

## Influencia de Massimo Campigli en el arte español de posguerra

ANA ARA FERNÁNDEZ\*

### Resumen

*En este artículo se analiza la presencia de la obra del artista italiano Massimo Campigli en España a través de algunas exposiciones colectivas y artículos de prensa publicados sobre su obra, así como la influencia que su peculiar estilo, de marcado carácter primitivo, ejerció en muchos de los artistas españoles que estuvieron en activo en el periodo de posguerra.*

*This article discusses the presence of the work of Italian artist Massimo Campigli through some collective exhibitions and newspaper articles about his work and the influence his distinctive style, characterized as primitive character, exercises in many of Spanish artists who were active in the post-war period.*

### Palabras clave

*Massimo Campigli, Italia, arte español, arte posguerra, siglo XX.*

*Massimo Campigli, Italy, Spanish art, post-war art, XXth century.*

\* \* \* \* \*

### Unas breves consideraciones sobre Campigli y el grupo *Les Italiens de Paris*

Massimo Campigli (1895-1971) puede ser considerado uno de los pintores italianos del siglo XX con un estilo personal claramente identificable.<sup>1</sup>

Nacido en Florencia, abandonó sus intereses literarios por su pasión por el arte una vez que se instala en París con tan solo veinticuatro años. En la capital francesa formará parte del grupo *Les Italiens de Paris* junto a De Chirico, De Pisis, Paresce, Savinio, Gino Severino y Mario Tozzi.<sup>2</sup>

---

\* Ana Ara Fernández es Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza. En la actualidad disfruta de una beca postdoctoral concedida por el Ministerio de Ciencia y Tecnología. Sus últimas investigaciones están centradas en el análisis de las relaciones artísticas entre España e Italia a lo largo del siglo XX. Dirección de correo electrónico: ana.ara.fdz@gmail.com.

<sup>1</sup> Para conocer en profundidad la vida y obra de Campigli, véase AA.VV., *Massimo Campigli*, Turín, Casa di Risparmio di Torino, 1983; AA.VV., *Massimo Campigli*, Milán, Electa, 1994; MELONI, F., *Catalogo ragionato dell'opera grafica (litografie e incisioni), 1930-1969*, Livorno, Edizioni Grapgis Arte, 1995.

<sup>2</sup> Sobre el grupo *Les Italiens de Paris*, véase EVANGELISTI, S., «Italiani a Parigi, 1900-1935», en AA.VV., *La pittura in Italia. Il Novecento*, Milán, Electa, 1992; AA.VV., *Les Italiens de Paris: de Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, Brescia, Palazzo Martinengo, 1998.

El crítico de origen polaco Waldemar George, fue el responsable que dio a conocer este grupo de artistas mediante la organización de varias exposiciones, tanto en la capital francesa como en otras ciudades europeas.<sup>3</sup>

Sin embargo, los mayores éxitos de Campigli tuvieron lugar tras la celebración de una exposición individual en la galería Jeanne Bucher de París en 1929.<sup>4</sup>

Estilísticamente, su obra evolucionó desde un primer acercamiento al espíritu del *Novecento* italiano con la realización de figuras volumétricas de evidentes ecos picassianos, *io ho sempre ammirato Picasso più d'ogni altro moderno, ma ho sempre fatto il possibile per evitare l'influenza diretta* confesaba Campigli, hacia la configuración de un estilo propio a partir de 1928 tras una visita al Museo de Valle Giulia (Roma) en la que se sintió fascinado por el arte etrusco.<sup>5</sup>

Este tipo de arte, el etrusco, jugó un papel decisivo a partir del cual se configuró su estilo más personal. Las reglas compositivas, las fórmulas arquetípicas para la plasmación del cuerpo humano, la disposición frontal de sus figuras, la concepción que esta cultura tenía del espacio, la austeridad cromática y la excesiva aplicación matérica, fueron algunos de los aspectos captados y combinados por Campigli dando como resultado unas obras dotadas de un marcado carácter primitivo que tanta admiración causaron a la crítica artística del momento.

Y es que, el ambiente de esos años de París invitaba, por un lado, a una racionalización compositiva que era llevada al límite por algunos movimientos abstractos y, por otro, a una recuperación y reinterpretación de las artes primitivas, de ahí que Campigli encontrara en el arte etrusco una rica fuente de inspiración.

Las figuras que aparecen en todas sus composiciones están provistas de la característica sonrisa arcaica que remite a mundos lejanos, una sensación que se acentúa ya que los colores utilizados no se aproximan a los que se podrían considerar *reales* sino que son colores mentales, inventados, cuya contemplación parece situarnos frente a una pintura mural y no frente a una tela.

---

<sup>3</sup> El crítico español Eugenio D'Ors tuvo también una relación muy estrecha con este grupo de artistas italianos, en especial con Mario Tozzi sobre quien publicó una monografía en 1932. El tipo de arte realizado por estos artistas se adecuaba a la perfección a la estética neohumanista defendida por D'Ors a lo largo de toda su labor como crítico.

<sup>4</sup> Exposición celebrada del 24 de mayo al 8 de junio de 1929 con veintiséis de sus obras.

<sup>5</sup> *Yo he admirado siempre a Picasso más que a cualquier otro moderno, pero siempre he hecho lo posible para evitar su influencia directa* (CAMPIGLI, M., *Scrupoli*, Venecia, Edizione del Cavallino, 1955, p. 24).

*Mi difendo dalla realtà come fa chi sogna e traveste tutto quel che disturba. Vorrei insomma vivere fuori della realtà anzi effettivamente vivo fuori della realtà,*<sup>6</sup> comentaba Campigli en uno de sus escritos autobiográficos.

### Una influencia reconocida

Si ojeamos la obra de algunos artistas españoles realizadas en las décadas de 1940 y 1950, apreciamos fácilmente la influencia ejercida por Massimo Campigli en estos años.<sup>7</sup>

No es momento de ahondar en la importancia que tuvo el arte italiano del *Novecento* en el arte español de posguerra,<sup>8</sup> tema sobre el que se articulan mis últimas investigaciones.<sup>9</sup>

El conocimiento de la obra de Campigli en la España de posguerra fue posible por la publicación de varios artículos sobre su obra en revistas francesas de arte así como de la contemplación directa de algunas de sus obras en exposiciones celebradas en España, dos temas que abordaremos más adelante.

Contamos con varios testimonios directos sobre las noticias que del arte extranjero se tenían en la España de los años cuarenta:

*Era de Italia casi toda la información que nos llegaba: Campigli, Sironi, Carrà, Mafai, Birolli, Saetti,*<sup>10</sup> comentaba el pintor Javier Clavo; mientras Joan Hernández Pijuán señalaba que la única influencia extranjera que se había filtrado durante los años cuarenta era *la italiana de los Sironi, Campigli, Marini (...)*.<sup>11</sup>

<sup>6</sup> *Me defiendo de la realidad como el que sueña y disfraza todo lo que le molesta. Me gustaría vivir fuera de la realidad, efectivamente vivo fuera de la realidad* (CAMPIGLI, M., *Nouvi scrupoli*, Turín, Umberto Allemandi and co., 1995, p. 36).

<sup>7</sup> La influencia e importancia de Campigli en el arte español de posguerra ya fue sucintamente apuntada en CALVO SERRALLER, F., «¿Aislamiento internacional o vacío social?», en AA.VV., *Arte para después de una guerra*, Madrid, Sala de Plaza de España, 1993, p. 74; GARCÍA GARCÍA, I. y PÉREZ SEGURA, J., «Comentarios a las obras expuestas», en AA.VV., *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la Guerra Civil*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1999, p. 271.

<sup>8</sup> Han sido varios los estudiosos que han reincidido en este tema, véase: MORENO GALVÁN, J. M., *La última vanguardia*, Madrid, Magius, 1969; CALVO SERRALLER, F., *España, medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985*, Madrid, Fundación Santillana, 1985; CALVO SERRALLER, F., «¿Aislamiento internacional...», *op. cit.*; SOLANA, G., «Un cierto aire italiano. Resonancias del exterior en los años cuarenta», en AA.VV., *Exposición Tránsitos. Artistas españoles...*, *op. cit.*, entre otros.

<sup>9</sup> ARA FERNÁNDEZ, A., «Eugenio D'Ors y la pintura italiana contemporánea como paradigma estético», *Trasdós*, 11, Santander, Museo de Bellas Artes de Santander, 2009, pp. 29-41; «La recepción de la escultura italiana en la posguerra española: Eugenio D'Ors y Cristino Mallo», *Archivo Español de Arte*, 327, Madrid, C.S.I.C., 2009, pp. 273-284; «La escultura española de posguerra miraba a Italia», *Trasdós*, 10, Santander, Museo de Bellas Artes de Santander, 2008, pp. 53-70; «Influencias italianas en la obra del escultor Pablo Serrano (1908-1985)», *Artígrama*, 23, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 727-740.

<sup>10</sup> AA.VV., *Clavo*, Madrid, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1990, p. 296.

<sup>11</sup> HERNÁNDEZ PIJUÁN, J., «Pintura y espacio: una experiencia personal», en AA.VV., *Hernández Pijuán. Espacio de silencio, 1972-1992*, Madrid, MNCARS, 1993, p. 32.

Este conocimiento del arte italiano contemporáneo se traducía, como no podía ser de otra manera en una época tan carente de innovaciones artísticas, y tan mermada anímicamente, en influencias directas:

*Aunque no trato de imitarlos, es natural que sienta en mi pintura la influencia de Dalí, Picasso, Campigli, Chirico, Carrà, etcétera,*<sup>12</sup> comentaba el pintor Mariano Gaspar Gracián en una entrevista concedida al *Diario Vasco* de San Sebastián en 1949.

En líneas generales, y como posteriormente analizaremos, los artistas españoles valoraron los dos aspectos más significativos del estilo del pintor italiano: el carácter arcaico de sus figuras y las sensaciones matéricas y táctiles de sus cuadros más propias de la pintura mural que del lienzo.

### **Su presencia en España antes y después de la guerra: revistas y exposiciones**

No tenemos noticia alguna sobre la presencia de Campigli en España; este pintor no realizó viaje alguno a lo largo de su vida excepto a Francia donde encontró los estímulos artísticos necesarios y donde desarrolló toda su carrera.

Sin embargo, como antes apuntábamos, en España se tuvo conocimiento de su obra por varios artículos de revistas y algunas exposiciones colectivas.

Sobre esta primera vía, debemos señalar que fueron varias las obras suyas que salieron reproducidas en las páginas de la revista francesa *Cahiers d'art*; revista fundada en 1926 por Christian Zervos con el deseo de convertirla en un escaparate del arte más novedoso del momento.

Como ya se ha comentado en otras ocasiones, fueron muchos los artistas españoles que tuvieron acceso a esta y otras revistas francesas, tanto antes como después de la guerra, gracias a las cuales conocían de primera mano el arte que se realizaba fuera de nuestras fronteras.<sup>13</sup>

*Lo nuevo me tocaba más en lo vivo despertaba estímulos en mí. Cada número de Cahiers d'art o de L'art d'aujourd'hui era recibido como palabra de promesa,*

---

<sup>12</sup> Cita tomada de SÁNCHEZ PORTERO, A., *Opi Niké. Cultura y arte independientes en una época difícil*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1984, p. 239 (recogida en GARCÍA GUATAS, M., «Un testimonio de la vida artística moderna en la España de posguerra», *Artígrama*, 23, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 681-700).

<sup>13</sup> CALVO SERRALLER, F., «¿Aislamiento internacional...», *op. cit.*, p. 71. Juan Manuel Bonet señalaba que lo difícil era precisamente lo contrario: encontrar a algún pintor entonces joven que no leyera *Cahiers d'art*, véase CORREA, J. M., «Lo que dice su biblioteca», en AA.VV., *Santiago Pelegrín, 1925-1939. Los límites de una utopía*, Zaragoza, Museo Pablo Gargallo, 1995, p. 20.

como *mirada sonriente* comentaba el pintor José Moreno Villa en su libro autobiográfico.<sup>14</sup>

El personal estilo de este artista italiano, unido a su condición de testigo directo de lo que estaba sucediendo en la por entonces capital del arte, París, debió llamar poderosamente la atención de algunos de los artistas españoles de esos años.

La primera noticia publicada sobre Massimo Campigli en esta revista francesa tuvo lugar en 1929 con motivo de la celebración de su exposición en la galería Jeanne Boucher de París.<sup>15</sup> En el breve texto explicativo, de apenas quince líneas, se apuntaba la evidente admiración del artista por la pintura etrusca.

Dos años después, en 1931, su muestra personal de cuadros y terracotas en la Galerie Vignon de París, fue el motivo de la publicación de otro comentario sobre su arte: *parmi les peintres italiens qui travaillent à Paris, Campigli est évidemment un des mieux doués*.<sup>16</sup> Sin embargo, señalaba el crítico, si el Campigli de años atrás había permanecido demasiado ligado a la tradición de su país, en especial a la pintura mural de la Antigüedad, ahora parecía querer desligarse por completo de ella para buscar su estilo más personal:

*Se décidera-t-il et réussira-t-il? Se sent-il assez libre et assez riche de ses propres sentiments pour tenter l'aventure? Nous n'en savons rien*.<sup>17</sup>

Al margen de estos sucintos comentarios informativos,<sup>18</sup> fue Christian Zervos el que prestó una mayor atención a este pintor con la publicación de dos textos en esta revista.

En el primero de ellos, escrito en 1931, Zervos atacaba duramente el estilo de Campigli por su excesivo apego al arte antiguo y una serie de carencias estilísticas que, para este crítico, podían tener su explicación en el difícil panorama que el grupo de artistas italianos tenía en París. *Ils n'ont pas eu comme les jeunes peintres espagnols l'immense chance d'avoir*

<sup>14</sup> MORENO VILLA, J., *Vida en claro. Autobiografía*, México, El Colegio de México, 1944, p. 31.

<sup>15</sup> ANÓNIMO, «Les Expositions à Paris et ailleurs (Massimo Campigli: Galerie Jeanne Boucher)», *Cahiers d'art*, 4, París, 1929, p. 17. Una ilustración: *Marché de femmes et de pots* (1929).

<sup>16</sup> *Entre los pintores italianos que trabajan en París, Campigli es evidentemente uno de los mejor dotados* (ZERVOS, C., «Campigli. Peintures et terres Cuites (Galerie Vignon)», *Cahiers d'art*, 4, París, 1931, p. 228).

<sup>17</sup> *¿Se decidirá y lo conseguirá? ¿Se siente él lo bastante libre y lo bastante rico de sus propios sentimientos para intentar la aventura? Nosotros no sabemos nada (ibidem)*.

<sup>18</sup> En 1932 salió publicada una breve reseña sobre su obra en ANÓNIMO, «A propos du Salon des Surindépendants», *Cahiers d'art*, 8-9, París, 1932, y en 1933, fue reproducida una obra suya, *Figures*, sin ningún texto, véase ANÓNIMO, «Vente de la collection des Cahiers d'Art», *Cahiers d'art*, 1-2, París, 1933. En la década de 1950 salió publicado un artículo de carácter general en esta revista sobre la pintura italiana, véase ARCANGELI, F., «Vu d'ensemble sur la peinture italien moderne», *Cahiers d'art*, París, 1950, pp. 188-192, el artículo fue ilustrado con tres obras de Campigli: *L'île heureuse* (1928), *Le poulain* (1928) y *Femme se coiffant* (1935).

*devant eux un Picasso pour leur frayer le chemin de Paris* apuntaba el crítico. Sin embargo, señalaba, Campigli había progresado muy rápidamente y destacaba aspectos que no eran propios del estilo de este artista como el de la profundidad.

Este texto se acompañaba de las fotografías de tres obras: *Le paquerot*, *Les places à l'ombre et les places au soleil* y *Les deux soeurs*, las tres fechadas en ese mismo año de 1931.<sup>19</sup>

El segundo artículo escrito por Zervos, salió a la luz en 1947.<sup>20</sup> Por el año de su publicación se deduce que debió ser al que tuvieron un acceso más directo los artistas españoles.

Se componía de cuatro extensas páginas ilustradas con cinco obras características del estilo pictórico de Campigli de esos años.<sup>21</sup> En él, el crítico francés realizaba un profundo estudio sobre los significados e intenciones artísticas de su estilo, anotando también sus características formales más evidentes. Sin embargo, el ambiente reinante en el momento histórico en el que este artículo salió publicado, dos años después del final de la segunda guerra mundial, no le resultaba muy propicio a Zervos para que el arte de Campigli evolucionara por esos derroteros. En su opinión, el arte debía transmitir el sentimiento trágico de la vida, no rezumar optimismo como las figuras que aparecían en sus cuadros:

*Comme s'il ne ressentait pas douloureusement le poids et les difficultés de l'existence que nous vivons, il évoque pour son usage la sérénité répandue dans les zones les plus reculées du monde civilisé (...). A la lumière de ses tableaux il appert que l'artiste ne conçoit pas une association de son œuvre et du temps.*<sup>22</sup>

En un número mucho menor fueron publicados varios artículos sobre Campigli en otras revistas francesas especializadas como *L'amour de l'art*,<sup>23</sup> *L'art vivant*<sup>24</sup> o *Formes*<sup>25</sup> creada, esta última, por el crítico Walde-  
mar George de ahí su interés por difundir la obra del grupo de artistas italianos de París.

<sup>19</sup> ZERVOS, C., «Peintres italiens de Paris. Massimo Campigli», *Cahiers d'art*, 7-8, París, 1931, pp. 373-375.

<sup>20</sup> ZERVOS, C., «Massimo Campigli», *Cahiers d'art*, París, 1947, pp. 277-280.

<sup>21</sup> Las ilustraciones elegidas fueron: *Jeune fille à mains croisées* (1945), *Les jongleuses au theatre* (1945-1946), *A quatre mains* (1946), *Peintre et modele* (1946) y *Le jeu du fil* (1946).

<sup>22</sup> *Como si él no sintiera dolorosamente el peso y las dificultades de la existencia que nosotros vivimos, él evoca para su uso la serenidad extendida de las zonas las más retrasadas del mundo civilizado (...). A la luz de sus cuadros parece que el artista no concibe una asociación de su obra y del tiempo* [ZERVOS, C., «Massimo Campigli», *Cahiers d'art*, París, 1947, p. 277].

<sup>23</sup> MADERNA, A., «Massimo Campigli», *L'amour de l'art*, París, febrero 1927.

<sup>24</sup> GEORGE, W., «La vie artistique à l'étranger. Le Bilan de la Biennale», *L'Art Vivant*, (París, 15-XI-1928).

<sup>25</sup> GEORGE, W., «L'art à Paris», *Formes: revue internationale des arts plastiques*, XV, París, julio 1931, p. 55; GEORGE, W., «L'art à Paris», *Formes: revue internationale des arts plastiques*, XXIX, París, octubre 1931, p. 312.

En cuanto a publicaciones periódicas españolas de la época, contamos con el artículo escrito en 1934 por el crítico de origen italiano Giovanni Scheiwiller<sup>26</sup> en la revista tinerfeña *Gaceta de arte*.<sup>27</sup>

En este texto se analiza la manera en la que Campigli componía sus figuras arquetípicamente, su *huída* hacia culturas pasadas y el uso de colores terrosos.

De las tres obras reproducidas en este artículo, *Las costureras* (*Le cucitrici*) fue expuesta en el Salon de las Tullerías de París de 1925; con este motivo, el pintor italiano De Pisis comentaba en el periódico *Il Mondo*:

*Due donne filano sedute su una scalea; quella più in alto regge la gugliata fra le mani con un specie di trepida gioia; l'altra, più in basso, si è addormentata, in un sonno dolce e profondo. Le figure pure, così solidamente disegnate, hanno qualcosa di irreal. Sono figure greche, preistoriche.*<sup>28</sup>

En otra de ellas, *Biografía*, Campigli plasmaba el mundo femenino en el que pasó toda su adolescencia, de ahí la aparición en el cuadro de ocho figuras femeninas [fig. 1].

Más numerosos fueron los artículos publicados con motivos de exposiciones colectivas internacionales en las que estuvo representado Campigli caso, por ejemplo, de las Bienales de Venecia o la de Sao Paulo, certámenes que eran contemplados y comentados en la prensa nacional.



Fig. 1. Massimo Campigli, *Biografía* (1931).

<sup>26</sup> Giovanni Scheiwiller fue el director de la colección «Arte moderna italiana» en la que fue publicada una monografía sobre Campigli en 1941, véase CARRIERI, R., *Massimo Campigli*, «Arte moderna italiana», n.º 20, Milán, Hoepli, 1941.

<sup>27</sup> SCHEIWILLER, G., «Pintura italiana: Massimo Campigli», *Gaceta de arte*, 26, Tenerife, mayo 1934, p. 3. Texto ilustrado con tres obras: *Las costureras* (1925), *Autoretrato* (1930) y *Biografía* (1931).

<sup>28</sup> *Dos figuras cosen sentadas sobre una escalera; la que está más arriba coge la aguja entre las manos con una especie de trepida alegría; la otra, más abajo, se ha dormido en un sueño dulce y profundo. Las figuras puras, sólidamente diseñadas, tienen algo de irreal. Son figuras griegas, prehistóricas* [DE PISIS, F., «Il pittore Campigli», *Il Mondo*, (París, 20-VIII-1925). Texto recogido en AA.VV., *Massimo Campigli*, Padua, Palazzo della Ragione, 1994, p. 173].

El conocimiento de la obra de Campigli pudo ser posible también por la consulta del libro *Pittori Italiani Contemporanei*, publicado en Milán y editado en 1942, con la reproducción de varias de sus obras realizadas entre 1929 y 1940.<sup>29</sup>

Si éstas fueron las obras de Campigli que pudieron contemplar los artistas españoles en esos años a través de las fotografías reproducidas en blanco y negro en estas revistas, una impresión diferente debieron de experimentar al visualizar directamente las obras en las escasas ocasiones en las que este artista expuso en España.

En 1928, con motivo de la exposición organizada en el Retiro de Madrid sobre el arte francés, italiano y el libro alemán deberían de haberse expuesto *Jugadores de futbol (Giocatori di calcio)* y *Albañiles (I costruttori)*, sin embargo no debió ser así ya que ese mismo año y por esas mismas fechas estas dos obras figuraron en la Bienal de Venecia.<sup>30</sup> De las críticas encontradas sobre este certamen<sup>31</sup> tan sólo José Francés hacía referencia a la presencia de Campigli en este certamen pero sin precisar el título de las obras expuestas.<sup>32</sup>

En esta exposición veneciana, Campigli no mostró sus obras en la misma sala que el grupo de los artistas italianos de París. Fue quizá, por el apoyo de su amigo el pintor Mario Sironi, que participaba en el jurado de aceptación o de la propia Sarfatti, que formaba parte del Consejo directivo de la Bienal, quienes posibilitaron su presencia en esta importante cita artística pese a la falta de novedad de las obras expuestas.

Más tarde confesaba Campigli: *fu un errore invitarmi, immaturo com'ero. Quei quadri non potevano dare nessuna indicazione d'una via, e non avevano nemmeno più le qualità di stranezza e audacia dei miei primissimi tentativi.*<sup>33</sup>

<sup>29</sup> En este libro, fueron recogidas las siguientes obras de Campigli: *Passeiata* (1929), *Donne al vento* (1933), *Le pettinatrice* (1936), *Il giardino* (1936), *Le sorelle* (1940) y *Donne che impongono il capello* (1940).

<sup>30</sup> AA.VV., *XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Catalogo ufficiale illustrato*, Venecia, 1928. Campigli expuso en la bienal de 1928 trece obras: *Zaino in spalla*, *I costruttori*, *Gli acrobati*, *Le dormienti*, *Donna allo specchio*, *Ritratto della moglie*, *Natura morta*, *Ritratto*, *Ritratto*, *Il pittore*, *Giocatori di calcio*, *Abbigliamento in quattro fasi* y *Donne col busto* (fresco).

<sup>31</sup> Las noticias encontradas que hacen referencia a este certamen en las que, sin embargo, no se menciona la presencia de Campigli, véase DE LA CUEVA, J., «El arte francés, italiano y el libro alemán», *Informaciones*, (Madrid, 9-VI-1928); GARCÍA-DIEGO, R., «Exposición internacional de primavera. Arte italiano», *Gaceta de Bellas Artes*, 337, (Madrid, 1-VI-1928), pp. 11-12; R. M., «Arte francés, italiano y libro alemán», *Heraldo de Madrid*, (Madrid, 22-V-1928); DE LA ENCINA, J., «En la exposición del Retiro», *La Voz*, (Madrid, 29-V-1948).

<sup>32</sup> FRANCÉS, J., «Una exposición internacional. Pintura y escultura italianas», *La Esfera*, 756, (Madrid, 30-VI-1928).

<sup>33</sup> *Fue un error invitarme, inmaduro como era. Aquellos cuadros no podían dar ninguna indicación de una vía y ni mucho menos tenían la cualidad de extrañeza y audacia de mis primeros ensayos* (BASILE, F., «Dal manoscritto inedito di Campigli», en AA.VV., *Campigli prigioniero di vite trascorse*, Bologna, Galleria Marescalchi, octubre 1992, p. 22).

Al siguiente año se echaba de menos la presencia de Campigli en la exposición que sobre arte italiano tuvo lugar en Barcelona en 1929 con motivo de la *Exposición Internacional de Arte* y en la que sí estuvieron representados otros artistas italianos como Carlo Carrà, Felice Carena y Felice Casorati entre otros.<sup>34</sup>

Debemos esperar veinte años para que vuelva a verse una obra de Campigli en España; será en mayo de 1948 cuando se inaugure la exposición *Arte italiano contemporáneo* en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid.<sup>35</sup> Con este motivo se adquirieron algunas de las obras expuestas, entre ellas, *Juego de tenis* de Campigli.<sup>36</sup>

El crítico Eugenio D'Ors, máximo valedor del arte italiano clasicista que existía en España, calificaba su arte de *infantilista* y a él de *impertérrito*,<sup>37</sup> para Tristán Yuste, Campigli destacaba por su *humorismo vital*<sup>38</sup> mientras que otros críticos lo consideraron *la sensación de Madrid puesto que de todos los expositores es el que ha tenido más éxito y levantado más polvareda*.<sup>39</sup> Fuesen cuales fuesen los motivos, el arte del pintor italiano no dejaba indiferente.

Ya en la década de 1950, varias de sus obras figuraron en la *Exposición Colectiva Internacional* celebrada en la Sala Gaspar de Barcelona (1955),<sup>40</sup> en la muestra de arte italiano organizada con motivo de la Bienal Hispano-Americana de Arte (1955)<sup>41</sup> y, tres años después, en *Diez años de pintura italiana, 1946-1956* (1958).<sup>42</sup>

<sup>34</sup> Véase *Catálogo della sezione italiana. Esposizione Internazionale d'Arte*, Barcelona, Ministerio della Pubblica Istruzione-Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti, 1929.

<sup>35</sup> Exposición organizada por la «Galleria del Cavallino» de Venecia.

<sup>36</sup> Según Martínez Novillo, con motivo de esta exposición, Eduardo Lloset lograron que el patronato hiciera una adquisición de obras por una cantidad total de 73.000 pesetas que comprendía obras de Carlo Carrà, Massimo Campigli, Arturo Tosi y Mario Sironi y el intento de comprar una escultura de Arturo Martini; Pérez Comendador sólo votó a favor de la adquisición de las obras de Campigli y Martini, oponiéndose a las demás, véase MARTÍNEZ-NOVILLO, A., «El Museo de Arte Moderno de Madrid en la posguerra», en AA.VV., *Arte para después...*, op. cit., p. 164. Según Ángel Llorente, se adquirieron: *Barcas* de Carlo Carrà, *El viandante* de Mario Sironi, *Juego de tenis* de Massimo Campigli y las esculturas *Susana* de Arturo Martini y *Niño en el mar* y *Busto de niño* de Francesco Messina, véase LLORENTE A., «Pertrechos visuales de una postguerra», en AA.VV., *Tránsitos...*, op. cit., p. 59.

<sup>37</sup> D'ORS, E., «Los versátiles y los obstinados», *Arriba*, (Madrid, 28-V-1948). Este crítico escribió varios artículos sobre el arte italiano contemporáneo con motivo de la exposición italiana, véase D'ORS, E., «Arte italiano contemporáneo», *Arriba*, (Madrid, 25-V-1948); «Omisiones», *Arriba*, (Madrid, 27-V-1948); «Resurrección del arte en Italia», *Nuevo Glosario*, Madrid, 1948, vol. II, p. 815.

<sup>38</sup> YUSTE, T., «Idealismo italiano», *Pueblo*, (Madrid, 18-VI-1948).

<sup>39</sup> CARABIAS, J., «Campigli, el pintor más caro de Italia», *Informaciones*, Madrid, (17-VI-1948).

<sup>40</sup> En esta exposición fueron reunidas cuarenta y cinco obras originales de Adam, Braque, Campigli, Clavé, Chagall, Esteve, Grau Sala, Léger, Miró, Mosca, Obregón, Picasso, Romiti, San Martí Severini, Villon y Zadkine. Así queda recogido en: CALVO SERRALLER, F., *España, medio siglo...*, op. cit., vol. I, p. 373.

<sup>41</sup> *Bienal Hispanoamericana de Arte. Exposición de Arte italiano contemporáneo*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes e Instituto de Cultura Hispánica, Palacio del Retiro, mayo-junio 1955. Fueron expuestas cuatro obras de Campigli: *Las esposas de los marineros* (1934), *El té* (1937), *Mujeres que se peinan* (1940-1942) y *Mujeres en el metro* (1951).

<sup>42</sup> AA.VV., *Diez años de pintura italiana, 1946-1956*, Madrid, Cuadernos del Instituto Italiano de

Al margen de estas exposiciones, fueron muchos los artistas españoles que en algún momento de su carrera viajaron a París, Roma, Milán o Venecia, para contemplar el arte de los clásicos y conocer de cerca lo que, en esos años, estaban realizando los pintores del *Novecento*, entre ellos Campigli.

### Su influencia en los pintores españoles durante la posguerra

Analizadas ya las posibles vías de conocimiento que tuvieron los artistas españoles a la obra de Campigli, es momento de ver de qué forma concreta entendieron y asimilaron su estilo.

Si bien es cierto que en los años precedentes a la guerra se observan *leves* parecidos en algunos pintores españoles (caso de Arturo Souto o Moreno Villa), fue durante los años que siguieron al conflicto cuando la huella del pintor italiano se percibe con mayor nitidez.

En concreto son dos de los artistas reunidos en torno a Benjamín Palencia en la segunda configuración de la Escuela de Vallecas, operante entre 1939 y 1942, en los que se intuye una influencia más evidente del arte de Campigli; nos referimos a Carlos Pascual de Lara y a Gregorio del Olmo.

Carlos Pascual de Lara (1922-1958) inició su carrera artística en la época de posguerra de ahí que su conocimiento del arte extranjero fuese a través de las revistas antes citadas.

Al arte italiano contemporáneo, y concretamente a la obra de Campigli, tuvo un primer acercamiento en 1942, año en el que realizó un viaje por Italia gracias a la concesión de un premio de estudio otorgado por la Escuela de San Fernando.

Moreno Galván ya apuntó en 1958 al pintor italiano como una de las fuentes de inspiración de este artista; unas influencias que, según señalaba el crítico, eran abiertamente reconocidas por el propio artista junto con las del escultor inglés Henry Moore.<sup>43</sup>

Posteriormente fue Cirici Pellicer quien, haciendo un repaso al arte español realizado entre 1939 y 1951, comentaba:

*Sobre este panorama anquilosado vino a engarzar el influjo del arte italiano, el único arte moderno del que se tuvo noticia, y podemos atribuir a este contacto la metafísica arcaizante de los Indalianos de Almería, el decorativismo mural de*

---

Cultura-Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, 1958, pp. 18-19. Campigli estuvo representado con: *Madre e hija* (1940), *La gran terraza* (1953), *Amazona* (1953), *Paseo* (1955) y *Escalinata* (1955).

<sup>43</sup> MORENO GALVÁN, J. M.<sup>3</sup>, «El pintor Carlos Pascual de Lara», *Goya*, 24, Madrid, 1958, p. 362.



Fig. 2. Carlos Pascual de Lara, Cabeza de joven (1954).



Fig. 3. Massimo Campigli, Genealogía (1930).

Javier Clavo —(...)— y el aspecto, a lo Campigli, de las ilustraciones de Lara y de sus composiciones murales para el Teatro Nacional.<sup>44</sup>

Las similitudes de las obras de De Lara con las de Campigli se perciben tanto en las obras en las que únicamente aparecen cabezas femeninas, como en los cuadros, dibujos, grabados o pinturas murales en los presenta escenas con varias figuras, a modo de retablo [fig. 2].

El *planismo* de sus composiciones, unido a su carácter decorativo, toma un mayor protagonismo en los dibujos que realiza para el periódico *Correo Literario*; es aquí donde la influencia de Campigli es, si cabe, mucho más evidente [figs. 3 y 4].

El otro artista al que nos referíamos de la segunda Escuela de Vallecas es Gregorio del Olmo (1921-1977).<sup>45</sup>

En 1950 fue publicado un artículo sobre el arte italiano moderno en la revista *Cahiers d'art*<sup>46</sup> en el que salía reproducida, entre otras, la obra *Femme se coiffant* de Campigli [fig. 5]. Del Olmo debió de haber visto este número de la revista francesa ya que varias obras suyas de esta

<sup>44</sup> CIRICI PELLICER A., *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 177-178. Posteriormente han sido otros los investigadores que han apuntado esta influencia, véase: CORREDOR-MATHEOS, J., «Las Escuelas de Vallecas y la renovación del paisaje», en AA.VV., *La Escuela de Vallecas y la nueva visión del paisaje*, Madrid, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1990, pp. 147-1948; PASCUAL PÉREZ, C., «El pintor Carlos Pascual de Lara y su tiempo», en AA.VV., *Carlos Pascual de Lara. Donación*, Valencia, IVAM, 2001, p. 17.

<sup>45</sup> Figuerola Ferreti ya apuntó, en 1952, las similitudes entre Gregorio del Olmo y Campigli, véase FIGUEROLA FERRETI, L., «Arte. Catorce obras de Gregorio del Olmo», *Arriba*, (Madrid, 21-III-1952).

<sup>46</sup> ARCANGELI, F., «Vu d'ensemble sur la peinture italien moderne», *Cahiers d'art*, París, 1950, pp. 188-192.



Fig. 4. Carlos Pascual de Lara, Dibujo publicado en el periódico Correo Literario (1951).



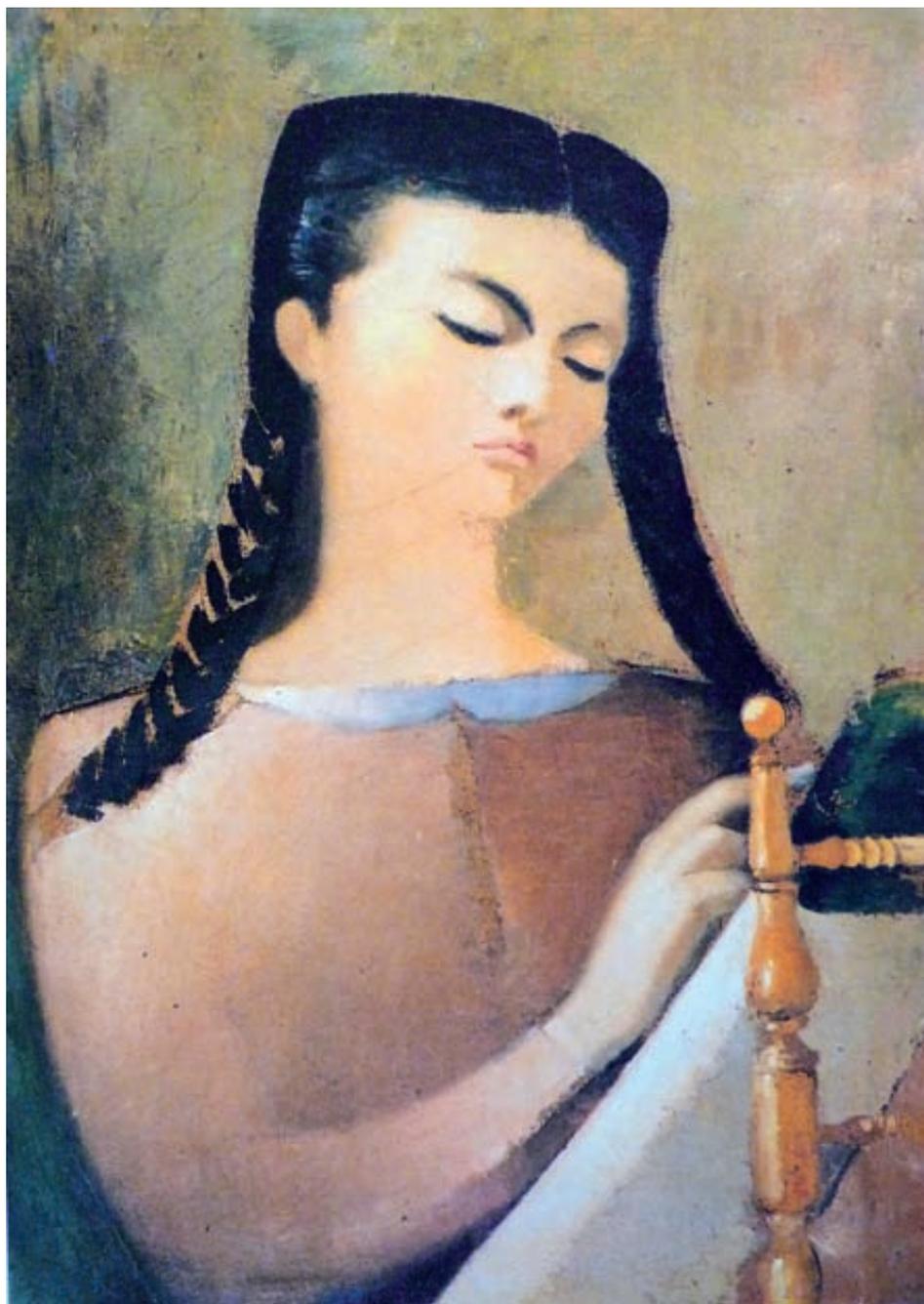
Fig. 5. Massimo Campigli, Donna che si pettina (1935).

época, como *Encaje de bolillos* o *La pirindola* (ambas de 1953), presentan acusadas similitudes con la del italiano tanto por la elección de una temática cotidiana como por la manera de resolver las formas y disponer las figuras [fig. 6].

Muy relacionado con esta segunda Escuela de Vallecas estuvo el pintor Javier Clavo (1918-1994) de quien Cirici Pellicer destacaba su *decorativismo mural* en el texto antes citado.

Reproducimos íntegramente un texto escrito por Clavo por su importancia para comprender los principios estéticos de este pintor y el ambiente artístico de esa época:

*Fue mi destino y pasión vivir al borde del Mediterráneo. Los años de Italia es lo más hermoso que como pintor he tenido. Buenos camaradas, todo lo que aprendí, pero sobre todo Roma. La Roma de los años cincuenta recién salida de la guerra, con ansias de cambiarlo todo, allí todo era interesante. La música, el*



*Fig. 6. Gregorio del Olmo, Encaje de bolillos (1953).*

*cine —con el neorrealismo—. La pintura con una serie de nombres que se harían interminables. Carrà, Campigli, Mafai, Birolli, Corpora, todas las tendencias, amigos como Saetti, con este último conservo hoy en día una gran amistad, fue él quien me inició en los secretos y técnica de la pintura al fresco. Como digo, Roma era increíble en todos los aspectos de la vida artística.*<sup>47</sup>

Es en esa pintura mural a la que Clavo hace referencia en la que, de forma sutil, se intuye la influencia ejercida por Campigli en el modo de organizar el espacio. En la práctica mural, tanto los artistas italianos como españoles, encontraban en Piero della Francesca un modelo a seguir.<sup>48</sup>

Gran admirador de Piero della Francesca fue también el siguiente pintor español al que ahora nos referimos, Francisco Capuleto (1928-2009),<sup>49</sup> artista poco conocido pese a haber formado parte del grupo Indaliano; grupo fundado por Jesús de Perceval en 1946 que pretendía la recuperación de la tradición indigenista local.

*Sus 19 años no le impiden aparecer como uno de los pintores de más porvenir del grupo Indaliano,*<sup>50</sup> se comentaba con motivo de la exposición celebrada por este grupo en el Museo de Arte Moderno de Madrid.

Amigo de Eugenio D'Ors, fue invitado en varias ocasiones a participar en los salones de Los Once y en las exposiciones que anualmente organizaba La Academia Breve de Crítica de Arte.<sup>51</sup>

Con motivo de la Bienal Hispanoamericana de Arte de 1951, Eduardo Lloset señalaba el acercamiento de la obra de Capuleto a la del artista italiano: *son, en cambio, las preferencias de Campigli por las tierras con calidad de esmalte las que tienen continuidad en la obra de Capuleto.*<sup>52</sup>

Conocedor directo de la obra de Piero della Francesca fue Manuel López Villaseñor (1924-1996) gracias a su pensión de cuatro años en la Academia de España en Roma,<sup>53</sup> un lugar privilegiado para todo aquel que quisiera sumergirse en el arte clásico.

Al contemplar las obras realizadas en esos años se percibe una clarísima influencia de este artista italiano.

<sup>47</sup> AA.VV., *Clavo, op. cit.*, p. 298.

<sup>48</sup> Sobre la influencia de Piero della Francesca en los artistas del *Novecento* italiano, véase AA.VV., *Piero della Francesca e il Novecento: prospettiva, spazio, luce, geometria, pittura murale, tonalismo 1920-1938*, Venecia, Marsilio, 1991.

<sup>49</sup> Capuleto se confiesa admirador de Piero della Francesca, y de Giotto, en ANÓNIMO, «Arte religioso y arte nuevo. Habla Francisco Capuleto», *Correo Literario*, (Madrid, I-XI-1951).

<sup>50</sup> AA.VV., *Exposición de los pintores Indalianos*, Madrid, Museo Nacional de Arte Moderno, 1947, s/p.

<sup>51</sup> Eugenio D'Ors comenta la obra de Campigli y Capuleto en D'ORS, E., «Campigli y Capuleto», *Arriba*, (Madrid, 31-XII-1948).

<sup>52</sup> LLOSENT, E., «Crónica de la I Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte. La pintura española», *Correo Literario*, (Madrid, I-I-1952), p. 10.

<sup>53</sup> Manuel López Villaseñor fue becario de la Academia de España en Roma entre 1949 y 1953.

*Piero en mi fue demasiado evidente, a veces. Me costó iberizarme de nuevo al volver a España, aunque mi realismo no ha cambiado tanto como a veces parece,*<sup>54</sup> comentaba el propio artista.

Estas obras se caracterizan por la frontalidad, la austeridad cromática y la abundancia de materia pictórica, elementos que adquieren su máxima expresión en la realización de óleos de grandes dimensiones que son concebidos a modo de pinturas murales, caso de los realizados en 1955 para la Diputación Provincial de Zaragoza<sup>55</sup> [fig. 7].

En ellos, junto a la similitud con los frescos de Piero della Francesca, se intuye por un lado, un acercamiento a la obra de Campigli en la manera de resolver los pliegues de las vestimentas y en la forma triangular empleada para dibujar los rostros de sus figuras y, por otro, a Mario Sironi en la frialdad de las arquitecturas en las que las inscribe.

Otro de los artistas que tuvo un conocimiento directo del arte italiano contemporáneo fue José Caballero (1915-1991) gracias a un viaje que realizó en 1940 por Florencia, Roma, Nápoles y Venecia. Tras este periplo italiano la influencia más inmediata, contemplando las obras de esa época, es la del De Chirico más metafísico de sus maniqués encorsetados, una influencia que es muy evidente en la obra de posguerra del pintor Juan Antonio Morales<sup>56</sup> (1909-1984).



Fig. 7. Manuel López Villaseñor, La predicación de Santiago en Aragón (detalle), Excma. Diputación Provincial de Zaragoza (1955).

<sup>54</sup> ZARCO, A., *Villaseñor*, Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Castilla La Mancha, 1990, p. 55.

<sup>55</sup> Villaseñor vuelve a España en 1953. Tres años después, en 1956, le encargan los murales para la Diputación Provincial de Zaragoza, véase CALVO RUATA, J. I., «Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza», en AA.VV., *VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, 1991, pp. 371-392.

<sup>56</sup> Laura Arias Serrano ha sido quien más a fondo ha estudiado la vida y obra de este artista, apuntando la influencia que sobre él ejerció Campigli junto a otros artistas italianos, véase: ARIAS SERRANO, L., *El pintor Juan Antonio Morales: vida y obra*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte), 1989, 3 vols; «El retorno al



Fig. 8. José Caballero, Cabeza de mujer (1942).

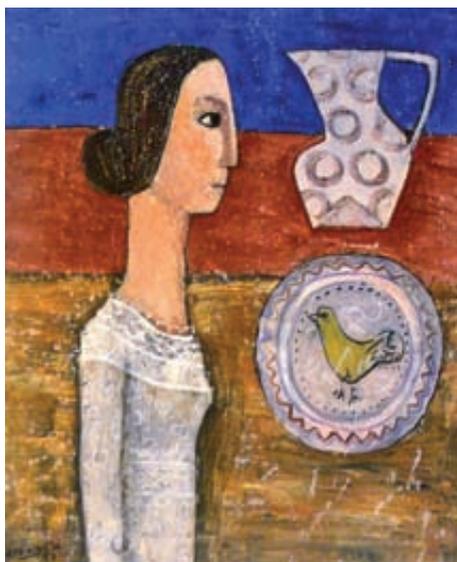


Fig. 9. Fornells-Plá, Figura (1951).

La estética de Campigli, igualmente, se deja entrever en la obra de Caballero en sus composiciones de cabezas *flotantes* sobre escenarios mar-téricos y en la simplificación de figuras a formas geométricas (triángulos y circunferencias) [fig. 8].

El catalán Francesc Fornells-Plá (1921-1999) también reconocía su admiración por Piero della Francesca; un artista al que pudo conocer gracias a la obtención de una beca para residir en Italia en 1947.<sup>57</sup> Sin embargo, la obra presentada en la Bienal Hispanoamericana de Arte de 1951 titulada *Figura* se mostraba deudora del primitivismo típicamente *campigliano* por la sobriedad y sencillez de los tres elementos que la componen: la cabeza de una figura femenina, un plato y una jarra [fig. 9].

Una influencia más basada en el estilo que en aspectos concretos del arte de Campigli es la que se percibe en la obra de Godofredo Ortega Muñoz (1905-1982) como ya señaló Pérez Segura con motivo de una exposición antológica de este pintor.<sup>58</sup> En este texto se proponía una

---

orden y la utopía clásica, una alternativa para los jóvenes artistas de la posguerra española. Un caso concreto y una reflexión», en AA.VV., *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Granada, 2001, vol. I, pp. 307-336; «Italia como referente de modernidad. El eco de la revista *Valori Plastici* y del grupo Novecento en el arte español de postguerra», *De Arte*, 6, León, Universidad de León, 2007, pp. 239-258.

<sup>57</sup> FORNELLS-PLÁ, F., *Les meves memòries*, Barcelona, Aedos, 1990, pp. 21-22.

<sup>58</sup> PÉREZ SEGURA, J., «El impacto de lo italiano: primitivismo, metafísica y Novecento», en



Fig. 10. Godofredo Ortega Muñoz, Cabeza de mujer (1952).



Fig. 11. Rafael Benet, Alicia y Esperanza (1948).

relectura de sus obras no-paisajísticas en clave italiana y se relacionaba el arcaísmo de pinturas como *Interior con figura* (1947) o *Desnudo* (1948) con el estilo de Campigli. Más evidente resulta esta posible influencia en una obra algo más tardía, de 1952, titulada *Cabeza de mujer* [fig. 10] en la paleta de colores ocre empleada y la forma de disponer la figura femenina en primer término si bien es cierto que, en el caso de Ortega Muñoz, tanto la figura como el fondo en la que se enmarca, adquieren una mayor expresividad.

En esta misma línea, podríamos situar los retratos que realiza Cirilo Martínez Novillo (1921) a finales de la década de 1940 y primeros años de la siguiente; los escasos retratos que realizó Rafael Benet (1889-1979) o Albert Rafols-Casamada (1923), cuya obra siempre se ha tendido a relacionar con la del pintor italiano Mario Sironi<sup>59</sup> olvidando el cierto carácter *campigliano* de su producción retratística de los años cuarenta [fig. 11].

Grandes dosis de primitivismo confluyen en la obra de Rafael Zabaleta (1907-1960) y sus composiciones frontales a modo de retablos. Quizá pudo tener conocimiento de la obra de Campigli en su primer viaje que realiza a París en 1935, año en el que el artista italiano expuso alguna

AA.VV., *Ortega Muñoz*, Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2004, p. 116.

<sup>59</sup> Véase, como ejemplo, COMBALIA, V., *Rafols-Casamada*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1988, pp. 12-13.

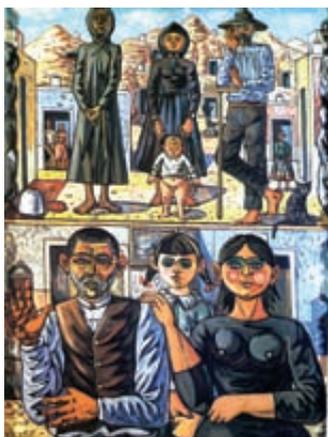


Fig. 12. Rafael Zabaleta, Campesinos en los montes de Granada (ca. 1959).



Fig. 13. Joan Brotat, El colegio (1956).

de sus obras en el Jeu de Paume<sup>60</sup> o, al siguiente año, en su exposición monográfica de la galería Jeanne Bucher. En la manera de disponer las figuras frontalmente, en compartimentos estancos, a modo de retablo y en el empleo de formas geométricos para dibujar los rostros [fig. 12].

Este recurso de la frontalidad fue llevado también a sus últimas consecuencias por el pintor catalán Joan Brotat (1920-1990) en obras como *El colegio* [fig. 13]. Grandes dosis de ingenuidad, inocencia y cierto carácter naif se combinan con referencias a la pintura románica por su sencillez, linealidad de los contornos y planitud del mismo modo que el artista italiano recuperaba el arte etrusco. A él nos recuerda en el modo de disponer sus figuras en forma de columna<sup>61</sup>.

Este mismo carácter ingenuo lo encontramos en la obra de María Paz Jiménez (1909-1975). Su semejanza con la del pintor italiano se percibe en obras como *Las tres manolas* en la que, pese a la temática típicamente española, aplica el mismo recurso estilístico que el artista italiano al resolver las tres figuras con idénticos rasgos faciales<sup>62</sup> [fig. 14].

Con mayor esquematismo resolvía sus composiciones Carlos Chevilly (1918-1978); dieciséis años tenía cuando fue publicado en su Tenerife natal el artículo monográfico sobre Campigli en la revista *Gaceta de arte*.

<sup>60</sup> Nos referimos a AA.VV., *Arte italiana opere del XIX e XX secolo*, París, Jeu de Paume, 1935.

<sup>61</sup> Esta característica ya fue apuntada en 1956 por el crítico Manuel Ballesté con motivo de la exposición de Joan Brotat que tuvo lugar en Valencia en este mismo año.

<sup>62</sup> Influencia del pintor italiano ya señalada en MOYA, A., «Sobre los monigotes», en AA.VV., *María Paz Jiménez*, San Sebastián, Sala Ganbara, 2000, p. 29.



Fig. 14. María Paz Jiménez,  
Las tres manolas (ca. 1950).

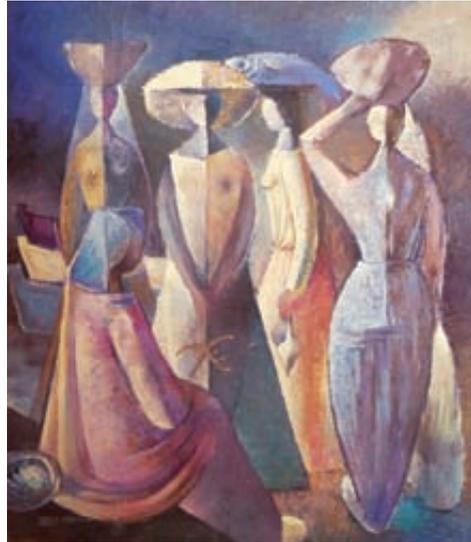


Fig. 15. Carlos Chevilly,  
Pescadoras (1960).

De una primera etapa más figurativa, de ecos metafísicos, pasó a realizar obras más esquemáticas a partir de 1960 en las que predomina el uso del color, aplicado a manchas. Es en estos cuadros de grupos femeninos cuyas siluetas adoptan formas geométricas, en los que existe una similitud con las obras de Campigli [fig. 15].

*La figura geométrica más parecida al hombre es el triángulo; a la mujer, la circunferencia. Un hombre puede construirse con aristas, una mujer no (...). La forma es el asiento del color,*<sup>63</sup> escribía este artista.

Finalizamos este repaso con la obra de un artista poco conocido hasta fechas recientes,<sup>64</sup> Mariano Gaspar Gracián (1914-1961), artista en el que confluyen un sinnúmero de estilos.

A finales de la década de 1940 se sintió atraído por el arte italiano (recordemos la cita recogida anteriormente: *aunque no trato de imitarlos, es natural que sienta en mi pintura la influencia de Dalí, Picasso, Campigli, Chirico, Carrà, etcétera*<sup>65</sup>); es en este momento cuando realiza una obra enigmática por su temática, una tienda de pelucas, y la dis-

<sup>63</sup> ORTEGA ABRAHAM, L., *Carlos Chevilly de los Ríos*, Tenerife, Biblioteca de Artistas Canarios, 1994, p. 83.

<sup>64</sup> Recientemente Manuel García Guatas publicó un artículo sobre su vida y obra, véase GARCÍA GUATAS, M., «Un testimonio...», *op. cit.*

<sup>65</sup> SÁNCHEZ PORTERO, A., *Opi Niké...*, *op. cit.* p. 239.

posición frontal de las figuras; su similitud con el estilo de Campigli es evidente.<sup>66</sup>

### **Ideas finales**

Estos son, tan sólo, algunos de los artistas españoles que durante los años de la posguerra se sintieron influidos por la obra de Massimo Campigli. La originalidad de su lenguaje pictórico basado en la reinterpretación de esquemas y principios estéticos de la pintura etrusca, se combinaba con la estética poscubista que reinaba en el París de entreguerras; una combinación que le valió la admiración de críticos tanto nacionales como internacionales.

La actitud de los artistas españoles comentados frente a la obra de Campigli podemos simplificarla en dos posiciones principales:

1. La de aquellos que tomaron uno o varios de los rasgos más característicos del pintor italiano (predominio de la materia, formas arquetípicas, colores terrosos, etc.) y los aplicaron con mayor o menor acierto en alguno de sus etapas de forma transitoria (en estos casos las similitudes son evidentes).

En este grupo podemos incluir, por ejemplo, Rafael Benet, Rafols-Casamada, Martínez Novillo y Carlos Chevilly.

2. La de aquellos que, de un modo más sutil, asimilaron todo su ideario artístico y se apropiaron de uno de sus rasgos más esenciales (primitivismo, frontalidad, esquematismo) a lo largo de toda su carrera, como fue el caso de Ortega Muñoz, Zabaleta, Javier Clavo, Villaseñor, entre otros.

En esta segunda vía es más arriesgado establecer paralelismos con la obra de Campigli ya que fueron muchos los artistas importantes a nivel internacional que, a lo largo de esos años, adoptaron valores estéticos muy similares, combinando el arte figurativo y la abstracción.

Los artistas de uno y otro grupo, diferenciados por una frontera permeable y poco definida, contribuyeron a refrescar el panorama artístico español de la posguerra y a renovar los lenguajes artísticos de estos años.

---

<sup>66</sup> Remitimos al lector al artículo de García Guatas en el que aparece reproducida la obra comentada.