



CARLOS SÁENZ DE TEJADA, UN CANTO A LOS NAIPES: LAS PINTURAS PARA EL HALL DE LA FÁBRICA DE HERACLIO FOURNIER

Alumna: Yolanda López de Heredia Armentia

Tutora: Miren Eukene Martínez de Lagos

Grado en Historia del Arte

Departamento Historia del Arte y la Música

Facultad de Letras, Gasteiz. UPV/EHU

Curso: 2017/2018

ÍNDICE

ÍNDICE	2
RESUMEN	3
I. INTRODUCCIÓN	4
II. UNA ESTÉTICA PARA LAS MUCHEDUMBRES: EL ARTE MURAL EN EL FRANQUISMO	8
a. Cultivadores del Arte mural en España	9
III. UN ILUSTRADOR EN LA VANGUARDIA DEL ARTE.....	12
a. Autor del imaginero del Nuevo Régimen	14
b. La pintura mural de Sáenz de Tejada	16
IV. LOS MUROS DEL HALL DE HERACLIO FOURNIER.....	18
a. La industrialización del naipes	19
b. El origen del naipes	22
c. Los ángeles de las puertas	25
V. CONCLUSIONES.....	27
VII. BIBLIOGRAFÍA	29
ANEXO.....	32

RESUMEN

El estudio del arte de posguerra que siempre había diferenciado un periodo de esplendor antes de la guerra y uno posterior, de decadencia y silencio ha dado paso a una visión que busca establecer hilos de continuidad entre la preguerra y la posguerra, a pesar de la brutalidad y del impacto que estas tuvieron en toda la sociedad. En la dirección de esta propuesta nos encontramos con la figura y la obra de Sáenz de Tejada. Tradicionalmente se le ha considerado uno de los su artífices de la imaginería del franquismo, pero a partir de los años ochenta ha sido reivindicado como artista de vanguardia y se han estudiado otras facetas de su producción artística como la de grabador, escenógrafo y pintor mural.

La pintura mural en el siglo XX adquirió una nueva relevancia por la extensión de los movimientos de masas por toda Europa, que la entendieron en su dimensión propagandística. Como el resto de movimientos totalitarios, el fascismo español desde los años treinta venía criticando la posición del arte de vanguardia, alejada de la realidad con su discurso elitista. Por este motivo, el arte franquista se afanó desde el comienzo del Nuevo Estado en la búsqueda de un arte didáctico y educativo, unido a la religión, que lo encontraría en la pintura mural y en la ilustración.

Vitoria, con la que Sáenz de Tejada tuvo relación desde el comienzo de la guerra, en los años cuarenta era una ciudad protoindustrial. En el hall de la nueva fábrica de Fournier Tejada pintó una obra mural alejada de consignas políticas, en la que recreaba, por un lado, la imaginería del mundo preindustrial de la fabricación del naípe y, por otro, el origen del naípe, en el que presentó su visión de ilustrador de aventuras al estilo de Salgaty o Julio Verne; todo ello para crear un espacio de evasión, un relato de fantasía alejado de las penurias, de la realidad misma. Se trata de una mirada ecléctica en la que todos los estilos se mezclan, ensimismada en un mundo legendario, y nostálgica por los tiempos pasados.

"Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos. Toda imagen encarna un modo de ver"¹.

I. INTRODUCCIÓN

Hablar del arte de los años cincuenta en España es hablar de un arte de posguerra, que significó el cambio de orientación de muchos artistas y una fractura violenta con lo anterior; para todo hay un antes y un después de la guerra. Esta cerraba de forma violenta lo que José Carlos Mainer ha llamado la Edad de Plata del arte español², y condujo a la idealización del "periodo pre-bélico como una época de esplendor y efervescente creatividad" frente a la identificación de la etapa post-bélica como "reino de la atonía y el desierto cultural"³. Los efectos de esta fractura, como afirma Brihuega⁴, se amplificaron por la Segunda Guerra Mundial, que interrumpió muchos de los "hilos conductores" en torno a lo que se había desarrollado la cultura artística de la primera mitad del siglo.

La primera fase del Nuevo Régimen fue de autarquía, de incomunicación, que se prolongaría hasta el año 1957, cuando se produjo el desplazamiento de los grupos más directamente ligados al Movimiento, en favor de los tecnócratas y de una política más liberal⁵.

¹ BERGER, J.: *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005, pp. 15-16.

² MAINER, J.C.: *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid, Cátedra, 2009, p. 13.

³ GONZÁLEZ DE DURANA, J.: "El muro y la grieta. Arte y desarrollo urbano durante la posguerra en Euskadi (1939-1959)". *KOBIE (Serie Bellas Artes)*. Bilbao, nº VII, 1990, pp. 124.

⁴ BRIHUEGA, J.: *Cambio de siglo, República y Exilio: [arte del siglo XX en España]*. Madrid, Machado Libros, 2017, p. 145.

⁵ BOZAL, V.: *Arte en el siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*. Madrid, Espasa-Calpe, 1995, p. 28.

Muchos historiadores han considerado el Régimen de Franco como un vasto "páramo cultural"⁶. Un tiempo de silencio, pero que conforme se ha empezado a estudiar resulta más complejo. El Nuevo Estado entendió la imagen como una herramienta necesaria para configurar una escenografía propia que le identificara (*Figura 1*). En 1938, constituyó el Servicio Nacional de Propaganda con las secciones de Ediciones, Radiodifusión, Teatro, Música y Artes Plásticas. Al frente de este Servicio estuvo el falangista Dionisio Ridruejo⁷. Desde 1939, España asistió a la creación de un Estado nacional-sindicalista que significó la oficialización de los rituales fascistas de la Falange y la recatolización de España, junto a la afirmación del Movimiento como partido único⁸. Este carácter totalitario se mantuvo hasta el fin de la II Guerra Mundial y supuso un intervencionismo en el ámbito de la cultura y el arte, con el objetivo de proyectar un pasado imperial, una cruzada y una misión histórica.

Los estudios que se vienen realizando sobre las culturas políticas que dieron lugar al franquismo permiten reconocer la falta de unidad del arte oficial⁹. A lo que se puede añadir que

"el clima cultural del Régimen de Franco quedó definido mucho más por la subcultura de consumo de masas que por la propia cultura oficial. Por una razón esencial porque esa cultura de masas, una subcultura carente de preocupaciones políticas e intelectuales pero de gran popularidad y difusión pública, favorecía, vía del entretenimiento y la evasión, la integración y la desmovilización del país, objetivos políticos del Nuevo Régimen"¹⁰.

Este trabajo que presento aborda el estudio y análisis de una obra mural realizada por Carlos Sáenz de Tejada (*Figura 2*). Su producción artística destacó en ilustración, con los nuevos lenguajes plásticos de las revistas y la imagen publicitaria. A la vez ha sido considerado como uno de los autores que interpretó el arte militante y conmemorativo del Nuevo Régimen¹¹ (*Figura 3*). La metodología empleada se ha basado en un primer

⁶ FUSI, J.P.: "La cultura" en FUSI, J.P. "et al.": *Franquismo. [El juicio de la historia]*. Madrid, Prisma Ediciones, 2015, p. 224.

⁷ PELTA RESANO, R.: "Pervivencias e ideología: los ilustradores déco en la época de autarquía". *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII. Hª del Arte, t. 9, 1996, pp. 383-408.

⁸ FUSI, J.P. y CALVO SERRALLER, F.: *El espejo del tiempo: historia y el arte de España*. Madrid, Taurus, 2009, p. 460.

⁹ RUIZ CARNICER, M.A. (Ed.): *Falange. [Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)]*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico"(C.S.I.C.), 2013, p. 25.

¹⁰ FUSI, J.P. : " La cultura", *op. cit.*, p. 237.

¹¹ *Íbidem*, p. 227.

momento en una revisión bibliográfica de los estudios relacionados con el arte y la propaganda del poder, para establecer un estado de la cuestión, y abordar así el análisis de la obra mural realizada por Sáenz de Tejada para la empresa vitoriana Heraclio Fournier. Las imágenes que componen el programa mural nos permiten estudiar el mundo cultural e ideológico que evoca el artista dado que "las imágenes contienen conocimiento no verbal del pasado"¹². Y un último objetivo se ha centrado en intentar perfilar las fuentes de inspiración por medio de fondos documentales, y agradecemos la ayuda prestada por los profesionales de los Museos del Naípe de Vitoria, Museo de Bellas Artes de Álava, Archivo del Territorio Histórico de Álava, y Archivo Municipal de Vitoria.

La historiografía reciente en torno a la posguerra en Álava y Vitoria¹³ nos ha permitido revisar sus consecuencias en el ámbito local desde nuevos aspectos como la construcción simbólica del franquismo¹⁴.

El rescate de la figura de Sáenz de Tejada se inicia en el año 1977 a partir de la exposición que presentaron Calvo Serraller y Ángel González en la Galería Multitud de Madrid¹⁵. Los estudios iniciales sobre la imaginería franquista los realiza Alexandre Cirici, con su obra *La Estética fascista* en 1976, a la que siguen otras como *Arte del siglo XX en España* (1995) de Valeriano Bozal, y Ángel Llorente con *Arte e ideología del franquismo* (1995). Gabriel Ureña Portero estudia la pintura mural dentro del trabajo *Arte del Franquismo* (1981) coordinado por Antonio Bonet Correa.

En relación a su pintura mural es destacable el trabajo *Tejada. Obra mural y decorativa (1912-1957)* de Fernando Moreno Santabárbara en 2007.

¹² BURKE, P.: *Visto y no visto.[El uso de la imagen como documento histórico]*. London, Reaktionbooks, 2001, p. 16.

¹³ Son destacables los trabajos realizados en la Universidad del País Vasco, Euskal Herriko Unibertsitatea, por LÓPEZ DE MATURANA DIÉGUEZ, V.: *La reinención de una ciudad: poder local y política simbólica en Vitoria durante el franquismo (1936-1975)*. Bilbao, Universidad del País Vasco- Euskal Herriko Unibertsitatea. 2014. GÓMEZ CALVO, J.: *Matar, purgar, sanar: la represión franquista en Álava*. Madrid, Tecnos, 2014.

¹⁴ Trabajos realizados sobre los símbolos del franquismo como BOX, Z.: *España, año cero: la construcción simbólica del franquismo*. Madrid, Alianza, 2010; DI FEBBO, G. *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*. Bilbao, Declée Brouver, 2002.

¹⁵ BOZAL, V., *op.cit.*, p. 88.

En el año 2016, el Museo Nacional de Arte Reina Sofía realizó la exposición *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*. Su comisaria, María Dolores Jiménez Blanco, explicaba la motivación de la exposición: "Se trata de analizar el arte español de los años 40, un período complejo que ha recibido escasa atención a pesar de su relevancia en la conformación de la sensibilidad moderna de España"¹⁶. Ahí destacaba "la variedad y la trascendencia de lo ocurrido en un periodo tradicionalmente considerado como un páramo"¹⁷.

A Carlos Sáenz de Tejada se le menciona en todos los estudios de arte de los años 40 y 50, y son muchos los que abordan facetas concretas del autor como ilustrador de moda, colaborador de prensa, cartelista, grabador y escenógrafo. Por último, Sáenz de Tejada ha sido estudiado en su faceta vanguardista en los años veinte cercana al ultraísmo y al expresionismo, por Jaime Brihuega en sus trabajos *Las vanguardias artísticas en España* (1982) y *Cambio de siglo, República y Exilio: [arte del siglo XX en España]* (2017), y por Javier Pérez Segura, en 2003, *Tejada y la pintura: un relato desvelado 1914-1925*.

Los motivos para la realización de este estudio sobre Sáenz de Tejada vienen dados por un lado, por tratarse de un artista polifacético (carteles, revistas, artes decorativas), y esto nos permite estudiar algunos de los debates que vivió el arte español en el siglo XX; por otro, como artista cercano a la vanguardia artística y finalmente como artífice de la iconografía falangista (*Figura 4*).

La estructura del trabajo comienza con una introducción en la que situaremos el contexto del arte mural en los estados totalitarios y en el franquismo antes de la Segunda Guerra Mundial. En segundo lugar abordaremos la trayectoria de Carlos Sáenz de Tejada, para situar su producción mural a medio camino entre la ilustración decorativa con aires historicistas y la lúdico-educativa. Para finalizar analizaremos la obra mural que estuvo instalada en el hall de la Empresa Heraclio Fournier de Vitoria desde los años 50 hasta los 90 cuando fue arrancada y trasladada a su ubicación actual en el Hotel Ciudad de Vitoria, y estableceremos unas conclusiones en torno al arte de Sáenz de Tejada.

¹⁶ *Dossier Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*. <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/campo-cerrado>, (consultado 4 de abril 2018).

¹⁷ *Ibidem*, p. 2.

II. UNA ESTÉTICA PARA LAS MUCHEDUMBRES¹⁸: EL ARTE MURAL EN EL FRANQUISMO

La visión del arte, como instrumento de lucha política, fue una constante de las ideologías totalitarias que se extendieron por Europa en los años veinte del siglo XX. Los estudios de psicología de las masas que había realizado Gustave Le Bon fueron muy influyentes al descubrir que "los comportamientos colectivos establecidos por contagio eran muy diferentes de los individuales"¹⁹. La cuestión de las nacionalidades que se suscitó desde el Romanticismo abandonaba su aire pintoresco y se planteaba desde la mística de la construcción de una identidad excluyente, que definía siempre un enemigo²⁰. De esta manera, se produjo la valoración de la imagen por su capacidad de comunicación por vía del impacto y de creación mitos. De alguna manera esta visión hizo que el arte se politizara y orientara hacia manifestaciones efímeras y monumentos oficiales, hacia la ilustración y la imagen de la propaganda.

Desde los años treinta los intelectuales falangistas se propusieron crear una estética característica del Nuevo Estado. El origen plástico de su programa había que buscarlo en el futurismo italiano de 1911 y su primera voluntad de hacer ingresar en el arte las novedades técnicas y científicas del siglo XX. Los recursos gráficos fueron tomados de la Rusia revolucionaria²¹.

Ernesto Giménez Caballero²², el teórico falangista más relevante, criticó la degeneración del arte burgués y defendió que "el arte unido a la religión era un instrumento de lucha y

¹⁸ Título del artículo sin firma aparecido en *Vértice*, nº 3 junio de 1937, citado por LLORENTE HERNÁNDEZ, A.: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid, Visor, 1995, p. 27.

¹⁹ CIRICI, A.: *La estética del franquismo*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 24.

²⁰ Prólogo de José Carlos Mainer para la obra de GIMENEZ CABALLERO, E.: *Casticismo, nacionalismo y vanguardia. [Antología. 1927-1935]*. Madrid, Fundación Santander Hispano, 2005, p. 19.

²¹ CIRICI, A., *op. cit.*, p. 26.

²² El compendio de su trabajo teórico en GIMENEZ CABALLERO, E.: *Casticismo, nacionalismo y vanguardia. [Antología. 1927-1935]*. Madrid, Fundación Santander Hispano, 2005.

propaganda". Eugenio D'Ors también mostró su interés por la pintura mural en su Segundo Salón de los Once organizado en 1944.

El muralismo y la pintura épica, por lo tanto, fueron concebidos en los primeros años del franquismo como un arte militante, como la nueva pintura de historia con una dimensión política que conectaba con los principios del Régimen al encarnar los valores de jerarquía y de subordinación, para transmitirlos a las futuras generaciones; y también para expresar un posicionamiento anticomunista²³.

El contenido de estos murales en la inmediata posguerra sirvió para mitificar la Guerra Civil y el nuevo orden nacido de la misma. El repertorio temático en el que se ilustraron los capítulos y los personajes de la Historia de España que se consideraron más gloriosos, revivió a tipos como el ángel, el héroe y el caído, seguidos de la Victoria. Este arquetipo lo encarnó el "caballero cristiano"²⁴, representado por Fernando el Católico, el Cid Campeador...

Con el fin de la II Guerra Mundial y a partir de los años 50, será más habitual la decoración mural de los nuevos edificios de las instituciones estatales, coincidiendo con la recuperación económica²⁵ y tras el alejamiento anterior respecto de las potencias del Eje. El régimen desertaba del fascismo y se identificaba con el nacionalcatolicismo: el catolicismo y la unidad de la patria. Se produjeron nuevos temas como la madre, el campesino, o la paz, y alegorías a la familia y el hogar²⁶, huyendo de su epíteto fascista.

a. Cultivadores del Arte mural en España

De la pintura mural decimonónica quedaban vestigios en mansiones aristocráticas, bancos, comercios de todo tipo, junto a edificios religiosos y locales de espectáculos. El

²³ LLORENTE HERNÁNDEZ, A.: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid, Visor, 1995, p. 187.

²⁴ GRAU TELLO, M.L., : "Las pinturas murales del aeropuerto de Zaragoza: ["Símbolo del gran viaje u origen de la Hispanidad" y " Los elementos sometidos", *onthew@terfront*, n° 26, 2013, pp. 5-15.

²⁵ UREÑA PORTERO, G.: "La pintura mural y la ilustración como panacea de la nueva sociedad y sus mitos" en BONET CORREA, A. (Coord): *Arte del franquismo*. Madrid, Cátedra, 1981, pp. 118-119.

²⁶ LLORENTE HERNÁNDEZ, A., *Arte e ideología ...*, *op.cit.* p. 213.

noucentismo catalán, cultivó la pintura mural por la necesidad de desplegar una iconografía de la Mancomunidad: la Diputación, el Ayuntamiento, la Casa de Correo o la Catedral de Vic acogieron obras de artistas como Torres García, M. Viladrich y otros, entre los que destaca Sert²⁷.

El gran modelo para el arte mural fue la obra de José María Sert (Barcelona, 1874-1945), que había iniciado su carrera trabajando para la burguesía, primero catalana y luego internacional. Heredero de la *Renaixença* catalana y de formación modernista, desarrolló un estilo pictórico al margen de las corrientes estilísticas de su época. Mantuvo las constantes de la estética ornamental catalana con abarrocamiento en la disposición de las masas y volúmenes, gigantismo de las figuras y desmesura en las medidas²⁸, con cierto orientalismo y un expresionismo de corte goyesco, al servicio de una potente imaginación para la creación y adaptación de temas basada en una narrativa grandilocuente²⁹.

En el País Vasco realizó el conjunto mural de San Telmo en San Sebastián en 1929 por recomendación de Zuloaga. En 1937, con la guerra en marcha y el Guernica de Picasso en la Exposición Universal de París, realiza para el Pabellón Pontificio en París la obra *Intercesión de Santa Teresa de Jesús en la Guerra Civil Española*. Políticamente fueron más importantes los bocetos que realizó por encargo de la Dirección General de Regiones Devastadas para una decoración mural de grandes lienzos alegóricos para la Capilla de la cripta del Alcázar de Toledo. Y sobre todo destacó por la realización de las pinturas de la Catedral de Vic reconstruida después de su destrucción en la Guerra Civil e reinaugurada en 1945³⁰.

Sert fue el maestro del arte mural en los cuarenta por su iconografía sublimadora, basada en figuraciones corales, con un tratamiento formal ecléctico donde se mezcla volumetría renacentista, escalonamiento compositivo, jerarquización manierista, teatralidad barroca, catalanismo estético y aspiración estilística imperial³¹.

²⁷ BRIHUEGA, J.: *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*. Madrid, Istmo, 1982, p. 137.

²⁸ UREÑA PORTERO, G., *op.cit.* p.114.

²⁹ <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jose-maria-sert-1874-1945>, (consultado 12 de marzo de 2018).

³⁰ BOZAL, V., *op.cit.*, p.57.

³¹ UREÑA PORTERO, G., *op.cit.*, p. 115.

Pero la obra mural más del gusto del Régimen fue la del canario José Aguiar, un teórico sobre el muralismo. Sus murales de 1943, destinados a la Secretaría General del Movimiento, fueron presentados como el modelo de arte de la Nueva España. Sus murales de más de sesenta metros realizados en encaústica sobre lienzo, se presentaban como una epopeya del Movimiento. Los elogios a esta obra fueron constantes, pero no fue concluida³².

³² LLORENTE HERNÁNDEZ, A., *Arte e ideología*....p. 190.

III. UN ILUSTRADOR EN LA VANGUARDIA DEL ARTE

Carlos Sáenz de Tejada (1897-1958) nació en el norte de África, en Tánger en 1897³³, hijo del cónsul en una familia con inquietudes artísticas e intelectuales. Vivió sus primeros años entre Omán, Madrid y Laguardia. En 1915 entró en la Academia de San Fernando y a partir de 1919 fue alumno de Sorolla. Tejada aprendió de Jenaro Pérez de Villaamil el ejercicio de la escenografía y el cultivo de la pintura decorativa con aires pintorescos y acento en lo natural. En 1921 consiguió la beca para la Residencia de El Paular (Segovia), para pintar al aire libre durante el periodo estival³⁴.

Su faceta vanguardista ha sido estudiada por Pérez Segura, para quien Sáenz de Tejada fue una promesa para el arte de vanguardia. Tejada se incorporó al discurso de la vanguardia en dos etapas, una inicial a modo de prólogo junto a Sonia Delaunay (1917-1918) y otra de mayor implicación en la renovación plástica a partir de 1922³⁵.

Tejada conocía la vida de la vanguardia por su primo Ramón Gómez de la Serna, quien fue un agente activo en su acercamiento al ámbito cultural vanguardista³⁶.

Los Delaunay eran artistas reconocidos en la escena internacional llegados a Madrid durante la I Guerra Mundial. Robert Delaunay había fundado el simultaneismo, un epílogo radical del cubismo y cercano a la abstracción. Sáenz de Tejada conoció a Sonia Delaunay, que ya era una diseñadora de moda consagrada, por mediación de su primo. La influencia de los Delaunay la encontramos en los figurines que realiza para *La venganza de Tamar*, de Tirso de Molina (*Figura 5*), y el *Secreto del ídolo*, de Antonio de

³³ En relación con la biografía de Sáenz de Tejada he consultado los siguientes autores: ARCEDIANO, S. y GARCÍA DÍEZ, J. A.: *Carlos Sáenz de Tejada*. Vitoria-Gasteiz, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1993, y una cronología que establece Penélope Ramírez Benito en MORENO SANTABÁRBARA, F.: *Tejada: obra mural y decorativa (1912-1957)*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, Juventud y Deportes. Arabako Foru Aldundia, Kultura, Gazteria eta Kirol Saila, 2007.

³⁴ La Residencia de El Paular fue un centro para paisajistas fundada por Mariano Benlliure en 1910.

³⁵ PÉREZ SEGURA, J.: "Tejada y la pintura moderna en España" en PÉREZ SEGURA, J. (coord.): *Tejada y la pintura: un relato desvelado 1914-1925*. Segovia, Caja Segovia, Obra social y cultural, 2003, pp. 46.

³⁶ La vanguardia española presenta particularidades respecto al movimiento general europeo. El Arte Nuevo consiste en el mejor de los casos en una reinterpretación global de los ismos: Cubismo, Futurismo, Orfismo, ...en SERRANO, C. Y SALAUN, S. (eds.). *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*. Madrid, Marcial Pons, 2006, p.224.

Lezama y Enrique Feijoo, o en las decoraciones para el Circo Americano (en 1918, encargo de su primo Ramón Gómez de la Serna)³⁷.

A mediados de los años 20 las visitas al café y botillería Pombo, donde se estaba gestando la vanguardia, además de su amistad con Francisco Santa Cruz y Francisco Bores, activos colaboradores de revistas ultraístas, le hicieron cambiar su opinión negativa sobre la vanguardia. A partir de 1923 podemos ver que se acercó al ultraísmo.

De esta manera, Sáenz de Tejada iniciaba una época en la que abandonaría el dramatismo de "cuño 1898" con su visión negra y de carácter castizo para inclinarse por el expresionismo visual de los suburbios madrileños como en "Niña triste" de 1924 (*Figura 6*)³⁸ en los que huye de las actitudes paternalistas y condescendientes que había adoptado la pintura regionalista o folclorista³⁹.

En 1925 presenta su *Mañana de verbena o el Pim, pam, pum* (*Figura 7*) a la Exposición de Artistas Ibéricos organizada en Madrid, una de las muestras que configuró la vanguardia española. Las mayoría de las obras presentaban un tono ecléctico entre la modernidad cosmopolita y el endeudamiento con lo racial⁴⁰.

La participación de Sáenz de Tejada sorprendió por el vigor expresivo de su obra *Pim, pam, pum*, en la que se producía "una elipsis de un pintor de vanguardia". Jaime Brihuela en el catálogo de la retrospectiva que se realizó en Logroño definía al autor como "cometa que desapareció en la línea del cielo"⁴¹. Juan Manuel Bonet data hacia 1928 el abandono definitivo de Tejada de la pintura de caballete e inaugura una nueva etapa, regida por el dibujo y la ilustración.

³⁷ PÉREZ SEGURA, J., *op.cit.*, p. 47.

³⁸ BRIHUEGA, J., *Cambio de siglo...*, p. 34.

³⁹ PÉREZ SEGURA, J., *op. cit.*, p. 43.

⁴⁰ MAINER, J.C.: *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid, Cátedra, 2009, p. 182. El autor que inició el estudio de los Manifiestos Vanguardistas es Jaime Brihuela, con su obra pionera *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*. Madrid, Istmo, 1982, al que le siguen los estudios de PÉREZ SEGURA, J. *La sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936)*, Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Complutense, 2003.

⁴¹ BONET, J.M.: "Divagaciones sobre Mañana de Verbena" en PÉREZ SEGURA, J. (coord.): *Tejada y la pintura: un relato desvelado 1914-1925*. Segovia, Caja Segovia, Obra social y cultural, 2003, p. 85.

Su estudio se quemó por circunstancias fortuitas, y esto hizo que Tejada presentara muy pocas obras a la Exposición de Artistas Ibéricos y que en febrero de 1925 solicitara a la Junta Superior de Ampliación de Estudios en el Extranjero, una pensión con destino a París para aprender pintura mural. El propio artista explicó que sus motivos para marchar a París eran conocer "los italianos en el Louvre y los pintores modernos Teodoro Chassériau, discípulo de Ingres, Puvis de Chavannes, Henry Martin y Maurice Denis⁴², pintores relacionados con el simbolismo. En opinión de Brihuega, fue el simbolismo, un ingrediente visual que se entremezcló con poéticas de diverso estilo. El origen del cultivo simbolista se inició en Cataluña con el Modernismo, que buscaba la cristalización de una identidad cultural diferenciada con relación al resto de España y una sintonización con la modernidad internacional⁴³.

Tras llegar a París, Sáenz de Tejada se convirtió en uno de los artistas decó más solicitados. Siguió colaborando con la revista *Libertad* con dibujos a línea, y realizó carteles para el Patronato Nacional de Turismo y para los Ballets Espagnols de la Argentina. En Montparnasse, un editor eslavo le fichó para realizar las ilustraciones de la ópera *Carmen*, y luego colaboró con la revista *L'Illustration*. El contacto con el agente inglés A.E. Johnson le permitió difundir sus dibujos por las portadas e interiores de las principales revistas inglesas y norteamericanas: *Ladies*, *Home Journal*, *The Sphere*, *Illustrated London News*, *Harper's Magazine*, *Bazar*, *Nash's Paul Hall Magazine* y trabajó en ilustración de moda para revistas femeninas dando color a las crónicas que escribe Teresa Clemenceau, para *La Esfera* (Figura 8). Hizo los carteles de la compañía de Antonia Mercé, La Argentina, y los decorados de las escenografías de *Carmen* y *El Bolero* de Ravel.

a. Autor del imaginero del Nuevo Régimen

Desde el comienzo de la guerra Tejada residía en su casa familiar de Laguardia (Álava) y desde los primeros días de la sublevación colaboró con la revista *The Illustrated London*

⁴² PÉREZ SEGURA, J., *op. cit.*, pp. 60-61.

⁴³ BRIHUEGA, J., *Cambio de siglo...*, p. 51.

News (1937) y otras europeas y americanas de ideología fascista⁴⁴, enviando dibujos de guerra.

A Sáenz de Tejada se le ha identificado como el autor del imaginero franquista por las ilustraciones que realizó en la primera etapa de la revista falangista *Vértice*, entre las que figuran el *Poema de la bestia y el ángel* de José María Pemán y las de *Por Dios, por la Patria y el Rey*⁴⁵.

Pero la colaboración más importante y prolongada para el Movimiento fue la dirección artística que realizó para la *Historia de la Cruzada Española*, junto con Joaquín Valverde cuyo director literario fue Joaquín Ararás, editada por Ediciones Españolas, desde 1938 a 1943. El plan de la obra era realizar la crónica de la sublevación y la guerra y retratar todos los pormenores con un estilo gráfico deudor de *Vértice*. En 1943 se produjo un distanciamiento entre Ediciones Españolas y el gobierno por el cambio de orientación de la guerra mundial y el destino de las potencias del Eje.

En estos dibujos para la Cruzada predomina el estudio de la línea y la estilización⁴⁶; recursos que se ponen al servicio de un relato que exalta el odio al enemigo y exalta sus características diabólicas⁴⁷. En estas obras se reconoce un historicismo y un castellanismo que mira a la generación del 98, que ya conocía, con elementos de folclore, todo tramado con un gran virtuosismo y calidad compositiva. Destaca su clasicismo y su visión del hombre, presentando un desfile de tipos humanos convertido en galería de retratos y estudios de cuerpos con visiones, inspiradas por la pintura al fresco del Quattrocento; batallas medievales, composiciones militares y reminiscencias del art-decò. Sus ilustraciones se llenan de simbología y alegoría, una combinación de D'Ors y del Greco

⁴⁴ UREÑA PORTERO, G., *op.cit.*, p. 125, hace referencia a Svítani de Checoslovaquia, *Occident* de Francia, *Festa* de Italia, *Orientación Española* de Puerto Rico, *Spain* de Estados Unidos.

⁴⁵ BONET, J.M. y CASTILLO, F.: *Dos miradas, una visión: [dibujos de guerra de Carlos Sáenz de Tejada y Joaquín Valverde]*. Madrid, Galería de arte José de la Mano, 2010, p. 5.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 18.

⁴⁷ ARTURO LOPEZ, M. y MORENO CANTANO, A.C.: "Imágenes de odio y miedo: ¡Así eran los rojos! Una exposición anticomunista en la España Franquista (1943)". *Historia del Presente*, nº 27, 2016, pp. 19-33.

que enlaza con una poética del heroísmo y del martirio del soldado y del monje, lo que ha dado en llamarse "manierismo heroico"⁴⁸.

Las ilustraciones de la *Historia de la Cruzada* acudieron a muchas exposiciones: a la XXII Bienal de Venecia en mayo de 1940, al Salón de los Humoristas en Madrid en junio de 1941, o al Salón Delclaux en Bilbao en enero de 1942, concluyendo en 1943 con la muestra *Así eran los rojos*, celebrada en el Círculo de Bellas Artes, una iniciativa anti-roja y anti-comunista que copiaba las dedicadas por los nazis al "arte degenerado" donde, también acudieron los dibujos de Sáenz de Tejada.

Para Fernando Castillo las ilustraciones de la *Cruzada* no constituyen una iconografía oficial⁴⁹ sino que lo que presentan Sáenz de Tejada y Joaquín Valverde es una visión reaccionaria aparecida en la Revolución Francesa y resurgida con la bolchevique. Por ello son escasas las muestras de culto a la personalidad, al partido, salvo las obligadas. Prefieren acudir a la épica militar, a la iconografía carlista, tan literaria, o a la denuncia de los excesos de las masas revolucionarias contempladas con criterios propios del Antiguo Régimen y que pueden remitir a la dickensiana *Historia de dos ciudades*.

En el fondo del programa iconográfico de la *Historia de la Cruzada* había un terror a la modernidad, a la ciudad, a las masas, a la industria y a la técnica que se aviene poco con el fascismo, moderno y pagano e inclinado a los actos de masas, siempre temidos por los conservadores.

b. La pintura mural de Sáenz de Tejada

Cuando Sáenz de Tejada llegó a Francia en 1926 pintó panorámicas para casas burguesas, con paisajes imaginarios, llenos de accidentes geográficos, casas, iglesias y ruinas con aire romántico. Sus pinturas iniciales las realizó al seco, utilizando pinturas de caseína.

⁴⁸ CASTILLO, F.: "Los dibujos de guerra de Carlos Sáenz de Tejada y Joaquín Valverde" en BONET, J.M.: *Dos miradas, una visión: [dibujos de guerra de Carlos Sáenz de Tejada y Joaquín Valverde]*. Madrid, Galería de arte José de la Mano, 2010, p. 18.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 20.

En el año 33 se instala en Madrid y uno de sus primeros trabajos sobre lienzo fue la decoración de la Sastrería Sánchez Rubio, en la Gran Vía de Madrid, con escenas independientes de galeones, puentes y vegetación⁵⁰.

Los años cuarenta fueron de mayor intensidad mural, en los que realizó encargos para diversas entidades: la Alegoría de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid y el lienzo para la Caja Provincial de Vitoria (1950). Pero los proyectos murales que diseñó para obras de carácter político no tuvieron éxito como las pinturas para el castillo de La Mota en 1941, regido por la Sección Femenina de Falange, y el que presentó para los murales de la Basílica del Valle de los Caídos (1945), proyectos que Franco no aprobó⁵¹ (*Figura 2*). Esto hace pensar que su estética no encajaba ya con la retórica del Régimen, que se alejaba de la iconografía de los totalitarismos vencidos en la II Guerra Mundial.

En 1950 decoró el Hotel Emperador con el mural de los Galeones, realizado en pan de oro, técnica que toma de Sert, y que será la que emplee en el futuro. Representó un puerto marítimo en el siglo XVII, con naves de magníficas proporciones. En Vitoria, ciudad a la que se sintió muy vinculado, pintó el cuadro del centenario de la Caja de Ahorros de Vitoria (1950) con una escena decimonónica de la reunión de magnates y autoridades, y, en 1952, las decoraciones para Radio Vitoria. Se repiten las características de una pintura mural con intención decorativa, historicista y divulgativa.

En su obra sobre el Art Decó español Javier Pérez Rojas considera a Tejada como el artista decorador más próximo al espíritu de Sert, por el empleo de recursos barrocos y su combinación de lo inverosímil y fabuloso⁵². En 1953 realiza proyectos decorativos para el comedor de Luis Feduchi en el Hotel Castellana Hilton (1954). Ese mismo año realiza bocetos para el Instituto de Investigaciones Agronómicas de la Ciudad Universitaria de Madrid. Y en 1954-1955 llevó a cabo la decoración para el comedor del hotel Commodore (1955) así como bocetos para el hall del Alto Estado Mayor del Ejército.

⁵⁰ MORENO SANTABÁRBARA, F.: *Tejada: obra mural y decorativa (1912-1957)*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, Juventud y Deportes. Arabako Foru Aldundia, Kultura, Gazteria eta Kirol Saila, 2007, p. 16.

⁵¹ *Ibidem*, p. 19.

⁵² PÉREZ ROJAS, F.J.: *Art Decó en España*. Madrid, Cátedra, 1990, p. 369.

IV. LOS MUROS DEL HALL DE HERACLIO FOURNIER

Vitoria en los años 40 afianzó el crecimiento de las fábricas locales, destacando los sectores tradicionales de máquina agrícola y las artes gráficas⁵³, entre las que destaca "Hijos de Heraclio Fournier"⁵⁴ empresa que fue esencial para la "Cruzada" al quedar las imprentas en Madrid, y en otras ciudades importantes como Valencia en zona republicana.

En el año 48, la empresa Heraclio Fournier abandonaba el casco urbano vitoriano para realizar una ampliación, con un nuevo edificio en el barrio obrero de San Cristóbal y encargado a los arquitectos más notables de la ciudad: Jesús Guinea y Emilio de Apraiz. Al frente de la empresa se encontraba Félix Alfaro Fournier, partícipe de la vida política vitoriana, procurador en Cortes y Diputado Foral, con gran prestigio social como mecenas local, tanto de iniciativas culturales como de empresas políticas derechistas⁵⁵.

En 1948 Sáenz de Tejada ocupó la recién creada Cátedra de Ilustración en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, motivo que pudo influir para que la sociedad Heraclio Fournier le confiara la dirección artística de la entidad donde realizó labores de diseño para ilustración de libros y ediciones de lujo, e incluso juegos de naipes⁵⁶. Le unió una gran amistad con Félix Alfaro Fournier, ambos coleccionistas, con interés por la arqueología. Félix le encargó el proyecto de los muros del hall de la nueva empresa. La ejecución del conjunto decorativo se llevó a cabo entre 1951 y 1952. Lo componían dos murales desarrollados a modo de tríptico con una escena principal y dos laterales: la *Industrialización del naipe* (3,13 m. x 6,30 m.) y el *Origen del naipe* (3,40 m. x 6,30 m.) cada uno con dos paños laterales de 3,40 m. x 1,70 m. Las puertas de acceso estaban enmarcadas por un grupo de ángeles levitantes (3,17 m. x 1,19 m.). Los bocetos del conjunto completo los realizó en sanguina y guache sobre cartón (*Figura 9*).

⁵³ GONZÁLEZ DE LANGARICA, A. "El tercer modelo de industrialización vasca: Vitoria, 1946-1976" en RIVERA, A. "et al." : *Dictadura y desarrollismo. [El franquismo en Álava]*. Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2009, pp. 21-77.

⁵⁴ AGUDO RUIZ, Juan de Dios, : "Félix Alfaro Fournier", *La Sota*, n° 27, 2002, pp. 35-42.

⁵⁵ RIVERA, A. Y DE PABLO, S.: *Profetas del pasado. [Las derechas en Álava]*. Vitoria-Gasteiz, Ikusager, 2014, p. 517.

⁵⁶ Sáenz de Tejada es un artista polifacético y realiza grabados conociendo prácticamente todas las técnicas: huecograbado, litografía...

Las pinturas murales fueron realizadas con betún de Judea sobre tela metalizada, dorada, que permitía conseguir excelentes gradaciones mediante manchas y grisallas, dando al conjunto un aspecto "envejecido". Sáenz de Tejada no dibujaba directamente sobre el muro, sino que traspasaba el dibujo por medio de la técnica del estarcido. Pintaba con paños o bayetas y sólo utilizaba el pincel para rematar. La utilización de esta técnica precisó la participación de ayudantes: los más expertos fueron José Lucas Sanmateo, conocido como Sacul, y José Laffond Díaz Albó.⁵⁷

Tejada era un artista meticuloso, y por ello realizó numerosos estudios del conjunto⁵⁸ y apuntes de modelos para encarnar los personajes, entre los que incluyó a su familia, además del estudio de documentación gráfica, como estampas y grabados de la historia del arte.

La casa Macarrón⁵⁹ fue la encargada de metalizar la tela con estaño y oro o estaño barnizado y pulirla y realizar el encolado de la pintura sobre la pared, técnica llamada Marouflée (del francés, tela encolada, femenino; papel encolado, masculino); también de su arrancado posterior en 1994⁶⁰. En la actualidad este conjunto se conserva en el Hotel Ciudad de Vitoria, aunque en este momento presenta su programa desmembrado y con algunas mutilaciones para adaptarse a su nuevo marco.

a. La industrialización del naipe

Para los murales que nos disponemos a estudiar desconocemos si hubo un programa pactado o si el artista tuvo libertad para expresarse. Los muros están poblados de personajes. Nos detendremos en algunas de sus figuras para descubrir sus fuentes de

⁵⁷ MORENO SANTABÁRBARA, F., *op.cit.* p. 28.

⁵⁸ En 2007 el Museo de Bellas Artes recibió en su colección la donación formalizada el 18 de abril por Carlos Sáenz de Tejada Benvenuti, hijo de Carlos Sáenz de Tejada, de todos los trabajos preparatorios para la realización de los murales del Hall de Heraclio Fournier en el año 2006.

⁵⁹ La casa Macarrón fue la firma madrileña que se ocupó del embalaje de la salida de las obras del Prado durante la Guerra Civil Española.

⁶⁰ MORENO SANTABÁRBARA, F., *op.cit.* p. 26.

inspiración y su posible significado, al entender la obra de arte como una producción de contenido intelectual⁶¹.

La gran composición de este mural, que tuvo su inicial disposición en el espacio ortogonal (*Figura 10*) que daba acceso a la fábrica de Heraclio Fournier, presenta en uno de sus lados una escena preindustrial de la fabricación de los naipes. Una de las fuentes documentales para la escena fue *La Enciclopedia* (1773-1784) de D'Alembert y Diderot⁶² el proyecto ilustrado que divulgó un compendio de planchas sobre ciencias, artes liberales y artes mecánicas, en los que se ilustraban pormenorizadamente procesos industriales, incluido el de los naipes, que vemos recreado en el muro de Tejada.

En la escena, a modo de enmarque, sitúa personajes populares, y obreros preindustriales con sombreros de tres picos⁶³, trabajando las artes de la fabricación del naipe en un escenario medieval. A la derecha todo comienza con la fabricación del papel realizado con trapos, denominado papel de tina. Un personaje avanza llevando un hatillo de trapos. La pulpa se disolvía en agua templada y las cartulinas se iban encolando en un banco de trabajo, como vemos en la escena de la izquierda. Luego se apilaban en una prensa manual, inspirada en el tórculo de los vinoteros, que se presenta en un segundo término manipulada por unos operarios. El trabajo en la prensa era lento, porque los pliegos no podían estropearse. Estas tareas se realizaban en los meses calurosos de verano, cuando las planchas se tendían al sol, como vemos en la escena, porque era necesario que los pliegos estuvieran muy secos para ser almacenados. Completa el proceso en la esquina donde un operario que nos mira está realizando el apomazado (*Figura 11*), una operación de raspado y lijado con una piedra pómez, mediante una estructura fijada al techo por un muelle y dos mangos laterales. Esta laboriosa tarea permitía eliminar todas las posibles rugosidades e impurezas del papel que posteriormente daría prestigio a la baraja.

⁶¹ BURKE, P.: *Visto y no visto. [El uso de la imagen como documento histórico]*. London, Reaktionbooks, 2001, p.44.

⁶² SATUÉ, E.: *El diseño gráfico. [Desde los orígenes hasta nuestros días]*. Madrid, Alianza Forma, 1998, p. 59.

⁶³ LAVER, J.: *Breve historia del traje y la moda*. Madrid, Cátedra, 1995, p.139.

En su centro presenta una dama vestida a la polonesa del siglo XVIII, (*Figura 12*) porta una tijera que destaca por sus dimensiones. Se trata de una herramienta clave para cortar los pliegos, antes de la aparición de la cizalla (*Figura 13*). Le acompañan un dibujante con su carpeta abierta y un niño. En un segundo término vemos a un caballero arrodillado ante una dama con tocado y perrito faldero de gusto rococó. Y en un plano posterior vemos un grupo de mujeres sobre una mesa, realizando, suponemos, la selección de las cartas finalizadas⁶⁴.

Nos guía hacia el fondo un escenario vacío:

"El escenario español a principios del siglo XVII, con su estrado de cortinas que alzándose o entreabriéndose según las ocasiones deja ver detalles de la fachada de fondo o emblemas o empresas en ella pintados (...)"⁶⁵.

Este elemento crea la continuidad con la ciudad, dibujada, en la que destaca una estatua ecuestre, símbolo del poder imperial en una tradición de representaciones a caballo iniciadas con la imagen de Marco Aurelio (161-180 d.C.) en la Piazza del Campidoglio, Roma⁶⁶. Ese fondo abierto al exterior deja ver la isla de San Luis en París, donde según Moreno Santabárbara estuvo situado el primer taller de la familia Fournier⁶⁷.

En esta pintura todo adquiere tintes épicos, creando escenas principales y secundarias. En el lado izquierdo, en el espacio reservado a los papeles que esperan ser impresos, Sáenz de Tejada ha dejado su firma: *Cum amore et varduli fervore, Tejada*.

Los paneles que componían el tríptico en su lado izquierdo presentan dos inmensos jarrones con dos figuras de rasgos orientales, un hombre y una mujer china, encaramados sobre ellos⁶⁸, el lado derecho muestra un jinete con turbante con una copa o cáliz, que

⁶⁴ Es importante recordar la presencia de las mujeres entre los empujados de la fábrica Fournier, fundamentalmente en la selección de barajas.

⁶⁵ GÁLLEGO, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1984, p. 119.

⁶⁶ La iconografía del jinete a caballo la recoge Alciato en su *Emblematum Liber* (ALCIATO, A. *Emblemas*, Madrid, Akal, 1985) en el emblema XXXV cuyo epigrama destaca la idea de que el caballo no sabe lisonjear a nadie y arroja de su lomo a todo jinete que no sepa gobernarlo.

⁶⁷ MORENO SANTABÁRBARA, F., *op.cit.*, p. 21.

⁶⁸ ARCEDIANO, S.: "La obra decorativa de Carlos Sáenz de Tejada en Vitoria.[Colección de dibujos preparatorios para pintura mural]" en *Catalogo de Museo de Bellas Artes de Álava. Adquisiciones 2006-2007*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, p. 196.

representaría a la baraja española compuesta de oros, copas, espadas y bastos, y sobre el peñasco un soldado cristiano, un cruzado que se defiende con la espada de la acometida de dos adversarios. El filo del arma golpea un escudo⁶⁹.

b. El origen del naipe

En este mural Tejada pinta una escenografía teatral con tarima y paños en el suelo en la que se acumulan personajes esperando entrar en escena, en una yuxtaposición en la que se amalgaman elementos, personajes y tiempos históricos.

En el panel central, a la derecha, Tejada realiza una evocación sobre el origen legendario del naipe: China, India, Arabia y el Norte de África. Los que sitúan el origen en India relacionan las cartas con el juego del ajedrez⁷⁰ y con la figura del dios Ardhanari que se desdobra en dos, en Shiva, Dios de la destrucción, que porta una copa en sus manos, y en Deve, la otra mitad, que porta en sus manos una espada.

La escena presenta en primer término un inmenso trasero de elefante que avanza hacia el fondo, con la diosa Shiva sentada en un trono con las piernas cruzadas, con un corazón en su mano derecha, mientras unos monos intentan trepar hasta ella.

Los grupos de personajes se escalonan. En el primer término encontramos a un hombre negro tumbado boca abajo jugando a las cartas con Saturno⁷¹, una partida contra el tiempo, *Memento mori*, procedente de la iconografía barroca, evocando la futilidad de la vida y la vanidad humana. Crono (Saturno) el pequeño de los titanes está asociado a la Edad de Oro de la mitología y a la Agricultura, por lo que lleva una hoz de acero entregada por su madre con la que castró a su padre. Se le representa en figura de viejo,

⁶⁹ *Íbidem*, p. 198.

⁷⁰ ARROYO SALOM, J.: *Diseño y pintan bastos*. Tesis doctoral. Granada, Universidad de Granada, Departamento de dibujo, 2008.p. 37.

⁷¹ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.: *Mitología e historia del arte. [Tomo I: De caos y su herencia. Los Uránidas]*. Madrid, Encuentro, 2012, pp. 155-156.

con una hoz, porque el tiempo todo lo destruye. En este caso Tejada muestra una conversación distendida en los márgenes del escenario.

En la tarima, se entretiene un grupo de ricos jugadores orientales a los que acompañan un camello y un tigre duerme a sus pies. A su lado, flota en el aire una dama con rosas en el pelo que porta un niño (a la manera de una madona).

En su centro presenta un personaje femenino que, según Arcediano, pudiera ser una alegoría de la Baraja. Es una figura inspirada en la baraja que ilustra trajes grotescos, en particular, la estampa de *habit de Cartier*, de "*Les costumes grotesques et les métiers*", 1695, atribuido a Nicolás II de Larmessin, (*Figura 14*)⁷². La dama disfrazada de naipes sujeta un sable, a su lado un joker al estilo cabezudo se inclina ante ella; a sus pies, vemos un individuo cabizbajo con torso desnudo.

Al otro lado del escenario un hombre duerme, con resaca, al lado de la carta del dos de bastos de grandes proporciones. A su lado, un caballero con armadura que recuerda el retrato de Carlos III realizado por Anton Rafael Mengs (1761, Museo del Prado), e incluso la escultura del monarca realizada por Rober Michel en 1785 para la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País. A su lado, unos caballeros que juegan a las cartas y los vemos en *soto in sue*, como si se estuvieran en un palco. Detrás un hombre abatido con cartas en las manos es atacado por un jinete que recuerda a las novelas de caballería; al Quijote, ilustrado por Doré⁷³, por su postura que remite a las ilustraciones que realizó el propio Tejada para Don Juan Tenorio de José Zorrilla⁷⁴ (*Figura 15*), publicado en 1946. Detrás de él ondea una bandera de grandes dimensiones con la rosa de los vientos y un escudo monárquico sin símbolos en su interior, de donde asoma un César con su corona de laurel (*Figura 16*). Al fondo, una escena de taberna donde personajes desdentados y deformados se abrazan a botellas nos recuerdan las pinturas negras de Goya. Los naipes, desde su llegada, fueron un recurso para la Real Hacienda, pero los

⁷² Museo of Fine Arts Boston en <https://www.mfa.org/collections/object/costumes-grotesques-habit-de-cartier-card-maker-401618>, (consultado 1 de mayo de 2018).

⁷³ Doré fue grabador de entalladura, que utilizó madera de Boj que le permitía realizar incisiones, yuxtaposiciones dando a sus grabados una gran precisión descriptiva y fue un "predecesor cualificado" en la ilustración de libros.

⁷⁴ MORALES CAMÓN, J.M. "et al.": *Carlos Sáenz de Tejada: grabador y litógrafo*. Marbella, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 2000, p. 125.

frecuentes disturbios sociales y las grandes sumas de dinero empleadas en el juego determinaron la *Pragmática Sanción en fuerza de ley prohibiendo los juegos de embite, suerte y azar que se expresen y declarando el modo de jugar los permitidos*, de 1771 en el Escorial⁷⁵.

El fondo de este mural es para los galeones. Estas embarcaciones fueron el medio de transporte para llevar los naipes hasta América. En Septiembre de 1777 salían desde el puerto de Málaga las primeras 180.000 cartas rumbo a Ultramar⁷⁶. Esta gran producción hizo que en los últimos años del siglo XVIII trabajaran los mejores maestros calcográficos de la historia de los naipes.

La nave, en la Emblemática del Barroco español, fue una imagen plenamente didáctica y de significación religioso moral y política, muy adecuada para la formación tanto del cristiano como del Príncipe y sus ministros⁷⁷.

Tejada ya había realizado e ilustrado galeones: los grabados para *La Española Inglesa* de Miguel de Cervantes editada en 1948⁷⁸ por Ediciones Metis, o el salón de los Galeones que realizó para el hotel Comodore, 1950, un encargo de los hermanos Otamendi⁷⁹ (*Figura 17*).

Frente al galeón se asoma entre cortinajes la torre Gálata de Estambul con sus arcos románicos. Esta torre fue vigía y conexión de Oriente y Occidente en época medieval. Entre la torre y el galeón se intercambian mercancías en un escenario imposible.

Todo se produce en un ambiente de barroquismo decorativo con angelitos que sujetan los telones al uso de la pintura de Rubens o del estilo del grabador Matías de Irala con sus destacados buriles del siglo XVIII.

⁷⁵ AGUDO RUIZ, J. de Dios: *Las naipes en España*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2000, p. 83.

⁷⁶ *Íbidem*, p. 84.

⁷⁷ GÓNZALEZ DE ZÁRATE, J.: “Significaciones de la nave en la emblemática del barroco español. Antecedentes plásticos e ideológicos” en *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas*. Comité Español de Historia del Arte. Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte, Málaga-Melilla, 1985, p. 331.

⁷⁸ MORALES CAMÓN, J. M., *op. cit.* p. 77.

⁷⁹ MORENO SANTABÁRBARA, F., *op. cit.* p. 98.

En el panel de la derecha del tríptico dibujó un gigantesco jarrón solitario con dos equilibristas de rasgos exóticos en su parte superior, mientras otro personaje con coleta y un simio trepan hacia ellos. Para Arcediano, hay claras reminiscencias del mundo del circo, mientras otros autores hablan de la influencia de la iconografía del cine.

Rojas encuentra conexión entre el trabajo de Sáenz de Tejada, de Sert y las escenografías del cine de las primeras décadas del XX, con ambientes espectaculares y arquitecturas megalómanas de cartón piedra y gran inventiva, como el ladrón de Bagdad de Fairbanks, donde los decorados muestran monumentales jarrones, gigantescas tinajas, tibores y figuras de porcelana⁸⁰.

En el panel de la izquierda representa un jinete que personifica la baraja francesa. El rey pierde la corona mientras su caballo tropieza y, así, pierde su condición, al acudir junto a la reina de corazones que ofrece el suyo al trovador que la galantea. Un relato visual para contarnos que la baraja francesa no tiene rey⁸¹.

c. Los ángeles de las puertas

El conjunto mural se completaba con dos pinturas con ángeles situadas a los lados de la escalera en los marcos de las puertas que conducían al interior de la fábrica. Aquí realiza una composición triunfal en el que unos ángeles con victorias en la mano guían un barco mientras un marino con su grumete juegan a las cartas en la proa. Una sirena los contempla en un arrecife, mientras un hombre lucha por subirse a la roca. Al otro lado dos ángeles flotando, uno de ellos con los ojos tapados y portando una níké, ascienden a una montaña donde dos niños semidesnudos nos dan la espalda ante unas aves rapaces que les contemplan.

El *angelismo* se convirtió en una forma de expresión del triunfalismo imperante en el bando ganador. Antes del conflicto los poetas andaluces de la generación del 27 habían

⁸⁰ PÉREZ ROJAS, F. J., *op. cit.*, p. 368.

⁸¹ MORENO SANTABÁRBARA, F., *op. cit.* p.21.

mostrado inclinación por los ángeles y los arcángeles como una forma popular de acercamiento a la religión. Como diría Alberti, "irresistibles fuerzas del espíritu moldeables a los estados más turbios y secretos de mi naturaleza"⁸².

Eugenio D'Ors había escrito un ensayo, *Oraciones para el creyente en los ángeles* en 1940 de gran influencia en la iconografía y estética del Nuevo Régimen⁸³. Algunos autores como Sáenz de Tejada los utilizaron de manera victoriosa y triunfalista. Los más sobrecogedores son los "guías de almas", (*Figura 2*) que Tejada diseña para la cripta del Valle de los Caídos: los cuerpos flotan ingrávidos, vuelan movidos por su propia fuerza.

Los que pinta en el hall de la Fábrica de Heraclio Fournier deben ser considerados "los arquetipos de estos escorzos y anatomías forzadas y grandes alas"⁸⁴. Una de ellas lleva sus ojos tapados, como la justicia, y portan victorias en sus manos (*Figura 18*).

⁸²GARCÍA POSADA, M.: *Acelerado Sueño*. Madrid, Espasa, 1999, p.133.

⁸³BOZAL, V., *op. cit.*, p. 67.

⁸⁴MORENO SANTABÁRBARA, F., *op. cit.* p.24.

V. CONCLUSIONES

La evolución del arte de Sáenz de Tejada experimentó un cambio en su lenguaje plástico a partir de 1938. Atrás dejaba la expresión vanguardista y sus imágenes se volvieron retóricas, dando paso a una realidad épica. Para Valeriano Bozal Sáenz de Tejada es el ilustrador de lo sublime político, y su figura como ya he señalado ha sido rehabilitada desde el punto de vista estético a partir de los años 80.

La obra de Tejada representa un mundo antiquizante, cercano a la tradición del Antiguo Régimen, que sintonizó con grupos enmarcados en corrientes tradicionalistas y relacionadas con el carlismo. Esta idea de vuelta al Antiguo Régimen no encajaba con un partido como el falangista, de corte más vanguardista, que tenía en el futurismo del fascismo italiano un modelo de mayor modernidad, dinamismo y empuje.

Los muros que realizó para la fábrica de naipes presentan una escenografía, un mundo de fantasía con evocaciones al romanticismo, a los libros ilustrados como Sandokan de Salgaty, el Nautilus de Verne, un mundo de aventuras, personajes y ambientes pintorescos, con gran presencia de elementos orientales, que él conocía de su infancia en el Norte de África⁸⁵. Incluso puede evocar la obra más barroca del teatro español *La vida es sueño* de Calderón de la Barca.

Pero para los años 50, los tiempos del art déco están acabados. La línea grácil y segura, heredera directa del "ingrismo" impuesta por Picasso en el arte gráfico europeo a partir de 1915 está en desuso. En la decoración del hall vemos deuda con Sert sobre todo en *El origen de las naipes* donde practica una "vocación decorativista (...) y da como resultado una pintura mural epopéyica, de elefantes y multitudes que exigían de los espectadores el alejamiento físico para mejor integrarse en la poética de tan desproporcionados y desmesurados conjuntos"⁸⁶.

Algunos personajes evocan el surrealismo que estaban cultivando los ilustradores españoles de posguerra que como Brihuega explica: "formas plásticas que antes de la

⁸⁵ Será de los primeros artistas que incorpore a grupos étnicos en la *Historia de la Cruzada*.

⁸⁶ UREÑA PORTERO, G., *op. cit.*, p. 114.

guerra representaron paradigmas de la innovación pasaban a instalarse en los años 40, paradójicamente reinterpretando bajo rúbricas inequívocamente conservadoras rebautizadas y apropiadas como atributo de la nueva época"⁸⁷.

Según Fernando Castillo, a Sáenz de Tejada no se le puede considerar un pintor fascista, sino conservador al que el horror del verano del 36 le volvió más rancio en su reacción y se tornó hacia una ideología de altar y trono. Esto explicaría la presencia del mundo rural con ausencia de lo urbano; sin el protagonismo de las máquinas, ni las masas, donde domina el historicismo y el regionalismo convencional con un permanente estilo costumbrista. Se diría que siente nostalgia por un mundo que siente como acabado.

⁸⁷BRIHUEGA. J., *Cambio de siglo...*, p. 213.

VII. BIBLIOGRAFÍA

AGUDO RUIZ, J. de Dios: *Las naipes en España*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2000.

AGUDO RUIZ, J. de Dios : "Félix Alfaro Fournier", *La Sota*, nº 27, 2002, pp. 35-42.

ARCEDIANO, S. y GARCÍA DÍEZ, J.A., :*Carlos Sáenz de Tejada*. Vitoria-Gasteiz, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1993.

ARCEDIANO, S.: "La obra decorativa de Carlos Sáenz de Tejada en Vitoria.[Colección de dibujos preparatorios para pintura mural]" en *Catalogo de Museo de Bellas Artes de Álava. Adquisiciones 2006-2007*. Vitoria, Diputación Foral de Álava.

ARROYO SALOM, J.: *Diseño y pintan bastos*. Tesis doctoral. Granada, Universidad de Granada, Departamento de dibujo, 2008.

ARTURO LOPEZ, M. y MORENO CANTANO, A.C.: "Imágenes de odio y miedo: !Así eran los rojos! Una exposición anticomunista en la España Franquista (1943)". *Historia del Presente*, nº 27, 2016, pp. 19-33.

BERGER, J.: *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

BONET, J.M.: "Divagaciones sobre Mañana de Verbena" en PÉREZ SEGURA, J. (coord.): *Tejada y la pintura: un relato desvelado 1914-1925*. Segovia, Caja Segovia, Obra social y cultural, 2003.

BONET, J.M. y CASTILLO, F.: *Dos miradas, una visión: [dibujos de guerra de Carlos Sáenz de Tejada y Joaquín Valverde]*. Madrid, Galería de arte José de la Mano, 2010.

BOZAL, V.: *Arte en el siglo XX en España. [Pintura y escultura 1939-1990]*. Madrid, Espasa-Calpe, 1995.

BURKE, P.: *Visto y no visto.[El uso de la imagen como documento histórico]*. London, Reaktionbooks, 2001.

BRIHUEGA, J.: *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*. Madrid, Istmo, 1982.

BRIHUEGA, J.: *Cambio de siglo, República y Exilio: [arte del siglo XX en España]*. Madrid, Machado Libros, 2017.

- CALVO SERRALLER, F.: *España, medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*. Madrid, Fundación Santillana, Ministerio de Cultura, 1985.
- MORALES CAMÓN, J.M. "et al.": *Carlos Sáenz de Tejada: grabador y litógrafo*. Marbella, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 2000.
- EGUIZÁBAL, R.: *El cartel en España*. Madrid, Cátedra, 2014.
- FUSI, J.P. "et al.": *Franquismo. El juicio de la historia*. Madrid, Prisma Ediciones, 2015.
- FUSI, J.P. y CALVO SERRALLER, F.: *El espejo del tiempo: historia y el arte de España*. Madrid, Taurus, 2009.
- GARCÍA POSADA, M.: *Acelerado Sueño*. Madrid, Espasa, 1999.
- GONZÁLEZ DE DURANA, J.: "El muro y la grieta. Arte y desarrollo urbano durante la posguerra en Euskadi (1939-1959)". *KOBIE (Serie Bellas Artes)*. Bilbao, nº VII, 1990, pp. 124-133.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.: *Mitología e historia del arte. [Tomo I: De caos y su herencia. Los Uránidas]*. Madrid, Encuentro, 2012.
- GRAU TELLO, M.L., : "Las pinturas murales del aeropuerto de Zaragoza: ["Símbolo del gran viaje u origen de la Hispanidad" y " Los elementos sometidos", *onthew@terfront*, nº 26, 2013, pp. 5-15.
- LAVER, J.: *Breve historia del traje y la moda*. Madrid, Cátedra, 1995.
- LLORENTE HERNÁNDEZ, A.: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid, Visor, 1995.
- LLORENTE HERNÁNDEZ, A.: "La Falange y el Arte Contemporáneo durante el primer franquismo (1936-1951)", *"Spagna contemporanea"*, nº 47, 2015, pp. 25-52.
- MAINER, J.C.: *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid, Cátedra, 2009.
- MADRIGAL NEIRA, M.: *La memoria no es nostalgia: José Caballero*. Tesis Doctoral de la Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. 2001.
- MORALES CAMÓN, J.M. "et al.": *Carlos Sáenz de Tejada: grabador y litógrafo*. Marbella, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 2000.

- MORENO SANTABÁRBARA, F.: *Tejada: obra mural y decorativa (1912-1957)*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, Juventud y Deportes. Arabako Foru Aldundia, Kultura, Gazteria eta Kirol Saila, 2007.
- PELTA RESANO, R.: "Pervivencias e ideología: los ilustradores déco en la época de autarquía". *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII. Hª del Arte, t. 9, 1996, pp. 383-408.
- PÉREZ ROJAS, F.J.: *Art Decó en España*. Madrid, Cátedra, 1990.
- PÉREZ SEGURA, J.: "Tejada y la pintura moderna en España" en PÉREZ SEGURA, J. (coord.): *Tejada y la pintura: un relato desvelado 1914-1925*. Segovia, Caja Segovia, Obra social y cultural, 2003.
- RIVERA, A. "et al." : Dictadura y desarrollismo. [El franquismo en Álava]. Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2009.
- RIVERA, A. Y DE PABLO, S.: *Profetas del pasado. [Las derechas en Álava]*. Vitoria-Gasteiz, Ikusager, 2014.
- RUIZ CARNICER, M.A. (Ed.): *Falange. . [Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)]*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico"(C.S.I.C.), 2013.
- SATUÉ, E.: *El diseño gráfico.[Desde los orígenes hasta nuestros días]*. Madrid, Alianza Forma, 1998.
- SERRANO, C. Y SALAUN, S. (eds.). *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*. Madrid, Marcial Pons, 2006.
- UREÑA PORTERO, G.: "La pintura mural y la ilustración como panacea de la nueva sociedad y sus mitos" en BONET CORREA, A. (Coord): *Arte del franquismo*. Madrid, Cátedra, 1981.

ANEXO

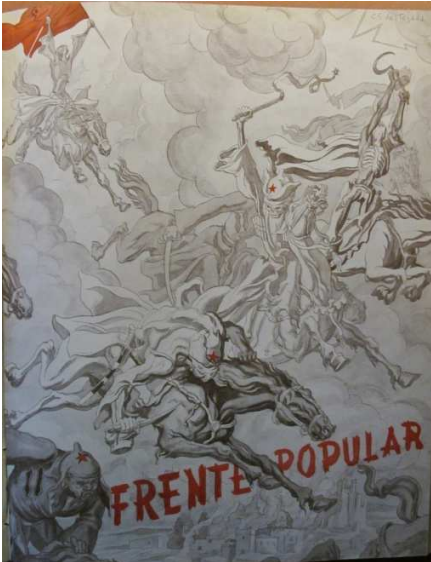


Figura 1. Frente Popular en Historia de la Cruzada Española. Tomo II.1939.



Figura 2. "Guías de almas". Bocetos para pintura mural Valle de los Caídos.1957.



Figura 3. La Falange. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1937.



Figura 4. Ilustraciones para la canción *Cara al sol*. 1940.



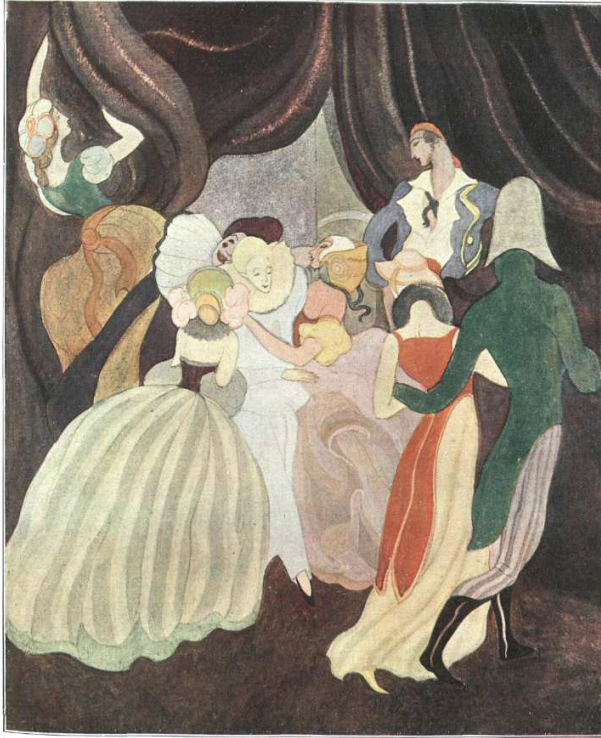
Figura 5. El gran Eunuco. Thamar. 1918.



Figura 6. Niña triste. Colección Privada. 1924-1925.



Figura 7. Pim, Pam, Pum o Mañana de verbena. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1925.



CARNIVALIA, dibujo original de Carlos S. de Tejada

© Biblioteca Nacional de España

Figura 8. *La Esfera*. Marzo 1924.



Figura 9. *Boceto El origen del Naípe*. Sanguina y gouache sobre cartón. 1952. Archivo fotográfico del Museo de Bellas de Álava.



Figura 10. Mural *La Industrialización del Naípe*. 1952. Archivo del Territorio Histórico de Álava.

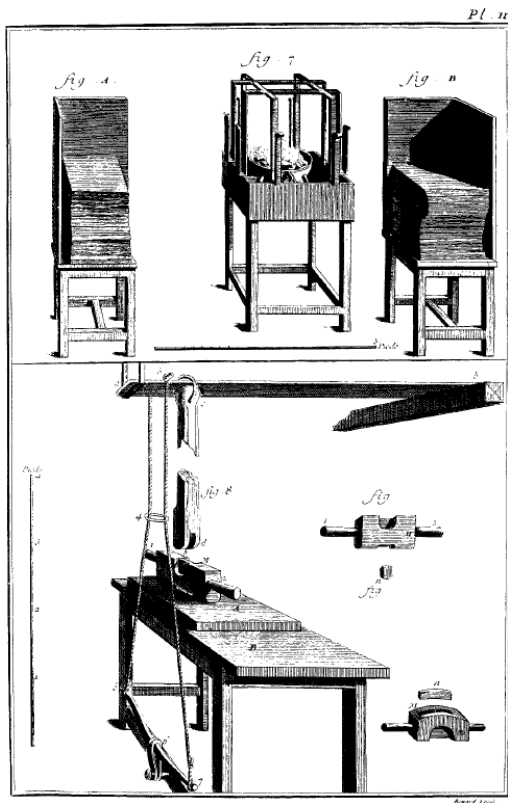
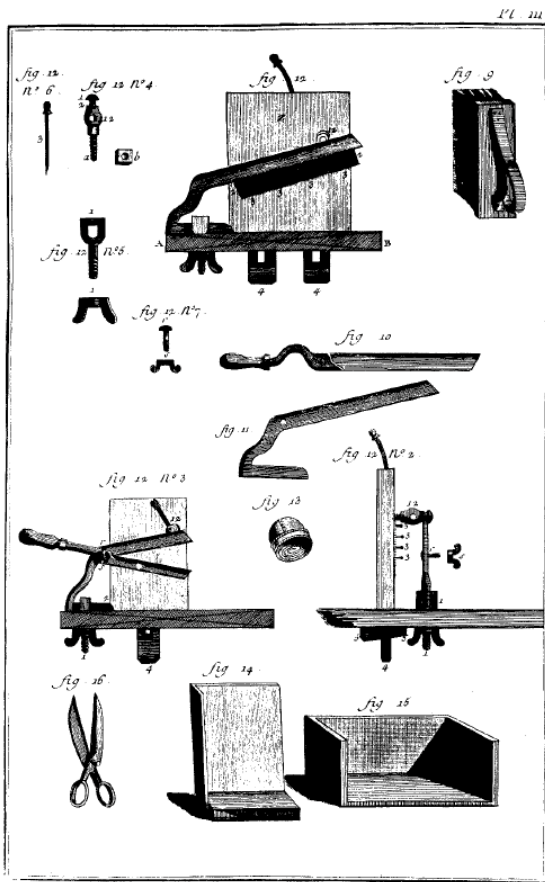


Figura 11. El apomazado. *La Enciclopedia de D'Alembert y Diderot*. 1763.



Figura 12. Estilo de vestido a la Polonesa. María de las Nieves Micaela Fourdinier, esposa del pintor. Luis Paret y Alcázar. 1783. Museo del Prado.



Cartier.

Figura 13. La evolución de las herramientas de corte, desde las tijeras gigantes hasta la cizalla. La Enciclopedia de D'Alembert y Diderot. 1763.



Figura 14. Costume Grotesque. Habit de Cartier. Siglo XVII.



Ilustración del mural El origen del Naípe. Hotel Ciudad de Vitoria.



Figura 15. Don Juan Tenorio de José Zorrilla. 1946.



Fragmento de mural de El origen del naípe, Hotel Ciudad de Vitoria.



Figura 16. Detalle del César, detrás de la Bandera. Hotel Ciudad de Vitoria-Gasteiz.



Figura 17. Galeones del hotel Comodore.1954.



Figura 18. Dibujo preparatorio para el muro con los ángeles. 1952. Archivo del Territorio Histórico de Álava.