

Las pinturas murales de Carlos Sáenz de Tejada para la fábrica de Heraclio Fournier

The mural paintings of Carlos Sáenz de Tejada for the factory of Heraclio Fournier

Carlos Sáenz de Tejadak Heraclio Fournierren fabrikarako egindako horma-pinturak

Yolanda López de Heredia*

RESUMEN LABURPENA ABSTRACT

Las aproximaciones actuales al arte de posguerra española buscan descubrir las continuidades que sobrevivieron a la Guerra Civil. Carlos Sáenz de Tejada, considerado artifice de la imaginaria franquista y rehabilitado desde la década de 1980, pintó en 1952, para la nueva fábrica de naipes de Fournier en Vitoria, una obra mural alejada de lo político, donde mostraba la fabricación del naipe con aires legendarios, junto la recreación de sus orígenes orientales con resonancias aventureras, creando un espacio de evasión de las penurias cotidianas.

Espainiako gerraosteko artera egun egiten diren hurbilketek Gerra Zibilaren ondoren iraun zuten jarraitutasunak aurkitu nahi dituzte. Carlos Sáenz de Tejadak (imaginagintza frankistaren sortzailatzat jotzen dute eta 1980ko hamarkadatik aurrera birgaitua izan zen), 1952. urtean Fournierren Gasteizko karta-fabrika berrirako politika-arlotik urrun zegoen horma-pintura bat egin zuen, non kartaren fabrikazioa kondaira-kutsuarekin erakusten zuen, karten ekialdeko jatorria abenturazko oihartzunekin irudikatuz, eguneroko eskasietatik ihes egiteko espazio bat sortuta.

Current approaches to post-war art in Spain aim to discover the continuities which survived the Spanish Civil War. In 1952, Carlos Sáenz de Tejada, considered the artifice of Francoist imagery and who has been rehabilitated since the 1980s, painted a mural work for the new Fournier playing cards factory in Vitoria, a work far-removed from politics, where he showed the manufacture of the deck of playing cards with legendary airs, alongside the recreation of their oriental origins with adventurous resonances, creating a space to escape the daily grind.

PALABRAS CLAVE GAKO-HITZAK KEY WORDS

Pintura mural, franquismo, art déco, naipes, Vitoria.
Art deco, Francoism, Mural painting, playing cards, Vitoria.
Horma-pintura, frankismoa, art déco, kartak, Gasteiz.

* Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
yolandalzheredia@gmail.com

Fecha de recepción/Harrera data: 17/07/2019
Fecha de aceptación/Onartze data: 28/08/2019

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 ver¹.

Hablar del arte de los años cincuenta del siglo XX en España es hablar de un arte de posguerra, del cambio de orientación de muchos artistas y de una fractura con todo lo anterior; para todo hay un antes y un después de la Guerra Civil. Esta cerraba de forma violenta lo que José Carlos Mainer ha llamado “la Edad de Plata del arte español”², 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 Brihuega, se amplificaron por la II Guerra Mundial, que interrumpió muchos de los “hilos conductores” en torno a los que se había desarrollado la cultura artística de la primera mitad del siglo⁴.

La primera fase del régimen franquista fue de autarquía. Esta incommunicación 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 liberal, en comparación con la inmediata posguerra⁵.

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 en profundidad, resulta más complejo. En este contexto, 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, a cuyo frente estuvo el falangista Dionisio Ridruejo⁷. Desde 1939, España asistió a la creación de un Estado nacional-sindicalista,

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

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

3 Javier González de Durana: “El muro y la grieta. Arte y desarrollo urbano durante la posguerra en Euskadi (1939-1959)”, *KOBIE (Serie Bellas Artes)*. Bilbao, nº VII, 1990, p. 124.

4 Jaime Brihuega: *Cambio de siglo, República y Exilio: arte del siglo XX en España*, Madrid, Machado Libros, 2017, p. 145.

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

6 Juan Pablo Fusi: “La cultura”, en Juan Pablo Fusi et al.: *Franquismo. El juicio de la historia*, Madrid, Prisma Ediciones, 2015, p. 224.

7 Raquel Pelta Resano: “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.

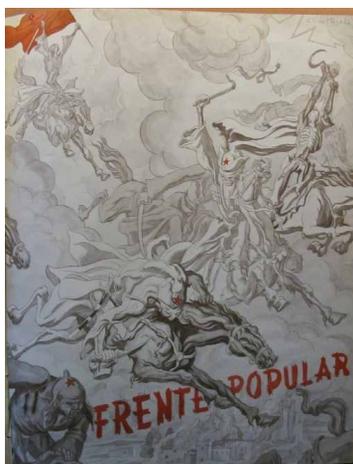


Figura 1. Frente Popular en *Historia de la Cruzada Española*. Tomo II (1939).

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 histórica⁹.

Los estudios realizados sobre las culturas políticas del franquismo reconocen la falta de unidad del arte oficial¹⁰. Otros autores, como Juan Pablo Fusi, han recalcado la importancia de la “subcultura de masas” frente a la “cultura oficial”:

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 la evasión, la integración y la desmovilización del país, objetivos políticos del nuevo régimen¹¹.

El presente trabajo aborda el estudio y análisis de una de las obras murales realizada en Vitoria por Carlos Sáenz de Tejada –uno de los artistas que ha solido asociarse con esa “cultura oficial”– en los años 50 (Figura 2). Sobre Tejada pesaba la consideración de ser uno de los autores que interpretó el arte militante y conmemorativo del nuevo régimen¹² (Figura 3). El estudio de la obra mural realizada para la empresa vitoriana Heraclio Fournier y las imágenes que componen su progra-

8 Juan Pablo Fusi y Fernando Calvo Serraller: *El espejo del tiempo: historia y el arte de España*, Madrid, Taurus, 2009, p. 460.

9 Gustavo Alares López: *Políticas del pasado en la España franquista (1939-1964)*. *Historia, nacionalismo, dictadura*, Madrid, Marcial Pons, 2017; José María Gómez Herráez: *Ideología e intereses sociales bajo el franquismo (1939-1975)*. *El recurso al pasado*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2010.

10 Miguel Ángel Ruiz Carnicer (Ed.): *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, p. 25.

11 Juan Pablo Fusi: “La cultura”, p. 237.

12 A Carlos Sáenz de Tejada le equivocaron e incluyeron su foto para ilustrar la biografía del ministro Rafael Sánchez Mazas en la página que presentaba a los ministros del nuevo gabinete del general Franco publicada el día 11 de agosto de 1939 en *La Gaceta del Norte*.



Figura 2. Teatro Amaya: obra de gran formato de Carlos Sáenz de Tejada sobre el Canciller Pedro López de Ayala. Vitoria (1955). Archivo del Territorio Histórico de Alava. Fondo Schommer.



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

ma nos ayudan a entender el mundo cultural e ideológico evocado del artista, dado que “las imágenes contienen conocimiento no verbal del pasado”¹³.

El rescate de la figura de Sáenz de Tejada se inició en el año 1977, a partir de la exposición que presentaron Francisco Calvo Serraller y Ángel González en la Galería Multitud de Madrid¹⁴. Los estudios iniciales sobre imaginería franquista los realizó Alexandre Cirici, con su obra *La Estética fascista* (1976), a la que siguieron 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 estudió la pintura mural dentro del trabajo *Arte del Franquismo* (1981), coordinado por Antonio Bonet Correa.

Ya en el siglo XXI, los estudios sobre franquismo están experimentado grandes avances, y por ende también los relativos al arte de postguerra. Así en 2007 Federico Moreno Santabárbara estudió la faceta decorativa de Sáenz de Tejada en su trabajo *Tejada. Obra mural y decorativa (1912-1957)*. 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*, con la motivación de “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”, destacando “la variedad y la trascendencia de lo ocurrido en un periodo tradicionalmente considerado como un páramo”¹⁵.

A Carlos Sáenz de Tejada se le menciona en todos los estudios de arte de los años 40 y 50, donde se abordan sus facetas como ilustrador de moda, colaborador de prensa, cartelista, grabador y escenógrafo. Por último, Sáenz de Tejada ha sido rescatado como artista vanguardista cercano al ultraísmo y al expresionismo por Jaime Brihuega, en su trabajo sobre las vanguardias artísticas españolas, además de por Javier Pérez Segura, en 2003, con su obra: *Tejada y la pintura: un relato desvelado 1914-1925*.

Las razones que nos animan a abordar el estudio de estos muros y este artista son variadas. Por un lado, el hecho de que sea un artista polifacético (carteles, revistas, artes decorativas), nos permitirá entender los debates del arte español en el siglo XX; por otro, su complejidad, por ser artista de vanguardia y artífice de la iconografía franquista (*Figura 4*).

13 Peter Burke: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 16.

14 Francisco Calvo Serraller y Ángel González García: *Exposición Antológica Carlos Sáenz de Tejada. 1897-1958*, Madrid, Galería Multitud, 1977, citado por Bozal, *Arte*, p. 88.

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



Figura 4. Ilustraciones para la canción Cara al sol (1940).

El trabajo introduce el contexto del arte mural en el franquismo, y nos centraremos en los lienzos de Carlos Sáenz de Tejada, instalados en el hall de la empresa Heraclio Fournier de Vitoria desde los años 50 hasta los 90, cuando fueron separados y trasladados a su ubicación actual en el Hotel Ciudad de Vitoria.

2. UNA ESTÉTICA PARA LAS MUCHEDUMBRES: EL ARTE MURAL EN EL FRANQUISMO

La visión del arte, como instrumento de lucha política, fue una constante en las ideologías totalitarias que se extendieron por Europa en los años veinte del siglo XX¹⁶. Los estudios de psicología de las masas que había realizado Gustave Le Bon fueron decisivos al descubrir que “los comportamientos colectivos establecidos por contagio eran muy diferentes de los individuales”¹⁷. 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 enemigo¹⁸. Los regímenes totalitarios movilizaron a la población en torno a la construcción de un orden político e ideológico, instalado sobre la forja de un “hombre nuevo”¹⁹, valorando la imagen muy positivamente por su capacidad de comunicación, vía impacto y 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 propaganda.

En España, desde los años treinta los intelectuales falangistas se propusieron crear una estética característica del Nuevo Estado. El origen plástico de su programa hay 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 revolucionaria²⁰.

Ernesto Giménez Caballero, 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 propaganda”²¹. 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 anticomunista”²².

16 *Una estética para las muchedumbres*, es el título del artículo sin firma aparecido en *Vértice*, nº 3, junio de 1937, citado por Ángel Llorente Hernández: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, p. 27.

17 Alexandre Cirici: *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 24.

18 Prólogo de José Carlos Mainer para la obra de Ernesto Giménez Caballero: *Casticismo, nacionalismo y vanguardia. Antología. 1927-1935*, Madrid, Fundación Santander Hispano, 2005, p. 19.

19 Francisco Cobo Romero: *Las grandes dictaduras europeas del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2018.

20 Cirici, *La estética*, p. 26.

21 El compendio de su trabajo teórico en Ernesto Giménez Caballero *Casticismo, nacionalismo y vanguardia. Antología. 1927-1935*, Madrid, Fundación Santander Hispano, 2005.

22 Llorente Hernández, *Arte*, p. 187.

El arte mural en la inmediata posguerra sirvió para mitificar la Guerra Civil y el nuevo orden nacido de la misma. Se ilustraron los capítulos y personajes considerados más gloriosos de la historia de España, y revivieron tipos como el ángel, el héroe y el caído, seguidos de la Victoria.

Con el final de la II Guerra Mundial y a partir de los años 50, fue más habitual la decoración mural de los nuevos edificios de instituciones estatales, coincidiendo con la recuperación económica y el alejamiento de las potencias del Eje²³. El régimen desertaba, de este modo, del fascismo y se identificaba con el nacionalcatolicismo: el catolicismo y la unidad de la patria. Se introdujeron nuevos temas como la madre, el campesino, o la paz, y alegorías a la familia y el hogar, huyendo de su epíteto fascista²⁴.

2.1. Cultivadores del Arte mural en España

De la pintura mural decimonónica quedaban vestigios en mansiones aristocráticas, bancos y comercios, así como en edificios religiosos y locales de espectáculos. El *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 destacó José María Sert²⁵.

En efecto, el gran modelo para el arte mural fue la obra de Sert (Barcelona, 1874-1945), que había iniciado su carrera trabajando para la burguesía, primero catalana y luego internacional. Heredero de la *Re-naixença* catalana y de formación modernista, desarrolló un estilo pictórico al margen de las corrientes estilísticas de su época. De este modo mantuvo las constantes de la estética ornamental catalana: gigantismo de las figuras y desmesura en las medidas²⁶; así como un cierto orientalismo y un expresionismo de corte goyesco, al servicio de una potente imaginación para la creación y adaptación de temas grandilocuentes²⁷.

Sert se convirtió en el maestro del arte mural por su “iconografía sublimadora, basada en figuraciones corales, con un tratamiento for-

23 Gabriel Ureña Portero: “La pintura mural y la ilustración como panacea de la nueva sociedad y sus mitos” en Antonio Bonet Correa (coord.): *Arte del franquismo*, Madrid, Catedral, 1981, pp. 118-119.

24 Llorente Hernández, *Arte*, p. 213.

25 Jaime Brihuega: *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1982, p. 137.

26 Ureña Portero, “La pintura”, p. 114.

27 Exposición José María Sert en el Reina Sofía (<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jose-maria-sert-1874-1945>, 12 de marzo de 2018).

3. UN ILUSTRADOR EN LA VANGUARDIA DEL ARTE

mal ecléctico donde se mezcla volumetría renacentista, escalonamiento compositivo, jerarquización manierista, teatralidad barroca...²⁸.

Pero la obra mural más del gusto del régimen fue la del canario José Aguiar. 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 concluida²⁹.

Carlos Sáenz de Tejada (1897-1958) nació en Tánger en 1897, en una familia con inquietudes artísticas e intelectuales³⁰. Hijo del cónsul en dicha ciudad del norte de África, vivió sus primeros años entre Omán, Madrid y Laguardia. En 1915 ingresó en la Academia de San Fernando y a partir de 1919 fue alumno de Joaquín 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 estival³¹.

Tejada conocía la vida de la vanguardia por su primo Ramón Gómez de la Serna, quien le acompañó en su acercamiento³². Esta faceta innovadora ha sido estudiada por Pérez Segura, para quien Sáenz de Tejada fue una promesa para el arte de vanguardia. Tejada se incorporó a este discurso 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 1922³³.

28 Ureña Portero, "La pintura", p. 115.

29 Llorente Hernández, *Arte*, p. 190.

30 En relación con la biografía de Sáenz de Tejada he consultado los siguientes autores: Santiago Arcedianio y José Antonio García Díez: *Carlos Sáenz de Tejada*. Vitoria-Gasteiz, Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1993, y una cronología que establece Penélope Ramírez Benito en Federico Moreno Santabárbara: *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.

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

32 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, etc.). Véase Carlos Serrano y Serge Salaün (eds.): *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons, 2006, p. 224.

33 Javier Pérez Segura: "Tejada y la pintura moderna en España" en Javier Pérez Segura (coord.): *Tejada y la pintura: un relato desvelado 1914-1925*, Segovia, Caja Segovia, Obra social y cultural, 2003, pp. 46.



Figura 5. Figurín *El gran Eunuco*. *La venganza de Thamar* de Tirso de Molina (1918).

Sáenz de Tejada conoció a Sonia Delaunay, por mediación de Gómez de la Serna, cuando ya era una diseñadora de moda consagrada. Los Delaunay eran artistas reconocidos en la escena internacional, llegados a Madrid durante la I Guerra Mundial. Robert Delaunay había fundado el simultaneísmo, un epílogo radical del cubismo y cercano a la abstracción. La influencia de los Delaunay la encontramos en los figurines que realizó para *La venganza de Tamar*, de Tirso de Molina (Figura 5), y el *Secreto del ídolo*, de Antonio de Lezama y Enrique Feijoo, o en las decoraciones para el Circo Americano (en 1918, encargo de su primo Ramón Gómez de la Serna)³⁴.

A mediados de los años 20 las visitas al café y botillería Pombo, donde se estaban gestando los ismos. Francisco Santa Cruz y Fran-

cisco Bores, activos colaboradores de revistas ultraístas, le hicieron reconsiderar su opinión sobre la vanguardia. A partir de 1923 podemos ver su acercamiento al ultraísmo.

De esta manera, Sáenz de Tejada abandonaba el dramatismo de “cuño 1898”, con su visión negra y carácter castizo, para inclinarse por el expresionismo visual de los suburbios madrileños como en *Niña triste* de 1924 (Figura 6)³⁵, en la que huye de las actitudes paternalistas y condescendientes que había adoptado la pintura regionalista o folclorista³⁶.

En 1925 presentó su *Mañana de verbena o el Pim, pam, pum* (Figura 7) a la Exposición de Artistas Ibéricos organizada en Madrid, muestra que configuró la vanguardia española. La mayoría de las obras presentaban un tono ecléctico entre la modernidad cosmopolita y el endeudamiento con lo racial³⁷.

34 *Ibidem*, p. 47.

35 Brihuega, *Cambio*, p. 34.

36 Pérez Segura, “Tejada”, p. 43.

37 Mainer: *La Edad*, p. 182. El autor que inició el estudio de los Manifiestos Vanguardistas es Jaime Brihuega, con su obra pionera *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1982, al que le siguen los estudios de Javier Pérez Segura: *La sociedad*



Figura 6. *Niña triste*. Colección Privada (1924-1925).

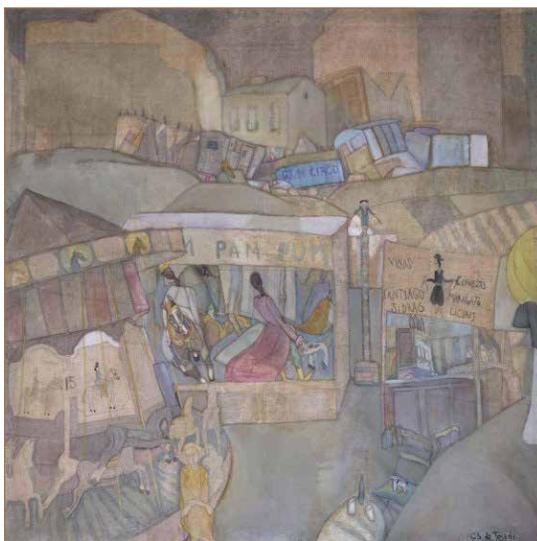


Figura 7. *Pim, Pam, Pum o Mañana de verbena*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1925.



Figura 8. *La Esfera* (Marzo 1924).

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 Denis”³⁹, pintores relacionados con el simbolismo. En opinión de Brihuega, el simbolismo fue un ingrediente visual que se entremezcló con poéticas de diverso estilo⁴⁰.

Tras llegar a París, Sáenz de Tejada se convirtió en uno de los artistas déco más solicitados. Siguió colaborando con la revista *Libertad* con dibujos a línea, y realizó carteles para el Patronato Nacional de Turismo y los Ballets Espagnols de la Argentina. En Montparnasse, realizó las ilustraciones de la ópera *Carmen*, y 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* y *Nash's Paul Hall Magazine*. También trabajó en ilustración de moda para revistas femeninas, dando color a las crónicas que escribió Teresa Clemenceau para *La Esfera* (Figura 8).

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 Brihuega definió a Tejada como “cometa que desapareció en la línea del cielo”³⁸. En efecto, tal y como ha datado Juan Manuel Bonet, hacia 1928 Tejada abandonó definitivamente la pintura de caballete.

Su estudio se quemó por circunstancias fortuitas, y motivó 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

de *Artistas Ibéricos* (1920-1936), Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Complutense, 2003.

38 José María Bonet: “Divagaciones Sobre Mañana De Verbena” en Pérez Segura, *Tejada*, p. 85.

39 *Ibidem*, pp. 60-61.

40 Brihuega, *Cambio de siglo*, p. 51.

3.1. Autor del imaginario del nuevo régimen

Al comienzo de la Guerra Civil Tejada residía en su casa familiar de Laguardia (Álava)⁴¹. Desde los primeros días de la sublevación colaboró con la revista *The Illustrated London News* (1937) y otras europeas y americanas de ideología fascista, enviando dibujos de guerra⁴².

A Sáenz de Tejada se le ha identificado como el autor del imaginario 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*⁴³. Pero la colaboración más importante y prolongada para el Movimiento fue la dirección artística que realizó, junto con Joaquín Valverde, para la *Historia de la Cruzada Española*, cuyo director literario fue Joaquín Arrarás, editada desde 1938 a 1943 por Ediciones Españolas. 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*, hasta 1943, cuando se produjo un distanciamiento entre Ediciones Españolas y el gobierno por el cambio de orientación de la II Guerra Mundial y el destino de las potencias del Eje.

En estos dibujos para la *Cruzada* predomina el estudio de la línea y la estilización⁴⁴; recursos que se ponen al servicio de un relato que exalta el odio al enemigo y sus características diabólicas⁴⁵. En estas obras se reconoce un historicismo y un castellanismo que mira a la Generación del 98, con elementos de folclore, todo tramado con un gran virtuosismo y calidad compositiva. Destaca 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-déco. Sus ilustraciones se llenan de “manierismo heroico”, una combinación que enlaza la poética del heroísmo y del martirio del soldado y del monje⁴⁶.

41 En el año 1932, Fernando América hace una reseña sobre Carlos Sáenz de Tejada en el *Heraldo Alavés* que titula “Un gran artista oriundo de Álava” en el que descubre que el gran artista al que él sigue en publicaciones internacionales es de Laguardia por vía materna, al que le unirá después un gran amistad. *Heraldo Alavés*, 17-III-1932.

42 Ureña Portero, “La pintura”, p. 125, hace referencia a *Svitani* de Checoslovaquia, *Occident* de Francia, *Festa de Italia*, *Orientación Española* de Puerto Rico, *Spain* de Estados Unidos.

43 José María Bonet y Francisco Castillo: *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.

44 Bonet y Castillo, *Dos miradas*, p. 18.

45 Misael Arturo López Zapico y Antonio César Moreno Cantano: “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.

46 Francisco Castillo: “Los dibujos de guerra de Carlos Sáenz de Tejada y Joaquín Valverde” en Bonet y Castillo: *Dos miradas*, p. 18.

La ilustraciones de Sáenz de Tejada para 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-comunista, que copiaba las dedicadas por los nazis al “arte degenerado”.

Para Francisco Castillo, las ilustraciones de la *Cruzada* no constituyen una iconografía oficial, sino que lo que presentan Sáenz de Tejada y Valverde es una visión reaccionaria, aparecida en la Revolución Francesa y resurgida con la bolchevique⁴⁷. Por ello, son escasas las muestras de culto a la personalidad, al partido, salvo las obligadas. Prefirieron acudir a la épica militar, a la iconografía carlista o a la denuncia de los excesos de las multitudes revolucionarias contempladas con criterios propios del Antiguo Régimen. 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 temido por los conservadores.

3.2. 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. En el año 1933 se instaló en Madrid y realizó la decoración sobre lienzo para la Sastrería Sánchez Rubio, en la Gran Vía de Madrid, con escenas independientes de galeones, puentes y vegetación⁴⁸. En los años cuarenta pintó encargos para diversas entidades, como la Alegoría de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid.

Pero sus proyectos murales de carácter político no tuvieron éxito; ni el que realizó para el castillo de La Mota en 1941, regido por la Sección Femenina de Falange, ni el que presentó para los murales de la Basílica del Valle de los Caídos (1945), fueron aprobados por Franco⁴⁹ (*Figura 9*).

En 1950 Tejada decoró el Hotel Emperador con el mural de los Galeones, realizado en pan de oro, técnica tomada de Sert. Recreó un puerto marítimo en el siglo XVII, con naves de magníficas proporciones. En Vitoria, pintó el cuadro del centenario de Fundación la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria (1950), con una escena decimonónica de la

47 *Ibidem*, p. 20.

48 Moreno Santabárbara, *Tejada*, p.16.

49 *Ibidem*, p. 19.



Figura 9. “Guías de almas”. Boceto para pintura mural Valle de los Caídos (1945-47). Archivo Fotográfico del Museo de Bellas Artes de Álava.

reunión de magnates y autoridades, y, en 1952, las decoraciones para Radio Vitoria, donde se repiten las características de una pintura mural con intención decorativa, historicista y divulgativa.

Se considera a Tejada el artista decorador más próximo al espíritu de Sert, por el empleo de recursos barrocos y su combinación de lo inverosímil y fabuloso⁵⁰. En 1953 realizó el proyecto decorativo 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.

4. LOS MUROS DEL HALL DE HERACLIO FOURNIER

Desde los años cuarenta Tejada mantuvo mucho contacto con Vitoria, una ciudad que afianzaba el crecimiento de fábricas locales, destacando los sectores tradicionales de máquina agrícola y las artes gráficas⁵¹. Entre ellas sobresalía “Hijos de Heraclio Fournier”, una empresa esencial para la *Cruzada*, al quedar las imprentas en Madrid y en otras ciudades importantes en zona republicana⁵².

En el año 1948, la empresa Heraclio Fournier abandonaba el casco urbano vitoriano para realizar una ampliación, con un nuevo edificio en el barrio obrero de San Cristóbal, encargado a los arquitectos más notables de la ciudad: Jesús Guinea y Emilio de Apraiz. Al frente de la

50 Javier Pérez Rojas: *Art Déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 369.

51 Aitor González de Langarica: “El tercer modelo de industrialización vasca: Vitoria, 1946-1976”, en Antonio Rivera et al., *Dictadura y desarrollismo. El franquismo en Álava*, Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2009, pp. 21-77.

52 Juan de Dios Agudo Ruiz: “Félix Alfaro Fournier”, *La Sota*, nº 27, 2002, pp. 35-42.



Figura 10. Boceto *El origen del Naipe*. Sanguina y gouache sobre cartón (1952). Archivo fotográfico del Museo de Bellas de Alava.

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 derechistas⁵³.

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 libros y ediciones de lujo, e incluso juegos de naipes. Le unió una gran amistad con Félix Alfaro Fournier, ambos coleccionistas e interesados por la arqueología.

Alfaro le encargó el proyecto de los muros del hall de la nueva empresa, cuya ejecución 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 los realizó en sanguina y guache sobre cartón (*Figura 10*) y las pinturas murales fueron materializadas 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

⁵³ Antonio Rivera y Santiago de Pablo: *Profetas del pasado. Las derechas en Alava, Vitoria-Gasteiz*, Ikusager, 2014, p. 517.

de esta técnica precisó la participación de ayudantes: los más expertos fueron José Lucas Sanmateo, conocido como Sacul, y José Laffond Díaz Albó⁵⁴.

Tejada era un artista meticuloso, y por ello realizó numerosos estudios del conjunto 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 arte⁵⁵.

La casa madrileña Macarrón –la misma que se había ocupado del embalaje de la salida de las obras del Prado durante la Guerra Civil– fue la encargada de metalizar la tela con estaño y oro o estaño barnizado y pulirla para posteriormente realizar el encolado de la pintura sobre la pared, técnica llamada *Marouflée*⁵⁶. También se encargó de su arranque posterior en 1994⁵⁷. En la actualidad, este conjunto se conserva en el Hotel Ciudad de Vitoria, aunque presenta su programa desmembrado y con algunas mutilaciones que sufrió para adaptarse a su nuevo marco.

4.1. La industrialización del naípe

Para los murales de la nueva sede desconocemos si hubo un programa pactado o si el artista tuvo libertad para expresarse. Los muros están poblados de personajes que nos permitirán estudiar sus fuentes de inspiración y su posible significado, al entender la obra de arte como una producción intelectual⁵⁸.

La gran composición de este mural, que tuvo su inicial disposición en el espacio ortogonal (*Figura 11*) de acceso a la fábrica de Heraclio Fournier, presentaba en uno de sus lados una imagen preindustrial de la fabricación de los naipes. Una de las fuentes documentales para la escena fue *La Enciclopedia* (1773-1784) de D'Alembert y Diderot, el proyecto ilustrado que divulgó un compendio de planchas sobre ciencias, artes liberales y artes mecánicas, en los que se ilustraron pormenorizadamente procesos industriales, incluido el de los naipes, que vemos recreado en el muro de Tejada⁵⁹.

54 Moreno Santabárbara, *Tejada*, p. 28.

55 En 2007 el Museo de Bellas Artes recibió en su colección la donación formalizada el 18 de abril de 2006 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.

56 *Marouflée* (del francés, tela encolada, femenino; papel encolado, masculino);

57 Moreno Santabárbara, *Tejada*, p. 26.

58 Burke, *Visto y no visto*, p. 44.

59 Enric Satué: *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Madrid, Alianza Forma, 1998, p. 59.



Figura 11. Mural *La Industrialización del Naípe* (1952). Archivo del Territorio Histórico de Álava. Fondo Juan Alfaro.

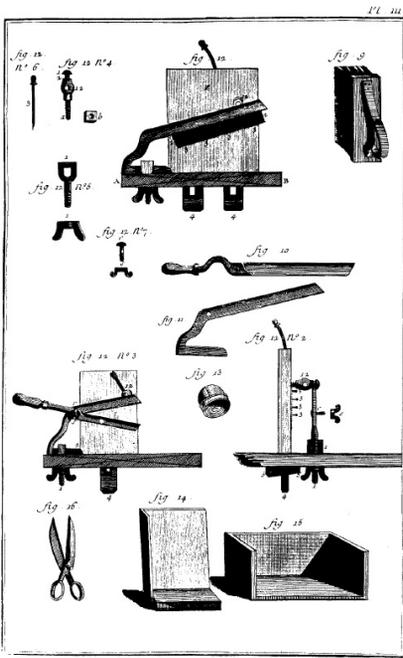


Figura 12. La evolución de las herramientas de corte, desde las tijeras gigantes hasta la cizalla. *La Enciclopedia de D'Alembert y Diderot*. 1763.

En el marco de la escena sitúa personajes populares con sombreros de tres picos, trabajando las artes de la fabricación del naípe en un escenario medieval⁶⁰. A la derecha, todo comienza con la fabricación del papel de trapos, denominado papel de tina. Nos presenta un personaje que avanza llevando un hatillo de trapos. La pulpa se disolvía en agua templada. Luego salta a prensa manual, que se presenta en segundo término manipulada por unos operarios donde se apilan láminas. El trabajo de prensado 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. Las cartulinas se iban encolando en un banco de trabajo. Completa el proceso en una estancia donde nos mira un operario que está realizando el apomazado, una operación de raspado y lijado con 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.

En su centro presenta una dama vestida a la polonesa del siglo XVIII, que porta una tijera de grandes dimensiones. Se trata de una herramienta clave para cortar los pliegos, antes de la aparición de la cizalla (*Figura 12*). 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 al fondo, un grupo de mujeres sobre una mesa, realizando, suponemos, la selección de las cartas finalizadas⁶¹. Todo nos guía hacia el fondo donde vemos 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 pintados⁶².

Este elemento crea la continuidad con la ciudad dibujada, en la que destaca una estatua a caballo, símbolo del poder en una tradición de representaciones ecuestres iniciadas con la imagen de Marco Aurelio (161-180 d.C.) en la Piazza del Campidoglio, en Roma⁶³. 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 Fournier⁶⁴.

60 James Laver: *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 139.

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

62 Julián Gallego: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 119.

63 La iconografía del jinete a caballo la recoge Alciato en su *Emblematum Liber* (Andrea 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.

64 Moreno Santabárbara, *Tejada* p. 21.

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 completaban el tríptico en su lado izquierdo presentan dos inmensos jarrones con dos figuras encaramadas, un hombre y una mujer, de rasgos orientales⁶⁵. El lado derecho muestra un jinete con turbante con una copa o cáliz, que 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 escudo⁶⁶.

4.2. El origen del naipe

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

En el panel central, en su lado derecho, Tejada realiza una evocación sobre el origen legendario del naipe: China, India, Arabia y el Norte de África. Los que sitúan el origen en la India relacionan las cartas con el juego del ajedrez 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 espada⁶⁷.

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 Saturno⁶⁸ (*Figura 13*), una partida contra el tiempo, *Memento mori*, procedente de la iconografía barroca, evocando la futilidad de la vida y la vanidad humana. Crono (Saturno) asociado a la Edad de Oro de la mitología y a la Agricultura, lleva una hoz de acero entregada por su madre con la que castró a su padre. Se le representa en figura de viejo,

65 Santiago Arcediano: "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.

66 *Ibidem*, p. 198.

67 Juan Arroyo Salom: *Diseño y pintan bastos*. Tesis doctoral. Granada, Universidad de Granada, Departamento de dibujo, 2008, p. 37.

68 Jesús González de Zárate: *Mitología e historia del arte. Tomo I: De caos y su herencia. Los Uránidas*, Madrid, Encuentro, 2012, pp. 155-156.



Figura 13. Boceto de *Cronos jugando a las cartas* (1952). Archivo fotográfico del Museo de Bellas de Álava

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 árabes a los que acompañan un camello y un tigre dormido 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. Se trata de 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*)⁶⁹. La dama disfrazada de naípe sujeta un sable, a su lado un joker-cabezudo se inclina ante ella; a sus pies, vemos un individuo cabizbajo con el 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 caba-

⁶⁹ Museum of Fine Arts Boston (<https://www.mfa.org/collections/object/costumes-grotesques-habit-de-cartier-card-maker-401618>, 1 de mayo de 2018).



Figura 14. A. *Costume Grottesque Habit de Cartier*. B. Fragmento del mural *El origen del Naïpe*. Hotel Ciudad de Vitoria.



Figura 15. A. *Carlos III* de Mengs, 1761, Museo del Prado. B. Fragmento del mural *El origen del naïpe*. Hotel Ciudad de Vitoria.



Figura 16.A Don Juan Tenorio de José Zorrilla.1946. Archivo del Territorio Histórico de Álava. Fondo Juan Alfaro. B. Fragmento de mural de *El origen del naípe*. Hotel Ciudad de Vitoria.

llero con armadura que recuerda el retrato de Carlos III realizado por Anton Rafael Mengs (1761, Museo del Prado) (Figura 15), e incluso la escultura del monarca realizada por Robert Michel en 1785 para la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País. A su lado, vemos en *soto in sue* a unos caballeros que juegan a cartas como si se estuvieran en un palco. Detrás un abatido jugador es atacado por un jinete que recuerda a las novelas de caballería: en concreto, a *El Quijote*, ilustrado por Doré⁷⁰. Su postura nos remite a las ilustraciones que realizó el propio Tejada para *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, publicado en 1946⁷¹ (Figura 16). Detrás de él ondea una bandera de grandes dimensiones con la rosa de los vientos y un escudo monárquico sin símbolos, de donde asoma un César con corona de laurel. Al fondo, una escena de taberna donde personajes desdentados y deformados se abrazan a botellas nos recuerda las pinturas negras de Goya. Los naipes, desde su llegada, fueron un recurso para la Real Hacienda, pero los frecuentes disturbios sociales y las grandes sumas de dinero empleadas en el juego determinaron la promulgación de pragmáticas sanciones prohibiendo los juegos de azar⁷². El fondo de este mural es para los galeones que fueron

70 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.

71 José María Morales Camón et al.: *Carlos Sáenz de Tejada: grabador y litógrafo*. Marbella, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 2000, p. 125.

72 Como la de *El Escorial* de 1771 en fuerza de ley prohibiendo los juegos de embite, suerte y azar que se expresen y declarando el modo de jugar los permitidos.



Figura 17. Boceto final para mural "Galeones". Hotel Emperador. Madrid.1950.Museo de Bellas Artes de Álava.

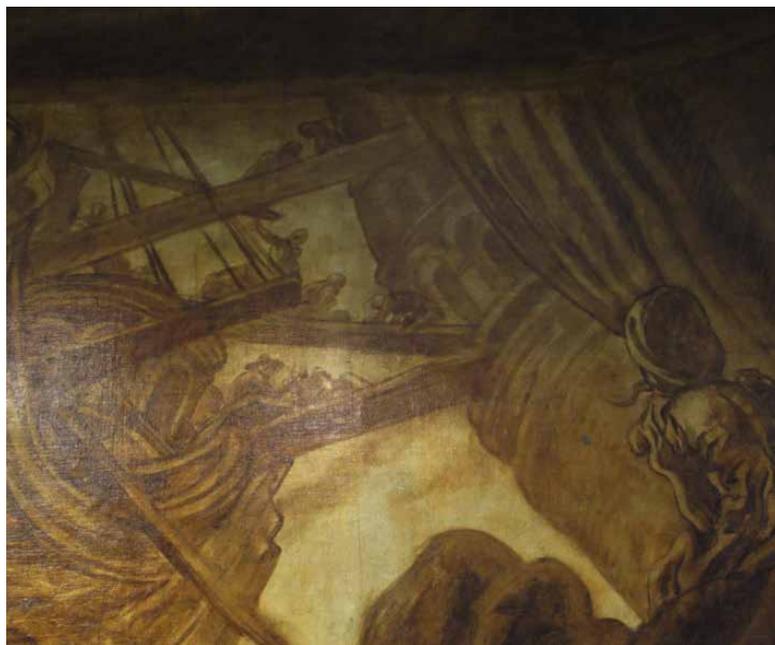


Figura18. Galeón y torre Gálata. Fragmento *El origen del naípe*. Hotel Ciudad de Vitoria-Gasteiz.

el medio de transporte para llevar los naipes hasta América⁷³. 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 ministros⁷⁴.

Tejada ya había realizado e ilustrado galeones: los grabados para *La Española Inglesa* de Miguel de Cervantes, editada en 1948 por Ediciones Metis⁷⁵; o el salón de los Galeones que realizó para el Hotel Emperador en 1950, un encargo de los hermanos Otamendi⁷⁶ (*Figura 17*). Frente al galeón se asoman entre cortinajes los arcos románicos de la torre Gálata de Estambul (*Figura 18*), vigia 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 telones al uso de la pintura de Rubens o del estilo del grabador Matías de Irala, con sus destacados buriles del siglo XVIII.

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 siglo XX, con 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 porcelana⁷⁷.

En el panel de la izquierda representa un jinete que personifica la baraja francesa. Al rey se le cae 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. Tejada realiza un relato visual para contarnos que la baraja francesa no tiene rey⁷⁸.

73 En septiembre de 1777 salían desde el puerto de Málaga las primeras 180.000 cartas rumbo a Ultramar.

74 Jesús González de Zárate: "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.

75 Morales Camón, *Carlos Sáenz de Tejada*, p. 77.

76 Moreno Santabábara, *Tejada* p. 98.

77 Pérez Rojas, *Art Déco*, p. 368.

78 Moreno Santabábara, *Tejada*, p. 21.

4.3. 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 (*Figura 19*). Aquí realiza una composición triunfal en la que unos ángeles con victorias en la mano guían un barco, mientras un marino con su grumete juega a las cartas en la proa. Una sirena los contempla en un arrecife, a la vez que un hombre lucha por subirse a una roca. Al otro lado dos ángeles flotando, uno de ellos con los ojos tapados y portando una *niké*, y un naipe del caballo, asciende 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 vencedor en la Guerra Civil. Antes del conflicto del 36 los poetas andaluces de la generación del 27 habían 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”⁷⁹.

Eugenio D’Ors había escrito en 1940 un ensayo de gran influencia en la iconografía y estética del Nuevo Régimen, titulado *Oraciones para el creyente en los ángeles*⁸⁰. Algunos autores, como Sáenz de Tejada, los utilizaron de manera victoriosa y triunfalista. Los más sobrecogedores son los “guías de almas” (*Figura 9*), que Tejada diseñó para la cripta del Valle de los Caídos: los cuerpos flotan ingravidos, 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”⁸¹. Uno de ellos lleva sus ojos tapados, como la justicia, y ambas portan *victorias* en sus manos (*Figura 20*).

En resumen, en el hall de la nueva fábrica de Fournier Tejada pintó una obra mural alejada de lo político, en el que presentó su visión de ilustrador de aventuras al estilo de Salgari o Julio Verne. Una obra donde puso en escena su amplia cultura visual para crear un espacio evocativo y de evasión, que formaba parte de los libros ilustrados.

79 Miguel García Posada: *Acelerado Sueño*, Madrid, Espasa, 1999, p.133.

80 Bozal, *Arte*, p. 67.

81 Moreno Santabárbara: *Tejada*, p. 24.



Figura 19. Dibujo preparatorio para el muro con ángeles. 1952. Archivo del Territorio Histórico de Álava. Fondo Juan Alfaro.



Figura 20. Detalle mural de los ángeles. Hotel Ciudad de Vitoria.

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. Es el ilustrador de lo sublime político y su figura, como ya he señalado, fue rehabilitada desde el punto de vista estético a partir de los años 80 del siglo XX.

La obra de Tejada representa un mundo antiquizante, cercano a la tradición del Antiguo Régimen, que sintonizó con grupos enmarcados en corrientes tradicionalistas y carlistas. Esta idea de vuelta al Antiguo Régimen no encajaba con el ideario 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 Heraclio Fournier presentan una escenografía, un mundo de fantasía con evocaciones al romanticismo, personajes y ambientes pintorescos, con gran presencia de elementos orientales, que él conocía de su infancia en el Norte de África⁸². 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 del que él había sido un artista destacado estaban acabados. La línea grácil y segura, heredera directa del “ingrismo” impuesta por Picasso en el arte gráfico europeo a partir de 1915 estaba en desuso.

Como se ha venido afirmando a lo largo de este trabajo, a Sáenz de Tejada no se le puede considerar un pintor fascista, sino conservador, al que el horror del verano del 1936 le volvió más vetusto 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. Se diría que siente melancolía por un mundo que contempla como acabado y aporta una mirada ecléctica, en la que todos los estilos se mezclan, ensimismada en un mundo legendario, y nostálgica por los tiempos pasados.

⁸² Será de los primeros artistas que incorpore a grupos étnicos del norte de África. Lo hace en la *Historia de la Cruzada*.

BIBLIOGRAFÍA

Agudo Ruiz, Juan de Dios: *Las naipes en España*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2000.

Agudo Ruiz, Juan de Dios: “Félix Alfaro Fournier”, *La Sota*, nº 27, 2002, pp. 35-42.

Alares López, Gustavo: *Políticas del pasado en la España franquista (1939-1964)*, *Historia, nacionalismo, dictadura*, Madrid, Marcial Pons, 2017.

Arcediano, Santiago y García Díez, José Antonio: *Carlos Sáenz de Tejada*, Vitoria-Gasteiz, Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1993.

Arcediano, Santiago: “La obra decorativa de Carlos Sáenz de Tejada en Vitoria. Colección de dibujos preparatorios para pintura mural” en *Catálogo de Museo de Bellas Artes de Álava. Adquisiciones 2006-2007*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2008.

Arroyo Salom, Juan: *Diseño y pintan bastos*. Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, Departamento de dibujo, 2008.

Bayangel, Barón de: “Sáenz de Tejada, Carlos: evocaciones de un viaje a Laguardia”, *Vida Vasca*, nº 26, 1949, pp. 79-81.

Berger, John: *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

Bernal Muñoz, José Luis, “Carlos Sáenz de Tejada”, *Álbum Letras-Artes*, nº 58, 1999, pp. 12-20.

Bonet, Juan Manuel: “Divagaciones sobre *Mañana de Verbena*” en Juan Pérez Segura (coord.): *Tejada y la pintura: un relato desvelado 1914-1925*, Segovia, Caja Segovia, Obra Social y Cultural, 2003.

Bonet, Juan Manuel y Castillo, Francisco: *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, Valeriano: *Arte en el siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.

Burke, Peter: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.

Brihuega, Jaime: *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1982.

Brihuega, Jaime: *Cambio de siglo, República y Exilio: arte del siglo XX en España*, Madrid, Machado Libros, 2017.

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

Calvo Serraller, Francisco y González García, Ángel: *Exposición Antológica Carlos Sáenz de Tejada. 1897-1958*, Madrid, Galería Multi-tud, 1977.

Campoy, A. M.: “Sáenz de Tejada, una visión de España”, *Los Domingos de ABC*, 20 de noviembre de 1977, pp. 4-6.

Cobo Romero, Francisco: *Las grandes dictaduras europeas del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2018.

Morales Camón, José María et al.: *Carlos Sáenz de Tejada: grabador y litógrafo*, Marbella, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 2000.

Eguizábal, Raúl: *El cartel en España*, Madrid, Cátedra, 2014.

Fusi, Juan Pablo et al.: *Franquismo. El juicio de la historia*, Madrid, Prisma Ediciones, 2015.

Fusi, Juan Pablo y Calvo Serraller, Francisco: *El espejo del tiempo: historia y el arte de España*, Madrid, Taurus, 2009.

García Posada, Miguel: *Acelerado Sueño*, Madrid, Espasa, 1999.

Gómez Herráez, José María: *Ideología e intereses sociales bajo el franquismo (1939-1975). El recurso al pasado*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2010.

González de Durana, Javier: “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, Jesús: *Mitología e historia del arte. Tomo I: De caos y su herencia. Los Uránidas*, Madrid, Encuentro, 2012.

Grau Tello, María Luisa: “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, James: *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 1995.

López Zapico, Misael Arturo y Moreno Cantano, Antonio César: “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.

Llorente Hernández, Ángel: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995.

Llorente Hernández, Ángel: “La Falange y el Arte Contemporáneo durante el primer franquismo (1936-1951)”, *Spagna Contemporanea*, nº 47, 2015, pp. 25-52.

Mainer, José Carlos: *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 2009.

Madrigal Neira, Marian: *La memoria no es nostalgia: José Caballero*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Facultad de

Geografía e Historia. 2001.

Morales Camón, José María et al.: *Carlos Sáenz de Tejada: grabador y litógrafo*, Marbella, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 2000.

Moreno Santabárbara, Federico: *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, Raquel: “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, Javier: *Art Déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990.

Pérez Segura, Javier: “Tejada y la pintura moderna en España” en Pérez Segura, Javier (coord.): *Tejada y la pintura: un relato desvelado 1914-1925*, Segovia, Caja Segovia, Obra Social y Cultural, 2003.

Rivera, Antonio et al.: *Dictadura y desarrollismo. El franquismo en Álava*, Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2009.

Rivera, Antonio y De Pablo, Santiago: *Profetas del pasado. Las derechas en Álava*, Vitoria-Gasteiz, Ikusager, 2014.

Ruiz Carnicer, Miguel Ángel (ed.): *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013.

Satué, Enric: *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Madrid, Alianza Forma, 1998.

Serrano, Carlos y Salaün, Serge (eds.): *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons, 2006.

Ureña Portero, Gabriel: “La pintura mural y la ilustración como panacea de la nueva sociedad y sus mitos”, en Bonet Correa, Antonio (coord.): *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981.