemente lírica y geométrica, con figuras entonces en auge como Manessier. La figuración estaba representada por los herederos del cubismo y el fauvismo, vistos ahora como clásicos y moderados (Desnoyer o el español Bores), pero también por el llamado miserabilismo, síntesis particular de expresionismo y realismo que por aquel entonces gozaba de gran predicamento, pero que estaba a punto de caer en desgracia para la crítica (Bernard Buffet, Francis Gruber). De manera incipiente, pero con protagonismo secundario (menor número de reproducciones en el catálogo), aparecía el informalismo o expresionismo abstracto de Hans Hartung o Pierre Soulages. Es decir, se lograba una panorámica mediante un frágil armisticio entre tendencias antagónicas y concediendo un papel notable a la línea de Bernard Buffet, ya a punto de declinar. El Ayuntamiento de Barcelona patrocinó una *Exposición de pintura italiana contemporánea* (Palacio de la Virreina, marzo-abril de 1955), incluida oficialmente en la Bienal. Era una retrospectiva que acogía al futurismo y al *novecento*, pero daba un relieve importante a los pintores más destacados del momento. A pesar de algunas excepciones vagamente figurativas, como Leonardo Cremonini y algún primitivista

(Franco Gentilini), predominaba la abstracción expresionista y gestual. A pesar de que también hubo un intento de equilibrar tendencias y estilos, se hizo más flagrante la emergencia de la abstracción en la muestra *El arte moderno en los Estados Unidos*, realizada con fondos del Museum of Modern Art de Nueva York (Palacio de la Virreina y Museo de Arte Contemporáneo, 24 de septiembre- 24 de octubre, patrocinada por el Ayuntamiento de Barcelona) y también dentro de la Bienal. El evento ayudaba al proceso de normalización, al menos cosmética, de las relaciones culturales de España y simbolizaba el acercamiento de conveniencia entre los dos países. Aunque la exposición incluía a artistas figurativos de corte social (altamente politizados y que podrían parecer difícilmente tolerables para el régimen franquista si no hubiera sido por el contexto colectivo) como el entonces famoso Ben Shahn⁵²⁷ o Jack Levine, la tendencia dominante era la abstracción, con la presencia de todos los grandes nombres de éxito promocionados desde los Estados Unidos:⁵²⁸ expresionistas abstractos como Pollock, Franz Kline, Clifford Still, entre otros. Supuso esta exposición un descubrimiento fenomenal para alguno los artistas, pues se trataba de la primera ocasión de ver físicamente la pintura abstracta norteamericana con su reducción cromática, dramatismo expresivo, grandes formatos y sentido nuevo de lo espacial. El caso más claro es de Albert Ràfols Casamada, que evolucionó hacia la abstracción a partir de este impacto.⁵²⁹

En ese ambiente y a pesar de su convencionalismo, la sociedad española tuvo que aceptar el proceso interno de la comunidad artística moderna y se empezó a intuir lo inexorable del giro hacia la abstracción como tendencia coherente y progresista, solucionando la dispersión que se sentía anteriormente. El triunfo (recibe el Premio de la República de Colombia) y la relevancia obtenida por Antoni Tàpies en la III Bienal Hispanoamericana, muy vistosa a raíz de la polémica generada en la prensa, que al oponerle a Togores lo convirtió en paradigma de la modernidad frente a la tradición.⁵³⁰

⁵²⁷ El catálogo reproduce una obra, “El pacífico”, donde se ve un hombre tumbado en una playa vacía. Este cuadro parece relacionado con “Death on the Beach” (también de 1945) y remite a los horrores de la guerra, que Shan siempre vio críticamente desde la perspectiva de las clases más desfavorecidas. En la página adyacente se reproduce (a partir de analogías compositivas) el famoso cuadro de Andrew Wyeth “El mundo de Cristina”.

⁵²⁸ Serge Guilbaut, óp. cit.

⁵²⁹ Yvars, José Francisco: *Visión y signo en la pintura de Ràfols Casamada*, Barcelona, Mondadori (*Debolsillo*), 2008, pp. 105-106.

⁵³⁰ “Las tres obras presentadas por Tàpies, que sin duda han de ser las que provoquen mayor irritación, tanto entre los espectadores como entre los profesionales, pudieran considerarse el exponente más exacerbado y representativo de hasta dónde puede llegar la pintura-pintura. [...] El caso de Tàpies nos lleva de la mano a las manifestaciones de abstractismo, más copiosas en la presente Bienal, tanto en esta [la catalana] como en las demás secciones.” Rafael Santos

Hay que señalar, no obstante, que el Gran Premio de la III Bienal Hispanoamericana fue otorgado al ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, heredero del muralismo mexicano, que presentaba, en su juventud, obras asimilables por su síntesis de indigenismo y cubismo. Parece una elección que iría a favor de la sensibilidad estética de Brodat,⁵³¹ pero no reflejaba una tendencia de futuro, sino una elección de compromiso que resolvía la apuesta por la modernidad⁵³² con una propuesta exenta de la radicalidad polémica de la abstracción, que proyectaba internacionalmente a España tratando de renovar los lazos y la influencia en Hispanoamérica.

La abstracción en la Bienal obtiene una atención particular por parte de los críticos de arte moderno más influyentes en los siguientes años. Juan-Eduardo Cirlot le dedica un artículo en la muy académica y respetada revista *Goya*. En él elogia a los pintores “valientes” que apuestan por la abstracción, pues estos son capaces de “crear problemas” que serán resueltos a posteriori, planteamiento que distinguiría al artista auténtico del artesano (arquetipo defendido, en cambio, por Marsá y Rodríguez-Aguilera) y que es, por tanto, garantía de progreso.⁵³³ Ensalza la figura de Tàpies “el joven maestro que detenta hoy en España su representación oficial”, al que ya vincula con el “tachismo” francés.⁵³⁴ Por su parte Alexandre Cirici, publicó en el número especial de la revista *Mundo hispánico*, con motivo de la Bienal en Barcelona, un artículo en el que vaticina la futura importancia y extensión del arte abstracto en una sociedad donde se multiplican las imágenes gracias a la fotografía y el cine: “Podemos esperar un gran desarrollo del papel reservado al arte proveniente de la abstracción, el cual, por aplicación total de la actividad productora plástica, a pesar de ver limitado su campo en tanto por ciento con relación al total del consumo de arte, en realidad parece

Torroella: “Escuela de Barcelona”, *Mundo Hispánico*, número especial dedicado al arte hispánico contemporáneo, Madrid, 1955, pp. 39-40.

⁵³¹ Sánchez Camargo cuenta a Brodat que “el otro día estuvo en mi casa Guayasamín, que quedó encantado de su obra. Le tuve que regalar uno de los crismas que tiene la amabilidad de enviarme todos los años. Me pidió sus señas pues le interesó su obra mucho”. No nos consta que posteriormente hubiera contacto personal entre ambos pintores. Carta de Manuel Sánchez Camargo a Joan Brodat con membrete del Museo de Arte Contemporáneo, sin fecha (c. 1955; AB).

⁵³² En un cuadro anónimo de 1955 copia fiel de “Mujeres incas”, una de las obras de Guayasamín (colección particular, Barcelona), [A37] encontramos una dedicatoria reveladora de la recepción popular de la Bienal: “A mi amigo Albert Ibáñez, gran admirador del arte moderno le dedico mi primer apunte de pintura “rara” pero...” (firma ilegible: ¿José Mestres?).

⁵³³ Juan-Eduardo Cirlot: “Los pintores abstractos en la III Bienal”, *Goya*, 8.9.1955, recogido en Julián Díaz Sánchez y Ángel Llorente Hernández: *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Madrid, Istmo, 2004, pp. 335-341, cita p. 337.

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 340.

destinado a tomar un volumen en un valor absoluto mayor que todo el arte del pasado dentro de la vida social".⁵³⁵

III-4-e. La política artística del franquismo

Si tenemos en cuenta la repercusión en la evolución artística de la Bienal Hispanoamericana de 1955, debemos aproximarnos a la cuestión de la política artística del franquismo respecto al arte moderno en la década de los cincuenta.

Hay cierto consenso en considerar que la manifestación más importante y, supuestamente irreversible de la rehabilitación de la modernidad artística a nivel oficial fueron las bienales hispanoamericanas. Cesáreo Rodríguez-Aguilera, crítico de indudable perfil progresista y democrático, afirmó retrospectivamente que "las bienales hispanoamericanas, con la amplia difusión derivada del apoyo oficial, contribuyeron poderosamente a la asimilación por el público de los principios de libertad del arte moderno, y el entendimiento de suspensión formas y apoyo lenguaje. En relación con otras exposiciones internacionales, prepararon el triunfo del nuevo arte español de la posguerra y favorecieron el reconocimiento de los maestros precursores."⁵³⁶ En la introducción de la monumental cronología *Medio siglo de arte de vanguardia*, Calvo Serraller corroboraba: "El primer y más trascendental acontecimiento artístico de la década de los cincuenta tuvo, aunque resulte paradójico, un apoyo institucional, me refiero a la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte".⁵³⁷

Se celebraron tres bienales hispanoamericanas, la primera en Madrid en 1951, la segunda en La Habana (con un año de retraso, en 1954) y la tercera en Barcelona en 1955, organizadas por el Instituto de Cultura Hispánica. Este órgano oficial fue fundado en 1946 y fue dirigido hasta 1956 por Alfredo Sánchez Bella. Con una actividad editorial muy importante, el Instituto tenía una función propagandística promovida gracias a los contactos internacionales del catolicismo conservador.⁵³⁸ El ministro de Educación Nacional, Joaquín Ruiz Giménez (representante del catolicismo pragmático que tomó las riendas del Gobierno español tras la derrota del fascismo en la Segunda

⁵³⁵ Alexandre Cirici-Pellicer: "La sociedad y el arte abstracto", *Mundo hispánico* número especial dedicado al arte hispánico contemporáneo, Madrid, 1955, p. 71.

⁵³⁶ Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: *Arte moderno en Cataluña*, Barcelona, Planeta, 1986, p. 123.

⁵³⁷ Calvo Serraller, Francisco: *España: Medio siglo de arte de vanguardia (1939-1985)* (vol. 1), óp. cit., p. 52.

⁵³⁸ Marzo, Jorge Luis: *Art modern i franquisme. Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat Espanyol*, Gerona, Fundació Espais, 2007

Guerra Mundial y constatada la inviabilidad del aislamiento autárquico del franquismo) apadrinaba el instituto y lo apoyó en el proyecto de las bienales. Estas pretendían reunir, en una estructura organizada por ámbitos nacionales diferenciados, a artistas de diferentes países hispanoamericanos para obtener una proyección internacional de España y superar su aislamiento político y cultural de manera controlada. De hecho, parece una iniciativa bastante improvisada.⁵³⁹ Hasta el momento, desde la administración, los esfuerzos se centraban en el replanteamiento del Museo de Arte Moderno, que en 1951 pasaría a ser Museo de Arte Contemporáneo bajo el impulso de Ruiz Giménez.

Tras las tres ediciones celebradas, se produjo un doble resultado. Por una parte, el éxito interno de la Bienal animó a la administración a ocuparse del arte moderno y a hacerlo apoyando definitivamente las opciones más avanzadas, siendo, como hemos visto, la abstracción la que saldría mejor parada al final del proceso. Por otra parte, la operación solo funcionó parcialmente a nivel internacional por los recelos de diversos países invitados, especialmente los democráticos, lo que provocó que no hubiera nunca una cuarta bienal. Como alternativa se prefirió organizar exposiciones de arte español en el extranjero sin injerencias ni debates incómodos.

Respecto a los artistas, las bienales correspondían a una operación por parte del Estado para conducir la comunidad artística moderna y activa hacia un papel de cierta docilidad o control a cambio de una promoción internacional que revertiría positivamente en la imagen del franquismo. Por oportunismo o necesidad, la gran mayoría de los artistas participaron en ellas. Se autoexcluían, esencialmente, los exilados como Clavé y, sobre todo, Picasso, que apoyó la crítica al proyecto en medios internacionales y favoreció incluso la celebración de exposiciones alternativas. Mientras tanto, Miró optaba por pasar desapercibido.⁵⁴⁰

El proyecto de las bienales, aunque distinto, iba parejo al de la trabajosa

⁵³⁹ Véase al respecto Mitrani, Alex: “Juan Ramón Masoliver i les biennals hispano-americanes: enigmes i matisos d’un punt d’inflexió”, *Quaderns de Vallençana* n°4, Montcada i Reixac, Fundació Juan Ramón Masoliver, 2011. En este artículo explico algunos aspectos de la concepción y organización de las bienales, en las cuales podría haber tenido un peso importante la iniciativa surgida desde el grupo barcelonés Lais con el apoyo del intelectual Juan Ramón Masoliver. La presencia visible de los miembros del grupo Lais en las diversas ediciones de las bienales hispanoamericanas corroboraría esta hipótesis y nos muestra, una vez más, a un Brotat marginado de las actividades colectivas llevadas a cabo por los artistas catalanes.

⁵⁴⁰ Cabañas Bravo, Miguel: *Artistas contra Franco. La oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las bienales hispanoamericanas de arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996

fundación de un Museo Español de Arte Contemporáneo que pasaría por cierta interinidad en cuanto a su sede hasta la abertura de un edificio propio en 1975.⁵⁴¹ Su director, José Luis Fernández del Amo, había sido uno de los promotores de la Semana de Arte Abstracto de Santander de 1953. Una de sus actividades sería la compra de obra para constituir el fondo del museo adquiriendo piezas de numerosos artistas jóvenes del momento. Uno de los beneficiados es Brotat, del que se incorporan dos obras. Puede ser significativo que ambas correspondan a la temática más popular. La correspondencia documenta el pago de 4.000 pesetas, menos impuestos, por “Interior”, [245]⁵⁴² un cuadro limpio de los signos que hacían enigmática la obra de Brotat y, en cambio, de fuerte gusto popular y rural que remite a Zabaleta. Es, por tanto, un Brotat amable y asimilable desde las posturas oficiales que secundaban la Bienal tratando de hacer hincapié en lo hispánico y en un compromiso entre modernidad y tradición.

El sistema de bienales hispanoamericanas y luego de gestión de la participación española en eventos internacionales y de organización de exposiciones antológicas en el extranjero, con profusión a principios de los sesenta (en las que Brotat participó regularmente), estableció una serie de oportunidades pero también de dependencias respecto a la administración y a las personas que se encargaban de la organización. En carta de Sánchez Camargo, este promete o sugiere diversos apoyos a Brotat: “Creo prematura una exposición en la sala de Dirección de Bellas Artes; pero la puede ir preparando [...]. No sabe lo que sentí al no estar en el Jurado de la Bienal; pero me fue imposible asistir. ¿Se entendió con Raimundo Maragall? Los cuadros que compró el Museo comprados están y la burocracia tiene la culpa del retraso. Créame usted que me he ocupado de ello muchas veces aunque nadie se lo haya dicho a Vd.”⁵⁴³

En general las bienales mostraban un eclecticismo comprensible, tanto por la diversidad de países participantes como por la voluntad de integración y de moderación en lo moderno por parte de la organización. Acaso la primera tuvo un cariz más conservador, en la que las opciones de vanguardia fueron minoritarias, pero en buena parte protagonizadas por los artistas catalanes. Luis Felipe Vivanco publica un ensayo-catálogo de la bienal en el que individualiza la llamada “escuela catalana” y, comentando la obra de Tàpies, Ponç o Planasdurà, la diferencia por su carácter

⁵⁴¹ Jiménez Blanco, María Dolores: *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza editorial, 1989.

⁵⁴² Cartas del 24.1.1958 y 27.2.1958 (AB).

⁵⁴³ Carta de Manuel Sánchez Camargo a Joan Brotat con membrete del Museo de Arte Contemporáneo, sin fecha (c. 1955; AB).

experimental.⁵⁴⁴ La segunda Bienal, la de La Habana en 1953, es difícil de evaluar ya que no se llegó a realizar un catálogo equivalente a las dos anteriores. Sí que es muy interesante e indicativo el catálogo de la *Exposición del arte español actual* dentro de la 1ª Feria-Exposición de Productos Españoles en Chile, llevada a cabo en Santiago de Chile en junio de 1953 y en la que participa Brodat. Llama la atención que aunque la selección sea de artistas de toda España, la proporción de catalanes sea muy elevada y, explicándolo, que las firmas visibles como responsables o introductores sean todas de críticos catalanes: Juan Ramón Masoliver (que firma como Secretario General-Delegado de la Bienal Hispanoamericana de Arte), Juan Cortés, Ángel Marsá, Alberto del Castillo y Sebastià Gasch. La exposición, que es una derivación de la Bienal, está, pues, dominada por los críticos y la perspectiva catalana. En ese sentido, es revelador que se incluyera una sección de dibujo infantil, con obras realizadas por alumnos de la Escuela del Mar de Barcelona⁵⁴⁵ y con texto de presentación a cargo de Sebastià Gasch, que era el reivindicador y promotor de esta nueva mirada hacia el arte infantil. Dos años después, como he señalado, el acento de la Bienal se desplazará de estas opciones de compromiso moderno, con la inclusión y reivindicación de valores estéticos afines a Brodat como el arte infantil, hacia terrenos nuevos de mayor predicamento internacional: la abstracción y, en particular, el informalismo.

III-4-f. La irrupción del informalismo

Cuando a principios de 1958 le preguntaron sobre sus artistas catalanes preferidos, Brodat ofreció una respuesta que puede parecer curiosa ya que no mencionó a artistas figurativos que hoy pudiéramos considerar próximos a su poética, Guinovart o Todó, sino a Tàpies, Cuixart y Tharrats, artistas que ya habían pasado a la abstracción. Preguntado sobre esta, afirma que la practicó “hace muchos años” con intención “experimental” (se refiere a las pruebas de finales de los cuarenta) pero que no encajaría con su talante estético: “Dentro de mi manera no cabe esa forma de pintura. No la rechazo. Por el contrario me parece, cuando está honradamente hecha, una cosa importante. Pero no va conmigo. No es mi medio de expresión pictórico. De todos modos alguna tendencia hacia lo abstracto, en algunos de mis últimos cuadros puede

⁵⁴⁴ “IX Los pintores jóvenes catalanes” en Primera Bienal Hispanoamericana de Arte, Madrid, Afrodísio Aguado, 1951, pp. 53-58.

⁵⁴⁵ Vid. p. 236 y ss.

observarse”.⁵⁴⁶ Brotat hace estas declaraciones cuando el informalismo estaba en plena expansión en España, siendo adoptado por los artistas más inquietos del momento e iniciando una dinámica emuladora que haría que, a finales de los cincuenta, una gran mayoría de los artistas modernos adoptaran, de manera más o menos original, este estilo.

El éxito internacional de Tàpies (premio del Carnegie Institute de Pittsburgh en 1952, exposición individual en Chicago e individual en la Martha Jackson Gallery de Nueva York en 1953, premio en la Bienal Hispanoamericana de 1955, individual en la Galerie Stadler de París en 1956 con catálogo de Michel Tapié, etc.), que acompañaba el impacto estético y el atrevimiento de su obra, sería decisivo en el fenómeno masivo de adopción del informalismo. Son varios los acontecimientos y documentos que testimonian la repercusión y la condición modélica del informalismo. El discurso de Michel Tapié, ideólogo y promotor del informalismo o “art autre”,⁵⁴⁷ desde Francia, implicaba una lectura muy lineal y evolucionista del arte moderno, considerando el informalismo como la culminación de los esfuerzos anteriores y, al mismo tiempo, la solución a un agotamiento de las vanguardias, estableciendo un lenguaje que no sería una aportación estilística más sino una especie de nuevo paradigma. En el texto que escribió para el catálogo de la individual de Tàpies en la Galerie Stadler en 1956 (aunque escrito en noviembre de 1955)⁵⁴⁸ se expresa en estos términos. Llega a afirmar que el período que va de 1920 a 1944 había sido “estéril en reales aportaciones plásticas”. Según Tapié, entre 1945 y 1955 se habría dado un proceso apasionante y decisivo con el nacimiento del *art autre*. El año 1955, coincidiendo con la consagración de Tàpies, sería un punto de inflexión. A partir de este momento se iniciaría una “nueva era”, una “estética otra”, que permitiría por fin expresar toda la complejidad del presente (lo que denomina “notre passionnant Maintenant”) “Et nous voici au seuil de cette décennie expérimentale qui engagera une véritable ère nouvelle au seuil de laquelle il nous est heureusement donné d’être”. El tono es visionario y vehemente e implica una apuesta decidida por una tendencia artística que vendría legitimada por el pasado vanguardista y, a al vez, lo sintetizaría y superaría.

⁵⁴⁶ Radio Nacional Valencia, c. enero de 1958 (AB).

⁵⁴⁷ Tapié, Michel; *Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, París, Gabriel-Giraud et fils, 1952.

⁵⁴⁸ Michel Tapié: “Antonio Tàpies et l’oeuvre complète” en *Antonio Tàpies*, catálogo de la exposición en la Galeria Stadler, París, 1956 (editado por Dau al Set, Barcelona, 1956, con diseño gráfico a cargo de Ricard Giralt Miracle).

Curiosamente, a una escala más modesta y con mucha menor repercusión, Ángel Marsá había seguido un esquema similar, anunciando el advenimiento de un nuevo tipo de arte moderno que se caracterizaría por su dimensión espiritual y que tendría un tipo de pureza en cierto modo religiosa, modelo en el cual encajaba perfectamente su admirado Brodat. Pero donde Marsá tiene a unos artistas en cierto modo menores y aún desorientados, Tapié acompaña una tendencia generalizada internacionalmente y conducida por artistas de peso como Jean Dubuffet. La fortuna de ambos proyectos estaba abocada resultados muy diferentes.

Fue muy sintomático que el último número de la revista *Dau al Set*, publicado en 1956, fuera en realidad un libro y funcionara como un manifiesto: *Esthétique en devenir* de Michel Tapié. Tharrats presenta el texto afirmando que se trataba de un “vivo documento del camino por donde va el arte hoy y catecismo que deberán aprender los nuevos pintores”.⁵⁴⁹ Los términos que utiliza Tharrats, personaje que hasta poco antes había acogido en su revista las diferentes opciones de vanguardia local, tienen un carácter, pues, marcadamente dogmático que debió de ejercer su influencia en los pintores más jóvenes o preocupados por el seguimiento de tendencias, independientemente del interés intrínseco del informalismo y su adecuación a los problemas estéticos e ideológicos de la época, para los cuales abría unas perspectivas seductoras (frente a la antigua acusación de decorativismo sobre el arte abstracto, el informalismo parecía entroncar mejor con la necesidad de expresar los ideales de renovación y la crítica sobre la época contemporánea). En el texto de Tapié se insiste, una vez más, en que se estaba en un momento de “pase de una era a otra” y que el informalismo suponía no un estilo sino un “lenguaje nuevo”, considerando las anteriores vanguardias como una “prehistoria” del informalismo.

El mismo 1957 se inauguró la exposición *Otro Arte* en la Sala Gaspar, galería que partir de entonces tomaría un muy destacado protagonismo en Barcelona. La exposición, patrocinada por el influyente Club 49⁵⁵⁰ y realizada en colaboración con prestigiosas galerías parisinas (Stadler y Rive Droite) y con la participación de Michel Tapié, reunió a los pintores barceloneses Antoni Tàpies, Joan Josep Tharrats y Joan Vilacasas (que procedía del ingenuismo), junto a Antonio Saura del grupo El Paso (que se acababa de fundar ese mismo 1957), con obras de los principiantes representantes del

⁵⁴⁹ Michel Tapié: *Esthétique en devenir*, *Dau al Set* nº 54, Barcelona, 1956. La traducción es mía.

⁵⁵⁰ Bonet, Pilar y Peran, Martí (Eds.): *Club 49. Reobrir el joc*, óp. cit.

informalismo internacional, europeo y norteamericano como Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Alberto Burri, Karel Appel, Marc Tobey o Jackson Pollock.

Excelente conocedor de las vanguardias históricas y las nuevas tendencias, Juan-Eduardo Cirlot asume plenamente el proyecto de Tapié y se convierte en uno de los divulgadores y promotores más importantes del informalismo en España. En 1957 publica *El arte otro. Informalismo en la escultura y pintura más recientes*.⁵⁵¹ Dedicó un capítulo a Antoni Tàpies y otro a los otros artistas españoles que ya abrazaban por aquel entonces la tendencia (Modest Cuixart, Antonio Saura, Manolo Millares, Carles Planell o Joan Vilacasa). El libro muestra la información solvente que tenía entonces Cirlot (teorías de Tàpies, análisis de los orígenes históricos del informalismo, distinción de las diferentes tendencias internas, conocimiento de las figuras internacionales clave) y la ponía a disposición de la comunidad artística. En muy poco tiempo, el informalismo se manifestaba ante público y artistas como una tendencia bien definida, internacional, llena de promesas y pujanza.

La culminación de este proceso se daría cuando a través de la Asociación de Artistas Actuales y por iniciativa de Alexandre Cirici se crea el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, de lenta gestación. Cuando se inauguró, en junio de 1960, consagraba museísticamente la abstracción.

⁵⁵¹ Juan-Eduardo Cirlot: *El arte otro. Informalismo en la escultura y la pintura más recientes*, Barcelona, Seix Barral (col. *Biblioteca Breve*), 1957.

IV. 1959-1990: crisis y decadencia

IV-1. Aspectos biográficos

En 1959 Joan Brodat tiene 39 años. Está a punto de entrar en la plena madurez personal. Si no fuera por el episodio trágico y externo de la guerra civil y sus prolongadas consecuencias, con la dureza de la vida cotidiana y la necesaria lucha por su vocación, no hubiera sucedido nada demasiado relevante durante su juventud. No vivió ninguno de los acontecimientos propios de la vida cotidiana del hombre medio de su época, las relaciones amorosas, el matrimonio, los hijos y menos aún los propios de la bohemia más alocada, frívola o intensa: la mundanidad, las relaciones personales no convencionales, etc. En la madurez, y a lo largo de los treinta años de vida que le restaban, se confirmaría su anómala atonía, su estancamiento. No queremos hacer juicios infundados o frívolos sobre su experiencia vital. Para estructurar la interpretación y el relato de las etapas de madurez de Brodat, tras el período intenso en cuanto al crecimiento artístico de los años cincuenta y para entender su evolución creativa reiteramos que es necesario apreciar el talante y las experiencias personales del artista junto con la forma en que gestionó su carrera profesional. La importancia, las improntas o las consecuencias de sus opciones vitales forman parte de una manera de ser, de una personalidad que, en el caso de Brodat, tiene una conexión directa con su obra. El valor de cada decisión, de cada vivencia, puede ser sutil pero influyente. Se intuye, además, que bajo esa particular atonía y ausencia aparente de grandes cambios o decisiones se esconden episodios complejos vividos intensamente por el artista. La trayectoria profesional, la lucha en el sistema del arte por encontrar un lugar y unos resultados, está íntimamente relacionada con esas vivencias, estados de ánimos y elecciones. Brodat viviría con la familia (padres y hermanos, salvo el mayor) hasta su muerte. No parece haber, de entrada, ningún cambio en su vida íntima. Sin embargo, puntualmente, emergen inquietudes y proyectos que nos indican intentos de cambio o esfuerzos por dominar su destino. A pesar de la ausencia de grandes cambios personales (o siendo justamente esa monotonía o ausencia de evolución una característica singular a analizar) y dentro de una tendencia general a la desvinculación con la vanguardia y la intensidad creativa de los años cincuenta, ligada a la gestión de su carrera profesional,

me parece oportuno, a efectos operativos, distinguir los años de madurez en diversas etapas, si bien estas distinciones podrían ser diferentes y móviles.

IV-1-a. 1959-1962: crisis personal y artística

Veremos cómo, hacia 1959, se produce un giro radical en la obra de Brotat. Describiremos aquí antes cuáles son las condiciones personales de ese giro tan sensible. En el AB he hallado varios documentos manuscritos, unos apuntes personales muy modestos en los que Brotat hizo inventario de la cantidad de obra realizada desde el inicio de su carrera hasta el año 1984.⁵⁵² Simplemente evalúa la cantidad de pinturas al óleo que realizó por etapas. Aunque imaginamos que hizo el listado de manera aproximada, pues no tenemos ninguna otra lista previa que el artista hubiera podido ir preparando a medida que pintaba sus obras y sabemos que no las fotografiaba todas, parece que tenía buena memoria o que hizo la reconstrucción a conciencia, pues anota unas cifras bastante concretas. No obstante, si contabiliza sus óleos, no indicaba sus dimensiones, soporte o importancia. De todos modos nos sirve para hacernos una idea de su productividad y su evolución en el tiempo. Si anota 100 óleos entre 1950 y 1956 y 130 entre 1961 y 1966, sorprende que señale y distinga una etapa que va de 1957 a 1960 en la que habría realizado solamente 20 o 25 óleos (según la lista), etapa calificada como “abstracto / ensayos”. Y si tenemos en cuenta que he hallado un número no desdeñable de pinturas fechadas en 1957 y algunas en 1958 (la especial etapa nocturna que marcaba un cambio poético muy notable), queda muy claro que, aunque estamos dejando de lado dibujos o grabados y cerámica (importantes, por ejemplo, durante la estancia valenciana de 1957) hubo un descenso dramático de la actividad creativa que fue progresivo en esos años y debió de tocar fondo entre 1959 y 1960. Veremos que, en esos años, Brotat ensaya un cambio radical en su lenguaje con una aproximación al informalismo, pero aquí me interesa observar cómo esos cambios estéticos están relacionados con un accidente en la continuidad productiva.

En esos años no solo hay una bajada de la producción artística, sino también un descenso de la actividad expositiva. Después de la exposición en las Galerías Jardín de febrero-marzo de 1958, Brotat no expone individualmente hasta 1962. Son prácticamente cuatro años en los que solo participa en diversas colectivas, como los

⁵⁵² [A39]

Salones de Mayo barceloneses, o en algún proyecto estatal como *Veinte años de pintura española* (Lisboa, 1959), que implicaba el envío de muy pocas piezas. Colabora también en alguna exposición conmemorativa (un homenaje a Manolo Gil⁵⁵³ y una muestra sobre los Ciclos Experimentales de Arte Nuevo de Ángel Marsá).⁵⁵⁴ La correspondencia de finales de 1958 y principios de 1959 pone a la luz el agobio del artista por algunos problemas logísticos en Valencia con las complejas exposiciones del Movimiento Artístico del mediterráneo, de Juan Portolés. Una carta del pintor Joan Fluvià, responsable de las Galerías Jardín en aquel momento, demuestra que estaba pensando realizar una individual en 1959. Fluvià pide a Brotat que avance las fechas a febrero-marzo. Evidentemente, Brotat no solo no lo hizo, sino además que debió de renunciar a la exposición mientras realizaba un nuevo viaje a París e iniciaba un cambio en su obra que, junto con la escasa producción, hacían inviable una individual.

A finales de 1959 recibe de Alexandre Cirici una invitación para sumarse al proyecto del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, con la solicitud de donación de una obra.⁵⁵⁵ Aunque no he localizado la respuesta, si es que la hubo, sabemos que Brotat no participó en esa empresa y no donó obra alguna al museo. Es una ausencia significativa de su automarginación y que seguramente tuvo sus consecuencias, pues contribuyó al aislamiento, que ya era efectivo en el terreno personal, respecto a las líneas dominantes en la vanguardia barcelonesa. Solo podemos especular sobre las razones de esa renuncia. De algún modo, Brotat no se debía de sentir seguro o preparado o bien acogido en un museo que privilegiaba una abstracción con la que él apenas estaba haciendo experimentos inciertos.

Para explicar este descenso de su actividad y su presencia pública podemos referirnos, primero, a la segunda estancia en París. Se conservan postales enviadas por Brotat del 23 de marzo al 6 de junio de 1959. Son apenas tres meses de estancia, la duración máxima permitida con un visado turístico. No obstante, hasta el último momento intentó sin resultado gestiones para lograr alguna salida profesional,⁵⁵⁶ ya sea

⁵⁵³ Galeria Syra de Barcelona. Carta de Vicente Aguilera Cerni a Joan Brotat, 31.12.1958.

⁵⁵⁴ Carta de Teresa Lázaro (responsable junto a Juan Fluvià de las Galerías El Jardín) a Joan Brotat, 27.4.1959 (AB).

⁵⁵⁵ Carta de Alexandre Cirici a Joan Brotat, 21.11.1959 (AB). [A38].

⁵⁵⁶ “Estos días he estado pendiente de varias contestaciones pero no ha habido nada. Espero para el martes contestación de otra que os dije si no se confirma nada viernes llegaré pues el pasaporte se acaba.” Postal de Joan Brotat a su familia, 6.6.1959.

expositiva ya sea en el campo de la ilustración infantil,⁵⁵⁷ actividad en la que persiste en este segundo viaje. Sus días son solitarios, debido al desconocimiento del idioma, pero Brotat trata de renovar sus contactos con las editoriales de postales que conoció el año anterior, mientras visita alguna exposición. Envía también instrucciones a su hermano Josep Maria para que barnice alguna obra y se haga cargo de los envíos para exposiciones. A pesar de que en alguna ocasión Brotat hubiera manifestado su desencanto por París, es sintomático que repitiera estancia un año después. Está claro que quería ensayar la posibilidad de establecerse allí de algún modo o de encontrar salida a su situación en Barcelona, sin conseguirlo dadas sus limitaciones personales. Desde su regreso, no tenemos registro de actividad alguna. 1960 parece transcurrir con idéntico o aún mayor descenso de iniciativas por parte de Brotat, a pesar de la participación en alguna colectiva ya conocida, como el II Salón Revista (ahora Salón revista Gran Vía) y el Salón de Mayo. Es prácticamente una desaparición del panorama artístico, que coincide con una serie, escasa, de obras en registro abstracto.

La clave de esta situación particular, de este momento de metamorfosis y ralentización productiva, la hallamos en una declaraciones del propio artista, unos años más tarde. El cambio estilístico, la aventura parisina, la desaparición del espacio expositivo, el aminoramiento productivo, viene relacionado con un episodio personal difícil de describir, porque de algún modo parece haber sido ocultado con cierto pudor. José Corredor-Matheos en 1963 realiza la que es seguramente la más importante entrevista publicada a Brotat⁵⁵⁸ y que marcó además el inicio de la amistad entre el artista y el crítico (que habrían coincidido alguna vez antes, pero que a partir de ahora establecerían una especial relación). Preguntado sobre la importancia del premio recibido en la Bienal de Alejandría en diciembre de 1961, Brotat responde haciendo alusión a un estado de desánimo previo: “ha sido indudablemente importante para mí. Me sentía desanimado, y esto me ha levantado el ánimo”. Un poco más adelante, cuando Corredor le pregunta si había estado tentado en algún momento por la

⁵⁵⁷ Una señal anecdótica de que Brotat, a pesar de aproximarse entonces a una pintura más oscura e inquietante, mantiene su gusto por lo ingenuo y su gracia es que varias de las postales que envía reproducen diseño del checo Miroslav Sasek (1916-1980), una novedad en la ilustración infantil más moderna de la época.

⁵⁵⁸ Corredor-Matheos, José: “Joan Brotat, Gran Premio de la Bienal de Alejandría”, La Prensa, 14.2.1963. Esta fue la primera entrevista de las que publicó Corredor-Matheos en ese diario, quizás por la confianza que acababa de establecer con Brotat. Corresponde también con el inicio de la actividad de Corredor-Matheos como crítico de arte, aunque como poeta ya llevaba unos años vinculado con los creadores y artistas plásticos de vanguardia. [A40].

abstracción, Brodat es todavía más explícito: “Sí, en un período concreto, en 1959 y 1960. Estuve enfermo aquellos años y atravesé una crisis interior. Intenté, incluso, entonces, pintar de manera absolutamente abstracta, pero vi que no podía. Sufrí mucho en aquel período”. Es posible que se refiera aquí a un sufrimiento creativo, debido a un momento de cuestionamiento y cambio, pero está claro que Brodat lo asocia también a algún tipo de problema más íntimo, la “crisis interior”⁵⁵⁹ que no es algo meramente ideológico, sino que corresponde a una patología de cierta duración (“estuve enfermo aquellos años”). Si Brodat, discreto hasta el secreto se manifiesta en estos términos debemos pensar que realmente sufrió algún tipo de alteración personal importante. Sobre ello he preguntado a menudo a la familia, obteniendo solo evasivas que contradicen la entrevista y lo que Corredor-Matheos me ha explicado recientemente, considerando que Brodat “tuvo una crisis mental”, tal como él mismo se lo habría explicado. Esta crisis, según Corredor-Matheos se reflejaría en su obra, en el paso del paraíso al infierno. Preguntándole sobre su opinión al respecto de cual podría ser esa dolencia de Brodat y si podría tratarse de una depresión, el crítico y amigo personal del pintor considera que podría tratarse más bien de una esquizofrenia, ateniendo a su pintura. En esa pintura se reflejaría una “persona escindida” y un “mundo de tensiones interiores terrible”. Asegura también que esta crisis fue tal que le obligó a recibir tratamiento médico, quizás un internamiento, incluso⁵⁶⁰. En una carta de su amiga, confidente y coleccionista Mercè Ros, unos años más tarde, esta hace referencia a una enfermedad: “Em va semblar que estava una mica com desanimat. No Brodat, res d’això! No passi com l’altra vegada, que una crisi anímica el va posar molt malalt. De cap manera!”⁵⁶¹

Las dificultades de la carrera de artista, los padecimientos de la posguerra y la presión familiar en contra de su dedicación a la pintura así podrían no ser ajenos a este episodio. Su hermano Josep Maria afirma que en los años sesenta “batallava tot sol. Va anar molt justet, no tenia ni taller ni marxant”⁵⁶² Teresa Lázaro, responsable a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta de la programación en las Galerías

⁵⁵⁹ Al año siguiente, Rodríguez-Aguilera retoma la misma expresión: “Brodat sufrió, no hace muchos años, una profunda convulsión interior”. La proximidad personal con el artista y la relevancia de la exposición y el catálogo contribuyen a avalar tanto la importancia de ese episodio como la necesidad de explicarlo eufemísticamente. Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: “La nueva obra de Brodat”, *Artes*, nº 46, 23.12.1963, p. 22.

⁵⁶⁰ Entrevista a José Corredor-Matheos, 17.1.2010.

⁵⁶¹ Carta de Mercè Ros a Joan Brodat, 19.7.1965.

⁵⁶² Entrevista a Josep Maria Brodat, 18.11.2000.

Jardín me contó que tenía problemas de dinero, estaba “muy desilusionado” y “no le hacían caso”.⁵⁶³ El galerista Francesc Mestre lo recuerda como un “tímido patológico”.⁵⁶⁴ Que Brodat fue, a pesar de su amable timidez, una persona atormentada lo apuntaría también el hecho que padecía constantemente de úlcera de estómago (era también un gran fumador). En muchas fotografías se ve un rictus de amargura que desvelaría esta dolencia. Diversos testimonios apuntan pues a la complejidad de su persona y sugieren que podría haber sufrido algún tipo de trastorno psiquiátrico agudo durante el período clave (punto de inflexión también en su obra artística) de 1959 y 1960.

Brodat empieza a salir del pozo en 1961 y los siguientes años suponen una mejora de su situación, mientras reemprende la producción creativa continuada, ahora dando un giro hacia el expresionismo con un nuevo estilo que sintetiza su arcaísmo figurativo con una pincelada filamentosamente muy particular, herencia del informalismo, en obras que representan espacios extraños y opresivos. Serán decisivos en esta recuperación el apoyo y el impulso dado por representantes de los estamentos oficiales, particularmente por Luis González Robles, con su actividad de promoción del arte español a nivel internacional y a través del Instituto de Cultura Hispánica como Comisario General de Bellas Artes.

En los análisis sobre la política artística durante el franquismo se ha estudiado sobre todo cuales fueron las motivaciones y las estrategias del estado con el apoyo a los artistas de vanguardia. Por su parte, González Robles defendió siempre que su criterio no venía en absoluto dictado desde instancias superiores sino que era independiente. Si bien es innegable que el Estado intervino políticamente –pues es su manera consustancial de actuar- en las artes, hay que creer también en la versión de González Robles en el sentido de que tenía independencia para trabajar como comisario. El objetivo de lograr éxitos y promoción para los artistas españoles en el extranjero convenía, finalmente a todo el mundo, a los artistas y al régimen franquista. En este marco de actuación, González Robles movía sus hilos y hacía sus elecciones atendiendo a su criterio profesional de calidad y a la mayor eficacia de sus apuestas en función del contexto con el objetivo de que los artistas nacionales fueran premiados,

⁵⁶³ Entrevista a Teresa Lázaro, 3.12.2001.

⁵⁶⁴ Entrevista a Francesc Mestre 9.12.2009.

algo que le justificaba ante grupos conservadores⁵⁶⁵. Así, siendo el encargado de la selección de los artistas enviados, no invitó a Brotat a la Bienal de Sao Paulo. En cambio le escribe, en 1961, para que participe en la Bienal de Tokio, pues “este año va a tener una determinada tendencia figurativa”⁵⁶⁶ así como para la de Alejandría (“tiene el sello marcado de la figuración”⁵⁶⁷). Si bien González Robles trataba con muchos y muy diversos artistas españoles, es remarcable el interés especial que se evidencia en su correspondencia y el esfuerzo de insistencia para que el artista se animara a participar. De los certámenes en los que España concurría entonces oficialmente –con el comisariado de González Robles- Venecia, Sao Paulo, Tokio, el de Alejandría era seguramente el más modesto, pues se llevaba a cabo en un país ajeno a lo occidental en muchos aspectos aunque pujante por el impulso de un mandatario visionario y ambicioso como fue Nasser. La Bienal de Alejandría, Bienal de los Países Mediterráneos, incluía, además de la participación de países árabes, la presencia de España, Italia, Grecia o Yugoslavia, en una coincidencia muy singular de culturas y regímenes políticos. Brotat no fue ni el primero ni el último español premiado en esta bienal:⁵⁶⁸ Luis Feito había sido galardonado en la primera edición (1955) y el escultor Francesc Torres Monsó en 1959. Era, pues, terreno abonado para los artistas españoles. A pesar de lo que le decía González Robles a Brotat, sí había abstracción (una muy gestual y a la americana, la del grupo sabadellense Gallot) en la Bienal, pero es cierto que no era dominante. En la IV Bienal, Brotat aparece junto a pintores españoles de segunda fila⁵⁶⁹, lo cual demuestra que es una oportunidad que se le da en un terreno más fácil y menos competitivo que otras bienales e indica ya la consideración que Brotat

⁵⁶⁵ Relataba esta anécdota: “Un día, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, se levantó y dijo: ‘Hay un individuo, un tal Luis González, que está estropeando el arte español’. Y el presidente de la Academia, que entonces era el duque de Alba, respondió: ‘No conozco a ese joven, pero por lo visto parece que trae premios’”. Guillermo Solana, entrevista a Luis González Robles, *El Público*, 26.4.2000. Véase también la entrevista a Luis González Robles a cargo de Jorge Luis Marzo, *De Calor*, 1992 (disponible en http://www.soymenos.net/Gonzalez_Robles.pdf).

Sobre Luis González Robles y su labor como comisario en la bienales internacionales, véase: Juan Ignacio Macua de Aguirre: “La libreta negra del comisario”, en José Luis Simón y Fernando Fernández Lanza: *España en las Bienales de Sao Paulo, bajo el comisariado de Luis González Robles*, catálogo de la exposición en el Museo Luis González Robles –Universidad de Alcalá de Henares, 2008, pp. 9-11.

⁵⁶⁶ Carta de Luis González Robles a Joan Brotat, 16.1.1961 (AB).

⁵⁶⁷ Carta de Luis González Robles a Joan Brotat, 21.4.1961 (AB).

⁵⁶⁸ Se celebra aún hoy en día. La última edición, la XXV, tuvo lugar en diciembre de 2009.

⁵⁶⁹ En el catálogo de la IV Bienal de Alejandría figuran, junto a Brotat: José Luis Sánchez, José Beulas, Fausto de Lima, Molina Sánchez, Miguel Herrero Muniesa, Ricardo Macarrón, José Lorens Baules, Juan Bermúdez, Alfons Borrell, Lluís Vilay Llorenç Balsach.

tendría en los próximos años con una presencia pública constante pero en segunda línea de actualidad y valoración respecto a otros artistas pujantes de la vanguardia de posguerra.

El premio de Alejandría supuso un respiro económico y un aliento para su carrera, así como a su estilo reinventado. Mercedes de Prat, esposa de Cesáreo Rodríguez-Aguilera le felicita por el premio “y que por suerte no te has perdido en fatales abstracciones y que haciendo algo tuyo has ganado”.⁵⁷⁰ Fueron años, no obstante, de desconexión respecto al arte catalán, pues el apoyo viene esencialmente de Madrid y lo estatal. A partir de aquí, en 1962, Brotat realiza una exposición individual en Estados Unidos, salto sorprendente pero que se explicaría por su pequeña relevancia internacional conseguida y por los contactos previos del marchante Maurice Bonnefoy. Así expone en la Galería Tillman-Carter de Los Ángeles, presentando obras de toda su trayectoria. Muestra su nueva producción en Madrid, en la Sala Neblí y finalmente en Barcelona, tras cuatro años de ausencia, en la Sala Condal, con presentación de Xifré Morros.

IV-1-b. 1963-1973: resistencia y persistencia

A partir del Premio de Alejandría, Brotat retoma de manera intensa su actividad artística, multiplicando su participación en exposiciones. Se percibe un impulso renovado y una necesidad de abarcar el máximo de posibilidades y diversificando los motivos y tipologías para la difusión de su obra. En esta actitud se podría identificar tanto un entusiasmo o confianza esperanzados como una dispersión que respondería a la modestia de los éxitos y a cierta desorientación profesional.

La salida principal son las exposiciones individuales, con resultados desiguales. La prometedora aventura americana supuso una experiencia agri dulce. Debió de ser desalentador que, tras el relativo éxito de la primera exposición (en la que no solo se vendieron un número notable de obras sino que los coleccionistas tenían cierto brillo social e incluían al actor Vincent Price⁵⁷¹ o al popular músico Harry Belafonte), la

⁵⁷⁰ Carta de Mercedes de Prat a Joan Brotat, 30.12.1961.

⁵⁷¹ Aunque la carrera de Vincent Price estuviera orientada a un género menor como el cine de terror, se trataba de un gran coleccionista y una persona con un profundo conocimiento artístico por sus estudios de historia del arte en Yale.

segunda exposición en Estados Unidos fuera un fracaso de ventas⁵⁷² con el agravante de importantes quebraderos de cabeza debido a los gastos de aduanas (licencia temporal de exportación) y otros impuestos.

En España, en algunos casos, sobre todo gracias a la Galería Sur, el balance es positivo, mientras que en otros las ventas son exiguas. La buena acogida en Santander y el buen trato que recibe por parte de Manuel Arce de la Galería Sur se concreta y confirma con la publicación, a cargo de la editorial de Arce, *La isla de los ratones* (colección Bisonte), de la primera monografía sobre Brotat con texto a cargo de Corredor-Matheos. Es un librito modesto, pero la edición es cuidadosa dentro de la modestia y la colección ofrece títulos dedicados a artistas catalanes como Tharrats, Romà Vallès y Albert Ràfols Casamada y ofrece una mirada retrospectiva.

Frente a la complicidad de la Galería Sur, que se mantendría en los años anteriores, en Barcelona, en cambio, se dispersa en relaciones con diversas galerías que indica que ninguna de las exposiciones frugó en una relación fructífera y continuada. En 1963 expone en la Sala de Arte Moderno, de nuevo con el apoyo de Xifré Morros, director de la Sala, amante del arte y galerista que apoyaría la comercialización de una modernidad moderada (sería director más tarde de la Galería Grifé Escoda, que representaba a Jordi Mercadé o Aguilar Moré). En 1964 expone en la Amigos del Arte de Tarrasa, ciudad a la que regresa en 1973 (Sala Vallparadís). En 1966 expone en Galerías Españolas y no expone de nuevo en Barcelona hasta 1972 (Galería Adrià), lo cual da la medida de las dificultades para encontrar en Barcelona un corpus de coleccionistas y un reconocimiento acorde a las expectativas levantadas en la década de los cincuenta.

Como respuesta, Brotat trata en estos años de ampliar el abanico de ciudades en el cual mostrar su obra. En Madrid, expone en espacios de más nivel que en Barcelona. En 1963 lo hace en la Sala Amadís, con una antológica titulada “Brotat. 13 años de pintura”. En 1964, como excepción entre sus exposiciones comerciales, gracias a los consejos y apoyo de Carlos Areán, Jefe de la Sección de Artes Plásticas y Audiovisuales de la Dirección General de Información, Brotat logra una exposición individual antológica en un espacio institucional, en la Sala de Santa Catalina del Ateneo de Madrid, en 1964, que incluía la edición de un pequeño catálogo. En 1966 regresa

⁵⁷² Tras diversas misivas de Joan Brotat cada vez más ansiosas, el galerista se disculpa porque no se ha vendido nada y solicita confirmación de la resolución de los problemas de aduana. Carta de Earl Carter a Joan Brotat, 18.7.1963.

puntualmente a la Sala Biosca (sin demasiado éxito a tenor de sus quejas hacia la galería) y no regresa a la capital hasta 1973, en la Sala Ingres. Además de las exposiciones regulares en Santander, encontramos a Brotat en Bilbao (Galería Grises, 1965). Durante 1966 y 1967 Brotat vuelve a hacer largas estancias en Manises junto a Salvador Faus. Rememorando sus viajes valencianos de diez años antes, Brotat retoma seriamente la actividad del grabado. En 1967 adquiere un tórculo de ocasión que guardará en el domicilio familiar (ya en el curso 1962-63 se había matriculado en la escuela Llotja, en Artes del Libro, para adquirir mejores conocimientos técnicos). Se relaciona con artistas grabadores algo más jóvenes que él y de relevancia media, como Concha Ibáñez o Maria Assumpció Raventós, con quién realiza la exposición y el pequeño catálogo “7 gravadors catalans” en 1968 (Estudio de Arte Radio Barcelona). Es revelador de su marginalidad que a pesar de que practicara el linóleo y la xilografía con notable habilidad (es seleccionado en 1969 para la I Trienal de Xilografía en Capri, Italia), Brotat no fue requerido para el proyecto de Estampa Popular de Barcelona⁵⁷³, que estuvo activo entre 1966 y 1967 de grabado de aire primitivo y popular con intención ideológicamente crítica y voluntad de un compromiso político al que Brotat era ajeno aunque allí participaran artistas con los que coincidió en un proyecto de una editora comercial, el calendario “12 mesos 12 artistes” de 1966, como Guinovart, Ràfols Casamada, Todó o Esther Boix. Relacionadas con estas estancias en Manises están las exposiciones en la Galería Estil de Valencia (1967) y en el Ateneo de Castellón de la Plana (1968). Allí la cerámica tiene cierto éxito comercial, pero son piezas económicas que no compensan la escasa venta de pinturas⁵⁷⁴. En 1968 expone en Zaragoza (Galería Galdeano) y en 1970 en Palma de Mallorca (Galería Ariel).

Entre 1961 y 1966, gracias al apoyo de González Robles, Brotat fue incluido en algunas de las exposiciones que el estado organizó en el extranjero, pero no participa en las más importantes, en las que son punta de lanza de la promoción del arte moderno español como fueron “New Spanish Painting and Sculpture” en el MOMA de Nueva

⁵⁷³ Sobre Estampa Popular de Barcelona véase el catálogo de la exposición Estampa Popular de Barcelona, Vilassar de Mar y L’Hospitalet de Llobregat, Museu Enric Monjo, Museu d’Història de l’Hospitalet, 2003.

⁵⁷⁴ En la liquidación de la exposición en la Galería Estil consta la venta de ocho cerámicas, cuyo precio varía entre las 1000 y las 1500 pesetas, el mismo precio que un grabado e inferior al de un dibujo (3000 ptas.), mientras vende tres óleos a 6000 y 1000 pesetas cada uno. Las ganancias son de 37.800 ptas. Los gastos y la comisión de la galería suman 15.155, con lo que quedaban para el artista 22.645 ptas. En el anexo de la tesis, he realizado una selección de facturas y liquidaciones de marchantes y galeristas para Brotat, que permite hacerse una idea de las cantidades que movía, de su irregularidad y de las condiciones económicas establecidas [A48].

York en 1961 y “Modern Spanish Painting” en la Tate Gallery de Londres en 1962, en la que se privilegió la abstracción informalista. La VI Bienal de Tokio es seguramente el más prestigioso de los certámenes a los que acude, aunque como bienal no fuera de las más celebradas. La mayoría de los países enviaban allí a promesas jóvenes. Por eso entre los norteamericanos ya no están los expresionistas abstractos pero sí un Philip Guston o un Jasper Johns. España envía, junto a Brotat, a Alejandro Reino, a Juan Fluvià y al jovencísimo Jorge Castillo. Aquí el eclecticismo (se presentaba incluso la U.R.S.S. con obras de riguroso realismo socialista) beneficia retrospectivamente a Brotat. A Brotat le queda disponible la participación en las diversas colectivas que recogen con un espíritu más exhaustivo que selectivo los trabajos de los artistas en activo dentro de la modernidad establecida con una carrera generalmente limitada al ámbito nacional y que formaban una solvente y numerosa clase media. Estas exposiciones, itinerantes a veces solo en España, servían para la consolidación de sus currículos y para mantener cierta motivación, pero no suponían un impulso decisivo para los participantes. Tras las operaciones más importantes y beneficiosas para los seleccionados de la política expositiva franquista -las grandes bienales y las exposiciones en el MOMA y la Tate Gallery- muchas de las siguientes tuvieron un carácter menos vanguardista y más ecléctico. “20 años de pintura española”, organizada por el Ateneo de Madrid y el Ministerio de Información y Turismo, establecía un listado muy extenso de nombres, ciento-veinte, que iban de Tàpies a Company, de Miró a Togores. El mismo ánimo dirigió la también multitudinaria “XXV años de Arte Español”, en 1964⁵⁷⁵, cuando no se trataba de mera y auténtica propaganda, como en el caso de la exposición de la Semana Española de Rabat de 1965 con suntuoso catálogo donde se combina el arte con las fotografías de pantanos o de la flamante Residencia Sanitaria Francisco Franco⁵⁷⁶. Algo más de reconocimiento podía significar el formar parte de la “Exposición de Pintura Catalana desde la prehistoria hasta nuestros días” (Madrid, Casón del Buen Retiro, 1962), organizada por el Ministerio de Educación Nacional, la Dirección General de Bellas Artes y el Ayuntamiento de Barcelona. La comisión organizadora, en la que podemos hallar, entre cargos administrativos y políticos, a expertos en historia del arte como Juan Ainaud de Lasarte o Santiago Alcolea, no incluye ninguno de los nombres relevantes de la crítica y el comisariado

⁵⁷⁵ *Veinticinco años de arte español*, Palacio de Exposiciones del Retiro, Madrid; muestra organizada por la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional y la Dirección General de Información del Ministerio de Información y Turismo, 1965.

⁵⁷⁶ *Semana de España*, Rabat, 1965, Madrid, Publicaciones Españolas, 1965.

contemporáneo de la época. La selección se hizo, por tanto, desde fuera de los criterios y núcleos de poder del momento, lo que cual pudo favorecer a Brotat. En 1963, nuevamente el Instituto de Cultura Hispánica, de la mano de González Robles, organiza una macroexposición propagandística, como un eco tardío y fallido de las bienales hispanoamericanas, “Arte de América y España”,⁵⁷⁷ que incluye a algunos pintores estadounidenses irrelevantes junto a una legión de artistas modernos, abstractos la mayoría, pero figurativos los más jóvenes. Es curioso ver juntos en el catálogo (por razones alfabéticas) a Brotat y al colombiano Fernando Botero, entonces en el principio de su carrera. Lo que es interesante es ver la participación del crítico Alexandre Cirici,⁵⁷⁸ autor de uno de los textos del voluminoso catálogo. Aunque la presencia de Brotat no dependiera de este sino de González Robles (un personaje más afín), esa inclusión muestra cómo prácticamente todos los sectores artísticos o ideológicos aprovecharon en un momento u otro las posibilidades generadas por González Robles y auspiciadas por la política franquista.

Uno de los argumentos que sustentaban estas exposiciones era la defensa del arte figurativo como modo de ofrecer también cierta relevancia a artistas que había quedado fuera del éxito informalista. Pero esta categorización figurativa era, obviamente, muy laxa y diversa, pues podía incluir tanto a artistas provenientes de la vanguardia de posguerra como a pintores más clásicos y convencionales, de modo que los primeros quedaban, de algún modo, relegados a una esfera plástica considerada menos atrevida. Sería el caso de *Joven figuración en España* (1963), pensada para Barcelona y compuesta por una selección en la que se puede encontrar a Maria Girona, a Maria José Colom o a Aurora Altisent, cuyo lirismo y condición femenina las relegaba a una consideración secundaria. También encontramos aquí a la muy activa Esther Boix o a la gerundense Esther Xargay, así como a otras pintoras del ámbito estatal, en una proporción que no puede ser casual, ya que no se corresponde con la que podemos comprobar en otros certámenes más ambiciosos. Por ello, pensamos que hay una sutil marginación de las pintoras respecto a los artistas de sexo masculino, que sería un fenómeno a analizar. En lo que aquí nos ocupa, esa concentración femenina en una exposición de corte figurativo señala su categoría inferior respecto a otras exposiciones e indica el rango también menor en que se sitúa a Brotat. Junto a las pintoras aparecen

⁵⁷⁷ Madrid, Palacio de Velázquez y Palacio de Cristal, mayo-junio de 1963; Barcelona, Antiguo Hospital de la Santa Cruz y Palacio de la Virreina, agosto-septiembre de 1963.

⁵⁷⁸ Cirici Pellicer, Alexandre: “Inserción humana de la pintura”, en *Arte de América y España. Catálogo general*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1963, s.p.

figurativos de difícil clasificación como Josep Maria García Llorc o jóvenes que serían pronto combativos como Norman Narotzky o Carlos Mensa, pero también artistas más convencionales como Ricardo Macarrón o realistas líricos como Carmen Laffon. Bajo el paraguas del vago concepto de figuración se reunían propuestas muy heterogéneas y a artistas noveles, junto a desclasados de mediana carrera, como Brotat y a algún veterano de la modernidad de fuerte presencia pero también otros menores, como Santi Surós. Lo figurativo se utiliza como etiqueta para reunir propuesta en realidad incoherentes, hasta el punto que las exposiciones pierden sentido y valor en la evolución del gusto y el debate artístico, siendo incluso potencialmente negativas para los artistas representados en tales cajones de sastre, y se siguió utilizando hasta el final de la década.⁵⁷⁹ Lo que podía llevar a confusión y un fenómeno que permitió la vigencia de este concepto fue la emergencia del movimiento de la nueva figuración, un movimiento de cierta inspiración internacional y que correspondía a una generación más joven que la de Brotat. Más allá del uso banalizado y oportunista por parte de las instituciones, en el caso que nos ocupa se debe remarcar que excepcionalmente algunos agentes impulsores de la auténtica nueva figuración llegaron a incluir a Brotat en sus propuestas, lo cual podría haber sido una oportunidad de promoción o de actualización del valor de la obra de Brotat, que hacia 1970 incorporaría elementos de una figuración crítica y ligada a la estética de los medios de comunicación y del mundo contemporáneo en general. Dos episodios irían en este sentido. Uno fue su inclusión en la primeriza “Constantes de la pintura española en la nueva figuración”, de la Galería Belarte de Barcelona. Si bien la selección presentada es, mirada desde la distancia, absolutamente ecléctica en cuanto a lenguajes y generaciones, está formada por artistas de gran categoría, lo cual beneficiaba a Brotat. La presentación de Juan-Eduardo Cirlot contribuye al prestigio de la propuesta. Esta presencia en un contexto tan limitado y selecto es, por su singularidad, excepcional para Brotat. El siguiente episodio en el que vemos cómo Brotat podría haberse reincorporado en un entorno y un circuito vanguardista y prestigioso a nivel local fue su relación con la Galería Adriá de Barcelona que difundiría la obra de un Ràfols Casamada en tardía pero plena eclosión creativa y social (fue fundador y director de la escuela de arte y diseño Eina en 1967), de la renovada abstracción de un Sergi Aguilar o la figuración pop de los miembros del Equipo Crónica. La galería estaba de moda, introducía nuevas

⁵⁷⁹ “Pintores figurativos en la España actual”, Madrid, San Diego y San Luis (Estados Unidos), 1969; organizada por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos del Ministerio de Información y Turismo; comisariado y catálogo a cargo de Carlos Areán.

tendencias y se abría a una nueva clientela y una nueva sociedad, la que superaba las tristezas de la posguerra y encaraba la Transición. Desde luego, la exposición de Brotat queda, en ese contexto, como algo inesperado y de mal encaje. Podemos explicar su relación con la galería por la colaboración de Cesáreo Rodríguez-Aguilera, quién presentó la exposición inaugural en febrero de 1971, dedicada a Rafael Zabaleta, como exposición clásica de prestigio, que no indica la posterior dinámica de la galería. En junio del mismo año, también presentada por Rodríguez-Aguilera, se presenta una colectiva muy amplia titulada “Panorama de la plástica catalana” en la que aparece Brotat, seguramente por recomendación de su amigo y antiguo protector. De aquí la antológica de Brotat entre noviembre y diciembre de 1972, justo después de una exposición dedicada a Rafael Canogar y antes de la dedicada a los humoristas de la atrevida revista de humor Hermano Lobo.⁵⁸⁰

Finalmente, en el currículum expositivo de Brotat en esos años, especialmente nervioso, se observa la insistente inscripción de Brotat diversos concursos, seguramente espoleado por el precedente de la Bienal de Alejandría pero esta vez a escala local, mucho más modesta. Participa en gran cantidad y variedad de certámenes y lo hace con cierto éxito gracias a rebajar sus ambiciones respecto a otros objetivos más importantes. En 1964 obtiene el primer premio en el IV Concurso Ciudad de Tarrasa; el primer premio del I Salón de Pintura Contemporánea de Castellón de la Plana, el premio extraordinario y el premio de arte sacro de la XXI Exposición de Pintura de Segorbe y el segundo premio en el Concurso de Pintura de San Pol de Mar; en 1969 el segundo premio del Concurso de Pintura Tina del Port de Castelló d’Empuries y el primer premio del XVII Saló de Tardor de Manresa; en 1970 recibe la medalla Juan de Juanes del XI Salón de Marzo de Valencia y el premio Padre Aulí en el Certamen Internacional de Pintura Ciudad de Felanitx. Son premios que le dan una visibilidad menor y local pero que suponen un pequeño apoyo económico que completa las ventas irregulares que dependen de exposiciones en galerías muy diferentes y cambiantes, al no tener un marchante que le apoyara de manera constante.

Son estos años tiempo de consolidación profesional por parte de Brotat, pero lograda con dificultades y precariedad y con un paradójico resultado: su progresiva

⁵⁸⁰ Sobre la Galeria Adrià, véase Jordi Paris (coord.): *Galeria Adrià. Un punt de referència en l'art dels anys setanta a Catalunya*, Valls, Museu de Valls, 2006. Aunque se menciona la exposición de Brotat en la cronología, no se hace referencia a ella en los estudios diversos de este catálogo, lo cual es significativo del mal encaje de Brotat en la programación y la dinámica de la galería.

desconexión respecto a las manifestaciones dominantes de la vanguardia. Brotat trata de llevar su carrera por sí mismo, con alguna complicidad interesante por parte de la crítica y de comisarios institucionales que le reporta algún premio y la continuidad en certámenes muy generalistas. Recordemos que Brotat venía de una familia muy modesta. Solo en 1964 se instala un teléfono en el domicilio familiar donde todavía vive y trabaja, manteniéndose en una lucha profesional a corto plazo, pero con el resultado de una tendencia a la dispersión y el estancamiento. Aunque parece que pudo dedicarse de lleno a la pintura a partir de su premio en la Bienal de Alejandría, en la práctica me consta que sus fuertes lazos y responsabilidades familiares lo abocan a compromisos económicos y a la ayuda en el negocio de sus hermanos. Todavía en 1968, estos reclaman insistentemente su regreso de Valencia para colaborar en el negocio de marcos pintando placas y dorados.⁵⁸¹

Cuando, en 1970, ensaya una pintura más conectada con el mundo contemporáneo, los resultados son inquietantes y debe rectificar rápidamente. Manuel Arce, que lo apoya y respeta, le advierte, tajante, que “la nueva pintura no gusta” y que las ventas no acompañan.⁵⁸² A pesar de que su discreción no dejara apenas indicios ello, me consta la inquietud de Brotat sobre su futuro y su necesidad de cambio radical. Al parecer, en algún momento a principio de los años setenta llegó a planear muy seriamente su emigración a los Estados Unidos, algo que parece más un acto de desesperación que una alternativa posible para un Brotat que tenía tan escasas habilidades sociales y un nulo conocimiento de idiomas.⁵⁸³ Había en ello cierta ingenuidad y, seguramente, mucha ansiedad ante la incertidumbre.

IV-1-c. 1974-1990: la prioridad comercial

Con la experiencia de la Galería Adrià sin continuidad y con la febril búsqueda de salidas comerciales para su obra, Brotat entra en la franca madurez con cierta desorientación. Pero es en este momento justamente cuando la suerte parece sonreírle, si

⁵⁸¹ Carta de Josep Maria Brotat a Joan Brotat, 29.8.1968.

⁵⁸² “La exposición ha resultado un total fracaso económico (...). ¿Cómo explicar este fracaso? No lo sé. Ha venido bastante gente. Lo nuevo no gusta; ha chocado un poco. Pero esto no lo explica todo.” Carta de Manuel Arce a Joan Brotat, 18.8.1970. Hay que tener en cuenta que Manuel Arce apenas sube los precios a lo largo de los años.

⁵⁸³ Su sobrino me contó cómo llegó a hacer donación de una importante suma de dinero para cada uno de sus hermanos y planificar un reparto de la obra que ellos se quedarían. Entrevista a Ricard Brotat, sobrino y ahijado de Joan Brotat, 4.9.2009.

bien los resultados serán fugaces y ambivalentes. Brotat se cruza con un marchante novel pero entusiasta y competente con quién trabajará unos cuatro años: Agustín Rodríguez Sahagún. No sabemos cómo se conocieron, aunque sabemos de la mediación del galerista barcelonés Ignacio de Lassaletta, colaborador de Rodríguez Sahagún. Por primera vez, Brotat firma un contrato en exclusividad que le asegura un sueldo mensual y la promoción y difusión de su obra.

Agustín Rodríguez Sahagún, abogado y economista, vinculado también al mundo universitario alcanzó en su madurez puestos de gran relevancia política para la historia de España durante los años de la Transición, siendo nombrado Ministro de Industria en 1978, Ministro de Defensa en 1979 y alcalde de Madrid en 1982. Pero la gran pasión personal de Sahagún fue el arte y llegó a participar de forma activa e influyente en el mercado artístico durante la primera mitad de los años setenta. Fue primero coleccionista y luego marchante, galerista (Galerías Frontera y Altex en Madrid) y editor de libros de arte (con la Ibérico Europea de Ediciones fundada ya en 1966), actividades que partían de su pasión personal por el arte pero que se beneficiaban también de sus dotes y conocimientos para la actividad empresarial. Rodríguez Sahagún trabajó con una serie de artistas caracterizados por una combinación entre el reconocimiento y cierta marginalidad, como Francisco Salés, Antoni Guansé, José Vela Zanetti, que era sobre todo conocido como muralista, con una preferencia general hacia la figuración y las escuelas de París y de Vallecas. Brotat encajaba perfectamente la política y las preferencias de su marchante.⁵⁸⁴

El contrato que firmó en 1974 con Brotat [A41] especifica los precios de las obras según la técnica y el formato y su evolución de 1974 a 1978. Rodríguez Sahagún se comprometía a comprar por valor mínimo de un millón doscientas mil pesetas anuales, una cifra nunca alcanzada por Brotat hasta entonces, además de comprometerse a adquirir la obra que tenía Brotat en su estudio a inicios del contrato. El contrato implicaba también lo que comúnmente se llama “exclusividad” en el ámbito artístico, es decir que el artista necesitaba autorización del marchante para cualquier exposición o transacción comercial. La correspondencia testimonia que este derecho de exclusividad fue ejercido estrictamente, incluso en un sentido que, retrospectivamente, quizás alguna vez pudiera llegar ser negativo, como cuando se opone al interés de Salvador Riera por

⁵⁸⁴ Véase Arias Serrano, Laura: “Compromiso frente a vanidad: tres maneras de entender el coleccionismo de arte en la España del siglo XX”, Congreso Internacional de Imagen y Apariencia, Universidad de Murcia, 19-21 de noviembre de 2008. Acceso en <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/viewFile/1241/1221>.

exponer a Brodat⁵⁸⁵. Brodat se ve obligado a recuperar las obras que tenía en otras galerías, incluso en la Sur de Manuel Arce. Rodríguez Sahagún actúa eficazmente y edita, a través de Ibérico Europea de Ediciones, dos monografías sobre el artista en 1974⁵⁸⁶, que se añaden a la que edita la Dirección General de Bellas Artes con texto de Rodríguez-Aguilera⁵⁸⁷. Bajo este contrato, Brodat expone individualmente en la Galería Frontera de Madrid en 1975 y en otras salas españolas (Pórtico, Alicante, 1975; Castilla, Valladolid, 1976; Valle Ortí, Valencia, 1977). Tiene dos individuales en 1978 en Madrid (Altex) y Barcelona (Ignacio de Lassaletta), pero en ese año vence el contrato con Rodríguez Sahagún y no se renueva⁵⁸⁸ pues este pasa a dedicarse plenamente a la política (el 25 de febrero de 1978 es nombrado Ministro de Industria en el nuevo gobierno democrático). Brodat mantendrá cierto vínculo con Altex, galería que había formado parte de las empresas de Rodríguez Sahagún y con su colaborador Ignacio de Lassaletta. Los años con Rodríguez Sahagún habían sido muy positivos económicamente, pero breves. Le permitieron a Brodat adquirir una nueva vivienda en Barcelona, más burguesa y confortable, en la calle Mallorca delante del Mercat del Ninot, aunque sigue viviendo en ella con sus hermanos y utilizándola como estudio, es decir de manera austera. Por otra parte, la exclusividad y la prioridad comercial para Brodat, así como el tenor de las exposiciones que realizó en galerías fuera del apoyo a la vanguardia más novedosa, acabaron de apartar a Brodat de las corrientes modernas y de la posible complicidad y participación en actividades o entornos que reforzarían su pertinencia a los sectores reconocidos de la modernidad en su generación. Aunque participe en iniciativas como el Fons d'Art del periódico Avui (1976) o los actos del centenario del Centre Excursionista de Catalunya (1976), iniciativas cívicas y catalanistas notables pero masivas, ya no le vemos coincidir en colectivas con sus compañeros de la vanguardia de posguerra. Es invitado, excepcionalmente, a algún acontecimiento nostálgico, como el homenaje a Víctor Maria d'Imbert, promotor de los Salones de Octubre (Real Círculo Artístico de Barcelona, 1979).

La prueba del desconcierto y el vacío creado por la ruptura del contrato y la dinámica establecida con Rodríguez Sahagún está en que Brodat no vuelve a exponer individualmente hasta 1982. Mientras, participa en certámenes muy menores, como la

⁵⁸⁵ Carta de Agustín Rodríguez Sahagún a Joan Brodat, 7.2.1975.

⁵⁸⁶ Areán, Carlos: *Joan Brodat*, óp. cit.; José Corredor-Matheos: *Dibujos de Joan Brodat*, óp. cit. Se edita también el libro de Josep Maria Garrut

⁵⁸⁷ Cesáreo Rodríguez-Aguilera: *Joan Brodat*, óp. cit.

⁵⁸⁸ Carta de Joan Brodat a Agustín Rodríguez Sahagún, 9.1.1979.

VI Bienal de Pintura “Provincia de León” en 1981. En esos casi cuatro años que van de 1979 a 1982 su actividad pública es mínima, con el agravante de que entra en conflicto con la galería Altex. En una carta que envía a Cesáreo Rodríguez-Aguilera como experto en arte y como abogado y persona bien relacionada, explica el problema que le supone la competencia comercial del fondo de obra que posee Altex después de aquellos cuatro años de contrato y de cómo la galería pretende organizar una individual sin su permiso, incluyendo obras de períodos que el artista juzga no convenientes de mostrar (se refiere probablemente a algunas piezas de alrededor de 1970 que no gustaban a gente como Manuel Arce) y obstaculizando posibles exposiciones con otras galerías⁵⁸⁹. Rodríguez-Aguilera le responde –de manera confidencial- con un buen asesoramiento legal sugiriéndole que se ampare en la ley de propiedad intelectual. Manuel Arce, por su parte, había sugerido a Brotat un pacto con Altex y una exposición conjunta. No sabemos cuál fue el trato final, pero ambas individuales se realizaron, en la Altex de Madrid y la Sur de Santander. De algún modo, la relación se restableció (si bien no en las condiciones tan ventajosas de unos años antes, sino de manera más puntual) ya que Brotat vuelve a exponer en Altex en 1983, esta vez entregando obra de su propiedad al galerista y, por tanto, participando potencialmente en los beneficios de la misma. Al parecer, el propio Rodríguez Sahagún visitó a Brotat en 1985 y le compró un pequeño lote de cuadros, ente otros la serie sobre las Ramblas de Barcelona. Jugaba en contra de Brotat el hecho de que su producción en los años del contrato hubiera sido, con mucho, la más abundante a lo largo de su carrera, habiendo pintado doscientos ochenta y cinco óleos, un ritmo de producción que fue reduciendo, pero solo relativamente, en una mala opción estratégica. Un episodio feliz pero a la vez un indicador de su aislamiento y fue su romántico pero limitado vínculo con el pueblo de Quesada.

En 1977 había hecho un primer viaje a Quesada, viaje en grupo organizado por sus amigos el jienense Cesáreo Rodríguez-Aguilera y su esposa Mercedes de Prat, que incluía la visita del Museo Zabaleta. Parece que hace una estancia más larga en 1982 que le resulta reveladora, tal como explica en una bonita carta a Cesáreo Rodríguez-Aguilera⁵⁹⁰. La misiva es también uno de los pocos testimonios que tenemos de la capacidad de Brotat para expresarse con cierta habilidad y sentido poético que

⁵⁸⁹ Carta de Joan Brotat a Cesáreo Rodríguez-Aguilera, 7.3.1982 [A48].

⁵⁹⁰ Carta de Joan Brotat a Cesáreo Rodríguez-Aguilera, 6.10.1982. [A45].

contradicen el lugar común de su sencillez, al menos en la edad madura. En ella demuestra el impacto sincero y profundo que le provoca el reencuentro con un paisaje natural y humano que le remite a esa sociedad sencilla y rural que había sido uno de los temas principales de su obra en los años cincuenta. La experiencia, en unos momentos de desengaño comercial y de adaptación a la sensación de falta de apoyo, parece resultar determinante en lo emocional pero también en lo artístico, conectando con el nuevo giro que realiza su pintura hacia un regreso a los temas y el espíritu poético sus inicios. Brotat gana el premio Zabaleta del ayuntamiento de Quesada en 1982, certamen del que será jurado en 1987. A partir de este reencuentro, Quesada será un lugar importante para Brotat y quizás, en cierto modo, un refugio. Fue un lugar pequeño pero de valor sentimental y artístico para él por la presencia acogedora de la familia Rodríguez-Aguilera (allí vive Basilio, hermano de Cesáreo) y de Zabaleta a través de su museo. Allí logra un calor y respeto que aprecia, así como una serie de coleccionistas modestos que le ayudan en años en que flaquean sus ventas y su valoración se ha estancado definitivamente.

En la década de los ochenta, Brotat ya ha perdido todo contacto real con el entorno de vanguardia⁵⁹¹ y su pintura ha perdido fuerza. La prioridad es mantener un nivel suficiente de ventas y debe sobrellevarla sin marchante ni galerista. Intuimos un doble desencanto, el de la participación en la actualidad artística y el del confort profesional y económico. Con la excepción, quizás, de la individual en la Galería Lassaletta, en adelante Brotat va exponer en lugares muy modestos y por debajo de las expectativas de prestigio que corresponderían a su trayectoria, en localidades menores. Solicita, sin éxito, ayuda a sus antiguos protectores, antaño más influyentes⁵⁹². Los muy sencillos y carentes de gusto los folletos de estas exposiciones, acompañados de textos antiguos como presentación, dan una idea del dramático descenso de nivel en el que mueve su trabajo [246]. De algún modo se había ido deslizado lentamente todos estos últimos quince años por esta vía de la comercialización, bajando escalones en la categoría y actualidad del entorno en el que mostraba su obra. Su última muestra

⁵⁹¹ De manera puntual es requerido para exposiciones de carácter histórico sobre el arte de posguerra con piezas de la época. En 1984 participa en la exposición *Els anys quaranta* en la galería Dau al Set, donde muestra “Estel” y uno de los paisajes de Montserrat. Al año siguiente, en la misma galería, participa en la exposición *A l’entorn de Dau al Set*.

⁵⁹² Pregunta por contactos en galerías a Cesáreo Rodríguez-Aguilera y a Carlos Areán. Este le responde, en carta de 12.3.1988: “hablé con galeristas y todos elogian grandemente tu obra, pero temen asumir nuevos compromisos.” Para la evolución de la s galerías y la frecuencia de las exposiciones, véase el listado de exposiciones [volumen II].

individual se celebra en el Hotel Llevant de Llafranc en agosto de 1989. Su pintura, cada vez menos elaborada y sutil, había perdido vigor y calidad en la segunda mitad de la década. Su evolución estilística negativa llegaba incluso a sorprender a aquellos que conocían sus obras anteriores. Da fe de ello la carta que recibe de un coleccionista que le pide certificación de una de sus obras pues “un amigo, que parece conocer bien su obra, cree que es una falsificación”.⁵⁹³ El poeta quesadeño Antonio Navarrete le manifiesta directamente su entusiasmo por su pintura de los años cincuenta respecto a la actual⁵⁹⁴. La diferencia entre su obra anterior y la más reciente era patente desde hacía unos años.

Además de la gestión de su carrera comercial y de sus contactos, otro factor vino a complicar la vida personal de Brotat en la década de los ochenta y debe relacionarse claramente con la decadencia de su obra: su salud. Sabíamos Brotat era delicado de salud por su úlcera y su hábito fumador. En 1984 se rompió el fémur. Se retrata con las muletas y un aire envejecido [247]. Finalmente, en una fecha que no he podido determinar, puede que en 1987,⁵⁹⁵ se le descubre un tumor cerebral. Su carácter y estado de ánimo se verán afectados. Sufrirá quimioterapia y finalmente, una trepanación.⁵⁹⁶ Joan Brotat fallece la noche del 5 de enero de 1990, la *nit de reis*.

⁵⁹³ Carta de Francisco Cosme Maza a Joan Brotat, Madrid, 20.1.1989.

⁵⁹⁴ Carta de Antonio Navarrete a Joan Brotat, 14.9.1987.

⁵⁹⁵ Carta de Carlos Areán a Joan Brotat (20.1.1988) en la que le desea que se haya restablecido de su enfermedad. Hay otras cartas con el mismo contenido desde finales de 1987.

⁵⁹⁶ Entrevista a Ricard Brotat, sobrino y ahijado de Joan Brotat, 4.9.2009.

IV-2. Análisis de la obra

IV-2-a. 1959-1968: un giro expresionista

He señalado anteriormente que en 1958 se hizo manifiesto un cambio en el tono, poético y cromático, de la obra de Brotat hacia lo nocturno y lo oscuro, confirmando la simiente nostálgica que anidaba en su ingenuismo de los cincuenta y basculando, irresistiblemente, hacia atmósferas inquietantes. Mientras las composiciones se habían ido densificando por acumulación de detalles, los colores se ennegrecían para que aparecieran, puntualmente, estallidos cromáticos. El trazo devenía cada vez más grueso e, incluso, empieza a desaparecer: los límites entre los elementos figurados en el cuadro ya no tienen por qué establecerse por la frontera del dibujo, de una fina línea que todo lo perfila, como había sido característica irrenunciable, casi obsesiva en Brotat hasta entonces, sino que se construyen pictóricamente, por adyacencia. La materia pictórica, cada vez más visible, rugosa y texturada, permite que se produzca incluso cierta contaminación en los márgenes de los cuerpos. Nocturnidad, inquietud, evolución hacia lo pictórico son, pues, las tendencias de la pintura de Brotat a finales de la década de los cincuenta, coincidiendo con un momento personal complicado y con sus dos viajes a París [248].

No necesitaba Brotat esas estancias francesas para conocer el informalismo matérico, pues era un movimiento en expansión en Barcelona, pero parece que es en este momento de crisis personal y de contacto con lo internacional cuando finalmente el impacto del informalismo hace su efecto en un Brotat que había consolidado un lenguaje propio y lo había mantenido de manera personal. A pesar del descenso de producción, en 1959 podemos documentar un pequeño grupo de obras, aproximadamente un docena de óleos (cantidad que no es del todo despreciable teniendo en cuenta el viaje de marzo a junio a París, durante el cual debió de pintar esencialmente obra menor),⁵⁹⁷ con una unidad estilística que las distingue de la producción del año anterior y del siguiente. Aunque la tendencia a lo matérico y la ruptura con el paradigma del dibujo lineal y su claridad románica demuestra una

⁵⁹⁷ En su correspondencia de París nunca menciona que estuviera trabajando (excepto en los diseños para postales y temas infantiles) ni sus alojamientos permiten pensar que dispusiera de espacio para un pequeños estudio. Debió de realizar solo apuntes, estudios y obra menor sobre papel.

evolución personal y coherente por parte de Brodat, podemos apreciar que en ese 1959 da un salto fundamental hacia una pintura informalista. Ya justo antes del segundo viaje a París se hacía atente este camino. En un pequeño dibujo de Navidad, que podemos situar en la de 1958 [249],⁵⁹⁸ se observa que ya no estamos en un ambiente nocturno dominado por el negro y el gris, sino que Brodat ha superpuesto uno de sus dibujos característicos sobre un fondo muy trabajado al que ha dado un aspecto pergaminoso, envejecido y dominado por una marrón de aspecto sucio y degradado, con humeado en los márgenes. Brodat fechó algunas de las aguadas realizadas en París (recordemos que era algo absolutamente inhabitual en él) como si quisiera mantenerlas como referencia, señalarlas como el inicio de algo. Se trata de piezas pequeñas (seguramente para facilitar el transporte) en las que Brodat ensaya, sobre papel, ciertos efectos propios de óleo [250][251]. Su concepción es pictórica. Brodat prescinde de la línea y traza las figuras y los signos de una manera aparentemente descuidada respecto a la pulcritud anterior. En este intento de encontrar un nuevo gesto, una nueva caligrafía –o bien de sustituir lo caligráfico por lo pictórico– Brodat practica una pincelada deshilachada, que va del grueso a la delgadez siguiendo el efecto propio del trazo del pincel sobre una superficie, sin tratar de mantener una continuidad que lo homogeneice. Corresponde a un gesto rápido y, en cierta manera, basto, burdo, que responde a ese nuevo interés de Brodat por la materia y su densidad, por lo pastoso de la pintura. Aunque hay un aire de primitiva rudeza, con formas incompletas y figuras de miembros apenas definidos, se mantiene la voluntad de dar al conjunto un aspecto complejo, recargado y denso, esta vez no tanto de signos o de elementos decorativos sino de capas de líneas y de manchas superpuestas. El aspecto grumoso, matérico, grueso y fluido, que tienen estas pequeñas obras, antes de explicarse en función de alguna influencia exterior podría tener un antecedente en el propio trabajo de Brodat: la cerámica. Faus y Gil conducían o acompañaban a Brodat hacia un camino de primitivismo salvaje (exótico, incluso, en el caso de los valencianos, marcados por cierto americanismo). Pero podría ser esencialmente el contacto con la materia arcillosa, el modelado en barro y las formas resultantes, las que inducirían a Brodat a abandonar el modelo gráfico. Entre las cerámicas de 1957, Brodat realizó pequeñas placas con relieves que implicaban, por un lado una reducción cromática, en la que el fondo preferido ya no era el blanco de la

⁵⁹⁸ La casa que aparece a la derecha (con una forma insólita hasta entonces en Brodat) figura también en un cuadro de 1958 documentado mediante fotografía en el AB. El dibujo es, obviamente, una de las felicitaciones de Navidad que Brodat tenía por costumbre hacer desde el premio de crismas.

porcelana –y el papel- sino un tono mucho más oscuro, sobre el que destacarían los grafismos añadidos a pincel, mientras que las figuras podían realizarse en relieve con gruesos fideos de barro o bien haciendo incisiones sobre la superficie [252]. Se desarrolla ahora sobre el papel o el lienzo esta preocupación por la textura. En 1959 Brotat logrará nuevos efectos de densidad añadiendo mucha materia pictórica y utilizando tonos apagados y pardos que remiten a la tierra, pero también, de manera excepcional pero propia de una época de pruebas y experimentos, gracias al principio contrario, dejar a la vista la tela sin tratarla con la imprimación, mostrando un entramado beige muy texturado, como de arpillera, sobre el que el pincel se desliza con dificultad, quedando la imagen deliberadamente confusa. Dibujo y fondo, aun siendo distintos, forman una unidad y muestran a la figura circulando en lugares densos, misteriosos y a asfixiantes [253] [254].

Efectivamente, ya no se ve cielo en los espacios representados por Brotat, las figuras viven en un territorio oscuro y extraño. Fue Corredor-Matheos quién encontró la metáfora adecuada para describir esta poética y diferenciarla de la de los cincuenta: un paso del paraíso a los infiernos. Que no se trata solo de una analogía de la crítica sino de un proceso interiorizado poéticamente por parte de Brotat y con una más que tentadora relación con su propia persona, lo confirmaría el cuadro más importante por dimensiones que pinta entonces. “Orfeo” [255]⁵⁹⁹ retoma temas que habíamos visto ya en Brotat como los entierros y los músicos, ahora reunidos en un motivo de la mitología antigua. La obra reproduce el momento en el que Orfeo, representado como un músico moderno con una guitarra, toca ante su amada Eurídice que aparece aún estirada pero con los ojos abiertos, a punto de resucitar. No es solo Orfeo el que desciende a los infiernos en busca de su amor, es Brotat quién lo hace, pues en los próximos años sus personaje van a moverse siempre en estos espacios de apariencia infernal, subterránea por los colores y contrastes ígneos y magmáticos, los filamentos que los atraviesan en forma de estalactitas y estalagmitas que remiten a extrañas cuevas. No obstante esta interpretación evidente y útil para entender la poética y el sentir personal del artista, el espacio exterior aún existe: simplemente se ha visto alterado y deformado por esa dominante mineral y encerrada. Brotat describe el espacio de una manera muy particular, primitiva y más ideal o convencional que realista (en todo caso ajena a la perspectiva tradicional). Así, en este “Orfeo”, obra que pretende hacer una narración y

⁵⁹⁹ El título de “Orfeo” aparece en la reproducción del catálogo de la Bienal de Tokio de 1961, donde Brotat envió la pieza.

que necesita para ello de cierto escenografía descriptiva, Brodat separa el mundo interno e infernal del mundo real no con una delimitación habitual entre lo alto y lo bajo, lo subterráneo y la vida solar en la superficie, sino que hace la separación lateralmente, separando ambos espacios con una franja roja que atraviesa verticalmente la composición. A la derecha queda una mujer esperando y sobre ella podemos distinguir unas plantas y, sobre todo, un pájaro, que es el elemento que nos permite situarnos en un espacio donde existe lo aéreo, extrañamente mineralizado.

En este momento comprobamos que algunas figuras tienden a lo grotesco o a una extrañeza un poco macabra. En [256] el cuerpo del hombre recuerda a un tizón carbonizado. Su rigidez no es totémica, pues el cuerpo cae lateralmente y parece incompleto, como si hubiera sido destruido por la corrosión o el fuego. Es un ser extraño e incapaz de movimiento que forma parte físicamente de un entorno magmático. Un pequeña pieza de esta época [257]⁶⁰⁰ presenta una figura realizada con un papel ligero arrugado que queda como una impronta, una huella leve, incrustada en un fondo matérico que Brodat ha realizado añadiendo algún tipo de materia granulosa a la pasta del óleo. Es como un espectro que atraviesa un espacio denso, un ser frágil y casi devorado por la materia que le rodea. Ahora bien, no todos estos espacios son, al menos en 1959, inquietantes por lo oscuro o lo fúnebre. De hecho, en estos lugares aparentemente escabrosos y oscuros se producen escenas ya no costumbristas, como las de los cincuenta, pero sí de juegos. Figuras con animales, como si estuvieran de paseo, o bien fueran pastores o domadores -quién sabe- realizan sus actividades pero quedan paradójicamente congelados o, mejor, petrificados en los espacios minerales que habitan, de tonos terrosos. Esta obras, como unas figuras columpiándose, los brazos alzados y el rostro aún sonriente, con el pelo caracoleando en rizos abundantes [258], cuando la pintura de Brodat que más claramente recuerda a uno de los artistas que la crítica y él mismo (no sabemos si a sugerencia de esta) mencionaba como influencia en los cincuenta, el italiano Massimo Campigli. Campigli fue uno de los artistas más conocidos de la época.⁶⁰¹ Venía del grupo Novecento, pero en la posguerra adoptó un estilo más ligero y amable, más primitivo y arcaico que clásico. Su obra, que se

⁶⁰⁰ El uso de materiales extrapictóricos propios del informalismo, infrecuentes en Brodat, hace pensar que la pieza podría ser más del año 1960, cuando ensaya la abstracción, que de 1959.

⁶⁰¹ En *Revista. Semanario de información, artes y letras* se utilizaban sus figuras como viñetas decorativas. El propio Tharrats publicó un extenso artículo ilustrado sobre el artista: Tharrats, Joan Josep: "La maravillosa intrascendencia de Massimo Campigli", *Revista. Semanario de información, artes y letras*, nº 73, 3.9.1953, p. 8.

consideraba de inspiración etrusca, emulaba los tonos y los efectos de la cerámica o la pintura mural de la Antigüedad. Es también entre 1959 y 1960 cuando su pintura se hace más matérica y texturada [259]. Las similitudes y paralelismo de Brotat con Campigli son muy notables. Pero la mayor proximidad formal se da en un momento en que ambas obras discurren por cauces muy distintos. Campigli se abandona a un formalismo que liga con cierta *joie de vivre* afrancesada (al haberse instalado en ese país), mientras que para Brotat el arte se hace más grave e inquieto. Es plausible que hubiera una influencia directa de Campigli en Brotat (quizás pudo ver alguna obra suya en París, aunque no tengamos constancia de ello), sugerida por las similitudes señaladas por la crítica en los cincuenta y que desarrollaría tardíamente y con intenciones poéticas divergentes.

En estas obras del cambio de década del cambio de década ya no hay ningún rastro de ese realismo descriptivo y anecdótico que habíamos visto en Brotat. Las figuras y los elementos que aparecen en ellas tienen ahora un aspecto alucinante, extraño, que nos conduce a una lectura simbólica. Queda claro este cambio cuando vemos, por ejemplo, que Brotat retoma el motivo del palomar [260], que aparece ahora como una torre exenta y deshabitada, descontextualizada, convirtiéndose en un emblema de significado esotérico (quizás una referencia biográfica unida a la idea de libertad, de aspiración al cielo y juego con los pájaros) y, plásticamente, en una especie de laberinto vertical.

A partir de 1959 cabe plantearse si podemos seguir hablando de ingenuismo o de primitivismo ante esta pintura o no, tanto en lo que respecta a la obra misma como a su recepción crítica. La construcción del espacio antiperspectivista, la continuidad de la ley de la frontalidad en las figuras, la tosquedad de las anatomías y el efecto de dureza general podrían permitir seguir hablando de primitivismo, pero es un primitivismo muy distinto del que Brotat había practicado hasta entonces. Su mundo no muestra los gestos de dulzura, de atención al detalle junto a la literalidad de la línea que fundamentaron su ingenuismo característico. Todo parece ahora más complejo, más intenso y más violento. Es bárbaro, pero ya no es primitivo propiamente pues se trata de una evolución que parte de y deja atrás la claridad y la simplicidad anteriores. En términos relativos a la evolución de Brotat, hay aquí un paso hacia lo pictórico y la disolución de la forma como superación de la ilusión de nitidez e inocencia que ofrecía la síntesis de lo infantil y lo románico, para definir un lenguaje de difícil parangón. Se aleja de la poética sentimental de lo ingenuo, de lo primigenio y antiguo. Su pintura es más ambiciosa,

busca la complejidad y se aleja de la idealización de la sencillez que fue la característica de su arte en los cincuenta. Si hay primitivismo, este está supeditado a una nueva intención por parte de Brotat, la de expresar una poética misteriosa e inquietante que ofrece una imagen del mundo y de los sentimientos del artista alterada respecto a la norma y al clasicismo, imagen angustiada y compleja, que presentimos crispada y vehemente. En definitiva, me parece que Brotat entra en una etapa cuya dominada por la voluntad expresionista. Un recurso que contribuye al registro expresionista es la reducción dramática de los colores y la acentuación de una dualidad contrastada entre el negro y el rojo. Oscuridad, sangre y fuego son ideas que esta gama tiende a sugerir y que el aspecto subterráneo de los paisajes de Brotat refuerza.

La tendencia a lo pictórico y la búsqueda de un lenguaje formal nuevo que expresara las nuevas inquietudes de Brotat le llevan, en este momento a ensayar la abstracción. Son pocas estas obras abstractas, a veces en formatos menores. La única obra de 1960 documentada Archivo de Brotat [261] es una abstracción. Tampoco encontramos ninguna otra obra en la bibliografía. No obstante, he ido localizando un pequeño grupo obras similares, de formato reducido, que permiten vislumbrar lo que debió ser una breve etapa abstracta [262 y 262b]. Coincidiría, pues, esta fase con el momento en que Brotat tuvo el serio problema anímico y de salud que ya he mencionado.⁶⁰² Estas obras abstractas consisten, simplemente, en un estudio detallado y una concentración en esos fondos tan extraños, entre lo subterráneo y lo encendido, que se caracterizan el estilo de Brotat a partir de entonces. De alguna manera, se hace patente el intento de Brotat de hacer suyos los procedimientos del informalismo. Pero su gestualidad, aunque vibrante, es muy controlada y no tiene la energía espontánea del *action painting* ni la agresividad caligráfica que representaba, por ejemplo, Antonio Saura. Además de ensayar los trabajos con texturas y cuerpos no pictóricos, realiza unos collages con cartulina ondulada [263] [264] que, compositivamente, remiten más al cubismo clásico que al informalismo. Da la impresión de que Brotat no logra adoptar las técnicas y recursos del informalismo matérico, pero imita y reinterpreta sus efectos. Esto no nos parece un vicio sino todo lo contrario. En lugar de una copia servil, Brotat busca una manera propia de obtener ciertos valores de la poética informalista. De este modo, en cuanto retorna a la figuración, puede utilizar en su provecho esta nueva manera de pintar que se ha visto renovada por la contaminación con el informalismo,

⁶⁰² Vid. p. 272.

con un movimiento que, sobre el papel y según el discurso dominante en la crítica, había supuesto una superación definitiva y el abandono de la figuración. Para Brotat era posible ensayar una síntesis de ambos lenguajes.

Como el propio Brotat explicó,⁶⁰³ la abstracción no lo convencía. Seguramente no se sintió cómodo con ella y la asoció a su crisis personal. Brotat va abandonando la estricta imitación de materias terrosas o de madera vieja y enriquece las variaciones del marrón y los colores pardos incorporando tonos más vivos y contrastados. Ya no persigue un efecto de mancha informe, sino que estructura, con la yuxtaposición y acumulación de pinceladas largas y filamentosas, un paisaje no realista, insólito, pero con la suficiente estabilidad para servir de fondo o de bastidor compositivo para el regreso de la figura. Un cuadro ambicioso que marca la maduración de su nuevo estilo es el que obtuvo el premio en la Bienal de Alejandría [265]. Aún hay en él un movimiento y una variación en las posturas, situación y dimensiones de los personajes que remite a la pintura más narrativa de los cincuenta y que luego se atenuaría, pero que ofrecía una impresión de alegría y dinamismo que debieron contribuir a la valoración positiva del jurado. Cada figura tiene detrás un área oscura⁶⁰⁴ que permite que destaque su perfil. Alzan unos bastones largos y delgados con unas formas estrelladas en su extremo que podrían ser flores, bengalas, antorchas, o soles sostenidos por varillas como en una verbena. En un paisaje opresivo, los personajes flotan y parecen practicar algún tipo de celebración o bien estar iluminando la oscuridad que los rodea, como si se quisieran orientar. Es como si Brotat hubiera decidido residir en este nuevo universo de apariencia subterránea, un entorno que remitirá a una experiencia más intensa y dolorosa de la vida, aparentemente, que la del ingenuismo de los cincuenta. Cuando Corredor-Matheos le pregunta sobre aquello que considera más esencial de su pintura, Brotat responde: “Lo mágico. Ahora, como antes. Mis obras de hoy tienen más misterio. No es que lo busque premeditadamente: va saliendo así”.⁶⁰⁵

A partir de 1961 se consolida y define la nueva manera de Brotat y este vuelve a una producción continua que crecería durante los siguientes años. Las figuras se irán alargando, ganando en solemnidad y hieratismo. Su frontalidad se hará más acusada. La estructura de los cuerpos es compacta y cerrada, algo que recuerda una vez más a Campigli. A menudo los personajes no tienen pies, se apoyan sobre una base plana y

⁶⁰³ Corredor-Matheos, José: “Joan Brotat, Gran Premio de la Bienal de Alejandría”, óp. cit.

⁶⁰⁴ No hay ninguna reproducción en color de esta obra.

⁶⁰⁵ Corredor-Matheos, José: “Joan Brotat, Gran Premio de la Bienal de Alejandría”, óp. cit.

ancha, como las cerámicas de Brotat. Los personajes femeninos suelen tener las cabezas cubiertas, o rodeadas herméticamente, por pañuelos, en una imagen de modestia que recuerda a algunas campesinas que Brotat pintó anteriormente, pero aquí la indumentaria general, cerrada y punzante, es demasiado extraña para evocar una indumentaria rural. A veces, incluso, las figuras parecen llevar ropas esquimales que les permitieran protegerse de un entorno helado e inhóspito [266] [267]. Otras veces su ropa recuerda más bien a algún tipo de casulla o de mortaja (que Brotat había pintado en alguno de sus entierros en los cincuenta) [268]. Los cuerpos alargados y silueteados sobre un fondo extraño e deshilachado recuerdan alguna obra de un pintor más joven, Armand Cardona Torrandell, quien en los cincuenta había mostrado una más que posible influencia de Brotat con una obra de aire ingenuo pero cargada de símbolos y ornamentos [269]. Incorporando también el informalismo con propósitos descriptivos y dramáticos, Cardona Torrandell ofreció imágenes híbridas y apocalípticas que no están lejos de las de Brotat en este momento, como en su “Univers concentracionari” [270] de 1959.⁶⁰⁶ La severidad dramática e imponente de las nuevas figuras de Brotat, llevada a cabo a veces en pinturas de gran formato, inhabituales anteriormente en su producción, se podría relacionar con las figuras que realizó como escultura Josep Subirachs para el Santuario de la Virgen del Camino de León, también en 1959, con su cuerpo de aspecto carbonizado y marcado por innumerables cicatrices [271]. Pero Brotat hace de este peculiar expresionismo, basado en la representación humana hierática y misteriosa, una poética coherente y constante, alucinada y extravagante, bien diferenciada y fácil de distinguir de otras obras puntuales con las que pudiera tener alguna concomitancia. Hay en su obra una voluntad simbólica llevada a cabo a través de unos recursos de solemnidad que tienen algo de universal y que se podrían rastrear en obras muy alejadas del grupo de posibles influencias por proximidad. Por ejemplo, hallamos composiciones de sorprendente similitud con algunos relieves funerarios de la Antigüedad, como las piezas en relieve denominadas *pinakes* [272] [273]. En ellas se muestran figuras de perfil, erguidas o sentadas siguiendo la ley bidimensional de la frontalidad, sosteniendo en sus manos ramas de plantas y acompañados de gallos, elementos muy repetidos en la pintura de Brotat, que sostienen también a modo de ofrenda ceremoniosa. No debe descartarse cierta influencia de la estatura clásica o arcaica de la Grecia antigua en Brotat, deformada por un espíritu moderno y atormentado. Pero, sobre todo, lo

⁶⁰⁶ Actualmente en el Museu de Vilanova, proveniente de la colección del antiguo Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

interesante es la coincidencia iconográfica en obras de carácter funerario, siendo este carácter una de las claves implícitas en la obra de Brotat durante estos años, con su Orfeo de 1959 como pieza emblemática. El título de “ofrenda” aparecería también en alguna obra del momento [265] y hace tentador, aunque difícil de llevar más adelante por el momento, aventurar un posible conocimiento e inspiración deliberada por parte de Brotat en estas obras importantes pero no muy populares de la arqueología griega.

Del mismo modo, las figuras femeninas de falda larga y acampanada, rostro severo, brazos simétricos sosteniendo un elemento simbólico como sacerdotisas, típicas de Brotat [274], no están lejos del modelo de las famosas estatuillas minoicas de las diosas con serpientes en las manos [275]. Igualmente, podríamos encontrar paralelismos, que no influencias, con la obra mística y esotérica de William Blake, uno de los padres del romanticismo y de gran influencia en el surrealismo, quién en sus peculiares libros ilustrados de contenido religioso y visionario pintó más de una vez a seres humanos envueltos y dominados por llamaradas infernales. Blake era un místico que tenía incendiadas y simbólicas visiones. Brotat, alejado en el tiempo, parece pertenecer a esa estirpe de artistas. En este sentido, Brotat está ahora mucho más cerca de Joan Ponç de lo que estuvo en los años cincuenta, a pesar de que entonces hubiera diversas analogías formales entre ellos, y de lo que estaría más adelante cuando Brotat retornaría a una pintura más amable. Ponç vive, en esos años (entre 1953 y 1964) en Brasil y no se puede relacionar la obra de ambos pintores directamente, pero sí en cuanto a su tenor poético. Mercè Ros, escribía a Brotat en 1963 y le describía así su pintura: “La mirada fit a fit, penetrant comprensiva resignada i inquietant de les figures s’ha anat convertint en introspectiva marcant l’inefable del món que les envolta. Es una pintura que atrau per la seva gran espiritualitat o bruixeria... Tot i cap en el gran misteri de l’home”.⁶⁰⁷ No es, evidentemente, el escrito de un profesional de la crítica, pero sí de una persona culta que conocía muy bien su obra y que acierta en señalar su evolución hacia contenidos filosóficos, psicológicos y misteriosos. Brotat se apartaba definitivamente de una interpretación lírica de la realidad, que pudo haberse dado anteriormente, para penetrar decididamente en los terrenos de la metáfora y la introspección expresionista con un estilo particular que puede recordar a fuentes muy diversas, pero no se concreta en ningún modelo o corriente contemporánea comparable.

⁶⁰⁷ Carta de Mercè Ros a Joan Brotat, 18.3.1963. [A44].

Brotat retoma en ocasiones algún motivo de su pintura anterior, como el león, ahora descontextualizado de la narrativa de las cazas africanas y los ecos de Aduanero Rousseau, convertido en un ser alegórico. Músicos, personajes sosteniendo cetros con fuego, plantas, pájaros pueblan estas escenas que destacan por su rigidez, lo extraño del entorno, el inflamado colorido en contraste con las oscuridades negras o parduzcas, el lacerado y espinoso tratamiento de las superficies gracias a la pincelada filamentosa son todos ellos elementos que acompañan y apoyan la voluntad expresiva del autor como recurso para describir una visión profunda y angustiada de la vida. La intención exploradora de la identidad o manifestadora de cómo esta reacciona ante la experiencia, se hace manifiesta en una obra singular pintada en 1962 en la que podemos ver a un hombre –siempre con ese aspecto que hace pensar irremediablemente en la posibilidad de un autorretrato- visto de frente y de sus dos perfiles simultáneamente [276]. Es una imagen enigmática. Parece evocar cierta escisión de la personalidad y una vez más remite al arte de los enfermos mentales por su carácter siniestro y oscuramente simbólico. Podría ser un hombre que mira hacia el pasado, el presente y el futuro. O una imagen de la hipersensibilidad del artista. O una expresión de la ansiedad del hombre hiperestimulado y solicitado por los requerimientos y las ansiedades del mundo moderno. Brotat, siempre parco en palabras, no quiso aclarar el significado de sus obras y dejaba su interpretación en manos del espectador.

Podemos señalar en todas estas obras de los sesenta una tendencia a lo recargado, al uso de colores intensos y contrastados. A menudo las figuras tienen un tono verdoso, como de bronce oxidado, que las aleja de la carne y las aproxima a una apariencia entre espectral y de orfebrería. En las aguadas [277] de esta época se ven colores amarillos, violetas, mostazas; colores extraños, más enfermizos que seductores o amables. Brotat parece querer crear atmósferas recargadas y complejas, irreales, en las que se manifiestan gravemente los personajes. En esto, a pesar de la distancia temporal y cultural, estas obras nos recuerdan el ambiente de las del pintor decimonónico simbolista francés Gustave Moreau quien, por cierto, había prestado gran atención al mito de Orfeo.

A veces los personajes (a menudo músicos, es decir, los artistas) muestran una consoladora serenidad, como si logran un armonía heroica por lo adusto de su entorno y a veces inquietante por las manchas sangrientas y rojas del fondo o la agitación del fondo que domina la composición. Como ya había sucedido en cuadros de los cincuenta, hallamos el tema de la esperanza y la fertilidad a través de la espiga como

símbolo. En “Pareja con espiga” [278], de 1962, el carácter alegórico se ve reforzado por la tendencia a la geometría y la simetría. Si el entorno es inquietante y alejado de cualquier naturalismo cómodo y tranquilizador, el mensaje de la obra sería positivo por cuanto remite a la idea de unión entre hombre y mujer y a la de aspiración al crecimiento y la abundancia que la espiga representa. No obstante ese horizonte consolador, al igual que la contenida y estoica serenidad de los músicos, aparecen como un acto de resistencia en un entorno hostil y llevado a cabo por personajes severos y lacerados por numerosas agujas en un entorno amenazador. Así, muchas obras parecen tristes y opresivas. En realidad, la distinción entre la tragedia y la esperanza es cuestión de matiz. Todo depende de un espacio siempre extraño y punzante, de un símbolo, de un gesto, del rictus de un rostro. Por ejemplo, gatos y búhos parecen referir a animales propios de la brujería o de la sabiduría.

Toda esta angustia latente emerge de manera muy explícita a partir de 1964 y se hace intensa en 1965. Encontramos angustiantes rostros de miradas ciegas. No sabemos si son de nuevo ciegos reales -tema que había tratado a finales de los cincuenta, con un anecdotismo patético- o se trata de una ceguera simbólica, a la manera de la de mitos como el de Edipo. Los brazos se alargan y a veces se agitan con espanto [279]. Entre 1965 y 1966 Brotat pinta y dibuja diversas figuras terroríficas hasta lo grotesco, con aspecto de monstruo de Frankenstein [280]. Son seres de pesadilla que personifican terrores pero también podrían ser caricaturas de una sociedad inhumana y terrible, a la luz de una serie de obras unos años posterior [301]. Es una pintura extrañísima, excesiva e incluso cercana, sin quererlo, al kitsch, por esa expresión tan directa de un imaginario de lo terrorífico. En todo caso, está fuera de todo criterio comercialidad. Obras como “Crispació” (1965) [281] muestran como Brotat se encuentra ahora en el polo opuesto de la bondadosa inocencia de los cincuenta para adentrarse en los terrenos del pavor y la pesadilla con una falta de pudor y una autenticidad, a pesar del gusto discutible o justamente por ello, que son sobrecogedoras. Otras obras, muestran personajes gritando [283]. La angustia del artista parece sincera, sale de dentro y emociona por su crudeza al igual que repele [282b]. En cierto modo cae en ciertos tópicos expresivos: la mano abierta, la boca que grita, la grieta en la pared como una herida que le acerca a la estética del cómic, pero de un modo espontáneo. Hay algo de los modismos expresionistas que estableció Edvard Munch. Pero en Brotat, su adopción responde a una lógica evolutiva de su obra y a una necesidad interior que va pareciendo

de manera sutil en diferentes ocasiones. Como en el caso de Munch, la obra de Brotat parece estar al borde de la patología o bien luchando contra ella.

Para entender el significado de la evidente voluntad simbólica de las obras de este período serían de gran utilidad los títulos. Estos son muy escasos, lo cual es un problema, pero las pocas excepciones son reveladoras. En las fotos que conservaba Brotat de su obra indica a menudo las fechas pero, a diferencia de lo que ocurría en los años cincuenta, deja de indicar los títulos⁶⁰⁸. Estos siguen siendo muy genéricos y descriptivos en la gran mayoría de los casos, como si fueran puestos por compromiso y a posteriori de la realización de la obra. “Figuras”, “Personaje”, “Muchacha”, “Dos figuras” son títulos de obras de principios de los sesenta que podemos hallar en el folleto de la exposición de la Sala Amadís de Madrid, en 1963. Esta dominante descriptiva se puede interpretar como una confirmación de la unidad de estos cuadros, como si Brotat, ya prescindiendo de cualquier punto de partida externo o realista, iniciara sus cuadros sin una idea clara de su orientación final, siempre a partir del juego compositivo entre figuras y unos espacios estructurados en una profundidad geometrizada y abstracta. Estos personajes adquieren un carácter o remiten a un arquetipo (el músico, la mujer sosteniendo la espiga, personas sosteniendo pájaros, en reposo o exclamándose) que varía según un pequeño matiz, ya sea de gesto, de expresión o de atributo (pájaro, espiga, instrumento). Brotat combina una serie limitada de opciones y con ellas evoca un estado de ánimo o una idea alegórica.

Ahora bien, en algunas obras, particularmente dibujos y a partir de 1964, cuando su obra se hace más dramática, Brotat parece algo más descriptivo. Lo comprobamos en los pies de foto de las reproducciones en el libro *Dibujos de Joan Brotat*. Teniendo en cuenta la parquedad general de los títulos de Brotat, no es descartable que la influencia de Corredor-Matheos, amigo de Brotat y responsable de la presentación del libro, alentara en Brotat la invención de títulos más complejos y literarios. Recordemos también la vena poética que Brotat había demostrado en su juventud. Los títulos básicamente describen o identifican a los personajes. Distinguen dos tipos de personajes: los asociados a valores positivos y de esperanza, por un lado (“La paloma de la paz”, “El pacífico”), y por otro los que representan identidades afectadas por el dolor o la angustia (“El aterrorizado”, “También la violencia tiene una

⁶⁰⁸ Y no son muy abundantes las fuentes para obtener los títulos de sus cuadros y especialmente en estos años. No debe de ser casual que en el catálogo de la retrospectiva en el Ateneo de Madrid (1963) se prescindiera de ellos, al igual que en la monografía de Corredor-Matheos en La Isla de los Ratones (1965).

paloma”, “Transeúntes del siglo XX”). Entre estos últimos, algunos títulos remiten a situaciones de desconcierto e inquietud. “Mujer y laberinto” muestra a una mujer enfrentada serenamente a un diagrama enigmático. “Y aun así no tengo alas” [284] muestra un personaje de un tipo recurrente a principios de los sesenta cuya fisonomía es extraña y monstruosa por sus inexistentes o reducidos brazos que les hace parecer inválidas o apresadas en su propio cuerpo. El título es ambiguo. Quizás se refiera a que el personaje necesitaría alas para escapar de un espacio opresivo y el deseo imperioso no fuera suficiente, o bien a un carácter angélico abortado y reprimido. Es misma ambigüedad la encontramos en “Muchacha con soles en los ojos” [285], una aguada o una tinta sobre papel en la que se acentúa un recurso expresivo y, a tenor de este título, también simbólico, que se puede intuir en muchos otros cuadros de Brotat en esta década. Los soles en los ojos pueden remitir también a la ceguera y, con esta, a la videncia de los poetas. Recordemos que Brotat pintó ya diversos ciegos en los años cincuenta, aunque allí el significado pareciera más bien anecdótico y patético, ligado a la imagen del ciego como artista y/o persona que conduce a la compasión, con notable sentimentalismo. Ahora convertido en un elemento más icónico y extraño, los ojos solares podrían evocar cierta idea de iluminación interior o bien de pasión intensa. Si bien el rictus de la boca de este rostro parece sonriente, la frontalidad solemne y, sobre todo, las dos grandes y oscuras cavidades oculares que acogen una mirada desorbitada, literal y metafóricamente, transmiten una fijeza extática e inquietante que no nos permite decidir si el personaje representa un optimismo esperanzador o una alienación enfermiza. En todo caso, Brotat ofrece aquí una muestra más tanto de la voluntad de cargar de valor simbólico y complejidad conceptual a sus obras, como de la componente psicológica, expresiva y sintomática de una obra que parece bordear los territorios de la patología, bien manifestándola bien exorcizándola.

En 1966, Brotat pinta un autorretrato para la exposición colectiva “Frente al espejo. Autorretratos de pintores españoles contemporáneos” (colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña). Aunque el rostro de Brotat busca cierta neutralidad, incluso cierto equilibrio, reforzado por el juego de líneas cortas de color que lo rodean, se refleja también a sí mismo como una persona tensa y concentrada, de expresión dura, cosa que contrasta con la cortesía suavidad de trato que se le recuerda por parte de amigos y conocidos [286 y 286b]. Es interesante, por otra parte, que para esta obra el artista opte por cierto naturalismo, apoyado en la precisión de la línea, que le aleja de la manera pictórica y espesa de los años anteriores. De hecho, en 1967 se confirma una

evolución hacia colores más claros y a una concreción en unas estructuras ortogonales de los fondos antes más irregulares y fluidos. Los personajes también parecen más serenos y tranquilos. El cambio se fragua en 1968. En los fondos, que se habían ido aclarando y simplificando, perdiendo la analogía con lo rocoso o magmático, aparecen ahora ventanas y oberturas. Estas dan hacia un paisaje exterior de tipo natural, poblado de flores. Es como si el artista emergiera de nuevo al aire exterior, tras el viaje por los territorios de lo subterráneo, en el sentido físico y psicológico. Las figuras siguen siendo serias, pero parecen más serenas. En las mujeres se aprecia cierta búsqueda de la belleza, con unos cabellos bien definidos, ondulados y caracoleando. Las flores, muy elaboradas, son vistosas y decorativas [287] [288]. Si en la cerámica de 1966 todavía hallábamos personajes extraños y como calcinados, recubiertos de esmaltes chorreando y deliberadamente imperfectos, con cierto aire extraterrestre por sus cuerpos bulbosos y horadados y sus minúsculas cabezas [289], ya en ese año y el siguiente se aprecia un interés para retomar temas más amables y populares [290]. Da la impresión de que Brotat tuvo que llevar su exploración del dolor y la angustia hasta el paroxismo por poder, acto seguido, recobrar su atención por la belleza y los espectáculos amables del mundo, ahora simplemente entrevistados.

IV-2-b. 1969-1971: visiones del futuro

En 1969 aparece un nuevo cambio, esta vez abrupto, que inaugura una etapa breve durante la cual Brotat adopta soluciones formales y un repertorio temático singulares que constituyen una especie de micro-etapa diferenciada en su evolución, ya que apenas duró unos cuatro años. En 1968 se confirmaba un abandono de la dominante expresionista y como se abrían los espacios claustrofóbicos e infernales para que se manifestaran de nuevo el cielo y las flores, elementos de un mundo exterior más bello y amable. En 1969 este proceso se confirma del todo. Pero en lugar de seguir una evolución progresiva, Brotat trata de inventar una manera nueva. Aunque es en general el tipo de obras menos apreciado por parte de la crítica y los coleccionistas, aún hoy (este relativo fracaso debió de influir en su rápido abandono) es curioso que ofrezca un aspecto bastante compacto y maduro, como si Brotat, que no fue un artista sin carácter condenado a la adopción acrítica de tendencias externas, hubiese querido dar un giro radical a su obra y reinventarse rompiendo con lo que había estado haciendo en los años anteriores.

La gama cromática cambia hacia tonos mucho más suaves y claros que anteriormente, con preferencia por los azules, rosados y color crema. La gradación de tonos y los juegos de concatenación de formas geométricas incompletas parecen buscar unos efectos ópticos de profundidad. Se acentúa la tendencia a lo ortogonal que ya habíamos visto, con fondos con estructuras cúbicas que tiene eco en las figuras. En general hay una mayor tendencia a representar figuras en movimiento pero este se expresa también en tensiones muy lineales y rígidas. La angulosidad se ve matizada y combinada con formas y estructuras curvas, a menudo en arcos amplios y constantes, que no deja de ser una forma de evolución hacia la rigidez (véanse los brazos de las aguadoras en el cuadro homónimo [292]).

A parte del nuevo estilo, quizás lo que más llame la atención de las obras de 1969 sean las fisionomías y las caras que son de un tipo muy diferente del que hacía Brotat hasta entonces. Las cabezas son muy abombadas, con la parte trasera (parietal y occipital) del cráneo alargada. Los rostros son anchos pero el perfil plano. La nariz está curvada hacia adentro, las orejas son bien visibles pero minúsculas. Los ojos son también particulares. En 1968 se podía apreciar cómo se habían estilizado base de remarcar fuertemente las líneas de los párpados y de las cejas. En 1969 esta geometrización se acentúa hasta una configuración más geométrica que natural, con la obertura estrechas de los párpados marcada por dos líneas paralelas que se prolongan en las sienas. En lugar de los cuerpos alargados y etéreos a los que tendía Brotat hasta ahora, estos parecen más gruesos y pesados. Los pliegues de la piel y las frentes despejadas representan claramente la madurez, no la debilidad de la vejez pero si unas personas que han entrado en la edad de la experiencia en la que cabe la melancolía pero también la firmeza y la esperanza, aspiración que se intuye como significado simbólico privilegiado en los cuadros de los años setenta. El gigantismo de las figuras en este momento contribuye a transmitir una presencia fuerte y mítica.

En lo temático, el abandono de los territorios de aspecto infernal se confirma con la aparición de nuevo tras unos diez años, de obras que tratan sobre actividades cotidianas y prosaicas que forman parte de la vida real. En este sentido es interesante el grupo de obras que Brotat creó para su participación en la II Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes, en abril de 1969. El cuadro de los gimnastas [291] demuestra claramente la fascinación de Brotat por la geometría y como esta ritma y compone en el cuadro. Pero la anécdota también tiene su importancia. Es decir: no parece que la esencia y el origen del cuadro estén en la geometría sino que la clave de la

manera de imaginar -de interpretar el mundo y de dibujarlo y pintarlo- por parte de Brodat parece consistir en el proceso de representar la realidad, incluso la más cotidiana y los detalles menores, de una manera plástica y geometrizada.

El renovado interés por la composición y los juegos plásticos y espaciales complejos junto a la reaparición de la anécdota no excluyen la voluntad simbólica de Brodat, al contrario. El cuadro “Aguaderas” [292] (1969), que marca ese retorno a lo real, tiene una pareja en otra obra donde podemos ver unas mujeres que trasiegan agua de una fuente. Lo hacen a la manera tradicional llevando un cántaro sobre la cabeza, algo que aún se veía en algunos pueblos de España durante los sesenta. El fondo está compuesto por una especie de friso ornamental que combina cubos y líneas onduladas sobre las que puede verse (en dimensiones reducidas, como si estuvieran lejos) el perfil de un pozo y de dos fuentes. Pero lo sorprendente es que Brodat esconde otra figura en el cuadro que queda como en sombra y marcada por una sutil variación lumínica de manera que solo es visible cuando se presta realmente atención, a la manera de las imágenes dobles de Salvador Dalí. En la franja derecha del cuadro podemos distinguir la silueta de una criatura que parece caminar a cuatro patas, con un robusto cuello y un rostro que se intuye antropomórfico. Confirma la teoría el hecho de que Brodat pintara durante los años siguientes diversos entes espectrales (en colores muy claros, a veces solo silueteados o incompletos) que acompañan a figuras más tangibles. El tema del fantasma o de la presencia etérea forma parte de sus obsesiones en esta época. La criatura, ser híbrido, podría ser una esfinge, personaje que Brodat ya había pintado anteriormente según la tipología frecuente en la pintura simbolista del XIX, es decir sin alas, como se puede ver en una aguada de mediados de los cincuenta. [293] Un linóleo de la misma época [294] que muestra la figura de un pescador contrapuesta a una sirena confirmaría así este interés de Brodat por la mitología, interés que se manifiesta de manera puntual pero constante a lo largo de su trayectoria⁶⁰⁹ y que nos revela la dimensión culta de su obra, dimensión que lo aleja de lo habitual en los pintores naif. Otro tema que aparece de nuevo es el de la doma de palomas. La escena que representa a un grupo de hombres con banderas [295] usadas para hacer volar las aves adquiere una dimensión nueva, grandiosa y simbólica. En otra obra podemos ver a un personaje (otra vez con esos brazos largos, tensos como vigas, reforzados por la geometría que pone en valor su potencia y significado) que sostiene una paloma muerta a modo de

⁶⁰⁹ Recordemos también su pasión por el esoterismo y lo egipcio, manifestada en el grupo Tres Signos.

denuncia elemental. La paloma es aquí la paloma de la paz, que la iconografía picasiana había hecho modélica. Aparecen también personajes más irreales, como unos guerreros en “L’atac” [296]. Es como si Brotat describiera una humanidad mítica captada en sus gestos heroicos.

En 1970 se produce de nuevo un cambio insospechado. Las cabezas tan particulares del año anterior se estilizan aún más. Por su aspecto pulido y simplificado llegan a adoptar en ciertos casos una apariencia artificial, como si fueran cascos. La geometrización afecta a los cuerpos de manera más acusada y los segmenta como si fueran de algún material sólido, a la vez que los fusiona y proyecta en un espacio formado por grandes planos que se cruzan entre ellos de manera cortante y por corrientes de extraños fluidos de colores intensos. La expresión severa y estática de los personajes acaba de contribuir a su aspecto robótico. La obra de Brotat toma un aspecto muy sorprendente, pues parece en las antípodas de ese mundo arcaico, rural o artesanal, que había sido hasta ahora el suyo para ofrecer imágenes que se pueden asociar con la ciencia ficción [297]. Parece que Brotat quiso hacer aquí una evocación de la nueva civilización tecnológica que se imponía en la realidad occidental y en su imaginario popular, fuertemente impactado por el reciente alunizaje de un cohete tripulado [299]. Incluso los pájaros, que siguen siendo uno de los motivos preferidos de Brotat parecen seres mecánicos, de constitución metálica y brillante, aerodinámica y afilada. Su color dorado indica un valor simbólico especial. Siguen siendo elementos que remiten a una aspiración ideal hacia la libertad y lo celeste, que liberaría a los hombres de sus miserias y sus sufrimientos [298]. Los cuerpos humanos se ven afectados también por un proceso de aceleración y despersonalización, que corresponde a una visión apocalíptica de la tecnología. Los rostros se borran, los cuerpos se acumulan y se deforman como si se desintegraran o, a la inversa, se concretan a partir de una especie de materia plasmática, en un camino que va de lo orgánico a lo artificial. Si no fuera porque es, generacionalmente y por carácter personal, del todo ajena a Brotat, se diría que hay en estas obras cierta influencia de la psicodelia, de la representación de una realidad o una identidad alterada por sustancias psicotrópicas y expresada formalmente a través de una fluidez vertiginosa y surreal. Pero quizás Brotat asumió algo de esta estética de manera muy superficial y distante, para convertirlo en un elemento más de descripción del mundo moderno. Decíamos que desde 1968 Brotat había iniciado cierto retorno a lo real, pero parece que este no se hace con confianza y optimismo sino que pronto conduce al artista a una serie de visiones inquietantes. El

registro poético de estas obras es singular en la trayectoria de un artista que participaba hasta entonces, a su manera, de los registros normales en la vanguardia, es decir el primitivismo o la abstracción, de los que se aparta para tratar de lograr una figuración absolutamente personal que acaba coincidiendo con la iconografía popular del género de la ciencia ficción. Se podrían buscar paralelismo con otros creadores de la época, pero ni se puede asegurar que Brotat los conociera ni se puede detectar una influencia directa. Nos referimos a la nueva figuración que iniciaba Ronald B. Kitaj en Inglaterra por la manera cortante y fragmentaria de combinar cuerpos y planos, o bien a Richard Lindner, que monumentalizaba las siluetas de personajes impregnados de un frío y mediático erotismo. Algo de esa nueva figuración llegaba a España y a Cataluña⁶¹⁰ de manera diferida, afectando a los artistas más jóvenes (Francesc Artigau, Arranz-Bravo y Rafael Bartolozzi), pero su desarrollo es diferente, más lúdico e imaginativo, cargado de referencias sexuales. Quizás más próximo a Brotat podría estar Gerard Sala, en quien podemos encontrar una utilización similar de la silueta humana con combinaciones de lo pictórico y lo artificial, así como referencias metafóricas al vuelo. Aunque Brotat coincidió con estos artistas un poco más tarde en la Galería Adrià (1972), no podemos decir que tuviera relación personal con ellos. Sin estar realmente vinculado a las tendencias más jóvenes y casi sin proponérselo, Brotat practicaba una figuración pop y algo kitsch que hoy se podría valorar con menos frialdad que en su momento.

El pesimismo parece haberse adueñado una vez más de Brotat, pero lo que es nuevo es que lo aplique a un comentario explícitamente crítico de la realidad y que tratase de hacer lo que podemos calificar sin duda de arte de denuncia. La repetición de los cuerpos y la impersonalidad ya no remite a una sociedad modesta e igualitaria sino a una despersonalizadora y mecanizada. Los nuevos personajes tienen un aspecto tétrico e inquietante. Ahora los cráneos se alargan y los cuerpos se representan con una superficie de aspecto viscoso que hace pensar en sangre o algún fluido venenoso. De nuevo hallamos grupos de personas con los brazos tensamente alzados, en señal de ansiedad o de revuelta. El mundo vuelva a parecer un lugar amenazador en la pintura de Brotat pero ahora a causa de una sociedad que avanza por la senda de valores que parecen monstruosos para una sensibilidad lírica, humilde y nostálgica como la de Brotat. Es en esta breve fase, entre 1971 y 1972, cuando Brotat da más importancia a los títulos de sus obras y los dota de contenido crítico. Ello facilita la interpretación de unas

⁶¹⁰ Mitrani, Àlex: “Un esclat de diversitat. Recerca, lirisme i ofici de de l’anomenada generació dels 60”, *La generació dels seixanta*, Llérida, Museu d’Art Jaume Morera, 2008.

imágenes que apenas conceden elementos descriptivos para identificar a los personajes (a diferencia de lo que sucedía en los años cincuenta, cuando Brotat prestaba gran atención a los utensilios o la indumentaria, lo cual permitía distinguir los oficios). Unas obras tratan sobre el sufrimiento de la humanidad bajo un sistema económico y tecnológico que anula la individualidad: “Todas las miradas son iguales” o “Teledirigidos” [300]. Otras, en una proporción muy notable, representan a los sujetos o clases que conducen a la sociedad hacia el desamparo y la deshumanización: “Ejecutivos” [301], “El poder decisorio” o “Los grandes cerebros”. Las personas que detentan este poder de dominación no son políticos, no hay aquí caricatura del militar o del dictador, sino de los tecnócratas, de los pensadores que elaboran complejas estrategias para situar el beneficio económico por encima de otros valores. “Self Made Man” alude a la ética norteamericana del individualismo y el triunfo económico basado en la competitividad. El mundo de la tecnocracia competitiva, consumista y tecnológica que se había introducido en los sesenta y se asentó en España durante los setenta no podía más que levantar sospechas y temores en un Brotat partidario (al menos en su forma idealizada) de las costumbres pausadas, modestas y atemporales de las sociedades tradicionales. Pero Brotat no representa a estos capitalistas modernos con los atributos tradicionales en la caricatura del burgués (la panza, la barriga, el traje o el puro). No hay rasgos aquí de la retórica de denuncia propia de las izquierdas, como la de Estampa Popular. Los efectivos de Brotat habitan paisajes desolados y estériles, visten de manera neutra y solo sus cabezas transmiten la severidad propia de quienes prescinden de lo sentimental. Parecen haber sido interrumpidos en algún conciliábulo, aunque no hay rastros de su labor. Sus cabezas calvas tienen un aire perversamente sacerdotal, pero la expresión es entre triste y muy dura. El conjunto ofrece una imagen desoladora y angustiante. Brotat no describe una situación concreta ni hace referencia a los aspectos concretos de la perversa actividad de los personajes. Se centra, en cambio en cómo afecta la actitud de los ejecutivos a la condición humana, a la suya, la de unos hombres que parecen impasibles y duros, y la general, pues pertenecen e imponen un mundo árido, terrible y triste.

Dentro de este registro crítico, hay títulos tan enigmáticos como “Todos los hombres tienen una idea” [302], cuadro que transmite desasosiego sin que podamos definir cuál es el contenido preciso de la escena, en la que vemos una procesión de hombres que avanza hacia nosotros y que van de la mera silueta inmaterial a una vejez casi cadavérica. “Algo oculto nos empuja” es un título que sugiere también esa ansiedad

del artista ante las motivaciones y la orientación del progreso en la sociedad de consumo y el temor de que el poder sea monopolizado por sectores muy reducidos, grupos de presión que deciden el futuro de la sociedad sin que esta pueda intervenir. Si hubo en los años cincuenta una preocupación moral implícita, en el elogio de lo artesanal o en la construcción de un universo bondadoso que compensase los traumas de la guerra civil, aquí Brotat se adentra, de manera no analítica ni coyuntural, en la descripción de algunos de los vicios de la sociedad moderna, que tiene que ver con el poder y el dinero y que se concreta en la deshumanización y en la destrucción de la afectividad, el lirismo y la esperanza. Hay en estas obras, por tanto, una clara voluntad crítica y social, de dimensión política, algo que Brotat no había practicado hasta ahora y que abandonaría en muy poco tiempo. Se podría argumentar que en ese sentido, Brotat se deja influir por la militancia y el activismo que ocupó, aunque fuera en episodios puntuales, a los artistas de vanguardia de su generación durante la segunda mitad de los sesenta⁶¹¹.

Esta temática sociológica o de crítica civilizatoria se desarrolla plenamente en 1971 y 1972, disolviéndose en 1973 en beneficio de otro tipo de obra que remite no ya al sistema económico, político y moral, sino a la experiencia existencial, un territorio que sí que le era propio a Brotat. En diversas obras vemos una alusión extraña a seres que parecen espectros o dobles de las figuras que protagonizan sus cuadros, como ocurre en “Cada cual tiene su compañía” [303] o “El hombre y su fantasma”. Aquí es aún más difícil establecer una interpretación concluyente, pero queda claro que Brotat nos traslada al terreno de la reflexión vital y espiritual. Los dobles o espectros, figuras realizadas en tonos claros y etéreos, parecen presencias fantasmales que bien podrían ser personas que forman parte de los recuerdos, seres queridos que acompañan a los vivos. Así, se podría tratar de una referencia a la muerte, un tema que siempre interesó a Brotat.

IV-2-c. 1973-1977: nueva melancolía romántica

Entre 1973 y 1974, Brotat abandona tanto la temática crítica como el estilo futurista que la formulaba y retorna a la melancolía latente en toda su trayectoria, pero ahora la concreta y la explicita de manera clara. Se ha perdido la aparente serenidad de las figuras de los cincuenta, la angustia tensa de los sesenta y la actitud crítica que había

⁶¹¹ Mitrani, Alex: “Fuentes y estrategias críticas de Estampa Popular de Barcelona”, *Design Activism and Social Change Conference*, Fundació Història del Disseny, Barcelona, 2011.

marcado el principio de los setenta. Brotat inicia una etapa marcada por la elegancia, la delicadeza y la sugerencia de actitudes contemplativas o de matizada tristeza. Penetra así en un territorio de esteticismo y de una intención poética elegíaca. Obras como “Paseo” (1973) [304] muestran claramente esta inflexión. Una pareja, constituida por un hombre y una mujer de expresión solemne y levemente triste, en meditabundo silencio, presiden un paisaje en parte desértico pero también dominado por una extraña forma arborescente que parece remitir a la idea de crecimiento. Brotat utiliza la reptación de las figuras y su representación en negativo para evocar una distancia en el tiempo o en la realidad. Los paralelismos indican una conexión conceptual o espiritual entre las figuras que el paisaje separa. Vemos como aparece un recurso expresivo nuevo, la distancia. Brotat había utilizado las diferentes dimensiones de las figuras para evocar las diferencias de lugar y la separación espacial, de manera muy convencional y simbólica según los métodos de la pintura medieval de representación espacial. Pero ahora Brotat, sin usar una perspectiva estrictamente correcta, sí que trata de generar un efecto ilusorio de distancia espacial y de proyección virtual del espacio hacia el interior de la imagen. Hay una búsqueda de profundidad espacial que sirve para narrar situaciones complejas (los recuerdos o las proyecciones mentales de los personajes) y que tiene también un valor poético propio para Brotat porque se diferencia claramente de su obra anterior, y que remite a esa búsqueda de profundidad reflexiva, a una evocación de la lejanía como paradigma de lo soñado o lo inaccesible [305]. En ocasiones, Brotat busca deliberadamente el contraste entre el primer plano y la lejanía y representa el paso del mundo real e inmediato hacia el terreno de lo ideal gracias a la perspectiva generada por un camino que se proyecta hacia el fondo. Es el caso de “El camino atrae” [306], cuyo título confirma el valor simbólico de esta tipología. El camino puede remitir al anhelo de libertad o bien a una salida -una fuga quizás- hacia algún tipo de verdad o de experiencia mística, pues la vía se dirige hacia la luz. En otro cuadro [307] podemos ver a un grupo de mujeres en un interior que contemplan tras una ventana un paisaje urbano. A pesar de la evolución formal y poética de Brotat, vemos como retoma aquí literalmente un tema que apareció en una de sus primeras pinturas, el del perro junto a una farola en una calle solitaria. Si la anécdota es la misma, lo que ha cambiado es el escenario. Brotat parece haber asumido el cambio radical de un paisaje de barrio modesto y casi pueblerino a la metrópoli tecnificada y desangelada. El cuadro podría pues simplemente proponer una versión futurista de la costumbre, muy propia de barrios populares, que tenían las mujeres en una sociedad aún tradicional y que vivían

esencialmente en casa y se reunían para charlar y observar el mundo, reducido a la calle, desde sus humildes ventanas o balcones. Pero la solemnidad de la escena permite atisbar también otras interpretaciones posibles sobre la soledad urbana o sobre el contraste entre la vida doméstica y el espacio amenazador, marcado por una vacuidad casi metafísica, de la gran ciudad. En otra ocasión, podemos ver como Brotat invierte el orden y sitúa a las figuras en el exterior y lo lejano, como con la pareja de campesinos, en el fondo, que se sientan en un banco a contemplar el horizonte, mientras un gran primera plano muestra un bodegón, artificialmente ordenado y lejos de cualquier espontaneidad pintoresca, de hortalizas y cuchillos [308]. En este caso, es difícil no recordar la pintura de Giorgio De Chirico, por la retórica de la perspectiva y el vacío en el que se despliegan, por la presencia rara y casi inquietante que adquieren los objetos, descritos con una claridad elemental. Una vez más, la obra parece remitir a algún tipo de reflexión sobre los proyectos de vida o sobre la trascendencia del presente y la cotidianidad.

En general, estos personajes no viven en un espacio o un mundo del todo real y tangible, sino en un espacio complejo, onírico, que remite a la memoria o a la imaginación y que, en su extrañeza, supone una alternativa melancólica a la inaccesible normalidad del mundo prosaico y racional. La similitud y, seguramente, la inspiración en la pintura romántica, confirma las pretensiones poético-filosóficas de la pintura de Brotat en estos años. Diversos aspectos de esta pintura recuerdan los recursos de un Caspar David Friedrich: las figuras solitarias o en pareja contemplando el paisaje, a veces minúsculas frente a grandiosidad de la naturaleza; las parejas de amantes que se toman de la mano divisando su destino a lo lejos; la tamización suave de luces crepusculares que derivan en tonos irreales; la expresividad dramática de los árboles, a menudo secos y punzantes. Así, en Brotat los personajes también parecen enfrentarse pensativamente a la desolación o a la extraña belleza del mundo. Aunque menos realista, su pintura busca la precisión y el detallismo algo alucinado que también encontramos en Friedrich, en Runge o en Palmer. “Pareja” [309] muestra un hombre y una mujer en actitud recogida e íntima rodeados de vegetación espinosa y circunscritos en una forma almendrada que los encapsula, elementos que parecen combinar motivos utilizados por Friedrich en cuadros tan conocidos como “Los acantilados de Rugen” y “En el velero” a principios del siglo XIX. La inspiración directa en los tópicos y los recursos de la pintura romántica es algo que se comprueba regularmente en las vanguardias del siglo XX, tal como demostró en un estudio, ya clásico, Robert

Rosenblum.⁶¹² Los referentes románticos de Brotat parecen ser directos, tomados de las reproducciones que la bibliografía artística y la amplia difusión del romanticismo en versiones más o menos degradadas tuvo en el imaginario occidental, aunque no debe descartarse la conexión con la obra de los artistas del siglo XX que la reinterpretaron desde la vanguardia. Es el caso de Max Ernst o Paul Klee, un artista venerado por la generación de posguerra.

No obstante, la dimensión especulativa de esta pintura (que ahora es importante destacar para explicar la voluntad de superar un imaginario simplemente ingenuo) se sustenta sobre objetivos más primarios y evidentes para el público y la crítica de la época, que serían los del lirismo y la belleza. Efectivamente, a partir de algunas figuras femeninas hacia 1972 [310] se puede apreciar un interés de Brotat por reflejar cierta belleza física, a la que contribuyen un canon alargado, los ojos rasgados y la boca delicada o la rítmica y acentuada ondulación del cabello. Esta preocupación por la belleza va más allá de las figuras. El refinamiento, suavidad y exotismo de los tonos de los vestidos remite a una estética sofisticada muy alejada del primitivismo primario o de los tonos oscurecidos por la modestia o el miserabilismo que veíamos en los años cincuenta. Ahora las figuras pueden tener un aspecto lujoso y aristocrático, dentro de su contención. En “Tres figuras” [312], las cabezas delicadamente ladeadas, la sinuosidad decorativa de la línea, la densidad ornamental de los fondos pueden recordar a la pintura florentina de un Sandro Botticelli [311], pero la severidad de la melancolía de Brotat puede hacer pensar también (sería un referente más culto y menos comprobable) en Agnolo Bronzino, también florentino pero ya manierista. Aunque son dispersos, estos ecos de la pintura renacentista parecen claros y encajan con una franca inflexión de Brotat hacia un arte de voluntad refinada y esteticista. Es cierto que se mantienen recursos propios de estilos primitivos o arcaicos. Pero incluso en esos casos Brotat parece decantarse por las opciones más refinadas y complejas: estaría más cerca de lo bizantino que de lo románico, del manierismo que de la claridad de Giotto. Podríamos recordar la afirmación descriptiva de Eugenio d’Ors cuando decía que “su primitivismo-si es que hay que llamar a esto primitivismo- nada tiene de sienés, Todo lo tiene de románico”⁶¹³ y constatar que la distinción se ha invertido. El alargamiento y estilización de los ojos se aleja del realismo de Giotto que conduce a Masaccio, para

⁶¹² Rosenblum, Robert: *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*, Madrid, Alianza Forma, 1993 [*Modern painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, 1975].

⁶¹³ Eugenio d’Ors: “Rousseau, llamado ‘El Aduanero’”, Revista, 1953.

evocar el bizantinismo de un Cimabue. Brotat parece ahora inspirarse en lo gótico por la inclinación de los rostros, la sinuosidad lánguida de los cuerpos, el refinamiento de orfebre en las superficies y sus irisaciones); en lo oriental y bizantino, por el detallismo y saturación ornamental alejados del realismo; en el manierismo, por el simbolismo esotérico, las deformaciones alargadas de los cuerpos y los tonos metalizados. Aunque la rigidez estática y ceremoniosa así como el gesto del brazo que muestra algún elemento simbólico en su mano pueden recordar a las *koré* características del arte griego arcaico, el espíritu de esta etapa de Brotat es el de buscar el misterio y el refinamiento. Más que el hieratismo de un arte primitivo, a Brotat le interesa evocar posturas o situaciones ungida de solemnidad sacerdotal.

A pesar de la orientación filosófica o justamente porque esta se realiza desde los recursos y arquetipos bien conocidos del romanticismo, la pintura que Brotat realiza en estos años, coincidiendo aproximadamente con el contrato con Rodríguez Sahagún, es más amable y seductora que la que había realizado en los diez años anteriores, marcada por el expresionismo, la angustia y la denuncia de la deshumanización moderna. Aunque hay un sentimiento elegíaco e incluso podemos intuir un padecer por la falta de adaptación —o por la necesaria resignación— ante el mundo y el paso del tiempo, Brotat sublima sus inquietudes en una obra y unas imágenes que sugieren el consuelo ahora no de la inocencia infantil sino de la belleza y la maravilla. Paralelamente a la tendencia al refinamiento y la sofisticación, se produce una tendencia no hacia el realismo pero sí al menos hacia una mayor claridad y convencionalismo descriptivo, dentro de la estilización. Vemos como poco a poco las figuras vuelven a ser completas. Brotat abandona la indefinición de los cuerpos, que funde a los personajes con el fondo como si de la misma masa entre etérea y magmática surgiera la forma (como aún se podía ver en “Paseo”). Aunque las figuras de Brotat seguirán siendo, con distintas variaciones, tratadas de un modo geométrico y antinaturalista, lo que sí recuperan es una consistencia constructiva básica y fundamental que las hace competas y diferenciadas respecto al entorno representado y respecto a la misma pintura que las constituye. Las ondulaciones de fondo y figura se acompañan y sirven para generar ritmos cada vez más amables [313] [314]. En lo plástico, las irisaciones, las gradaciones sutiles de color, los tonos metalizados, recuerdan los efectos de las vidrieras y, en eso, cierta mística de la luz. Los fondos, aunque a veces parcelados por estructuras geométricas, tienden a lo fluido y lo dinámico, como sugerencia de una atmósfera densa e irreal. El contrato con Agustín Rodríguez Sahagún se hace en un momento en el que Brotat parece liberarse de

las angustias anteriores. Seguramente no debemos pensar que es la nueva orientación de su obra lo que permitió ese contrato, pues aún eran muy recientes los trabajos de carácter expresionista, pero sí es plausible que la nueva relación profesional de Brotat con su marchante favoreciera una evolución hacia un estilo sin experimentaciones, sin rudezas primitivas ni manifestaciones de malestar existencial. Si bien no hay ningún documento que lo atestigüe, como en el caso de los infructuosos intentos de Maurice Bonnefoy, es probable que el propio artista tomara la decisión, más o menos consciente, de hacer una obra que buscara el atractivo visual, que uniera equilibrio y simplicidad en lo compositivo con un refinamiento en lo cromático. La evolución personal de Brotat y la fuerza de las cosas, es decir las condiciones y perspectivas profesionales, conducían a una obra cada vez más serena y menos ambiciosa.

La década de los setenta se va desarrollando según esta tendencia a temas amables y reconocibles, basados de nuevo en una visión cada vez más idealizada de las clases artesanales y campesinas, pues la sociedad española estaba evolucionando a pasos agigantados en sentido inverso, hacia una modernidad urbana y dinámica [315]. En 1977 dedica una especial atención al tema de los pescadores, que ya había tratado en alguna ocasión a mediados de los cincuenta [316] y que a partir de ahora retomaría regularmente. Aunque parece que se limite a hacer una galería de retratos típicos, en una celebración de la dignidad ancestral de un oficio típicamente mediterráneo, hay también una evocación de situaciones asociadas a la cultura de la pesca como son la melancolía del viaje y la experiencia de la separación y la espera. La evolución hacia los temas costumbristas y elegíacos es sutil pero determinada e irreversible. Entre 1979 y 1980 se da una breve reaparición de los temas mágicos, con algunas referencias al esoterismo. Opta entonces por composiciones simétricas compuestas por parejas de figuras frente a un eje central compuesto por algún atributo dispuesto sobre una mesa o peana. Este puede ser un objeto singular y de aspecto simbólico, como una especie de trofeo u objeto litúrgico, o bien se puede tratar de objetos más cotidianos y normales como golosinas o flores pero que son representados de manera estilizada y rodeados de un aura que los hace parecer ungidos de algún valor excepcional. Mientras la simetría y la atención de los personajes hace pensar en alguna ceremonia religiosa que se realizara sobre un altar [317]. Aquí Brotat regresa al alargamiento exagerado de las figuras. Los colores oscuros con contrastes en púrpura o violeta ayudan a configurar una escenografía de fantasía, lujosa y solemne como un espacio religioso. Uno de estos cuadros muestra a una especie de pitonisa rodeada de dos parejas, una joven y otra

anciana. De las manos de la pitonisa, perfectamente centrada y cubierta de un velo como una sacerdotisa, emana una luz misteriosa. Sobre la mesa vemos un reloj de arena. En las dos franjas extremas se oponen una representación del sol y otra de la luna, tal como se puede encontrar en la iconografía medieval o incluso en la masónica [318]. Una vez más, Brotat hace una reflexión melancólica sobre la vida y su devenir, en este caso directamente conectada con su afición al esoterismo. A pesar de la tranquilidad aparente de los personajes, el cuadro indica una ansiedad ante el paso del tiempo.

Se trata, no obstante de un paréntesis breve antes de un regreso definitivo a los temas populares y tradicionales, apartados de los cambios y el vértigo producidos por el progreso, en obras descriptivas de una realidad idealizada muy ajena a la vida española de los años ochenta. Tal como concluimos a propósito de la poética de Brotat en los años cincuenta, se podría relacionar esta doble temática popular y esotérica con una necesidad por parte del artista de huida de lo real (o de rebelión frente a su posible sordidez). Pero aquí no se hace de una manera violenta e impertinente, como resultaba del contraste primitivista en el contexto de la España aún conservadora de la posguerra, sino que se sitúa, en una época que ha cambiado del todo (son los años de la Transición) y en la cual la sociedad vive la realidad o el espejismo del consumo y la libertad. Brotat parece plantear, ahora, una alternativa lírica, como un refugio en un mundo controlado, cercano y fabuloso a la vez, por anticuado.

IV-2-d. La década de los ochenta

La década de los ochenta verá la continuidad de los temas y el estilo de finales de los setenta pero con una tendencia cada vez más acusada hacia el anecdotismo y la simplificación formal, en lo que parece una renuncia no solo a la práctica de un arte de vanguardia sino también a la experimentación desde las propias premisas internas del artista, en una claudicación en la que se intuyen claras concesiones a lo comercial [319].

En estos años buena parte de la producción pictórica de Brotat se dedica a temas inspirados en los viajes que realiza por España, con una preferencia por el pequeño pueblo de Quesada, pero en los que encontramos también Ávila, Toledo, Santander, así como Madrid y Barcelona, que hasta ahora no le habían ocupado. Brotat realiza obras caracterizadas por un pintoresquismo muy elemental, que incluye la representación de vistas o edificios típicos de las localidades y que no sería descabellado calificar de turístico. La serie de cuadros sobre las Ramblas de Barcelona [319b] sería el mejor

ejemplo de ello. Se trata en general de paisajes en los que Brotat sitúa casi siempre uno o varios personajes en primer plano. De algún modo parece advertir que no era una paisajística consistente, al menos en el registro realista. La figuración de arquitecturas y conjuntos urbanos es muy convencional y parece tomada directamente de alguna postal. El estilo plano, simple y de colores sólidos no es apropiado para las evocaciones atmosféricas o de la complejidad o la grandeza de la arquitectura. Es seguramente por ello que, con el objetivo de dotar de más vida e interés a estas vistas, incluye siempre alguna figura de dimensiones importantes, tenga esta sentido o no en la representación. En algunos casos, ese primer plano es ocupado por un bodegón de objetos.

El premio Zabaleta, en 1982, supone un reencuentro con Quesada y con la obra del artista jienense. Las estancias de Brotat en esa localidad y la formación de un pequeño grupo de coleccionistas de la región le incentivaron probablemente para realizar diversas obras inspiradas tanto en Quesada como por Zabaleta. Procesiones, campesinos, vistas diversas del pueblo fueron los motivos, muy convencionales, que Brotat escogió para hacer su retrato [320]. La fidelidad pintoresca de los lugares y las tradiciones permitía responder a una clientela compuesta por oriundos de Quesada que seguramente privilegiaban la fidelidad a unos lugares comunes reconocibles e identitarios por encima de criterios artísticos de originalidad o experimentalismo [321]. Vimos, por la correspondencia, que Brotat tenía un afecto y un interés estético sinceros por Quesada y desde esta posición lo representa, pero opta por fórmulas conservadoras y asimilables. El pintoresquismo de estas obras se ve reforzado por la influencia de Zabaleta. Así, el costumbrismo sentimental y folclórico podría aproximarse a lo arcaico o lo atávico: Brotat, como Zabaleta, parece querer definir un arquetipo humano basado en la rudeza algo bárbara, en una sensualidad no frívola sino severa, cargada de una potencial dimensión moral. Aun así, en el Brotat de mediados de los ochenta, la suavización expresiva y la idealización más bondadosa y afable que ingenuista llevan no a un primitivismo intenso y genuino sino a una imaginería convencional y poco exigente, sincera pero superficial y amable. Más allá de la temática de los paisajes hispánicos y su población más agraria y tradicional, Brotat adopta de Zabaleta una serie de elementos formales. Las estructuras compositivas basadas en una figura frontal con un paisaje al fondo, incluso la manera de describir la arquitectura popular, de modo plano, y los objetos, simplificados y distinguidos los unos de los otros de manera esquemática pero contundente, son aspectos que parecen tomados literalmente. En “La núvia” [322], de 1984, encontramos la frontalidad y las proporciones zabaletianas de las

figuras, los grandes rostros redondos, una rotundidad general que introduce una sensualidad jugosa y carnal que antes no existía en Brotat. También son zabaletianos la saturación de la imagen a base de una concatenación de cuerpos bulbosos y exuberantes y el uso de colores intensos y llamativos, que se combinaba con un interés por el detalle, descrito por una línea gruesa y curvilínea tendente al arabesco.

El tipismo y la sensualidad zabaletiana derivan, en Brotat, hacia imágenes cada vez menos vigorosas y más decorativas, estructuralmente simples y orientadas a una seducción inmediata y vistosa. Estiliza las figuras en un sentido anecdótico y amable. El detallismo cada vez más acusado y enfocado a la descripción de los elementos ornamentales o a los rasgos más tópicos a la hora de resaltar y embellecer ingenuamente los rostros, como las pestañas o los labios femeninos, friegan la cursilería. No es casual que algunos de estos cuadros recuerden mucho a los dibujos que el propio Brotat realizó en París entre 1958 y 1959 pensados para el público infantil y para una explotación comercial. A pesar de los veinticinco años de diferencia, hay una sorprendente correspondencia en los cuerpos sinuosos, en el uso de colores pastel, suaves y amables, en la importancia del detalle más descriptivo e intrascendente que simbólico, en la búsqueda de un encanto inmediato y fácil, por reconocible, incluso en las proporciones de los cuerpos, con tendencia a lo rotundo y grueso. No parece una etapa deliberadamente kitsch, como la llamada “período *vache*” de René Magritte. Tampoco corresponde a una liberación de la exigencia de perfección formal interna como sucedió con la etapa final de Pablo Picasso, a veces malentendida. El abandono de la tensión creativa de vanguardia (el primitivismo y la intensidad expresiva) a favor de formulas más modestas y asimilables tampoco corresponde a una renuncia programática y militante, como fue el caso de la involución reaccionaria de un Giorgio de Chirico. En el caso de Brotat todo parece indicar que se trataría de una progresiva renuncia a objetivos plásticos y poéticos ambiciosos en benéfico de una obra que respondiera a necesidades comerciales a corto plazo junto a un intento de situarse en un territorio cómodo en cuanto a la representación del mundo, en el que se reprime y evita toda expresión de angustia.

A pesar de los esfuerzos de Brotat, o quizás por esa supeditación a soluciones convencionales, a los largo de los últimos los rostros van perdiendo su gracia y sutileza, carentes de la solemnidad y el misterio que habían tenido en períodos anteriores. El trazo también se simplifica, la pintura se hace más espesa y los fondos menos elaborados, ofreciendo la impresión de cierta urgencia, como si necesitara responder a la

demanda. A veces parece que se quede a medio camino de los objetivos y los resultados alcanzados hasta entonces, tanto en lo que respeta al primitivismo radical como al refinamiento simbolista. Quedándose con tópicos sentimentales y formales, parece como si buscara una síntesis de las soluciones diversas ensayadas a lo largo de su carrera, pero que esta síntesis no supone una suma o un enriquecimiento de los factores que la componen sino lo contrario. En lo formal, Brotat articula la construcción de su figuración y basa el interés visual en una dicotomía contrastada pero armónica entre lo curvo y lo angular, partiendo de la claridad descriptiva pero tratando de alcanzar, sin lograrlo, cierta complejidad combinatoria. Los muebles o el trazado de los suelos se contraponen a la rotundidad de los cuerpos y de ciertos objetos (relojes, ollas o tambores). El mismo contraste más simplista que contundente se produce entre las formas bulbosas de los árboles y la representación frontal y plana de la arquitectura. Tal geometrización elemental y contrastada de manera muy sencilla se encuentra también en las figuras [319], donde se combina las líneas en ángulo recto (en los cuellos y escotes, mangas o bajos de la ropa) con líneas curvadas en arcos amplios (cuerpos de perfil, brazos y rostros). Con ello Brotat busca cierto efecto plástico, que tiene algo de estructural y abstracto, como sucede en Fernand Léger que podría ser un modelo lejano de esta manera de componer, pero sin su rigor ni su radicalidad renovadora.

La tendencia a la simplificación cada vez más formularia y menos inspirada (menos sutil formalmente y menos intensa poética y expresivamente) se hace patente en la gran cantidad de dibujos a la cera sobre papel [326] [327] que Brotat realiza en sus últimos años de carrera. Había utilizado esta técnica a principios de los cincuenta como una solución económica para investigar una expresión directa y atrevida. Ahora, las utiliza con un sentido más decorativo y reiterativo. Las ceras son técnicamente muy simples, aparentemente realizadas con barras de cera de tipo vulgar, que no encaja con la voluntad de alcanzar cierto refinamiento. Están basadas en trazo enérgico y poco sutil que tampoco tiene el vigor del expresionismo. Se quedan, como el resto de su obra de estos años, a medio camino de la experimentación y el refinamiento, sin alcanzar la una ni el otro.

Por el camino de una pérdida de sutileza y complejidad, junto a una moderación de la intensidad expresiva a favor de una reiteración de tópicos sentimentales y amables, quizás sea en esta década de los cincuenta cuando Brotat se aproxima más a la pintura de la escuela naif. La menor elaboración y el tono más burdo y áspero que no se quiere agresivo y desapacible, sino amable y asociado a la simplicidad popular, se diferencian

del primitivismo rupturistas e intenso de sus etapas anteriores [323] [324]. Aunque tampoco sigue el estilo típico de la escuela naif más comercial, Brotat se aleja de la exigencia de la vanguardia y, en ese sentido, puede parecer realmente primitivo e ingenuo. Desgraciadamente, la adopción de soluciones de facilidad, que evitan complicaciones formales y quieren generar una poética agradable e ingenua no tiene éxito. A pesar de ser el resultado de la maduración y combinación de toda su trayectoria anterior, en la que supo dar vida y formulación nueva al primitivismo, ahora la obra de Brotat ha perdido los efectos y los valores que antes suscitaba en el espectador y la crítica: el encanto infantil de lo ingenuo y la solemnidad y la dignidad del románico que fueron esenciales en los cincuenta, la expresividad de los sesenta, la sofisticación y misterio de los setenta.

La menor ambición formal o su menor eficacia se corresponden con una recurrencia y reducción de la iconografía. Los personajes manifiestan una atonía que cae en la inexpresividad, perdida ya la intensidad de la mirada que tenían en los cincuenta o la melancolía de lo sesenta y los setenta. Su neutralidad no tiene tan solo la atonía de la resignación sino que parece responder a una tendencia a lo estereotipado, a una especie de renuncia a la elocuencia. Su serenidad es apagada y repetitiva. El anecdotismo temático bebe de algunos de los principales motivos de los años cincuenta, repitiendo algunas de las composiciones, como los de mujeres en un jardín con una fuente al fondo o las reuniones de mujeres en un interior. Los músicos siguen siendo habituales. Aparece algún motivo nuevo, aunque perteneciente a las tipologías tradicionales de Brotat, centradas en los trabajadores humildes, como los chamarileros o vendedores de mercadillo [329]. Algo que podría reseñarse es la representación de figuras femeninas realizando tareas del hogar [329], de un modo que podría parecer reivindicativo e interesante desde cierta perspectiva ideológica, pero que tampoco parece tener una continuidad que permite parangonarlas con las propuestas críticas surgidas del feminismo que afloran en el arte internacional en los setenta y ochenta. En general las escenas pertenecen al ámbito doméstico. Los personajes se reúnen alrededor de una mesa o se sientan en el suelo. Hay en ello algo que sugiere pesadez y cansancio, en consonancia con el agotamiento creativo y el debilitamiento físico de Brotat.

A partir de 1987, coincidiendo con la manifestación de los graves problemas de salud que le llevaron al fallecimiento, la obra de Brotat sufre un dramático descenso de

calidad⁶¹⁴. El trazo se hace aún más grueso, el perfil de las figuras y las arquitecturas se hace pesado y previsible. Las proporciones corpulentas y las formas burdas, a veces casi bulbosas y grotescas en muebles y animales, son difícilmente atractivas. Los colores son oscuros y poco agraciados, desde verdes o azulados apagados junto a un marrón vulgar, contribuyen a crear una impresión de tristeza que no parece deliberada, pues contrasta con la temática doméstica y cotidiana que parece pretender producir cierto encanto. A partir de 1988, Brotat usa más el negro y ensucia los colores, los espacios se hacen más densos y desencajados. El dibujo se hace basto, los personajes son inexpresivos y rudos. En las mujeres, las bocas, con labios muy convencionales, tratan de alcanzar una sensualidad que resulta elemental y obvia, ineficaz. La simplificación, el carácter masivo y anguloso de los rostros, la rusticidad del dibujo de los nudos de la madera (un detalle al que Brotat presta una atención nueva en estos años pero que no contribuye a la gracia del conjunto sino que genera una mayor pesadez), son factores que contribuyen a un aspecto poco agraciado, hasta el punto que podríamos hablar de “feísmo” en esta etapa final de la evolución de Brotat [330] [331].

La evolución estética de la obra de Brotat en sus últimos se corresponde con un claro bajón en el interés de la crítica, con un silencio que delata la sensación que Brotat ha habido entrado en una etapa formulista, repetitiva y carente de los valores que la habían hecho seductora. Ahora, la repetición de temas y el primitivismo ya no contribuyen a generar, en el espectador, esa sensación de misterio, esa inquietud ante lo obsesivo, esa extrañeza, que hacían buena parte del interés de la obra de Brotat, que parece apagarse.

⁶¹⁴ Soy consciente de la dificultad para explicar en qué consiste la “falta de calidad” de una obra. Desearía superar la solución demasiado recurrente del juicio de valor despectivo. Como sucedió con las últimas obras de Picasso, la valoración de ciertas obras que parecen no responder a las expectativas que se tiene sobre ellas puede generar controversia y cambios de opinión. En cierto modo, creo que es mucho más fácil analizar y explicar lo contrario, la excelencia. A menudo basta con una buena descripción, una evocación de la complejidad de la obra o de las asociaciones que permite, acompañadas de una valoración y una terminología elogiosa. Describir la “mala calidad” es más comprometido, pues el menor interés de la obra limita las lecturas posibles. La decadencia de una obra se explica, por tanto, a través del análisis comparativo con obras que sí ofrecen un mayor riqueza de lecturas y de la constatación de cómo otros factores negativos la acompañan, como la valoración de la crítica o el encaje en la evolución de propuestas similares o como el mantenimiento de un interés desde la perspectiva de la creatividad de vanguardia. Una evolución similar a la de Brotat en cuanto a esquematización y pérdida de vigor se podría encontrar en otros artistas de su generación como Jordi Curós, en los que subyace la influencia degradante para la obra de criterios comerciales o, mejor, de una comercialización en circuitos de categoría decreciente.

IV-3. Recepción crítica

La recepción crítica de la obra de Brodat en los años de su madurez y su consolidación artística que son también los de la decadencia progresiva de su vínculo con el arte y los artistas de vanguardia, muestra cierta adaptación a la evolución de su propuesta artística pero también la fijación reiterativa de los conceptos acuñados a lo largo de los años cincuenta. No obstante, este progresivo estancamiento crítico y en la consideración artística hay que destacar dos fenómenos notables. Uno es la aparición de algunas aportaciones críticas interesantes en los años sesenta, cuando Brodat realiza un cambio abrupto hacia el expresionismo, si bien planteaba dificultades de clasificación para la crítica. Otro es el aumento del corpus crítico de Brodat con espíritu retrospectivo que se produce también a principio de los sesenta y luego en la época del contrato de Brodat con Rodríguez Sahagún, hacia el año 1974. Seguiremos un hilo cronológico, destacando esos momentos clave.

Entre 1959 y 1961, correspondiendo con los años de crisis personal y de interrupción de la actividad artística y expositiva, se produce una ausencia radical de publicaciones críticas sobre Brodat, que confirman su asilamiento personal y creativo. La situación cambia notablemente en 1962, cuando Brodat reaparece en la escena artística de un modo relevante y activo. Hay que detenerse, previamente, en un documento inédito de gran interés, única señal de la rehabilitación de Brodat. Se trata de una conferencia que ofreció el crítico barcelonés Joan Cortés en el Club Urbis de Madrid, en abril de 1961.⁶¹⁵ Cortés ya había escrito sobre Brodat y lo había hecho de manera matizadamente negativa, expresando un rechazo justamente hacia aquello que hacía más característico de Brodat, su ingenuismo y aparente falta de pericia⁶¹⁶. Seguramente la propia adaptación de un crítico, que venía de un gusto muy distinto, a

⁶¹⁵ Juan Cortés: “Brodat”, transcripción o borrador mecanografiado de la conferencia pronunciada en el Club Urbis de Madrid (abril de 1961) [A46]. Cortés fue un crítico vinculado desde 1917 y durante los años veinte al grupo artístico de los *evolucionistas*. Su trayectoria estuvo asociada, pues, a una modernidad post-noucentista alejada del radicalismo de las vanguardias. Su presencia como crítico en los medios catalanes fue en aumento y defendió opciones eclécticas siempre vinculadas al contexto local, del que era un buen conocedor. Sobre este crítico véase Cortés, J: *Setanta anys de vida artística barcelonina*, Barcelona, Editorial Selecta, 1980, y García, Josep Miquel: *Els evolucionistes*, Barcelona, Parsifal, 2004.

⁶¹⁶ Cortés, Juan: “Juan Brodat”, *Destino*, 1954. Vid. p. 209.

las tendencias de arte de posguerra y la aparición de una dominante abstracción informalista que le debió de parecer aún más extrema que el primitivismo le hicieron relativizar y repensar su posición primera, de manera que llegaría incluso a establecer cierta complicidad con Brotat y una postura mucho más favorable y empática respecto a su obra. No tenemos referencias sobre el motivo de la conferencia en el Club Urbis, que no coincide con ninguna exposición.⁶¹⁷ Quizás podría responder a algún encargo surgido desde la capital de España, donde la obra de Brotat tenía mayor peso y reconocimiento, puede que por su participación en alguna de las colectivas internacionales (como la IV Bienal de Tokio) en las que intervenía el Instituto de Arte Hispánico (el premio de Alejandría se le concedió más adelante, en diciembre de ese mismo 1961).

La conferencia de Cortés se iniciaba con una explicación que se pretende objetiva pero se intuye crítica sobre como en el gusto moderno llega a la desconfianza “ante la sola sospecha de una complacencia [del artista] por lo agradable y lo bello” (debido a que en el pasado el arte fue consumido como mero deleite). Hace un repaso a la historia del arte moderno y su desencuentro con la belleza y, supuestamente, también con la realidad (tratándose en definitiva del abandono de la mimesis). Cortés usa y repite tópicos en la visión apocalíptica de la civilización contemporánea, como los de Marsá, cuando denuncia la “temporalidad atosigante y descontenta en que vivimos” y que el artista debe “buscar dentro de sí mismo”. Brotat es definido como más “recluido y meditativo” que expansivo y social. Como era también frecuente en la descripción de Brotat, se le vincula íntimamente a su contexto vital y se insiste en el pintoresquismo medieval del barrio de la Ribera. Cortés debió de tener una charla muy sincera con Brotat pues alude a episodios biográficos importantes, aunque los explica de manera muy eufemística y novelada, particularmente su lucha vocacional por dedicarse a pintura frente a la dedicación familiar aparentemente más pragmática.

Cortés afirma rotundamente que “la obra de Juan Brotat, en nuestra pintura actual, cuenta como una de las más originales, auténticas y sentidas, totalmente independiente de contactos, escuelas y corrientes”. En toda su conferencia combina el elogioso tópico en la crítica de arte de la independencia con la definición de Brotat como un artista marginal, dualidad que persigue a Brotat en su recepción crítica, como

⁶¹⁷ El texto de Cortés habla de una “extensa muestra”, pero no he hallado ningún documento (folleto, carta) que lo acredite. Debemos pensar, pues, en una conferencia acompañada quizás de una pequeña exposición con obras originales o reproducciones.

hemos visto. Respecto a su evolución, Cortés aclara que, de algún modo, el escepticismo anterior frente a su obra inicial y su ingenuismo al considerar que “el Brotat inicial, si era interesante y no se veía aquejado por trivialidad alguna, era solo un muy lejano bosquejo del Brotat que vino más tarde, mucho más enjundioso y completo”. Se refiere al proceso de complicación debido a la densidad de signos, a la mayor gravedad expresiva de los personajes y al cromatismo más oscuro y matizado. Pero una vez advertida esta maduración de Brotat que iría de lo ingenuo a lo mágico y lo simbólico, la cuestión se traslada a describir en qué sentido Brotat se conecta con el primitivismo: “Esta pintura bárbara y enigmática en que se complace el espíritu de nuestro pintor nos lleva siglo atrás en la historia de la humanidad”.

Cortés tiene el mérito de relatar la poética de Brotat de manera quizás algo pomposa para los criterios actuales de la crítica de arte pero muy evocativa y elaborada y dando pistas para una lectura con pretensiones de profundidad y sofisticación: “Estas figuraciones que el pintor nos ofrece parecen emerger desde el remoto fondo de las edades del hombre trayéndonos el eco confuso y nostálgico de quién sabe qué pretéritas civilizaciones, nos sugieren el atisbo de misteriosos cultos resabiados de maniqueísmo y aspirando a una pureza ardiente y estremecida”. Su pintura parece trabajada “con un emocionado sentimiento de artesanía afanoso de perfección”. El entusiasmo de Cortés le lleva a un arrebató poético que es también una estrategia literaria para tratar de resolver unos juicios contradictorios y que no pueden ser definitivos sobre la naturaleza de este primitivismo. Cortés hace primero una síntesis de su importancia y su origen en el arte occidental moderno (mencionando a los prerrafaelitas, el arte negro y el Aduanero Rousseau) que le lleva a afirmar, sorprendentemente en relación a todo lo anterior: “del primitivismo de Brotat no puede decirse tal”. La argumentación de Cortés se basa en indicar que hay una coincidencia formal entre Brotat y las artes primitivas o antiguas, pero considera que el artista no ha pretendido recurrir a ellas de manera artificial sino de manera espontánea e intuitiva. Se produciría así una “identidad de sensibilización plástica y espiritual”⁶¹⁸, una coincidencia absolutamente fortuita pero íntima y

⁶¹⁸ “Del primitivismo de Brotat no puede decirse tal. Si sus imágenes suscitan en nosotros vagos e indeterminados recuerdos, expansiones, reminiscencias y barruntos de algo entrevisto no sabemos cuándo, de algo muy lejano de nosotros en el tiempo y percibimos en él el aliento de un espíritu ingenuo e incontaminado, no es, en verdad, porque haya ido a saquear el repertorio de motivos, efigies y representaciones de una u otra remota cultura, sino que los extrae de sí mismo, los inventa por su cuenta y los emplea según su más espontánea intuición. Que entre su arte y los de los tipos de civilización primitiva hallemos esta coincidencia en la virulencia narrativa, en la enigmática atracción que nos produce su sintaxis gráfica y el empleo de signos

conceptual. Tal explicación, vaga y poética, parece hoy, abusivamente idealista. De tanto querer resaltar la singularidad y la independencia del artista, Cortés llega a una argumentación lírica y confusa, en la que por momentos parece que primitivismo e ingenuidad se opongan y en otros se confundan, mientras se retrata a Brotat según criterios muy románticos de genialidad marginal.

Con esta conferencia Juan Cortés, a principio de los sesenta, expresaba una síntesis de la descripción crítica de Brotat a lo largo de los cincuenta. En las disquisiciones alambicadas sobre su posible primitivismo o sobre la naturaleza genuina de su ingenuismo, ambos conceptos, ligados, se consolidan, una vez más, como definitorios de la obra de Brotat. En ningún momento parece que Cortés analice o tome nota de la evolución producida justo en esos meses, quizás por ser demasiado reciente, que haría entrar a Brotat en nueva etapa en la que abandonaba los modelos románico e infantil. Es interesante que el crítico se mantenga en cierto modo ajeno a estos cambios y a sus implicaciones y que, en cambio, contribuya a solidificar, justamente en un momento de metamorfosis, una interpretación canónica del artista. Esta situación de desajuste crítico se repetiría regularmente en el futuro.

En efecto, pasó desapercibida su etapa de transición hacia su pintura de los sesenta, infernal y expresionista, que incluyó experiencias con la abstracción informalista. Una breve y excepcional entrevista en la temporada de desaparición pública del artista a cargo de Jaime Arnal, publicada en 1959 en un medio de repercusión cultural, *Revista* mostraba a un Brotat receptivo al informalismo y que parecía inclinarse incluso por la abstracción: “Me gusta [el informalismo], creo en él y me entusiasma. No me ocurre como cuando, años atrás, lo intenté y hube de abandonarlo por encontrarlo fácil, tal vez vacío. Ahora es distinto. Se me resiste. Sufro.⁶¹⁹ [...] No la considero otra clase de pintura, pero sí puede que sea más pintura y una continuación. El informalismo es un paso más allá de Mondrian, más barroco, más humano. Lo importante es que el pintor sea pintor”.⁶²⁰ Aunque Brotat lo expresara de un

para nosotros de significado desconocido, no representa sino una identidad de sensibilización plástica y espiritual. La propia ingenuidad de nuestro artista, su carencia de premeditación, de formulismos y argucias, otorga a su pintura un carácter tanto más original y vivo cuanto más directa y sincera es su ingenuidad, con toda la franqueza de una emotividad sin doblez ni trampa por lado alguno.”

⁶¹⁹ Evidentemente, Brotat compara aquí su primera aproximación a la abstracción de finales de los cuarenta con el informalismo. Parece, por otra parte, haberle encontrado un nuevo sentido, más existencial que ornamental.

⁶²⁰ Arnal, Jaime: “Conversaciones con nuestros artistas: Brotat”, *Revista de actualidades, artes y letras* n° 391, 10.10.1959, p. 14. Separata con dedicatoria (AB).

modo algo simple y, si se quiere, ingenuo, mostraba una comprensión del discurso y las aportaciones que permitían el informalismo. La referencia al sufrimiento en el trabajo artístico es una pista más que indica la concepción existencial y trágica del artista, frente a la imagen de inocencia y simplicidad feliz que se le atribuía.

La crítica tardaría en conocer y asimilar esta evolución. Es revelador que Carlos Areán ilustrara un extenso artículo antológico de 1961, “Panorama de la joven pintura española”, con solo tres fotografías, una obra de Tàpies, otra de Salvador Soria y otra de Brodat. Mientras las de los dos primeros artistas están fechadas en 1960 y 1961 y corresponden a un informalismo característico, la de Brodat es el “Colegio” de 1957, como si interesara fijar a Brodat en la singularidad ingenuista que estaba tratando de superar (Areán le envía una separata con una dedicatoria afectuosa). Areán otorga a Brodat un pequeño párrafo:⁶²¹ “Puente entre la figuración tradicional y la nueva figuración, ocupa un lugar de excepción en la renovada Barcelona la enternecida obra de Juan Brodat. Tan un delicioso ingenuismo de tintas planas ha llegado Brodat a sus aciertos actuales, en los que las formas ascienden en tenue sueño hacia un paraíso ideal, como si hubiese conseguido captar el espíritu y la luz de las vidrieras de la Isla de Francia”. Areán promovería en lo sucesivo esta comparación de su estilo de los sesenta con las vidrieras góticas por las formas alargadas y los contrastes entre oscuridad y destellos cromáticos en tonos ácidos, pero es revelador que quiera mantenerlos en una poética de la felicidad comparable a ciertos valores cristianos de beatitud y melancolía.

Como Brodat apenas había mostrado su nuevo trabajo y este no era fácilmente asimilable por parte de una crítica que quería (e iba a seguir queriendo) mantenerlo en la encapsulación en la marginalidad de lo ingenuo, fue necesario un auténtico revulsivo para revertir esa situación. El factor clave, sin duda, fue la obtención del Gran Premio de Pintura de la Bienal de Alejandría. Josep Maria Garrut ya notó ese punto de inflexión: “Su obra catalogada de “ingenuista” alcanzó un éxito de crítica durante algunos años, pero luego ha sido un tanto menospreciada”.⁶²²

A partir del premio y del relanzamiento de su carrera expositiva, se produjo un claro enriquecimiento del corpus crítico sobre Brodat a principios de los sesenta. El año 1962 es especialmente fértil. Entre los numerosos artículos, aunque en general breves,

⁶²¹ Areán, Carlos: “Panorama de la joven pintura española”, *Las Ciencias*, Madrid, Año XXVI, nº 4, 1961, p. 292.

⁶²² Garrut, Josep Maria: “El Gran Premio de Pintura, en la IV Exposición Bienal de Alejandría, el barcelonés Juan Brodat”, *Miscellania Barcinonensia*, (publicación periódica de la delegación de servicios de cultura del Ayuntamiento de Barcelona) nº 1, 1962, p. 148.

sobre la concesión del premio, destaca por el prestigio de la publicación que lo acogía el de Rodríguez-Aguilera en *Papeles de Son Armadans*.⁶²³ Rodríguez-Aguilera, amigo y protector, consolida con expresiones rotundas la interpretación ya clásica de su obra. Inicia el artículo con una comparación con Álvaro Delgado, que ganó el premio en 1955, de este modo: “esta vez no se ha elegido a un maestro, se ha elegido a un aprendiz”. Y más adelante: “Brotat es nuestro pintor intuitivo, artesano, ingenuo y sencillo, con aires de pintor popular anónimo”. Hace un elogio de la pintura anónima mediterránea “con un predominio en el signo por la ternura y la magia” y considera que “Brotat es, sin duda, el heredero directo, y probablemente único, de aquella tradición”. Rodríguez-Aguilera, que cita los experimentos de Brotat con la abstracción pero los remonta erróneamente a 1958, quizás para destacar que se trataba de una fase superada, insiste en la ingenuidad del artista: “En el caso de Brotat la cuestión es por completo diferente [a Picasso o Tàpies, pintores cultos que dominan cada uno su técnica]. Son los valores de la inocencia y la pureza mental los que, por encima de cualquier otra consideración técnica, se salvan. El ingenuismo, o la apariencia formal infantil, es una actitud mantenida naturalmente en el artista, sin el menor esfuerzo o deliberada intención”.

Siguen esta argumentación, que tiene una función catalogadora más que descriptiva, críticos como Sánchez Camargo, que celebra “el buen triunfo del ingenuista Brotat”, aunque advierte que su pintura no es “naive” (deja el término en francés) con lo cual entendemos que hace una distinción entre ingenuismo y pintura naif. Pero Sánchez Camargo trata de definir en qué consiste el nuevo estilo de Brotat (“ahora la pintura, si cabe, parece más insistida que nunca”) y su nuevo contenido poético que la exposición en la Sala Neblí, en mayo de 1962 había dado a conocer y cuyo signo inquietante. En el folleto de esta, Joan Cortés ya señalaba la aparición de una inquietud contradictoria respecto a la felicidad asociada a la ingenuidad: “Forman estas figuras [...] como un cortejo de presencias arcanas, inquietantes e imprevistas y, con todo, dotadas de una potente atracción por la formidable carga poética de que son portadoras, por su plácida inocencia, sobre la cual, en más de una ocasión, parece cernerse una diabólica amenaza”.⁶²⁴ Sánchez Camargo trata de incluir esta dimensión inquietante y dramática en la definición de ingenuidad feliz e inocente que identificaba a Brotat. Primero, lo

⁶²³ Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: “Nota sobre Brotat”, *Papeles de Son Armadans* n° LXXI, febrero de 1962, pp. 190-194.

⁶²⁴ Cortés, Joan: Texto para el folleto de la exposición Brotat, Madrid, Sala Neblí, mayo de 1962.

hace tomando prestada la terminología y teoría dorsiana de lo angélico “Lo que está bien asentado en la tierra tiene también cualidades angélicas, y el personaje trágico puede ser, a la vez, una categoría celestial, por la sana y difícil ingenuidad de cómo están salidas del pincel de este artista huidizo, conocedor de brujerías de montaña, sabedor de gnomos y sabio n conocer a la humanidad, en conocerla y salvarla”. Y, en segunda instancia, tanto en la introducción como en la conclusión, se remite a aquel discurso establecido por Ángel Marsá en los primeros textos sobre Brotat que insistían en su inocencia y le presentaba como un redentor o consolador frente a la complicación del mundo y el arte moderno: “Hay exposiciones que nos dan paz en el alma, y paz en el pensamiento. [...] Esta exposición de Brotat en Madrid ha sido una bella isla donde reposar; donde encontrar gracia, donaire, poesía y pintura”.

Fernando Gutiérrez escribe una reseña de tono entusiasta en la que afirma que “Juan Brotat sigue siendo el pintor puro de sus primeros días y tan solo su primitiva alegría ha cedido al paso de su madurez”.⁶²⁵ José de Castro Arines⁶²⁶ también recoge la teoría de Cortés que sitúa a Brotat fuera de toda tendencia contemporánea. Sin embargo, precisa: “Nada más alejado de la pintura de Brotat que la ingenuidad, por clara que semeje en sus obras”. Ángel Crespo titula su artículo “La inteligente pintura de Juan Brotat”⁶²⁷ con la voluntad de exponer claramente su interpretación divergente de la de un Rodríguez-Aguilera o un Areán o un Sánchez Camargo. Insiste en definirle como artista “sabio” y a argumentar porqué no le considera un artista naif o ingenuista: “Las últimas obras de Juan Brotat nos confirman una sospecha que veníamos abrigando de antiguo: que este gran pintor catalán no es u “naif”, ni un primitivo ni cosa que se le parezca”. Para hacerlo se basa en dos argumentos: que Brotat no está dominado por explicar una historia (lo cual llevaría a extraviarse en el detalle) sino que se preocupa Pro la composición y por las ideas; y que la pintura románica que le ha inspirado no es en ningún caso ingenua sino trascendente y profunda. El poeta y crítico José Hierro⁶²⁸ considera una vez más a Brotat como un “pinto extraño, la margen de las tendencias y corriente estéticas de hoy, lo que no significa que sea anacrónico. Es un francotirador de la pintura”. Le relaciona tanto con Dau al Set como con el arte naif y habla de efectos de vidriera o de tapiz, remitiendo por tanto, una vez más, a las artesanías decorativas. En

⁶²⁵ Gutiérrez, Fernando: “Juan Brotat en la Sala Condal”, *La Prensa*, 13.11.1962.

⁶²⁶ Castro Arines, José de: “Juan Brotat”, *Informaciones*, 8.5.1962.

⁶²⁷ Crespo, Ángel: “La inteligente pintura de Juan Brotat”, *Artes* nº 20, 23.5.1962.

⁶²⁸ Hierro, José: “El pintor Juan Brotat”, *El Alcázar*, 8.5.1962.

cambio, para Ramón Faraldo⁶²⁹ esta apariencia ornamental y el primitivismo son factores negativos. Faraldo califica a Brotat de pintor “oriental”, pintor de figuras que son más bien “marionetas”, poseedor de un “talento de ilustrador” y practicante de una “pintura mediocre”. En negativo, es una manera de abundar en la diferencia de Brotat por su aparente simplicidad.

La cuestión de la ingenuidad o no de Brotat, a la luz de las divergencias y vaivenes de la crítica no depende de un criterio fiable sino de la opinión y de cómo se valora el ingenuismo, como algo positivo o negativo. Pero en la mayoría de estos textos recién citados aparece un término nuevo para definir la obra de Brotat, que en ocasiones pretende resolver las dicotomías entre ingenuidad-cultismo, primitivismo-refinamiento, arte popular-arte contemporáneo. Se trata de la magia o del magicismo.

En realidad, el propio artista había hecho suya esta definición, seguramente feliz de poder zafarse del peso de la etiqueta ingenuista. En la entrevista a cargo de Corredor-Matheos con motivo del premio de Alejandría, cuando este le pregunta “¿de su pintura, qué le parece lo más sustancial, lo que usted consigue mejor?”, Brotat responde: “Lo mágico. Ahora, como antes. Mis obras de hoy tienen más misterio. No es que lo busque premeditadamente: va saliendo así”.⁶³⁰ En otra entrevista, más esquemática y rápida, para el diario *ABC*,⁶³¹ Brotat define así su pintura actual: “Es una cosa mágica, de encanto, con espíritu lírico. Poético. Figurativo”. Dedicó buena parte de la entrevista, a instancias de las preguntas del entrevistador, a justificar su relación con la abstracción. En otra entrevista, en un original formato de “autocharla”, muy elaborada e intervenida hasta el punto de convertirla en un curioso texto firmado por el propio artista (lo que significa que dio su aprobación al resultado final más que haberla dictado propiamente)⁶³², sentenciaba de nuevo: “Con el tiempo ha ido acumulando experiencias y eliminando ociosidad con más seguridad y una mayor riqueza plástica, presentándose con una visión de tipo mágico y un concepto lírico que se aprecia sobremanera en los fondos que envuelven a los personajes”. En ninguna de las entrevistas no aparece ni una sola mención al ingenuismo, al primitivismo, a lo popular o a la pureza, lo cual es definitivo respecto a la concepción que tenía Brotat de sí mismo y de su obra.

Brotat quiere distanciarse del entramado conceptual asociado al ingenuismo y la pureza que se reivindicaba en la década de los años cincuenta, pero lo contradictorio es

⁶²⁹ Faraldo, Ramón: “Brotat”, *Ya*, 16.5.1962.

⁶³⁰ Corredor-Matheos, José: “Juan Brotat, Gran Premio de la Bienal de Alejandría”, óp. cit.

⁶³¹ Córdoba, Santiago: “Juan Brotat”, *ABC*, 10.5.1962.

⁶³² Brotat, Juan: “Quién es Juan Brotat: autocharla”, *La Prensa*, 18.9.1962.

que, no pudiendo adscribirse a la evolución marcada por el informalismo, use un concepto o una metáfora, la del magicismo, que es de finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, ligada íntimamente al extinto grupo de Dau al Set. No es casual que Xifré Morros en el folleto de la Sala Condal, noviembre de 1962 estableciera un paralelismo entre “Juan Ponç el olvidado, Pedro Gastó, el abandonado y Juan Brodat el consecuente” como artistas marginales y cercanos a un simbolismo divergente de la tendencia informalista. En la crítica de Alberto del Castillo a esta exposición⁶³³, muy elogiosa, se describe a Brodat como pintor magicista “dejando atrás cuanta apariencia tenía de ingenuista”. Joan Perucho, por su parte⁶³⁴, habla del primitivismo e ingenuismo de Brodat pero habla de ellos en pasado, refiriéndose a sus inicios y considera que el artista ha entrado en una etapa totalmente diferente, más onírica y alucinante. Brodat pintaría un mundo sobrenatural en el que “el mal estaría presente”, nueva iconografía que iría acompañada de “una mayor preocupación pictórica”. Abriendo un margen para la reserva de su juicio que se iría consolidando por parte de la crítica y del público en los años siguientes que restarían de trayectorias a Brodat, apunta que “ha ganado con ello en densidad, no sé si en expresividad”. Pero, en todo caso, concluye: “Hay muchas cosas en el arte de Brodat; muchas cosas menos ingenuidad y primitivismo”.

El resurgir público de Brodat y la reconstrucción de su consideración crítica durante el año 1962 marcan la recepción de su obra en la década de los sesenta. Parecía confirmarse, en este 1962, un deslizamiento progresivo en la definición crítica de la obra de Brodat del ingenuismo al magicismo, aunque algunos autores traten de imbricar ambas categorías. Pero a pesar de este nuevo factor que parece tener la función de corregir un encasillamiento indebido, la lectura ingenuista se irá imponiendo en la medida que se consolida gracias a las monografías del artista y los estudios colectivos sobre el arte catalán en los que se incluye a Brodat. Esta coincidencia daría más relieve y visibilidad a la teoría del Brodat ingenuista frente a otras lecturas posibles. En este sentido, es revelador el contraste entre la consideración de Brodat en dos importantes libros publicados en 1961 y 1962.

El primero en aparecer es *Pintura Catalana Contemporánea*, de Juan-Eduardo Cirlot. Brodat figura en el capítulo titulado “Magicismo plástico. “Dau al Set” y otros

⁶³³ Castillo, Alberto del: “Juan Brodat en Sala Condal”, *Diario de Barcelona*, 10.11.1962.

⁶³⁴ Perucho, Joan: “El arte renovado de Juan Brodat”, *Destino* nº 1318, 10.11.1962, p. 58.

pintores”⁶³⁵. En la selección de reproducciones al final del libro, es significativo que Cirlot pusiera a Brodat junto a Joan Ponç, con una obra del período nocturno de 1958 [130], corroborando la peculiar relación que la crítica empezó a establecer entre ambos alrededor de 1960. Cirlot explica que Brodat es el artista que más se puede aproximar al “esquematismo románico”. La referencia es breve, una decena de líneas, aunque no desmerece frente a lo dedicado a otras figuras del momento. Si Cirlot no debió de ser un entusiasta de Brodat, sobre todo cuando sus preferencias se habían orientado definitivamente hacia la abstracción, sí que tiene interés y voluntad en entenderlo de un modo no superficial y de otorgar a su obra unos valores poéticos más profundos que los del mero ingenuismo, concepto que ni siquiera menciona. Sin embargo, en un libro de 1962 que tendría una voluntad más descriptiva y exhaustiva, Carlos Areán sitúa a Brodat de un modo sensiblemente distinto.⁶³⁶ Brodat está incluido en un capítulo dedicado a un grupo ecléctico de pintores caracterizados por una modernidad moderada de influencia francesa: “Mercadé, Villa y la renovación de la pintura tradicional”. Areán incluye aquí una reproducción de una obra de Brodat junto a una de Jaume Mercadé, pintor de una generación anterior y heredero del noucentisme. Es interesante el contraste con la elección y el montaje gráfico del libro de Cirlot. Mientras Cirlot fija en lo denso y misterioso, Areán destaca como elemento definidor lo popular y lo agrario. Areán hace una advertencia y explica que podría haber incluido a Brodat en otro capítulo, el dedicado a la “neofiguración fluctuante y postfluctuante” dentro de la primera parte del libro dedicada a la figuración, debido a “determinadas características de disolución formal de su última época”.⁶³⁷ En ese capítulo trata sobre diferentes formas de expresionismo. Aunque el libro de Areán tiene hoy gran interés por la cantidad de información que contiene y como documento sobre la época, sus clasificaciones y conclusiones han quedado desfasadas. Sirve de testimonio sobre los debates de aquellos años, en el contexto español y que en el internacional estaban empezando a ser superados, como la dualidad radical entre abstracción y figuración. Areán incluye a Brodat en un capítulo dedicado a pintores relativamente tradicionales “debido a que en su deliciosa y maravillosamente lírica ingenuidad todo es tradición, aunque se trate de la

⁶³⁵ Cirlot, Juan- Eduardo: *Pintura catalana contemporánea*, Barcelona, Ediciones Omega, 1961, p. 46.

⁶³⁶ Areán, Carlos: *La escuela pictórica barcelonesa*. Como deja entrever un comentario marginal en la página 82, Areán conocía el libro de Cirlot (“de inminente publicación”) cuando él estaba redactando el suyo y lo toma en consideración.

⁶³⁷ *Ibidem*, p. 35.

más actualizada de las tradiciones y de la más sabia de las ingenuidades”.⁶³⁸ En este capítulo, Areán va estableciendo una secuencia que va de los pintores de mayor edad a los que parecen más jóvenes: Jaume Mercadé, Miquel Villà, Manuel Capdevila, Santi Surós, Ramón Rogent (se trata hasta aquí de los protagonistas del grupo Lais), Miguel Ibarz, Marc Aleu, Josep Maria Martin, Francesc Todó, Anita Solà de Imbert, Aurora Altisent, Maria Girona y Joan Brotat. A partir de Todó y Aleu, Areán ya habla del ingenuismo como de una tendencia general con diversas formulaciones. Brotat es tratado aparte, con Maria Girona, una vez más separados por una singularidad que puede ser tan laudatoria como marginadora: “Poseen también una factura tradicional y transparentan en sus telas un delicado ingenuismo —más bien una bondadosa ingenuidad, propia de la sencillez de su espíritu—, pero desbordan toda posibilidad de estricta catalogación”.⁶³⁹ A Brotat le dedica una atención muy notable, cuatro densas páginas. En ellas reivindica la importancia no apreciada del pintor y defiende que en Francia se le habría acogido como un nuevo Rousseau y en Italia como un nuevo Campigli. El párrafo sobre esta cuestión es extenso y Areán pone mucha vehemencia en reclamar la posibilidad de una figuración moderna y de calidad frente a la dominancia de la abstracción. Brotat sería una de las mejores alternativas a ella. Con la distancia, sabemos que esta es una querrela perdida de antemano, al menos planteada en los términos de Areán, en los que Brotat representa una salida amable y consoladora frente a la agresividad ininteligible del arte más vanguardista del momento, el abstracto. Areán distingue solo dos épocas de Brotat. La primera, obviamente, es la que corresponde a los años cincuenta, y que destacaría por su bondad, su sencillez, por la temática popular y por la influencia románica. Areán denomina esta etapa “época lírica” y apoya su descripción del mismo con citas de Rodríguez-Aguilera que insisten en el ingenuismo primitivo de Brotat. La siguiente etapa, la que se inicia en los sesenta, la denomina “época vitralista” debido a las analogía visuales (por la densidad de la pintura y los contrastes cromáticos de lo oscuro o a lo fosforescente) con las vidrieras del gótico francés. Areán, como ya había advertido, tiene dificultades para encuadrar esta pintura en algún estilo conocido y ensaya una explicación algo confusa: “En esta su segunda etapa (...) sobrepasa enteramente Brotat las concepciones de la pintura tradicional para entrar de lleno en un aéreo tipo de neofiguración fluctuante, creación personal suya y dotado de toda suerte de posibilidades, respecto a lo que ya puede presentirse

⁶³⁸ *Ibidem.*

⁶³⁹ *Ibidem*, p. 51.

(independizada expresividad caligráfica, invención de un nuevo cromatismo evanescente de tradición barcelonesa y zumos mates de interior catedralicio) en su desarrollo ulterior”.⁶⁴⁰ Areán habla de presentimientos, quizás con la esperanza que esta pintura se defina más tarde por sí sola, la madurar, e implica en ello cierta consideración bien de inmadurez, bien de singularidad irreductible y, finalmente, por eso misma aisladora del artista, como efectivamente sucedería con la carrera de Brodat. Para analizar esta segunda época, Areán se limita esencialmente a hacer una descripción formal de su pintura y utiliza un lenguaje exaltadamente elogioso. En un momento se atreve incluso a establecer una comparación con el expresionismo abstracto de Saura y Pollock: “Una especie de fluctuación ortogonal del denso y cargado trazo puebla la totalidad del campo cromático, el cual, sin perder sus valores líricos, es tan emotivo como cualquier encadenamiento lineal de un Pollock o un Saura”.⁶⁴¹ En referencia a la época anterior, también había hecho una comparación temeraria, que implicaba un juicio de valor beligerante que situaba a la obra de Brodat en una situación de confrontación y rivalidad que ni el artista deseaba ni le convenía: “(...) el cromatismo de la forma y la libre ascensión del arabesco son más abstractos (acontece algo similar en los lienzos de Montserrat Gudiol) que una gran parte de los retazos de algunos pretendidos pintores no objetivos que siguen fielmente las bien objetivas huellas de la obra ingente de Tàpies”.⁶⁴²

El año 1963 muestra una continuidad de estos debates y conceptos, pero se reducen sensiblemente el volumen de críticas. La exposición más importante de ese año, “13 años de pintura” en la Sala Amadís, es una retrospectiva y esto influye en el tipo de análisis que se hicieron de su obra. De hecho, cada vez más, a raíz de la consolidación expositiva de Brodat pero también, quizás, a la dificultad de encasillar su obra, se produce una situación curiosa: predomina la mirada retrospectiva sobre los cincuenta y la herencia de sus conceptos por encima de una solución estable y definida sobre la una obra que evolucionaba hacia una nueva dirección. Luis Figuerola-Ferretti escribe una reseña sobre la exposición de Amadís en la que se centra en reivindicar su ingenuismo y en señalar a Brodat como una alternativa a la abstracción: “Me interesa la obra de Brodat especialmente por cuanto significa, en este sentido, una voluntad de no abdicar a favor de lo amorfo abstracto, vía fácil de las vocaciones endebles”.

⁶⁴⁰ *Ibidem*, pp. 56-57.

⁶⁴¹ *Ibidem*, p. 57.

⁶⁴² *Ibidem*, p. 55.

En la misma línea Manuel Sánchez Camargo publica un largo artículo en *Foco*, a doble página que titula “El ingenuismo en la obra de Brotat. Pintura singular, infantil y poética”.⁶⁴³ En todo momento se refiere a la obra de los años cincuenta. Dedicó una larga argumentación a explicar las raíces vanguardistas del “infantilismo” de Brotat al que compara con Joan Miró en ese aspecto. Pero, por otra parte, como otros autores entra en el peligroso territorio de la comparación y la distinción de Brotat respecto a las tendencias dominantes de la vanguardia del momento, al reivindicar sus cualidades morales y tradicionales respecto a una supuesta veleidad y facilidad de la pintura contemporánea informalista: “(...) esta obra de Brotat, tan pura, tan ingenua y tan hondamente poética, y para que su valoración sea mayor con una exigencia y bondad técnica que no es fácil encontrar entre los aficionados a la “mancha”. (...) Esta pintura “pequeña”, sentida y humilde, es una gran lección para estos pintores aparatosos que buscan la Belleza por el camino de lo manido y lo falso. Esta autenticidad de Brotat, esta verdad tan magníficamente puesta al descubierto, revela la gran sensibilidad de excepción y constituye una gran lección, en tiempos en que el arte, dando bandazos entre fórmulas que han muerto y aspiraciones intelectivas que chocan con la plástica”.

A raíz de la exposición en la Galerie de Ville de Los Ángeles, apareció una crítica sintética pero muy lúcida e interesante, pues ofrece un punto de vista externo. En ella, la crítica local Rosalind G. Wholden describe su pintura relacionándola con la tradición de los tapices y explica de manera muy lúcida y sintética su engañoso primitivismo así como la evolución de su obra: “Brotat’s paintings look ‘primitive’ because they are composed of rigid and conventional forms, but they lack the naive artist’s rhythmic consistency and narrative clarity. His earlier works were less mystical than the present images, which are self-consciously votive”.⁶⁴⁴ Pero pesan más los criterios e iniciativas de quienes le consideran cercano a la ingenuidad más dócil y sentimental del arte naif. Un ejemplo significativo es cómo en el catálogo de la exposición “25 artistas españoles”⁶⁴⁵ se vincula a Brotat con el artista *naif* Miguel Rivera Bagur, que empezaba a tener relevancia pública esos años.

⁶⁴³ Sánchez Camargo, Manuel: “El ingenuismo en la obra de Brotat. Pintura singular, infantil y poética”, *Foco*, 26.9.1963, pp. 20-21.

⁶⁴⁴ Wholden, Rosalind G.: “Divergent imaginations mark local exhibits”, *Beverly Hills Times*, 2.5.1963, p. 12.

⁶⁴⁵ Catálogo de la exposición en la Sala de exposiciones del Secretariado de información de Lisboa, “25 Artistas españoles”, Madrid, *Publicaciones Españolas*, 1964

El año 1964 también viene dominado, en cuanto a la crítica, por un acontecimiento de carácter retrospectivo, la exposición en el Ateneo de Madrid, que era un paso importante, en la carrera de los artistas de la época, para concretar un reconocimiento institucional en Madrid y hacerlo visible. El catálogo de Brotat corre a cargo de Rodríguez-Aguilera, que escribe un texto titulado “La pintura clásica popular de Brotat”. Seguidor de su obra desde sus inicios, Rodríguez-Aguilera, vuelve a manifestar su visión de Brotat como un artista diferente y en cierto modo ajeno a las tendencias colectivas de vanguardia de su época: “En el momento, excepcionalmente brillante, de nuestra posguerra, en que apareció en Barcelona (1950), resultó una pintura insólita, que pese a su oposición a las formas torturadas, mágicas y, en cierto modo, barrocas, predominantes en aquel período, acabó imponiéndose”. Rodríguez-Aguilera elabora de nuevo el discurso de la ingenuidad relacionada con “la pureza de espíritu de su autor” que se combina con una maestría técnica de raíz artesanal.⁶⁴⁶ Al relacionar el ingenuismo con su persona, se lo convierte en algo consustancial e invariante y por tanto la obra, por mucho que evolucione, siempre será considerada como tal. En un extenso artículo publicado poco después, Rodríguez-Aguilera abunda en esta definición primitivista e ingenuista: “Su obra sigue siendo una pintura enlazada, de modo directo, con la tradición popular idealista española, realizada en modo, en apariencia, torpe”. Concluye de un modo absolutamente categórico no solo sobre su obra de los cincuenta sino también sobre su etapa tan diferente de los sesenta: “La nueva obra de Brotat es una obra maestra dentro de la tendencia popular, primitiva o ‘naif’, con que acertadamente se le clasifica”.⁶⁴⁷

En los años en que su pintura se transforma en una propuesta que busca la complejidad formal y la intensidad expresionista parece como si la calificación de primitivismo en su declinación ingenuista se refuerce y consolide, quizás porque necesita ser más argumentada. Comprobamos cómo incluso el propio Brotat (que en sus entrevistas había tratado de contrarrestar esa clasificación bien matizándola o negándola, bien prescindiendo de esa terminología), ante tal insistencia, parece claudicar: “Al principio me molestaba que dijese que mi pintura era ingenua, primitiva

⁶⁴⁶ “Por lo que hace a la técnica, es indudable que el tiempo la ha ido afinando, enriqueciendo y perfeccionando, hasta el punto de que, sin haber perdido sus cualidades esenciales en cuanto a su contenido mental, la convierten hoy en una ejemplar obra maestra”. Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: “La pintura clásica popular de Brotat”, *Brotat*, Madrid, *Publicaciones Españolas*, 1964.

⁶⁴⁷ Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: “La nueva obra de Brotat”, *Artes* n° 46, 23.12.1963, p. 22.

y candorosa. Hoy en día ya no me preocupa. Mi escuela está dentro de lo figurativo. *¿Qué tienen sus cuadros?* Poesía y candor, esto último para dar razón a los críticos, pero ambas cosas en su contenido, no en la forma de plasmarlos”.⁶⁴⁸ Y en otro medio repite la misma argumentación: “*¿Cómo es su pintura? Los críticos y el público le asignan un carácter ingenuista.* Desde luego, soy fiel a mis vivencias más íntimas.”⁶⁴⁹

Las críticas en la prensa insisten en la definición ingenuista aderezada con referencias al magicismo. Areán explica que para él la nueva etapa no supone ningún cambio fundamental: “El ritmo de la pincelada, la selección del color y la estructura compositiva difieren grandemente de los de la época ingenua. La ternura y la sencillez son, en cambio, las mismas. El espíritu permanece, aunque su envoltura varíe, y Brotat sigue siendo hoy el pintor de los paraísos soñados y las enternecidas plegarias”.⁶⁵⁰ Sánchez Camargo reitera su desconexión con las tendencias de vanguardia: “Brotat ha sido, entre tanta angustia expresionista o existencial, entre el *pop art*, tan obligado, entre los abocetamientos que pasan por neofiguratismo, la fontana plástica donde podemos reposar”.⁶⁵¹ Sorprende la distinción entre su obra y el expresionismo, con el cual tiene mucho en común durante los años sesenta. Quizás sea Joan Cortés quien, una vez más, sepa traducir la singularidad inquietante y poderosa de los cuadros de Brotat de estos años, quizás porque era el crítico que lo había redescubierto en los sesenta tras haber recibido con escepticismo la obra de los cincuenta y encontrarse, así, en una posición muy diferente a la del resto de escritores. Por la frontalidad y las anatomía de angulosidades bruscas y esquemáticas, Cortés considera, no obstante, que Brotat se mantiene en un “esquemático primitivismo”, pero le otorga valores que van más allá de la simplicidad, la bondad y la ingenuidad al admirar “las fascinantes alegoría de Juan Brotat, con su irrealismo de inquietante magia o rara liturgia recóndita, sus fulgurantes luminosidades, sus enhiestas figuras, rígidas, envaradas”.

En 1965 aparece la primera monografía propiamente dicha sobre Brotat, en un librito modesto pero completo, bien estructurado e ilustrado y editado con gusto a cargo de La isla de los ratones, la editorial de Manuel Arce, director de la Galería Sur de

⁶⁴⁸ “Juan Brotat, pintor”: “Mis cuadros tienen poesía y candor”, *La Noche* (Santiago de Compostela), 26.6.1964.

⁶⁴⁹ “Juan Brotat, el pintor ingenuo”, *Madrid*, 16.6.1964, p. 9.

⁶⁵⁰ Areán, Carlos: “La pintura primigenia de Juan Brotat”, *La estafeta literaria* n° 303, 24.10.1964, p. 23.

⁶⁵¹ Sánchez Camargo, Manuel: “La singular obra de Juan Brotat”, *La Vanguardia*, 1.11.1964.

Santander.⁶⁵² El autor, José Corredor-Matheos, que había conocido recientemente al artista y establecería a partir de entonces lazos de amistad y seguiría regularmente su trayectoria, se plantea analizar la evolución de su obra. Lo hace con mayor precisión que otros autores. Identifica la tendencia al refinamiento que se produce hacia 1953 y la basculación definitiva hacia una nueva etapa en 1958. Explica este cambio abrupto con una metáfora literaria que, aunque no responde a las exigencias descriptivas del método académico, hace entender que la poética de Brotat cambia radicalmente y entra en una fase angustiosa y expresionista: “De pronto, este universo claro, transparente, se rompe con la sencillez de un cristal que recibe una pedrada”.⁶⁵³

Frente a otros críticos que se esforzaban por encajar la obra de los sesenta en los criterios estéticos de la de los cincuenta, marcada por el ingenuismo, Corredor Matheos tuvo el mérito de tratar de explicarla en relación a la personalidad del artista. Seguramente en ello fue importante la confesión que le realizó en la importante entrevista de 1962, ya que Corredor la cita de aquí de nuevo. La nueva etapa es una etapa de introspección (“Ahora, vuelve los ojos hacia adentro y se cuenta él mismo”,⁶⁵⁴) marcada por la angustia (“la paz se cambia en guerra, y la placidez en horror”) que se refleja en la figura humana (“la tensión que atenaza a las figuras y crispa todo el ámbito del cuadro”). Son principios y valores propios del expresionismo, aunque este movimiento no sea mencionado, seguramente porque no se aprecia en Brotat una herencia directa respecto a los expresionismos históricos. Corredor señala que a partir de 1962 esa tensión se relaja, se produce un progresivo retorno a la realidad y un mayor equilibrio. Considera que hacia 1964 “reaparece la inocencia, que no podrá ser sino una inocencia distinta: ganada, no regalada”. Si bien a partir de 1962 los cuadros nos parecen en ocasiones más equilibrados y se alejan de las composiciones irregulares y el aspecto desdibujado que viene de la influencia del informalismo y su raíz tachista, basada en la mancha, el azar y en casos el biomorfismo, la mirada retrospectiva nos obliga a matizar las observaciones de Corredor. La aparición en 1966, tras la publicación de este ensayo, de la serie de cuadros, extremadamente grotescos, hasta el espanto, en los que Brotat pinta seres asustados o amenazadores, tan semejantes al popular monstruo de Frankenstein [280] obliga a corregir a posteriori la intuición de Corredor. A diferencia de lo que sucedía a menudo con la retórica crítica de la época, en

⁶⁵² Corredor-Matheos, José: *Brotat*, óp. cit. [A40].

⁶⁵³ *Ibidem*, p. 23.

⁶⁵⁴ *Ibidem*, p. 24.

el texto sobre Brodat a cargo de Corredor la escritura poética, además de combinarse con una voluntad de aplicar un criterio analítico riguroso en el que se distinguen los pasos y las características de la evolución del artista, tiene un sentido función y unos resultados eficaces. Así, tuvo una gran fortuna posterior en la recepción crítica de Brodat la dicotomía, establecida por Corredor, entre lo paradisiaco y lo infernal, como manera de distinguir las dos grandes épocas en la obra de Brodat pero también de evocar dos arquetipos poéticos que la explican y que dialogan internamente.

A partir de 1965 no hay ya grandes aportaciones teóricas sobre Brodat. Más allá de la constatación puntual de una evolución estilística y de la constatación de diferentes avives y retornos respecto a temáticas y soluciones formales, apenas surgirán nuevas reflexiones o se atribuirán nuevos conceptos sobre su obra. La crítica, incluso la realizada desde la complicidad o la afinidad personal tenderá a la reiteración. El tiempo favorecerá la aparición de miradas retrospectivas y la decadencia de la obra, en el sentido de su estancamiento creativo y del aislamiento respecto a la vanguardia, provocará un descenso en la cantidad y la calidad de los textos, con el paréntesis excepcional del año 1974 a raíz del contrato con Rodríguez Sahagún.

En la segunda mitad de los años sesenta, la crítica va abandonando su insistencia en el ingenuismo de Brodat, en parte porque el primitivismo ya no es tendencia y quizás también porque con la consolidación de su nuevo estilo se hace más evidente el esfuerzo de Brodat por crear un lenguaje complejo simbólica y formalmente que se aparta de la infancia y el románico antes primordiales en la definición de su poética. Los críticos que escriben sobre él son los mismos de los últimos años, sin nuevas incorporaciones o perspectivas.

Si se dan aportaciones se trata de matices. Por ejemplo, en 1966 Sánchez Camargo, que mantiene su entusiasmo, insiste en la interpretación magicista, pero añade que ha aparecido en su obra un “preocupación social”, que en cierto modo existía en su temática campesina y artesana de los cincuenta. Según el crítico, esta dimensión social se ve redimida por la ternura y la poesía⁶⁵⁵, en una clara referencia a otras formas de discurso social más beligerante que se estaba dando en la época, de la mano del realismo social. Es una argumentación que dejaba a Brodat en mal lugar, el de la moderación y el sentimentalismo, frente a otras opciones más militantes y colectivas.

⁶⁵⁵ Sánchez Camargo, Manuel: “La mágica obra de Juan Brodat... catalán antiguo”, *La Vanguardia*, 26.6.1966.

Afortunadamente, el comentario de Sánchez Camargo está hecho de pasada y no tiene más trascendencia. En cambio, Figuerola-Ferretti desconfía claramente de la evolución de Brotat. Temía que “Brotat padeciera de cierta atonía imaginativa” y ve confirmadas estas observaciones: “sus composiciones no presentan una evolución conceptiva trascendente, y más bien parecen sumidas en un clima de hieratismo que pretende ser mágico, y lo es en buena medida, pero no lo suficiente para evadirse de una manierismo que patentiza su propia continuidad y obsesiona al mismo tiempo al contemplador como salmodia monorrítmica”.⁶⁵⁶ Si bien pues no parecer del todo justa esta valoración, ya que la repetición y la monotonía forman parte de la poética de Brotat, asociada a la simplicidad de lo artesanal y con un fundamento personal más terapéutico que destinado a la seducción y a la originalidad, sí que se inicia en estos años cierto estancamiento creativo que se corresponderá con la menor consideración del artista en los círculos de vanguardia. El mismo 1966, en cambio, Joan Cortés, optimista, pero quizás algo desorientado por la evolución del artista, afirmaba que “el arte de Juan Brotat está muy lejos de hallarse concluso y de ningún modo podríamos decir de él que ha llegado ya a su expresión definitiva”.⁶⁵⁷ Pero los años siguientes muestran un descenso de la producción crítica sobre Brotat.

Entre 1966 y 1972, año de su exposición en la galería Adrià, mengua el número de críticas, pero sobre todo su extensión y la relevancia de las firmas. Durante esos años expone fuera de Madrid y Barcelona: en Valencia, Castellón, Zaragoza, y Santander y Palma de Mallorca. La resonancia en la prensa se produce en medios locales y menores. Los catálogos de estas exposiciones son también modestos folletos sin aportaciones importantes. Una consecuencia de ello es que apenas hay comentarios críticos de la época sobre el definitivo abandono de la época de las cuevas ni sobre el breve estilo de aire futurista que llevó a cabo hacia 1970.

Podemos comprobar que algunos críticos perciben y tratan de describir su evolución, aunque lo hicieran de pasada, sin profundizar. Las circunstancias hacen rehacer esta tarea en Leopoldo Rodríguez Alcalde, quien reseña las exposiciones en la Galería Sur de 1967, 1968 y 1970. A propósito de la de 1968, ya señala un cambio que va de una pintura más simbólica a otra que parece tener una dimensión más narrativa: “El gesto y la silueta atribuibles a un carácter sagrado se ha convertido con armoniosa

⁶⁵⁶ Figuerola-Ferretti, Luis: “Expositores y premiados en tres salas de La Nacional: pinturas de Brotat y relieves de Lapayese”, *Arriba*, 19.6.1966.

⁶⁵⁷ Cortés, Joan: “Brotat”, *La Vanguardia*, 20.11.1966.

discreción y sin rápidas rupturas en un acento más poéticamente humano. Pintura literaria, desde luego”.⁶⁵⁸ Y en 1970 es el único que toma realmente nota de la nueva iconografía de Brotat, si bien con una imprecisión subjetiva que delata la dificultad para discernir la orientación de la evolución de Brotat: “Para designar el tercer momento de Brotat representado en esta exposición, diremos que se acerca al concepto neoexpresionista tan abundante en la actual pintura, con sus hombres de cráneos rapados, sus teorías de cabezas iluminadas por un frío resplandor verde”⁶⁵⁹ Sin precisar su juicio, José Hierro, a propósito de la misma exposición, pone de relieve el desconcierto que causa su obra, inclasificable, de un “expresionismo” que construye “una visión, tal vez, esta de Brotat, de realidades imposibles y soñadas”.⁶⁶⁰

Durante estos años se publican algunas monografías importantes para la divulgación del arte contemporáneo español y catalán. Son el resultado de una sociedad que ha avanzado y ya está preparada para asimilar plenamente el arte de vanguardia, consolidando a la generación que había protagonizado la reconstrucción de la modernidad en la posguerra. Estos libros hacen inventario, legitiman y establecen jerarquías. Se mueven entre el deseo de exhaustividad y la búsqueda de un canon. En 1966, Vicente Aguilera Cerni publica *Panorama del arte nuevo español*. Aunque debía tener buen conocimiento de Brotat por su etapa de contactos con Manolo Gil y con Juan Portolés, esta remitía a los movimientos y las problemáticas de los cincuenta. Brotat hace estancias prolongadas en Manises en ese mismo año 1966 y en 1967, pero ya estaba desligado de los entornos de vanguardia valencianos. Quizás eso explique que apenas le preste atención, a pesar de que incluya numerosos subcapítulos dedicados a figuras individuales relativamente menores como, en el caso de los pintores catalanes, Joan Fluvià o Alvar Suñol, además de todos los nombres importantes. Brotat aparece en el subcapítulo dedicado a “los inocentes” dentro del más breve de los capítulos, “Entre la rebelión y la inocencia”, un cajón de sastre que reúne en pocas páginas a Oscar Domínguez, a Antonio López, Joan Ponç, Eduardo Arroyo y a los naifs. Entre estos últimos se incluye a Brotat, a pesar de las salvedades constantes que hace el autor: “Aunque en ciertos aspectos se salga de lo estrictamente inocente, la parte más

⁶⁵⁸ Rodríguez Alcalde, Leopoldo: “Brotat en la Sala Sur”, *Alerta*, junio de 1968.

⁶⁵⁹ Rodríguez Alcalde, Leopoldo: “Joan Brotat en la Sala Sur”, *Alerta*, 5.8.1970.

⁶⁶⁰ Hierro, José: “Brotat: artista extraño y singular”, *Nuevo Diario*, 9.8.1970.

importante de la obra de Joan Brodat (1923)⁶⁶¹ pertenece, sin duda, a la estirpe “naif”. Tras describir su pintura primitivista de los cincuenta y tomar nota de su evolución hacia el magicismo y el expresionismo, concluye de manera crítica sobre su evolución a partir de los sesenta porque se aparta de la admirada sencillez ingenua que lo había hecho atractivo: “Desde 1959, esto evolucionó hacia una especie de magicismo surreal, empastado, en lo que vemos difícil que Brodat pueda alcanzar la limpia elocuencia de sus anteriores producciones”.⁶⁶² Después de Brodat, el autor se detiene en Vicente Pérez Bueno y Miguel Rivera Bagur, concluyendo sobre todos ellos: “Definitivamente, suponemos que estos son los únicos milagros del siglo XX. Se producen y ya está. No hace falta pretender entenderlos. Pero sería suicida perderse tales maravillas”.⁶⁶³

En 1970 aparece un libro que tendrá gran repercusión,⁶⁶⁴ *L'art català contemporani*, de Alexandre Cirici, que está construido, con retoques y añadidos, sobre una recopilación de artículos publicados en *Serra d'Or* desde la fundación de la revista en 1959. Se trata, pues, a la vez, de una antología de los contenidos que sobre el arte contemporáneo se difundieron en la revista de más peso cultural en la modernidad catalana de los años sesenta y de uno de los primeros relatos retrospectivos sobre la modernidad tras la ruptura y la reconstrucción progresiva después de la guerra civil. La influencia de Cirici en el contexto catalán sería cada vez más importante, no solo por la difusión selecta y prestigio de la revista *Serra d'Or*, sino por la diversidad de actividades en el campo cultural y política, como su colaboración con la escuela de Arte y Diseño Eina o con el PSUC, además de sus trabajos como publicitario⁶⁶⁵. En *L'art Català Contemporani*, Cirici establece un relato lineal y evolutivo de la recuperación del arte moderno en Cataluña. Describe a Ramón Rogent como el pionero, seguido por el grupo *Dau al Set*, el liderazgo de Tàpies y la difusión del informalismo. En este esquema, esencialmente correcto pero simplificado, Cirici tiene problemas para encajar a todos los artistas del prolífico grupo que defendió el arte moderno entre finales de los años cuarenta y durante la década siguiente. Para resolver el encaje de tantos artistas, Cirici

⁶⁶¹ El año correcto es 1920.

⁶⁶² Aguilera Cerni, Vicente: *Panorama del nuevo arte español*, Madrid, Guadarrama, 1966, pp. 148-149.

⁶⁶³ *Ibidem*, p. 149.

⁶⁶⁴ Cirici recibiría por esta obra el premio Lletres d'Or de 1970 y el premio Serra d'Or de 1971. El libro no suele faltar en ninguna biblioteca de arte de la época.

⁶⁶⁵ Martínez Figuerola, Teresa: *Alexandre Cirici Pellicer: pionero de la dirección de arte*, Valencia, Campgràfic, 2011.

encuentra una solución discutible. Distingue lo que llama la “generación del mig”.⁶⁶⁶ La definición funciona solo si se ciñe estrictamente a lo cronológico y generacional, de manera que se establece una separación entre los artistas nacidos hacia 1912 —aquellos que habían empezado su carrera justo antes de la guerra civil y que en los años cuarenta ya habían alcanzado la madurez y— y los nacidos alrededor de 1923, el año “que ocupa la posición central” y durante en el cual nacen “Antoni Tàpies, Romà Vallès, Albert Ràfols-Casamada, Joan Brodat, Maria Girona, Jordi Mercadé y Xavier Valls”.⁶⁶⁷ Estos artistas son los que trabajarían entre 1939 y 1964. Cirici marca el año 1953 como referencia por la creación de l’Associació d’Artistes Catalans, que agrupaba a la mayoría de los artistas modernos de aquellos años. El análisis de Cirici es confuso, pues marca 1923 como el corte generacional, pero luego incluye en el grupo de la “generació del mig” a artistas nacidos hasta 1930. Contribuyen a la confusión las siguientes definiciones, cuando afirma que esta generación es la de “aquells pintors més joves que Tàpies i Cuixart i més vells que la ‘nova ona’”,⁶⁶⁸ para luego describirlos como los seguidores de Tàpies: “La ‘generació del mig’ estigué formada essencialment per Carles Planell (1927), Jordi Curós (1930), Eduard Alcoy (1930) i Hernández-Pijoan”.⁶⁶⁹ Pero luego citaría también a Guinovart y Ràfols-Casamada o Subirachs, que tienen un tratamiento aparte en capítulos específicos del libro. Concluye en estos términos: “En resum, la “generació del mig” representà la plenitud del fenòmen informalista que, del 1955 al 1965, mantingué una gran unitat per a la pintura catalana”.⁶⁷⁰ Es revelador que Cirici defina a toda una generación por la adopción del informalismo y el papel director de Tàpies, de modo que quedan descolocados aquellos artistas que practicaron un arte figurativo de manera contemporánea. El criterio evolucionista en el que la abstracción supone un progreso respecto a la figuración moderna de la generación anterior condiciona el discurso de Cirici y la valoración de los artistas de la época. Hace una excepción con Francesc Todó ya que en este caso puede ligar la figuración a un discurso ideológico y una corriente moderna y activista, fuertemente respaldada desde el sector literario partidario del realismo y por eso le dedicó un importante artículo que es recogido en este volumen. Pero justamente Todó es la excepción y marca el límite de la aceptación o la capacidad de asimilación por parte de Cirici de las diferentes formas de

⁶⁶⁶ “La “generació del mig”, Cirici Pellicer, Alexandre: *L’art català contemporani*, pp. 267-271.

⁶⁶⁷ *Ibidem*, p. 267.

⁶⁶⁸ *Ibidem*, p. 268.

⁶⁶⁹ *Ibidem*.

⁶⁷⁰ *Ibidem*, p. 271.

figuración moderna en Cataluña, marcadas por diferentes formas de primitivismo. Joan Brodat no encaja en este esquema. Por eso, Cirici no le dedica ni una sola línea en todo el libro y simplemente lo cita en dos ocasiones en este capítulo sobre la “generación del mig”. Cirici repite el error biográfico que ya he comentado y menciona, dos veces, la fecha de 1923 como la del nacimiento de Brodat. Resulta curioso pensar cómo le hubiese situado de conocer la fecha correcta. En todo caso, este 1923 le pone a la altura de Tàpies y, en cierto modo, en el punto de inflexión generacional entre los pioneros y los seguidores, pero Cirici no le sitúa realmente en ninguno de los dos. Brodat se ve relegado a una mención breve e indefinida, con efectos de franca infravaloración, en un libro esencial y en el criterio del crítico más influyente, sobre todo en los veinte o treinta años venideros, en el relato de la segunda vanguardia catalana. No obstante, el mismo año 1972 aparece otro libro, acaso de carácter más divulgativo, que recogía en gran formato y profusamente ilustrado que sintetiza la historia del arte, de la arquitectura, las artes aplicadas y el diseño en Cataluña a lo largo del siglo XX. Se trata de una obra más generalista y menos analítica, si bien cada capítulo, correspondiente a un período histórico y un arte en particular, está a cargo de los principales especialistas de la época. El del arte entre 1948 y 1971 es responsabilidad de Cirici. Y aquí Brodat sí que recibe mayor atención, con una cantidad de líneas nada despreciable en comparación con otros artistas en este texto breve, además de estar acompañadas de una reproducción de una obra. Es posible que esta atención excepcional de Cirici se corresponda con la necesidad de mencionar y calcular de la importancia del “primitivismo naif”⁶⁷¹ como tendencia en los primeros Salones de Octubre, en el inicio del capítulo. Por otra parte, Cirici establece una relación muy interesante entre Brodat y Manolo Gil, ya que con toda seguridad es más producto de su intuición que de un improbable conocimiento de la relación personal entre ambos, que no fructificó públicamente: “Prop d’ell podem situar Joan Brodat (1922),⁶⁷² ingenuista i hieràtic, la pintura primera del qual, amb personatges frontals i plantes heràldiques, semblava de sarcòfags egipcis. Més tard l’informalisme li trauria la netedat i els colors crepusculars, per traduir a unes textures encrespades els seus personatges”.⁶⁷³ Con ello demuestra Cirici que conocía la trayectoria de Brodat, aunque no le prestara más atención más allá de este libro, en el cual quiere hacer

⁶⁷¹ Vid. Jardí, Enric (ed.): Op. cit., p. 234.

⁶⁷² Nuevo error en la fecha de nacimiento.

⁶⁷³ Ídem. p. 198.

referencia al primitivismo anterior a la abstracción y los siguientes movimientos, es decir como algo histórico y superado.

1972 fue también el año de la importante exposición en la novedosa galería Adrià, que situó a Brodat en uno de los contextos más actuales, el de la galería Adrià y sus artistas emergentes, ligado a la nueva figuración. Pero curiosamente tampoco tuvo esta exposición una repercusión importante, más allá de algunas reseñas breves. La exposición tenía un carácter en parte retrospectivo, lo cual dio pie a una reflexión sobre la trayectoria del artista por parte de la crítica. Solo Santos Torroella, aprecia y menciona la última etapa de Brodat, hacia el 1970, en la que este aborda una temática de denuncia sobre la deshumanización moderna: “Más ingenuo y popular al principio, más refinado y alucinado después —más mágico también—, acabará, en la fase en la que se encuentra ahora, por plantearse, en actitud más crítica tal vez, interrogaciones acerca del mundo en torno”. Santos Torroella entiende que Brodat se encuentra en un punto de inflexión, ante el cual se plantea la incertidumbre de su evolución posterior. Para el crítico del *Noticiero Universal* parece claro que Brodat perdía su “frescor primero” y su “candidez expresiva” que lo hacían “tan grato y ameno”, mientras que ahora se abriría la posibilidad o bien de un amaneramiento o bien de “nuevos horizontes expresivos”.⁶⁷⁴ Pasados los años sesenta en los que la deriva expresionista de Brodat se pudo entender en el contexto del informalismo y cómo búsqueda evolutiva del artista para dejar atrás el primitivismo típico de los cincuenta, la nueva obra de Brodat, de ambiciones más complejas, no es del todo bien recibida y empieza provocar una reacción nostálgica: los autores añoran la ingenuidad poética de sus inicios. Así ocurre con Josep Vallès Rovira: “Sin rechazar los conflictos, preferimos descubiertas adolescentes y primarias”.⁶⁷⁵ Pero es aún más significativo que el primer crítico en ocuparse de Brodat, Alberto del Castillo, escribiera también en ese tono sobre la exposición de Adrià: “El artista se halla en un momento crucial [...]. ¿Por qué dejaría Brodat de ser el maravilloso pintor primitivista que fue?”.⁶⁷⁶

A partir de los años setenta, a medida que se suman las miradas retrospectivas hacia la obra Brodat, a menudo breves subterfugios para no profundizar en su estancada evolución, la crítica repetirá argumentos (a veces manidos y estériles) sobre la

⁶⁷⁴ Santos Torroella, Rafael: “Joan Brodat”, *El Noticiero Universal*, 12.1.121972.

⁶⁷⁵ Vallès Rovira, Josep: “Los viernes, arte”, *Tele-Exprés*, 8.12.1972. La principal característica de este crítico es su peculiar sintaxis.

⁶⁷⁶ Castillo, Alberto del: “Joan Brodat, en Galería Adrià”, *Diario de Barcelona*, diciembre de 1972.

ingenuidad de Brodat. Un ejemplo muy claro es el artículo que escribió José María Moreno Galván, quizás sorprendido por la última etapa de inspiración futurista y tecnológica de Brodat, en *Triunfo* a finales de 1972. Todo el artículo se basa en una disquisición, sin referencias concretas a la obra de Brodat, sobre su naturaleza ingenuista, su ambigüedad y su significado: “Brodat es un ingenuo de la ingenuidad... Voy a decirlo de otra manera, a ver si logro aclarar algo un concepto que no está nada claro: Brodat es un civilizado de la primitividad, que, sin embargo, como tal personaje de la civilización, es bastante ingenuo”.⁶⁷⁷

En este momento de impasse es justamente cuando, a raíz de la relación con Rodríguez Sahagún, la bibliografía sobre Brodat crece de un modo excepcional y concentrado, con la publicación de tres monografías: *Joan Brodat*, a cargo de Carlos Areán, *Dibujos de Joan Brodat*, a cargo de José Corredor-Mateos (ambas publicadas por Ibérico Europea de Ediciones) y *Joan Brodat*, a cargo de Cesáreo Rodríguez-Aguilera y editada por la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia. Todas ellas tienen una vocación retrospectiva y antológica. El libro que contiene el texto más breve es el de Corredor-Matheos (en realidad se trata de una publicación compuesta esencialmente por reproducciones). Corredor-Matheos ya había escrito la primera monografía sobre el artista para La Isla de los Ratones (1965). El crítico era amigo de Brodat y ha manifestado siempre su admiración y respeto por el artista. En el inicio del texto, Corredor-Matheos propone una definición de Brodat como artista diferenciado de las dinámicas de la vanguardia, algo que como hemos visto anteriormente, podía ser contraproducente, pero que explica de una manera precisa y sutil, de modo que lo singulariza pero tiene un sentido inequívocamente positivo y opuesto a cualquier compromiso o postura reaccionaria: “Al referirnos a Joan Brodat es preciso dejar de lado muchos de los conceptos sobre el arte moderno. No se trata, desde luego, de que debamos hacer un extraño hueco al que no estamos acostumbrados. Su arte está empapado de tradición; al contrario de la mayoría de sus contemporáneos no pretende partir de cero, como presupuesto vanguardista (...). Pero su tiempo es otro: vive en algo que es pasado y presente a la vez: el pasado no ha muerto y podemos reconocerlo asomado a los ojos de sus personajes”.⁶⁷⁸

Seguidamente, Corredor-Matheos articula de manera muy clara la evolución de Brodat con la metáfora de la anterioridad del pecado y la bajada a los infiernos, que

⁶⁷⁷ Moreno Galván, José María: “Joan Brodat”, *Triunfo*, 16.12.1972.

⁶⁷⁸ Corredor-Matheos, José: *Dibujos de Joan Brodat*, op. cit, s.p. [p. 3].

explicaría el paso del ingenuismo primitivista de los años cincuenta al expresionismo de los sesenta. A partir de aquí, aporta una interpretación argumentada y coherente de la evolución de Brotat en la segunda mitad de los sesenta y principios de los setenta. Describe el camino de Brotat hacia una pintura menos crispada y más lírica como una superación de las tensiones anteriores: “el siguiente paso es en cierto sentido inverso: ascender a la superficie” La apertura de ventanas y la aparición del aire y la distancia serían los síntomas de la liberación respecto a la introversión de la época infernal. Pero Corredor nota también la aparición de una iconografía de aspecto fuerista y crítico. Concluye, prudentemente, que “el arte de Brotat se halla en una fase muy fluida”, apreciando que el artista está aún haciendo exploraciones poéticas, pero que ni están del todo definidas en cuanto a su orientación ni las liga a ninguna corriente de vanguardia de la época (como podría ser el pop art). Corredor-Matheos intuye que, a pesar del paréntesis crítico sobre la deshumanización moderna, Brotat parece dirigirse a un retorno a la poética amable de su época ingenuista. La aparición de flores sería una señal de ese retorno que ya no puede estar asociado a la inocencia, pues el artista habría realizado un largo trayecto experimental: “[sus últimos cuadros] nos recuerdan en diversos aspectos la etapa ingenuista, pero ahí está todo lo ocurrido a los personajes de Brotat y su mundo de entonces”.

Carlos Areán, es el autor de una monografía un poco más extensa, aunque no exhaustiva ni, pero si publicada en un tamaño importante y acompañada de cuarenta-y-tres reproducciones. En realidad, el texto es relativamente breve, una veintena de páginas, y está dividido en dos partes, la primera corresponde a una interpretación general sobre el artista y su poética y la segunda es una descripción sobre sus diferentes etapas pictóricas. De entrada, es reveladora la contradicción entre el pequeño texto de entradilla, seguramente no redactado por Areán a tenor de la incoherencia que provoca, si bien no corregida, en la que se define a Brotat como “autodidacta” mientras que tres páginas más adelante Areán escribe que estudio en la Escuela de Artes y Oficios y “no fue por tanto, un autodidacta”. Areán le retrata al pintor como “hombre sencillo y modesto”, marcado por la “timidez y delicadeza”, cuya sensibilidad le acerca a la naturaleza y a alguna forma de relación empática y animista con el mundo, a la manera que se suele atribuir a los pueblos primitivos: “Para él parecen tener alma todas las cosas. No ve la evolución desde dentro tan solo de sí mismo, sino desde el animal y el paisaje, desde la estrella y la planta”. Areán lo considera un ingenuo “de espíritu” y que “ello nos obliga a plantearnos una vez más el problema del autodidactismo y el

ingenuismo en la pintura europea del siglo XX”. Pero no realiza esta reflexión, al menos en profundidad. Su argumentación se queda finalmente en la constatación de que existen los artista cuya principal cualidad es “situarse fuera de la corriente general de la evolución”, actitud que es “heroica”. En esto no hace sino repetir lo argumentos que singularizan y aíslan a Brotat, encasillándolo entre los artistas inadaptados más que rebeldes. Quizás sea más interesante su intento de explicar a Brotat como el partidario de una reacción ni agresiva ni sexualizada ante esa supuesta falta de adaptación al mundo contemporáneo: “El problema de Brotat [...] es que no aspira a canalizarla [la agresividad] en la competencia —una de las muchas formas posibles de sublimación— ni mucho menos a dejarle en estado puro o a reprimirla hasta permitir que envenene su subconsciente. El aspira a otra suerte de sublimación que solo resulta asequible para un hombre ingenuo [...]. Para Brotat el Amor⁶⁷⁹ debe ser ley universal, algo así como un imperativo categórico que se siente muy profundamente pero que se razona con dificultad”. Es interesante la introducción del tema de la agresividad y la manera de situarse respecto al mundo del artista. Areán participa, en este sentido, de la intuición de la dimensión psicológica en el estilo de Brotat, cuya aparente amabilidad, tan intensa, parece esconder algún tipo de represión o de respuesta protectora ante la conflictividad del entorno. Pero estas reflexiones no pasan de lo intuitivo y se resuelven esencialmente en argumentos morales, cuando Areán hace equivalentes al hombre ingenuo y al “hombre bueno, como diría Antonio Machado “en el buen sentido de la palabra””. Areán no escatima elogios, dentro del repertorio de valores asociado a los artistas ingenuos o primitivos, considerando que en algunas obras logra “unas cimas de pureza y a una plenitud de aceptación que se dan en muy escasa medida en la pintura occidental contemporánea”. Todo esta interpretación, esencialmente poético y carente de estudio de carácter formal, muestra sus flaquezas cuando comprobamos que Areán pasa por alto la importante e impactante etapa de lo años sesenta, en la que la obra de Brotat se hace expresionista y angustiada: “la agresividad puede transparentarse en algunos lienzos en las angulaciones hirientes o en los ritmos angustiosamente repetidos, pero ello acaece esporádicamente”. Areán reserva el análisis estilístico para la segunda parte del ensayo, aunque la descripción formal redundante esencialmente y se apoya en lo poético. Areán lo compara con los pintores naif: “podría decirse entonces de su pintura, igual que puede decirse hoy de la de Isabel Villar o de la de Miguel de Rivera Bagur, que era aquel un

⁶⁷⁹ Amor que califica luego de “muy franciscano en sus objetivos”.

arte anterior al pecado original”. Por una parte, Areán vincula la obra de Brotat con la de artista claramente relacionados con la escuela naif por su estilo. Por otra parte, los tiempos verbales dejan entender que esa característica naif pertenece al pasado. Solo en las últimas páginas aborda la evolución posterior de Brotat. Recupera el término de “época vitralista” que había usado en anteriores ocasiones pero le dedico solo un párrafo y la interpreta como una ruptura justificada por la necesidad de cambio y de evitar rutinas creativas, sin más interpretación. Rápidamente, Areán pasa a describir un “nueva diafanidad de formas en la que [siguiendo en esto la lectura que hiciera Corredor-Matheos] el aire comenzó a fluir libremente entre las figuras”. Tampoco aquí aclara ni profundiza el cambio; se limita a compararlos, por el colorismo intenso, a los mandálas orientales. Lo considera meramente como un “intermedio mandálico” que da paso a la etapa que va entre 1970 y 1974. A medida que avanza cronológicamente, Areán pierde y abandona la precisión descriptiva y vuelve a derivar hacia una explicación intuitiva y literaria que hacen difícil su integración en una lectura sistemática⁶⁸⁰ y que no da cuenta real de su evolución, concluyendo finalmente: “el espíritu permanece, aunque su envoltura varíe, y Brotat sigue siendo hoy el pintor de los paraísos soñados y las enternecidas plegarias, igual que lo era ya en los días renovadores de los Salones de Octubre y los Ciclos de Arte Experimental”.

A pesar de que más de la mitad de las reproducciones (22) corresponden a obras realizadas a partir de 1970, es decir al estilo que Brotat practicaba cuando fue contratado por Rodríguez Sahagún, responsable de la publicación de esta monografía, el texto se refiere esencialmente a los períodos anteriores, con clara preeminencia de la etapa ingenuista de los años cincuenta. Sin justificarla de manera orgánicamente razonada, se mantiene la adscripción de Brotat a un ingenuismo que ya no puede describirse en su obra (la “envoltura” que “varía”).

Frente a la contribución de Corredor-Matheos, siempre ajustada por su relación personal con Brotat, breve pero que se añadía a las anteriores y frente a la monografía más vaga y poética de Areán, la aportación de Cesáreo Rodríguez-Aguilera supone un paso más hacia la constitución de la imagen del artista desde una mirada retrospectiva.

⁶⁸⁰ “Renuncia en ellas a las caligrafías vacilantes que reserva para sus cerámicas y reviene (pero con estructuras más escabullidas) a los ritmos ondulantes y flexiblemente contrapesados. El color vuelve a embeberse en luces iguales y escasamente filtradas y la paleta aclarada nos habla de nuevas renunciaciones, pero también de nuevas entregas. Brotat no pretende con estas obras aparentemente sencillas, pero fruto de una evolución herméticamente defendida, encerrarse en ninguna aristocrática torre de marfil, sino tan solo mantenerse fiel a su necesidad instintiva de subrayar su búsqueda del castillo interior.”

Ese mismo año 1974 Rodríguez-Aguilera se hace cargo de la monografía más completa sobre Brotat, si bien en una colección modesta. Una vez descontados las reproducciones, la cronología contextual, el listado de exposiciones y la antología de críticas (fragmentarias), el texto principal de su autor, Cesáreo Rodríguez-Aguilera, no es muy extenso (21 páginas en pequeño formato) pero es el fruto de un conocimiento del artista consolidado tras el paso de los años y reforzado por un trabajo de consulta con el artista, del cual es testimonio la entrevista que el crítico realizó para el efecto y que se conserva en el AB. Rodríguez-Aguilera sometió el original a Joan Brotat para que hiciera sugerencia y rectificaciones.⁶⁸¹

No tenemos la copia con correcciones, pero he cotejado ambos textos. Brotat no hace ningún cambio, ni siquiera cuando es descrito como “humilde y sencillo; parco de expresión e introvertido” ni cuando lo describe “solitario en el pasillo” durante la recepción que se le hizo en honor de su premio en la Bienal de Alejandría. Se puede hallar algunas escasas anotaciones al margen en el manuscrito, que han sido cuidadosamente tachadas, algunas de modo a hacer incomprensible su lectura y que deben ser del propio Rodríguez-Aguilera. La única realmente valiosa por su extensión y por no haber sido incorporada a la versión definitiva es una en la que parece querer aclarar la “apariencia torpe” de la obra de Brotat⁶⁸² relacionándola con Joan Miró: “posición adoptada / (como Miró) / deliberadamente primitivo”.

El texto de Rodríguez-Aguilera se divide en dos, una parte biográfica y otra de análisis de la obra, esta algo más breve. Para realizar esta biografía, que es la aportación más importante y novedosa del libro, Rodríguez-Aguilera se basó en una entrevista al pintor. Es absolutamente revelador que la entrevista solo se ocupe de la trayectoria vital y artística de Brotat hasta principios de los sesenta a propósito de las estancias en Valencia para la práctica del grabado y la cerámica. De manera implícita se considera así que la fase creativa realmente importante llega hasta esa época y que con posterioridad si bien se pueden señalar variaciones y cierta maduración, no hay hechos que merezcan reseña o que permitan ser conectados con la evolución del arte contemporáneo. La biografía publicada se detiene alrededor del 1960.

⁶⁸¹ En una tarjeta incluida en la documentación sobre el libro (AB) leemos: “Querido amigo Brotat: el original te lo mando de regalo. Su rareza es que yo casi nunca escribo a mano. El texto a máquina me lo devuelves con las observaciones que creas oportuno bien al margen o al dorso de cada página. Creo que te hago un análisis muy completo. Dime lo que te parece”.

⁶⁸² Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: *Joan Brotat*, óp. cit., p 21.

En el capítulo dedicado al análisis de la obra de Brodat, Rodríguez-Aguilera se refiere a la diversidad de opiniones sobre el ingenuismo o no ingenuismo de Brodat, para concluir esta vez con una defensa de las cualidades de conciencia, cultura y voluntad que separan a un artista de lo naif o de cualquier primitivismo intrínseco y falto de control: “Sencillez [...] torpeza de Brodat [...] pero es un apasionado conocedor de la pintura tradicional y, muy especialmente, de la pintura de su tiempo. Viajero, lector de obras de arte, visitador de museos, amigo de artistas y de intelectuales, está mucho más próximo a lo civilizado a lo culto, que a lo primitivo, a lo ‘naif’. Creo, sin embargo, que en Brodat se da una curiosa síntesis de ambas actitudes: la combinación de la ‘magia’ con la ‘razón’, de la ‘simplicidad’ con la ‘confusión’”.⁶⁸³ Y ello porque deliberadamente se ha querido. Conocido es el caso del pintor que, a través de la exaltación del mundo subconsciente, produce un infantilismo pictórico con madurez adulta”. Esta última frase ambigua queda explicada por la nota al margen en el manuscrito original que quedaba a la altura de este fragmento en la que se hace referencia a Joan Miró. Si bien es a una lectura esquemática y reduccionista (y quizás por eso finalmente descartada y camuflada) de Joan Miró a la que se hace referencia (la que considera esencial su vinculación con lo infantil), es destacable que Rodríguez-Aguilera quiera concluir vinculando a Brodat con un ingenuismo culto, diferente del naif, con el arte de vanguardia y, sobre todo, con un artista del prestigio de Joan Miró.

Seguidamente, Rodríguez-Aguilera pasa a determinar y describir, brevemente, las diferentes etapas en la obra de Brodat, siguiendo básicamente a misma pauta que Corredor-Matheos (repite, por ejemplo, la metáfora del paso del paraíso al infierno). Por prurito de exhaustividad, añade como etapa la obra anterior a 1950, que enmarca en el naturalismo y luego el esquematismo cubista. La década de los cincuenta la divide en tres fases: 1949-1952 (por su técnica más gruesa), 1952-1957 (técnica más fina y signos) y 1958-1960 (oscuridad y cambio). Para la década posterior distingue también entre una breve fase informalista que culmina en los espacios inquietantes (1961-1963) luego progresivamente suavizados hasta el retorno a lo doméstico (1965-1968). Seguidamente hace referencia al período entre 1969-1972 que se define fácilmente gracias a su particular iconografía: “un mundo insólito de paisajes imaginados, de lejanías espaciales, de seres no identificables, a modo de astronautas o autómatas”⁶⁸⁴. No obstante, sorprende la interpretación que hace de estas obras (“puede también llevar

⁶⁸³ *Ibidem*.

⁶⁸⁴ *Ibidem*, p. 26.

consigo un admirativo homenaje hacia las conquistas científicas del hombre moderno”) pues, como ya he dicho,⁶⁸⁵ se ajustan más bien a un discurso pesimista revelado claramente en los títulos que hablan de soledad y deshumanización. Concluye, tras ello, con cuatro líneas sobre la orientación que tomaría la obra de Brotat a partir de 1972 (recordemos que el libro se publica en 1974): “El capítulo es breve [el período futurista], ya que bien pronto se retorna a los rostros y escenas populares, a la poesía sencilla, a los objetos cotidianos, en los que se van introduciendo las vibraciones cromáticas de las gamas frías de la más reciente pintura de Brotat”.

La apreciación sobre las “gamas frías” no se comprobaría en los años siguientes. Al contrario, Brotat preferirá los tonos cálidos, los rojos intensos, los marrillos y anaranjados, contrastado con el azul o un verde esmeralda. Pero lo que sí que se comprobó fue la progresiva tendencia a un retorno a la temática popular y la evolución hacia una pintura más amable, contenida y poética. Lo relevante es que muy pronto, en el momento de inflexión en el que Brotat se empieza a separar del entorno y de las dinámicas de la vanguardia, en el que se asocia a marchantes y galeristas más conservadores y en el que aparecen las monografías que hacen balance de su trayectoria, en el momento crucial se establece esta idea del retorno, de un Brotat que regresa a los aspectos más dulces y amables de su poética ingenuista de los cincuenta, idea a la cual parece que el propio Brotat se aferraría. Si bien en Rodríguez-Aguilera la fórmula apenas está intuida, Brotat irá, en los años siguientes, acentuando esa opción creativa que le hacía en cierto modo nostálgico de sí mismo.

Esta monografía publicada por el ministerio, económica y fácil de enviar, servirá sin duda de referencia para la crítica posterior sobre Brotat. De hecho, con la publicación de estas tres monografías se alcanzó el punto álgido en cuanto al estudio (si bien su función era esencialmente recopiladora y sintética) y las publicaciones sobre Brotat. En los casi quince años que quedaban de carrera del artista ya no hubo aportaciones realmente relevantes ni por su contenido crítico ni por su mirada retrospectiva. Este estancamiento o instalación en la rutina fue acorde con el declive de la carrera de Joan Brotat.

Ninguno de los catálogos (siempre folletos relativamente menores) que se publican en los siguientes exposiciones de su carrera incluye un texto original, sino que todos ellos recopilan fragmentos de críticas anteriores. Los mejores textos, por

⁶⁸⁵ Vid. p. 307 y ss.

extensión y elaboración, son los que escriben, desde el conocimiento y el afecto, los tres críticos que estuvieron más vinculados a la carrera de Brodat. Uno de ellos es el que escribió Ángel Marsá (1975) en una revista de medicina.⁶⁸⁶ Aquí parte de una enésima reflexión sobre la naturaleza naif de Brodat que el propio autor desmiente (tras admitir que él mismo había sido uno de sus defensores iniciales) para definirlo esencialmente como un artista que expresa un “misterio” (el término se repite varias veces en el artículo) inefable: “Su permanente evolución fue siempre, sin embargo, más superficial que de fondo [...]. La esencialidad siguió siendo la misma. El misterio de presencias ancestrales, la impavidez de rostro y miradas...”.

Hay aún, hasta mediados de los setenta, alguna incorporación de Brodat en escritos generales sobre el arte español. Gerard Xurriuguera, crítico establecido en París, publicaba un artículo sobre el arte español para la revista francesa *Galerie Jardin des Arts*, “L’art espagnol aujourd’hui”.⁶⁸⁷ El texto no incluye las tendencias más jóvenes y avanzadas como el conceptual, sino que se detiene en la generación inmediatamente posterior a la de posguerra, con la figuración crítica de Juan Genovés y el *op-art* de Eusebio Sempere. En este relato de la segunda vanguardia, Xurriuguera otorga cierta relevancia a Brodat, a quien incluye en el apartado “présence du fantastique – les symbolistes” (Alcoy, Bravo-Bartolozzi, Peinado): “Une fraîche ingénuité enveloppe les climats de Juan Brodat, ses figures figées, ses animaux, ses arbres, en aplat sur des fonds chamarrés, éclatent comme des emblèmes au sein d’un univers silencieux et propagent un mystère inquiétant”. Es decir, se apoya en la misma interpretación que Marsá, la de la descripción de la obra de Brodat como una forma de figuración misteriosa y poética que no corresponde a un movimiento concreto, pero que tendría diversos equivalentes. Aquí Xurriuguera propone un popurrí ecléctico y sin trascendencia real para la historia del arte en el que menciona a artistas como Eduard Alcoy (quizás el que estaría más próximo a Brodat por la herencia mágica de Dau al Set), a Joaquín Peinado (miembro de la llamada “escuela de París”) o a la pareja Arranz Bravo – Bartolozzi (representante de la nueva figuración vinculada al *pop art* y a la psicodelia).

En general, en esta época de mediados de los setenta, las críticas y reseñas mantienen las ideas y la terminología establecidas: un debate sobre la condición ingenua

⁶⁸⁶ Marsá, Ángel: “Brodat”, *Jano. Medicina y humanidades* nº 170, 28 de marzo de 1975, p. 105.

⁶⁸⁷ Xurriuguera, Gérard: “L’art espagnol aujourd’hui”, *Galerie Jardin des Art*, nº 150, septiembre de 1975, pp. 66-67.

de Brotat y una resolución a favor de sus cualidades misteriosas o mágicas⁶⁸⁸. No hay, pues ninguna originalidad, pero lo que es relevante es que estos argumentos críticos se van desgajando del debate de vanguardia. El esfuerzo de algunos más que favorable manifiesta el peligro de que Brotat se pudiera asimilar con formas de ingenuismo no vanguardista. Es el caso del artículo publicado en Blanco y Negro “Joan Brotat: una cultura de la manifestación naif”⁶⁸⁹. Miguel Logroño argumenta que se trata de “uno de los más concluyentes ejemplos de que el espíritu ‘naif’ no tiene porqué estar relacionado con una especie de irresponsable ingenuismo”.

A medida que pasa el tiempo y la obra de Brotat evoluciona hacia lo lírico, los conceptos de ingenuismo y primitivismo que le definieron van perdiendo contundencia, radicalidad y contenido vanguardista. Un ejemplo podría ser la crítica aparecida en el diario *Las Provincias*⁶⁹⁰ en la que se argumenta que “todo ser humano debe adscribirse con su razón a ese imperativo categórico que es el amor, pero tan solo él, dentro de su ingenuidad, se atreve a actuar sobre esta ley universal”. Tras desarrollar la idea del ingenuismo amoroso de Brotat concluye que destacando como a pausar de los cambios y de haber superado la época ingenua: “la ternura y la sencillez son las mismas”. Pero el primitivismo no es ternura. Si bien había cierta ternura en la obra de Brotat desde sus inicios, había también un alto grado de radicalidad y voluntad experimental, dimensiones que parecen haber pedido peso a ojos de la crítica. El poeta José Hierro habla, sin demasiada originalidad, de un “paraíso perdido”, lo cual remite más a la nostalgia (incluso a la de su propia obra) que al riesgo y el progreso. Repte, como otros, la idea de un retorno de Brotat a sus inicios: “Brotat, que comenzó con un ingenuismo entre social y surrealista, que se introdujo en ámbitos mágicos, con no sé qué regusto oriental, parece retornar a su punto de partida (...) Se diría que nos abre las puertas de un paraíso en el que todo es noble y niño. Un paraíso perdido hace muy poco tiempo cuyos habitantes quieren recuperar la inocencia perdida”.⁶⁹¹ Las aportaciones de críticos de la nueva hornada no representan ninguna aportación significativa⁶⁹². Fiel a su amigo, Corredor-Matheos, protector, publica una crítica de una página en *Destino*, la última de

⁶⁸⁸ Campoy, Eduardo: “Joan Brotat”, *ABC*, 23.3.1975, p. 36. Campoy parte una vez más de la comparación de Brotat con Rousseau y el románico hecha por Eugenio d’Ors.

⁶⁸⁹ Logroño, Miguel: “Joan Brotat: una cultura de la manifestación ‘naif’”, *Blanco y Negro* nº 3281, 22.3.1975, p. 71.

⁶⁹⁰ Fosar y Muñoz, Enrique Luis: “Joan Brotat en Valencia”, *Las Provincias*, 18.2.1977.

⁶⁹¹ Hierro, José: “Joan Brotat”, *Arte-Hogar* nº 366, noviembre de 1977, p. 53.

⁶⁹² “Malgrat haver transcendit el període ingenuista, ha conservat el to magicista-popular que resta present en l’actualitat.” Giralt-Miracle, Daniel: “Joan Brotat”, *Avui*, 5.2.1978, p. 23.

esta entidad por dimensiones y prestigio de la revista que la acoge. Si bien sus argumentos son más afinados y sutiles que los de otros críticos que simplemente recogen lo ya publicado, Brotat titula su texto de manera significativa: “Joan Brotat: a la búsqueda del paraíso perdido”,⁶⁹³ búsqueda que podemos entender también como una necesidad de superar conflictos y refugiarse en lo conocido y lo confortable, a pesar de que Corredor-Matheos lo explique todavía como un proceso positivo de síntesis y maduración: “El cambio en la tensión y la propia apertura espacial y formal son indicios de que nos hemos alejado de él [del mundo angustioso y cerrado de su etapa tenebrista]. En este sentido debemos interpretar la recuperación de datos de la vida cotidiana –que se dan tras un proceso de abstracción-, el hecho de que se parta de situaciones más realistas y el mismo carácter de libre y madura síntesis en que parecen ahora fundirse la diversas etapas de este artista”.

El libro que el propio Brotat realizaba recopilando las críticas que aparecían su obra, se detiene en 1978⁶⁹⁴, coincidiendo con el final del contrato con Rodríguez Sahagún y la crisis profesional consiguiente. El retorno definitivo de Brotat, a finales de los setenta, a temas rurales y al bucolismo agrario permite a la crítica hablar de nuevo de lo popular como modelo. Pero las críticas son breves y menores. El peso y la visibilidad de Brotat disminuye sensiblemente en la crítica, correspondiendo con su aislamiento respecto a los ambientes de vanguardia e incluso respecto a los artistas, ahora ya maduros, de su generación con los que compartió el esfuerzo de reconstrucción de la modernidad en la posguerra, pero sobre todo con el indiscutible descenso de calidad y prestigio de las galerías y exposiciones en las que Brotat participaría a partir de entonces.

Para entonces, el lugar de Brotat en la crítica ya es menor y marginal. La reseña en le diario *Ya* de su exposición de 1983 en Altex se hace con entusiasmo pero con una serie de tópicos que apartan al artista de la modernidad: “Hace más de seis años que Joan Brotat no exponía en Madrid (...) es un pintor eminentemente personal con un sorprendente y profundo talento que le aleja de la insufrible y falsa trascendencia en

⁶⁹³ Corredor-Matheos, José: “Joan Brotat: a la búsqueda del paraíso perdido”, *Destino* nº 2105, 9.2.1978.

⁶⁹⁴ Se puede proseguir el análisis de la crítica con el archivo alternativo que he podido formar gracias al material conservado por el hermano del artista y que me ha servido para subsanar las lagunas del fondo dejado por por Joan Brotat.

que han naufragado algunos de nuestros pintores mejor dotados y del no menos insufrible realismo fotográfico”.⁶⁹⁵

La exposición en la Galería Lassaletta de 1985 permitiría la aparición de nuevo de algunas críticas en la prensa. Destaca la de un crítico de una generación más joven y que se ocupa de Brodat por primera vez, Francesc Miralles. Como el título indica, Brodat sirve a Miralles para hablar más allá de su obra y hacer esta vez no una crítica del arte contemporáneo sino de la recepción de este. De hecho, Miralles es quizás el primero en proponer una revisión de las categorías y jerarquía con las que se había explicado el arte de posguerra, tal como ya hizo en el mismo diario un año antes a propósito de la exposición “Els anys 40” en la Galería Dau al Set en Barcelona y en la que se refirió a Brodat (quizás descubrió entonces su obra): “Joan Brodat nos confirma su definida personalidad desde un primer momento, divergente de las tendencias que se impondrán”.⁶⁹⁶ Ahora, Miralles utiliza a Brodat para reivindicar una nueva historiografía.⁶⁹⁷ Primero reconoce que su gusto es peculiar y que el artista ya no tiene virilidad ni presencia: “Lo más probable, en el actual momento plástico, es que esta exposición de Joan Brodat pase casi inadvertida y silenciada por la crítica barcelonesa”. Reconoce su gusto incluso por la obra reciente de Brodat (caracterizada por un “populismo barcelonés inagotable”) y denuncia su incomprensión: “Esta es nuestra tragedia: hemos establecido unas clasificaciones tan parciales, tan artificiales, que muchos nombres de nuestra historia no tienen cabida en ninguna de ellas [...] siempre me ha gustado la poética de Joan Brodat. Ahora le agradezco, además que nos evidencie la limitación y los errores de la artigrafía contemporánea”.⁶⁹⁸

Pero la reclamación de Miralles no tuvo continuidad, porque la carrera de Brodat estaba perdiendo fuelle e intensidad. Las críticas aparecen solo en la prensa local: el *Diario Montañés* es fiel y responde siempre a sus exposiciones en la Galería Sur de Santander. Sempronio lo incluye en su sección de entrevistas “Autorretrato a dos” de La

⁶⁹⁵ Antolín, Mario: “Galería Altex: Joan Brodat”, *Ya*, 10.3.1983.

⁶⁹⁶ Miralles, Francesc: “Para una revisión de los años 40”, *La Vanguardia*, 22.4.84, p. 34

⁶⁹⁷ Miralles, Francesc: “Joan Brodat, más allá de su obra”, *La Vanguardia*, 21.4.1985, p. 55.

⁶⁹⁸ El término “artigrafía” es un neologismo que utilizó a mediados de los setenta el grupo de historiadores y críticos T.M.G.F.D. (J.R. Triadó, F. Miralles, M. Gudiol, F. Fontbona y J. Dols), que defendía una concepción rigurosa y objetiva de la crítica de arte superando veleidades literarias. Véase la entrada correspondiente en Aguilera Cerni, Vicente (dir.): *Diccionario del arte moderno*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1979.

Vanguardia.⁶⁹⁹ Nos presenta a un Brotat (“la sencillez hecha pintura”) que se intuye cansado por escéptico y escueto y que solo ofrece dos respuestas:

—Suele catalogársele de “naif”...

—Es cierto que lo dicen. Pero yo no me siento “naif” en absoluto —replica.

—No ha mucho formó parte del jurado que, en Quesada, otorga el premio Zabaleta. Algunos se horrorizaron ante la rareza de determinadas obras enviadas a concurso. ¿Y usted...?

—¿Yo? Nada. Soy liberal —responde Brotat encogiéndose de hombros.

Las escasísimas críticas de estos años dan prueba del estancamiento. La periodista local Montse Lago escribe una reseña para *El eco de Sitges* en la que se suceden los tópicos: “Yo imagino a este artista como un descendiente directo de la pintura gótica, la suya tiene calificativo de ‘neo’ porque los albores del siglo XXI tienen lógicamente otro concepto estético”.⁷⁰⁰ Rafael Manzano concluye la que será la última crítica sobre Brotat en vida de modo nostálgico e idealizado, destacando “el candor que fluye de los pinceles de este artista que cruza por entre el griterío y el escándalo de nuestra época, silencioso, humilde, incontaminado”.⁷⁰¹

En consonancia con el progresivo decaimiento de su presencia pública, el fallecimiento de Brotat sucede con la máxima discreción. Aparecen notas breves en *La Vanguardia*, *El Punto de las Artes*, *El Periódico*, *Águila* y el *Diario Montañés* (por su vinculación con Santander a través de la Galería Sur). Aparte de estas, hay dos artículos más elaborados. Uno es el de Corredor-Matheos, amigo del artista, con una columna de opinión en *La Vanguardia*, escrito desde el afecto y admiración y que le describe como un artista aislado e injustamente olvidado: “A Joan Brotat, fallecido el viernes pasado, debemos uno de los más bellos y logrados capítulos de la pintura catalana de posguerra. Posiblemente una afirmación como esta puede sorprender a algunos debido al retiro en que trabajaba desde hacía tiempo”.⁷⁰² Cadena se expresaba en términos similares: “se ha

⁶⁹⁹ Sempronio: “Autorretrato a dos: Joan Brotat”, *La Vanguardia*, 2.2.1988.

⁷⁰⁰ Lago, Montse: “Joan Brotat en Yolanda Ríos”, *El Eco de Sitges*, 29.4.1989.

⁷⁰¹ Manzano, Rafael: “Joan Brotat, un mozárabe en el siglo XX”, *El Médico*, nº 320, 26.5.1989, p. 40.

⁷⁰² Corredor-Matheos, José: “Joan Brotat: la desaparición de un artista singular”, *La Vanguardia*, 2.1.1990.

ido con un silencio interior y exterior que no se correspondía con el vivo interés de su obra”.⁷⁰³ El artículo más emotivo y personal es el que le dedica Terri, artista con el que le unía un vínculo de afecto desde su relación en el proyecto de los “ferros vinclats”. Ese texto no apareció en un medio importante, sino en una revista local de Mataró. Seguramente con un exceso de sentimentalismo retórico surgido, sin embargo, de la más auténtica sinceridad, Terri construye el retrato que en cierto modo se quiso hacer siempre de Brotat, el creador de una obra íntimamente ligada a su personalidad y caracterizada por una ingenuidad y una bondad que lo distinguiría de las miserias y ambiciones de sus contemporáneos:

Joan: no pot ser que el Creador, en la festa dels reis d’enguany, t’hagi volgut només per a Ell?

Tu que sempre vas fer de Rei Mag i ens vas deixar al balcó de la nostra il·lusió tota la fantasia, la ingenuïtat, la tendresa, la pau, l’amor més pur, en aquesta darrera diada de quimeres te’n vas [...].

Tu vas parir Brotats tota la vida, això sí, deixant l’empremta del teu estat d’ànim, la teva tristesa o la teva escassa alegria, però sempre ple del món que vivie sense fer el savi. La teva deliciosa signatura ja ho delata que eres pur, autèntic sense malícia, com els teus infants [...].

Gràcies per tot el que ens has regalat, Joan, i per deixar que jo pogués tractar d’amic al pintor més sensible, senzill i noble, com l’infant que va ser sempre.⁷⁰⁴

Tras su fallecimiento, Brotat cayó en el olvido. En 1991 se realizó una exposición homenaje promovida por su hermano Josep Maria (con un modestísimo catálogo) y en el mismo 1990 se publicó por razones comerciales una monografía de bochornosa calidad.⁷⁰⁵

⁷⁰³ Cadena, Josep M.: “Fallece el pintor Joan Brotat, que hizo de lo actual tema de retablo”, *El Periódico*, 6.1.1990.

⁷⁰⁴ Terri: “Hem perdut un Rei Mag; Joan Brotat”, *Crònica de Mataró*, 27.1.1990, p. 11.

⁷⁰⁵ Vid. p. 22. Véase el listado de exposiciones en Anexo.

IV-4. Contexto y lugar relativo

IV-4-a. Abstracción y nueva figuración

Vimos cómo, a partir de mediados de la década de los cincuenta, la abstracción informalista se fue imponiendo como tendencia dominante en Cataluña. Esta tendencia fue incluso más acusada que en el resto de España, tal como han remarcado los historiadores: “Indudablemente fueron los catalanes quienes más se interesaron y mejor acogieron la alternativa que críticos y artistas del movimiento abstracto presentaban a la vanguardia histórica”.⁷⁰⁶ La abstracción catalana fue esencialmente informalista, pero presentó una gran riqueza de matices dentro de esta tendencia: pintura materia, pintura del signo-gesto, pintura tachista, pintura espacialista.⁷⁰⁷

A pesar de su breve etapa de experimentación matérica y de la influencia que tuvo en él el informalismo a la hora de crear su estilo tan particular de los años sesenta, Brodat quedó al margen del movimiento ya que se incorporaría él solo tarde y muy brevemente para desecharlo enseguida a favor de un expresionismo figurativo extraño en todos los sentidos. Su renuncia a donar una obra al Museo de Arte abstracto barcelonés⁷⁰⁸ es síntoma claro de esa desafección por la ortodoxia abstracta y las dinámicas de grupo de generaba (hay que recordar que su amigo y protector Cesáreo Rodríguez-Aguilera era secretario del museo) y, sobre todo, de su desconexión personal respecto a sus compañeros de generación. El Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona funcionó entre 1960 y 1963, correspondiendo con los años de definitiva consolidación, auge y saturación de la tendencia informalista. Aunque el museo poseía en su colección obras de tipo figurativo, las 23 exposiciones que realizó fueron todas dedicadas al arte abstracto.⁷⁰⁹ El propio Alexandre Cirici, director del museo, en un escrito posterior y retrospectivo, al analizar los contenidos de la colección del museo

⁷⁰⁶ Ureña, Gabriel: *Las vanguardias artísticas en la postguerra española 1940-1959*, p. 179.

⁷⁰⁷ Véase Cirlot, Lourdes: *La pintura informal en Cataluña, 1951-1970*, Barcelona, Anthropos, 1983.

⁷⁰⁸ Vid. p. 273.

⁷⁰⁹ En su colección permanente habían obras que servían de referencia histórica como la del noucentista Joaquim Sunyer o a las de Jaume Mercadé y Ramón Rogent, precursores de la segunda vanguardia. Solo las exposiciones dedicadas a Josep Maria de Sucre (nº 10, mayo-junio 1961) y de Juan Ripollés (nº 18, mayo 1962) incluían elementos figurativos, muy deformados por una aproximación matérica e informalista.

habla de un “bloque informalista” al que se añade otro, como un apéndice, de “otras tendencias pictóricas” en el que se incluyen los nombres de artistas vinculados a la Asociación de Artistas Actuales que promovió el museo y que tuvo por tanto su protagonismo en él,⁷¹⁰ aunque fuera secundario al no encajar con la modernidad más avanzada del momento, la informalista. En este cajón de sastre donde hay tanto expresionistas (Abelló, Cardona Torrandell) como abstractos geométricos (Hurtuna), Cirici distingue: “D’una manera marginal, hi ha el figurativisme líric de Maria Girona o de Conxa Ibañez, el decorativisme de Clavé o de Jordi, o el crític d’Esther Boix”.⁷¹¹ Brotat, si hubiera estado, hubiese formado parte de un grupo que Cirici considera “marginal”, el de ese “figurativismo lírico” asociado a dos pintoras marcadas por los estereotipos de la estética femenina: Maria Girona y Conxa Ibañez (esta última amiga y colaboradora de Brotat en los años siguientes).

Otro testimonio del dominio del informalismo en Cataluña lo ofrece la revista *Correo de las artes*, editada bajo la dirección de René Metras,⁷¹² quien la creó en 1958 y la sostuvo hasta 1962, año en que abre una galería que sería decisiva en el apoyo a la vanguardia durante los años sesenta y setenta. Amigo de los miembros del grupo Dau al Set, Metras contaba con el apoyo intelectual de Juan-Eduardo Cirlot, quien firmaba los editoriales de la revista. Debe destacarse la presencia de una sección fija, “Crónica de Norteamérica”, a cargo de Mercedes Molleda, esposa del pintor norteamericano afincado en Barcelona Norman Narotzky. La sección indica que, a pesar de su origen europeo en el arte otro de Michel Tapié, los artistas miraban con interés la dimensión más espectacular y exitosa del informalismo generada en los Estados Unidos, nuevo foco de determinación artística.

La revista *El Correo de las Artes* demuestra, por sus contenidos únicamente destinados al arte informalista con militancia y entusiasmo que el informalismo era realmente una opción artística no solo dominante sino que se veía a sí misma como la iniciadora de un nuevo paradigma⁷¹³, de un paso adelante en la modernidad que, por

⁷¹⁰ Aquí están Fluvià, Maria Jesús de Sola, Hurtuna o Surós.

⁷¹¹ Cirici, Alexandre: “La col·lecció del Museu d’Art Contemporani de Barcelona”, en “Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona” Exposició Commemorativa, Barcelona, MACBA, 1996, p. 18. Texto publicado originalmente en el Butlletí de la Biblioteca-Museu Balaguer (Vilanova i la Geltrú, Centre d’Estudis de la Biblioteca-Museu Balaguer, VI època, 1981, pp. 11-19.).

⁷¹² Sobre René Metras: Yvars, J.F. Et. al: René Metras. 1926-1984. Reconstruir los sueños, Barcelona, Àmbit, 2008.

⁷¹³ Lo confirma Gabriel Ureña: “El Arte otro era saludado como el nacimiento de una nueva era artística”. Ureña, Gabriel, óp. cit. , p. 182.

fuerza, debía dejar atrás otras fórmulas y opciones artísticas. Cirlot completando que lo que sintetizó en su libro *Arte Otro* en 1957, defiende en los editoriales, con prosa refinada, que el arte informalista es el que corresponde con los nuevos tiempos y el que supone una proyección lógica de su devenir y su progreso:

¿Qué es una situación límite? Aquella en la cual el hombre se encuentra ya al extremo de sus posibilidades de acción o padecimiento. Gran parte de la llamada pintura “abstracta” parece no tener hoy otra misión sino manifestar esa situación.⁷¹⁴

No solo no es erróneo contraponer forma e informalismo, sino informalismo a Tradición. No es posible para el hombre de Occidente, como para el oriental, destruir o disolver la historia que circula por sus venas, en figura de tendencias, arquetipos, soluciones o problemas. (...) Por todo esto no hay que temer nada del arte nuevo. Tradición es río que transcurre, cambio, metamorfosis vital, no estancamiento.⁷¹⁵

Es curioso notar, ante esta potencia y capacidad para generar discurso globalizador del informalismo cómo, por una parte, tendría una rápida decadencia en los años siguientes y cómo, de otra, al mismo tiempo, mantendría durante muchos años una gran consideración en España, como demuestra la fundación, en 1969, del Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca, con fuerte presencia de artistas catalanes.

Las tendencias figurativas modernas, en sus diferentes vertientes, quedaban descolocadas frente a ese auge de lo abstracto y lo informalista. Des de la crítica y desde el Estado se asume esta dicotomía entre el arte abstracto y la figuración. Mientras del lado de la abstracción, el informalismo supo articular un discurso homogéneo y coherente, la etiqueta de la figuración no tuvo esta eficacia pues en realidad agrupaba opciones artísticas no ya eclécticas, sino absolutamente dispares. Su consideración colectiva responde esencialmente a una estrategia elemental para compensar y completar el empuje del informalismo y ofrecer su cuota de representación a los artistas ajenos a ese movimiento. En 1959, la Dirección General de Relaciones Culturales

⁷¹⁴ Cirlot, Juan-Eduardo: “De marfil roto”, *Correo de las Artes*, nº 32, junio-julio 1961.

⁷¹⁵ Cirlot, Juan-Eduardo: “Informalismo y tradición”, *Correo de las Artes*, nº 31, abril-mayo 1961.

publica un opúsculo “para su distribución en el extranjero”⁷¹⁶ con ese objetivo de promoción a través del apoyo teórico. El texto corre a cargo de Juan Antonio Gaya Nuño.⁷¹⁷ Entre las reproducciones, junto a una obra de Brotat encontramos a artistas de generaciones, tendencias y contextos muy distintos: el expresionista Fernando Miñón, el muralista Vaquero Turcios, el joven realista Antonio López o el muy convencional Fernando Macarrón. Areán es bien consciente de que se trata de una vía no adaptada a la dominante: “En los momentos actuales, existe en España un considerable número de pintores jóvenes que realiza un arte no figurativo, unos, por propia convicción, otros por entender que la figuración ha caducado y que el imperativo plástico de orden internacional impone la abstracción. Sin embargo, en país donde el arte figurativo ha mantenido larga y secular vigencia, la tendencia referida se neutraliza merced a una corriente muy varia de pintura más o menos dependiente de la realidad objetiva, cuyas diversas corrientes ofrecen especial interés al ser analizadas entre los artistas que hoy cuentan menos de cuarenta años”.⁷¹⁸ Gaya Nuño se limita a una defensa de la figuración como vía intermedia y tradicional pero no conservadora. Hay también cierto chovinismo latente al señalar que las fuentes de estos artistas ya no son los modelos parisinos (que en aquellos años estaban conducidos por la predominancia informalista) sino por una raigambre figurativa que se encontraría tanto en Vázquez Díaz como en Picasso, distinguiendo a los artistas por generaciones. Brotat es seleccionado por su “audaz y premeditadamente ingenuo muñequismo”,⁷¹⁹ pero es porque se selecciona obra suya de los cincuenta y no de su nueva etapa, que estaba entonces en casi secreta gestación.

La resistencia figurativa, no organizada por parte de los artistas, que no actuaban en ningún momento con una conciencia de grupo, sino por ese deseo atemperador de la radicalidad y exigencia de la abstracción y por la necesidad de responder a designios promocionales y propagandísticos que tuvieran en cuenta todas las opciones artísticas aún a costa de caer en el eclecticismo, fue tomando algo más de forma y de consistencia a medida que el informalismo se debilitaba por su propio empuje y saturación reiterativa. Este proceso tiene lugar entre 1963 y 1964: “La crisis del informalismo fue uno de los más claros exponentes de que los procesos y dialécticas de la vanguardia

⁷¹⁶ Carta de José Miguel Ruiz Morales, director general de la Dirección General de Relaciones Culturales a Joan Brotat, Madrid, 23 de mayo de 1960 (AB).

⁷¹⁷ Gaya Nuño, Juan Antonio: *La joven pintura figurativa en la España actual*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1959.

⁷¹⁸ *Ibíd.*, p. 5.

⁷¹⁹ *Ibíd.*, p. 9.

internacional eran problemas comunes de la vanguardia española. En 1963-64 se hicieron evidentes los síntomas de la crisis del informalismo. El premio concedido a Rauschenberg en la 32ª Bienal de Venecia de 1964 consagraba el pop con su sentido crítico y figurativo como alternativa al informalismo. A este respecto en 1963, José María Moreno Galván publicaba en la revista *Artes* un artículo sobre una posible caída del arte abstracto. Y la exposición “Arte de América y España”, celebrada en Madrid ese mismo año ponía de manifiesto de forma palpable el cansancio del informalismo.⁷²⁰ La irrupción de la nueva figuración se convertía en referencia de diversos intentos de renovación que tuvieron su correspondiente paralelo en el de la crítica”.⁷²¹

El pintor Joan Vilacasa, que había transitado desde el primitivismo afrancesado al informalismo de sus planimetrías (convirtiéndose así en un adalid de la abstracción caricaturizada luego en la peculiar novela *Nnoba fygurassió*),⁷²² denunció las contradicciones internas de la nueva figuración considerándola una operación de márketing que encubre una concepción tradicional de la pintura. Lo cierto es que la definición de esta nueva figuración es muy confusa, pues en ella se superponen (y se utilizan a veces de manera oportunista) diversos movimientos: el naciente *pop-art*, los realismos moderados, la continuidad de los figurativos de posguerra o la emergencia de una nueva generación que, a partir sobre todo de 1966 y bajo la influencia del arte británico, exploraría una síntesis entre el pop y el realismo narrativo. En la primer mitad de los sesenta, la nueva figuración es en realidad una vieja figuración reunida en categorías dispersas y estereotipadas o anticuadas. La exposición itinerante “Joven Figuración en España”, a cargo de Carlos Areán, inicialmente presentada en el Hospital de la Santa Creu de Barcelona, es otro ejemplo de esa incoherencia. En primer lugar, muchos de los artistas que participaron en ella ya rondaban la cuarentena, como el propio Brotat que tenía 44 años en 1964. En segundo lugar, la exposición reúne opciones estilísticas muy diferentes, del realismo atmosférico de Carmen Laffon al expresionismo de Jordi Mercadé. En tercer lugar, la mayoría de los artistas representados eran de segunda fila en cuanto a su papel en la vanguardia y a su prestigio (casos de Antonio Estradera, Maria Josefa Colom o José Beulas). Aparte de Cardona

⁷²⁰ Moreno Galván, José María: “El arte abstracto en la gran exposición *Arte de América y España*. La lista de premios revela la interpretación de nuestro tiempo”, *Hoja del lunes*, 1964 (dossier de prensa de la exposición editado por el Instituto de Cultura Hispánica).

⁷²¹ Nieto Alcaide, Víctor: “Contexto crítico de una renovación, 1940-1964”, en AA.VV.: *Aurelio Biosca y el arte español*, óp. cit., p. 37.

⁷²² Vilacasa, Joan: *Nnoba fygurassió*, Barcelona, Aymà, 1965.

Torrandell y, sobre todo, de una Carlos Mensa, no hay representantes entre aquellos a quienes se iba a relacionar con la figuración pop en los años siguientes. Por último, la categorización que propone Carlos Aréan en el texto del catálogo es muy convencional y responde a la voluntad de exhaustividad ecléctica propia de los años cincuenta, que no encaja con el nuevo rigor crítico que necesitan las tendencias fuertes del arte de vanguardia. Aréan sitúa a Brotat como artista ingenuista asociándolo a artistas de escasa radicalidad y sin relación con el primitivismo de raíz mironiana como Elisa Ruiz, Pascual Palacios y Rivera Bagur, lo que supone un paso atrás en su consideración como artista moderno.

Entre las opciones más maduras, coherentes y modernas de este confuso retorno a la figuración, hay una que destaca, pues ya se había gestado a mediados de los cincuenta, y es la que tiene que ver con el realismo social ejemplificado por Estampa Popular. Brotat tampoco se unirá a ella. A medida que se aísla, lo más relevante en la relación de Brotat con su contexto no es con quién coincide o habla, sino con quién deja de tener contacto y de qué movimientos se aleja.

IV-4-b. El realismo y la politización de la vanguardia

Probablemente, el auténtico detonante de la crisis y decadencia del informalismo no fue una necesidad de retorno pendular a la figuración sino la combinación de una influencia internacional, el pop art incipiente y crítico de Robert Rauschenberg, con un conflicto y una necesidad interna surgida de la problemática socio-política española. Diversos episodios atestiguan esta dinámica irrefrenable hacia la politización de la vanguardia. Francesc Miralles señala que el final del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona se precipitó debido a su radicalización y politización, primero con la exposición del artista Miguel Vázquez, encarcelado por motivos políticos (militancia comunista clandestina) y luego con la que sería última exposición del centro “El arte y la paz”, en febrero de 1963⁷²³.

Algo similar sucedió con otro pilar del informalismo, la revista *Correo de las Artes* como recordaba su director René Metras: "La cerró la censura por una desafortunada coincidencia. Publicamos un artículo sobre los trabajos de Cuixart a

⁷²³ Miralles, Francesc: “Un museu que fou més que un museu”, en AA.VV.: *Museo de arte contemporáneo de Barcelona*, óp. cit., p. 13.

partir de un texto brechtiano, y eso coincidió con que, aquel año, Bertolt Brecht recibió el Premio Stalin".⁷²⁴

El caso más flagrante de esa politización y de cómo afectaba al discurso sobre el arte y a la carrera de los artistas fue seguramente la operación de promoción y apoyo teórico al pintor Francesc Todó, máxime cuando este venía de una pintura impregnada de la poética ingenuista. El hecho es sin duda interesante para este estudio por cuanto afecta a un artista de la misma generación que Brotat y con el que este compartía algunas consideraciones críticas que lo ligaban a cierto ingenuismo e incluso cierta "ternura". A partir de 1958, Todó incorporaría a su iconografía el mundo de las máquinas y del trabajo, tanto rural como industrial [332]. El eco y el entusiasmo recibido en su entorno le impulsaron a perseverar en esta línea temática hasta convertirla en un signo distintivo. A partir de aquí, en parte de un modo involuntario, Todó se convirtió en emblema y símbolo para un intento por parte de ciertos sectores culturales de establecer una crítica a la abstracción y de apostar por un arte políticamente comprometido en el cual la cualidad figurativa era esencial. En ese sentido, Todó fue posiblemente el representante más claro de la dimensión ideológica y radical de la indiscriminadamente llamada nueva figuración. Merece la pena detenerse en los argumentos que le dieron consistencia pues dan cuenta de las tensiones internas de la vanguardia del momento y de cómo era necesario dar un paso más allá de la buena voluntad moderna de los creadores de la generación de posguerra.

En 1961, desde uno de sus influyentes artículos en la revista *Serra d'Or*,⁷²⁵ Alexandre Cirici trataba el tema del arte comprometido políticamente y lo hacía partiendo del debate en torno a la figura de Todó: "Aquest darrers temps l'exposició de Todó, i més que no pas ella, els comentaris que va suscitar de part del assagistes, amb la polèmica subsegüent, han ajudat a posar en consideració un aspecte molt important de l'activitat plàstica, que es pot resumir al voltant de la idea d'art enrolat".⁷²⁶ Aquel mismo año, acompañando la exposición de Todó en la Sala Gaspar, se publicó, bajo el impulso de sus amigos el crítico literario Josep Maria Castellet y el poeta y editor Joaquim Horta un pequeño pero cuidado libro de carácter teórico: *Tres ensayos*

⁷²⁴ Delclós, Tomás: "Homenaje de los críticos a René Metras", *El País*, 19.7.1983.

⁷²⁵ Cirici Pellicer, Alexandre: "L'art enrolat", *Serra d'Or*, año III, nº 9, septiembre de 1961.

⁷²⁶ Entiendo que "enrolat" es una traducción del término francés *engagé*, tan de moda en la época.

polémicos sobre Todó,⁷²⁷ que adquirió una función de manifiesto estético. Los tres ensayos corrían a cargo de personalidades que representaban la arquitectura, la literatura y el arte: Oriol Bohigas, Josep Maria Castellet y Cesáreo Rodríguez-Aguilera. Se trataba, pues, de una operación ideológica de gran calado para la época.

Oriol Bohigas plantea una oposición entre el arte para el proletariado y el elitismo esnob. El arte abstracto es atacado directamente cuando hace alusión al “Rolls de Mathieu” y a la proliferación del informalismo: “Lo que no podemos es emborronar las paredes de las modestas casas del suburbio con bodegones que quisieran ser zurbaranes, con paisajes que quisieran encarnar a Watteau o con caligrafías más o menos firmadas que desean ser originales de Tàpies”.⁷²⁸ Frente a ello opone una reivindicación del arte reproducido mecánicamente y la necesidad de un “lenguaje proletario”, es decir, accesible económicamente, tecnificado y antiesotérico, lenguaje en el cual Todó encajaría perfectamente.

Josep Maria Castellet también ataca la abstracción: “La pintura abstracta informalista no permite justificación racional estética”;⁷²⁹ “¡cuántos artistas existen que, bajo pretexto de entregarnos lo más profundo de su personalidad, se abandonan a la grafía automática, manchando y rascando al azar para acabar en un exceso de simplificación plástica, enjalbegando sus telas como haría un simple enlucidor o un yesero!”.⁷³⁰ Castellet aboga por la necesidad de una “pintura realista de nuestro tiempo”. Parafraseando a Sartre (*L’existencialisme est un humanisme*) afirma que “el realismo es el humanismo”.⁷³¹ Cree que en la superación del arte abstracto se hallaría la posibilidad de un arte conectado con la reforma social, que late bajo esa advocación humanista: “Desde su realismo que quiere ser humanista e histórico por la sola fuerza de sus pinceles, desde su neofigurativismo Todó nos ofrece, a su manera, un mundo laboral abierto al futuro”.⁷³²

Cesáreo Rodríguez-Aguilera es más ponderado en sus juicios pictóricos, si bien se sitúa en la misma posición ideológica. Sus mayores conocimientos artísticos y sus relaciones con los artistas lo conducen a una visión distinta del informalismo, una visión

⁷²⁷ Bohigas, Oriol; Castellet, Josep Maria; Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: *Tres ensayos polémicos sobre la pintura de Todó*, Barcelona, Joaquín Horta, 1961.

⁷²⁸ Bohigas, Oriol: “Posiciones y limitaciones del arte actual”, en *Tres ensayos polémicos sobre la pintura Todó*, p. 24-25.

⁷²⁹ Castellet, Josep Maria: “El neofigurativismo de Todó”, óp. cit., p. 36.

⁷³⁰ *Ibidem*, p. 41.

⁷³¹ *Ibidem*, p. 39.

⁷³² *Ibidem*, p. 48.

decididamente positiva por cuanto lo considera un medio para que la presunta evasión del arte abstracto se dirija de nuevo hacia la realidad. Busca argumentos en la obra de Tàpies o los textos de Cirlot y señala la deriva hacia la realidad aportada por Rauschenberg. En este sentido, para Rodríguez-Aguilera el informalismo fue “una fase” es decir una transición hacia un arte adaptado a los cambios sociales, cambios tanto reales como deseados: “Será preciso, en primer término, el cambio de las condiciones materiales de la sociedad”.⁷³³ Es revelador de las carencias del arte español que estas expectativas se concretaran en un artista que venía de la generación anterior a la del pop, la de posguerra, un Francesc Todó que había practicado una modernidad sensible y delicada, pero moderada en sus planteamientos. Rodríguez-Aguilera concluye en términos relativamente clásicos, los referidos al humanismo y contribuye a la definición de un término que no define un estilo sino diversos, el de la nueva figuración: “La nueva figuración –este nuevo humanismo plástico– puede hacer de cualquier objeto o asistencia real, y desde cualquier posición psicológica, una herramienta de combate para la transformación del hombre”.⁷³⁴ Este intento de definir de modo combativo y vanguardista el concepto de la nueva figuración, finalmente se resume en dos argumentos: la renuncia o superación del informalismo y la apuesta por un arte comprometido de perspectiva políticas disimuladamente socialistas.

Paralelamente a este libro, apareció promovido también por Castellet en el que se asociaba a Todó a una serie de poetas contemporáneos que le dedicaron poemas originales para la ocasión. *Homenatge a Todó / Homenaje a Todó*⁷³⁵ está marcado por la presencia de los principales representantes de la llamada “poesía social” como Gabriel Celaya o Blas de Otero y de una generación joven que también la practicaba entonces (Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Carlos Barral) pero que la acabarían abandonando pocos años después a favor de la más subjetiva “poesía de la experiencia”.⁷³⁶

⁷³³ Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: “El arte, producto social”, óp. cit., p. 61.

⁷³⁴ *Ibidem*, p. 63.

⁷³⁵ AA.VV.: *Homenatge a Todó / Homenaje a Todó*, Barcelona, Joaquín Horta, 1961. Incluye poemas de Pere Quart, Salvador Espriu, Joan Perucho, Gabriel Ferrater, Joaquim Horta, Francesc Vallverdú, Miquel Bauçà, en catalán, y de Gabriel Celaya, Ángel Crespo, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma y Jesús López Pacheco, en castellano, además de un fragmento de partitura de Manel Valls. Los poemas fueron reeditados, con un estudio previo, en Mitrani, Àlex (ed.): *Todó, la música i la poesia*, Vic, Emboscall, 2007.

⁷³⁶ Véase Riera, Carme: *Partidarios de la felicidad*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.

La necesidad acuciante de dar un sentido crítico y político a la creación artística, como una forma de resistencia soterrada al franquismo se hizo patente en otras iniciativas, como la exposición “Confluencias entre el pensamiento y la plástica actuales”, celebrada en diciembre 1965 en el Instituto Francés de Barcelona que pretendía ser originalmente un “homenaje a Jean-Paul Sartre” pero que fue censurado y tuvo que cambiar su presentación y enunciado en un sentido más vago y abstruso. Comisariada por Arnau Puig, reunía a artistas tan dispares como Daniel Argimón, Armand Cardona Torrandell, Modest Cuixart, Josep Guinovart, August Puig, Romà Gubern, Albert Ràfols Casamada y, como no, Francesc Todó. Son los compañeros de generación de Brotat e incluso algunos (Guinovart, Todó, Cardona Torrandell) compartieron con él la poética primitivista diez o quince años antes. La prueba de esa proximidad poética es que en alguna ocasión aislada y promovida desde puntos de vista originales, como la edición de un calendario con el tema del trabajo realizado en 1965 y publicado en 1966 (“12 meses 12 artistas”), Brotat coincidiría con muchos de estos nombres: Albert Ràfols Casamada, Maria Girona, Francesc Todó, Esther Boix, Josep Subirachs, Francesc Torres-Monsó, Joan Vilacasa, Moisés Villeda, Josep Guinovart, Josep Grau Garriga y Esther Boix). Pero este reencuentro no fue más allá de lo casual, porque predominaban los criterios ideológicos en buena parte de la vanguardia catalana del momento, además de las afinidades personales, que en el caso del cada vez más retraído Brotat eran escasas [333].

Justamente el hecho de participar en una obra realizada al linóleo y de carácter popular, ese calendario de 1966 hace todavía más significativo que Brotat no participara en una manifestación muy relevante por su carácter colectivo de esa politización de la vanguardia y, para este estudio, por cómo se podría asociar a formas figurativas y, dentro de estas, a las de carácter primitivista, dando una segunda vida a los primitivismos de los años cincuenta. Se trata del movimiento de Estampa Popular.⁷³⁷

Estampa Popular nació primero en Madrid, de la iniciativa del artista José Ortega, en 1959. Posteriormente fueron apareciendo otras iniciativas paralelas y conectadas entre ellas, pero independientes, en diferentes ciudades y regiones del estado español. Estampa Popular de Barcelona se desarrolló entre 1965 y 1967 con el objetivo

⁷³⁷ Sobre Estampa Popular de Barcelona y Cataluña véanse: AA.VV. *Estampa Popular de Barcelona. Fons d'art de L'Hospitalet*, Museu Enric Monjo y Museu d'Història de L'Hospitalet, 2003; Puig, Arnau: *Cap una altra realitat : el context d'estampa popular*, Gerona, Museu d'Art de Girona, 2005;

de reunir a artistas de vanguardia para la edición y difusión de una colección de obra gráfica de coste económico reducido y de explícito sentido político crítico, aprovechando las primeras flaquezas del franquismo. Estampa Popular se proponía la producción y distribución de una serie de productos gráficos (estampas producidas con técnicas simples y artesanales) que pudieran vehicular contenidos de crítica política y acercar la vanguardia al pueblo. El proyecto se argumentaba en unos términos que se manejan entre la fidelidad y la adaptación, ingenua y militante a la vez, de ciertos postulados del comunismo radical, con preferencia de los preceptos maoístas según los cuales el trabajador cultural debe ponerse al servicio del pueblo. Por una cuestión económica y práctica, teniendo en cuenta el control que ejercía el Estado sobre cualquier producción de imprenta, la técnica preferida fue el linóleo. Se podía estampar discretamente en casa o en el estudio, con unos medios mínimos utilizando cualquier elemento de presión, como una simple botella. Esta precariedad y pobreza de medios que respondían a una situación política muy concreta se convirtieron también, a la fuerza, en uno de los fundamentos conceptuales y estéticos del proyecto.

El mismo nombre de Estampa Popular remite a una tradición histórica, humilde y artesanal e implica un deliberado (o adaptativo) arcaísmo que tenía su origen en los primitivismos del arte de posguerra en España. El folleto de la exposición de Estampa Popular de Barcelona (1967) en la galería Barandiarán [334], muestra un grabado de origen popular y anónimo con una figura que lleva el escudo de Barcelona en una mano y un mazo en la otra. Escogido por Esther Boix, servía de manifiesto de la militancia del proyecto tras una fachada de pintoresca arqueología de la imagen. Estampa Popular pretendía seguir el modelo de formatos históricos como la llamada “literatura de cordel”, forma precaria de una prensa popular que tuvo una gran expansión en Hispanoamérica, pero también en los grabados populares o en los cartelones de feria queregoneros y rapsodas trajinaban de pueblo en pueblo relatando noticias y asuntos de interés para las clases más humildes e incluso iletradas. En el caso catalán, debe tomarse en cuenta la tradición de las aucas, estampaciones de una hoja en la que se trataban asuntos de cualquier índole, a menudo con un tono de velada irreverencia, a través de una serie de viñetas acompañadas de un comentario en verso. Tanto las imágenes de la primera Estampa Popular, con pervivencia en Estampa Popular de Barcelona, como el formato técnico del proyecto y los términos en los que se hace referencia a su público potencial mostraban la permanencia de una imagen idealizada y romántica de la sociedad como pueblo, e incluso literalmente: la ruralidad era aún

vigente como modelo de lo popular a finales de los cincuenta y principios de los sesenta de los 60 antes de que estallase el proceso del desarrollismo económico y mientras no fuera prudente referirse al concepto y la iconografía del proletariado industrial.

En Estampa Popular se reunieron artistas diversos. Entre los de la generación más joven algunos tendrían una carrera poco afortunada, mientras que otros se dedicaron posteriormente al diseño gráfico, como en el caso de Marc Cartes, asociado al PSUC. Pero la base estaba formada por la generación de posguerra y por el grupo de amigos formado por Albert Ràfols Casamada, Maria Girona, Francesc Todó y Esther Boix, junto a la participación del siempre activo Guinovart. Es interesante ver como Ràfols Casamada renunció para Estampa Popular a su habitual lenguaje abstracto y formalista en beneficio de un estilo más simple y directo [335]. Rodríguez-Aguilera fue uno de los críticos que dieron su apoyo y se vincularon al proyecto de Estampa Popular. No sabemos si pensó en Brotat ni se le hizo alguna propuesta de participación.

La evolución ideológica de parte de la vanguardia europea, que se había iniciado en los años cincuenta, con los textos de Rodríguez-Aguilera sobre Guinovart, los de Arnau Puig sobre la pintura abstracta y los de Cirici sobre el arte comprometido, fue esencial en la valoración de los artistas figurativos de posguerra. Nos lo confirmó el propio Arnau Puig cuando, al preguntarle sobre su opinión sobre Brotat y al reflexionar él mismo sobre la injusta falta de atención que le prestó, nos ofreció esta esclarecedora explicación:

Perquè en Brotat en aquell moment, malgrat reunir les condicions d'un art primari com defensavem que era el romànic, malgrat defugir tot academicisme, a mí, no m'agradava? Perquè trobo que li falta combativitat política, cosa que trobo en el Guinovart.⁷³⁸

La febril actividad de Josep Guinovart o de Antoni Tàpies en el terreno del cartel,⁷³⁹ que se prolongaría hasta bien entrados los años de la Transición, es otro ejemplo de la nueva vocación sociopolítica de la vanguardia catalana, asumida incluso

⁷³⁸ Véase la entrevista a Arnau Puig, 21.2.2010. transcrita en el anexo.

⁷³⁹ Véase AA.VV.: *Guinovart. Cartells d'un temps*, Barcelona, Museu d'Història de Catalunya, Viena Edicions, 2008 y AA.VV.: *Els cartells d'Antoni Tàpies i l'esfera pública*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2007.

desde los presupuestos de una abstracción que, en el caso de Tàpies, utiliza el símbolo como estrategia, lo cual le permitió mantener su propia coherencia estética.

Aprovechando las escasas rendijas que permitía el régimen franquista y respondiendo a los deseos de evolución de la sociedad española, tomaron protagonismo diversas iniciativas más o menos independientes, siempre colectivas, de colaboración de los artistas con la sociedad civil y su reorganización. La politización fue un aglutinante de los artistas de vanguardia catalanes durante los años sesenta y la militancia, de una u otra manera, un requisito para una correcta integración. Es un proceso del que Brodat queda excluido voluntariamente, si bien podría haberse aproximado a la tendencia dominante apelando a una amplia y genérica etiqueta de modernidad basada en la “nueva figuración” o incluso en los valores positivos asociados ideológicamente a lo popular. Pero el lirismo de su obra y su naturaleza introspectiva lo alejaban tanto del experimentalismo como de la ideología, y esta doble singularidad le pasaría factura en forma de aislamiento.

IV-4-c. De la Transición a la posmodernidad.

Que la nueva figuración no era un movimiento ni coherente ni con futuro, ya lo detectaron los críticos más esclarecidos. La exposición *Crónica de la realidad* llevada a cabo en el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares (Barcelona, 1965) pretendía reunir a artistas catalanes y valencianos que practicaban la figuración crítica (Equipo Crónica, Francesc Artigau y Carlos Mensa). En el catálogo, el crítico valenciano Vicente Aguilera Cerni establecía un panorama del arte posterior al informalismo donde aclaraba la inoperancia del término “nueva figuración”, al tiempo que criticaba la adaptación elegante del *pop art* (entendemos que se refiere al inicial basado en el collage y las aportaciones de Rauschenberg) de la que Albert Ràfols Casamada podría ser un ejemplo:

¿Cuál ha venido siendo hasta ahora el censo de las hipótesis posinformales? Primero, la llamada “nueva figuración” que no ha podido configurarse como tendencia y ha quedado convertida, bien en un repertorio de intentos personales neofigurativos, o bien en una continuidad de la indeterminación informal con algunos ingredientes figurativos. Segundo, el “pop art” que si bien en sus versiones originales ha aportado elementos objetuales del pragmatismo y la

brutalidad de nuestra civilización, en sus epígonos españoles parece inclinarse hacia soluciones timoratas, eclécticas y de buen gusto. Tercero, las corrientes de experimentación formal (la hoy llamada “nueva tendencia”, corriente “gestáltica” u “op art”), que en España fueron anticipadamente promovidas por conjuntos como el “Equipo 57” o individualidades como Eusebio Sempere.⁷⁴⁰

En el catálogo escribía también Cesáreo Rodríguez-Aguilera, quien apoyaba a la nueva generación de artistas pop que ahora parecía definirse, especialmente en el caso valenciano, diferenciándola por su carácter preciso y consciente; en definitiva, por sus posibilidades críticas: “Lo que de instintivo y caótico lleva consigo el “pop art”, es aquí, en esta nueva pintura, racional y deliberado”.⁷⁴¹ Mientras, Brotat navega por certámenes y concursos sin rumbo fijo ni integración en colectivo alguno. El arte y la sociedad evolucionan rápidamente. A principios de los setenta aparece la psicodelia y se estrena la película *El submarino amarillo* de los Beatles. La cultura popular que toma el protagonismo es ahora otra, la del hedonismo y la libertad juveniles, la del cómic y los nuevos medios. Un mundo absolutamente opuesto a la concepción tradicional de lo popular, la que constituyó la poética y la iconografía de Brotat, basada en un mundo rural y arcaico. Se consolida una nueva generación de artista figurativos muy alejados de la preocupaciones trágicas y existencialistas de la generación de Brotat, con la pareja Eduard Arranz-Bravo y Rafael Bartolozzi al frente, festivos, irónicos y surrealistas en la actitud, coloristas y eclécticos en el estilo. El cambio de mentalidad que se generaba en los círculos más sofisticados de la sociedad y la cultura avanzaba en un sentido distinto a la sensibilidad y la actitud de Brotat.

Un ejemplo las nuevas posiciones intelectuales respecto a la estética y un anticipo de la posmodernidad lo encontramos en el texto que el crítico Gilles Aillard escribió para una exposición de Eduardo Arroyo en París. Allí interpretaba la obra de Miró (“Miró fefaút”, 1969) explicando que es necesario “rehacer” a Miró justamente porque este representa de manera ejemplar la inocencia y la libertad del artista: “En nous proposant de la liberté l’image d’une innocence supérieure, Miró incarne en effet l’idéal le plus traditionnel de l’artiste comme démiurge, créateur d’un autre monde

⁷⁴⁰ Vicente Aguilera Cerni: texto del catálogo para *Crónica de la realidad*, 1965; citado en Calvo Serraller, Francisco (ed.): *España. Medio siglo de arte de vanguardia*, vol. I, óp. cit., p. 601.

⁷⁴¹ Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: texto del catálogo “Crónica de la realidad”, íbidem.

destiné a bercer celui-ci”.⁷⁴² Inocencia y consuelo son características que Brodat quiso tomar de Miró, mientras que Arroyo, el nuevo artista de la generación del pop y la cultura de masas, tiene objetivos de carácter crítico que implican no la reedición de la inocencia, sino todo lo contrario, la agudeza distante, la ironía, la apropiación y la reflexión histórica: “Ce que veut montrer Arroyo, c’est que cette oeuvre ne peut rien montrer du monde réel dans lequel nous vivons, car dans ce monde les choses sont toujours déjà là, en face de nous et non dans notre imagination, et par conséquent l’exercice de la liberté ne peut pas être innocent”.⁷⁴³ La nueva ingenuidad, la virginidad del artista, ya no es ingenua, es el vitalismo insolente de la juventud (quizás desplazado al terreno de la espontaneidad del rock o la simplicidad del cómic). El primitivismo ya no es una salida ni un modelo de renovación. Los nuevos artistas son conscientes de que deben actuar críticamente desde el sistema icónico de la nueva cultura. Aunque a principios de los setenta intentara fugazmente adaptarse a la nueva temática social con sus cuadros de denuncia y evocaciones futuristas, Brodat no prosperaría en ello porque el desajuste de su poética con la dinámica de la época era de fondo, no de estilo. La modernidad ya no volvería a seguir los preceptos románticos del primitivismo. Por eso es prácticamente imposible encontrar, a partir de esa década, artistas que practicaran la poética del ingenuismo o el primitivismo a menos que pertenecieran a las generaciones anteriores.

Paralelamente a este cambio estético e ideológico en las filas del arte moderno que coincidía con la progresiva superación de la herencia de la posguerra, se podía dar por terminado el proceso de legitimación mediante el arte contemporáneo incoado (con la sabida intención propagandística) por las instancias oficiales, principalmente el Instituto de Estudios Hispánicos. Los años previos a la muerte del dictador fueron los de una cierta activación de la iniciativa privada. Lo mismo sucedió en los primeros de la Transición antes de que el gobierno socialista instaurara una enérgica política cultural con el objetivo de modernizar el país.

Vimos que Brodat, ante su aislamiento y mal encaje estético y comercial, estuvo a punto de emigrar a principios de los setenta, situación que fue revertida por el providencial contrato con Rodríguez Sahagún.⁷⁴⁴ Este contrato lo condujo a un aumento

⁷⁴² Aillard, Gilles, texto para el catálogo de la exposición de Eduardo Arroyo “Miró refait”, París, Galerie André Weill, febrero-marzo 1969. Citado en Calvo Serraller, Francisco: España. Medio siglo de arte de vanguardia, óp. cit., p. 674.

⁷⁴³ *Ibidem*.

⁷⁴⁴ Vid. p. 286. [A41].

de su producción artística y a cierto conformismo creativo en pos del éxito comercial en un camino que ya no tendría vuelta atrás. Este fenómeno se puede observar en otros artistas de su generación y en esta misma época.

Mientras aparecían el arte conceptual y la performance,⁷⁴⁵ y luego el retorno a la pintura, un número significativo de los artistas que habían capitaneado la recuperación de la modernidad en la posguerra pasaban a un circuito más convencional y evolucionaban hacia fórmulas artísticas más o menos conservadoras, en un proceso similar al que siguió Brotat tras su contrato con Rodríguez Sahagún.

Uno de los casos más claros es el de Francesc Todó, quien había practicado una pintura cercana al ingenuismo y había podido encajar luego en el proceso de ideologización de la pintura que lo conectó con los debates de vanguardia. No obstante, la realidad comercial del arte en Cataluña además de la falta de adaptación de esa modernidad figurativa (y contenida en lo emotivo y lo ingenuo) a los condicionantes y las dinámicas de tiempos más cambiantes y radicalizados, le condujeron a una pintura cada vez más tradicional centrada en el realismo lírico sofisticado y refinado pero ajeno al experimentalismo. Esta evolución de Todó coincidió con su entrada en la Sala Parés, le célebre galería barcelonesa caracterizada por su gusto conservador y su fiel clientela burguesa.⁷⁴⁶ Otro artista que pasó de la modernidad de posguerra, de la herencia poscubista de su maestro Ramón Rogent y de un fugaz encuentro con la abstracción, a una pintura realista cada vez más limitada a la evocación de los entornos vitales de la burguesía fue Josep Roca-Sastre, también vinculado a la Sala Parés. Roca-Sastre es un caso extremo de esa renuncia a la modernidad que pretendía la continuidad evolutiva de las vanguardias a favor de una pintura con innegable calidad pero menor ambición moderna.⁷⁴⁷

En estos años setenta se confirma la tendencia conservadora (el agotamiento de algunos atrevimientos juveniles) generalmente asociada a una comercialización menor. Un caso dramático es el de Jordi Curós, quién había practicado un expresionismo vigoroso en los cincuenta y había pasado a la abstracción llegando a hacer una

⁷⁴⁵ Parcerisas, Pilar: *Idees i actituds. Entorn de l' art conceptual a Catalunya, 1964-1980*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1992. Utrilla, Lluís: *Cròniques de l' art conceptual*, Barcelona, Edicions Robrenyo, 1980. AA.VV.: *Noves abstraccions, Barcelona – Madrid*, MNCARS – MACBA, 1996.

⁷⁴⁶ AA.VV.: *Francesc Todó*, Barcelona, Sala Parés, 1990.

⁷⁴⁷ AA.VV.: *Roca-Sastre, 1928-1997*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1999.

exposición individual en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en 1961.

Curós renunció a la experimentación en los años sesenta y en los setenta

Otros artistas se estancaban en formas de una modernidad mesurada y más bien anacrónica. Es el caso de Jordi Mercadé, fundador de la revista *Algol*, pionero de la abstracción e introductor del expresionismo miserabilista parisino en Cataluña, que se fue estancando en un expresionismo formulista y repetitivo, a menudo asociado a temáticas paradójicamente amables como los paisajes de Cadaqués. Mercadé estuvo vinculado a la Galería Guifré-Escoda de Barcelona situada en la parte alta de la ciudad, lejos de la zona más vanguardista de la calle Consell de Cent (Sala Gaspar, René Metras, Adrià) y con una clientela de gustos prudentemente modernos. Algunas formas tardías de un surrealismo mágicista fueron también vías para el refugio de los artistas en fórmulas a la vez asimilables por el público y en las que pudieran mostrar su maduración técnica, cayendo por ello en cierto manierismo. Sería el caso de Marc Aleu, de Eduard Alcoy e incluso de un artista exitoso y fundador del mítico grupo Dau al Set como Modest Cuixart. La evolución neorrenacentista del otrora expresionista abstracto Josep Maria Subirachs, coincidiendo con un aumento de encargos institucionales o bancarios, fue el inicio de un controvertido éxito que lo alejó progresivamente del favor de la crítica vanguardista.

Que los creadores exvanguardistas se pudieran integrar en galerías de carácter comercial se podría considerar una señal de normalización y asentamiento, pero en muchos casos llevó consigo un estancamiento creativo y un alejamiento, a menudo irrecuperable de las dinámicas de vanguardia. Paralelamente, continuaron su carrera propia dentro de los preceptos de investigación o de exigencia propios del arte de vanguardia aquellos artistas que o bien tenían un éxito y una carrera consolidadas (Tàpies, Ràfols-Casamada, Hernández-Pijoan, Guinovart) o bien tenían una voluntad y una determinación que los condujo a realizar su obra de modo independiente sin atender a un mercado inexistente y a un reconocimiento escasos o intermitentes (casos, por ejemplo, de Enric Planasdurà, Daniel Argimon o Carles Planells).⁷⁴⁸

⁷⁴⁸ Las fluctuaciones en el estilo y la trayectoria pública de los artistas de posguerra merecen un examen más atento. Anotemos como otro aspecto a estudiar para entender el fenómeno el hecho de que fue justo durante el período que va de finales de los sesenta a finales de los setenta cuando diversos creadores abandonaron la práctica profesional o la redujeron sustancialmente e incluso desaparecieron del panorama artístico para regresar a lo largo de la década siguiente cuando las circunstancias resultaron más favorables (casos de Lorenzo Jiménez Balaguer, Salvador Alibau, Joan Furriols o Francesc Torres Monsó).

La llegada de los años ochenta (con la consolidación de la democracia y la entrada en la Unión Europea) supondría un cambio radical en la cultura española. La aspiración de modernidad, convertida casi en una imagen de marca o promocional del Estado, condujo a un entusiasmo renovado por la originalidad y el cosmopolitismo que iba mucho más allá del arte y se hacía visible en el entorno cotidiano, en los medios de comunicación, el cine, la moda, la publicidad y los productos surgidos con la incipiente fiebre del diseño. El paisaje urbano y humano de la Barcelona que se preparaba para las Olimpiadas de 1992 dejaba atrás definitivamente los deprimentes recuerdos de la posguerra.

En este contexto se consolida y refuerza el papel de los representantes paradigmáticos de la modernidad artística; el entusiasmo y los grandes fastos se dan la mano con la precariedad:

Los socialistas en el poder y los artistas en las escuelas de Bellas Artes. Se había creado un clima, sobre todo en el aparato público, favorable a la cultura y, en especial, las artes visuales que pretendía demostrar que España era un país moderno: la política utilizará la obra de los artistas como bandera de la renovación social y política del momento. Para ello se realizarán grandes exposiciones colectivas donde se agrupan a los artistas jóvenes y los emergentes [...]. Barcelona, como otras ciudades de nuestro país, florece en este momento de grandes expectativas, se llena de centros que, a la larga, deberán cerrar porque la realidad es solo una y pobre. Hay pocos coleccionistas —aunque los que existen son muy coherentes— y pocas ayudas públicas para demasiadas puertas.⁷⁴⁹

En este contexto de euforia, los grandes artistas ejercen una fuerte influencia en la generación más joven, sobre todo porque representan, tras los rigores del conceptual y el arte comprometido, un modelo de artista romántico, individualista y expresivo. Así, Tàpies, Guinovart, Hernández-Pijoan (desde su magisterio en la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona) y Albert Ràfols Casamada (director de la escuela Eina) ejercen un papel de faro junto con la nueva recuperación de Miró, cuya radicalidad influye en una de las cabezas visibles del neoexpresionismo posmoderno, Ferrán García

⁷⁴⁹ Renau, Clara: “La década de los 80. Donde elegir se convirtió en una opción”, *Ars Nova. Dossier Cataluña*, vol. 1, Barcelona, *Ars Nova*, 2002, pp. 156-169.

Sevilla [336].⁷⁵⁰ Los grandes nombres que surgieron de la posguerra adquieren ahora el estatus de símbolos y maestros y son incluidos en colecciones públicas y privadas o en exposiciones nacionales e internacionales que construyen la nueva imagen de la España democrática. El éxito y el prestigio de estas eminencias marginó a las figuras menores e irrecuperables, aquellas que habían abandonado, años atrás, la senda de la vanguardia a pesar de que algunas ensayaran un regreso a los lenguajes modernos (el retorno a la abstracción de Cuixart o de Jordi Mercadé, por ejemplo). La obra de Brotat en estos años ochenta no tiene ninguna conexión posible con los movimientos contemporáneos. Las galerías en las que expone, su propia personalidad, están en el polo opuesto de la seducción propia de entornos más propicios. Su obra se mantiene en un lirismo de lo popular que no tiene la radicalidad de los “nuevos salvajes” (el descaro de Barceló o de Mariscal junto con la agresividad de García Sevilla serían los mejores ejemplos del eco de aquel movimiento posmoderno alemán en nuestro contexto) ni posee la actualidad irónica de las nuevas formas de ingenuismo que desempeñaban cierto papel en ámbitos culturales como el musical (Jaume Sisa)⁷⁵¹ o el teatral (compañía Els Comediants).

IV-4-d. La deriva comercial del ingenuismo

Más allá del aislamiento o del estancamiento creativo que Brotat compartía con otros artistas de su generación, si hubiera que identificar un movimiento o un fenómeno con el cual Brotat fue relacionado, si bien de forma compleja y conflictiva, en estos años finales de los setenta y ochenta este debería ser el de la pintura naif.

Hemos visto que el primitivismo ingenuista fue abandonado por buena parte de sus practicantes de la década de los cincuenta. Paralelamente, se fue consolidando una asimilación comercial del naif que se concreta y muestra un gran impulso a partir de los años setenta⁷⁵². Hemos visto cómo la crítica debatía, muchas veces con la voluntad de

⁷⁵⁰ *Ibidem*, p. 162.

⁷⁵¹ Las canciones folk de Sisa fueron un himno generacional en los años setenta y principios de los ochenta. “Voldria fer una canço per retrobar l’innocència”, cantaba en “Voldria fer una cançó” del disco *Roda la música* (1983).

⁷⁵² En 1967 se funda el Musée d’Art Naïf de Laval y en 1982 el Musée International d’Art Naïf Anatole Jakovsky de Niza, actualmente el más importante de Francia. En 1990 se funda el Museo Internacional de Arte Naif de Jaén, a partir de la colección de Manuel Moral Mozas. En 1966 se había creado la Trienal de Arte Naif de Bratislava, que inicia un importante movimiento de difusión y promoción del arte naif autóctono en los países eslavos, pertenecientes entonces al bloque comunista. En 1972 apareció un monumental repertorio donde, significativamente, no

establecer necesarias diferencias, la relación de Brotat con el ingenuismo, distinguiéndolo de lo que se podría considerar más estrictamente como escuela naif. Es en los años ochenta cuando el estancamiento de las aportaciones críticas sobre Brotat lleva a una mayor reiteración del tópico de lo naif y su propia obra parecía encajar mejor con la de los pintores de dicha escuela, no tanto por similitudes formales sino porque en cierto modo había perdido su potencia poética y su atrevimiento formal, de modo que quedaba en un lirismo más superficial que es el que corresponde con la escuela naif, una vez esta se convirtió en escuela o estilo.

En 1973, Brotat fue incluido por primera y única vez en una exposición de arte naif. *Pintores naif*, que se presentó en el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares con la colaboración del Instituto Alemán, completaba la que los institutos alemanes de Madrid, Barcelona, Valencia y Bilbao habían presentado ese mismo año: *Pintores naifs. Colección Holzinger – Múnich*. Si la muestra alemana reunía a artistas que pertenecían estrictamente al circuito de lo naif, la de Barcelona reunía a artistas que habían participado en los experimentos de la vanguardia. Los incluidos eran Joan Brotat, Miguel Capel García, José Prat (el “mut de Capellades”), Miguel Rivera Bagur, Carme Rovira y Maria Sanmartí. La lista de obras es reveladora. No se trataba de una exposición con piezas actuales de artistas naif, sino con trabajos que podían encajar en una interpretación, lo más intensa posible, del ingenuismo primitivo. Las obras presentadas no son del año de la exposición, sino muy anteriores, de los cincuenta o sesenta, correspondiendo en cada caso al momento de su aparición en el contexto artístico. De Brotat se exponen “Tenistas” de 1957 [337], “Figura sentada” de 1956 y “Labrador arando” (aunque no se indica, probablemente la versión de 1951). De algún modo se deja implícito que la obra posterior de Brotat ya no se ajustaba a la etiqueta naif. Aunque tuvieran, de un modo u otro, una relación con el entorno del arte de vanguardia mayor de la que sería propia de un artista naif (bien absolutamente ajeno a lo profesional bien integrado en el mercado específico de la escuela naif), los artistas que le acompañan tienen una carrera profesional y un lenguaje muy distintos de los de Brotat. Como vimos anteriormente, Maria Sanmarti, Carmen Rovira y Miguel Rivera Bagur responden al perfil del artista naif. Es también el caso de Miguel Capel García, quien empieza su carrera artística con posterioridad a estos, en los años sesenta.

está incluido Brotat: Bihalji-Merin, Oto: *Les Maîtres de l'Art Naïf*, Bruselas, La Connaissance, 1972.

La exposición pretende ofrecer una versión culta y moderna del naif. Por eso se diferencia y a la vez complementa la exposición de la colección Holzinger. Aunque los artistas presentados tienen un vigor y expresan un grado de ansiedad y extrañeza que los diferencia del naif más decorativo y sentimental, el resultado de esta estrategia discursiva que asimila artistas tan diferentes es, seguramente, perjudicial para Brotat. Solo se puede entender su participación por su afinidad con los responsables de la programación de las exposiciones del colegio de arquitectos y porque en ese año 1972⁷⁵³. Recordemos que es también una época de crisis para Brotat, en la que piensa en emigrar y justo antes de lograr el salvador contrato con Rodríguez Sahagún. Es posible que en este momento estuviera receptivo a un contacto con la naif, aunque no se ajustara a su lenguaje de la entonces⁷⁵⁴.

Encontramos en la exposición a dos artistas que ya habían expuesto en un contexto moderno y profesional, Carme Rovira y Miquel Rivera Bagur. Carme Rovira⁷⁵⁵ emigró a París en 1962, donde seguiría pintando pero basando su sustento en las más modestas profesiones siendo ya una persona madura, des de criada, de empleada de limpieza y de obrera textil. Por su parte, Rivera Bagur tendría una carrera muy fructífera y reconocida, compartiendo espacio con artistas modernos de su generación. A partir de 1968 participará cada vez más en diversas exposiciones de arte naif, encontrando en ellas un acomodo que se ajustaba a su perfil artístico.

Tanto en el caso de Carme Rovira como en el de Rivera Bagur (cuyo éxito es diferente, mucho mayor en el caso del mallorquín) se trata de artistas cuyo lenguaje no evolucionaría con el paso del tiempo. Este carácter repetitivo y estático, tanto si era debido a criterios comerciales como a las capacidades e intereses de los artistas, sería una de las características que permiten distinguir claramente al artista naif del artista moderno que pueda utilizar los recursos formales o poéticos del primitivismo, como sería el caso de Brotat.

⁷⁵³ El asesor artístico entre 1969 y 1975 fue José Corredor-Matheos. Anteriormente, tras un breve intermedio en el que se hizo cargo de esa labor Rafael Santos Torroella, el responsable había sido Cesáreo Rodríguez-Aguilera, quien ya contaba con la colaboración de Corredor-Matheos.

⁷⁵⁴ En la biblioteca de Brotat se conservaban tres ejemplares de la revista *INSITA (Bulletin Insitného Umenia)* [boletín del arte ingenuo] correspondientes a la III Trienal de Bratislava de Arte Ingenuo. La revista contiene textos en inglés. En la traducción se pretende generar el neologismo *insite art*, criterio que desvela un intento de dotar de identidad propia al arte primitivo o ingenuista originado en los países eslavos. La revista (cuya calidad de diseño llama la atención) posee artículos muy interesantes (de categoría internacional) sobre el arte primitivo o *brut*, incluidas traducciones de textos de Jean Dubuffet.

⁷⁵⁵ Vid. p. 241 y ss.

Los otros artistas que formaron parte de esta colectiva corresponden muy claramente al perfil del artista *brut*, de nula formación y franca marginalidad. Es el caso sobre todo de José Prat, conocido como “el mut de Capellades”. José Prat (1871-1972). Prat, que había fallecido el año anterior, salió a la luz como artista en un artículo de la revista Destino, de una página entera, en la que el crítico Arturo Llopis⁷⁵⁶ lo califica como “fenómeno” y describe su absoluta modestia: “lo único que sabe escribir es su nombre”, acompañado de fotografía en las que se insiste obscuramente en su humildad. Se trataba de un sordomudo que vivía en una cabaña alejada del centro del pueblo de Capellades (población conocida por su fábrica de papel, que atraía a artistas). Miguel Capel (Sorbas, Almería, 1932-1991) corresponde también a este perfil del artista aficionado y de origen humilde. Llegado de joven a L’Hospitalet de Llobregat, Capel fue peón de albañil y obrero en una fábrica textil. Expone por primera vez en Amigos de la Música de L’Hospitalet de Llobregat en 1962. En la década de los sesenta tendrá un protagonismo importante al ser descubierto y apoyado por el crítico Rafael Santos Torroella. Es presentado por el Club 49 en la Sala Gaspar en 1964 y realiza tres exposiciones en la Galería René Metras, dentro de la serie dedicada a artistas contemporáneos *Presencias de nuestro tiempo* (1965, 1969 y 1974). En Capel no hallamos ni el misterio ni la delicadeza de Brotat. Es un artista rudo, claramente vinculado al *brut*. En algunos momentos frisa lo que llamaríamos hoy *bad painting* por su carácter caricaturesco, pero no hay en él un deliberado uso de la fealdad, sino una falta de sutileza. Capel fue una persona sencilla, absolutamente inadaptada al mercado artístico. Santos Torroella lo califica de “Van Gogh del naif”.⁷⁵⁷ Merece la pena señalar el carácter exagerado, casi caricaturesco, de esta comparación realizada con la mejor de las intenciones, pero que pone en evidencia los límites del naif y su ambigüedad. A pesar de su energía, en la obra de Capel hay algo formulario y limitado que, añadido a la marginalidad de su persona y su preparación, lo convierte en un naif prototípico.

El catálogo de la colección Holzinger viene prologado por un escrito del psiquiatra Juan Antonio Vallejo-Nájera, coleccionista y estudioso del arte naif.⁷⁵⁸ El

⁷⁵⁶ Llopis, Arturo: “El pintor sordomudo de Capellades”, *Destino* nº 1280, 17.2.1962.

⁷⁵⁷ Santos Torroella, Rafael: “Miguel Capel”, *El Noticiero Universal*, 31.10.1978.

⁷⁵⁸ La colección de arte naif del psiquiatra Juan Antonio Vallejo-Nájera pertenece actualmente a la Fundación Banco de Santander. Vallejo-Nájera publicaría dos años después de esta presentación para el Instituto Alemán su libro *Naifs españoles contemporáneos* (Madrid, Más Actual, 1975) y una nueva versión en *El ingenuismo en España*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1982. Son libros con pretensión de exhaustividad. En ninguno de ellos aparece, ni siquiera citado, Joan Brotat. En el primero de ellos distingue entre

texto trata de explicar claramente la importancia de distinguir entre “los naifs auténticos”, personas que, simplemente, “no saben pintar” y los que “juegan al naif”, los “profesionales camuflados”. Si bien es interesante analizar los diversos casos, son diferentes las vías que pueden llevar a practicar una pintura de aspecto naif tan válida como cualquier otra, porque en arte se debe juzgar el resultado, no la intención o no solo esta. El discurso de Vallejo-Nájera, a pesar de su buen conocimiento de la psicología del creador, implica un juicio moral que no nos atañe y que demuestra la creencia acrítica en una concepción romántica del artista.

A veces esta confusión que acaba por englobar todo tipo de artista (lo cual no excluye, al contrario, que hay una unidad formal entre las diferentes propuestas que las hace inmediatamente reconocibles como naif) se fomentó desde los críticos de arte que sentían afecto por este estilo. En relación a Brotat y su contaminación con lo naif, debe tenerse en cuenta que el propio Cesáreo Rodríguez-Aguilera fue un defensor y promotor de este tipo de pintura, en la que incluía artistas muy diversos. Ese interés tuvo mucho que ver con la dedicación a la pintura de su esposa, Mercedes de Prat. Rodríguez-Aguilera prologaba la exposición *Colectiva naif en Vic*.⁷⁵⁹

Advertimos que procede de quienes no tuvieron una especial preparación técnica; de quienes, en un momento dado, al margen de cualquier proceso cultural, sienten como una poderosa fuerza ciega, desde dentro, desde muy dentro de sí mismos, que les lleva a coger los colores o la materia para realizar una pintura o una escultura. Hay un espíritu, una sensibilidad que quiere expresarse; al mismo tiempo hay una torpeza, una dificultad por falta de oficio previamente adquirido. (...) A veces el artista naif (o aquel que así nos lo parece) tiene ya perdida su “inocencia”, a causa de una auténtica formación cultural. Pero tropieza en otros aspectos a la hora de realizar la obra, conserva, de manera auténtica, ciertas tosquedades.

“pintura naif” y “pintura de estilo naif”, clasificación que abandona en el libro posterior. Es también revelador que hallemos a Miguel Rivera Bagur y Carme Rovira en el primero, pero que Rivera Bagur desaparezca del segundo. Vallejo-Nájera ciñe realmente el naif al criterio de la falta de conocimientos y destreza pictóricos. Una curiosidad es que incluyera en *El ingenuismo en España* un epílogo sobre su propia obra, con lo cual confirma la identificación del artista naif con el aficionado o el no profesional.

⁷⁵⁹ Rodríguez-Aguilera, texto del catálogo de la exposición *Colectiva Naif*, Galería Librería La Tralla, Vic (entre 1976-1987), en Marín, José Ángel: *Escritos de arte de Cesáreo Rodríguez-Aguilera*, Jaén, Universidad de Jaén, 2007. La exposición presentaba obras de A. Bethancourt, V. Camalich, Antón Eguiguren, El mut de Capellades, Pepa Estrada, María Mar Farrerons, Isabel Garriga, Toia Gili, Anna Goncé, Lolita, Antonio Ortínez, Mercedes de Prat, Regina Pérez, Isabel Sancho, Isabel Villar y Uta Wohlforth.

En su referencia a los artistas naif que han “perdido su inocencia a causa de una auténtica formación cultural”, remitía, por lo menos, a dos de las expositoras, la propia Mercedes de Prat e Isabel Garriga, que era la esposa del pintor Francesc Todó. Obviamente estas artistas, más ocasionales que regulares, tenían a su alcance un buen conocimiento de las técnicas artísticas y de las tendencias modernas. Su pintura, si bien podía manifestar las inseguridades propias de quien no se dedica a ella de manera sistemática y profesional, no respondía a una “perdida de la inocencia”, sino a una elección estética, en la que seguramente se expresaba una sensibilidad de menor ambición que la de un artista moderno profesional.

Brotat fue un artista de preparación, capacidades, modos y objetivos creativos muy diferentes a los de los naif, pero tuvo que lidiar con una comparación que no solo fue un tópico entre la crítica sino que, a medida que perdía contacto con la vanguardia, en ocasiones le ligaba al mercado del naif según un oportunismo que no convenía al artista sino a otro agente. Es el caso de la exposición póstuma en la Galería Tuset *Homenaje a Joan Brotat de los naifs contemporáneos*, inaugurada el 13 de diciembre de 1990. La exposición, en la que no se incluyen obra de Brotat, presenta a uso pintores que corresponden, en general, a los rasgos del naif más comercial (tintas planas de colores brillantes y poco matizados, vistoso colorido, influencia del naif internacional clásico, de Bombois, de Vivin o de los eslavos, falta de originalidad) [339].⁷⁶⁰ Entre estos pintores los hay que han sabido llevar una carrera digna a partir de la asunción del naif como estilo, carrera que se desarrolla entre el circuito de galería, museos y exposiciones naif, bien en aplicados a encargos de diseño (portadas de discos, ilustración infantil), utilizando el naif como lenguaje estrictamente decorativo. Ejemplifica perfectamente este perfil la exitosa carrera de Cristina Fonollosa (Barcelona, 1951) quien realizó estudios en la escuela Massana, amén de toda una serie de cursos regulares de formación técnica [339]. Sería, pues, un caso típico de pintora profesional de estilo naif. En definitiva, aunque el enunciado de la exposición de la galería Tuset parece remarcar la diferencia y la jerarquía entre un Brotat y los naifs, al

⁷⁶⁰ Los pintores son Ana María de Abadal, Pepa Clavo, Milagros Estanislao, Lydia Esther, María Pepa Estrada, Amalia Fernández de Córdoba, Cristina Fonollosa, Juan Guerra, María de la Cruz Gutiérrez Segovia, Basilia López (“Basi”), Tito Lucaveche, Lola Martino, Josep Mir, Milagros Moro (“Yiyo”), Chus Pérez de Castro, Viviana Pichtownikow, Carmen Ramírez, Gracia Risueño, Jaime Rittwagen, Soledad Martin y Carmen Valdés.

mismo tiempo genera una relación ambigua de continuidad entre trayectorias y planteamientos creativos que eran mucho más distintos de lo que los tópicos podían hacer suponer en lecturas apresuradas.

V. Conclusiones

Necesidad de una historia del arte transversal e inclusiva

Al principio de este trabajo me planteaba reconstruir la figura de Joan Brodat, un artista cuya memoria se había disuelto y su obra dispersado o presentado de forma muy parcial. Esperaba que ese examen permitiera comprender la importancia y ciertos matices de la figuración primitivista en el arte catalán de posguerra. Para ello, tras la ordenación y estudio del Archivo Brodat y de las fuentes complementarias, unidas a las entrevistas realizadas a lo largo de los años, he planteado una articulación interpretativa de la obra de Brodat que ha sumado y relacionado la evolución de la obra, las variaciones de su fortuna crítica y de su carrera profesional teniendo en cuenta su biografía y su relación con corrientes artísticas coincidentes o paralelas.

Brodat recoge los atributos (o atribuciones), valores y características de la figuración primitivista e ingenuista de posguerra. De ahí que podamos observar la fortuna de esta a través de él. Para este estudio no había hasta ahora ningún texto analítico global y objetivo. Encontramos, eso sí, un notable corpus crítico y algunos escritos a cargo de autores solventes, pero que forman parte de la misma historia que relatan y que tienen parte en los debates y posicionamientos que la configuraron. Ninguna de estos textos es globalmente retrospectivo (los mejores, a cargo de Cesáreo Rodríguez-Aguilera y José Corredor-Matheos, son breves y no van más allá de los años sesenta). Tampoco abordan el problema fundamental de la decadencia del artista. La crítica de arte, aunque puede de ser de gran calidad literaria o analítica, no suele abordar la descripción del artista desde la objetividad, sino desde el partidismo y o bien manifiesta su desaprobación o bien usa el eufemismo como manera de suavizar los posibles problemas de una obra para presentar de ella la mejor faceta posible. Por tanto, la crítica de arte es una fuente interpretativa, pero sobre todo es un síntoma y un agente activo de las dinámicas creativas de cada época, tal como se ha comprobado a lo largo de la tesis.

Para el correcto análisis de una obra artística, esta no puede separarse de la biografía personal y de la carrera profesional del creador. No obstante, esta relación debe estudiarse desde una perspectiva diferente a la habitual de “vida y obra”, pues se corre el peligro de caer en la retórica que se estilaba en buena parte de la crítica de la época, combinación de formalismo y mitificación biográfica de herencia romántica. Por eso es necesario relacionar la evolución artística, la carrera comercial, la presencia y visibilidad públicas, la valoración de la crítica y la posición jerárquica que le atribuye, la

influencias y las diferencias respecto a las tendencias dominantes o secundarias de su época, así como, naturalmente, la situación personal en su dimensión íntima, de lo vivido, lo emocional y lo afectivo. He tratado de observar y establecer relaciones entre los diferentes factores que concurren en la evolución de una obra, pero no nos parece posible establecer relaciones estrictas de causa-efecto. ¿Cuál es el primer factor: el personal o el creativo, el económico o el discursivo? Quizás no sea posible ni realmente necesario establecerlo. Se nos antoja un debate estéril (el huevo y la gallina) pues no nos parece correcto establecer un esencialismo o determinismo en la creación artística a favor de cualquiera de sus razones y mecanismos. No obstante sí podemos observar qué coincidencias de factores se producen en el desarrollo de una obra y una carrera artística: cómo un artista como Brotat crea un universo personal con coherencia y cómo, progresivamente, va perdiendo tensión creativa, acompañada de una decadencia profesional. Por otra parte, el análisis de Joan Brotat demuestra la necesidad de estudiar las figuras marginales de la historia del arte, primero porque en realidad a veces no lo fueron tanto como su olvido pueda hacer suponer y luego porque pueden ser representativas de tendencias que formaron parte de un debate artístico que necesita siempre de varios interlocutores y opciones. El interés de Brotat es aún mayor cuando comprobamos que, entre los artistas y la crítica de su contexto, la marginalidad –esa marginalidad que se definía entorno a la idea de primitivismo, de arcaísmo de ingenuismo- quiso ser un valor positivo y estimulante para la modernidad.

Meandros de una carrera profesional

He querido superar la indeterminación sobre Brotat (datos incorrectos o variables, impresiones o juicios subjetivos) y espero haberlo logrado en buena parte, si bien es cierto que, finalmente, un estudio de lo complejo conduce siempre a nuevos puntos oscuros. No obstante, a pesar de las lagunas, he podido esclarecer los episodios clave y las características personales fundamentales de la biografía de Brotat. La luz que aporta sobre el auténtico sentido de su obra y sobre ciertas elecciones personales que afectaron a su carrera muestra la importancia de la experiencia vital a la hora de explicar el trabajo de algunos artistas. El caso más claro (conectado con un problema que no fue solo suyo, sino compartido por una generación) fue el de la Guerra Civil Española. Sobre una experiencia impactante y de consecuencias prolongadas, Brotat ejerció una ocultación no solo biográfica sino también poética. La apuesta por la simplicidad original de lo

primitivo, unida a la evolución de los mundos amables de lo ingenuo y lo popular pudieron ser un modo de empezar de nuevo y negar las miserias e injusticias que le había tocado sufrir. Por eso, cuando Corredor-Matheos habla de una “inocencia ganada”⁷⁶¹ a propósito de la obra de madurez de Brotat tras su período más expresionista, en realidad podríamos precisar que esa inocencia (supuesta, construida o estratégica) ya se había ganado en los años cincuenta, cuando consigue crear una poética personal y una obra continuada a los treinta años de edad.

El trauma, la timidez, unas peculiares relaciones familiares, las estrecheces económicas y los constantes (y poco aclarados) problemas de salud son factores sin duda relacionados con su manera de entender el arte y con su obra. La presencia del autorretrato, latente en el isomorfismo de los rostros masculinos y redundante en algún autorretrato múltiple, confirma la vocación introspectiva y personal de la obra de Brotat, con una intensidad inquisidora e inquietante que va mucho más allá de la aparente serenidad de su obra a primera vista [340] [341] [342]. Su breve obra poética y algunas de su cartas confirman esa peculiar mezcla de ingenuismo y melancolía como manifestaciones de un temperamento claramente depresivo que solo el arte parece aliviar, aunque hubo lapsos (entre 1958 y 1962, por ejemplo) en que dominaba y frenaba la creación misma. Ingenuismo y melancolía subyacen constantemente en una obra donde el simbolismo (la referencia más o menos poética y metafórica a grandes temas de la existencia como la vida o la muerte) es fundamental.

El esfuerzo formativo de Brotat y su voluntad de asimilar e incorporarse a las tendencias artísticas de vanguardia, acompañado en un primer momento por un personaje también singular, marginal y trágico en su pobreza y entusiasmo como fue Josep Maria de Sucre, son aspectos que lo diferencian del perfil autodidacta y la trayectoria homogénea de los artistas naif o auténticamente marginales. Hemos visto cómo la impronta de lo artesanal era una realidad formal (durante sus estudios en el Ateneo Obrero) y no una simple evocación poética, pero también hemos comprobado que Brotat supo darle una complejidad plástica propia del arte moderno: su uso de lo decorativo tiene un valor estético y simbólico. Brotat quiso y pudo llevar una carrera profesional digna en su conjunto, pero con una dinámica de declive lento tras los primeros años de eclosión pública. A pesar del interés que despertó inicialmente y de las numerosas exposiciones, no cuajó como artista importante e influyente y se tuvo que

⁷⁶¹ Vid. p. 337.

comercializar dispersándose en su propia obra. No se consolidó realmente su reconocimiento en Barcelona, ni a través de la asimilación institucional ni a través de una complicidad colectiva de sus colegas. Tuvo cierta protección por parte de críticos notables como Cesáreo Rodríguez-Aguilera, pero eso no pudo compensar su aislamiento personal y su falta de sintonía con otros artistas catalanes. Fue seguramente esta una de las principales razones por la cuales, a pesar de su evidente conexión con la estética de la figuración primitivista de influencia románica y mironiana, y sin menoscabo de exposiciones constante pero en general menores, Brodat tuviese una actividad más prestigiosa y reconocida en Madrid que en Barcelona. Históricamente, tiene especial interés la excepción valenciana: las relaciones que Brodat tuvo allí, compartiendo con Gil y Faus un intenso expresionismo primitivista y el respeto del que gozó entre algunas personalidades. La experiencia quedó en parte truncada por la prematura muerte de Gil y el desastre de las inundaciones de 1957, y aunque Brodat mantuviera en los sesenta las relaciones con Salvador Faus para seguir practicando la cerámica, esta experiencia fue breve y superada por la dinámica abstracta del grupo Parpalló.

En torno a Brodat emergen personajes secundarios de mucho interés para próximas investigaciones. Aún queda mucho por estudiar sobre Josep Maria de Sucre, como superviviente y derrotado viviendo entre la miseria y la dignidad. Ángel Marsá y los Ciclos de Arte Nuevo en la Galería Jardín suelen ser citados, pero no se ha estudiado su papel como teórico: todo su discurso sobre el arte moderno se vislumbra en los textos sobre Brodat. No debe olvidarse a Mercè Ros, coleccionista fiel y una de las pocas amistades de Brodat, que estuvo relacionada con el ADLAN republicano. Salvador Faus, ceramista y grabador valenciano que propició el fructífero contacto con Manolo Gil, es también un desconocido, en parte por su emigración a los Estados Unidos. Serían necesarios también trabajos sobre las ideas y la influencia de críticos como Luis González Robles, Rafael Sánchez Camargo y Carlos Aréan que, en una medida u otra, tuvieron una participación activa en la política de promoción artística del régimen franquista.

Me ha interesado especialmente el proceso de auge y decadencia que sufrió Brodat. A la luz de lo estudiado, el problema no fue de falta de evolución o de atrevimiento formal, al menos en una primera fase. Los experimentos con la abstracción tanto a finales de los cuarenta como a finales de los cincuenta, así como la honestidad pulsional y nada complaciente de sus terribles visiones en los sesenta, testimonian del

carácter honestamente expresivo y poco complaciente que está en la base del trabajo de Brotat. Ahora bien, en los últimos veinte años de su trayectoria, y de manera cada vez más acusada, sí que se comprueba una pérdida de tensión y de belicosidad poética, así como un intento por adaptarse a las expectativas de su mercado. El problema de Brotat parece tener mucho que ver con el aislamiento personal. A pesar del apoyo de algunos críticos Brotat no se integraría nunca en la comunidad artística y debió sentirse incomprendido artísticamente, tanto por parte de la crítica, que le relegaba a lo naif, como por contraste entre su obra y la evolución hacia la abstracción de sus contemporáneos más influyentes. La tentación de la emigración, que subyace en algún momento de su vida es reflejo de cierto malestar y necesidad de salida. La renuncia progresiva a la vanguardia fue una claudicación lenta y progresiva, no el resultado de una decisión abrupta surgida de un debate artístico, sino el resultado de un agotamiento y de unas elecciones profesionales, surgidas de la necesidad o de la falta de visión estratégica, que le irían situando en un circuito comercial cada vez más secundario y conformista. La presión de su marchante Maurice Bonnefoy, que resultó finalmente improductiva y capitalizó buena parte de las obras de la mejor época de Brotat como la influencia de Agustín Rodríguez Sahagún, que ofreció un contrato confortable abruptamente interrumpido al cabo de pocos años, son casos claros de la influencia de los marchantes en el desarrollo y la maduración de la obra de un artista, por no entrar en cuestiones más subjetivas respecto a su confianza personal. Este proceso, con variantes, se podría observar en otros artistas de su generación, como los que pasaron de la vanguardia formal o ideológica a una modernidad moderada y amable con un salida comercial más pragmática y conservadora, caso, por ejemplo de Josep Roca-Sastre o Francesc Todó y su relación con la Sala Parés de Barcelona.

A pesar de ser Brotat, aparentemente, un artista ajeno al contexto político-social, es curioso notar como su obra tiene más fuerza y sentido en los años de posguerra y que a finales de los sesenta y durante los años setenta, llegada y asimilada la sociedad del pop y de la abundancia, del olvido de las penurias más graves, Brotat queda desubicado, mal adaptado, con una obra que va pareciendo cada vez más superficial y desactivada del drama y la intensidad. Podría ser, como en otros casos, la llegada de una madurez acomodaticia la que explicara esta pérdida de relevancia. Pero parece más sensato concluir que Brotat y su obra son productos de la posguerra, de un contexto muy particular, marcada por la precariedad i el pathos existencialista.

Matices de una poética y valores compartidos

El análisis en profundidad de la obra de Brotat ha permitido descubrir en ella toda una serie de aspectos que habían pasado desapercibidos hasta ahora o que habían sido comentados solo de pasada. Una constatación esencial para poner en duda las ideas recibidas sobre el arte de posguerra ha sido comprobar que la abstracción no fue un resultado evolutivo a partir de la figuración, pues Brotat fue pionero, junto a otros artistas, en los ensayos con lo abstracto a finales de los años cuarenta, aunque las realizara en un ámbito privado y experimental. La figuración primitivista de Brotat o la surrealista de Dau al Set fueron opciones deliberadas frente a lo abstracto, quizás por la necesidad narrativa y comunicativa más allá del lenguaje estrictamente formal de una generación angustiada por el panorama de posguerra. La llegada de la segunda oleada de abstracción, la informalista, a mediados de los cincuenta, cambiaría estas posiciones y representaría un giro definitivo hacia la abstracción que, esta vez sí, crearía una dicotomía y una oposición de la que saldría esencialmente vencedora frente a la figuración.

Respecto a la poética de Brotat, la he definido más allá de la aparente amabilidad de los temas cotidianos y de la contención expresiva que hicieron creer en una simplicidad elemental. Aparte del valor compensatorio e incluso trágico de esta sencillez, en Brotat hay una constante necesidad simbólica que se observa en casi todos sus períodos a excepción de los últimos diez o quince años. El vitalismo, la celebración de la germinación como emblema del nacimiento de la vida, es el tema fundamental en los años cincuenta. Le acompaña, en soñada armonía, la idealización del mundo rural y del trabajo artesanal. La muerte, aparece en este universo de modo puntual pero significativo. La obsesión por la mujer o por el animal como compañía protectora adquiere, por su repetición, un valor misterioso. Hay una dimensión religiosa compartida por otros artistas, en torno al franciscanismo, que responde a los anhelos de reconstrucción moral de la época. El mundo de la farándula y de los músicos, heredero de cierta iconografía tópica en la pintura moderna surgida de la primera escuela de París, toma en Brotat una dimensión más fuerte, la de simbolizar al artista y su resistencia ante las adversidades y el carácter inhóspito del mundo, tal como representa el modelo de Orfeo que se desarrolla en la obra de los sesenta. Hay una melancolía latente en toda la obra de Brotat que se acaba convirtiendo en tema, a través de la iconografía, de raigambre romántica, de las figuras contemplando el paisaje. El

monstruo, los seres amenazadores y los personajes torturados y sufrientes confirman la dimensión trágica de su obra. Tras una mirada completa y atenta, la obra de Brodat descubre facetas mucho más complejas que los limitados tópicos que la describieron. No me he limitado al período más creativo de Brodat. He tratado también de explicar cómo a lo largo del tiempo trató de actualizar su poética, cómo introdujo nuevos temas (el paréntesis de futurismo apocalíptico hacia 1970, por ejemplo) y cómo, finalmente, derivaría hacia un populismo pintoresco y carente de profundidad.

He precisado y concretado también las influencias desde el punto de vista formal y poético que crearon el humus para esta obra y que Brodat compartió en parte (aunque utilizó a su manera) con sus contemporáneos. He mostrado la influencia de Joan Miró y cómo esta pudo venir de una doble fuente: las reproducciones en diferentes publicaciones y el precedente de su asimilación por parte de Dau al Set. Esta vinculación con la obra de Miró no solo sirve para dotar de consistencia vanguardista a la obra de Brodat y mostrar sus referentes cultos, sino que contribuye también a explicar el importantísimo papel que, más allá de Dau al Set, tuvo Miró en la evolución del arte catalán durante la posguerra. Justamente la influencia de este grupo en Brodat ha sido interesante por cuanto suministra datos sobre la aportación del grupo al contexto generacional, en el sentido de reconocer su protagonismo para insertarlo en un proceso que no dependió solo de él. He tenido ocasión también tratar la influencia del románico, pues Brodat pudo ser el artista moderno más claramente influido por este estilo medieval. Su valor era plástico (la simplificación bidimensional), simbólico (el anhelo de una grave trascendencia), militante (el retorno a las fuentes expresivas más primigenias) e identitario (su naturaleza catalana). La inspiración en el arte infantil es indiscutible en Brodat. Su trascendencia fue sobre todo teórico-crítica, pero justificó toda una vía de exploración formal basada en la espontaneidad del dibujo y en una simplicidad radical. Hemos visto cómo en diversos momentos de su carrera, Brodat recibía la influencia de la Escuela de Vallecas, y especialmente de Rafael Zabaleta, pintor que tuvo gran impacto en el arte catalán de la época. Respecto al ruralismo de los pintores castellanos (y de Zabaleta en particular), Brodat hizo su propia interpretación. Esta fue coherente, pero a la larga quedaría desmarcada de las que llevaron a cabo artistas que buscaron una dimensión más ideológica, como ocurre con Guinovart o con el proyecto de Estampa Popular. Entre las influencias internacionales destaca por su persistencia la de Massimo Campigli, cuyo ascendiente entre los artistas catalanes merece ser estudiado con mayor detenimiento.

El debate teórico y la influencia de la crítica

El análisis de la recepción crítica de Brodat nos ha llevado a observar el papel fundamental de la crítica en la valoración de un artista y cómo un mismo discurso, unos mismos argumentos, tienen diferente valor y uso en diferentes momentos. El matiz y el tópico se encuentran. Incluso en tiempos muy distintos de los actuales -en los que predomina el copiar/pegar y la cómoda fidelidad a la nota de prensa- el papel de la repetición en la discurso es tan importante como una improbable originalidad. Desde la primera crítica de Alberto del Castillo que hablaba de una pintura “un tanto infantil” hasta el sentimental panegírico de Terri a la muerte de Brodat en el que le describe como Rey Mago, la obra y la persona de Brodat se vincularon a un primitivismo de carácter ingenuista. En ocasiones se habla de ingenuismo, en otras de primitivismo e incluso de arcaísmo y son conceptos que se usan a veces como sinónimos y a veces de modo complementario y aclaratorio. La naturaleza de este primitivismo ingenuista en el terreno de la pintura figurativa moderna de la posguerra conduce a un debate constante, del que Brodat es protagonista. La discusión y las matizaciones adquirieron por momentos cierto bizantinismo, indicativo de las dudas y polémicas que lo acompañaron y revelador de la importancia dialéctica y competitiva entre diferentes tendencias, en la que la abstracción resultaría dominante. La eclosión del primitivismo de Brodat coincide con un período que fue representó en cierto modo una etapa de inmadurez intrínseca, previa a la consolidación de un discurso unitario y seguro por parte de la vanguardia, que sería el articulado sobre el informalismo. Un concepto que funcionó de manera paralela o complementaria al del primitivismo fue el de la magia o lo mágico. Surgido del entorno de Dau al Set, se acabaría convirtiendo también en un lugar común.

Para la historia del arte catalán, Joan Brodat sirve como caso singular y como ejemplo paradigmático a la vez. Singular lo fue por su retraimiento y por su primitivismo de síntesis, paradigmático lo fue como ejemplo de las dificultades que los artistas catalanes de posguerra encontrarían para el desarrollo de su carrera. La crítica se movió también entre esta dualidad, la argumentación de su excepcionalidad y los intentos de integrarlo en diferentes tendencias o grupos. A pesar de la labor de algunos de ellos, pesaría sobre Brodat su clasificación como artista diferente, de una autenticidad que no dependería de las premisas y las modas de la vanguardia. A la hora de otorgarle un lugar en la modernidad, la crítica no llegaría a un consenso. Un ejemplo claro sobre

el desconcierto que provocaba fue que Alexandre Cirici lo colocara en la *generació del mig*. Otro problema fue la constante referencia al arte naif. La crítica entendió rápidamente que en el primitivismo de Brotat los aspectos ingenuistas eran muy importantes, si no dominantes. De aquí a establecer la comparación con el naif, surgido de Rousseau y convertido posteriormente en escuela, solo había un paso, que fue dado a menudo, generando una discusión que, a ojos contemporáneos, parece ociosa, pero que fue esencial por cuanto marcó la carrera de Brotat y que tiene gran interés histórico, pues demuestra la necesidad de ese debate sobre la posibilidad de entroncar con lo original como idea poética y como principio para una recuperación de la vanguardia. Hemos visto cómo la concentración sobre Brotat de este debate sobre la vigencia y la naturaleza de lo ingenuo le acabaría perjudicando. El vocabulario que usó a menudo la crítica para explicar la obra de Brotat constaba de términos (es decir, conceptos) que servían también para una descripción idealizada y estereotipada de la escuela naif: nociones como “milagro” o “pureza” adquirían una centralidad que no solo apartaba al artista de la lógica de la evolución artística, sino que también lo asimilaba a opciones consideradas menores con condescendencia más o menos disimulada. La polémica sobre la buena o mala fe del ingenuismo trasluce un problema de fondo: el fundamento más moral que estético de ese ingenuismo y su marginalidad en la evolución del arte contemporáneo.

El debate sobre el primitivismo y el ingenuismo en la posguerra fue importante y traslució a partir de otros artistas contemporáneos de Brotat. Pero no se concreta en un movimiento unitario y homogéneo: ni se articula entorno a un grupo cohesionado y fuerte, ni se constituye en tendencia como si sucedería con el informalismo, lo cual acabaría por aislar a quienes se mantuvieron fieles a su modelo poético. De ahí que parezca acertado hablar de sus “avatares”, por cuanto hemos observado su evolución y sus accidentes, pero también sus versiones y apariencias diversas. Un caso interesante sería la etapa ingenuista de Manolo Millares, de la que renegaría. Mientras la alusión al románico del Grupo Taüll era solo una estrategia sin base estética coordinada, lo más significativo fue la vía de la politización que afectó durante casi quince años a las propuestas figurativas que competían con la abstracción en la dirección de la vanguardia, tal como se aprecia en los casos de Josep Guinovart, de Francesc Todó y de Estampa Popular. Brotat no participó de ninguna de ellas, a pesar de que su protector Cesáreo Rodríguez-Aguilera estuviera implicado directamente. Frente a un Guinovart, Brotat representa la versión lírica y sentimental de la poética primitivista y popular, lo

cual les aislaría aún más. Frente al ingenuismo, la crítica tenía dos posibilidades: bien escudarlo, diluirlo o entenderlo como estrategia (asociarlo a la ironía, definirlo intelectualmente o incluso negarlo), o bien acentuarlo, cargarlo de fuerza como alternativa a otras formas de modernidad. De este ingenuismo militante saldría su asimilación a lo femenino, a las nociones de autenticidad y de lo milagroso. Hemos visto cómo hay conceptos útiles y otros que se convierten en una carga para los artistas. El concepto de figuración, invocado a menudo como categoría o tendencia, tanto en textos como en exposiciones, fue aún más vago y peligroso. La adjetivación de una “nueva figuración” en los sesenta (cuyo estudio merecería una investigación a fondo), no contribuiría a mejorar esta posición.

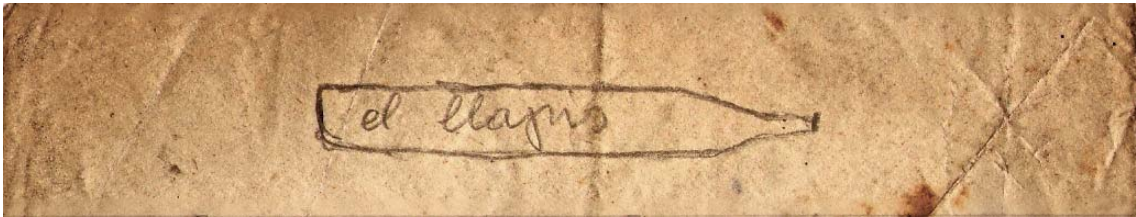
Sentido del primitivismo ingenuista

Reflexionando sobre la fuerza de la figuración primitivista de tintes ingenuistas en el arte catalán de posguerra, cabe preguntarse por las razones de su impacto notable. Si bien el papel tutelar de Miró y la recuperación de Klee son factores preparatorios, no son definitivos ni unívocos, pues también serían propicios para el desarrollo de la abstracción. La vía primitivista representó, en momentos confusos pero urgentes, una opción de modernidad, opuesta al gusto conservador y desfasado del estraperlo. Estuvo cargada de valores éticos que tienen que ver tanto con la aspiración legítima a la libertad creativa por parte de los artistas como con una respuesta poética ante la coyuntura histórica. Tenía una simiente política y moral, pero su uso se limitó a lo estético y poético. Su estancamiento parece deberse al auge de la abstracción, mientras su transformación en una figuración de vocación realista, comprometida y activista, marcó las directrices de su superación. La modernidad que representaba dejó de serlo por las mismas razones que lo fue y su valoración pasó de la admiración a la condescendencia. A Brodat, la crítica más afín le atribuyó un papel redentor que no le convenía, que le excedía. Brodat no era un líder sino un hombre traumatizado que hallaba en el arte una redención íntima. Su primitivismo, inicialmente atrevido y radical, pasó de ser un agente de renovación a convertirse en refugio de posturas intelectuales apocalípticas y desconfiadas respecto a la modernidad (Ángel Marsá y Juan Cortés, esencialmente). El populismo arcaico tenía dos filos: la vanguardia y la involución. Solo las personalidades artísticas vigorosas supieron zafarse de los peligros del sentimentalismo y la mirada hacia el pasado. Brodat no supo ser mejor entendido por parte de la crítica, ni supo (o

quiso) tener protagonismo en proyectos de progreso colectivo, lo cual le condenó a un difuminado pero constante ostracismo. El aislamiento le condujo a la decadencia. No obstante, la poética de la humildad de Brotat, en sus mejores momentos, ofrece una respuesta original e intensamente lírica ante los aspectos oscuros de su tiempo. Por eso justificamos, para él y para las propuestas artísticas paralelas, la definición de “modernidad nostálgica”: es modernidad porque aspira a la creación libre, subjetiva, evolutiva y experimental y es nostálgica porque añora, de una manera indefinida y sentimental, un tiempo armonioso que pudo anidar en un pasado intuido en la memoria o anhelado en los sueños [343].

En el arte catalán de los últimos treinta años, siguiendo una tendencia internacional, las posturas románticas han sido sustituidas por las analíticas y las irónicas, en el marco del desencanto posmoderno. El modelo de la inocencia ya no es plausible ni tiene repercusión alguna. El arte catalán, tras el trascendentalismo de Tàpies, parece haberse decantado hacia un distanciamiento irónico que a veces retoma la idea de la ingenuidad, de lo doméstico y lo humilde, tan familiares a la modernidad catalana, pero de un modo irreverente y paródico, como en el caso del celebrado vídeo *Acciones en casa* (2006) de la pareja Bestué-Vives⁷⁶². El contexto social y artístico de la actualidad está en las antípodas del de la posguerra. Este estudio sobre Brotat ha pretendido recuperar una figura de gran interés por la densidad de su obra y su inserción en los debates del arte de posguerra. Sería oportuno que tuviera una continuación comparativa con el análisis de otros artistas de su generación. Espero que mi trabajo haya contribuido a entender algunos atributos distintivos del arte catalán contemporáneo: no porque haya un rasgo nacional dominante en el sentido tradicional del concepto, sino porque se dan unas circunstancias y unos debates concretos que lo definen a lo largo de su evolución histórica. Joan Brotat formó parte de ella con valiente obstinación.

⁷⁶² El vídeo se puede ver en la página web de la distribuidora de videoarte Hamaca, iniciativa de la AAVC (Associació d'Artistes Visuals de Catalunya): <http://www.hamacaonline.net>.



VI. Bibliografia

- AA.VV.: I Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo oficial, Madrid, 1951.
- AA.VV.: III Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo oficial, Barcelona, 1955.
- AA.VV.: *Arte y humanidad*, cuaderno nº 1 de *La Jirafa*, Barcelona, 1958.
- AA.VV.: *Homenatge a Todó / Homenaje a Todó*, Barcelona, Joaquín Horta, 1961.
- AA.VV.: *Cinco maestros de la pintura contemporánea: Francisco Salès, C. Martínez Novillo, Joan Brodat, Pedro Gastó, Orlando Pelayo*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1974.
- AA.VV.: *Dau al Set* (facsimil), Barcelona, Letteradura, 1977.
- AA.VV.: *Ramón Rogent*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1984.
- AA.VV.: *Homenatge de Catalunya a Alexandre Cirici, (1914-1983)*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona – Universitat de Barcelona, 1984.
- AA.VV.: *Klee et la musique*, París, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 1985.
- AA.VV.: *Francesc Todó*, Barcelona, Sala Parés, 1990.
- AA.VV.: *Homenaje a Joan Brodat*, Barcelona, Cajamadrid, 1991.
- AA.VV.: *Record de Joan Prats*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1995.
- AA.VV.: *1946. L'art de la reconstruction*, Antibes, Musée Picasso, 1996.
- AA.VV.: *Galería Sur. Exposición documental (Plataformas de la Vanguardia en España III)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.
- AA.VV.: *Exposició commemorativa "Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona" 1960-1963*, Barcelona, MACBA, 1996.
- AA.VV.: *Aurelio Biosca y el arte español*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1998.
- AA.VV.: *Bissière. Le rêve d'un sauvage qui aurait tout appris*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1999.
- AA.VV.: *Roca-Sastre, 1928-1997*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1999.

AA.VV.: *Estampa Popular de Barcelona*, Vilassar de Mar y L'Hospitalet de Llobregat, Museu Enric Monjo, Museu d'Història de l'Hospitalet, 2003.

AA.VV.: *La represa cultural a Tortosa*, Fundació Caixa de Tarragona, 2003.

AA.VV.: *Fornells-Pla, Conxa Sisquella: itineraris*, Mollet del Vallès, Museu Abelló, 2006.

AA.VV.: *Henri Rousseau. Jungles à Paris*, París, Réunion des Musées Nationaux, 2006.

AA. VV.: *Diàlegs. Obres d'avantguarda i fotografies de Francesc Català-Roca*, Barcelona, Artur Ramón, 2007.

AA.VV.: *Guinovart. Cartells d'un temps*, Barcelona, Museu d'Història de Catalunya, Viena Edicions, 2008.

AA.VV.: *Klee and Cobra. A child's play*, Berna, Zentrum Paul Klee, 2011.

Aguilera Cerni, Vicente: *Panorama del nuevo arte español* (colección *Panoramas*), Ediciones Guadarrama, 1966.

Areán, Carlos: *La escuela pictórica barcelonesa* (colección *Mediodía*), Madrid, Publicaciones Españolas, 1961.

Aguilera Cerni, Vicente (dir.): *Diccionario del arte moderno*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1979.

Areán, Carlos: *Joan Brodat* (colección *Panorama de la pintura contemporánea*), Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1974.

Arasse, Daniel: *On n'y voit rien*, París, Denoel, 2001.

Arias Serrano, Laura: "Compromiso frente a vanidad: tres maneras de entender el coleccionismo de arte en la España del siglo XX", Congreso Internacional de Imagen y Apariencia, Universidad de Murcia, 19-21 de noviembre de 2008.

Armesto A. y Díez, R.: *José Antonio Coderch*, Barcelona, Santa & Cole, 2008.

Artieri, Giovanni y Vallier, Dora: *La obra completa de Rousseau, el aduanero*, Barcelona, Noguer, 1972 [Milán, 1969].

Aulestia, Salvador: *El embarcadero de las emociones*, Barcelona, s.e., 1948.

Barasch, Moshe: *Giotto y el lenguaje del gesto*, Madrid, Akal, 1999 [1987].

Barral i Altet, Xavier; Bohigas, Oriol; Cirlot, Lourdes, et ál.: *L'art de la victòria. Belles Arts i franquisme a Catalunya*, Barcelona, Columna, 1996.

- Basté, Joan (coord.): *Introducció a l'obra de Joan Brodat*, Olot, Vicenç Coromina, 1990.
- Batlle, Albert y Selles, Narcís: *Art a Olot durant el franquisme i la transició a la monarquia parlamentària. Un assaig d'aproximació*, Olot, Museu Comarcal de la Garrotxa, 2006.
- Benet, Jordi: *De lluny i de prop. Vivències i miratges d'un perifèric*, Barcelona, Quaderns Crema, 2004.
- Bernhard, Thomas: *Maestros antiguos*, Madrid, Alianza editorial, 2003 [*Alte Meister*, 1985].
- Bihalji-Merin, Oto: *Les Maîtres de l'Art Naïf*, Bruselas, La Connaissance, 1972.
- Bohigas, Oriol: "La Antigua Escuela del Mar, magnífica obra de un pedagogo barcelonés", *Barcelona Atracción* (Junta Provincial de Turismo) nº 327, segundo trimestre de 1950, pp. 86-93.
- Bohigas, Oriol; Castellet, Josep Maria; Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: *Tres ensayos polémicos sobre la pintura de Todó*, Barcelona, Joaquín Horta, 1961.
- Bonet, Pilar y Peran, Martí: *Club 49. Reobrir el joc, 1949-1971*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 2000.
- Bordes, Juan: *La infancia de las vanguardias. Sus profesores desde Rousseau a la Bauhaus*, Madrid, Cátedra, 2007.
- Borràs, Maria Lluïsa (coord.): *August Puig*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2000.
- Borràs, Maria Lluïsa (coord.): *Josep Maria de Sucre i l'art de la primera postguerra*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 2003.
- Cabañas Bravo, Miguel: *Artistas contra Franco. La oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las bienales hispanoamericanas de arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- Calvo Serraller, Francisco: *España, medio siglo de arte de vanguardia: 1939-1985*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.
- Calvo Serraller, Francisco; Francés, Fernando; Huici, Fernando: *La escuela de Altamira*, Santander, Gobierno de Cantabria, 1998.
- Canyameres, Ferran: *Clavé, un solitari*, Barcelona Editorial Alcides, 1963.
- Canyameres, Montserrat: *Carme Rovira. Obra y vida d'una pintura naïf*, Argenton, L'Aixernador, 1989.
- Carbonell, Jordi A.: *Manuel Capdevila*, Barcelona, Galaxis, 1993.

- Castanys, Valentí: *Estraperlistas y nuevos ricos. Usos, costumbres y rarezas*, Barcelona, TBO., s.f.
- Castells, Víctor: *Dau al Set. Cinquanta anys després*, Barcelona, Parsifal, 1998.
- Cirici, Alexandre: *Miró y la imaginación*, Barcelona, Ediciones Omega (colección Poliedro), 1949.
- Cirici-Pellicer, Alexandre: “La sociedad y el arte abstracto”, *Mundo hispánico* número especial dedicado al arte hispánico contemporáneo, Madrid, 1955.
- Cirici Pellicer, Alexandre: “L’art enrolat”, *Serra d’Or*, año III, nº 9, septiembre de 1961.
- Cirici, Alexandre: *L’art català contemporani*, Barcelona, Edicions 62, 1970.
- Cirici, Alexandre: *Tàpies, testimoni del silenci*, Barcelona, Polígrafa, 1970.
- Cirici, Alexandre: *El temps barrat*, Barcelona, Destino, 1973.
- Cirici, Alexandre: *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili (colección *Punto y línea*), 1977.
- Cirlot, Juan-Eduardo: *Joan Miró*, Barcelona, Ediciones Cobalto (Colección *El arte y los artistas españoles desde 1800*), 1949.
- Cirlot, Juan-Eduardo: *El arte otro. Informalismo en la escultura y la pintura más recientes*, Barcelona, Seix Barral (col. *Biblioteca Breve*), 1957.
- Cirlot, Juan-Eduardo: *Pintura catalana contemporánea* (colección *Poliedro*), Barcelona, Omega, 1961.
- Cirlot, Juan-Eduardo: “Informalismo y tradición”, *Correo de las Artes*, nº 31, abril-mayo 1961.
- Cirlot, Juan-Eduardo: “De marfil roto”, *Correo de las Artes*, nº 32, junio-julio 1961.
- Cirlot, Juan-Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1991.
- Cirlot, Lourdes: *La pintura informal en Cataluña, 1951-1970*, Barcelona, Anthropos, 1983.
- Cirlot, Lourdes: *El grupo “Dau al Set”*, Madrid, Cátedra, 1986.
- Cirlot, Lourdes (coord.): *Informalisme a Catalunya: pintura*, Centre d’Art Santa Mònica, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1996.
- Corredor-Matheos, José: *Brotat*, Santander, La Isla de los Ratones (Colección de *Arte Bisonte*), 1965.

Corredor-Matheos, José: *Dibujos de Joan Brodat* (colección *Maestros contemporáneos del dibujo y la pintura*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1974.

Corredor-Matheos, José: *Seis artistas catalanes*, Santander, Sur ediciones, 1978.

Corredor-Matheos, José: *Història de l'art català* (volumen IX). *La segona meitat del segle XX*, Barcelona, Edicions 62, 1996.

Corredor-Matheos, José: *Escritos sobre el arte y la poesía en Castilla La Mancha*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Consejería de Educación, Cultura y Ciencia, 2010.

Cortés, J: *Setanta anys de vida artística barcelonina*, Barcelona, Editorial Selecta, 1980.

Chávarri, Raúl: *Mito y realidad de la Escuela de Vallecas*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973.

Elkins, James: *Visual Studies, A skeptical introduction*, Routledge, 2003.

De Sucre, Josep Maria: *Memorias*, Barcelona, Fomento, 1963.

Delclós, Tomás: “Homenaje de los críticos a René Metras”, *El País*, 19.7.1983.

Díaz, Alejandro y Perera, Jimena: *Aladdin. Juguetes Transformables*, Montevideo, Museo Torres García, 2005.

Díaz Sánchez, Julián y Llorente Hernández, Ángel: *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Madrid, Istmo, 2004.

Duarte, Carles: “Fascinant Joan Brodat”, *El Periódico*, 5.10.2010.

Dubuffet, Jean: *Escritos sobre arte*, Barcelona, Seix Barral, 1975,

Dubuffet, Jean: *Biografía a paso de carga*, Madrid, Síntesis, 2004.

Elordi, Carlos: *Los años difíciles*. El País Aguilar, Madrid, 2002.

Fabré, Jaume y Febrés, Xavier: *Tío Alberto: vida, secreto y fiesta de Alberto Puig Palau*, Barcelona, La Esfera de los Libros, 2007.

Farreras, Elvira y Gaspar, Joan: *Art i vida a Barcelona. Memòries, 1911-1996*, Barcelona, La Campana, 1997,

Fernández, Ana: “Influencia de Massimo Campigli en el arte español de postguerra”, *Artigrama* n° 24, 2009, 647-666.

Fontbona, Francesc: “Caldrà reescriure la història de la pintura dels 50”, *El Temps*, 9.11.2010, p. 89.

- Fornells-Plà, Francesc: *Les meves memòries*, Barcelona, Aedos, 1990.
- Furió, Vicenç: “Arte, fortuna crítica y recepción”, *Kalías* n° 24, IVAM, 2000, pp. 6-31.
- Fuster, Joan: *El descrèdit de la realitat*, Palma de Mallorca, Editorial Moll (colección *Raixa*), 1955.
- Garcia, Josep Miquel: *Els evolucionistes*, Barcelona, Parsifal, 2004.
- García Prats, Ricardo y Mitrani, Alex: *Miguel Ibarz. Exposición antológica*, Zaragoza, Museo Camón Aznar de Ibercaja, 2004.
- Garrut, Josep Maria: *Dos siglos de pintura catalana. Siglos XIX y XX*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1974
- Gasch, S.: “Aspecto del arte contemporáneo”, *Destino* n° 625, 30 de julio de 1949.
- Gasch, Sebastià: *El arte de los niños*, Barcelona, PEN, 1953.
- Gasch, Sebastià: “Grau Sala, a la luz del recuerdo”, *Destino*, n° 197, 6.7.1975, p. 37.
- Mylos (Sebastià Gasch): “Ràfols Casamada”, *Destino* n° 962, 14.1.1956.
- Fuster, Joan: *El descrèdit de la realitat*, Palma de Mallorca, Moll, 1955.
- Gaya Nuño, Juan Antonio: *Medio siglo de movimientos vanguardistas en nuestra pintura*, Barcelona, *Dau al Set*, 1951, s.p.
- Gaya Nuño, Juan Antonio: *La joven pintura figurativa en la España actual*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1959.
- Giralt-Miracle, Ricard: *Christmas y felicitaciones*, Barcelona, Producciones Editoriales del Noroeste, 1953.
- Gombrich, E.H.: “Lo primitivo y su valor en el arte” [1979] en *Gombrich esencial*, Madrid, Debate, 1997
- González González, Antonio: *Eugenio d’Ors y la estética contemporánea*, tesis doctoral, Universidad de Navarra, 2007.
- Granell, Enric y Guigon, Emmanuel (coord.): *Dau al Set, el foc s’escampa. Barcelona 1948-1955*, Centre d’Art Santa Mònica, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1998.
- Granell, Enric y Guigon, Emmanuel (coord.): *Dau al Set*, Barcelona, MACBA, 1999.
- Guigon, Emmanuel (coord.): *La infancia del arte. Arte de los niños y arte moderno en España*, Ibercaja, Diputación Provincial de Teruel, 1996.

- Granell, Eugenio y Guigon, Emmanuel (coord.): *Mundo de Juan-Eduardo Cirlot*, Valencia, IVAM, 1996.
- Granell, Enric (Ed.): *Juan-Eduardo Cirlot. L'habitació imaginària, Barcelona y Madrid*, Arts Santa Mònica y Siruela, 2011.
- Gualdoni, Flamingo: *Massimo Campigli. 1895-1971. Essere altrove, essere altrimenti*, Milan, Skyra, 2001.
- Guilbaut, Serge: *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionisme abstrait, liberté et guerre froide*, París, Hachette, 1996 [The University of Chicago, 1986].
- Hueso i Muñoz, Carme: *Aparadors d'art: una aproximació a la història del galerisme a Catalunya*, Barcelona, Gremi de Galeries d'Art de Catalunya, 2006
- Huici, Fernando (coord.): *Viaje a la semilla*, Teruel, Museo de Teruel, Diputación Provincial de Teruel, 2000.
- Jardí, Enric (ed.): *L'art català contemporani*, Barcelona, Aymà, 1972.
- Jardí, Enric: *Nou converses amb Jordi Mercadé*, Barcelona, Pòrtic, 1985.
- Jiménez Blanco, María Dolores: *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza editorial, 1989.
- Le Pichon, Yan: *Le monde du Douanier Rousseau*, París, Laffont, 1981.
- Lemoine, S., Lewino, W. I Jaeger, J.F.: *Bissière*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2001,
- Lozano, Rossend: *Entre la continuïtat i el trencament. Art a Sabadell 1939-1959*, Sabadell, Museu d'Art de Sabadell, 2000.
- Luján, Néstor: *El túnel dels ans 40. Memòria personal*, Barcelona, La Campana, 1994.
- Llopis, Arturo: "El pintor sordmut de Capellades", *Destino* nº 1280, 17.2.1962.
- Llorens, Tomás (coord.): *Miró: Tierra*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2008.
- Lloveras, Frederic: *Memòries*, Barcelona, Tibidabo Edicions, 1990.
- Manchón, Antonio: *Los dibujos de los niños*, Cátedra, 2009.
- Mari, Antoni: *L'home de geni*, Barcelona, Edicions 62, 1997 [1984].
- Marín, José Ángel: *Escritos de arte de Cesáreo Rodríguez-Aguilera*, Jaén, Universidad de Jaén, 2007.
- Marín Gámez, José Ánge y Vargas Corral, Juan Carlos (coord.): *Zabaleta 101. Centenario de Rafael Zabaleta*, Junta de Andalucía 2008.

- Martí Gómez, José: *La España del estraperlo, 1936-1952*, Barcelona, Planeta, 1995.
- Martín Montesinos, José Luis: *Ricard Giralt Miracle. El diàleg entre tipografia y el disseny gràfic*, Valencia, Campgràfic, 2008.
- Martínez Figuerola, Teresa: *Alexandre Cirici Pellicer: pionero de la direcció de arte*, Valencia, Campgràfic, 2011.
- Marsá, Ángel: *Una estètica del siglo XX*, Barcelona, Cuadernos de arte nuevo, 1951
- Marzo, Jorge Luis: "La vanguardia del poder. El poder de la vanguardia. Entrevista a Luis González Robles, *De Calor*, 1992 (www.soymenos.net).
- Marzo, Jorge Luis: *Art modern i franquisme. Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat Espanyol*, Girona, Fundació Espais d'Art Contemporani, 2007.
- Mas, Ricard: "L'expressionista tranquil", *El Temps*, 5.10.2010, p. 93.
- Masriera, Lluís. "Infantilismo pictórico", Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, 1921.
- Matthews, John: *El arte de la infancia y la adolescencia. La construcción del significado*, Barcelona, Paidós, 2002 [1999].
- McCully, Marilyn y Raeburn, Michael en *Picasso. Cerámica y tradición*, Museo de Cerámica de la Prefectura de Haichi, Seto, 2005.
- Mercadé, Albert (coord.): *Laurent Jiménez-Balaguer. L'emergència del signe*, Barcelona, Fundació Vilacasas, 2012.
- Mercader, Laura (coord.): *Eugenio d'Ors, del arte a la letra*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997.
- Millares, Manolo: *Memorias de infancia y juventud*, Valencia, IVAM, 1998
- Minguet Batllori, Joan M.: *Joan Miró. L'artista i el seu entorn cultural (1918-1983)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000.
- Miralles, Francesc: *Història de l'art català (volumen VIII). L'època de les avantguardes 1917-1970*, Barcelona, Edicions 62, 1983.
- Mitrani, Alex: "Candidesa i intensitat en l'obra de Joan Brodat", *Serra d'Or*, Barcelona, nº 497, mayo de 2001, pp. 34-41.
- Mitrani, Alex: "Joan Brodat", *Bon Art* nº 35, septiembre de 2002.
- Mitrani, Alex: "La singularitat de Rouault i la seva influència", *Papers d'art* nº 87, 2º trimestre de 2004, pp. 130-131

- Mitrani, Alex (ed.): *Utopies de l'origen. Avantguardes figuratives a Catalunya, 1946-1960*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2006.
- Mitrani, Alex (ed.): *Todó, la música i la poesia*, Vic, Emboscall, 2007.
- Mitrani, Alex: "Estraperlo, precarietat i il·lusió", *El Temps d'Art* n° 34, novembre-diciembre de 2007, pp. 24-26.).
- Mitrani, Alex: "Un esclat de diversitat. Recerca, lirisme i ofici de de l'anomenada generació dels 60", en AA.VV.: *La generació dels seixanta*, Llérida, Museu d'Art Jaume Morera, 2008.
- Mitrani, Alex (ed.): *Joan Brodat, 1946-1966. La lluita per l'innocència*, Valls, Mollet y Jaén; Museu de Valls, Museu Abelló, Fundación Cesáreo Rodríguez-Aguilera, 2010.
- Mitrani, Alex: "Juan Ramón Masoliver i les biennals hispano-americanes: enigmes i matisos d'un punt d'inflexió", *Quaderns de Vallençana* n°4, Montcada i Reixac, Fundació Juan Ramón Masoliver, 2011.
- Mitrani, Alex: "Estrategias críticas y fuentes de Estampa Popular de Barcelona", Congreso "Design activism and social change", Fundació Història del Disseny, Barcelona, 7-10 setembre de 2011.
- Mitrani, Alex: "Politics of fragility in Catalonia: Radical austerity in a postwar context, its origins and continuity until nowadays", 8º congreso del Committee for Design History and Design Studies, Sao Paulo, 3-6 de setembre de 2012.
- Moragas, Antoni: "Els deu anys del Grup R d'arquitectura", *Serra d'Or* n° 11-12, 1961.
- Moulin, Raymonde: *L'artiste, l'institution et le marché*, París, Flammarion, 1992.
- Muñoz Ibáñez, Manuel: *La pintura valenciana de la postguerra al grupo Parpalló*, Valencia, Institució Alfons el Magnanim, 1996.
- Muñoz d'Imbert, Silvia: "Llum, més llum als Salons d'Octubre", *Revista de Catalunya* n° 164, julio-agosto de 2001, pp. 63-85.
- Omer, Moderchai: *Universo y magia de Joan Ponç*, Barcelona, Polígrafa, 1972
- Onfray, Michel: *Contre-histoire de la philosophie (vol. 1). Les sagesses antiques*, París, Grasset, 2006.
- Panofsky, Erwin: "Et in Arcadia Ego: Poussin y la tradición elegíaca", en *El significado en la artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979 [1955].
- Parcerisas, Pilar (coord.): *Agnus Dei. L'art romànic i els artistes dels segle XX*, Barcelona, MNAC, 1995.
- Parcerisas, Pilar: "Un art oblidat", *Avui*, 21.9, 2006.

Paris, Jordi (coord.): *Galeria Adrià. Un punt de referència en l'art dels anys setanta a Catalunya*, Valls, Museu de Valls, 2006.

Patuel i Chust, Pascual: *El Moviment Artístic del Mediterrani (1956-1961)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998.

Payró, Julio E.: *Henri Rousseau*, Buenos Aires, Poseidón, 1944.

Peran, Martí: *Josep Maria de Sucre*, Mataró, Patronat Municipal de Mataró, 1999.

Permanyer, Lluís: *Brossa x Brossa. Records*, Barcelona, La Campana, 1999.

Perucho, Joan: "Miró", en *Ariel* nº 5, septiembre de 1946.

Perucho, Joan: *Diana y la mar morta*, Barcelona, Edicions 62, 2003.

Ponç, Joan: *Diari d'artista i altres escrits*, Barcelona, Edicions Ponçianes, 2009.

Puig, Arnau: *Els pros i els contres de la pintura abstracta*, Barcelona, Rafael Dalmau, 1963.

Puig, Arnau (coord.): *Els artistes del Cercle Maillol. Homenatge a Pierre Desfontaines (1894-1978)*, Saló del Tinell, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Ajuntament de Barcelona, 1994.

Puig, Arnau (coord.): *L'informalisme a Catalunya i la seva evolució*, Barcelona, Art Catalunya, 2003.

Puig, Arnau: *Dau al Set, una filosofia de la existencia*, Barcelona, Flor del Viento, 2003.

Puig, Arnau (coord.): *Cap una altra realitat : el context d'estampa popular*, Gerona, Museu d'Art de Girona, 2005.

Porter i Moix, Miquel: *Memòria dels cercles de l'Institut Francès, Barcelona*, Hacer Editorial-Fundació Picasso-Reventós, 1994.

Punyet Miró, Joan y Gardy Artigas, Joan (Realiz.): *Joan Miró-Josep Llorens Artigas. Ceramics. Catalogue raisonné. 1941-1981*, Daniel Lelong y Successió Miró, 2007.

Jammes, Francis: *De l'Ángelus de l'aube à l'Ángelus du soir*, París, Gallimard, 1971, p.25-27 y 197-198 [1898].

Quignard, Pascal: *Les paradisíques (Dernier Royaume V)*, Gallimard, 2007 [2005],

Raillard, Georges: *Conversaciones con Miró*, Barcelona, Gedisa, 1993.

Ramírez, Pablo (Ed.): *Manolo Gil*, Valencia, IVAM, 1995.

- Ramírez, Pablo: *El grupo Parpalló. La construcción de una vanguardia*, Valencia, Diputació Valenciana, Institució Alfons el Magnànim, 2000.
- Renau, Clara: “La década de los 80. Donde elegir se convirtió en una opción”, *Ars Nova. Dossier Catalunya*, vol. 1, Barcelona, *Ars Nova*, 2002, pp. 156-169.
- Riera, Carme: *Partidarios de la felicidad*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.
- Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: *Pintura Catalana Contemporánea (La isla de los ratones. Suplemento de arte)*, Santander, La Isla de los Ratones, 1952.
- Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: *Antología española de arte contemporáneo*, Barcelona, Editorial Barna, 1955.
- Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: *Joan Brodat (colección Artistas españoles contemporáneos)*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.
- Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: *Arte moderno en Catalunya. Examen de qué cosa sea arte y qué cosa modernidad*, Barcelona, Planeta, 1986.
- Romero, Dolores: “La fortuna de Francis Jammes en España”, *Castilla. Estudios de literatura*, nº 20, 1995, pp. 189-210.
- Rosenblum, Robert: *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*, Madrid, Alianza Forma, 1993 [*Modern painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, 1975].
- Rowell, Margit: *Joan Miró. Écrits et entretiens*, París, Daniel Lelong éditeur, 1995.
- Ruiz Cabrero, Gabriel y Molins, Patricia (coord.): *L'arquitectura i l'art dels anys cinquanta a Madrid*, Madrid, Fundació La Caixa, 1996.
- Sánchez Camargo, Manuel: *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Homenaje a Eugenio d'Ors*, Madrid, Langa y cía., 1963.
- Santos Torroella, Rafael: “Escuela de Barcelona”, *Mundo Hispánico*, número especial dedicado al arte hispánico contemporáneo, Madrid, 1955, pp. 39-40.
- Santos Torroella, Rafael: “Miguel Capel”, *El Noticiero Universal*, 31.10.1978.
- Santos Torroella, Rafael (dir.): *Enciclopèdia vivent de la pintura i l'escultura catalanes*, vol. II, Barcelona, Àmbit, 1985.
- Santos Torroella, Rafael: *Col·lecció Riera. Anys 40*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1994.
- Schlosser, Julius Von: *El arte de la Edad Media*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981 [*Die Kunst des Mittelalters*, 1923].

Simón, José Luis y Fernández Lanza, Fernando: *España en las Bienales de Sao Paulo, bajo el comisariado de Luis González Robles*, Alcalá de Henares, Museo Luis González Robles, Universidad de Alcalá de Henares, 2008.

Sisquella, Joan: *Decorativismo y realismo (deshumanización y humanización en la pintura moderna)*, Barcelona, Edimar, 1954.

Solana, Guillermo: "Entrevista a Luis González Robles", *El Público*, 26.4.2000.

Soler, Maria Paz y Camps, Josep Pérez: *Historia de la cerámica valenciana*, vol. IV, Valencia, Vicent García Editores, 1992, pp. 266-268.

Steinberg, Leo: "El bordell filosòfic", en AA.VV.: *Les demoiselles d'Avignon*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona – Polígrafa, 1988.

Tàber, Francesc de (seudónimo): "'Primitivisme i sensibilitat", *Prismes* nº 10, octubre de 1931.

Tapié, Michel; *Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, París, Gabriel-Giraud et fils, 1952.

Tapié, Michel: "Antonio Tàpies et l'oeuvre complète" en *Antonio Tàpies*, catálogo de la exposición en la Galeria Stadler, París, 1956.

Tapié, Michel: *Esthétique en devenir*, *Dau al Set* nº 54, Barcelona, 1956.

Tàpies, Antoni: *La realidad como arte*, Murcia, Colegio de Aparejadores, 1989 [1985].

Tharrats, Joan Josep: *Guía elemental de la pintura moderna*, Barcelona, Dau al Set, 1950.

Tharrats, Joan Josep: "Poetas de la caricatura: Saul Steinberg", *Revista. Semanario de información, artes y letras* nº 43, 5 .2.1953.

Torres, Pascal: *Le Cercle Maillol*, Barcelona, Parsifal Edicions, 1994.

Ureña, Gabriel: *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, Madrid, Istmo (colección *Fundamentos*), 1982.

Vallès Altés, Joan: *Ramón Rogent i el seu entorn*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat (*Biblioteca Serra d'Or*), 2000.

Vallejo-Nájera, Antonio: *Naifs españoles contemporáneos*, Madrid, Más Actual, 1975.

Vallejo-Nájera, Antonio: *El ingenuismo en España*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1982.

Vigotsky, L.S.: *La imaginación y el arte de la infancia*, Madrid, 2003.

Vilacasas, Joan: *Nnoba fygurassió*, Barcelona, Aymà, 1965.

Vivanco, Luis Felipe: *Primera bienal Hispano Americana de Arte*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1951.

Yvars, J.F. Et. al: *René Metras. 1926-1984. Reconstruir los sueños*, Barcelona, Àmbit, 2008.

Yvars, José Francisco: *Visión y signo en la pintura de Ràfols Casamada*, Barcelona, Mondadori (*Debolsillo*), 2008.

Documentos citados del Archivo Brodat

Prensa

Castillo, Alberto del: "IV Salón de la Juventud en la Sala Dalmau", *Diario de Barcelona*, 7.10.1944.

Gasch, Sebastià.: "Aspecto del arte contemporáneo", *Destino* nº 625, 30.7.1949.

Cortés, Juan.: "Sucre", *Destino* nº 643, 3.12.1949.

Sarsanedes, Jordi: "La pintura al tercer Saló d'Octubre", *Ariel* nº 20, noviembre 1950.

Gutiérrez, Fernando, *La prensa*, 1951.

Marsá, Ángel: "Brodat", *Diario de Barcelona*, 1951.

Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: "La nueva pintura y la tradición realista española", *Destino* nº 749, 15.12.1951.

Vivanco, L.F.: "Arte y catolicismo", *Revista. Semanario de actualidades, artes y letras*, nº 26, 9.10.1952.

Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: "Diálogos de arte: Juan Brodat", *Revista. Semanario de información, artes y letras*, 30-10-1952, p. 9.

Tharrats, Joan-Josep: "El tapiz de la catedral de Gerona", *Revista. Semanario de información, artes y letras*, 30.10.1952.

Destino nº 795, 1 de noviembre de 1952.

D'Ors, Eugenio: "Rouault", *Revista. Semanario de actualidades, artes y letras* nº 37, 25.11. 1952.

Eugenio d'Ors: "Rousseau, llamado "El Aduanero", *Revista. Semanario de Información Artes y Letras*, 1953, nº 62, 18.6.1953, p. 9.

Del Castillo, Alberto: s.t, *Diario de Barcelona*), c. marzo 1953.

Lince, Fernando: s.t., *El Mundo Deportivo*, c. marzo 1953.

Marsà, Ángel: s.t., *El Correo Catalán*, c. marzo de 1953.

Sánchez Camargo, Rafael: "Brodat en la Sala Biosca", *Pueblo*, abril de 1953.

Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: “Diálogos de arte: Manolo Millares”, *Revista. Semanario de información, artes y letras*, nº 69, 6.8.1953.

Sánchez Camargo, Rafael: “El ingenuismo en la obra de Brodat. Pintura singular, infantil y poética”, *Foco*, año II, nº 77, 26.9.1953, pp. 20-21.

Castro Arines, José de: “Juan Brodat (Sala Biosca)”, *Informaciones*, 1954.

“Juan Brodat en Galerías Layetanas”, *Revista. Semanario de actualidades, artes y letras*, 1954.

Cortés, Juan: “Juan Brodat”, *Destino*, 1954.

D’Ors, Eugenio: “Perspectivas para el II Salón de Arte Sacro”, *Arriba*, 17.1.1954, p. 7.

PIC (Pere Pascual Clapés): “Exposición de Juan Brodat”, *Mataró*, 2ª época, año VII, nº 610, 2.2.1954

Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: “Brodat y su pancarta”, *Revista. Semanario de actualidades, artes y letras*, año III, nº 97, 18.2.1954.

Martorell, Juan Antonio: “Juan Brodat y el milagro de cada día”, *Ateneo*, 5.5.1954.

Benet Aurell, Juan: “Brodat”, *Revista*, 1955.

Cortés, Juan: “Juan Brodat en Galerías Layetanas”, *Destino*, 1955.

Faraldo, Ramón D.: “Brodat. Biosca”, *Ya*, 1955.

Figuerola-Ferretti, Luis, *Arriba*, 1955.

Sánchez Camargo, Manuel: “Brodat o la pureza”, *Pueblo*, 1955.

Sánchez Camargo, Manuel: “Brodat o la buena intención”, *Revista. Semanario de actualidades, artes y letras*, 1955.

Cirlot, Juan-Eduardo: “Los pintores abstractos en la III Bienal”, *Goya*, 8.9.1955.

Rodríguez-Aguilera, C.: “El Grupo Taüll”, *Revista. Semanario de actualidades, artes y letras*, nº 181, 29.9.1955.

Fuster, Joan: *Levante*, 2-12-1956.

GAFIM (Gabriel Fuster Mayans): “Miret y Juan Brodat en Galerías Quint”, *Baleares*, 1957.

Garrut, Josep Maria: “Poesía de un mundo aéreo”, *Barcelona, suplemento ilustrado de la Gaceta Municipal*, año III, nº 33, septiembre de 1957, pp. 390-392.

- Portolés, Juan: "El arte en Valencia", *Revista. Semanario de actualidades, artes y letras*, Barcelona, 21.2.1958.
- Del Castillo, Alberto: "Juan Brotat en galerías Jardín", *Diario de Barcelona*, 1958.
- Genovés, M: "Noticias y comentarios", *Las Provincias*, 1958.
- Gil, Jacinta: "Juan Brotat", *Revista. Semanario de actualidades, artes y letras*, 1958.
- Gutiérrez, Fernando: s.t., *La Prensa*, 1958.
- Luján, Néstor: "Juan Brotat", *El Noticiero Universal*, 1958.
- Aguilera Cerni, Vicente: "Juan Brotat expone en Valencia", *Las Provincias*, 30.1.1958.
- "Joan Brotat en la Sala Braulio", *Levante*, 2.2.1958.
- Arnal, Jaime: "Conversaciones con nuestros artistas: Brotat", *Revista de actualidades, artes y letras* n° 391, 10.10.1959.
- Areán, Carlos: "Panorama de la joven pintura española", *Las Ciencias*, Madrid, Año XXVI, n° 4, 1961, p. 292.
- Garrut, Josep Maria: "El Gran Premio de Pintura, en la IV Exposición Bienal de Alejandría, el barcelonés Juan Brotat", *Miscellania Barcinonensia*, (publicación periódica de la delegación de servicios de cultura del Ayuntamiento de Barcelona) n° 1, 1962.
- Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: "Nota sobre Brotat", *Papeles de Son Armadans* n° LXXI, febrero de 1962, pp. 190-194.
- Castro Arines, José de: "Juan Brotat", *Informaciones*, 8.5.1962.
- Hierro, José: "El pintor Juan Brotat", *El Alcázar*, 8.5.1962.
- Faraldo, Ramón: "Brotat", *Ya*, 16.5.1962.
- Crespo, Ángel: "La inteligente pintura de Juan Brotat", *Artes* n° 20, 23.5.1962.
- Cordoba, Santiago: "Juan Brotat", *ABC*, 10.5.1962.
- Brotat, Juan: "Quién es Juan Brotat: autocharla", *La Prensa*, 18.9.1962.
- Castillo, Alberto del: "Juan Brotat en Sala Condal", *Diario de Barcelona*, 10.11.1962.
- Perucho, Joan: "El arte renovado de Juan Brotat", *Destino* n° 1318, 10.11.1962, p. 58.
- Gutiérrez, Fernando: "Juan Brotat en la Sala Condal", *La Prensa*, 13.11.1962.

Corredor-Matheos, José: “Joan Brotat, Gran Premio de la Bienal de Alejandría”, *La Prensa*, 14.2.1963.

Wholden, Rosalind G.: “Divergent imaginations mark local exhibits”, *Beverly Hills Times*, 2.5.1963, p. 12.

Sánchez Camargo, Manuel: “El ingenuismo en la obra de Brotat. Pintura singular, infantil y poética”, *Foco*, 26.9.1963, pp. 20-21.

Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: “La nueva obra de Brotat”, *Artes* nº 46, 23.12.1963, p. 22.

“Juan Brotat, el pintor ingenuo”, *Madrid*, 16.6.1964, p. 9.

“Juan Brotat, pintor: ‘Mis cuadros tienen poesía y candor’”, *La Noche* (Santiago de Compostela), 26.6.1964.

Areán, Carlos: “La pintura primigenia de Juan Brotat”, *La estafeta literaria* nº 303, 24.10.1964, p. 23.

Sánchez Camargo, Manuel: “La singular obra de Juan Brotat”, *La Vanguardia*, 1.11.1964.

Figuerola-Ferretti, Luis: “Expositores y premiados en tres salas de La Nacional: pinturas de Brotat y relieves de Lapayese”, *Arriba*, 19.6.1966.

Sánchez Camargo, Manuel: “La mágica obra de Juan Brotat... catalán antiguo”, *La Vanguardia*, 26.6.1966.

Cortés, Joan: “Brotat”, *La Vanguardia*, 20.11.1966.

Rodríguez Alcalde, Leopoldo: “Brotat en la Sala Sur”, *Alerta*, junio 1968.

Rodríguez Alcalde, Leopoldo: “Joan Brotat en la Sala Sur”, *Alerta*, 5.8.1970.

Hierro, José: “Brotat: artista extraño y singular”, *Nuevo Diario*, 9.8.1970.

Santos Torroella, Rafael: “Joan Brotat”, *El Noticiero Universal*, 12.1.1972.

Castillo, Alberto del: “Joan Brotat, en Galería Adrià”, *Diario de Barcelona*, diciembre 1972

Vallès Rovira, Josep: “Los viernes, arte”, *Tele-Exprés*, 8.12.1972.

Moreno Galván, José María: “Joan Brotat”, *Triunfo*, 16.12.1972.

Campoy, Eduardo: “Joan Brotat”, *ABC*, 23.3.1975, p. 36.

Logroño, Miguel: “Joan Brotat: una cultura de la manifestación ‘naif’”, *Blanco y Negro* nº 3281, 22.3.1975, p. 71.

Marsá, Ángel: “Brotat”, *Jano. Medicina y humanidades* n° 170, 28 de marzo de 1975, p. 105.

Xurriuguera, Gérard: “L’art espagnol aujourd’hui”, *Galerie Jardin des Art*, n° 150, septiembre 1975, pp. 66-67.

Fosar y Muñoz, Enrique Luis: “Joan Brotat en Valencia”, *Las Provincias*, 18.2.1977.

Hierro, José: “Joan Brotat”, *Arte-Hogar* n° 366, noviembre de 1977, p. 53.

Giralt-Miracle, Daniel: “Joan Brotat”, *Avui*, 5.2.1978, p. 23.

Corredor-Matheos, José: “Joan Brotat: a la búsqueda del paraíso perdido”, *Destino* n° 2105, 9.2.1978.

Antolín, Mario: “Galería Altex: Joan Brotat”, *Ya*, 10.3.1983.

Miralles, Francesc: “Para una revisión de los años 40”, *La Vanguardia*, 22.4.84.

Miralles, Francesc: “Joan Brotat, más allá de su obra”, *La Vanguardia*, 21.4.1985.

Sempronio: “Autorretrato a dos: Joan Brotat”, *La Vanguardia*, 2.2.1988.

Lago, Montse: “Joan Brotat en Yolanda Ríos”, *El Eco de Sitges*, 29.4.1989.

Manzano, Rafael: “Joan Brotat, un mozárabe en el siglo XX”, *El Médico*, n° 320, 26.5.1989, p. 40.

Corredor-Matheos, José: “Joan Brotat: la desaparición de un artista singular”, *La Vanguardia*, 2.1.1990.

Cadena, Josep M.: “Fallece el pintor Joan Brotat, que hizo de lo actual tema de retablo”, *El Periódico*, 6.1.1990.

Terri: “Hem perdut un Rei Mag; Joan Brotat”, *Crónica de Mataró*, 27.1.1990, p. 11.

Catálogos de exposición y folletos con textos originales

“Brotat”, II Ciclo Experimental de Arte Nuevo, Galerías El Jardín, Barcelona, 1950 (texto: Ángel Marsá).

“Brotat”, IV Ciclo Exeprimental de Arte Nuevo, Galerías Jardín, Barcelona, 1951 (texto: Ángel Marsá).

“Exposición de Arte Nuevo”, Escuela Municipal de Arte de Rubí, Rubí, 1951. (texto: Ángel Marsá).

Décimo Salón de los Once, Madrid, 1953. (texto sobre Brotat de Alejandro Busuioceanu).

Undécimo Salón de los Once, Madrid, 1954 (texto sobre Brotat de Cesáreo Rodríguez-Aguilera).

“*Pittura italiana contemporanea*”, Palacio de la Virreina de Barcelona, Barcelona, 1955.

“Juan Brotat”, Galería de Arte Sur, Santander, 1956 (texto: Manuel Sánchez-Camargo).

“Juan Brotat”, Sala Braulio, Valencia, 1958 (texto: Juan Portolés).

“Joven figuración en España”, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1959. (texto: Carlos Areán).

“Brotat”, Madrid, Sala Neblí, mayo de 1962 (texto: Juan Cortes).

“20 años de pintura española”, Ateneo de Madrid, Madrid, 1962. (textos de Juan Antonio Gaya Nuño, Rafael Santos Torroella y José Castro Arines).

“Arte de América y España”, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1963. (texto Carlos Areán).

“25 Artistas españoles”, Madrid, Sala de exposiciones del Secretariado de información de Lisboa, Publicaciones Españolas, 1964.

“Brotat”, Ateneo de Madrid- Publicaciones Españolas, Madrid, 1964 (texto de Cesáreo Rodríguez-Aguilera).

“Veinticinco años de arte español”, Palacio de Exposiciones del Retiro, Madrid; muestra organizada por la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional y la Dirección General de Información del Ministerio de Información y Turismo, 1965. (texto de José Camón Aznar).

“Semana de España”, Rabat, 1965, Madrid, Publicaciones Españolas, 1965. (texto de Carlos Areán).

“Pintores figurativos en la España actual”, Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos del Ministerio de Información y Turismo , Madrid, San Diego y San Luis (Estados Unidos), 1969. (texto: Carlos Areán).

“31 artistas catalanes exponen en Salamanca”, Escuela de Bellas Arts de San Eloy, Salamanca, 1969. (texto: Josep Maria García-Llort).

“Brotat”, Galería de Arte Sur, Santander, 1974 (texto de José Corredor-Matheos).

“Brotat”, Galería de Arte Sur, Santander, 1990 (texto de Teresa Arce).

“Homenaje a Joan Brotat, 1920-1990. Exposición antológica”, Sala Cultural Caja de Madrid, Barcelona, 1991 (textos: José Corredor-Matheos y Cesáreo Rodríguez-Aguilera).

Correspondencia citada

- Carta de Joan Brotat a su tío, 13.7.1938.
- Carta de Juan Brotat Creuet a Ricard Brotat, 30.5.1938.
- Carta de Joan Brotat a sus padres, 11.6.1938.
- Carta de Juan Brotat Creuet a Ricard Brotat, 2.7.1938.
- Carta de Joan Brotat a su hermano, 6.8. 1938.
- Carta de Joan Brotat a Josep Maria, 25.8.1938.
- Carta de Juan Brotat Creuet a Ricard Brotat, 13.6.1938.
- Carta de Joan Brotat a su hermano, 11.9.1938.
- Carta de Joan Brotat a su tío, 29.9.1938.
- Carta de Joan Brotat a su hermano, 2.10.1938.
- Carta de Joan Brotat a Josep Maria, 8.10.1938.
- Carta de Joan Brotat a su tío, 12.10.1938.
- Carta de Joan Brotat a su hermano, 21.11.1938.
- Carta de Joan Brotat a su familia, 11.4.1939.
- Carta de Joan Brotat a Josep Maria, 3.6.1944.
- Carta de Joan Brotat a Josep Maria, 5.6.1944
- Carta de Joan Brotat a Josep Maria, 13.6.1944.
- Carta de Joan Brotat a Josep Maria, 17.6.1944.
- Carta de Joan Brotat a Josep Maria, 21.6.1944.
- Carta de Joan Brotat a Josep Maria, 26.6.1944.
- Carta de Josep Maria Brotat a sus padres, 17.9.1944.
- Carta de Sala de Arte Llibreria Dalmau a Joan Brotat, 22.9.1944.
- Carta de Josep Maria a Joan Brotat, 14.10.1944.
- Carta de Joan Brotat a Josep Maria, 17.1.1946.
- Carta de Ricard a Joan Brotat, 22.1.1948.
- Tarjeta con nota autógrafa de Alfons Oliver, c. 1948.
- Carta de Manuel Santos a Joan Brotat, 17.2.1948.
- Carta de Manuel Santos a Joan Brotat, 29.2.1948.
- Carta de Manuel Santos a Joan Brotat, 31.10.1948.
- Carta de Manuel Santos a Joan Brotat, 1.2.1949.
- Carta de Manuel Santos a Joan Brotat, 2.8.49.

Carta de Manuel Santos a Joan Brodat, 5.3.1949.
Carta de Manuel Santos a Joan Brodat, 6-8-1949.
Carta de los organizadores del Salón de Octubre a Joan Brodat, 7.9.1950.
Carta de Miquel Ferrer i Griera a Joan Brodat, 29.5.1951
Carta de Mercè Ros a Joan Brodat, 24.6.1951.
Carta de Manuel Arce a Joan Brodat, 22.7.1952.
Carta de Santi Surós a Joan Brodat, 21.4.1953.
Carta de Ramón Rogent a Joan Brodat, 17.6.1953.
Carta de Aurelio Biosca a Joan Brodat, 29.11.1953.
Carta de Maurice Bonnefoy a Joan Brodat, 11.1.1954.
Carta de Manuel Sassot a Joan Brodat, Madrid, 29.11.1954.
Carta de Manuel Sánchez Camargo a Joan Brodat, c. 1955.
Carta de Maurice Bonnefoy a Joan Brodat, 20.1.1955.
Carta de Víctor María de Imbert a Joan Brodat, junio de 1955.
Carta de Joan Brodat a su familia, Madrid, 1.6.1955.
Carta de Joan Ramón Masoliver a Joan Brodat, 12.1.1956.
Carta de Joan Brodat a Salvador Faus, 28.2.1956.
Carta de invitación del Salón de Octubre a Joan Brodat, 25.6.1956.
Carta de Manuel Ballester a Joan Brodat 6.12.1956.
Carta de Laurent Jiménez Balaguer a Joan Brodat, 17.3.1957.
Carta de Salvador Faus a Joan Brodat, 19.10.1957.
Carta de Jacinta Gil a Joan Brodat, 1.11.1957.
Postal de Joan Brodat a su familia, 14.11.1957.
Carta de Salvador Faus a Joan Brodat, 9.11.1957.
Carta de Salvador Faus a Joan Brodat, c. 1957.
Carta de Juan Portolés a Joan Brodat, 19.1.1958.
Carta de Joan Brodat su familia, 24.1.1958.
Carta de Monjalés a Joan Brodat, febrero de 1958.
Factura de las Galerías Jardín, 18.2.1958.
Carta de Joan Brodat a su familia, 27.2.1958.
Carta de Joan Brodat a su familia, 6.5.1958.
Carta a de Joan Brodat su familia 11.5.1958.
Carta de Joan Brodat a su familia, 19.5.1958.
Postal de Cesáreo Rodríguez-Aguilera, 28.5.1958.

Postal de Joan Brotat a Mercè Ros, 28.5.1958.
Carta de Joan Brotat a su familia, 6.6.1958.
Carta de Vicente Aguilera Cerni a Joan Brotat, 31.12.1958.
Postal de Joan Brotat a su familia, 6.6.1959.
Carta de José Miguel Ruiz Morales, 23.5.1960.
Carta de José Miguel Ruiz Morales, 23.5.1960.
Carta de Luis González Robles a Joan Brotat, 21.4.1961.
Carta de Luis González Robles a Joan Brotat, 16.1.1961.
Carta de Mercedes de Prat a Joan Brotat, 30.12.1961.
Carta de Mercè Ros a Joan Brotat, 18.3.1963.
Carta de Earl Carter a Joan Brotat, 18.7.1963.
Carta de Mercè Ros a Joan Brotat, 19.7.1965.
Carta de Josep Maria Brotat a Joan Brotat, 29.8.1968.
Carta de Manuel Arce a Joan Brotat, 18.8.1970.
Carta de Agustín Rodríguez Sahagún a Joan Brotat, 7.2.1975.
Carta de Joan Brotat a Agustín Rodríguez Sahagún, 9.1.1979.
Carta de Joan Brotat a Cesáreo Rodríguez-Aguilera, 7.3.1982
Carta de Joan Brotat a Cesáreo Rodríguez-Aguilera, 6.10.1982.
Carta de Antonio Navarrete a Joan Brotat, 14.9.1987.
Carlos Areán a Joan Brotat, 12.3.1988
Carta de Francisco Cosme Maza a Joan Brotat, 20.1.1989.
Carta de Carlos Areán a Joan Brotat, 20.1.1988.

Otro material inédito:

- Manuscritos de Joan Brodat:

- Cuaderno manuscrito de Joan Brodat de ejercicios para estudios en el Ateneo Obrero.
- Joan Brodat: poema manuscrito, acompañado de acuarela.
- Listado manuscrito de obras realizadas.
- Notas biográficas.

- Entrevistas de radio transcritas:

- Juan Francisco Bosch: “Crónica de Arte”, Radio España de Barcelona, 30.1.1951.
- Entrevista con motivo de la concesión del Premio Filograf, Radio Barcelona, 1952.
- Ángel Manzano: “Perfil: Joan Brodat”, Radio Nacional de España, 21.4.1954.
- Pedro Crespi y Caneves: “Mundillo de las artes”, Radio Mallorca, 22.11.1957.
- Entrevista a Joan Brodat, Radio Nacional de Valencia, 1958.
- L.: “Artistas catalanes: el pintor de la pureza: Brodat”, Radio Nacional de España Madrid, 1955.

- Diversos:

Juan Cortés: “Brodat”, transcripción o borrador mecanografiado de la conferencia en el Club Urbis de Madrid, abril de 1961.

Transcripción mecanografía de entrevista de Cesáreo Rodríguez-Aguilera a Joan Brodat, con anotaciones manuscritas, c. 1974.

Borrador del contrato de Joan Brodat con Agustín Rodríguez-Sahagún, Madrid, 1974.

Antología de poemas de Joan Brodat. Edición artesanal realizada por Josep Maria Brodat, 1992. Ejemplar nº 10.

Barcelona, 2012