

Juan Manuel Bonet

Fue Juana Mordó quien nos dio a conocer el nombre y la obra de Jacinto Salvadó (1892-1983). Juana Mordó gravitó primero en la órbita de Eugenio d'Ors, de Laín, de Araguren. Su nombre, sin embargo, quedará por siempre asociado a su acción, de finales de los años cincuenta en adelante, en pro del nuevo arte español: al grupo El Paso, a Fernando Zóbel y a sus compañeros en la aventura del Museo de Cuenca, a José Guerrero, a Antonio López García, a Carmen Laffón. Todavía le quedó tiempo a aquella mujer excepcional, por lo demás, para hacer arqueología de nuestras vanguardias, para fijarse en algunos de los pioneros de nuestra modernidad, como Manuel Ángeles Ortiz, o como Jacinto Salvadó, que tuvieron en común el haber sabido encontrarse a sí mismos en el seno de la Escuela de París. Al descubrir a Salvadó gracias a la gran *marchand* de la calle, que le organizó sendas individuales, la primera en 1973, y la segunda dos años más tarde, José María Moreno Galván reconoció, en una de sus leídasimas crónicas del semanario Triunfo, que aquél «era uno de nuestros artistas que se nos había quedado trasapelado».

Natural del pueblo tarraconense de Mont-roig, que automáticamente trae a nuestra memoria el nombre y la obra impares de Joan Miró, Salvadó estudió Bellas Artes en lo Lonja de Barcelona, ciudad donde en 1921 celebró su primera individual –al parecer integrada por paisajes y bodegones postcubistas, mas hay pocos datos al respecto– en las míticas Galeries Dalmau, el mismo espacio donde cuatro años antes Miró, precisamente, había comparecido por vez primera, él también, en solitario.

A comienzos de los años veinte, Salvadó, conocido en su pueblo natal como «Cintu Quadrus», llegó, como antes lo había hecho el autor de La Masía, y como pronto lo haría Manuel Ángeles Ortiz y tantos otros, a París, atraído por el luminoso ejemplo de Picasso, a quien pronto iba a conocer, y para el que iba a posar, en traje de arlequín.

El Picasso neoclásico, por él conocido tan en directo, y el André Derain de idéntico signo, al que también trató asiduamente, constituían, en aquel París, al igual que sucedía constantemente en la Roma de Valori Plastici, referencias fundamentales para quienes se planteaban las cosas en términos de *retour* o *rappel á l'ordre*. En ambos pintores pensamos, y de ellos hemos de tirar, cuando nos enfrentamos a alguno de los escasos cuadros, en verdad interesantes, que se conservan de los realizados por Salvadó durante los años veinte. Al igual que los también catalanes Josep de Togores y Pere Pruna, con los que compartió no pocas circunstancias vitales, él no se decantó por la «pintura fruta», cuyo principal impulsor fue Bores, y a la que durante un tiempo se adscribió Manuel Ángeles Ortiz, sino que practicó un arte apoyada en la tradición, que además de remitir a los supuestos estéticos de aquella década, nos hace pensar también en uno de los precursores de aquella estética, el mencionado Eugenio d'Ors, impulsor, desde 1906, del *noucentisme*. Cuadros como La máscara del carnaval, como El flautista, como esa Cabeza que tiene algo de las de Fayum, como Tres flautistas, como El arlequín, constituyen ejemplos importantes de la poética de aquel primer Salvadó, una poética en la que el neoclasicismo, de raíz post-cezanniana y post-picassiana, se tiñe, y eso es lo que distingue, de acentos entre teatrales e irónicos, derivados incluso en ocasiones, como sucede en el caso de Personaje en el espejo (Museo de Villafamés), hacia un cierto expresionismo, hacia una poética contundente y desgarrada que ha sido pertinentemente puesta en relación por María Lluïsa Borrás con la del flamenco Permeke.

Salvadó realizó, en aquel París, unas cuantas exposiciones individuales integradas por cuadros del tipo de los que acabo de referenciar. Das de ellas, celebradas en 1927 y 1929, tuvieron por escenario una sala significativa, la Galerie Bing. Luego se ocupó de su obra la

Galerie Billiet-Worms. Participó en varios salones, en varias colectivas en otras galerías y, ya al filo de la guerra civil, en la muestra de los Artistas Ibéricos celebrada en el Palais du Luxembourg, en la primavera de 1936. Por aquellos años llamó la atención de críticos entonces tan influyentes como Waldemar George, polaco de nacimiento, y principal impulsor del neoclasicismo pictórico en la escena francesa, y Wilhelm Uhde, alemán, primer marido de Sonia Delaunay e inventor del concepto de arte naif. En su libro más significativo, *Picasso et la tradition française. Notes sur la peinture actuelle* (París, Editions des Quatre-Chemins, 1928), en cuyo frontispicio figura su retrato cubista por el malagueño, Uhde incluye a Salvadó, a propósito del cual cita a Rouault y al barroco español y reproduce otro de sus cuadros de flautistas, el titulado *Jeune homme*, perteneciente a la colección Erik Charell de Berlín. Tras una muy esencial serie de Máscaras (1933) sobre papel, la siguiente metamorfosis de Salvadó fue su conversión a la pintura abstracta. Para esa conversión, de la que nos hablan ciertos monotipos de 1936, y un cuadro tan interesante como *Divertimento* (1937), fueron al parecer decisivas su amistad con Hans Arp, su admiración por el arte de Kandinsky, y su larga estancia (1939-1944) en Zürich, en torno a la cual por desgracia es bastante poco lo que sabemos, a excepción del dato de una individual celebrada en 1944 en la Galerie Eaux-Vives, y de su relación con Max Bill y otros de los concretos de aquella escena, en la que sucedieron cosas bastante trascendentes, como es bien sabido, para el destino del arte geométrico europeo.

En el París de la segunda posguerra, a Salvadó le atrajeron, más poderosamente todavía que en años precedentes, la geometría, el número, los colores puros. Su Norte, a ese respecto, fue la estética defendida por Auguste Herbin —un pintor con el que nuestro Eusebio Sempere tuvo sus más y sus menos— desde la importante plataforma que representaba el *Salon des Réalités Nouvelles*, en el cual el de Mont-roig participó en numerosas ocasiones. A Herbin han hecho referencia la mayoría de quienes me han precedido en el estudio de esta obra, y entre ellos Moreno Galván en su mencionada crónica de Triunfo. En esa línea «*Réalités Nouvelles*» se inscribe lo que se conserva de su producción de los años 1948 a 1951, dentro de la que destacan cuadros excelentes, como *Construcción en diagonal* (1949), como *Ritmo y construcción* (1950) o como *Equilibrio* (1950 también). A lo largo de los años inmediatamente posteriores, sin embargo, el pintor iba a conciliar ese bagaje constructivo, con ciertas zonas figurativas —sus retratos de su esposa Marcelle, de 1956— y también con un impulso más signífico, del que nos hablan una serie de lienzos y papeles, muy *abstraction lyrique* —aunque nunca dejen de hacer acto de presencia la construcción, y a la postre el cañamazo cubista—, de la segunda mitad de los cincuenta y primera de los sesenta.

Recluido en su taller de la rue Saint-Paul, en el Marais, o en ese otro que para los veranos tenía en Castellet, cerca de Marsella, y en el que falleció en 1983, Salvadó se entregó de nuevo, durante los trece últimos años de su vida, que desde el punto de vista de la producción fueron los más fecundos, a la religión de la pintura abstracta y geométrica. Como Herbin, como Otto Freundlich, como Kupka, como Alberto Magnelli, como César Domeia, como el recientemente redescubierto Esteban Lisa, Salvadó fue un geómetra que supo conciliar el rigor con la libertad, la espontaneidad con la disciplina. No deseaba una factura mecánica, sino que por el contrario consideraba necesarias una cierta artesanía, una cierta morosidad, una cierta vibración, una cierta aura.

Magnetismo de la obra geométrica de Salvadó. Creemos conocerla, creemos que ya nos ha revelado todos sus secretos. Volvemos a confrontarnos a ella, y vuelve a encantarnos, vuelven a seducirnos su aludida factura artesanal, la magia de sus colores radiantes —entre

los que dominan el rojo, el amarillo, el azul y el verde—, el arabesco de sus ritmos y de sus composiciones con rectángulos, triángulos, rombos, círculos y óvalos, la elementalidad de sus títulos, que a menudo —Luz transversal, Cabeza, Naturaleza muerta— remiten al mundo de lo real, como para recordarnos que tanto en el Kandinsky como en el Mondrian de los años fundacionales, la idea misma de abstracción implica un desde.

Durante la década del setenta es cuando se inició el redescubrimiento de la obra de Salvadó. Lo lideró Simone Heller, galerista de la rue de Seine, una de las calles de mayor solera artística de la capital francesa. Ahí fue donde a comienzos de los años setenta uno vio por vez primera, al azar de una flànerie, cuadros de aquel pintor, sí, trasapelado. Ahí fue donde según todos los indicios lo descubrió la propia Juana Mordó, gracias a la cual Salvadó, como ha quedado dicho, se reintegró, en 1973, a su patria natal, donde a lo largo de los años siguientes también celebró individuales en Barcelona, Valencia, Alicante y Zaragoza. (En París, otra marchand que por aquel entonces se fijó en su trabajo fue Carmen Martínez, tan decisivamente vinculada a la historia del IVAM

Barcelona, donde la Sala Dalmau, cuyo nombre mismo es un homenaje al descubridor de Salvadó, enseñó una selección de su obra en 1994, rendirá muy pronto homenaje oficial al pintor, bajo la forma de una retrospectiva cuya comisario será María Lluïsa Borrás, y que permitirá fijar definitivamente el perfil de esta obra en la que lo primero complicado es la dotación de las piezas, y cuyo corpus, en el que de momento hay lagunas como la de los años de Zürich, a buen seguro nos ha de reservar todavía más de una sorpresa. A ese homenaje se anticipa ahora Valencia. Ello se lo debemos a Basilio Muro, que tanto conoció a Salvadó, que tanto le quiso, que tanto ha hecho, por libre, en pro de su memoria y de su fortuna crítica, y que ahora le ha organizado esta muestra bien escogida, en la galería, por cierto que de aire muy rue de Seine, que tiene desde hace poco, casi a la sombra del Mi-calet.