

WW

GUILLERMO DE OSMA GALERÍA

willi wakonigg



willi wakonigg

Y SU MUNDO

1914 - 2000

Introducción **5** • Nuevo jardín cerrado **Andrés Trapiello 7** •

WW, su vida y su obra **Guillermo de Osma 12**

• Studio **Adelina Moya 25** • Un gusto propio

Patricia Molins 35 • Álbum **41** • WW, la magia de

la intuición **Ramiro Tapia 65** • Wakonigg y Aburto

Iñaki Bergera 69 • Arquitectura y diseño de los

años 50 **Javier Pérez Rojas 82** • Correo, 23

Ángela Ducasse 90 • Cuatro colecciones y el

escaparatismo en la obra de WW **María Bilbao 93**



MADRID **GUILLERMO DE OSMA GALERÍA** • DEL 4 AL 16 DE JUNIO DE 2001

Guillermo de Osma Galería

del 4 al 16 de junio de 2001

CLAUDIO COELLO, 4. 28001 MADRID • TEL.: 91 435 59 36 • FAX: 91 431 31 75

AGRADECIMIENTOS:

Rafael y María de Aburto, Madrid	Amparo Gastón de Celaya, Madrid
José Ramón Alonso Castrillo, Madrid	Antonio López, Madrid
Archivo Rafael Aburto, Universidad de Navarra, Pamplona	Carlos López, Gastón y Daniela, Madrid
Iñaki Bergera, Pamplona	Nacho Mares, Bilbao
María Bilbao y José Miguel Salazar, Bilbao	José Luis Merino, Bilbao
Vicente Bosque, Gastón y Daniela, Madrid	Blanca Miranda, Madrid
Jaime Brull, Gastón y Daniela, Valencia	Patricia Molins, Madrid
Rafael Canogar, Madrid	Juan Navarro, Gastón y Daniela, Madrid
María Eugenia Castellanos, Madrid	Amelia de Osma, Madrid
César Conde, Madrid	Diego de Osma, Marbella
Señores de Cortés, Madrid	Carlos Quiza, Gastón y Daniela, Madrid
Ángela Ducasse, Madrid	José Ramón de la Rica, Bilbao
Emilia Feito, Madrid	Manu de la Rica, Bilbao
Luis Feito, Madrid	Pilar de la Rica, Bilbao
Jesús Garavieta, Gastón y Daniela, Madrid	Elena Santonja, Madrid
José Antonio García, Bilbao	Ramiro Tapia, Madrid
Santiago García, Bilbao	Manolo Valdés, Nueva York
	Pilar Wakonigg, Bilbao

a todos sus amigos y colaboradores,
y especialmente a José María Castañé
por su apoyo en este proyecto.

© de este catálogo: guillermo de osma galería • © del texto: sus autores

tipógrafos: andrés trapiello y alfonso meléndez

fotografía: nacho mares (BILBAO), joaquín cortes (MADRID), txetxu berruezo (BILBAO), diego de osma (MARBELLA)

impresión: artegraf, s.a. (calle sebastián gómez, 5. madrid)

depósito legal: M. 25.137 - 2001

Guillermo Wakonigg fue muchas cosas a lo largo de su intensa vida: gimnasta, montañero, soldado, fotógrafo, aventurero, galerista, bibliófilo, coleccionista, anticuario, diseñador de telas y de objetos, estilista y decorador. Pero fue también algo más que todo eso. El tío Willi para sus sobrinos, Don Guillermo para sus colaboradores, o simplemente Willi, fue un personaje extraordinario que marcó profundamente a muchos de los que lo tratamos.

Era distinto a las demás personas que conocíamos, o quizás es que nadie se parecía a él. Su aspecto físico, dominado por sus ojos claros y penetrantes, por su eterno bigote, el tono profundo de su voz, su risa franca y contagiosa, su humor irónico y refrescante, su disparatada fantasía, su increíble vitalidad, su manera –siempre personal– de ver las cosas, su capacidad de inventar, de crear, de transformar lo que le rodeaba, su vida bohemia, aventurera y solitaria, sus objetos, sus telas, su casa –esa Cueva de Alí-Babá de la calle Correo– hacían de él un personaje singular y único que nos fascinaba y atraía poderosamente.

A pesar de ser un lobo solitario que rehuía de todo contacto social y mundano –más de una vez se había escondido en algún armario de la tienda al ver que entraba algún conocido–, que ante todo valoraba su independencia y su privacidad, era un gran comunicador. En su trabajo como diseñador textil supo crear un producto que atrajera al consumidor y por otro lado visualizó la ideología que él quería que tuviera la Compañía y la comunicó al público dándole ese tono reconocible, familiar y diferente que tiene Gastón y Daniela. En sus relaciones con aquellos amigos, familiares o colaboradores que a su manera él elegía, participaba de sus proyectos y de sus inquietudes con un entusiasmo apasionado. Era un conversador brillante, culto y ameno que tenía mucho que decir y que preguntar. No se daba ninguna importancia, no era vanidoso ni nostálgico. Siempre miraba hacia adelante, demasiado ocupado en algún nuevo proyecto. Quizás sin proponérselo y de una manera completamente natural era un gran seductor. Sin duda la gran dosis de humor y fantasía que transmitía, contribuían a esa seducción. Era un humor a menudo disparatado, a lo Gómez de la Serna, y que, como decía el propio Ramón, “es una actitud frente a la vida, para comprender, para no envanecerse demasiado, para echar su sensibilidad por fuera, en vez de tenerla sólo para dentro”.

A pesar de sus contradicciones, de sus manías, de su carácter difícil a veces, fue siempre un gran señor y la relación con él era siempre enriquecedora.

De pequeños aprovechamos sus ausencias para ir a su cuarto en casa de la abuela y penetrar en su mundo, un mundo mágico, entremezclado de libros, de curiosos y exóticos objetos traídos de sus lejanos viajes o encontrados en chamarileros y anticuarios, de cuadros extravagantes y grabados raros. Recuerdo sobre todo un enorme

grabado que colgaba encima de su cama y que representaba el Juicio Final, donde unos demonios de caras monstruosas, de las que colgaba la piel, y de cuerpos huesudos y cartilagosos, conducían en una barca a unos pobres y aterrorizados condenados para infligirles las más horribles torturas. Contemplábamos aquella escena con una curiosidad morbosa, que nos repugnaba y nos atraía al mismo tiempo, pensando como se podría dormir bajo semejantes imágenes, pero que nos incitaba a volver a visitar aquel cuarto encantado.

Esa atracción infantil por lo raro y lo mágico, y por esa persona tan diferente que era nuestro tío, se fue transformando con los años en una profunda admiración al comprender que WW era algo más que un excéntrico aventurero que nos traía de sus viajes muñecos exóticos.



WW en Haro, 1975

WW fue sin duda uno de los diseñadores y editores más importantes en el mundo textil español de la segunda mitad del siglo xx. Colaboró con muchos artistas, hoy de todos conocidos, integrando el arte en la decoración. Tomaba ideas de casi cualquier cosa, era como si el mundo que le rodeaba fuera para WW un enorme repertorio visual, mezclando sabiamente los elementos más dispares. Sus telas decoran miles de hogares y edificios públicos, mejorando nuestra vida de todos los días. Su estilo —el estilo WW— para decorar y transformar los espacios, anticipándose a menudo y sin contar demasiado con las modas, tiene marca propia y ha influido en muchos decoradores y estilistas.

A diferencia de un escritor o de un pintor que dejan una obra concreta, el legado de un diseñador es mucho más efímero y pasajero. Por esa razón, entre otras, este homenaje y esta publicación, que pretende dar una idea de la obra de este artista singular.

La pasión que puso en su vida y en su obra, fue sin duda un elemento predominante de su personalidad: pasión por descubrir, por la aventura, por los viajes, por los objetos, por los libros, por el arte, por las telas, por los proyectos y por su trabajo. Pasión en definitiva por la vida.

Guillermo de Osma

Andrés Trapiello

nuevo jardín cerrado

A propósito de una casa de la calle Correo de Bilbao

WW era todo un personaje, desde luego. Los hombres elegantes son siempre especiales, y los hombres muy elegantes son siempre muy especiales, de modo que no era demasiado difícil llegar a saber, por uno o por otro camino, que WW era un hombre muy elegante y era un hombre muy especial. Ramón Gaya nos ha recordado alguna vez una de las frases más memorables que se hayan pronunciado jamás sobre la elegancia, escuchada por él a otro hombre muy elegante y muy especial,



FOTOGRAFÍAS: Nacho Mares, Bilbao

el arquitecto Esteban Marco, allá en el exilio mexicano y en unos años en los que desde luego no era fácil ser elegante, es decir, estar a la altura de las circunstancias: “Se puede llevar una corbata fea, pero sabiéndolo”. Es, por otro lado, una frase que sirve para muchas cosas. Desde ese punto de vista, no parece que en España haya habido nunca demasiados hombres elegantes, porque la gente lleva aquí corbatas horribles, sin saberlo o, peor todavía, creyendo que son preciosas; de ese modo es difícil llegar a parte ninguna. No parece que WW usara demasiadas corbatas, la estilización cubista de los pañuelos y lazos románticos, pero no cabe la menor duda de que las que usó en su vida fueron seguramente escogidas por él por su fealdad, como una manera obli-

cua y muy discreta de su infalible y suprema elegancia. A eso, supongo, se le puede llamar también sofisticación, la conjunción silenciosa de estas dos virtudes, la de la discreción y la de la oblicuidad, o sea, la del silencio y la de no venir jamás de frente ni quedarse bajo los focos, sino llegar de lado, saliendo de las sombras. Los falsos elegantes son siempre chillones, como los papagayos, y se les ve venir de lejos, como a las plagas. No, WW era silencioso, oblicuo, discreto y de segundo plano. Tan de segundo plano que debimos ir nosotros a descubrirle en su calle del Correo de Bilbao, una calle que olía a caramelos de malvavisco. Sucedió cierta tarde de julio de 1995. Guillermo de Osmá había pensado hacer un libro sobre la obra de su tío, acaso de naturaleza parecida al que él mismo, años atrás, había preparado sobre Fortuny y sus telas venecianas. Dejamos Madrid el propio Osmá, Pérez Rojas y yo mismo con un calor áspero y abrasivo y encontramos Bilbao con sirimiri y a la gente con paraguas, mirando hacia al suelo al caminar, como la metafísica.



WW nos estaba esperando para ir a cenar, y sólo después de la cena, en una de esas modestas tascas en las que sirve la merluza la misma mujer coloradota y salu-



dable que la ha cocinado, volvimos a su casa. Lo hicimos por unos callejones sombríos en los que había dejado de llover pero en los que no habían desaparecido ni los charcos ni la luna vasca que se reflejaba en ellos con aspecto aún más sombrío que las propias calles, por las cosas que suceden en ellas. Nos cruzamos en un par de ocasiones con algunos chicos que caminaban en grupos de dos o tres, con anoraks y peinados aberchales (hay peinados aberchales como había bigotitos fascistas). Al pasar a su lado, interrumpíamos la conversación de manera inconsciente y sólo la reanudábamos cuando estaban ellos lo bastante lejos y nosotros lo bastante seguros de que no estábamos muertos, de manera que cuando llegamos a su casa de la calle Correo, fue como quien se asila en un consulado.

La casa, una de las más admirables y nunca vistas, allí, en medio de un clima moral y belicoso no precisamente benigno, era prodigiosa, la prueba irrefutable de que la vida, en medio de las condiciones más adversas, puede arrinconarse y sobrevivir mirando la belleza y la verdad, tan poco mudables, incluso en alguien como él, dedicado a la moda, lo único incontestable en esta vida, si se le permite a uno: siempre es la misma. Bien. Se diría que la casa era una obra de arte hecha por su dueño durante toda su larga vida, como una de esas cajas de Cornell que tardaban en ordenarse años y años, como uno de esos poéticos collages de Schwitters que recogen papeles sedimentados por la vida en los más diversos y lejanos estuarios. Era la casa de alguien que la había concebido al mismo tiempo como refugio y como fuga, es decir, tenía todo el aspecto de ser uno de esos rincones secretos e inaccesibles que se fabrican para su soledad los niños y, al mismo tiempo, todo un vasto continente listo para las exploraciones. Por un lado, un nido en lo más alto, y por





otro la invitación continua al viaje. Tenía mucho, desde luego, de nido. Parecía confortable como los nidos, y la reunión heteróclita de las cosas que contenía sugería de inmediato el de uno de esos pájaros curiosos y coleccionistas que amueblan el suyo con aquello que les ha ido llamando la atención en sus correrías. Una vez más, la combinación de dos contrarios, como el de la corbata fea en medio de un traje elegante, convertía el hecho de estar pensada como casa-hacia-dentro, por un lado, y como casa-hacia-afuera, por otro, en un sentimiento no menos claro ni contradictorio: nos hacía felices que una casa así pudiera existir en alguna parte, sin que por ello deseara uno tener que vivir en ella.

Esto no es, en absoluto, ninguna forma de censura o desaprobación. No es más que la manifestación de una alegría íntima y un reconocimiento, al comprobar que alguien genuino era capaz de vivir tan acompasado con su propia verdad.

Tampoco podría uno quedarse mucho tiempo en la casa de Ramón Gómez de la Serna, a la que la de WW se parecía tanto, y se alegra igualmente de que el universo ramoniano cristalizase del modo en que lo hizo en su torreón de la calle Velázquez de Madrid, primero, y luego, años después, en el apartamento de Hipólito Irigoyen, en Buenos Aires.

La casa de la calle Correo de Bilbao, en la que vivía WW, tenía un poco de estos tres artistas citados, de Cornell, de Schwitters y de Gómez de la Serna. De las cajas de Cornell tenía lo que nuestro Pedro de Rojas enunció mejor que nadie en su Cancio-

nero: Jardín cerrado para muchos, paraíso abierto para pocos. O sea, la sorpresa y la fábula. Nadie habría pensado que en aquel viejo caserón de cuatro pisos, un poco torcidos y desencuadrados como un castillo de naipes, se pudieran almacenar tan fabulosos, tan íntimos, tan sólidos tesoros, y no tanto por lo que pudieran tener de valiosos, como de raros y ejemplares. De los collages de Schwitters la casa tenía, sobre todo, su armónica arbitrariedad. Alguien le preguntó en cierta ocasión al poeta alemán cómo se hacían sus aparentemente sencillos collages, y él contestó sin dudarlo: recorte papeles para hacer “un Schwitters”, tírelos, y con los recortes sobrantes, hágase uno. Como se ve, esta estética schwittersiana sigue en la estela de la de Esteban Marco. En la casa de WW las cosas estaban un poco porque sí, pero nadie hubiera podido, con todas ellas, casar el puzzle como él lo había armado, acaso porque también iban sedimentando solas, al cabo de los años. En eso hay que aprender mucho del polvo, de la manera armónica, uniforme y delicada con que se posa sobre las cosas. De Ramón, la casa tenía la broma, la verbena, la asociación dadaísta que trastoca todos los valores, y, claro, lo que tenía a la vez de casa, de estudio, de obrador, lo que había conseguido tener de viejo y de nuevo, las paredes abriéndose de vestustez y el trozo de tela recién estampada oliendo a pintura, que es lo más vanguardista a lo que puede oler algo, y a lino recién tejido, que es lo más bíblico que se puede pensar, la decrepitud y la primavera.

Naturalmente una obra de arte tan lograda su autor no consintió que se la fotografiasen jamás, por lo mismo que uno no abre al público un jardín cerrado, a menos que quiera que deje de ser el paraíso que esconde en él. Se veía igualmente nada más entrar en ella que era algo primordial en su vida y tal vez, si no la más pensada y alquitarada de todas, una de sus más perfectas obras de creación, lo que hablaba más de WW que todas las telas que diseñó o lo que hubiera podido contarle a los amigos, que nunca era demasiado, porque siempre fue un hombre tímido y difícil, que es, para ser persona, una buena combinación.

La casa era de planta estrecha, pero generosa en alturas, y WW ocupaba, menos el bajo, destinado al comercio de telas, galones y pasamanería desde tiempos de sus abuelos, todos los demás pisos. Cuando se entraba se tenía la sensación desde el primer momento de que se pasaba uno todo el tiempo bajando y subiendo, o mejor aún, bajando, cuando subía, y subiendo, cuando bajaba por aquellas viejas, pinas, negras escaleras de madera, agudas como las escalas de Stravinsky, y se llegaba a pensar que aquellas habitaciones comunicaban Bilbao con otras muchas partes del mundo, con Kafiristán o con Tánger, por poner dos ejemplos de su cosmopolitismo, que abrías una puerta y te encontrabas en el otro lado del mundo.



Es lo que decía antes de que al mismo tiempo era una casa que te invitaba al recogimiento, con tantos libros como allí había, y te invitaba a la huida, con tantas escaleras y puertas por todas partes. Y dentro todo un poco revuelto, lleno de polvo, roto, muñecos exóticos de la India, jaulas de loro, autómatas decapitados, arcones barrocos, cuadros antiguos pero no muy buenos, cacharros muy buenos pero que no lo parecían, kaftanes, muestrarios de tela, alfombras, gummies de un mercado persa, la alfombra voladora y la escafandra del buzo... Las habitaciones eran pequeñas, los pasillos cortos y angostos, y las escaleras subiendo y bajando siempre por su cuenta, ocupadas en crujir de vez en cuando, como los relojes de cuco, para acompañarle en su soledad de hombre soltero, de hombre viejo, de hombre con misterio.



No creo que ninguna casa de nadie le haya impresionado a uno tanto como aquella, tal vez porque en los miles de libros y objetos allí reunidos se atesorara lo más valioso de la memoria de un hombre: tiempo. Era como si el tiempo se multiplicara por cien y cayera uno, entre aquellas paredes, en esa especie de embelesamiento del que nos hablan algunas leyendas románticas a propósito de hermanas torneras a las que se les había ido la eternidad en un santiamén.

Pero hasta la eternidad llega a un punto, doblándose como una esquina, en la que también se ciega y se abre a su agujero negro, y lo que tardó en reunirse años, la vida lo dispersa con delicado soplo, y esa pluma va y va, sin conocer sosiego, hasta que alguien, en otro lugar bien lejano, un nuevo WW, la recoge con amor y se la lleva al nido propio, para volver en él a levantar nuevo jardín cerrado para muchos, paraíso de unos pocos.

Madrid, mayo de 2001

Guillermo de Osma

WW, su vida y su obra

WILLI WAKONIGG nace en Durango (Vizcaya) el 15 de agosto de 1914. Es bautizado con los nombres de Guillermo Francisco José María. Su padre, Guillermo Wakonigg Hummer, originario de Littai (Imperio Austro húngaro), era ingeniero y se había establecido en Bilbao en 1902. Su madre, Elisa Poirier Bolívar, es hija de don Gastón y doña Daniela, los fundadores de Gastón & Daniela, empresa familiar dedicada al negocio del comercio textil que WW continuaría, siendo, por un lado, el creador de su estilo y, por otro, el artífice de su expansión empresarial.



La familia vive en Gran Vía, 13 en Bilbao. Son años de bonanza en los que viaja por Europa con sus padres, visitando a sus hermanas que estudian internas en Holanda y en Viena. En Trieste encuentran a unas tías, que le llevan de visita al palacio de Miramar, donde recuerda su admiración por una pecera colgada en el techo de un salón. Regresan por París en el Orient-Express.

WW en Bad Godesberg, 1930

Don Guillermo Wakonigg padre se ocupará junto a otros benefactores de la instalación en 1921 de la emperatriz Zita y de sus hijos, a la muerte de su marido Carlos de Habsburgo, en el palacio de Uribarren en Lequeitio, un pueblo de pescadores de la costa vizcaína.

Como consecuencia del *crack* de Wall Street, en 1929 se ven obligados a cambiar de casa instalándose en la calle de la Ribera y más tarde en la calle Elcano.

Su padre, aficionado a la pintura, posee varios cuadros de Regoyos y una importante colección de grabados y participa en las tertulias del Lion d'Or con Pedro Guíllor, Ramón Bastera, el doctor Areilza, José María Salaverría, Fernando Quadra



Vestido de vasco a los cuatro años



En su primera comunión



Con traje de marinero en el bautizo de su hermana (en brazos de su madrina, la emperatriz Zita), 1926

Salcedo, entre otros, y circunstancialmente, Unamuno o Mourlane Michelena.

WW realiza sus estudios en el Real Colegio Alemán de Bilbao y, más tarde (1930), en un internado en Bad Godesberg en Alemania. Empieza a practicar la gimnasia y el montañismo, destacando en ambas actividades.

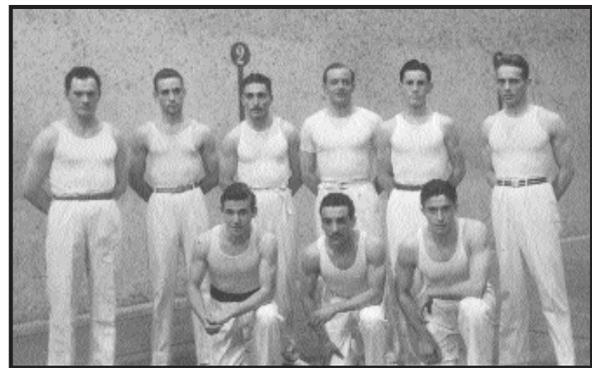
De 1932 a 1936 estudia en la Escuela de Altos Estudios Mercantiles de Bilbao recibiendo el título de Profesor Mercantil, inscribiéndose también en la facultad de Derecho de la Universidad de Oviedo.

Al iniciarse la guerra civil, su padre, que desde hace unos años es Cónsul de Austria-Hungría en Bilbao, le nombra secretario del consulado. Ayudan, concediéndoles pasaportes austriacos, a salir de la zona republicana a muchas personas, que por sus ideas o su religión política estaban en peligro.

Su padre será fusilado en Derio (Vizcaya) en febrero de 1936. En 1937, WW se presenta como voluntario en aviación para tomar parte en la guerra civil. Después de unas prácticas en el aeródromo de Tablada será destinado a la escuadrilla 6-g-15 como piloto con base en el Ferrol. En septiembre de 1937 cuando sobrevolaba la costa asturiana y terminaba su misión con el grado de teniente provisional de aviación.

Proclive con su espíritu abierto e inquieto, a pesar de las obvias penalidades y la incertidumbre familiar, es para él más una aventura que una guerra. Recorre España y conoce la gente más diversa, la lucha política o ideológica. Recordaba anécdotas curiosas, como en la campaña de Teruel –donde está a finales de diciembre de 1937– al ocupar un pueblo abandonado por el ejército republicano, se encontró tirado en el suelo un ejemplar del Romancero Gitano de Lorca que conservaba en su biblioteca.

En octubre del 1939 pide licenciarse para incorporarse a su compañía de Guadalupe, principios de los años 40.



Con sus compañeros de Guadalupe, principios de los años 40



Con su compañero de vuelo durante la guerra civil

“La Ciudad Encantada la encontré sumamente 1900 –Exposición de París– y de un gusto casi perverso. Imposible, si no es para escenario de Isadora Duncan y la Fuller”.

En 1940 compra con varios amigos el motovelero Car-

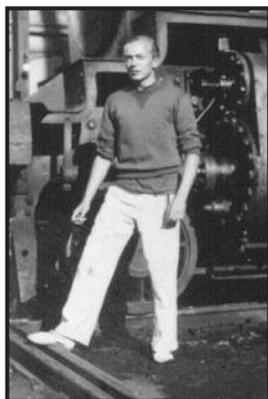
litos con el que pretende hacer negocio transportando frutas, cemento, etc., y también poder navegar. Empresa ruinosa que termina con la venta del barco unos años después.

Baila en varios ballets: *Sambo*, basado en la sinfonía del Nuevo Mundo de Dvorak; *Igga*, con la música de la primera sinfonía *La primavera* de Schumann, como pareja de su gran amiga Carmina Urigüen. Gracias a esta afición conoce al bailarín y coreógrafo Roland Petit, con quien mantiene una buena amistad. Sus inquietudes artísticas y literarias las comparte con un grupo de bilbaínos cultos e inquietos como Antonio Elías, Michel Azaola, Carlos Zubiría, Pedro Ybarra, Javier Aznar, Antonio y Pablo Bilbao, Manu y Ramón de la Rica. Con algunos de ellos emprenderá años más tarde la aventura de la Galería Studio.

Con ellos se reúne en la buhardilla (el camarote) de la casa de la esquina de las calles Correo y Cinturería en el casco antiguo de Bilbao y sede de Gastón y Daniela, el negocio materno, donde discuten de música, poesía, pintura, proyectan escenarios de ballet, guiones cinematográficos y donde realizan sesiones de fotos.

La vida social le pesa y busca la soledad en viajes –“que maravilla no conocer a nadie”– y en la lectura. Esta inclinación a la independencia y a la vida solitaria se acentuará en los años venideros. Será un lector apasionado que lee todo lo que cae entre sus manos, desde los clásicos griegos a Machado o Juan Ramón Jiménez, pasando por Stendahl, Byron, biografías, libros de viajes o *La Codorniz*, “manual de la perfecta razón” según el propio WW.

Recorre las librerías de viejo donde “se pierde la noción del tiempo escarbando sin descanso y revolviendo las mohosas estanterías que llegan al techo. Siempre esperando encontrar alguna olvidada joya, con el secreto deseo que haya pasado desapercibida al librero. Pero cá, no se le escapa nada y cualquier libro que separo lo consi-



dera como una pieza única”.

Pero estas escapadas son insuficientes y ya en 1941 anhela otros horizontes. Después de una lectura de Byron comenta: “cómo no pensar en Rusia, en la guerra, en tomar parte en la gran lucha que hace crujir al mundo entero?... De todas las ambiciones, la única que merece el triunfo es la que va hasta el mismo fin. Los que hemos sido soldados (no los que hemos vestido el uniforme) no podemos vivir ya en otros climas que los de la guerra”.

En 1943 y de una manera totalmente casual, estando

El Carlitos, años 40

WW, años 30

WW con Carmina Urigüen y Lele Alonso, Bilbao, Semana Santa de 1941



Perico Castellanos, dibujo de Carmina Urigüen y WW en el ballet *Igga*, años 40

en Madrid con unos amigos que le presentan a otro compañero que se acaba de alistar para ir a Rusia, decide del día a la mañana partir con él. Irá de voluntario, como soldado, en la División Azul del 15 de enero de 1943 hasta el 22 de diciembre de ese año, recibiendo varas condecoraciones.

Por sus conocimientos del idioma alemán, servirá de

enlace con el ejército alemán, participando en el frente de Leningrado, donde la división tiene su base, entre otras, cerca de los palacios de Pavlosk y Tsarkoe-Tselo.

Rusia le fascina: “Todo lo que nos rodea es tan desorbitado y aplastante que tienes que adoptar un nuevo sistema de proporciones”, comenta a una amiga. “Pasan

1938



los meses –escribe a su hermana en junio del 43– y cada día me siento más a gusto en estas apartadas orillas del Neva. Como continuación de las trincheras durante los meses de invierno, resulta este puesto que ahora tengo, un veraneo en Biarritz”.

Durante la campaña de Rusia, 1943



Las condiciones extremas de la campaña son también “en proporciones excesivas: frío ártico o calor ecuatorial, noche absoluta o días sin límite, barro en cantidades navegables o polvo invadiéndolo todo”.

Escribe siempre con ironía y humor y nunca se queja. Sobre la escasez de comida explica a una amiga como han aprendido a preparar huevos fritos: “sin huevos y sin

fritos”.

Comenta a veces los avatares de la guerra: el descalabro en Italia (“son unos fantasmas y su terreno es ‘la Scala’”), los avances de los soviéticos en el Sur, las noticias del terrible bombardeo de Hamburgo o los duros combates con los “vecinos”: “la línea que tiene nuestra compañía tiene 1.500 metros y somos 120 hombres sin contar la vaca”.

El momento más dramático es la muerte de su amigo el capitán Enrique Vera que le causa una gran tristeza y momentos de profunda desesperanza.

Pero en general, los hechos bélicos –“de eso se ocupan *Signal* y *No-do*”– quedan relegados por los comentarios sobre Rusia, sus gentes, su historia y las curiosidades que se producen en momentos tan dramáticos. “En cada vuelta de los caminos o al deletrear los extraños nombres de los pueblos, descubres algún recuerdo de época remota. Al borde de las carreteras hay más mármoles que vacas y más palacios que abrevaderos. No te choque, pero he llegado ha conocer en un 2º piso izq. a una Sra. vaca. La cuidaban como si fuese el ‘Orloff’. De este tipo de escenas surrealistas, las hay a cientos –como chinchés–”.

Tsarkoe-Tselo le parece a la luz de las “noches blancas” el perfecto decorado “para Ballet Russe: se comprende la multitud de escenógrafos y locos que ha producido el país”.

A pesar de las circunstancias prosigue su afición a los objetos y consigue hacerse “con una colección de absurdos cacharros que me siguen a todas partes. Entre estos tengo cinco iconos, más típicos que buenos, y varios libros con el ex-libris de los Emperadores, recogidos en Tsarkoe-Tselo. Como veis –escribe a sus hermanas–sigo con mis manías de chamarilero”.

De regreso a España, a finales de noviembre de 1943, pasa unos días en Berlín en plenos bombardeos que recuerda como algo mucho peor que lo que ha presenciado durante sus diez meses rusos. Los bombardeos se suceden sobre un Berlín en ruinas, y del que por fin consigue salir con lo que queda de la división hacia París –donde atiende la representación de un ballet de Roland Petit– y

Hendaya.

Rusia y lo ruso le marcarán el resto de su vida. Volverá en numerosas ocasiones, uno de sus últimos viajes será con ese destino, y formará una importante biblioteca de tema ruso

En 1945 empieza a trabajar en Gastón y Daniela empresa familiar que tenía entonces una única tienda

En Pawlowska, mayo 1943



en la calle Correo del casco viejo de Bilbao. Ahí comienza su gran obra a la que dedicará el resto de su vida, su inagotable energía, y su capacidad creadora.

En unas notas mecanografiadas el propio WW cuenta como “desde el 36 al 45, es decir, el tiempo de las dos guerras, tengo que decir que durante estos años cesaron todas las importaciones, que suponían una parte importante del total de nuestras actividades. Precisamente en vísperas del conflicto, Doña Elisa [su madre, que se había hecho cargo del negocio familiar desde antes de la guerra y durante esos difíciles años] había hecho una importante compra en Londres, en Sanderson, la más importante productora inglesa de estampados; pero a causa de la situación bélica, dicha compra había quedado bloqueada”.

No quedó más remedio que echar mano de la fabricación nacional aun con todas las complicaciones que suponía comprar mediante el famoso estraperlo. Los principales estampadores estaban en Cataluña. Las casas Vilá, Bertrán, Serra y Sert fueron sus proveedores para los estampados a máquina. Pero pronto siente la necesidad de tener un producto distinto y especial que por el corto metraje requerido no interesaba a los estampadores industriales. “Fue cuando empezamos a buscar en nuestros archivos y en los pocos libros que se encontraban en nuestro país sobre la moda en la decoración, motivos para realizarlos en nuestros estampadores nacionales”. Esos pequeños estampadores a mano fueron Larroy, Aragones, Bastino y, más tarde, Catalá –“qué recuerdos del abuelo y señorazo de los actuales Catalá, que vigilaba mis compras con su exquisita prudencia”– y los Miralles con cuya familia seguiría la amistad y la colaboración hasta los últimos años de su vida.

Fue inapreciable entonces como posteriormente, la ayuda de la familia Cortes Vidal que eran en cierta manera sus representantes en Barcelona, ya que desde 1928 se ocupaban de almacenar y mandar sus compras, de acompañar a doña Elisa en sus tratos con los fabricantes y de informarles “con periodicidad y minuciosidad dignas de elogio de la marcha de los mercados y de los estraperlos”.

WW siempre decía que si Gastón y Daniela subsistió en aquellos años fue gracias a la ayuda de los Cortes.

Las importaciones del extranjero eran inexistentes, “ya que durante años se importaba sólo mediante el contrabando, usando mulas para atravesar el Pirineo. Así traje entonces algunas piezas de Frey antiguo proveedor nuestro y de Soleiado”.

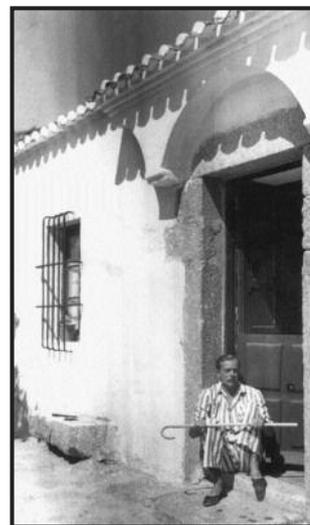
Sigue viajando constantemente. En 1946 conoce en

Zumaya a José Ortega y Gasset. Ese año o a finales del anterior compra un terreno en Ibiza donde empieza a plantar árboles con la intención de construir una casa.

En 1947 se soluciona la crisis de las telas compradas y pagadas a Sanderson gracias a la ayuda de su gran amigo Javier Aznar. A principios de ese año había recurrido a Aznar para pedirle de que le ayude a encontrar trabajo en América. Con este fin, le escribe en enero del 47: “si hasta ahora no he hecho gestiones en tal sentido, es por haber querido arreglar y encauzar la testamentaria de mi padre y el negocio de mi madre y hermanos. Es todo un mezcla de huida, inquietud y no poco deseo de reconstrucción”.

Años 40

Oxford, 1947



Proyecto que no lleva a cabo quizás por sus responsabilidades familiares y porque su afición a las telas ha echado ya raíces. Su proyecto de hacer las Américas se reconvierte en una estancia de varios meses en Oxford y Cambridge, donde vuelve a la vida universitaria. Estudia inglés, arte y literatura. Conoce, entre otros muchos amigos, a David Duck que vivirá varios años en España.

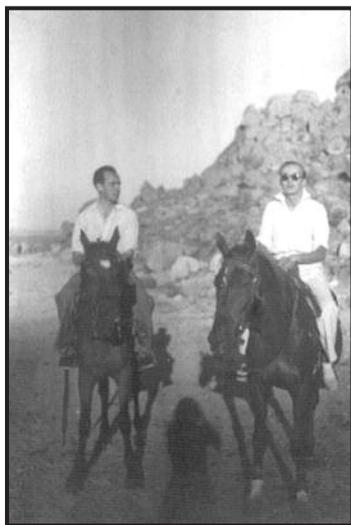
Se reincorpora, a su vuelta en el otoño del 47, definitivamente a Gastón y Daniela que va recuperando su normalidad, en parte gracias al constante apoyo de su cuñado Arturo Echevarría, industrial, hombre de fortuna e importantes contactos casado con su hermana Ely con la que WW se entenderá muy bien, aficionada como él a los cuadros, las antigüedades y los viajes.

En 1948 empieza la aventura de la Galería Studio con Antonio Bilbao y Javier Llaguno a la que más tarde se unirán Francisco Barandiaran, Manuel y Ramón de la Rica. Inaugurada el 1 de febrero con una exposición de Antonio Gómez Cano en una primera y modesta sala en un sexto piso de la calle Comandante Velarde de Bilbao.

Studio organizó 67 exposiciones –“todas montadas por

mí”– hasta su cierre a principios del año 52 con una exposición de Ciria. “De las 67 exposiciones –anotó WW– la mayor parte estaban en aquella época en el ‘Índice’”. Como escribió Jorge Oteiza en uno de los catálogos, “Studio surgió, precisamente, para seleccionar un poco de vida en el panorama desolado de nuestras exposiciones”.

Con pocos medios y mucho entusiasmo este grupo de amigos siguiendo el camino de las madrileñas Clan, Estilo, Biosca o Buchholz, y la barcelonesa Layetanas, trajo a Bilbao a muchos de los artistas más avanzados del momento. Allí se presentó, en febrero de 1949, la segunda expo-

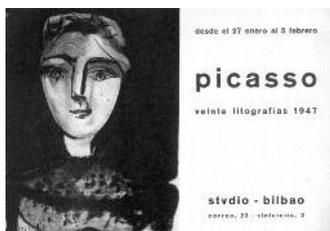


Pablo Palazuelo con una amiga, 1941

Con Pablo Palazuelo, 1941

sición de Pablo Picasso en España después de la guerra, “que nos valió el calificativo de ‘célula’, aunque nunca supimos de que célula se trataba”. Con su amigo Mauricio Torra-Balari, residente en París, discute la posibilidad de abrir allí una galería-librería.

En mayo de 1948, Studio se traslada al segundo piso de la calle Cinturería encima de la tienda de Gastón y Daniela. Junto a pintores más conocidos como Vázquez Díaz o Solana, expusieron allí representantes de la “Escuela de Madrid”, como Redondela, San José, Alvaro Delgado, Menchu Gal o Francisco Arias; artistas vascos como Olasagasti, Álvarez Ajuria, Santiago Uranga, Antonio Otaño, Eduardo de la Sota, Mari Paz Jiménez o Agustín Ibarrola (su primera exposición); los catalanes del Grupo Lais (Surós, Estrada, Planasdurá,



Invitación de la exposición de litografías de Picasso, 1948

Escenificación en el camarote con escultura de Oteiza

Rogent, etc.); el surrealista Gaspar Gracián; los abstractos del Grupo Pórtico de Zaragoza (Aguayo, Laguardia y Lagunas), que repitieron varias veces o Planasdurá con sus litografías abstractas; escultores como Ferrant, Serra y Oteiza que expuso tres veces, una de ellas sus cerámicas esmaltadas junto a litografías de André Masson.

Oteiza, que tuvo mucha relación con WW fue sin duda un animador en la sombra de la Galería, proponiendo ideas, estableciendo contactos y escribiendo textos en diferentes catálogos. Desde Roma le escribe en agosto del 49 mencionándole a varios pintores y escultores amigos como Scordia, Balog y Fontana.

Otro de sus mentores fue su amigo Pablo Palazuelo que le escribe dándole consejos sobre libros, catálogos, artistas como el Grupo Pórtico (“lo mejorcito de España, son muy modernos en el buen sentido de la palabra”) o Francisco Arias. Le propone hablar con Vázquez Díaz, con Palencia y también exponer el con su grupo, y le recomienda a García Ochoa. Insiste mucho sobre el espacio, la importancia de la iluminación, en que pinte las paredes de un cierto tono gris evitando poner tela y le anima a relacionarse con Buchholz, que para él es la mejor Galería de Madrid.

Junto a éstas exposiciones también hubo otras más convencionales de grabados antiguos o de reproducciones de impresionistas franceses, que era lo

que de vez en cuando se vendía.

Para poder mantenerse, Studio se convirtió en un club de unos 20 socios. Las reuniones y los happenings con sus amigos en el *camarote* del quinto piso nunca cesaron y allí se programaban las actividades paralelas de la Gale-



ría, como las conferencias de Enrique Azcoaga, director de la galería Biosca, del crítico Castro Arines o la de Gabriel Celaya sobre *El arte como lenguaje*, la lectura de

poemas de Blas de Otero; un concierto de piano con música de Strawinsky, Bela Bartok, Falla y Gershwin interpretado por Antonio Bilbao y el jovencísimo Joaquín Achucarro; lecturas de teatro, proyectos cinematográficos, etc.

El ánimo lucrativo de los socios era inexistente y daban las máximas facilidades a los artistas que tenían pocas posibilidades de vender, ofreciéndoles la sala completamente libre de gastos y asegurándoles una venta mínima de 1.500 pesetas. Si sobrepasaban esa cantidad la Galería cobraría un 20%. El único gasto para el artista era el embalaje de su obra. Las relaciones con los artistas parece que fueron siempre excelentes. Mari Paz Jiménez en una carta de mayo de 1950 le comenta a WW: “la inyección que me disteis en Studio ha servido para que yo expusiese tan pronto en Madrid, por eso lo que me dices de que pudiese dejar de funcionar vuestra sala me llena de pena. ¡Con el bien que nos hacéis a todos los pintores!”.

Con este sistema tan poco comercial, las derramas se suceden y Studio cierra en enero de 1952.

Las inquietudes artísticas de WW estimuladas por el contacto con los pintores y sus primeras compras de cuadros modernos, contrastan con los diseños más bien convencionales que forman el inventario de Gastón y Daniela. Para poder realizar telas más novedosas y originales entiende que tiene que ampliar el mercado. Esta situación insatisfactoria le decide en 1951 a pensar seriamente en expandir el negocio a Madrid.

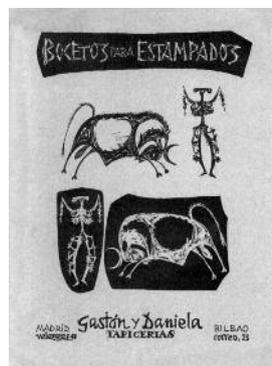
En mayo de 1952 firma el contrato de arrendamiento de un local en Velázquez 47. WW quiere marcar este importante paso con una tienda excepcional y diferente. Tiene claro que no quiere un local convencional y está decidido a “epatar al burgués”. Contacta con un viejo amigo, el genial arquitecto Rafael Aburto que acababa de terminar la novedosa Casa Sindical del paseo del Prado y al que había visitado durante las obras.

En una colaboración, que Aburto no duda en calificar de excepcional, donde las ideas del uno son siempre aceptadas por el otro, en un diálogo creativo casi sin límites, sin pensar en el costo y con una fantasía desbordante tanto del uno como del otro, crearon esa joya que fue Velázquez 47. En palabras de WW, “una preciosa tienda, irrepetible, entre Oriente y surrealismo y la primera puerta vieja, viejísima traída de un palacio de mármol rosa y un

suelo de mármoles despedazados que marcaron una época”.

Esta fusión de elementos antiguos, artesanales o exóticos con la más estricta modernidad, creando un contraste dramático pero armónico, en que los diferentes estilos conviven de una manera natural, donde lo moderno y lo tradicional se transforman en algo singular, será una característica fundamental del gusto WW.

Esta filosofía de actualizar lo tradicional o lo artesanal será una constante en su trabajo, ya sea en los temas del famoso concurso del 55; en las diferentes tiendas, sobre todo en la segunda tienda de Madrid en Velázquez 42 (1966) también obra de Aburto; en los extraordinaria-



Folleto de los bocetos de los estampados de 1955 (1957)



Anagrama de Gastón y Daniela

Manolo Rivera, *Homenaje a Vivaldi*, 1958

rios escaparates y montajes; en el diseño de telas inspirándose en documentos antiguos, en la reinterpretación de Gaudí en su espléndida Colección del 84 o en la colección Ikats, de 1990, basada en su colección de Caftanes.

En noviembre de 1952 contrata a su amiga Carmen Soriano para dirigir la tienda de Madrid. Carmen Soriano con sus contactos y dedicación consigue poner en marcha la andadura del enclave madrileño. Con el entusiasmo y alegría producidos por el éxito inicial ya está pensando WW en abrir una tienda en París.

El primitivo y reducido equipo de Gastón y Daniela, con WW al frente, frecuentaba un restaurante mexicano próximo a Velázquez, que en ese momento poco o ningún éxito tenía, por lo que sus dueños habían decidido cerrarlo y volver a su país. ¿Qué hacer con el loro que tenían los propietarios? “Después de una despedida a base de tequilas y lágrimas nos lo regalaron, y así Pedro pasó a instalarse en Velázquez 47”. Luego vinieron otros que fueron poblando todas las tiendas, y así el loro se convirtió en el símbolo de Gastón y Daniela.

En sus largas estancias en Madrid empieza a frecuen-

tar a pintores como Vicente Viudes, César Manrique, Lucio Muñoz, Rafael Canogar, José Paredes Jardiel, Gerardo Rueda, Luis Feito o Antonio López, compañero en Bellas Artes de su amigo Jose Ramón Alonso Castriello, a los que compra algunas obras, iniciando una interesante colección de arte contemporáneo.

Esta relación con los pintores y las “posibilidades que intuí y descubrí en aquel contacto con el mundo de la pintura fue definitiva en la orientación que di a nuestro estilo que tanto nos diferencia de nuestros competidores y que a trancas y barrancas he querido mantener”.

A finales de 1954 decide convocar un concurso para estampados sobre tejidos de tapicería dirigido a pintores jóvenes y con tres temas: Tauromáquia, Castilla y Arquitectura Española además de un tema libre.

En una nota dirigida a los artistas les da indicaciones precisas para realizar su trabajo: “Como suponemos que la mayoría de los presuntos concursantes no han intervenido hasta ahora en este género de trabajo, y se hace complicada una detallada explicación de la técnica de estampación, nos interesa hacer constar que cualquier boceto puede en principio ser adaptado a ésta con ligeras modificaciones, que son labor de quien prepara los moldes para tal trabajo. De todas maneras es conveniente tener en cuenta que el tema del boceto ha de repetirse indefinidamente, tanto a lo largo de la tela a estampar, como a lo ancho, por lo que hay que prever el enlace de los motivos. No se trata de reproducir un cuadro aislado, repetidas veces, sino de conseguir un conjunto perfectamente ligado y coordinado de innumerables cuadros que servirán para cubrir una pared o constituir un cortinaje o el forrado de unos muebles. Es pues de mayor interés la armonía de líneas y colores en lo que va a constituir una pieza de decoración en conjunto, que la meticulosidad de un tema para ser enmarcado en solitario”.

Participan muchos de los artistas y arquitectos más avanzados y relevantes del momento.

El primer premio correspondió al diseño *Banderille-*

ros de Paredes Jardiel, el segundo a *Constelación* (tema libre) de Luis Feito, el tercero a *Ondarroa* (tema libre) de Jesús de la Sota, compartido con *Sandía* de César Manrique, *Tomate* de Rafael Canogar, *Caña* de Arcadio Blasco y *Pájaros* de Ramiro Tapia.

Muchos de los bocetos son auténticas obras de arte, que él conservó con especial celo y que hoy forman parte de la colección de Gastón y Daniela.

Con un montaje del propio WW apabullante, dramático y teatral, con una atmósfera surrealizante, se exponen en un local en ruinas de la calle Velázquez junto a la tienda del número 47, del 1 al 30 de junio de 1955. La *Revista Nacional de Arquitectura*, la italiana *Domus*, y otras publicaciones se hicieron eco con amplios reportajes y críticas laudatorias.

Animado por el magnífico recibimiento de esta iniciativa, convoca un segundo concurso en 1956 por invitación personal y después de una selección de pintores que se adaptan mejor al estilo que pretende dar a las telas.

Muchos, como Millares, Canogar, Viudes, de la Sota o Tapia, repiten y otros como Amadeo Gabino, José Vento o María Antonia Dans se presentaron por primera vez.

A este segundo concurso se asocia la empresa Cplástica, cuyo gerente, José Gangoiti, es su cuñado, y cuya dirección artística acaba de tomar Ramiro Tapia, con la intención de utilizar los

bocetos en su programa de estampados sobre plásticos para tapicería, mantelería, impermeables, paraguas, etc...

En 1955 presenta en la feria de Estocolmo la colección de telas resultante del primer concurso, que vende a la compañía sueca de diseño Nordiska. Al año siguiente la vuelve a presentar en la feria de Milán donde las admira Gio Ponti con el que tiene relación. Parece ser que se exhiben también en Nueva York en 1957, donde él pasa los meses de abril y mayo, para establecer contactos comerciales y vender —con algún éxito— algunas de sus colecciones. Desde allí escribe a su madre: “Aquí con el calor ha explotado en la calle una bomba de color en los atuendos del peatón. Sobre todo los negros es un espectáculo



Exposición de los bocetos para estampados de Gastón y Daniela, Madrid, 1955



fabuloso; piensa que el color de moda es el rojo más vivo de todos los rojos”.

A finales de ese año le felicita su cuñado Arturo Echevarría por los buenos resultados obtenidos.

Con Ramiro Tapia, que se instala en Bilbao en 1956 – al principio en un cuartito de Cinturería con un colchón en el suelo– mantiene una estrecha amistad. Será un compañero ideal para sus correrías de anticuarios y un excelente colaborador en la creación textil con sus diseños e ideas.

Con una foto antigua sobre placa de vidrio de un torero, encontrada en algún chamarilero, estampa en 1957 un original pañuelo sobre seda, repitiendo la imagen en diferentes posiciones y tamaños, como un antecedente del pop



Con Blanca Miranda, Jose Luis Arechavala, el cochero y los perros Formidable y Juliette, Palma, 1958

nes artistas que malvivían de su pintura, que las estructuras metálicas de Manolo Rivera, como un trineo o un coche de caballos.

En Palma de Mallorca, que era una de sus tiendas preferidas contó en los primeros años con la colaboración de su sobrina Norah Von Heeren, Blanca Miranda y Jose Luis Archavala, que ya había trabajado con él en Bilbao, y más tarde de Tineta.

Esos años y los de las dos décadas siguientes fueron sin duda los más felices, y en los que bullían ideas y proyectos en total libertad e independencia.

En 1959 abre la tienda de Torremolinos con José Larazo al frente. Ese año edita un exquisito facsímil de un libro rarísimo de 1785, *Instrucción sobre el modo de socorrer a los que se ahogan o estuvieren en peligro en la Ría de Bilbao*, que manda a amigos y clientes como regalo de Navidad.

En 1962, el gobierno empieza a liberalizar el comercio con el exterior y se conceden mayores facilidades para la importación



Egipto, 1959



Irán, finales de los años 60



Afganistán, 1967

warholiano.

En 1957 abre nuevas tiendas en Barcelona (Vía Layetana, 171) y Palma de Mallorca en la Plaza de la Almoyna al lado de la Catedral en un viejo palacio y con un jardín interior de un encanto singular. Es el escenario ideal para sus montajes que varía sin cesar utilizando antigüedades, cacharros extravagantes e inútiles, objetos artesanales y cuadros con los que logra presentar sus teas en un ambiente diferente, con un estilo que empezarán a imitar otras casas de decoración.

Nada le paraba, lo mismo podría comprar un cuadro a su amigo Antonio López, que recordaba recientemente lo importante que fue este apoyo para los jóve-



de telas, sin perder de vista como subraya WW que “es la calidad lo que debe marcar el tono de nuestro negocio”.

Son años también de incesantes viajes por España y de sus primeras expediciones a países más lejanos: en junio de 1959 viaja a Egipto, donde vuelve en furgoneta el año siguiente. De marzo a mayo de ese año visita Lima, Brasil y Argentina.

En 1963 se hace con un Triumph Herald descapotable de segunda mano.

En 1964 compra unos hórreos en Asturias que monta y desmonta más de una vez. Conoce a Claudio Bravo

que empieza su carrera en España y al que embarca en alguno de sus viajes.

En 1966 abre la segunda tienda en Madrid. De nuevo de la mano de Rafael Aburto vuelve a crear una tienda de gran originalidad. Sugiere a Aburto la posibilidad de inspirarse para el exterior en los elaborados balcones de hierro forjado de las casas de Nueva Orleans. Aburto cuenta como después de trabajar con diferentes herberos, finalmente el octavo fue capaz de realizar sus intrincados diseños. El exterior hoy en día sigue más o menos intacto, pero los interiores con sus chimeneas de fuego realizadas con azulejos especiales de Ruiz de Luna de Talavera, sus muros de espejos, han sido desgraciadamente tapados y transformados.

Los créditos por el nuevo local agobian y Wakonigg y Aburto han de limitar sus fantasías. En 1966 la muerte de su madre le afecta profundamente.

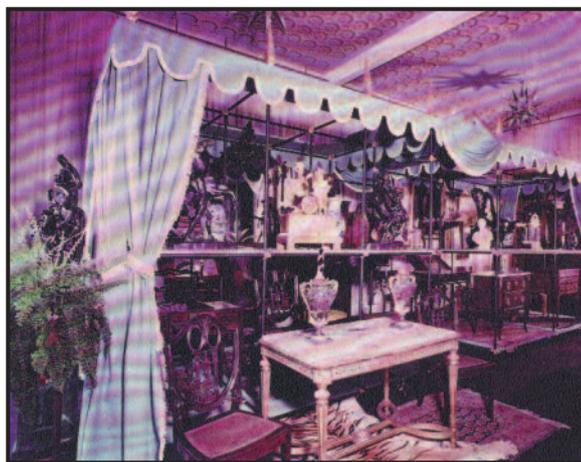
En 1967 viaja a la India y el año siguiente a Irak y Afganistán en su inseparable Jeep Land Rover y siempre a la aventura. El Land Rover será hasta el final de su vida un fiel compañero. En carretera no sabía viajar en otra cosa. Compra sus primeros caftanes en los mercados de Samarkanda y Bokara. De India vuelve con “toneladas de muestras y de direcciones” donde tomará ideas para sus telas de inspiración oriental.

A finales de los años 60 compra una pequeña finca cerca de Pancorbo, en la boca del desfiladero, donde instala los hórreos y más tarde construye con ayuda de César Conde, entonces colaborador suyo en Gastón y Daniela, que le dibuja los planos, una torre. Pancorbo será su refugio, dedicando sus horas a la lectura, a plantar cientos de árboles y, como él decía, a “darle a la azada”.

Conde le presenta entonces a Jaime Brull, estudiante de Bellas Artes en Bilbao, que empezaría a trabajar para Gastón y Daniela como dibujante, trasladando al papel las inagotables ideas de WW para sus creaciones textiles.

En 1968 visita en Valencia una exposición del Equipo Crónica en la galería Vall y Treinta. Intrigado por sus obras se presenta en su estudio, comenzando así una fructífera colaboración. Adquiere tres de sus esculturas y les propone comprar algunos dibujos para luego hacer almohadones, pañuelos o telas. De 1970 es *Valentino* –basado en el cuadro *Latin Lover* de 1966 de la colección del escul-

tor Alfaro–, de 1971, la *Menina* –en realidad la reina Marina de Austria– y el *As de Meninas*, y de 1972, el *Acróbata*, inspirado en Leger. Adquiere también a Crónica un fantástico caballo pintado que más tarde adquiriría Sean Connery al verlo en uno de sus escaparates. Manolo Valdés me contaba en una conversación que WW, al que calificaba de personaje espectacular, llegaba a su estudio con el jeep cargado de todo tipo de trastos y se pasaba horas con ellos “maquinando sin cesar”, dándoles ideas y discutiendo futuros proyectos. Valdés lo recuerda como alguien que se salía de todo lo que conocían entonces



Montaje de WW en la tienda H.W. Antigüedades, Bilbao



Recorriendo España, años 60

en Valencia, siempre alegre y lleno de humor.

Cuando el Equipo Crónica empieza a exponer fuera de Valencia y conocer el primer éxito de críticas y ventas, dejan de ser para WW ese territorio privado y exclusivo que tanto valora. Las visitas y la colaboración cada vez son más raras, aunque sigue adquiriendo algunas esculturas, y más tarde un collage de Manolo Valdés, piezas que se conservan en su colección.

La estética pop será uno de los leit motifs de los años 70 y estará presente en las telas, como en unos estampados basados en las Marilyn de Warhol, escaparates, montajes de ferias y en la gráfica de las tarjetas y anuncios.

En 1969 abre la tienda de Marbella con el dinero percibido por la venta de la participación de Gastón y Daniela en la sociedad de decoración y antigüedades Obelisco que tenía en Valencia con Alejandro Mateu y Enrique Hurtado de Saracho. Con este último ya había montado en 1965 en un local de la calle Elcano de Bilbao, una tienda de un gusto exquisito para la venta de antigüedades. Era una tienda que en Bilbao llamaba la atención y que pertenecía más al Faubourg St. Honoré o a Bond Street.

A esta empresa siguió, en 1975, El Retiro en la madrileña calle de Alfonso XII, asociándose con Hurtado de

Saracho y los decoradores José Ramón Alonso Castrillo –pintor que había participado en el concurso del 55– y Vicente Quesada. En un texto que redactó para el folleto de presentación invita al aficionado a fisgar y a “valorar la magia que irradia un objeto raro o un bonito mueble por su arquitectura diferente”. También les incita a pedir consejo al profesional: “ojo con las autoprescripciones facultativas, pueden producir catástrofes”.

Ese mismo año abre en Bilbao la segunda tienda de Gastón y Daniela junto al anticuario. Su brazo derecho durante estos años fue Manuel García, colaborador de una dedicación y de una fidelidad extremas, que le mantenía informado al detalle de todo lo que sucedía, eventos familiares incluidos, durante sus largos viajes en extensas cartas enviadas a las *Poste Restante* de los más variados lugares y que WW contestaba con precisas instrucciones para el negocio junto con detalles de sus aventuras. Manuel estuvo con él hasta finales del 87. WW fue sin duda un buen maestro, capaz de dar mucho en todos los sentidos, pero que tenía un genio y un carácter a veces muy difíciles que Manuel siempre supo templar y aguantar con gran paciencia.

A mediados de los 70 la sociedad había crecido mucho y necesitaba de una estructura más empresarial. Juan Saenz de Viguera entra como gerente para hacerse cargo de la administración, con el fin de que WW pudiera dedicarse a la creación y a las compras.

El sistema administrativo que se impone contrasta con la manera independiente, libre y anárquica de WW y con la que había llevado hasta entonces la empresa. Sus colaboradores y los empleados ayudaban en todo, a veces con “olvido absoluto del reloj”. “Yo no sé si a esto puede llamarse un equipo, más bien una agrupación de prestigiatadores con mucha afición y agilidad”. WW les hacía participar en todas las actividades, enseñándoles a manejar la “infinita variedad de telas” que componían el negocio, mezcla de estudio, laboratorio y archivo, “desde una muestra traída de México hace diez años hasta una clase especial de paja a localizar para la fabricación de una silla”. Este trabajo en equipo con entusiasmo y una enorme dedicación había dado muchos frutos pero estaba basado en su persona como la figura clave de la que irra-

diaba todo. En 1975 escribe: “este sistema, seguramente irracional, se ha convertido en algo tan consustancial y necesario que mucho me va a costar cambiar”.

Esta separación entre gerencia y creación se acentúa con la crisis económica de finales de los 70 que afecta gravemente a Gastón. Se produce un importante reajuste, se cierran varias tiendas y se liquida H.W. antigüedades

WW entiende que el recorte de gastos es necesario

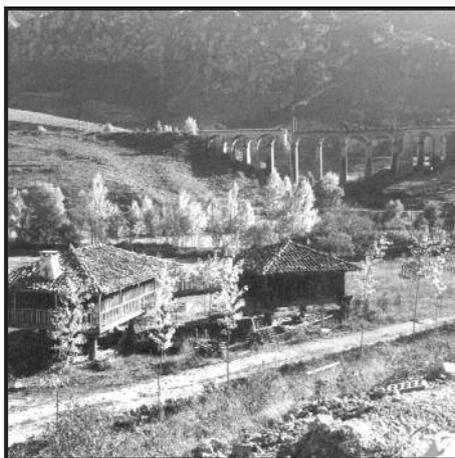
pero que no se debe de perder de vista lo que ha sido la filosofía de Gastón y Daniela basada en la calidad, la novedad y el cuidado en las tiendas. Prefiere que se recorten los sueldos de los familiares –entre ellos el suyo– antes que el de los empleados y cree que deben de esforzarse en obtener más licencias de importación de los grandes fabricantes extranjeros para seguir diferenciándose de sus competidores.

Esta crisis de entendimiento se agrava en los 80. El ambiente se enrarece en la sociedad, quedando lejos el espíritu que

hasta entonces había imperado. Las limitaciones que le van imponiendo a WW le producen tal frustración, que llega al extremo de comunicar en 1987 a Pablo Grande –el entonces gerente– su decisión de dejar de colaborar con la sociedad, lo que en el fondo era para él, que la había creado y a la que había dedicado su vida, imposible.

A pesar de esta situación “entre Kafka, Arniches y luz de gas” continúa su incesante actividad y produce en estos años algunas de sus mejores telas como *Gran Sol*, *Paraíso*, la colección China Imperial u otras de inspiración oriental, sus reinterpretaciones de la toile de Jouy, las telas tipográficas y la serie de telas de pintores, inspiradas directamente de los cuadros de Mondrian, Pollock, Sam Francis y ya en los 90 de Lichtenstein y Matisse o el *Homenaje a Goya* con la colaboración del diseñador Onesimo Calavidas y que sería rechazada por la sociedad.

La colección más especial y que de estos años más le gustaba fue la Colección Gaudí de 1984. Inspirándose en los bancos del Parque Güel, en las rejas de la Colonia Güel, en elementos de la Sagrada Familia y en las casas del paseo de Gracia, dejando volar su fantasía y su creatividad produjo una colección de una riqueza visual sorprendente. Sin duda una de sus mejores y que no hubiera



Los hórreos en Pancorbo, h. 1970



GASTÓN Y DANIELA

conseguido sin la estrecha colaboración de Ángela Ducasse, que trabajó con él de 1977 hasta 1989.

Los dibujos de Ángela, tanto de Gaudí como de muchas otras telas, de gran delicadeza y precisión eran esenciales para que los estampadores realizaran el trabajo que el perfeccionista WW requería. Gaudí tuvo más éxito en el extranjero que en España donde él consideraba que los directores de la sociedad no la habían entendido, ni la habían promocionado apropiadamente.

En enero de 1987 realiza con el tema Gaudí un espectacular montaje en la tienda del 47 que, como una instalación, se proyectaba hacia la calle invadiendo las aceras. El montaje se hizo de noche ante la mirada atónita de los escasos transeúntes nocturnos, las visitas de algunos amigos y con la ayuda de sus fieles gastonianos como Juan Navarro o Pepin Navas, reviviendo “los fastos del viejo Gastón y Daniela”.

Con la llegada de Felipe Alcover como director de Gastón y Daniela la separación se convierte en divorcio.



Autorretrato



Se cierra la emblemática tienda de Correo, el origen de todo, que se convierte en un concesionario más. El alejamiento de WW de cualquier función de responsabilidad es progresivo. Con una falta de sensibilidad sorprendente se le impide montar escaparates, comprar antigüedades y objetos y se le rechazan muchas de las telas que él propone. En 1994 es cesado como director ejecutivo. Se recluye en una soledad forzada, diferente de la voluntaria que él había buscado y ejercido a lo largo de su vida. Trabaja en un altillo de la tienda de Elcano en un improvisado estudio, apoyado por Nati su última dibujante y el eventual Olivier, un joven francés que él había descubierto en Bilbao y, sobre todo, por su hombre de confianza José Antonio García que había entrado jovencísimo en Gastón y Daniela y que le acompañaría a todas partes durante 16 años. José Antonio será a la vez secretario, conductor,

recadista, ayudante, colaborador de sus múltiples proyectos, un factótum. De Don Guillermo, como le sigue llamando, aprendió mucho y sin duda él fue un importante apoyo en esta época kafkiana.

Su otro lugar de trabajo era la vieja casa de la calle Correo donde él vivía austeramente en unas pequeñas habitaciones del cuarto piso rodeado de libros, objetos y cuadros. En el segundo piso tenía sus oficinas donde guardaba celosamente sus colecciones de telas antiguas, sus caftanes, sus libros sobre diseño textil, su archivo de documentos gráficos, sus proyectos y bocetos junto a una parafernalia de más cuadros, muebles y todo tipo de trastos y cacharros en un ambiente deslumbrante y mágico.

Mantén contacto –generalmente telefónico– con algunos de sus viejos amigos como Antonio Bilbao, Antonio Otaño, Carmina Urigüen, Adela Güell, Ana Mari Rochelt y José

Ramón Alonso Castrillo.

De Gastón y Daniela le gustaba ver a poca gente. Se sentía cómodo con sus *fieles* Juan y Pepin en Madrid o Antonio Tobajas en Bilbao, con Jesús Garabieta –a pesar de las crisis– con su sobrina María Eugenia Castellanos y, sobre todo, con su sobrino Diego de Osma que dirige la



WW y su sobrino Diego de Osma, 1999

tienda de Marbella, con él que viajaba frecuentemente y con quien hablaba casi todos los días por teléfono durante horas de las cosas más variopintas. De sus familiares se llevaba bien con su hermana Pilar y con sus sobrinas Echevarría, una de ellas casada con José María Castañé, otro apasionado también de Rusia, con quien entabló una estrecha amistad nutrida de intereses afines.

En este ambiente seguía trabajando con la misma pasión y energía de siempre. En esta última década saca a la luz algunas colecciones fundamentales: Ballets Rusos (1990), Ikats y Caucasus (1990), Himalaya (1991), Té (1993), Heráldica, Libros de horas, además de un sin fin de telas rechazadas, entre ellas la colección Ceilán inspirada en los batiks, que como él no quería dejar de realizar, financiaría de su propio bolsillo.

La colección Ballets Rusos inspirada de los dibujos que

realizaron Bakst, Penois y Gontcharova entre 1909 y 1914 para los exóticos y revolucionarios trajes de los bailarines de Diaghilev, era como un homenaje a su pasión por el ballet y el espectáculo. Los motivos de Ikats y Té salieron de su colección de caftanes, que había ido adquiriendo en sus viajes a Samarcanda y Afganistan y más tarde en marchantes especializados de América e Inglaterra. El resultado fueron unas telas de una gran calidad y un extraordinario colorido, realizadas a la manera de las llengas mallorquinas.

Con sus caftanes hizo un montaje en la Galería Soledad Lorenzo de Madrid. En 1994 en la Sala Rekalde de Bilbao presentó una instalación en colaboración con el artista Juan Carlos Eguillor basada en una imagen de una Menina creada por ordenador por el artista y que WW estampó sobre tela en gran tamaño y sobre una materia plástica (railite) con la forma de la Menina.

Proyectó también embalar, a la manera de Christo, con sus telas, la torre de Pancorbo y también realizar una película con las telas colgando desde el desfiladero.

En 1995 se asocia con FAD (Foment de les Arts Decoratives) para convocar en Barcelona su último concurso dirigido a los jóvenes diseñadores. Allí monta una exposición con los bocetos del 55, con los

que realizará posteriormente un espectacular escaparate en Bilbao. Una de las últimas telas más creativas de estos últimos años y también rechazada, data de 1996 y fue bautizada con el título premonitorio de *Mi vaca loca*.

WW fallece a los 86 con un libro en las manos, la noche del 30 de julio de 2000, de un paro cardíaco cuando dormía en un hotel de Pancorbo.

En su mesa de trabajo dejaba su último boceto inspirado de cuatro figuras de Malevich que hacia poco había adquirido en la tienda del Guggenheim de Bilbao.



Último boceto Malevich



Caftan de su colección



Mi vaca loca, 1996

Adelina Moya

STUDIO

Una aventura artística en el Bilbao de la posguerra

LA HISTORIA de la Galería Studio constituye un episodio estimulante de renovación artística en la España de posguerra, entre 1948 y 1952.¹

Apenas pasados los primeros momentos de reorganización cultural propagandística, la actividad privada, la crítica y los grupos de artistas, con Eugenio d'Ors como avanzadilla, asumieron una tarea que desde las instituciones oficiales sufrió un proceso progresivamente involutivo.² Ni el mismo d'Ors, con su influencia política, pudo llevar a cabo el proceso renovador dentro de las instituciones. D'Ors, estuvo al frente de la Jefatura de Bellas Artes entre marzo de 1938 y abril de 1939.³ Pero aunque creía en el poder regenerador del arte dentro de lo que se llamó el Nuevo Estado, no comulgaba con la ola de conservadurismo y academicismo que la alianza más reaccionaria propició.

De modo que fue en el espacio de la tienda-galería Biosca donde asentó su Academia Breve de la Crítica de Arte, en 1941, organizadora de las primeras exposiciones de carácter renovador, y del Salón de los 11 desde 1943.

Los estereotipos ideológicos de la España del franquismo han propiciado una confusión respecto a las relaciones entre arte e ideología que conviene desvelar, pues poco tienen que ver con la realidad de los hechos. El tabú de que vanguardia e izquierda iban estrechamente unidas sigue alimentando el silencio sobre cuestiones

tan cruciales como la íntima colaboración que hubo entre gentes de izquierda y de derecha, entre quienes apostaron por la República o quienes tomaron partido por el golpe militar que trajo la Dictadura de Franco. Y así sucede que se escamotean las palabras falangista, comunista, nacionalista, los referentes políticos de unos y otros, dentro de una especie de maniqueísmo que divide en buenos y malos según el punto de vista ideológico de quien cuenta las cosas. Hay tabú, porque existe cierto miedo a que las cosas no sean como deben, pero es en realidad una ceguera que nada interesante ni sensato posibilita.

Studio nació a partir del impulso de varios jóvenes políticamente adictos al régimen que se sumaron a la iniciativa

renovadora de Eugenio d'Ors. Lo que suponía colocarse en una postura crítica respecto a los mundos de conservadurismo e intransigencia que se hicieron con las instituciones franquistas y una cierta complicidad con gentes de la oposición.

Guillermo Wakonigg (Willi), director de Studio, estuvo en la División Azul; era hijo del Cónsul de Alemania, Guillermo Wakonigg, que fue fusilado al comienzo de la guerra.

Su espíritu inquieto y bastante genial encaja pésimamente con el nacionalcatolicismo que los años de la Dictadura propiciaron, y en sus cartas con personas como M^a Paz Jiménez, regresada del exilio, así como en las referencias al artista Jorge Oteiza, nacionalista, se observa la misma simpatía correspondida, que pudo existir entre los artistas de distintas ideologías anteriores a la contienda bélica. Simpatía surgida por la afición al arte, y por el modo en que el arte cambia el sentido de la vida. Es su per-



WW navegando en aguas de Málaga, años 40

sonalidad, una de las que mejor se manifiesta en la correspondencia de Studio, lo que más destaca en el archivo conservado por él.⁴ En realidad, Guillermo Wakonigg fue quien posibilitó la continuidad de la sala de exposiciones, difícil empresa al no estar ligada a otras actividades lucrativas, como fue general en esos años en que no se vendía apenas la pintura moderna. En contrapartida, cuando él marchaba en sus viajes por Africa, Italia (en moto), Grecia o Europa del Este, podían producirse algunos fallos de correspondencia.

Antonio Bilbao, cofundador de Studio, era también falangista, como no podía ser menos para sacar adelante una organización artística que al ser renovadora, hubiese sido de otro modo tachada de “rojo-separatista”. Al parecer, tenía una plaza en Galicia de registrador, que no le obligaba a permanecer allí. Después le correspondió Castro Urdiales. También era profesor de Derecho en la Universidad de Deusto. Su presencia en Studio se hace más notoria al comienzo. Hombre de literatura bien relacionado, dirigió en Studio la representación de *El Cartero del Rey*, de Rabindranat Tagore, en cuyo reparto aparece entre otros nombres el historiador de *La Pintura Vasca* Manuel Llano Gorostiza. Y también colaboró en una audición musical que se celebró en 1950. A él se debe la descripción de la primera Sala Studio: (ventajas) “siendo un sexto piso, su nivel sobresale de todos los tejados de la parte vieja (...) no tendremos que gastar luz eléctrica mas que por las noches (...) El inconveniente primero es también la altura del piso ¿Quién se molesta en subir a un sexto para ver pintura?. Sin embargo, contando con la afición de los verdaderamente aficionados, con la delicia de las vistas (...) y con el ascensor, creo que venceremos esas dificultades. Aparte de que, a las horas que se venden cuadros (de 12 a 2 y de 6 a 8) siempre funcionará el susodicho aparato

por muy secos que estén los embalses de Iberduero. Otro inconveniente, también superable, es el de la pequeñez del cuarto. Creo que no caben mas de 16 cuadros, pero a esa pega le vamos a dar solución teniendo un caballete donde se irán colocando los cuadros que no se hayan podido colgar, y que se podrán tener apoyados contra la pared mientras no se enseñen. Más grande es la pega de la pequeñez si se la relaciona, no con el número de cuadros, sino con el de visitantes. Pues si coinciden mas de quince personas al mismo tiempo en la habitación, todas morirán de aplastamiento”.⁵

Javier Llaguno, el tercer Socio Fundador de Studio, era abogado y de familia de industriales. Hombre liberal y muy lector, más habitual de tertulias que amigo de desempeñar un trabajo rutinario.

Pese a los tiempos difíciles, en Studio se desarrollaron conferencias y exposiciones de personas inequívocamente izquierdistas como Gabriel Celaya, Blas de Otero y Picasso. Como ya explicó en los años 30 Guillermo de Torre, vanguardistas

hubo entre las izquierdas y las derechas, aun cuando conviene precisar que el régimen de derechas en la España franquista vio como rojo al arte de vanguardia. Curiosamente, Giménez Caballero, acusaba en los años 30 a la República y los republicanos de ser excesivamente “realistas”, y recordaba en *Arte y Estado* (1935) que José Antonio en la sociedad GU de San Sebastián pretendió convencer a Picasso para traer su obra a España custodiada por la Guardia Civil.

Studio, galería de los tiempos duros del franquismo, funcionó como enclave abierto al intelecto antes que como reproducción de ideología. Hasta qué punto esto fuese bien acogido por la generalidad, o por los mas sangrientamente vencidos, sería algo a averiguar. Pero es claro, sin embargo, que personalidades tan diversas de los planteamientos ideológicos de sus fundadores y tan valiosas como Jorge Oteiza o el joven Agustín Ibarrola, encontraron en Studio un apoyo que se quiso extender a la promoción de jóvenes valores vascos, sin que la brevedad de su desarrollo en el tiempo lo permitiese. Lo que terminó con Studio, según Ramón de la Rica, fue el carác-



Arriba, WW con Marisa Uruñuela y Antonio Bilbao, h. 1948

Marisa Uruñuela y Lolis Prado en el camarote

Carnet de socio de la galería Studio de Ramón de la Rica

ter no profesional de la empresa, pues cada socio tenía su propio “modus vivendi”.⁶ Por otro lado, Wakonigg pasaba por momentos de angustia que se reflejan en la correspondencia de sus amigos. Le molestaba enormemente que aquellos plutócratas puritanos de Bilbao fuesen tan reacios a dar un poco de dinero para mantener la sala.

Studio, “Cuarto de pintura”, celebró su exposición inicial en la primera decena de febrero de 1948. Estaba situada en el sexto piso de un edificio nuevo en el número 3 de la calle Comandante Velarde, esquina a la calle Correo. El artista Gómez Cano, ni muy moderno ni muy antiguo, amigo de Antonio Bilbao y Ramon Rica, inauguró la sala. Pese a las buenas vistas que gozaba sobre todo el Casco Viejo de Bilbao y sus montes circundantes, y aun teniendo ascensor, en pocos meses



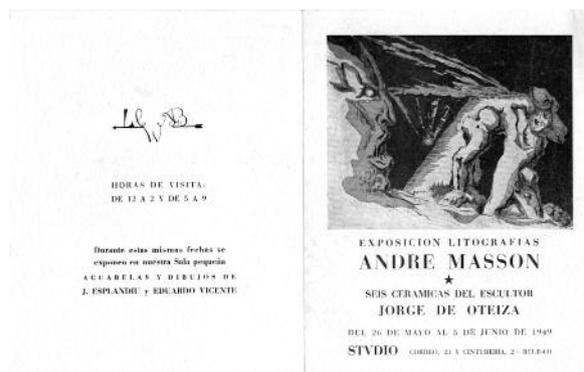
dejaron este enclave alquilado por Antonio Bilbao y Guillermo Wakonigg, y se trasladaron a otro local de dimensiones parecidas (4 x 9 m la 1ª y 5 x 8 m la 2ª) situado en el tercer piso del número 2 de la calle Cinturería, en el mismo edificio de Gastón y Daniela, negocio de la familia de Guillermo Wakonigg.

Aunque muy minoritaria, como todo lo concerniente en épocas pasadas al arte avanzado, esta galería fue un núcleo de vital importancia para las pocas personas que en años durísimos de escasez económica y represión, se interesaban por una mínima posibilidad de renovación artístico-cultural. Pero al tratarse más que de un trabajo profesional de una verdadera aventura en cierto modo amateur, esta propuesta renovadora no se mantuvo sin fisuras, sino que se hicieron algunas concesiones.

Studio, desde el comienzo, estuvo influida por la orientación de los Salones de Eugenio d'Ors, defensores de una idea de Tradición Moderna, y también por las orientaciones que en la Cataluña de posguerra iban tomando aliento en las galerías y agrupaciones renovadoras, como el Salón de octubre, donde expuso por primera vez Tàpies, el Grupo

Lais, el Certamen de Arte Experimental o Dau al Set.

Respecto al País Vasco, Studio tuvo sus artistas a promocionar. Entre sus más interesantes actividades en este sentido, una de ellas consistió en posibilitar apoyatura a un Jorge Oteiza recién regresado de Sudamérica, donde había marchado en 1935, quien a su vez apoyó e impulsó las actividades de la galería, escribiendo el texto de presentación del Premio de Pintura Studio y convenciendo



Catálogo de la exposición de litografías de André Masson y de cerámicas de Jorge Oteiza, mayo-junio de 1949

Tarjeta de inauguración de la segunda sala de Studio, mayo de 1948

Catálogo de la exposición en Studio de Ferrant, Ferreira, Oteiza y Serra, febrero de 1951



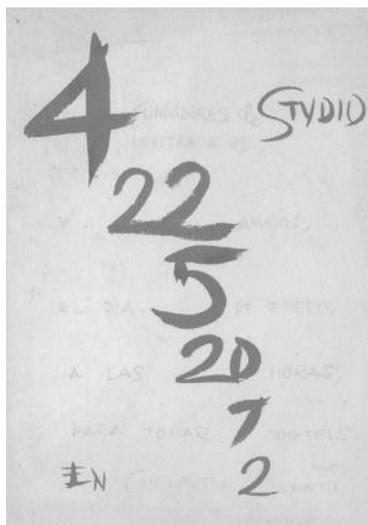
a Gabriel Celaya para que diese su interesante conferencia “El Arte como Lenguaje” en 1950⁷; lanzar al joven Ibarrola en su primera exposición individual de diciembre de 1948, con 17 años; la creación del Premio de Pintura Studio 1949, en que fue premiado Ismael Fidalgo y la exposición colectiva de este con otros cinco artistas jóvenes: Mari Carmen Hernani, Norberto Ariño, José Luis Pérez, Ricardo Toja Landaluze y Armando Zalaya, con cinco obras cada uno, en marzo de 1950; en enero de 1950 celebró la de *Cinco Plásticos*, promocionada con conferencias de arte moderno.

Studio expuso obras de Jorge Oteiza en tres exposiciones colectivas: junto a litografías de Andre Masson, cinco piezas de cerámica. En la exposición *Cinco Plásticos*

en Studio, las esculturas tituladas: *Tobías y el Ángel*, *Maternidad*, *Figura acostada*, *Guerreros*, *Mujer mirando al cielo*, *Dos figuras*, *Hombre caído*. Aquí las siete esculturas de Oteiza se mostraron junto a la pintura de M. Alvarez Ajuuria, Rafael Figuera, Santiago Uranga y Antonio Otaño (cinco pinturas de cada uno), en enero de 1950. En febrero 1951, Studio expuso cinco esculturas y dos dibujos de Jorge Oteiza en la Exposición de Escultura itinerante entre Barcelona, Madrid y Bilbao organizada por Eudaldo Serra, venciendo la negativa de Oteiza a participar. Al vivo genio de Oteiza debió sentarle como un tiro verse relegado en el proyecto de catálogo de Serra a un último lugar, porque fue corregido en el boceto de catálogo. Los títulos de sus obras eran: *Hombre cogido* (fundición), *Maternidad* (refractario esmaltado), *Mujer con el hijo* (piedra), *Figura para Regreso de la muerte* (fundición), *La mujer de Lot* (fundición), y dos dibujos para *Estatua de la Esfera*. Participaron en la exposición Angel Ferrant, y Eudaldo Serra, vanguardistas (maestro y discípulo) anteriores a la guerra, y Carlos Ferreira, escultor de El Valle de los Caídos.

Pero la sala no se limitó a realizar exposiciones, pues desde el principio sus inquietudes se manifiestan en un espectro de actividades tan amplio, como posiblemente ilusorio, del que quedaron realizaciones tan diversas como: conferencias de arte moderno, a cargo de Enrique Azcoaga, Sánchez Camargo, Gabriel Celaya, Alejandro de la Sota; un recital de música moderna (Strawinsky, Manuel de Falla, Béla Bartók, Prokofieff, Debussy, Gershwin F. Mompou), interpretada por Antonio Bilbao, Juan Carlos Gómez Zebeldía, Joaquín Achúcarro y José María Orúe y presentado por Sabino Ruiz Jalón; proyecciones cinematográficas y representaciones de teatro. Se proyectó un Cine Club para unas 60 personas que fue reducido al uso de los propios socios y existe un boceto inacabado de rodaje del film *El Guante Negro*, realizado por Ramón de la Rica, que testifica estas inquietudes amplias. Un proyecto de cine negro, donde no podía dejar de aparecer el “moderno” ascensor de Begoña. También celebraron una fiesta titulada *Arbol Party*, “organizada por nosotros para nosotros”, es decir, de los socios de Studio para ellos mismos, en la que se colocó un gran pino con la copa cortada, de modo que el árbol podía cobijarlos. Desde las ventanas que dan a la iglesia de Santiago, Wylli Wakonigg arrojaba discos, diciendo frases divertidas. Se

Invitación galería Studio



estampó una postal *camp* con el siguiente texto: “7’30 tarde. Se ruega puntualidad en evitación de tumultos (...)”.

Entre 1948 y 1952, la galería Studio pasó por situaciones de censura (en dos ocasiones) y apuros económicos diversos, con la consiguiente idea de cierre, que se fueron resolviendo ampliando el número de socios.⁸ A los tres socios fundadores, Guillermo Wakonigg, Antonio Bilbao y Javier Llaguno, se sumaron medianamente el pago de 7.000 pesetas. Otros tres socios, los hermanos Manu y Ramon de la Rica, así como Francisco Barandiarán.⁹ A finales de 1949 se amplió el número de socios hasta 18 amigos de Studio, que debían pagar una cuota mensual de 100 pesetas. A cambio, tenían derecho a ser premiados con

una obra que se rifaba periódicamente. Mediante esta estrategia, fue posible que la galería no cerrase antes de diciembre de 1951, pero ya en julio del mismo año se comunicó el cierre a los socios-amigos, con una nota en que se les hacía responsables por el desinterés mostrado hacia los eventos de la sala.

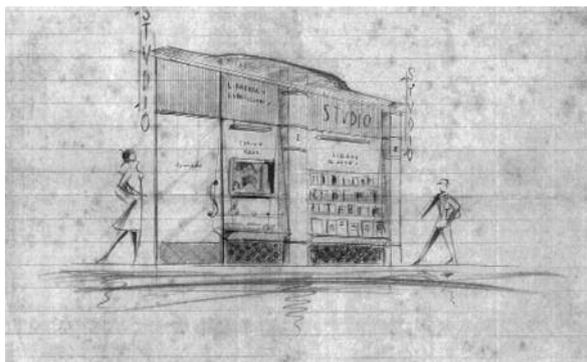
El fantasma de cierre parece bastante frecuentemente citado. El “Cuarto de Pintura” o “Sala de Exposiciones” les costaba dinero, y desde luego no producía, aun cuando esto estaba muy conscientemente asumido, tras la más dura experiencia inicial, en que tal vez soñaron con su viabilidad económica. En este sentido, una carta de Antonio Bilbao a Víctor Imbert permite pensar que compartieron el sueño inicial de un posible negocio, animado por la venta de obra.¹⁰

El pintor Antonio Gómez Cano, que había tenido un numero considerable de cuadros en casa de Antonio Bilbao, fue el primer expositor de la galería, pero se daba la circunstancia de que había vendido bastante obra antes de exhibirla. Se comenzaba pues, con unas expectativas que no habían de continuar sino muy esporádicamente.

En marzo de 1948, día 27, escribe Wakonigg a Pablo (con toda seguridad se trata de Pablo Palazuelo, que fue gran amigo suyo): “He leído con interes tu última carta. Me alegra ver que estas de acuerdo con nosotros en que el deporte de exponer cuadros no nos va a hacer ganar dinero en unos años. El pretender convencer al bilbaíno que está todo el día leyendo balances o estadísticas, que Matisse es interesante y Dalí genial..., me parece mas allá de lo humano. En defensa de ese terrible ser te diré que aparte de que nunca ha visto, con rarísimas excepciones,

otros cuadros que Esquiveles, Madrazos, Lucas y Sorollas en su casa, no tiene tiempo para adentrarse en algo 'nuevo' y captar la melodía de una cara aunque sea verde y tenga tres ojos. Yfijate que nosotros hasta ahora hemos sido discretos. (...)

"No te digo el petardo que va a ser la exposición de ceux fameux aragonaises. Son Aguayo, Giménez Laguardia, 2 Lagunas y Pérez Pique-ras los que estallarán el 1º de abril. Me han mandado varios dibujos para el programa y desde Bucholz han llegado hoy dos cuadros: Sensacional! El 'Paisaje en amarillo' de Aguayo que tengo enfrente mío makes my heart jump; magnífico. Si las demás cosas son de ese porte creo que nos dará algo y nos tiraremos del sexto piso; tengo verdadera impaciencia por ver lo que está en camino. Para el catálogo con los dibujos me he basado en el que me han enviado tan oportunamente; me refiero al de dibujos y aguafuertes. Qui-



Ramón de la Rica, proyecto para la fachada de la librería-galería Studio, h. 1950

siera haber hecho algo más importante pues creo que se lo merecen, pero de momento no queremos precipitar la ruina. (...)"

Al comienzo, incluso se pensó en un complejo de tiendas y galería, cara al cual Antonio Bilbao pidió información a Imbert, organizador del Salón de Octubre, que funcionaba como "cónsul" de relaciones artísticas de Studio en Barcelona.¹¹ Incluso hubo un proyecto de Willi Wakonigg para abrir librería-galería con Bucholz en Paris, que no llegó a fraguar. A Bucholz le interesaba una zona comercial y de ventas, mientras que a Wakonigg le interesaba el recóndito y pintoresco Paris. Algo semejante pudo suceder entre los socios de Studio, pues se conservan dos bocetos de Librería y Sala Studio realizados por

Fermin Aguayo, *Composición Abstracta*, 1952



Ramon de la Rica, situados en la planta baja de la calle Marques del Puerto, es decir, en la zona del Ensanche, pero no hubo mas cambios de edificio que el mencionado traslado, dentro del Casco Viejo de Bilbao y en un área muy próxima a la Plaza Nueva. Cambio que sin duda permitió disponer de mayor espacio, por ser la casa familiar de Willi Wakonigg, y pagar un alquiler más económico.

En la carta citada mas arriba, podemos advertir que era el propio Guillermo Wakonigg, excelente diseñador de telas, quien realizó la mayor parte de los catálogos, y desde luego los que tuvieron interes artístico, variando muy frecuentemente de modelo, pues se implicaba en su elaboración. Es una de las facetas interesantes de la sala Studio, que merece

mayor desarrollo. También comenta con el citado Pablo el modo en que, aconsejado por él, quiere decorar la nueva galería, con gris neutro sin nada de azul y le pide opinión sobre la pared de "foyer" en rojo o verde. Así mismo, comenta la iluminación y le pide que hable para que espongan los artistas García Ochoa, Benjamin Palencia y Roberto Domingo. Todavía le pide que aleccione al visitante Antonio Bilbao, "Creo que el lunes o martes tendrás ahí a Antonio Bilbao; ayúdale, guíale y perviértele. Este viaje suyo no tiene mas misión que el orientarse, oler y tomar contacto con ese terrible mundo de la pintura. No dejes de enseñarle tu obra. Quizás convenga que le presentes a Bucholz. ¡Que vea también instalaciones de Salas!".

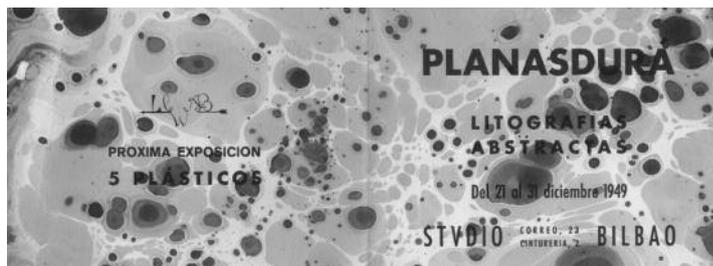
Relaciones y conexiones

Desde el comienzo de su funcionamiento, advertimos que Studio busca el apoyo de enlaces e informantes tanto en Madrid como en Barcelona, los dos núcleos de mayor –aunque también escasa– actividad artística. E igualmente, son los propios artistas quienes hicieron de enlaces con otros centros, como María Paz Jiménez, contactando a artistas de Bayona y San Juan de Luz, o Andrés Conejo, que logró una deseada exposición de Vázquez Díaz el mismo año 1948.

Sin embargo estos contactos con las redes de difusión y organización de eventos artístico-culturales se canalizaron pronto por medio de las propias galerías, instituciones como la citada Academia Breve, o con los

representantes de los grupos artísticos vanguardistas, como Planasdurá del grupo Lais (Barcelona) y Perceval de los indalianos (Almería).

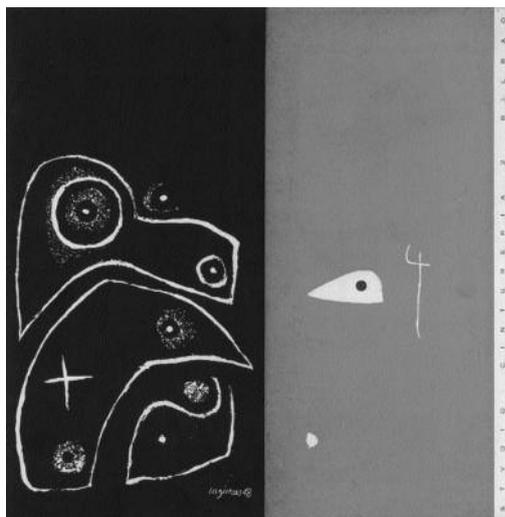
En Madrid, desde el inicio, se produce la búsqueda de apoyo y colaboración con Eugenio d'Ors, y su Salón de los 11, donde anualmente exponían once artistas por



él seleccionados, en la Galería Biosca y en el Museo de Arte Moderno. De ser el inspirador del Noucentisme catalán en el primer decenio del siglo, d'Ors había pasado a ser el inspirador de un Novecentismo español en los años 20, que en Bilbao se había sentido a través de la revista

Arriba, catálogo de la exposición de Planasdurá, diciembre de 1949

Catálogo de la exposición de Aguiayo, Laguardia y Lagunas, noviembre de 1950



Hermes (1917-1923). D'Ors defendía una idea de modernidad compatible con la universalidad del clasicismo mediterráneo.

Tras haber apoyado la sublevación de Franco, y ocupar brevemente la Dirección de Bellas Artes, d'Ors fundó con sede en Biosca la Academia Breve de Crítica de Arte, con unos cuantos socios eminentes. Dentro de la Academia Breve, había creado el Salón de los 11 y el Certamen de Primavera, con los que logró mantener un mínimo rescoldo de modernidad artística, compatible con lo que era su gran aspiración, la configuración de una Tradición Moderna, que diese una cierta réplica al Salón de la Academia de Bellas Artes, anclado en el academicismo.

Los seis socios de Studio se hicieron pronto de la Academia Breve, e intentaron que el Salon de los 11 pudiese ser mostrado en su sala, sin lograrlo. A su vez, D'Ors se interesaba¹² por exponer a un grupo de artistas vascos, a lo que los socios de Studio se negaban por no tener mas que un artista verdaderamente interesante, Jorge Oteiza:

“Recibida entretanto su amable carta en contestación a las nuestras dirigidas a D. Eugenio d'Ors en diciembre y marzo últimos, le exponemos a continuación nuestros puntos de vista a lo que Vd. Nos somete.

El proyecto de la Academia Breve de organizar eventualmente un Salón de los Once a base de artistas jóvenes de Bilbao, nos parece tan halagador como imposible de realizar. Desgraciadamente no existen hoy en día por

estas regiones ni grupos ni individualidades de suficiente interes artístico como para montar la exposición; nosotros somos los primeros en dolernos de ello, pues para nuestra sala sería un gran apoyo contar con espíritus como los 'Indalianos' o los 'Pórtico' u otras agrupaciones como existen también en Madrid. No podemos ofrecerles nada digno de la Academia Breve ni de ninguna academia; únicamente contamos como elemento de verdadero interes con el escultor Oteiza, de cuyas obras le enviaremos próximamente fotografías. (...)

Seguimos con la ambición de exhibir alguno de sus salones en Bilbao, pues sinceramente creemos que para nosotros sería el espaldarazo y un aliento que va haciéndose necesario (...)

Antonio Bilbao, Guillermo Wakonigg, los hermanos Manu y Ramon de la Rica, así como Patxi Barandiaran y Javier Llaguno, pertenecieron a la academia Breve desde 1949, dentro de una larga e ilustre nómina, en la que gentes de la nobleza, críticos, artistas y galeristas, así como gentes de cultura, la sostenían

con el pago periódico de una cuota.

Hay también referencias en la correspondencia mantenida con Enrique Azcoaga, crítico y poeta que dirigió la sala Bucholz durante un tiempo y también fue secretario de la Academia Breve, de algún escrito de D. Eugenio en que hablaba elogiosamente de Oteiza y Studio.

Durante 1949 y 1950 Studio mantuvo una estrecha relación con Enrique Azcoaga, a quien se atribuye la fundación del grupo "Joven Escuela de Madrid". A través de él, se logró la exposición en que participaron Alvaro Delgado, Redondela, Menchu Gal, García Ochoa etc. Con Azcoaga organizaron también dos ciclos de conferencias sobre Arte Moderno. En el primero participaron Sánchez

Camargo y Enrique Azcoaga, críticos, así como Gabriel Celaya y Blas de Otero, poetas. Fue en 1950, en torno a la exposición *Cinco Plásticos*. A continuación y por suscripción previa, se organizó un ciclo de cuatro conferencias dado íntegramente por Enrique Azcoaga, durante cuatro meses sucesivos. Por medio de Azcoaga se establecieron contactos con Pedro Bueno, Enrique Vicente, Capuleto y muchos más.

Otro enlace importante era la galería y librería Bucholz, que exponía a los artistas de prestigio renovador como el grupo "Pórtico", de Zaragoza, pionero del arte abstracto. En Bucholz, según recuerda Ramon de la Rica, se podían conseguir libros no autorizados por la censura. Existe una extensa correspondencia en alemán, que Guillermo Wakonigg mantuvo con la Galería. También fue a través de ella como se organizaron exposiciones de artistas de prestigio internacional. Una exposición de litografías de Picasso en 1948 y otra exposición de litografías de Andre Masson en 1949, compartida con cinco piezas de cerámica de Jorge Oteiza. Bucholz les puso en contacto con los artista Antonio Lago, Valdivieso y C. Pascual de Lara en 1948 y les proporcionó ejemplares del catálogo *Picasso en Nueva York*.

También Bucholz les encomendó al joven artista alemán seleccionado en el Salón de Eugenio d'Ors, Stephan Eberhard. No solamente expuso en la galería, sino que se llegó con él a un acuerdo de colaborar como ayudante de Wakonigg, por lo que Stephan se trasladó de Vélez Rubio a Bilbao, y se instaló a vivir en Studio en 1950. Mas tarde se casó con una cuñada de Antonio Bilbao y marchó a Ibiza. Stephen expuso sus dibujos oníricos anunciándolos como liquidación de dibujos en el contexto de una lectura poética de Blas de Otero, en 1950.

Pese a la relación de confianza entre Wakonigg y Karl Bucholz, aquel no logró convencerle de que expusiese la obra de su querida amiga M^a Paz Jiménez, aunque sí la de Eduardo de la Sota. El arte de M^a Paz le pareció solo "divertido".¹³ M^a Paz Jiménez, además de exponer dos años consecutivos atendiendo a la demanda de la propia galería, mantuvo una correspondencia muy afectiva con Willi Wakonigg, y buscó asiduamente expositores, tanto dentro como fuera de España, para Studio. Uno de ellos, el surrealista Gaspar Gracián, que había expuesto en las Salas Municipales de Arte de San Sebastián, fue expresamente recomendado por ella. Es muy posible que por otra parte la propia M^a Paz Jiménez iniciase una trans-

formación en su pintura de temas femeninos, hacia una obra mas alejada de arquetipos o menos identificable como obra de pintora, en la relación con Studio, porque así parece expresarlo en su correspondencia con Wakonigg, a quien agradecía el gran estímulo que Studio le había dado, y explicaba que iba progresando en la realización de bodegones. La negativa de Bucholz debió afectarle, pues ella deseaba mucho esta exposición, para ir abandonando su pintura naif de temas lúdico-femeninos, que tanto alabó Celaya.

A través de la galería-librería Clan, regentada por el poeta y vanguardista Tomas Seral y Casas, y donde M^a Paz Jiménez expuso en 1950, también lograron ciertos intercambios, como ponerse en contacto con Alvaro de la Iglesia para llevar a Studio la exposición de dibujos de los artistas de *La Codorniz*, entre el 10 y 16 de febrero de 1949, cuyo interesante cartel realizado en collage por Wakonigg, todavía se conserva. Los óleos y dibujos de Herreros, Picó, Mingote, Chumy, Tilu y Gila eran presentados en catálogo por un divertido texto de Álvaro de la Iglesia: "Visitante: únicamente la sonrisa puede recon-

Catálogo de la Exposición Surós, 1950



Catálogo de la exposición *La Codorniz*, febrero de 1949

struir un mundo destruido por el llanto. Hemos querido que en esta exposición descansen sus ojos de lágrimas y realidades. No verá en ella ni un pez muerto colgado ni un albaricoque pinchado de un palo, ni ninguno de los elementos que tan sabiamente se emplean en los bodegones para recordarnos la hora de almorzar. No vera usted tampoco mozas de Cascarrías del Pinarejo con cántaros en la cadera ni; ni paisajes vascos con bueyes y boinas, ni alegorías ligeritas de ropa con latinajos flotando en cielos muy azules. Por mucho que se esfuerce, le será imposible descubrir esos retratos que los pintores hacen a los parientes porque posan gratis, y que lleva títulos tan

sugestivos como *Mi prima, Grupo de mis cuñados merendando* o *Mi tía por parte de mi madre (...)*”

En el núcleo catalán se buscó la corresponsalía y apoyo de Víctor M^a Imbert, emparentado con Tomas Bilbao y director del Salón de Octubre, al que se consideraba como equivalente del Salón de los 11 en Barcelona. Imbert les puso en contacto, por ejemplo, con el pintor abstracto Planasdura, líder del grupo Lais, autores del Manifiesto Negro. Casi todas las exposiciones de artistas catalanes celebradas por Studio se lograron a partir de la conexión con este personaje, que no solamente proporcionaba información sobre los artistas pedidos por Studio, sino que también posibilitó el recorrido que Javier Llaguno, aprovechando un viaje de negocios, como consejero de Plomos y Estaños de Balmaseda, hizo por los estudios de los artistas.¹⁴ Studio obtuvo las direcciones de Planasdura, líder de Lais (S.Suros, A. Estradera, M^a Jesús de Sola, Bosch-Roger, M.Capdevila, J. Hurtuna, J. Surroca, Tina Nin, A.Picas y el escultor F.X. Modolell), así como de los artistas Mompou, Sunyer, Villá,, Humbert, Benet, Amat, Santasusagna, Viladomat, Tharrats, Ponç, Tapiés, y un largo etc. Imbert proponía a su vez exposiciones del *Ciclo Experimental*, organizadas por el pintor y crítico Angel Marsá en las galerías El Jardín. Y así fue como llegaron a exponer en Studio además del grupo Lais, individuales de Planasdura, Suros, Bosch Roger, Viladomat, Tharrats-Ponç, y se llevó una Selección de Pintura Catalana, con la participación de 24 artistas, entre cuyos nombres figuran Buxó, Cardona, Grau Sala, Santasusagna, Togores y Vila Puig, entre el 27 de febrero y 8 de marzo de 1950. Anita Sola de Imbert, esposa del citado, expuso en Studio en 1950, pintura de flores sintéticas interesante.

Studio informa a Imbert en 1949 de que Bosch Roger “ha salvado el pellejo, al final de su exposición gracias a Erasmo, a unos amigos, y a Studio: en suma, unas 10.000 pts. En cambio, Llauredó creo que se vuelve como vino (...) la exposición ha sido estupenda y la gente (la que importa, Zuazagoitia y sus amigos) dicen que no habían visto un escultor semejante hacía mucho tiempo. ¡Lástima que el Museo tenga en este momento un déficit de 140.000 pesetas! Si no fuera por esto es casi seguro que le hubieran comprado uno de los dos desnudos. En cuanto a Bosch, encontré plenamente justificado tu calificativo de ‘fenómeno’ y ‘monstruo’. Realmente es un pintor extraordinario, de gran personalidad, que tal vez nazca de la conjunción entre su fuerza constructiva –se les ve el esqueleto a sus composiciones, como si quisiera dejar bien patente la estructura de las cosas– y su gran sensibilidad para el color, dentro de un predominio azul y verde”.¹⁵

Otro contacto catalán era Cortes Vidal, a quien piden

las direcciones de Alba, Aulestia, Cap de Vila, Cuixart, Bosch Rogent, Rafols, Formells, Sucre, Todó, Tapiés, Suros y Marcos Aleu. También le pidieron que escribiese en Destino sobre Studio, y lo cumplió en una breve nota.

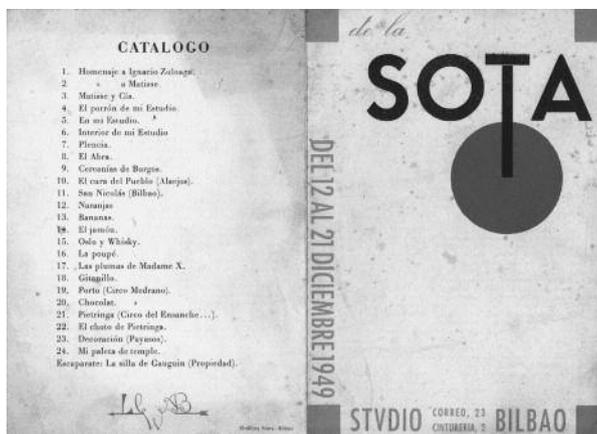
La librería Argos de Barcelona mantuvo una relación comercial con Studio a lo largo de estos años, enviando publicaciones de arte y reproducciones artísticas. Entre otras cosas, Argos vendió a través de Studio tres colecciones de una revista americana de arte contemporáneo. Y los socios tuvieron un cierto nivel de ingresos a partir de lo que mejor se vendía, las reproducciones artísticas. En cambio, para lo referente al enmarcado de obras que por ser dibujos, grabados o simplemente carecer de ellos, lo requerían, la relación con Macarrón de Madrid fue también constante y muy fluida.

Como actividades positivas, podemos decir que su ritmo era en cierto modo excesivo, pues aun cuando comenzaron haciéndose exposiciones cada quince días, enseguida se abrevió a una decena, como consta en el contrato de alquiler de sala. Solamente al final volvió a tener una periodicidad quincenal, o cuando alguien que lo pidiese expresamente y mediante el pago suplementario, como sucedió con el escultor Ves Revelli (Cónsul de Francia en Madrid), que expuso en 1948. Pero también fluctuó bastante el tipo de contrato. En el comienzo, el expositor debía pagar 250 pesetas por el alquiler quincenal de la sala, mas la publicidad de anuncios en prensa, carteles y programas. Al trasladar la galería, el precio de alquiler subió a trescientas y enseguida quinientas pesetas por decena. Pero a raíz del gran cambio producido al integrar 18 socios que debían pagar una cuota mensual de 100 pesetas, la galería asumió, para atraer a expositores interesantes, asegurar una venta mínima de 1.500 pesetas, mas gastos de publicidad y propaganda, así como del coste del transporte. Con la mayor frecuencia, el gasto del artista, que muy raramente vendía, se hacía mediante la cesión de alguna obra, que la galería solía elegir, y cuyo precio algunas veces era objeto de auténtico regateo entre Studio y el artista, sobre todo en los casos en que este se sentía más profesional que el galerista, como ocurrió con los componentes de Pórtico de Zaragoza.

Los socios fundadores compraban obra frecuentemente, pues eran coleccionistas. También trataban de ventas con el Museo, que bajaba mucho el precio.

Solamente una exposición llegó a durar un mes, la de *Cinco Plásticos*, y le pareció a Wakonigg, aunque se organizaron numerosas conferencias, aburridísimo. Lo estándar en esos años era la quincena, pero posiblemente en el Bilbao de la posguerra con diez días era mas que suficiente para ver la exposición. Por cierto, que era un tiempo de restricciones de luz, de las que en Madrid se quejaban mucho mas que en Bilbao.

A lo largo de los años, podemos ver que el carácter de los expositores varía enormemente, entre quienes, como Vázquez Díaz o Alvaro Delgado, por tener un prestigio reconocido podían exigir condiciones, y otros más desconocidos para los que exponer era importante. Así, Vázquez Díaz les impuso la exposición de su hijo, Rafael Vázquez Aggerholm, a continuación de la suya. Vázquez Díaz inauguró en el mes de mayo la nueva galería de Studio, situada como dijimos en el tercer piso de la calle Cinturería, nº 2. (en los catálogos, figura la entrada de tienda, Correo 23). El 29 de mayo, inauguraba su hijo, según había sido acordado previamente con el artista Conejo. Alvaro Delgado, cuyo éxito de ventas era notable, les dejó colgada una exposición a la que se había dado muchas vueltas, por haber vendido en Barcelona los cuadros que a él le parecían interesantes, y aun cuando Studio le propuso exponer los cuadros vendidos. Aplazó la exposición, en días inmediatos a su inauguración, hasta un año posterior. Pero este tipo de condiciones no fueron muy frecuentes, aunque si ciertas irregularidades en torno a fechas y pago de gastos, a veces desanimantes, según se desprende de la correspondencia. Se nota, por ejemplo, que las relaciones con el grupo Pórtico, que expuso en 1949 y 1950 (en la segunda reducido a Aguayo, Laguardia, Lagunas), fueron muy tensas al llegar al pago o entrega de obra, así como con el pintor Fernández Ochoa. Y no podríamos decir que a veces no tuviese que ver con ello el carácter amateur de Studio. Ochoa se enfadó porque, no habiéndosele siquiera notificado la inauguración de sus acuarelas, le reclamaron alguna como pago. Y es que, según el propio Ramon Rica, ellos preferían que el artista no viniese, para evitar gastos. En otras relaciones, por el contrario, la generosidad parece ser la tónica de los artistas, que Studio (en general con carta de Wakonigg) agradecía enormemente. Esto ocurrió naturalmente, con artistas como M^a Paz Jiménez, que regalaba habitualmente obra, con Gaspar Gracián, de Zaragoza, y con Surós, de Lais. M^a Paz Jiménez, como otros artistas locales, estaban encantados con el papel renovador y vitalista que Studio desempeñaba. Esta última, y Rafael Figuera, de los *Cinco Plásticos*, se lamentan con estupor de que la galería pudiese cerrar en 1950. Fuguera en carta dirigida desde Paris, en abril



Catálogo de la exposición de Eduardo de la Sota, diciembre de 1949

de 1950 dice: “Querido amigo Guillermo: sé por Aju-ria, que me manda información detallada desde ahí, que siguen las conferencias en Studio y la labor de machaqueo sobre las ‘conciencias’ dormidas de los ‘amateurs’ españoles que algún día despertaran al verdadero mundo del espíritu y mucho os tendrán que agradecer en vuestra labor heroica de seguir con tenacidad colgando en la sala pintura, hasta ahora, invendible.

”Por otra parte veo con satisfacción que desde que yo no estoy ahí ha aumentado enormemente el revuelo desde la exposición nuestra de ‘5 Plásticos’ y la inquietud entre los ‘pompier’ es ya manifiesta y continua.

”Por Dios Guillermo no os desaniméis ahora cuando más falta nos hacéis, nosotros pondremos de nuestra parte

todo el corazón que podamos pero la sala Studio debe seguir, por encima de todo, como trinchera de vanguardia. Nuestro grupo ahora es pequeño pero poco a poco iremos eligiendo gente (que la hay) y además la pintura que ahora es invendible, ¡yo estoy negro! Que será *la de moda* dentro de muy poco tiempo así que os cabrá la gloria de haber sido los primeros paladines del arte moderno en

Bilbao.

”Así que déjate de pesimismo y adelante que la próxima temporada la guerra ya se habrá generalizado además yo llevaré o enviaré mis cuadros de Paris que en Bilbao van a caer como una bomba.”

Cuando la sala comenzaba a tener ventas y contaba con mayor ingreso de suscripciones, esta se cerró para siempre. Por una parte, el cansancio de Wakonigg, que cada vez tenía mayor responsabilidad en Gastón y Daniela, pudo ser la causa fundamental. Pero también el resto de los socios fundadores habían asumido mayores responsabilidades en sus respectivos trabajos. Así lo ve hoy Ramon de la Rica. Sin embargo, las críticas que vemos hacia el bilbaíno en los escritos de aquel, y que la nota de cierre menciona, permiten pensar también en un cierto cansancio acumulado respecto a la ilusión de dar vida a un paisaje bastante reacio. El 9 de julio, Wakonigg firmó, en nombre de Studio, la siguiente nota que anunciaba su cierre: “Son varias las razones que nos han impulsado a dar este paso a pesar del interes afectivo que tendríamos en su continuación.

”En ésta última temporada, cuyo calendario de expo-

siones ha incluido nombres de los más interesantes dentro de la pintura y escultura española actual, muchos de ellos ya consagrados, hemos comprobado la total indiferencia del público y de gran parte de la crítica. No nos referimos a la escasez de ventas realizadas; ha habido más de las que esperábamos y de mayor interés, como las hechas al Museo.”¹⁶

”Lo que más fuertemente ha influido en nuestra decisión, es la enorme falta de interés demostrada incluso, con raras excepciones, por la mayoría de los propios componentes de Studio.”¹⁷

Por otro lado, la ampliación del número de tiendas de Gastón y Daniela pudo suponer mayor trabajo para Guillermo Wakonigg, y su propia especialización en el diseño, que le llevaría a pasar más tiempo en Madrid, en cuya tienda organizó en 1955 un excelente concurso y exposición de bocetos para estampados a mano con la participación entre otros pintores, de Millares, Feito, Tapia, Canogar, Ibarrola, Basterrechea, Sota...

1. En la documentación aparece con letras capitales y V en lugar de U, “STVDIO”.
2. Vid. F. Calvo Serraller: “Medio siglo de Arte de Vanguardia 1939-1985”, Fundación Santillana, Ministerio de Cultura, 1985.
3. Laura Mercader: “D’Ors tropieza con Biosca...La Galería Biosca que albergó una Academia”, en *Aurelio Biosca y el Arte Español.*, catálogo, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1998.
4. El Archivo de Studio fue conservado por Wakonigg hasta recientemente, en que pasó su mayor parte a Ramon Rica.
5. Archivo Studio. Carta de A.Bilbao a V. Imbert, fechada a 19 de enero de 1948.
6. Cuando pregunté a Ramon de la Rica como es posible que Studio desapareciese cuando comenzaba a venderse obra, este me dijo que Willi Wakonigg, quien realmente la sostenía, tenía cada vez mayor trabajo en Gastón y Daniela. También los restantes socios tenían mayores responsabilidades cada vez.
7. Vid. Adelina Moya: *M^{ra} Paz Jiménez. Apunte Biográfico*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2000.
8. Todavía se reía Guillermo Wakonigg, hace apenas un año, del cierre de la exposición de desnudos, que eran tan borrosos que apenas se veían, y que fue investigada por la señora del gobernador como censuradora. También quedan algunas peticiones de cuentas a Studio sobre sus exposiciones, por parte del Gobierno militar.
9. Ramón Rica recuerda que Guillermo Wakonigg les invitó, a él y su hermano Manu, a participar en un negocio no lucrativo, advirtiéndoles que no recuperarían el dinero jamás. De igual modo, a los artistas se les advertía por carta que seguramente no venderían. Lo cierto es que no se vendía apenas, salvo muy notables o consolidadas personalidades. Los socios fundadores eran quienes compraban a veces.
10. En carta a Imbert, Bilbao comunicaba que el proyecto abarcaba, junto a la galería de arte, otras tiendas, como una juguetería, y le preguntaba sobre este particular negocio, en el que aquel, promotor del Salón de Octubre en Barcelona, estaba implicado.
11. “Querido Víctor: vuelvo a escribirte, sin aguardar a tu contestación pues las cosas se van complicando hasta el punto de que –partiendo de nuestra sala de pintura– estamos pensando en poner, entre varios amigos, un negocio complejo que constaría de varias secciones: librería, pintura, muebles, perfumería, deportes y juguetes. Todo ello en plan de cosas caras, buenas, y de mucho gusto”. Sin fecha. Respondida el 22 de enero de 1948. Archivo Studio.
12. Archivo Studio. Carta dirigida a Juan Valero, de la Academia Breve, sin firma. 23 de abril de 1949.
13. Carta de Karl Bucholz a Guillermo Wakonigg. Archivo Studio.
14. El viaje estaba concertado con Wakonigg, pero este delegó como “alter ego” (sic) en el citado Llaguno, por salir más barato. “Él lleva una lista de nombres para invitarles a exponer en nuestra sala”. Archivo Studio, marzo de 1948.
15. Sin fecha ni firma, parece de Antonio Bilbao. Joaquín Zugazagoitia crítico de arte, era uno de los fundadores de Museo de Arte Moderno (1922-24) y uno de los responsables de que el Museo de Bellas Artes de Bilbao tomase un rumbo consolidado en la modernidad después de la guerra. Fue director del mismo en los primeros tiempos del franquismo y alcalde de Bilbao. En otra carta, Imbert habla de la enorme dificultad de vender en Barcelona, que agrava las exposiciones de los pintores y les hace reacios a ir a Bilbao.
16. En mayo de 1951 se vendieron al Museo de Bellas Artes *Retrato del pintor Redondela*, óleo de Álvaro Delgado (por 3.000 pts.) y *Plaza de Santo Domingo*, óleo de A. Redondela (por el mismo precio).
17. Archivo Studio. Carta de Rafael Figuera a Guillermo Wakonigg, fechada en París, abril de 1950.

Patricia Molins

Un gusto propio



Correo, 23

Se llamaba Guillermo Wakonigg, pero pocos le llamaban así. Él prefería Willi, un sobrenombre con el toque cosmopolita y más bien juvenil, con que a él le divertía involucrarse. Aunque para corregir el adjetivo debo decir que parecía tomarse la frivolidad con más seriedad que afectación. Incluso con generosidad, e incluso disciplina. Un término que no le disgustaba: *Disciplina en la estética*, un lema dandy, de otro tiempo, que él había escrito con rotulador sobre un humilde papel conservado en el escritorio de su casa bilbaína. La verdad es que hacía falta valor y personalidad para introducir la frivolidad en el austero ambiente de posguerra en el que Willi Wakonigg comenzó su trabajo al frente de la empresa textil que su familia poseía desde finales del siglo anterior. A través de ese trabajo, como director creativo y diseñador de telas de Gastón y Daniela, supo canalizar las aficiones artísticas que había demostrado desde su juventud. Que yo tenga noticia, la primera de esas aficiones fue la danza. De ella dejaría constancia mucho más tarde en la serie de telas inspiradas en los ballets rusos, un mundo que recogió con la visión colorista, exótica, refinada y popular a la vez en la que se reconoce a menudo la marca de su estilo y de su gusto.

Un mundo que sin duda le recordaba al país en el que había desarrollado la segunda de esas aficiones a las que me refería: la fotografía. En su archivo quedan



Carmina Urigüen, 1942

cientos de carretes entre los que destacan las pequeñas cartulinas con imágenes recogidas a finales de los años treinta y principios de los cuarenta. Destacan las fotos que hizo durante la guerra civil, en la que luchó enrolado con la aviación nacional, y las que hizo después en Rusia, como soldado de la División Azul. En pocas de ellas queda constancia del dolor y las duras condiciones con los que sin duda tuvo que enfrentarse. Son vistas de paisajes aéreos, momentos de esparcimiento con los compañeros, algunas dachas de madera o figuras de campesinos rusos. En muchas de ellas hay perspectivas forzadas, picados y contrapicados, formas de la Nueva Fotografía



Montaje, h. 1960

que WW pudo conocer y apreciar a través de las revistas de guerra, como la alemana *Signal*, por las que muchos españoles conocieron las nuevas tendencias de la fotografía e incluso del arte contemporáneo. Se percibe en ellas el ojo curioso, que mira con avidez los objetos y paisajes buscando en ellos una belleza peculiar, curiosa, que no está tanto basada en la belleza o riqueza intrínseca de esos objetos como en la resonancia y simpatía que despiertan en el fotógrafo. También se percibe el gusto por el juego –por ejemplo en las fotos de Rusia en las que amaga un paso de baile subido en lo alto de una columna– el sentido del placer que guió siempre el trabajo de WW A lo largo de su vida de viajero incansable por España, por Europa, por Asia, tomó miles de fotos en las que importa más el motivo que el encuadre, fotos que descubren su mirada ávida de estímulos para su trabajo posterior: un campo de flores en primavera, un muro, un mueble, o una simple estructura metálica.

Además de las fotos, volvía por supuesto de sus viajes con innumerables objetos que a menudo aprovechaba en los montajes para las tiendas de Gastón y Daniela, o para las ferias y exposiciones en las que la empresa participaba. Hierros, ropas y tejidos, faroles, sillas, manos... objetos que, como decía al hablar de los motivos de sus fotografías, no le interesaban tanto por su calidad o valor como por su curiosidad, rareza, o afinidad con su gusto. Algunos de esos objetos están aún repartidos por las tiendas de la empresa, y prueba de que más que atraerle el placer de poseerlos le guiaba el placer de mirarlos es que si alguien se interesaba por comprar los objetos que decoraban esas tiendas, se desprendía sin dolor de ellos. Porque además de su instinto artístico gozaba también de instinto comercial, y no sólo fue el responsable del gran crecimiento que Gastón y Daniela tuvo a partir de los años cincuenta, sino que también tuvo la idea de ampliar la dedicación del negocio, vendiendo ropa, accesorios, y muebles. Hay que tener en cuenta que orientó la expansión de la empresa hacia zonas de desarrollo urbano, como Madrid o Barcelona, pero también hacia zonas de segunda residencia, en los años del boom turístico en la Costa del Sol, Mallorca, o Levante, lugares que en los años cincuenta y sesenta vieron surgir un gran número de construcciones modernas, apartamentos sobre todo. Por su uso novedoso, como viviendas para vacaciones, los apartamentos y casitas turísticas fueron una vía importante de introducción de un gusto moderno en España, y Gas-



Interior de la Almoyna, Palma de Mallorca, finales de los 50



Montaje en Velázquez, 47



Jesús de la Sota, *Ondarraa*, 1955

tón y Daniela se preparó para surtir con sus telas, pero también con sus objetos y muebles, las necesidades surgidas de ese nuevo tipo de vivienda y de gusto.

Porque más que un estilo característico, creo que el trabajo de WW está definido por su gusto, un gusto personal, imaginativo, que más que bueno o malo debe considerarse propio. En sus montajes, en sus decorados para las tiendas, en sus diseños, se reconoce ese gusto personal, bastante ajeno a las modas o los tiempos, que le caracteriza desde sus comienzos. Es una mezcla abigarrada, chocante con frecuencia, que hace a veces pensar en las Wunderkammer, en su combinación de elementos naturales y abstractos, pobres y ricos. Más que barrocos, sus montajes recuerdan la alegría y refinamiento del rococó. En ellos siempre hay referencias a mundos que sólo en las combinaciones de WW pueden hallarse reunidos. Hay una combinación que podría considerarse ejemplar, porque reaparece constantemente a lo largo de su trabajo: referencias a la naturaleza (los guacamayos distintivos de las tiendas de Gastón y Daniela, o una urna con mariposas, o los motivos vegetales y animales de tantas de sus telas, tomados a veces del natural y con más frecuencia del arte), al mundo de la industria (estructuras metálicas, paredes de ladrillo visto, e incluso máquinas y componentes industriales abundan en sus decorados) y al mobiliario de fin de siglo (lámparas de hierro con tulipas de bolas, muebles hechos con ramas sin tallar, mecedoras de tubo curvado, sillas de hierro fundido...). Y por último, aunque no menos importante, referencias al mundo del arte. Gaudí, el constructivismo, el arte árabe... inspiran muchos de los motivos y colores de sus telas, ya desde los años cincuenta. Después iría añadiendo nuevos conocimientos, como el pop, pero mantuvo su interés por esos motivos iniciales, mien-

tras que nunca parecieron interesarle demasiado otras tendencias artísticas, ni siquiera el surrealismo, al que en principio podría suponérsele afinidad, por su gusto por el "objet trouvé" o por la miscelánea sorprendente.

Indudablemente, las tiendas de Gastón y Daniela fueron una reserva refrescante y heterodoxa en la España de los años cincuenta y sesenta. Una reserva posible gracias a la libertad con la que pudo trabajar WW, director artístico y diseñador de la empresa, pero también implicado en sus estrategias comerciales. Supervisar el diseño del producto e incluso realizarlo, pero además responsabilizarse de la presentación y difusión de ese producto, es decir, las tareas que competen al director creativo de una empresa, no eran labores —ni lo son hoy día— que estuvieran habitualmente en manos de una misma persona. Esa libertad le permitió participar en primera línea de la "ofensiva" que un grupo de artistas y arquitectos orquestaron en Madrid, a mitad de los años cincuenta, en contra del gusto conservador e historicista que había dominado en los años posteriores a la guerra. Inspirándose en las teorías constructivistas, pero también en el ideal de la "catedral" medieval, se defendió la idea de cola-

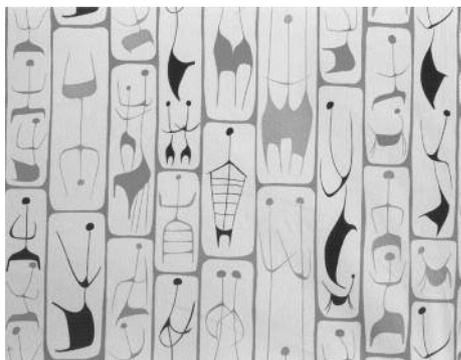
boración entre las artes en el marco de la arquitectura, y la abstracción como tendencia artística propia del siglo xx. A la vez se buscaron motivos españoles con los que “nacionalizar” el estilo contemporáneo, especialmente los motivos más afines a lo abstracto, como las decoraciones geométricas árabes, el trencadís de Gaudí, la arquitectura y artesanía populares, las pinturas prehistóricas... WW había tenido una galería en Bilbao, y gracias a ella, a su interés por la pintura, y a su amistad con artistas como Palazuelo participaba de las preocupaciones por la renovación artística del momento.

La Triennale de Milán de 1954 hizo ver a ese grupo de renovadores las dificultades de modernización del hábitat sin contar con el diseño industrial. La Triennale defendía la colaboración entre las artes, que en España era una realidad: en numerosos edificios colaboraban artistas y escultores, no sólo con sus obras, sino también diseñando muebles y objetos. Pero era una producción artesanal, y la Triennale exigía también que se presentaran objetos de producción seriada industrial, la única forma de producción posible para el cliente masivo y anónimo del siglo xx. De ahí que un grupo de arquitectos y artistas, capitaneados por Carlos de Miguel, director de la revista “Arquitectura” vieran la necesidad de atraer a las industrial a su ideal de colaboración y renovación, promoviendo primero concursos y creando, ya en 1957, el SEDI, la Sociedad Española de Diseño Industrial. Los concursos debían servir para poner en contacto a arquitectos y artistas jóvenes con empresas, contribuyendo a orientar a los primeros hacia el diseño, y a las segundas hacia una producción estética e industrialmente más avanzada.

WW era en ese momento una de las pocas personas que desde el mundo de la empresa podía aceptar con entusiasmo esas ideas. Creó sus tiendas en amistosa colaboración con el arquitecto Aburto, quien supo ordenar y dar forma a las orientaciones de Wakonigg. Y convocó dos concursos de diseño textil a los que invitó a participar a una extensa nómina de artistas jóvenes. El primero de ellos a finales de 1954, y el segundo en 1956. En el primero los temas eran los siguientes: Tauromaquia, Castilla, Arquitectura española, y además un tema libre. En el segundo podían utilizarse motivos marinos (Cantábrico e Ibiza), artesanales (entre ellos “lo árabe en España” y “cerámica valenciana”) o del campo (naranja, limón, vid, olivo). Fueron muchos los artistas que optaron por los temas españoles, pero gracias a la posibilidad del tema libre se presentaron algunos de los bocetos más interesantes, como los que presentaron Feito u Ortíz Pirla. Otros optaron por inspirarse vagamente en los temas sugeridos: Jesús de la Sota con “Ondarroa”, Canogar con “Tomaquets” o Millares con “Ibiza” reducen sintéticamente el tema hasta llevarlo casi a la abstracción. Por último otros interpretaron el tema a su manera, como hizo Arcadio Blasco con sus motivos taurinos que en realidad están más cerca de la pintura prehistórica que de la tauromaquia. Los diseños de Blasco están entre

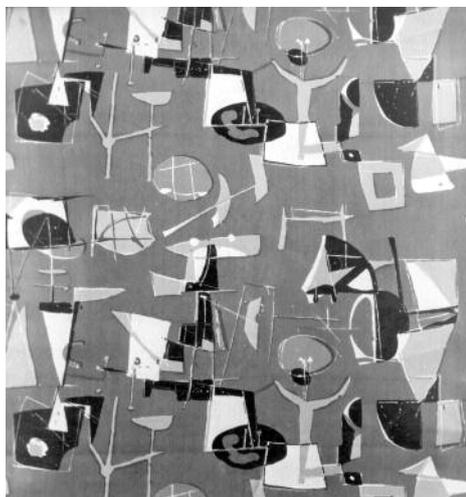


Foto de moda en Velázquez, 47, finales de los años 50



Estampado *Caña* sobre diseño de Arcadio Blasco, 1955

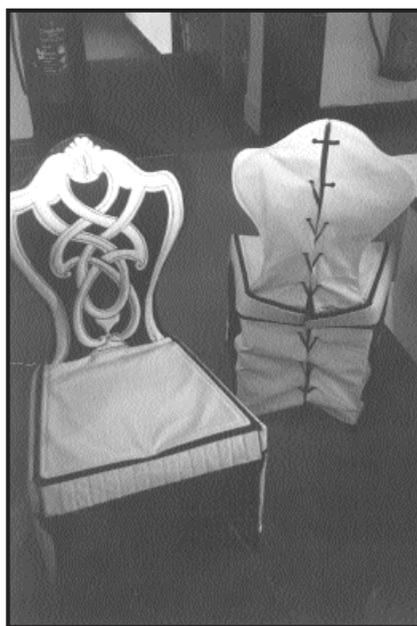
los más felices, y aún hoy pueden adquirirse. Otros muchos sin embargo no pudieron llevarse a la producción debido a que no reunían las condiciones necesarias para su estampación seriada. WW era consciente de las dificultades que los bocetos de los artistas podían ofrecer, dado su desconocimiento de la técnica, y por ello en la convocatoria del concurso se esfuerza en explicarles las medidas exigidas (largo: 1,30-1,35 m; ancho: 75-80 en el primer concurso, 50 en el segundo), y sobre todo les pide que tengan en cuenta la necesidad de no presentar motivos aislados, sino composiciones que puedan repetirse indefinidamente. Así mismo advierte que se valorarán sobre todo las que tengan menor número de colores y tintas planas. Pero a pesar de sus advertencias muchos de esos bocetos están concebidos como pinturas, y pocos de los artistas se ocupan de buscar motivos que puedan enlazarse y repetirse en grandes extensiones de tela.



Rafael Canogar, *Tomate*, 1955

Del segundo concurso no llegó a hacerse una exposición con los bocetos seleccionados, a diferencia de lo que había ocurrido con el primero. A finales de los cincuenta muchos de esos artistas habían ya logrado abrirse terreno en su profesión, y dejaron de interesarse por el diseño, pero esa época de los concursos en la que Gastón y Daniela tuvo un papel protagonista abrió una promesa de fertilidad y renovación que dejó su poso, aunque por desgracia no tuvo continuidad ni gran repercusión. Los diseños tuvieron escaso eco en la clientela, aunque proporcionaron prestigio a la empresa, y pocos artistas mostraron verdadero interés por adaptarse a las necesidades de producción. Para Willi Wakonigg fue sin embargo una experiencia indudablemente productiva, que recordaría toda su vida con placer. Incluso parece haber reutilizado algunos de los motivos en telas diseñadas por él. Una hermosa fotografía recoge por ejemplo un paraguas en cuya tela, de manchas y líneas abstractas, hay un eco de las telas de Millares. La fotografía muestra muy bien el gusto de Wakonigg

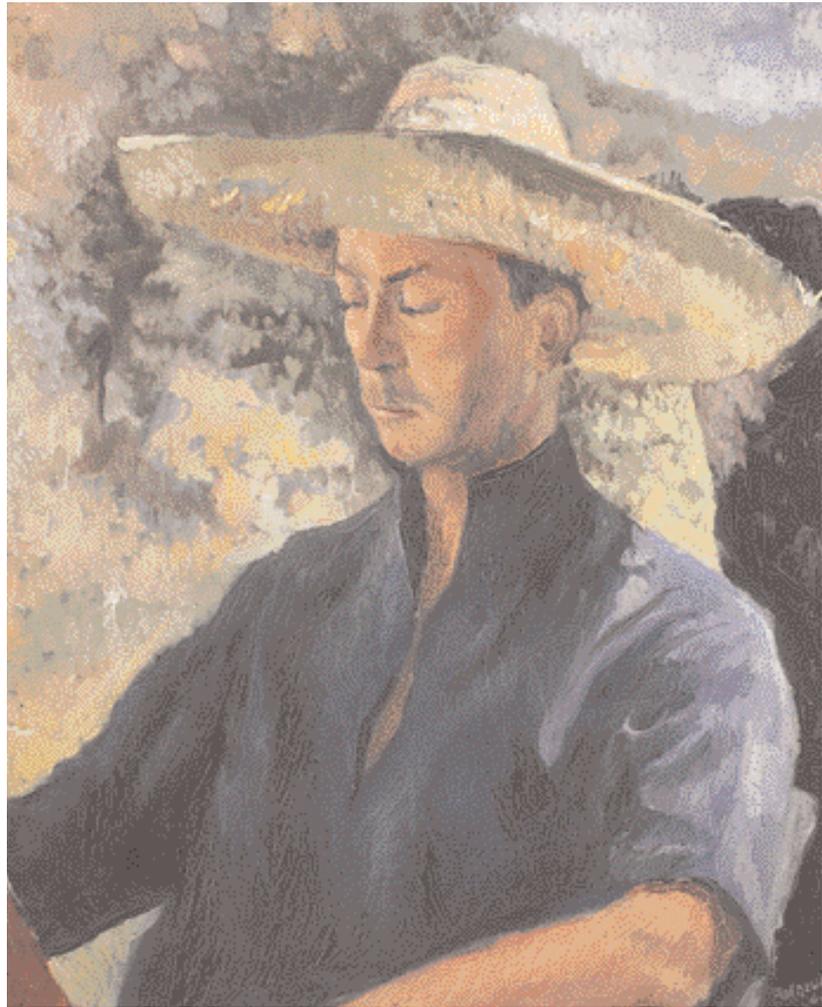
Sillas con fundas



en el momento en el que más de cerca sintonizó con el gusto de su tiempo y más contribuyó a la renovación de ese gusto, a finales de los años cincuenta: una joven posa sentada en una silla de Eames rodeada de paraguas con telas de Gastón. En la composición se combinan una serie de estructuras lineares que oscilan entre la curva y la recta, lo abstracto y lo orgánico: el muro de ladrillo visto, las estructuras metálicas de la silla y del escultural “perchero”, el suelo de cerámica irregular. Quizás por su dedicación al diseño textil, destinado a recubrir, a WW siempre le gustaron los muebles y los diseños basados en estructuras, en los que el esqueleto o armazón es también la superficie.

He dicho antes que más que un estilo propio lo que podría destacarse en Guillermo Wakonigg es un gusto propio, del que supo hacer un estilo. En eso se ase-

meja a decoradores y diseñadores peculiares, como su admirado Fornasetti o como la americana Elsie de Wolfe, a la que interesaba más la creación de ambientes que la ortodoxia en la reunión de objetos, o el valor de esos objetos. Pero creo que si algo define el estilo de interiorismo practicado por Wakonigg en sus tiendas, en su casa y en sus montajes, es la combinación entre objetos y soportes con una gran definición estructural –utilizando a menudo también motivos estructurales para los tejidos destinados a suelos y paredes– con otros que son puro recubrimiento, superficie. Una de las imágenes más irónicas que aparece en sus fotografías, tal vez un diseño suyo, es una pareja de sillas que utilizan paradójicamente la relación entre estructura y superficie: el mueble no se ve, está recubierto por una tela en la que se dibujan las curvas entrelazadas, convertidas en filigrana en el diseño, de una silla decimonónica. Una funda posmoderna que define bien la falta de prejuicios y el gusto –ni bueno ni malo, ni vanguardista ni conservador, sino propio– por el juego y por las formas que guió siempre a WW.



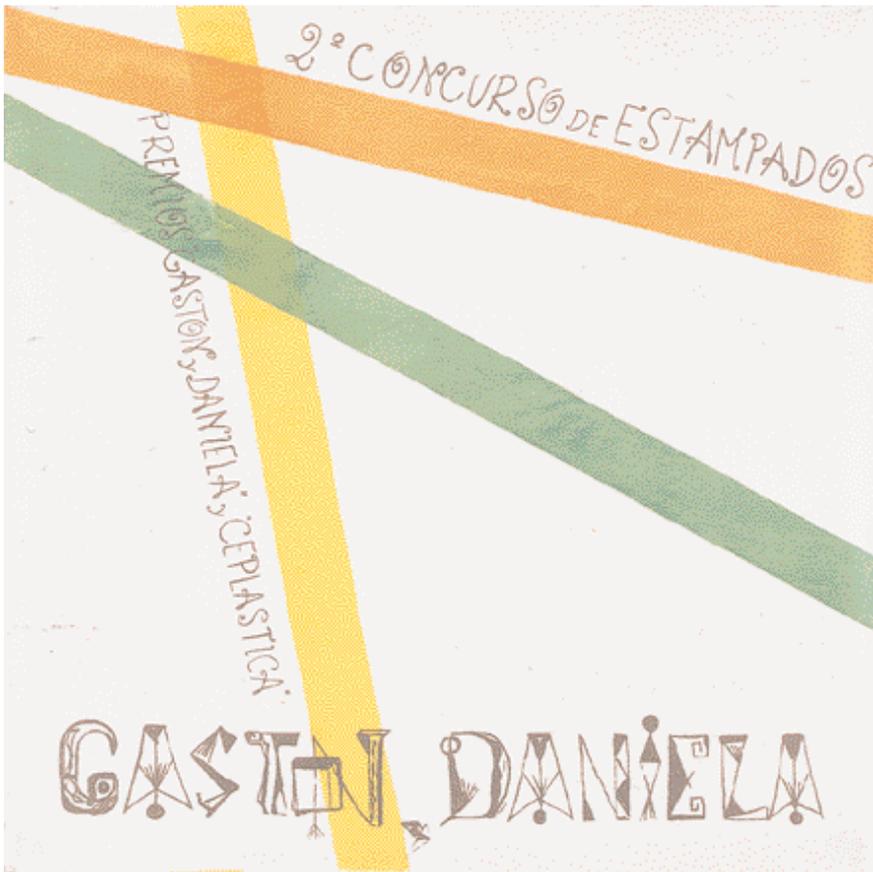
Pablo Palazuelo, *Retrato de WW*, 1944



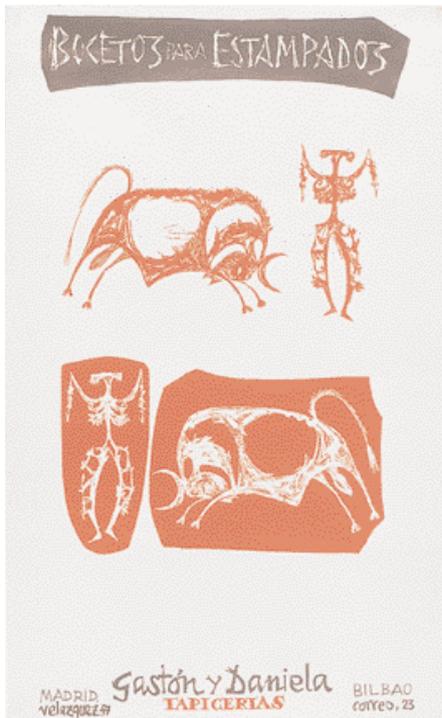
Gaspar Gracián, *Composición surrealista*, 1949



Jorge Oteiza, *Tobías y el Ángel*, 1949



Cartel para el segundo Concurso de Bocetos para Estampados, 1956



Cartel para la Exposición de bocetos, 1955

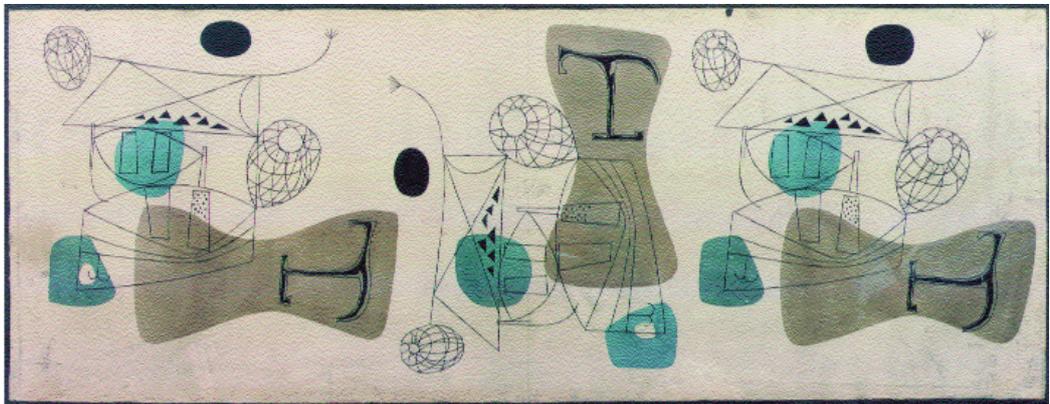


Dibujos de Rafael Aburto para la tienda de Velázquez 47, 1952

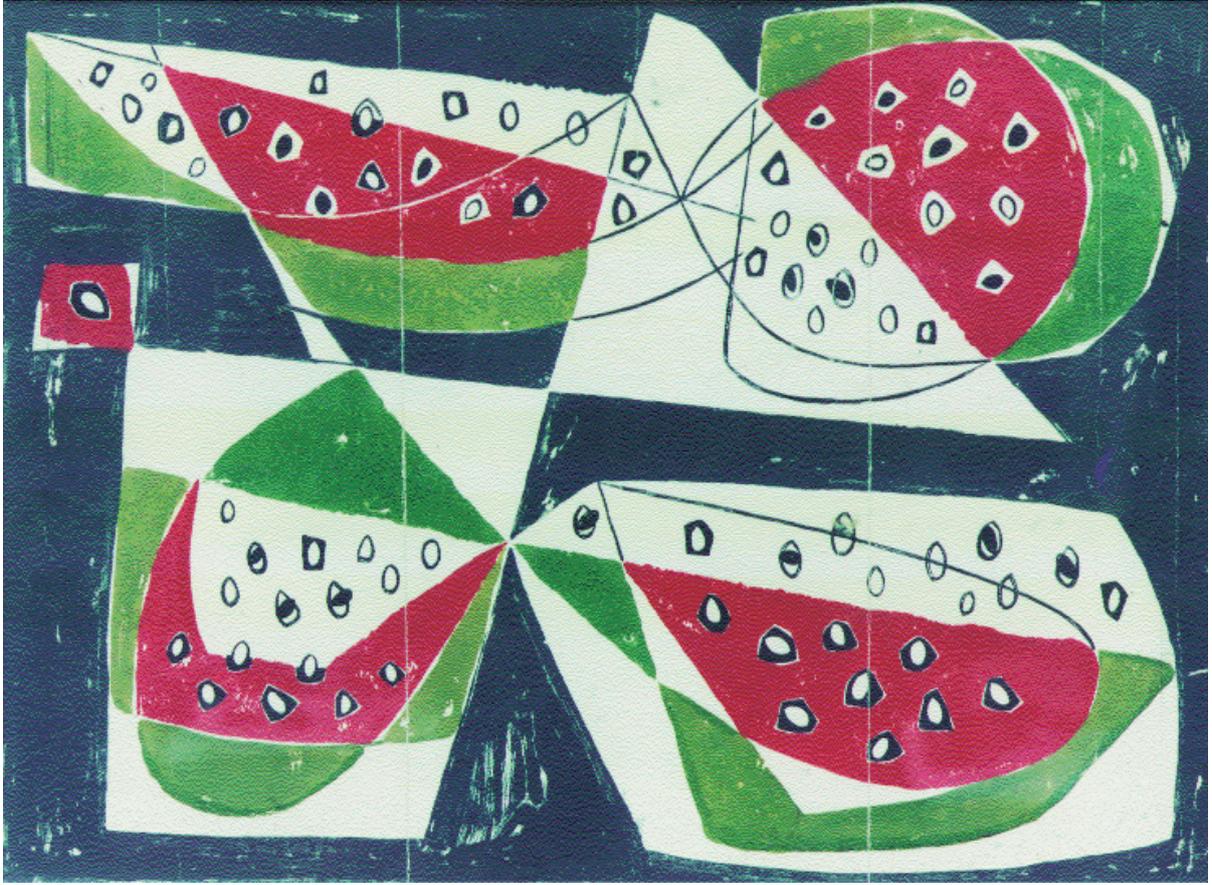




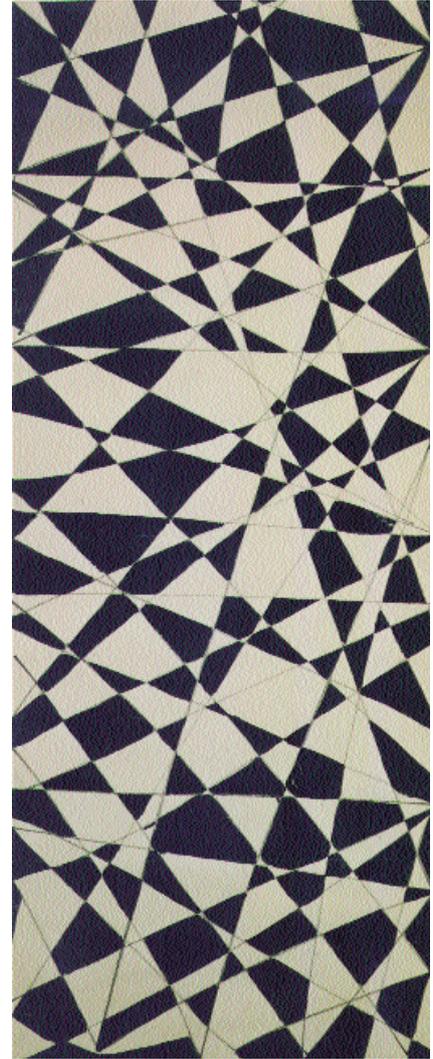
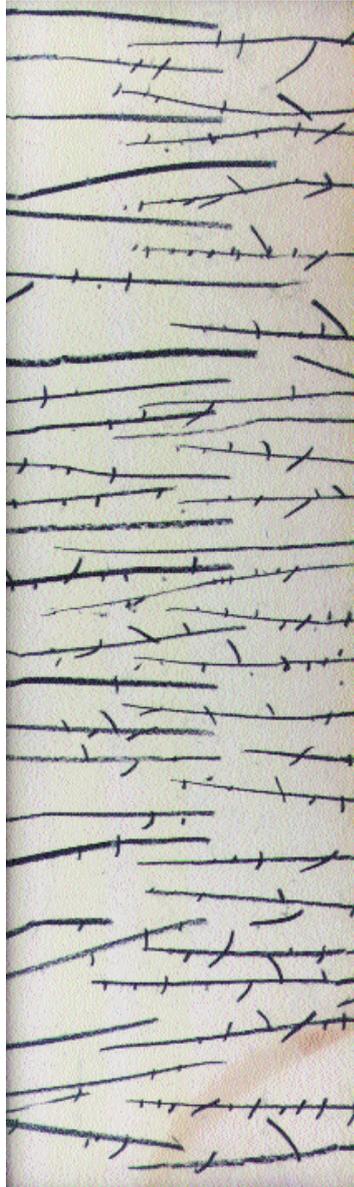
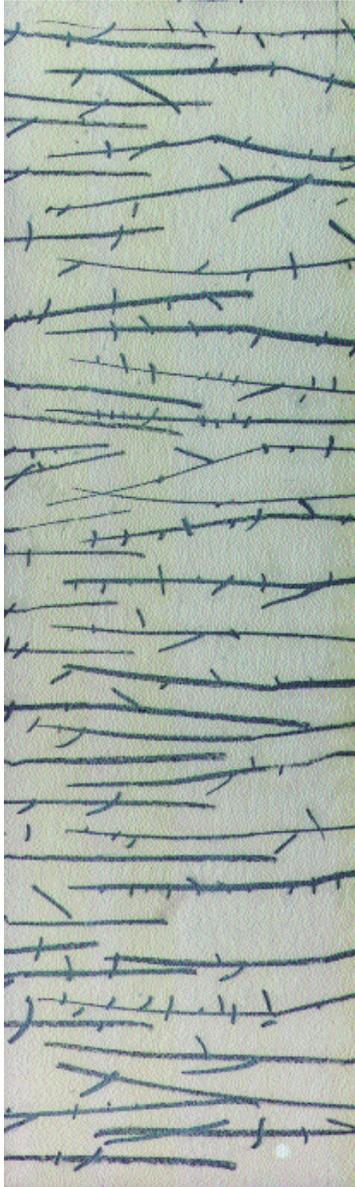
Luis Feito, *Constelación*, 1955



Manolo Millares, boceto del estampado *Ibiza*, 1955



César Manrique, boceto del estampado *Sandia*, 1955

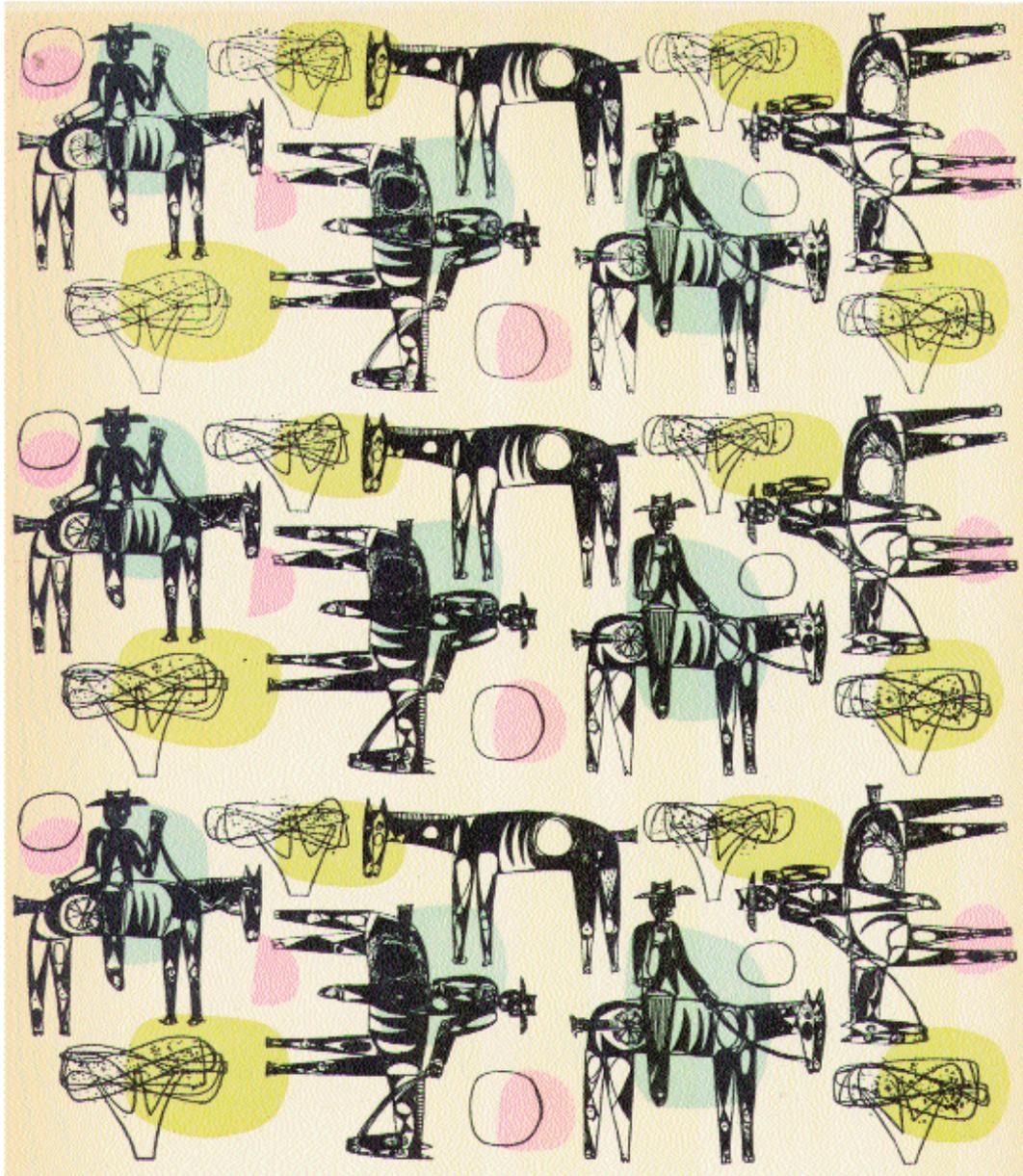


Amadeo Gabino, boceto para el segundo concurso *La arabe en España*, 1956

Jesús de la Sota, bocetos para estampado, 1955

Manolo Millares, *Farcas*, 1956
(segundo concurso)





Manolo Millares *El Olivo*, 1955



Ramiro Tapia, *Pájaros*, 1955

Elena Santonja, retrato de Nati Cortés con estampado *Pájaros* de Ramiro Tapia, 1957

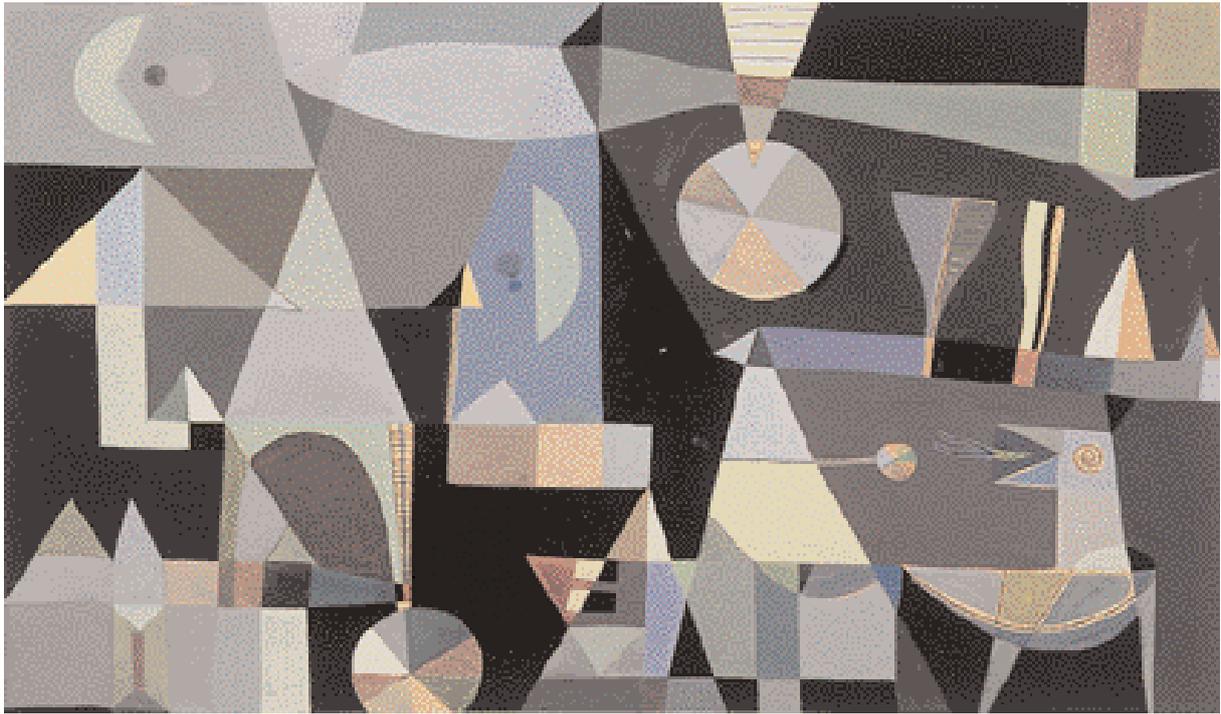


Ramiro Tapia, boceto para el segundo concurso, 1956

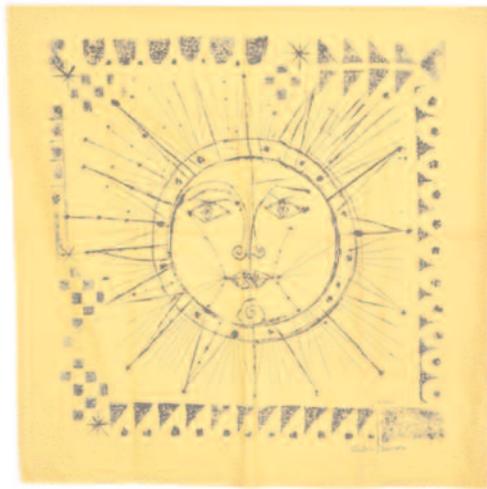




Interior de la tienda de la calle Correo de Bilbao, montada sobre estampado de Arcadio Blasco, 1957



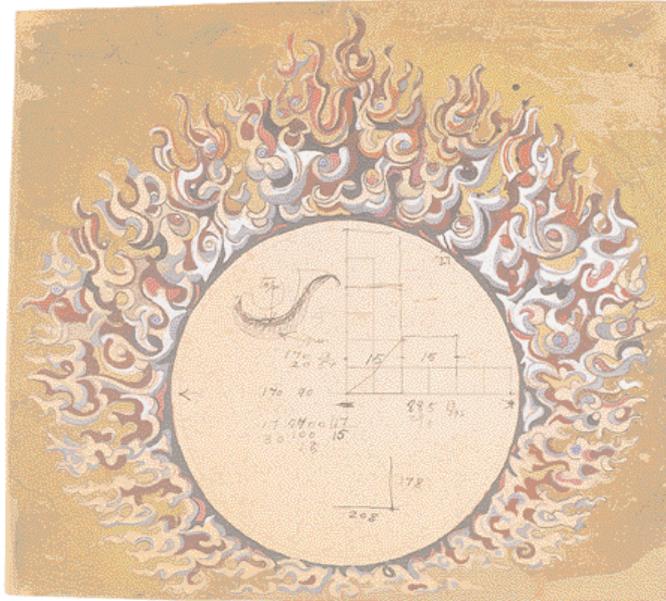
Ramiro Tapia, *Composición*, gouache, h. 1956



Ramiro Tapia, pañuelo *Sol*



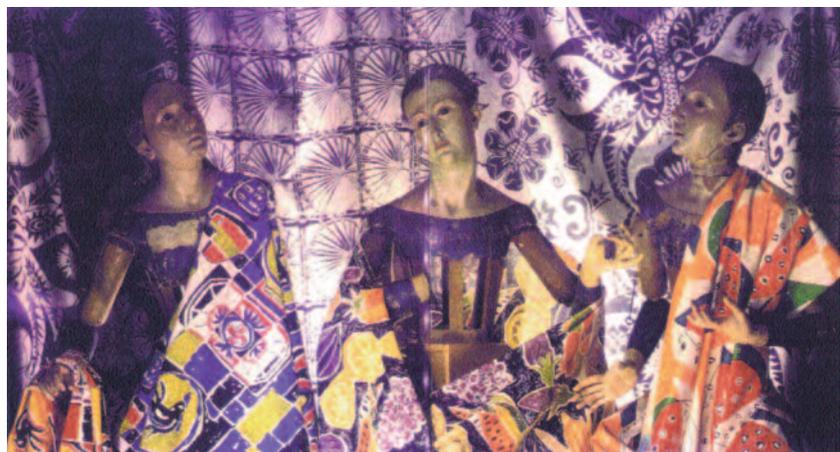
Pañuelo *Torero* (Hipólito Sánchez Arjona), 1957



Rafael Aburto, boceto para chimenea cerámica, Velázquez 42, 1966



Tienda calle Velázquez 42, obra de Rafael Aburto, Madrid, finales de los 60



Montaje con santos y telas de diferentes épocas, años 90



Equipo Crónica, pañuelo *Acróbata*, editado por Gastón y Daniela, años 70

Equipo Crónica, *Acróbata*, gouache, 1972



Equipo Crónica, pañuelo *As de Menina*, 1971



Caballo de Equipo Crónica, de la Colección de lo Absurdo de Gastón y Daniela, años 70

Equipo Crónica, boceto para pañuelo *Menina*, 1971



Equipo Crónica, pañuelo *Menina*, 1971

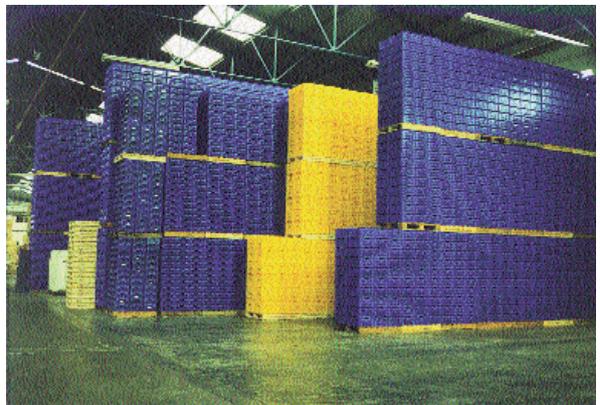
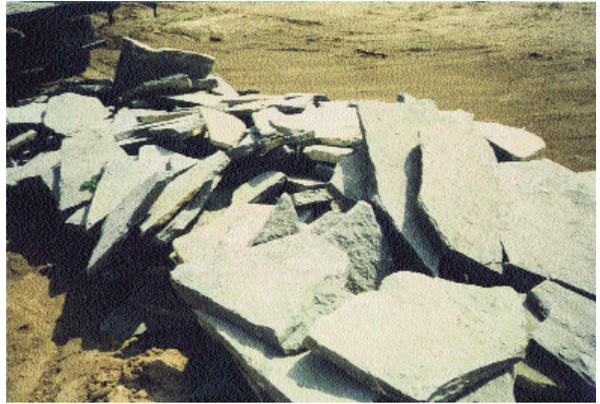
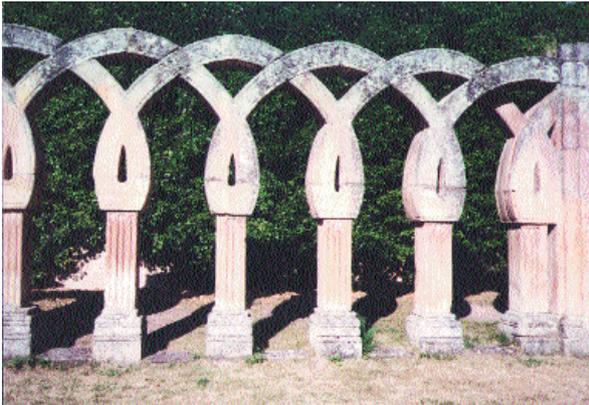




Archivo de telas de WW en la calle Correo



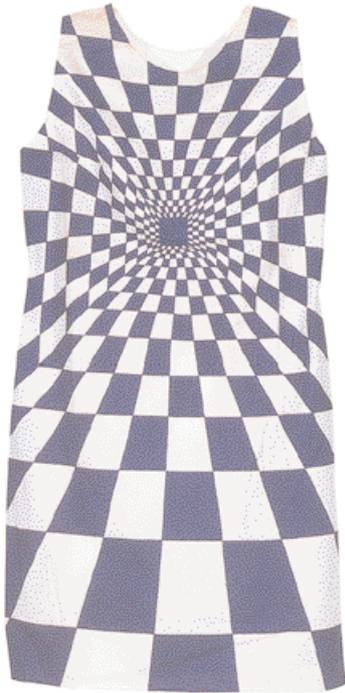
Despacho de WW en la calle Correo



Fotografias de WW



Pilar de la Rica y Daniel Tamayo, decoración del edificio de la calle Correo en Navidad de 1972



Traje op, idea de WW, años 70

Estampado Kiev, 1984



Estampado pentagrama, Homenaje a Mozart



Estampado tipográfico



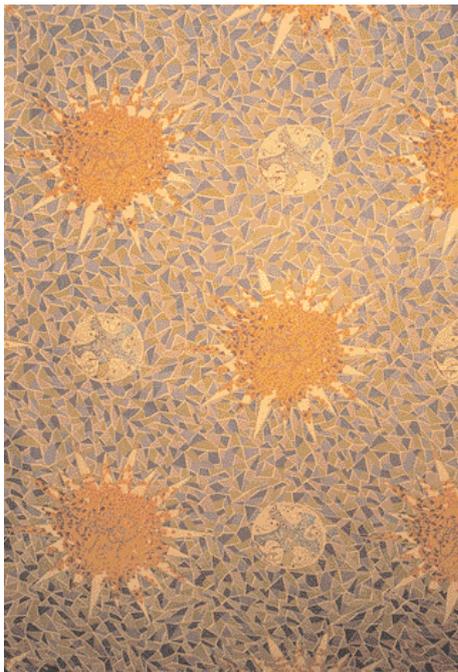
Estampado Pollock, años 80



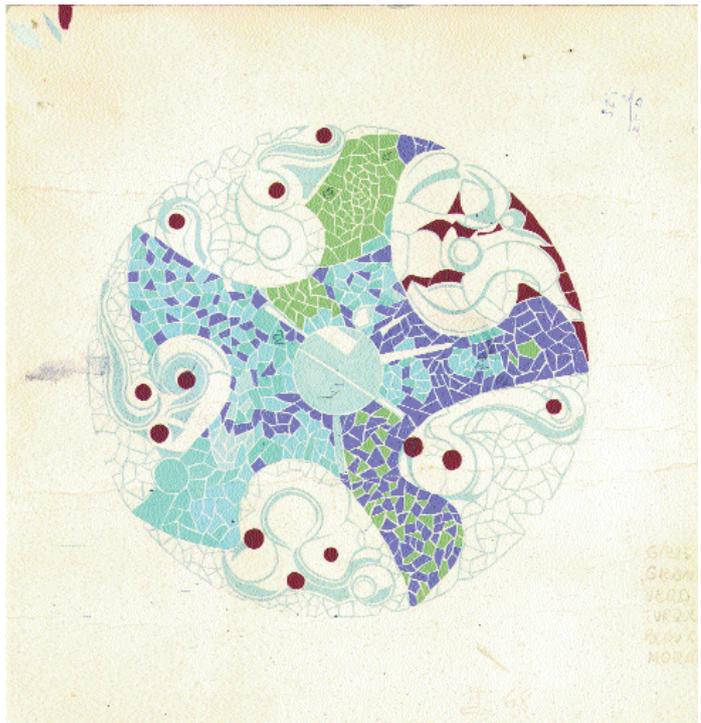
Estampado Liechtenstein, años 90



Estampado *Parque Güell*, Colección Gaudí



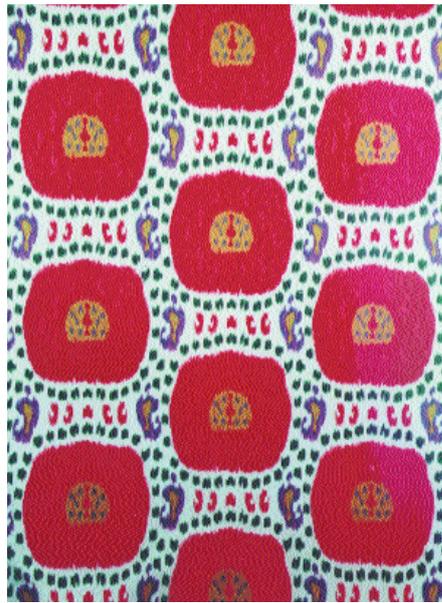
Estampado *Explosión Cómica*, Colección Gaudí, 1984



Dibujo de Ángela Ducasse para una roseta del estampado *Explosión cósmica* de la Colección Gaudí, 1984



Montaje con la Colección Gaudi en la tienda de Velázquez 47, Madrid, 1987



Tela de la Colección Caucasus, h. 1990

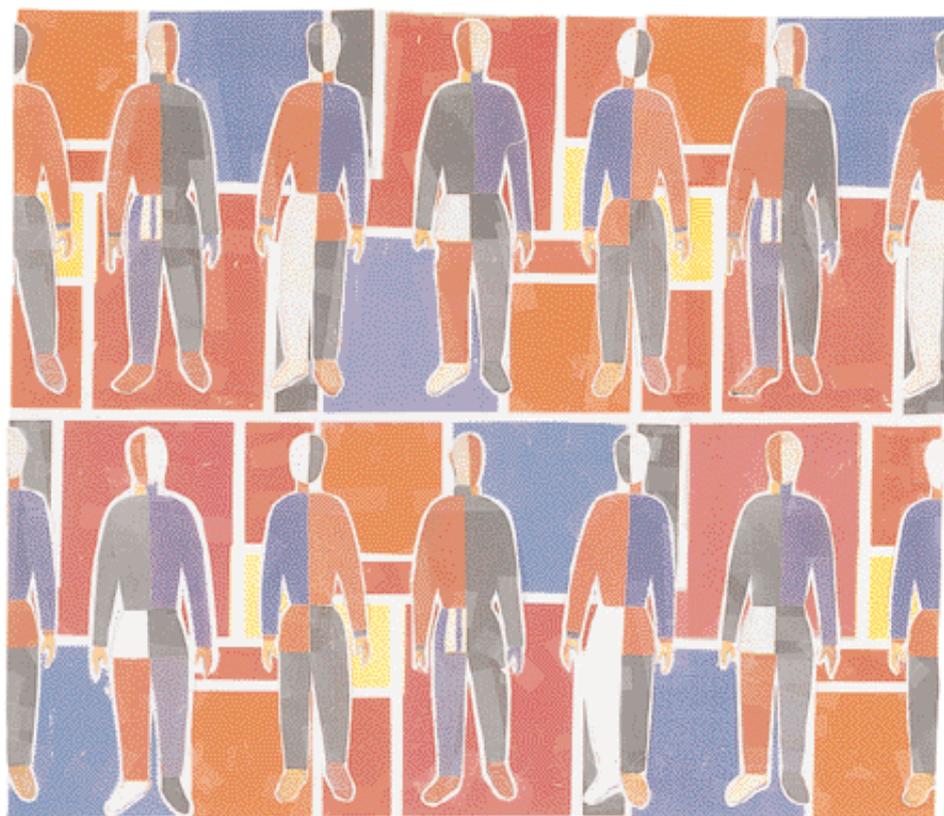
Estampado *Gran Sol*, inspirado en un caftan de la colección de WW, finales de los años 80

Boceto collage con caftanes, años 90





Boceto collage de WW para el estampado *Comedia dell'Arte*, h. 1998



Último boceto de WW para el estampado *Malevich*, 2000



Escultura de Andrés Nagel en su casa de la calle Correo



Armario de los sombreros en su casa de la calle Correo

Ramiro Tapia

WW, la magia de la intuición



Correrías de anticuarios, 1958.
WW y Ramiro Tapia en Santiago de Compostela



El festín del gato, dibujo a tinta de Ramiro Tapia, 1966

En route... en route El grito de guerra trepaba agudo y riente por la hiedra que esquinaba la calle Cinturería con la de Correo, en la parte vieja y ennegrecida de aquel Bilbao de principios de los 50. Desde el balcón observaba la furgoneta, motor en marcha, y desde dentro esa voz inconfundible que gritaba.. En route.. En route, entre impaciente y jubilosa, llamándome con los nervios de la prisa y la ansiedad por comenzar nuestro safari de fin de semana por el pellejo ibérico del norte.

El guía al volante de aquella pseudo-tanqueta, desafiaba a la temprana niebla con su zamarra de pastor leonés del Val de San Lorenzo, pantalón de pana, botas andariegas y algún gorro de procedencia indescifrable.

Bajaba yo saltando las escaleras de Gastón y Daniela, con la misma ilusión y alboroz que mostraba desde aquel coche mi maestro, Willi Wakonigg.

Mientras me dirigía a la puerta de la calle, por las distintas dependencias de esa especie de “cuevas de tesoros”, el olor a tapicerías y cera de las mesas antiguas enardecía aún más mis ansias de aventura, en este viaje de rastreo y exploración por las almonedas rurales y tugurios chamarileros de aquella España de posguerra.

Tomaríamos la zona de Vitoria y la Rioja en un día de Sábado cualquiera.

Atravesamos el precioso puerto de Urquiola entre su dorado bosque otoñal de robles para recorrer el itinerario previsto. No parábamos de hablar y reír sacándole

punta a todo, imitando y criticando a muchos conocidos y chisteando de muchas situaciones “chirenes”. Llegados a nuestro territorio, bien en algún pueblo o villa que Willi tenía localizado, entrábamos en las naves donde enredados entre telarañas y aperos, yacían semiescondidos aquellos viejos muebles que se entreveían mostrando algún resquicio, para ser rescatados del olvido en pajares, tenadas o almonedas pueblerinas, en donde el anticuario las más de las veces era un tratante lanero con su mandil y su boina enmohecida. Allí había que intuir lo que se encubría arrinconado y olfatear cual perros de caza las “alhas” ocultas entre tanto cachivache de labranza y tanta morralla. Mira esa talla barroca, me parece ver una alacena bestial pintada de azul turquesa, fijate en esa columna que ahí asoma, un grabado rarísimo, una retorta, un alambique..., en fin para qué seguir, cientos de objetos a cuál más dispar y atrayente.

Eran años mágicos para nosotros en donde toda acción olía a aventura, en donde todo estaba por hacer y en donde lo espontáneo y directo avalaba la genialidad del personaje, sin ambiguos artificios.

Después de los consiguientes “tratos”, llenábamos la furgoneta y de todo aquello extraía. W.W. su botín para confeccionar sus retablos.

Estatuas asombrosas, jarrones insólitos, lámparas increíbles, relojes raros, alacenas con cajones desbordando telas maravillosas, la hojalata modelando

todo tipo de formas, jaulas, espejos, estrella de latón, objetos excepcionales y retales de artefacto entremezclado todo ello con maravillosos estampados y alfombras y colchas entre sillones extraordinarios, grabados, cuadros y aparejos inclasificables provenientes del alquimista de un mago.

Un mago que agitando una coctelera fantástica, ponía en movimiento todos esos objetos, haciéndolos traspasar el espejo de Alicia, y al otro lado de ese espejo Willi Wakonigg aparecía intergaláctico, intemporal, con su risa irónica de fauno, infantil y perverso, generoso y avaro, pícaro e ingenuo. Ante todo Willi era brillante, chispeante y vital como una burbuja del espíritu del orujo blanco, que era su bebida de sobremesa después de unas pochás y un Idiazábal en el Cojo de Amorebieta o en Garmendia de Gasteiz, o cualquier tasca de camioneros en carretera donde gustaba repostar conociéndolas a todas, como las conocía por su experiencia trotadora. Alguna Faria con el café? – sí, pero cuidado, no por fumar que no lo hacía, sino por adoptar digamos, una estética “carpetovetónica” con el humor que le caracterizaba.

Así era Willi. Un pastor de la estepa castellana, un marqués de la corte de Versalles, un truhán, un exquisito, un conjunto de sumandos necesarios para desorientar al personal ortodoxo, al “establishment”, a la burguesía anodina y clónica, a la que ofrecía a su vez esos tesoros destelleantes, esos objetos insólitos, inclasificables, pero dispuestos y engarzados en un escenario de las mil y una noches, sacando el máximo valor a cada cosa, tanto a las lujosas como a las pobres, extrayendo el ánimo de las mismas con el único objeto de su contribución al arte.

¿Qué era Willi Wakonigg?, ¿un artista?, ¿un vanguardista?, ¿un rompedor?, ¿un decorador?... Willi era ante todo un intuitivo, un producto químico de un gen dotado de una sabiduría y un olfato infuso, peculiar y único. Nadie ha sabido combinar los productos humildes, algunos de desecho y carentes de valor, con la excelencia de la alta calidad, el lustre y el rango con lo sencillo y modesto, sacando de todo ello una fantasía exuberante y esplendorosa de fascinación y buen gusto.



Camarote de la calle Correo, finales de los 50

La tienda y el concurso

La tienda, su distribución y materiales fueron proyectados por el propio Willi Wakonigg y su amigo el arquitecto bilbaíno Rafa Aburto. Ya de por sí el conjunto de este local y su ambientación eran únicos y distintos en su esencia a todo lo que en esos años existía en este país. La primera puerta española antigua dispuesta hacia la calle de Velázquez como entrada de Gastón y Daniela a comienzos de los años cincuenta, marcó ya la pauta para el desarrollo de una nueva cultura en la estética española de la decoración.

Posteriormente, en 1954, W.W. convocó un concurso de bocetos para estampados a mano entre pintores españoles sobre temas netamente españoles para ser realizados por nuestros artesanos. Resulta, y más ahora, muy significativo el empeño de este hombre extraordinario en acentuar la personalidad de lo español, adaptándolo al arte y a la artesanía popular en sus innumerables facetas para universalizar la estética de lo autóctono, exportándola a todo el mundo y contribuyendo a difundir una



Mercadillo, años 60



Exposición de los bocetos para estampados de Gastón y Daniela, Madrid 1955

imagen moderna, de un país que estaba todavía adormecido con los estertores y la resaca de una horrible contienda.

Este concurso cristalizó e una memorable exposición realizada en un local próximo cuyo acondicionamiento y montaje ya con las telas premiadas y confeccionadas, encendió la mecha de todo un boom posterior que a través de Willi Wakonigg conectó y puso en movimiento, a un mundo de la cultura, a veces soterrada, que entonces estaba en su primera cocción.

Ahí nos conocimos, yo fui premiado con la tela “pájaros” con la que se vistió a la pintora Elena Santonja que se puso al frente de la exposición. Huelga decir que esta constituyó un éxito sin precedentes y que despertó la admiración y entusiasmo de un público no acostumbrado a montajes y exhibiciones de estas características.

Mientras tanto y a través de la enorme cristalera que daba a la calle de Velázquez, los escaparates de Gastón y Daniela que abarcan prácticamente todo el local, causaban expectación y asombro entre todo el personal. Aquellos espejos en conos invertidos, paralelepípedos de chapa con telas insólitas serpenteando como saurios junto a relojes gigantes, sillas enanas junto a sillones barrocos, muñecos de guiñol, cómodas Carlos X entre candelabros de hojalata, mesas españolas del xvii enhebradas con estampados cubistas, el art-decó con la talla románica, el jilguero de juguete, el ruiseñor y el cuco con sus colores descansando junto a unas columnas salomónicas, telas maravillosas invadiendo todo, el loro Pedro recitando mientras devoraba pipas subido en el mástil frente a una celosía mudéjar, y uno observaba todo eso desde un sillón Luis xvi tomando el té, en un juego indio espectacular con unas bandejas y fuentes preciosísimas bajo una tienda de campaña, que hacía traspasar el túnel del tiempo hacia una de las cacerías asiáticas del Kubla-Kahn.

En aquel bazar de cuento de hadas, velas encendidas en extraños candelabros iluminaban el ambiente, mientras focos ocultos sabia y estratégicamente proyectaban su haz de luz al objeto justo, al rincón emblemático, resaltando la magia de lo aparecido como el palacio de Aladino.

A veces hacíamos representaciones escénicas vestidos, o mejor dicho disfrazados de cualquier disparate; una chica tocaba el arpa de odalisca mientras otro con un turbante sostenía al loro de colorines o desgranaba imaginarias notas en una gran

trompeta junto a unas hipotéticas danzarinas del vientre. Estos espectáculos frente a unos viandantes estupefactos le divertían enormemente al jefe Willi que siempre escondido observaba todo desde algún rincón secreto.

Su personalidad

Frente a toda esta parafernalia y este despliegue escenográfico en todas sus acciones, Willi era ante todo una persona oculta, jamás le veía nadie sino sus íntimos o colaboradores y proveedores a más de poquísimos clientes. No hacía ningún tipo de sociedad, es más odiaba la sociedad y no digamos los llamados actos sociales a los que jamás acudió. En las ferias o exhibiciones, rastrillos o donde hubiera aglomeración de público, iba disfrazado; recuerdo en Marbella cómo camuflado con un chaquetón del ejército me llevó en un jeep que tenía, y escondido entre lo arbusto, me enviaba por delante de inspección para que le describiera lo que se cocía en aquel rastró al aire libre, en donde había algunos objetos interesantes, pero que estaba lleno de gente conocida. Su entorno natural era el campo, los pueblos, las gentes sencillas, sanas y espontáneas entre las que elegía a sus empleados, sobre todo a los chicos jóvenes y fuertes, los traía siempre en jaque, pues el exceso de energía que su envidiable forma física le había dotado, necesitaba siempre quemar calorías por lo que la actividad continua de cambiar objetos, transportar cosas de un sitio a otro y realizar equilibrios en los, a veces complicados montajes, era moneda corriente en aquella casa. Sus retiros espirituales los hacía en sus guaridas, de las cuales la más querida y la última fue la de villa de Pancorbo, cuya fisonomía y la de su entorno entre esas peñas aparatosas y dantescas creo yo que subyugaba su complejísimo ego y alimentaba, de alguna forma, sus filias y secretas emociones oníricas.

Aquel viajero impenitente, polígloto, culto, creativo, atlético e inquieto, frenó su cabalgadura aquí, en esta villa, en donde se dice que sus antiguos moradores, asediados y hambrientos, cercados por los moros, fueron salvados de la inanición por unos cuervos que volando por encima de las murallas, les tiraron panes que levaban en sus picos, librándoles así de la muerte.

Pan - corvo, preciosa leyenda de un lugar lleno de magia, para albergar a un hombre que también llenó de magia cuanto tocó con su sobrenatural instinto, poderosa intuición y personalidad única, que nos enriqueció a cuantos le conocimos y nos abrió las puertas secretas de su gruta, regalándonos los tesoros que sus sueños habían tejido en su imaginación.



Tarjeta de Ramiro Tapia para Gastón y Daniela



Iñaki Bergera

Wakonigg y Aburto

Un singular mecenazgo en busca del espacio moderno

EN EL invierno de 1952, Guillermo Wakonigg decide abrir un local de Gastón y Daniela en Madrid. Con el cambio de la década, la penosa autarquía de los cuarenta parece dar paso a un tímido florecimiento industrial y económico. Wako-



WW, 1947



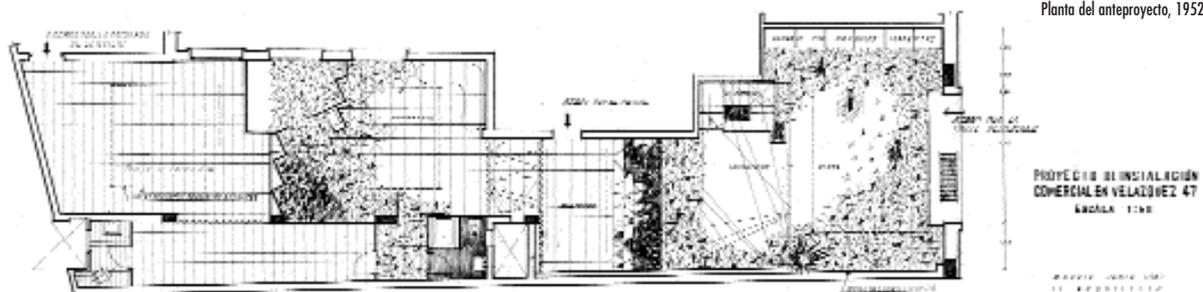
Rafael Aburto, h. 1950

nigg, como buen empresario, sabe que éste es un momento oportuno para que su negocio eche raíces en la capital del Nuevo Estado propugnado por el Régimen franquista. Es entonces cuando decide rescatar una vieja amistad de la infancia y ofrecer el encargo de la instalación del local al arquitecto Rafael Aburto. Comienza de este modo una fantástica relación que dará como fruto la construcción de sendos locales comerciales en la madrileña calle de Velázquez: el primero en el número 47 (1952-1954) y el segundo en el número 42 (1965-1967).

La actividad se sustenta en la extraordinaria simbiosis de dos personajes asombrosos y se hará notar, primero, en la singularidad y brillantez de los resultados arquitectónicos y, después, en el robustecimiento de una amistad y un aprecio mutuo que ha perdurado hasta el fallecimiento del empresario bilbaíno.

Rafael Aburto Renobales nació en Neguri un 2 de noviembre de 1913. Era el menor de los nueve hijos del matrimonio formado por Eduardo Aburto y María Renobales, una familia acomodada de la clase alta vizcaína. El cabeza de familia –ingeniero industrial– había colaborado con su cuñado, el naviero e industrial Ramón Sota, en la formación del tejido industrial vasco durante el cambio de siglo. Rafael estudió el bachillerato en los Jesuitas de Bilbao y, por lo demás, su infancia transcurrió en el ambiente refinado de una familia de la alta burguesía donde, junto al tiempo dedicado al juego y al deporte, cultivaba su afición a la poesía y a la pintura. Este entramado de relaciones familiares constituyó el contexto del primer encuentro: “Él era un año más joven que yo y nos conocimos en la infancia. Prácticamente nunca salió de Bilbao. Era muy raro que saliera. Por ejemplo, él apenas venía a Neguri. En realidad, él tenía otros amigos en Bilbao. Yo le vi por una casualidad en casa de los primos Sota, donde nos solíamos reunir. Ese es mi primer recuerdo de él: un niño de pantalón corto, de siete u ocho años. No sé por qué se le ocurrió encargarme su tienda de Madrid. Hasta entonces apenas nos tratábamos; éramos de familias conocidas pero nada más”.¹ “He sido amigo suyo desde cuando vivía en Bilbao con su familia. Antes de la guerra íbamos a casa de su primo Ramón Sota. Allí nos conocimos. Después de la guerra surgió el encargo de las tiendas de Madrid. [...] En realidad no sé como di con él para esto. Me gustaría recordarlo. Debió ser una corazonada”.²

Resulta significativo que ni Aburto ni Wakonigg recuerden el motivo que propició su confluencia para este encargo. Este hecho viene a reforzar, ya desde sus orígenes, esa atmósfera mágica –extraña y maravillosa al mismo tiempo– que envuelve a ambos talentos. No resulta descabellado pensar que el empresario textil, deseoso de irrumpir con fuerza en el mercado madrileño, recurriese a aquella persona que mejor podría responder a sus requerimientos. Ambos eran paisanos y viejos conocidos de la infancia, lo cual habría de facilitar enormemente el enten-



dimiento mutuo. Por otra parte, y lo que es más importante, a comienzos de los años cincuenta Aburto era un indiscutible y sólido protagonista de la incipiente modernidad de la arquitectura española, a pesar de que él lo niegue.³ Wakonigg lo sabía entonces y más tarde lo confirmaría personalmente: “En Barcelona he leído tu nombre en una gran lista de personajes importantísimos”.⁴

En 1930 Rafael Aburto se había trasladado a Madrid con el deseo de preparar su ingreso en la Escuela de Arquitectura, asunto que consigue en 1934, una vez superados los duros cursos preparatorios. Concluido el dramático paréntesis de la Guerra Civil, Aburto obtuvo finalmente el título en 1943. Pertenece por tanto a esta primera generación de arquitectos de posguerra, la generación huérfana, que había de repoblar –desde su quehacer arquitectónico– el páramo de la vida artística y cultural, social y política, de los años cuarenta. Por tanto, Aburto se une generacionalmente y por razones de amistad a arquitectos como J.A. Coderch, titulado en 1940, o M. Fisac y F. Cabrero, que terminaron la carrera en 1942.⁵ Antes incluso de obtener el título, Aburto ya había empezado a trabajar en la Obra Sindical del Hogar. Esta era, junto con Regiones Devastadas o el Instituto Nacional de Colonización, uno de los organismos oficiales creados con el fin de dar respuesta a la urgente demanda de vivienda social. Aunque este trabajo se iba a prolongar durante casi tres décadas, no fue menos constante su interés por los concursos de arquitectura a lo largo de toda su trayectoria profesional: desde los años cuarenta, participó en los diversos certámenes que se iban convocando, principalmente desde las instancias oficiales, obteniendo numerosos premios.

Uno de estos concursos, el de la Casa Sindical de Madrid de 1949, iba a ser definitivo no sólo para su trayectoria personal sino también para propiciar el cambio de rumbo de la arquitectura española, que abandonaría de este modo el estéril lenguaje académico, monumental e historicista. Aburto obtuvo el primer premio *ex aequo* junto a su amigo y compañero

Francisco Cabrero, prevaleciendo en el proyecto definitivo la imagen y la forma propuesta por éste, enriquecida y complementada por una concienzuda distribución programática planteada por Aburto. Desafiando al mismísimo Museo del Prado, la construcción de este gigante del Sindicalismo se prolongaría durante cinco años, periodo en el que Wakonigg decide instalar su local en Madrid.⁶ Este es pues el arquitecto que Wakonigg necesitaba. Un profesional joven y prestigioso, interesado asimismo por el mundo cultural y artístico, como evidenciaba su activa presencia en el debate arquitectónico promovido por Carlos de Miguel en las páginas de la *Revista Nacional de Arquitectura*.⁷ Su característica expresión literaria –manifestada asimismo en la correspondencia mantenida entre Aburto y Wakonigg– es ya un rasgo definitorio de la personalidad del arquitecto.⁸ Igualmente, la comparecencia de Aburto en la génesis del *Manifiesto de la Alhambra* en octubre de 1952 coincide con la gestación del primer Gastón y Daniela y explica por un lado su incuestionable voluntad reflexiva y, por otro, la influencia directa que este texto –único con carácter de manifiesto en la arquitectura española de la segunda mitad del siglo xx– ejerció sobre muchas de las decisiones de estos dos encargos.

Bajo esta perspectiva, se entiende el enorme entusiasmo e interés que este trabajo genera por ambas partes. Partiendo de esta comunión de criterios estéticos, arquitectónicos e incluso ciertos rasgos del carácter personal, el resultado parecía garantizado. Aburto ve aquí una nueva oportunidad de ensayar, de experimentar, de

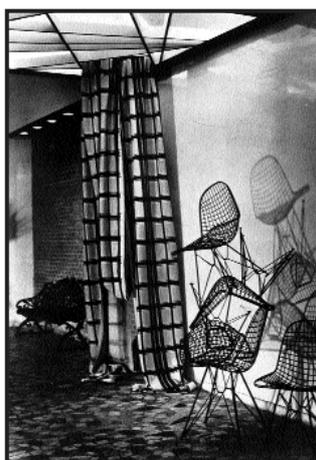


Foto-collage de Rafael Aburto en una carta a WW

jugar con aquellos aspectos arquitectónicos y artísticos que su trabajo funcional y burocrático –de puertas afuera– en la OSH no le permitía.⁹ El espacio interior –de puertas adentro– encuentra en la riqueza del mundo interior del arquitecto –esponjado ahora por la iniciativa de Wakonigg– un medio de expresión único. En términos generales, los programas arquitectónicos que mejor se adaptan a estas premisas son locales de exposiciones, bares, tiendas...¹⁰ Su función es lo suficientemente ambigua como para sugerir a priori grandes dosis de libertad y para expresar de la mejor forma posible esa colonización del espacio mediante el tratamiento de los paramentos y el posicionamiento de los objetos en su interior. El planteamiento de fondo es, como explicaba Willi Wakonigg, hacer algo realmente moderno. La única regla es la ausencia de reglas; el criterio, un aparente descriterio: hacer algo que moleste a la gente. “Yo le dije a Rafa que quería una tienda que molestase a la gente, que moleste al que entrara. Una tienda que pareciera un horror. [...] Entonces queríamos hacer algo verdaderamente moderno. Lo hicimos con gran entusiasmo, con muchísimo entusiasmo. Hizo el suelo con los trozos de desechos de las obras de Madrid. No le bastaba con eso. Hay metidas en el mosaico cosas misteriosas, por ejemplo un pez, unas iniciales, cosas en las que nadie se fijaba. Hizo un *panó* de azulejos con trozos a la manera de Gaudí que era una preciosidad. También hizo una pared entera con trozos de cristales de colores machacados. La calefacción se resolvía con un sistema que antes se usaba en los pueblos y que se llamaba ‘la gloria’. El calor natural pasaba por unos tubos enterrados en el pavimento. No había ningún radiador”.¹¹

A partir de estas premisas, no es de extrañar que el resultado sea, de alguna manera, surrealista.¹² Asumiendo una provocación cuasi duchampiana, el proyecto adquiere una dimensión realmente asombrosa, vanguar-

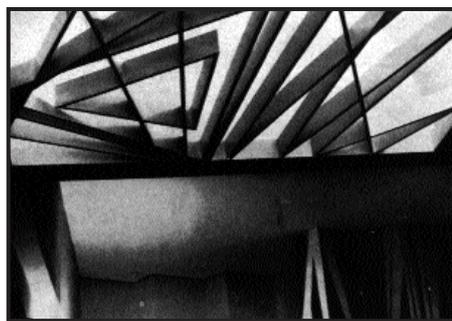
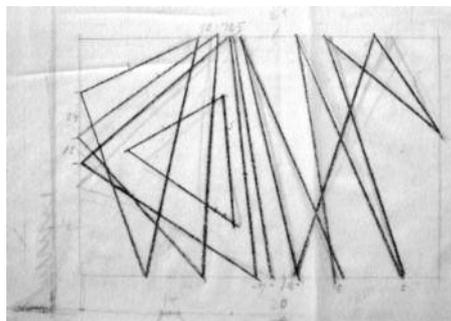
Zona de exposición y venta



dista y moderna. Esto se debe también a una curiosa asunción de autorías. “Guillermo no me decía nada, únicamente sus necesidades comerciales pero nada más. Willy me dejó hacer lo que quise”,¹³ sentencia Aburto. Sin embargo, el trabajo minucioso y personalísimo del arquitecto –hecho a medida y por tanto artesanal– no se explica sin la voluntad compulsiva del empresario. La correspondencia mantenida entre ambos –Aburto desde Madrid y Wakonigg desde Bilbao (aunque éste viajaba con frecuencia por España y al extranjero)– es el auténtico hilo conductor del argumento del proyecto. De ahí que la parezca estar hecho sobre la marcha, a la carrera y a golpe de matasellos, pero rebosante

de frescura y libertad al mismo tiempo. En ocasiones, las cartas esconden entre líneas un cierto lenguaje en clave que ellos entendían y manejaban a la perfección. No hay lugar para convencionalismos; todo se da por supuesto. Cada decisión puede nacer de la voluntad personal de uno de ellos, de la de ambos o de la de ninguno, cuando es el capricho el que da alas a la creatividad y a la imaginación. Todo es una suerte de *ready made*. La función queda relegada a una cierta reinterpretación del programa a través de los objetos encontrados: trozos de azulejos, telas, soperas, mosaicos, sillas o armarios. Por ejemplo, la puerta del local y una balastrada son rescatadas de un viejo palacio del siglo XVIII de Éibar.¹⁴ Wakonigg propone y desea; Aburto matiza, dibuja y construye. “Querido Rafa, de momento no pienso ir a Madrid. Claro que esto no quiere decir que mañana no aparezca ahí. Te mando el apunte de la puerta. [...] Espero tu visto bueno cuando vaya a Madrid. Yo lo encuentro demasiado recortado, pero la solución de la soperas como remate me parece anacrónico sin gracia. Quizá habría que buscar un objeto disparatado y decorativo que sustituyese al soperón sobre la puerta y luego sobre el papel. ¿Qué cosa? ¿Qué es de mis cariátides de alambre? ¿Y la refrigeración?

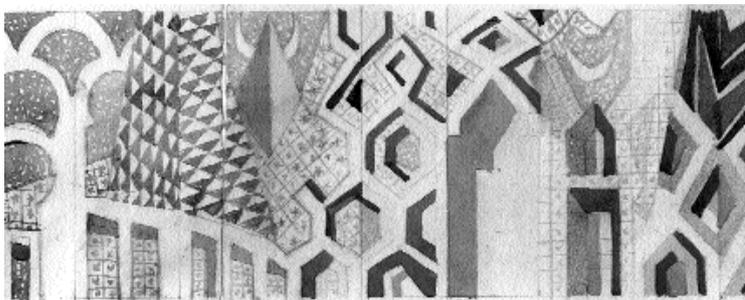
Croquis y realización de las geometrías abstractas del techo



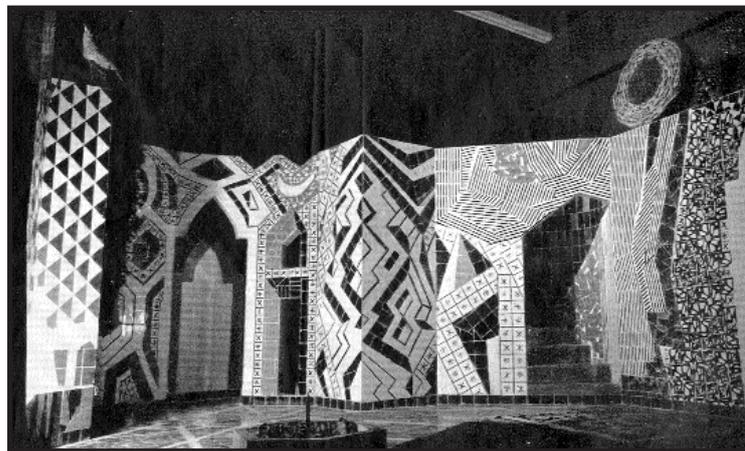
Teme nuestras maldiciones caniculares, y no te disculpes con la solución de plongeones colectivos en la gruta de los pulpos. For ever ambar, Willy”.¹⁵ “Querido Willy, estoy estudiando un conjunto de la máxima elasticidad que permita a ser posible llegar al ideal de cambiar, garantizando la sorpresa sin dispendio. Por lo cual necesito saber que clase de mercancía vas a exponer, alfombras, tapices...”¹⁶

¿Y el programa? ¿No le interesa al promotor el éxito comercial? ¿No le interesa a Aburto ciertas claves: no existe un programa claro y preconcebido de necesidades en relación a la función, sino una serie de intereses y de gustos personales. El arquitecto se encuentra con un espacio vacío. No importa el qué, sino el cómo. Aburto recibe a los pocos días un escueto plano de la Inmobiliaria Velázquez, s.a., encargada del arrendamiento, con la posición de un tabique con el que Wakonigg pretende independizar un eventual departamento personal del resto del almacén que habilitaría además para taller de tapicería. “Precisamente por este proyecto de departamento para mí y taller de tapicería tengo que pensar en la instalación de dos servicios; uno para el personal con lavabo y W.C. y otro más completo para mí y eventuales clientas”.¹⁷ Unas semanas más tarde, Wakonigg concreta un poco más: “En primer término está la separación entre lo que ha de ser mi departamento y el taller de tapicería; insisto en que tenga un entrante donde pueda independizar mi cama y todo lo propiamente de mi uso personal; que quede todo ello oculto detrás de unas puertas (p.e. celosía)”.¹⁸ Así parece estar dicho todo; ahora es el turno de Aburto.

En el mes de junio dibuja un plano a escala 1:50 con la planta del local que se proyecta. A pesar de que aún sufriría modificaciones significativas, las decisiones fundamentales estaban ya tomadas. Se trata de un local sensiblemente longitudinal, de 30 x 7 m aproximadamente. Un estrechamiento producido por el portal anejo coincide con un escenario que salva el desnivel que separa la zona de pública de exposición y venta de la parte privada del reservado y el taller de tapicería. En el plano dibujado por Aburto, los espacios en que se divide la lonja aparecen caracterizados exclusivamente por el tratamiento del suelo cerámico al que se superpone una trama geométrica en puntos concretos del techo. El tratamiento de los paramentos verticales requiere también una atención singularizada. Aburto distingue las paredes maes-



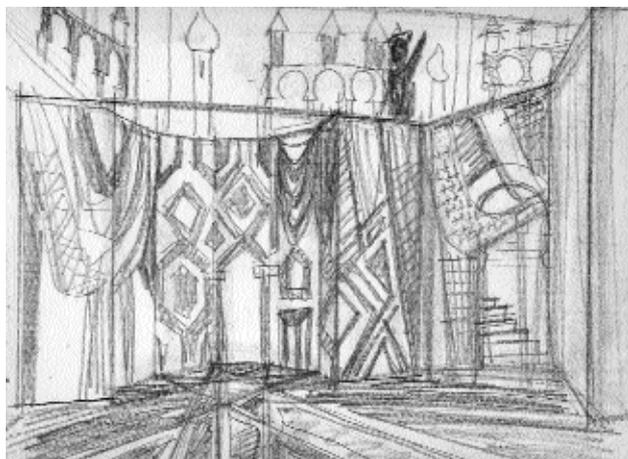
Parte posterior del local, acuarelas iniciales y resultado final



tras de la tabiquería. La primera se evidencia mediante un muro de ladrillo visto en la zona de venta, enfoscándose en el resto. Sin embargo, la tabiquería que separa el reservado del taller de tapicería es tratada en su condición más escenográfica. Aburto idea —mediante unas vibrantes acuarelas—¹⁹ un paño quebrado separado del techo y que va decorado con cerámicas de formas geométricas abstractas entremezcladas con motivos arabescos, trabajo que no anda muy lejos de ciertos lenguajes gaudinianos. He aquí las conexiones con lo que Aburto aprende de la Alhambra: el entendimiento último del papel de la decoración con respecto al espacio arquitectónico,²⁰ y el valor simbólico de la geometría abstracta, que “es como el bosque misterioso, por la atracción de su laberinto, sin principio ni fin, que nos convierte en niños ilusos, débiles y sencillos, huyendo del mundo y de su lógica”.²¹

Las obras están para empezar en el verano de 1953; en el mes de junio, Wakonigg continúa dando, punto por punto, indicaciones y sugerencias: “[...] 3º) En cuanto a la decoración no he variado en nada. Lo que sí tengo son mis ideas particulares sobre el pasadizo que uniré el Mexuar con el resto de la tienda. Me gustaría que todo el paño de la derecha viniendo de la calle, estuviese cubierto de libros antiguos con encuadernaciones publi-

mes, entre los que fuesen colocadas las mejores botellas de mi colección (sólo las catalogadas). Parte de dicha biblioteca sería falsa, formando las puertas de un armario para el bar y otras frivolidades (un armario para Borgias y Medicis). El paño de enfrente quisiera cubrirlo totalmente de un encerado. Las direcciones de nuestras Duquesas y los encargos de Embajadoras exóticas en tizas rojas, amarillas, moradas... sobre el asfalto negro y verti-



cal. El techo pudiera ser de maderas viejas como esos techos de caserío del que cuelga siempre una ristra de pimientos olvidados o un saquito con cuajo; también puede ser una alpargata ahumada. 4º) ¿Qué va a costar todo esto? Incluida la alpargata. 5º) No matar. Supongo estarás lleno de ideas [...]. Tengo verdadera curiosidad por ver como has resuelto el techo principal. No te he podido enviar todavía los cabuchones pues se los he prestado a la corte inglesa para la coronación. Agur".²²

En abril de 1954, la obra está concluida y Wakonigg ultima los acabados para la inminente inauguración. Por ello, escribe nuevamente a su amigo "Raphols" en estos términos: "Otro pequeño y adjunto dibujo te da idea de cómo y dónde deseo engastar las gemas de los Urales. A través de ellas se iluminará mágicamente el recinto. Parecerá como si mil extraños seres atisbasen con ojos enormes de curiosidad. ¿Vas a emplear el papel indio? He pensado que todo aquél frente podría ir cubierto por alfombras persas, superponiéndose, y ser una de ellas la que al levantarse diese paso a las cloacas... Horribles maldiciones, Willy".²³ En la misma carta Wakonigg pregunta por las "fotos de Palacios". Joaquín Palacios, conocido también como Kindel, era amigo personal de Aburto y había trabajado tanto para él como para otros muchos arquitectos. Sus fotografías ilustraban habitualmente los

artículos de la *Revista Nacional de Arquitectura*. Aburto también acudió a él en esta ocasión: un año antes, en mayo de 1953, la tienda aparecía profusamente publicada en la revista, acompañada de unas magníficas fotografías y unos textos del arquitecto. Respondiendo a las premisas iniciales, se observa el feliz resultado del proceso, donde lo menos importante es el género en venta, que apenas se intuye. Con la obra aun inconclusa –se echan en falta imágenes de la parte posterior del local–, el arquitecto parece mostrar un escenario listo ya para la acción, para la aventura; un espacio caleidoscópico, vacío y lleno al mismo tiempo. Una atmósfera ocupada únicamente por objetos en equilibrio que están a la espera de unos distraídos actores con los que establecer un diálogo posible. Al igual que ocurre con la correspondencia entre los protagonistas, la memoria escrita por Aburto para la ocasión es sin duda la mejor sinopsis del guión por ellos redactado. Se anuncia la presencia de un lenguaje abstracto y la necesidad de guiarse por la imaginación; las damas caprichosas, por tanto, han de recorrer el espacio con cierto espíritu de aventura.

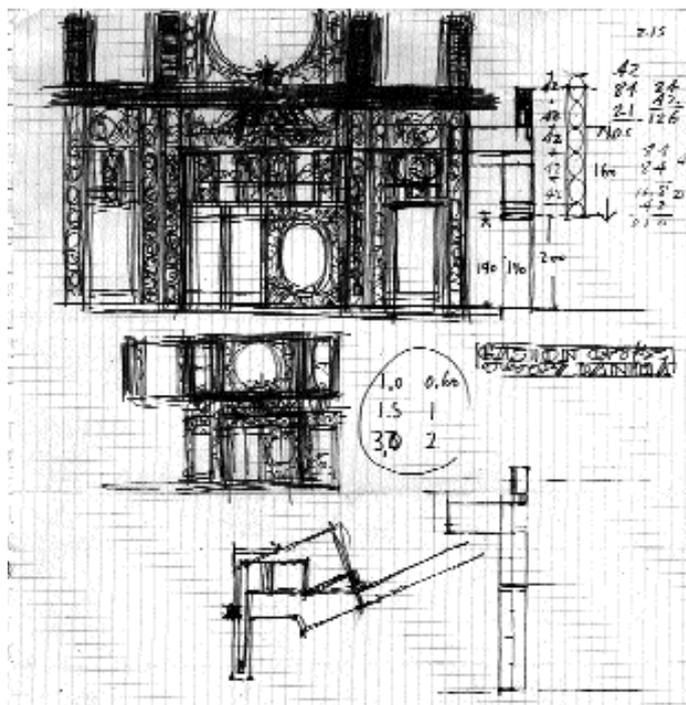
"Se entra a través de una vieja puerta arrancada con dolor a un palacio en ruinas. Montada en vitrina que, retranqueada, invita a la visión de un interior, todo escaparate. Mientras por encima asoman los elementos precisos para una atracción lejana. Consta de exposición y venta, pequeño escenario y reservado. Después, el taller de tapicería. Existen tres accesos al interior, que independizan las circulaciones. Por una escalera se llega al sótano almacén. Techo y pared al óleo esmaltado, gradas de mosaico de mármol negro, cortina con bambúes y fondo rojo. Concha de molusco y silla de Charles Eames.²⁴ En ocasiones necesitamos singularizar un muro, dotándolo de movimiento de mueble, en el cual un fino bambú (tema discretamente repetido en pared, telas y muebles) nos hace penetrar, sin torturar demasiado nuestra imaginación, en su mundo abstracto, comprensible de esta manera hasta para el más distraído. El techo adjunto no presenta la misma fórmula conciliadora; pero, en cambio tiene, además de su expresión, un practicismo definido: tal es el colgado de telas para su exposición. En otras, la necesidad es la de unificar diversos paños, cuyo desarrollo ingrato no se puede rectificar. Y se recurre entonces al veteado, que ejecutado por brocha gorda, aunque con intención dirigida, transforma los diversos muros en una unidad monobloque, que se interrumpe con algo tan opuesto como un armario con grabados japoneses. Composición puramente fotográfica, donde luces convenientemente dosificadas y dirigidas resaltan por contraste, opuestas calidades y formas. La bajada al sótano-almacén termina en una gruta, al fondo de cuyo estanque parpadea inquietante la bestia, marcando el

fin de la aventura de toda dama caprichosa en persecución del tapiz imposible”.²⁵

La idea de partida ha fracasado: la tienda ni molesta ni es un horror. Por el contrario y al menos para sus protagonistas, la modernidad conquistada –esa ‘otra’ modernidad– ha sido un éxito. “En aquél momento –apuntaba Wakonigg– venían los alumnos de la Escuela de Arquitectura de Madrid a ver el local”.²⁶ Un éxito y una presencia que se complementa en 1955 con la organización por parte del empresario bilbaíno de un concurso de bocetos para estampados a mano sobre telas de decoración, iniciativa de la que también se hará eco la *Revista Nacional de Arquitectura*²⁷ y en la que Aburto no interviene. Sin embargo, y como explicaba Wakonigg, la experiencia sí que da una idea de la febril actividad artística de vanguardia en la que estaban involucrados, mediados los cincuenta, muchos de estos personajes: “Nosotros hicimos en 1955 un concurso de bocetos para estampados a mano sobre telas de decoración. Participaron los artistas y arquitectos más importantes de la época: Feito, Canogar, Manrique, Lucio, Feduchi, Molezún, etc. Sota obtuvo con aquella tela el tercer premio del concurso. Muestra bastante bien en qué atmósfera vivíamos entonces. Se hizo una exposición de los bocetos en la primera tienda de Velázquez en junio del 55 y tuvo mucho éxito. Luego la exposición se trasladó a Estocolmo, a la Feria de Milán y a Nueva York”.²⁸

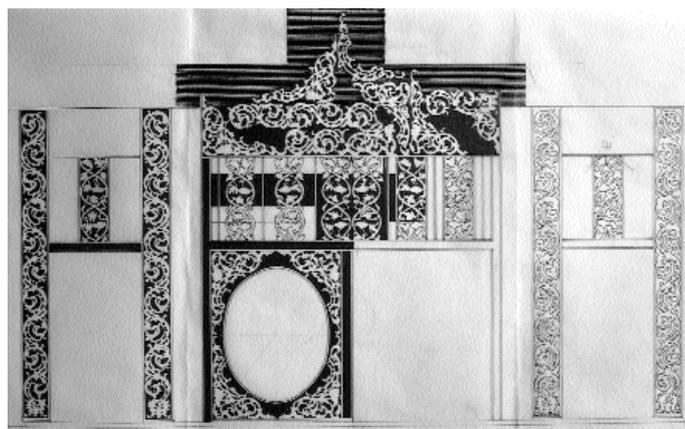
A la publicación anterior del local en esta misma revista hay que añadir, tres años más tarde, su aparición en la revista italiana *Domus*.²⁹ En una escueta página se muestran –ahora sí– fotografías de la parte posterior del local así como una referencia al concurso de estampados, acompañadas nuevamente de unos comentarios de Aburto.³⁰ Tanto en el plano arquitectónico como en el artístico en general, el diseño italiano era una referencia indiscutible en la España de posguerra. Wakonigg, un hombre interesado, ilustrado y abierto, no hubiera imaginado que su tienda acabaría publicándose en las mismas páginas que le habían servido de fuente de inspiración. Wakonigg sabe ver y sabe mirar, en Italia, en Inglaterra y entre sus paisanos.

“Querido Rafa, quizá llegue yo con esta carta pero como luego con el Hornimans no hay forma, te adelanto algunas observaciones. 1) En el último *Domus*, que es mi breviario, aparece una tienda de alfombras –me parece muy aprovechable el sistema de enseñar éstas– ¡Fíjate! 2) Te incluyo espeluznante krokis de una especie de seca-



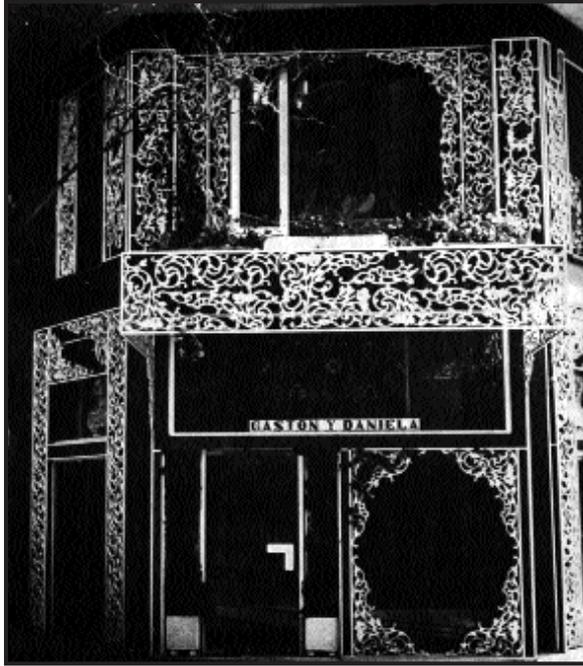
Croquis y bocetos de la fachada

Dibujo a escala de la fachada



dor de colada que me gustaría realizar. Es para enseñar las telas del escaparate, pudiendo cerrar con ello la vista de la tienda (cosa cada día más necesaria). Se me ocurre ahorita, que en lugar de tubos galvanizados pudieran emplearse bambús. Sí, bambús tienen que ser forzosamente. –Los voluminosos a la manière de Moore u Oteiza–”.³¹

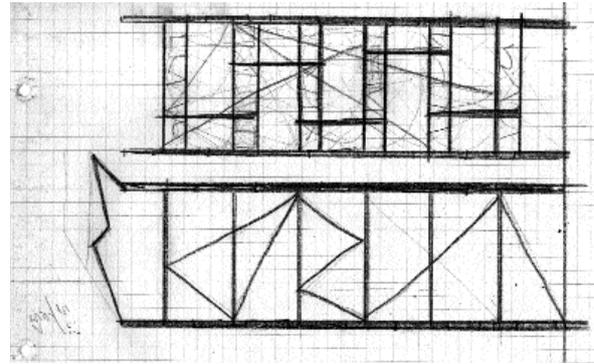
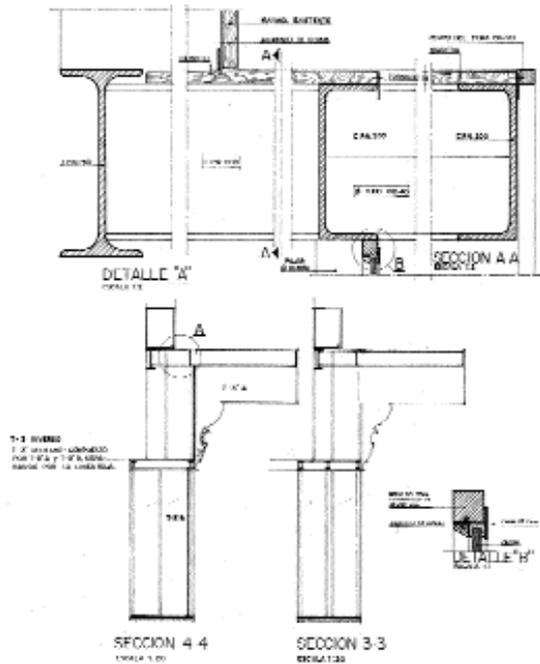
Uno de los aspectos más característicos de este proyecto es el trabajo con la cerámica, puesto que es el mejor exponente de ese espíritu artesanal y artístico que define a la obra y a sus autores. De hecho, los logros –feliz descubrimiento en muchos casos– que aquí se pro-



La fachada construida

Esquemas iniciales de la composición de la fachada

Detalles constructivos de la fachada



sino también porque era una época en la que había tenido varios encargos de señoras y fracasé en todos".³⁵

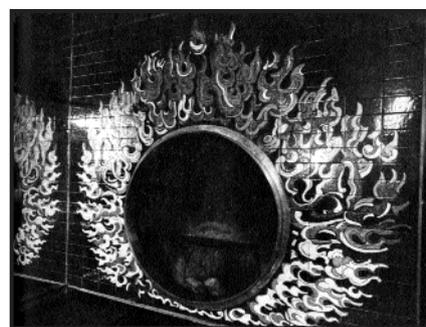
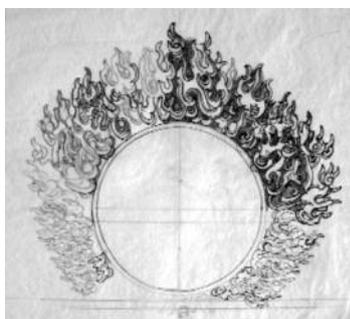
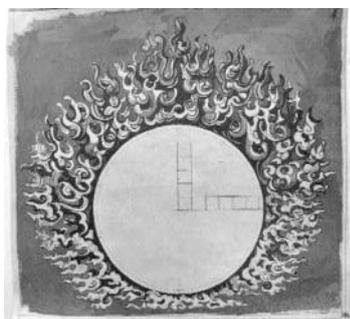
Rafael Aburto fracasa con las señoras pero no con Guillermo Wakonigg. Diez años después del "éxito" de la primera tienda de Gastón y Daniela, Wakonigg vuelve a solicitar la colaboración de su amigo en la instalación de un nuevo local. No se irán muy lejos; éste se sitúa en la misma calle de Velázquez, en el número 42, esquina con Hermosilla. Esta posición privilegiada es definitiva en la definición de las principales características del nuevo proyecto: si antes había que replegarse y trabajar principalmente el interior, ahora la extensa superficie en fachada –el tejido que viste la tienda– sería su principal seña de identidad. Por otra parte se puede decir que en 1965 la modernidad arquitectónica española es ya una realidad que incluso está empezando a abandonar sus momentos más brillantes para dar paso a una primera revisión. Por

eso la piel del local es una piel ligera que tamiza la transparencia. El espacio interior se aligera, aparece la estructura y el cerramiento metálico, el vidrio en grandes dimensiones y la luz. La modernidad de Aburto, nuevamente, se muestra acanónica y personal, tardía al tiempo que auténtica. Al contrario que en la primera tienda, parece que es ahora Aburto quien asume un mayor protagonismo en el liderazgo del proyecto, al que confiere una mayor carga arquitectónica.

Sin embargo, Wakonigg vuelve a tomar la iniciativa. En un viaje por el americano estado de New Orleans se siente maravillado por el hierro fundido como elemento de decoración y propone a su arquitecto hacer de este recurso el auténtico *leit motiv* de la imagen exterior del nuevo Gastón y Daniela. Enseguida entra en contacto con varias empresas norteamericanas especializadas en producir diseños ornamentales en hierro y aluminio mediante la venta por catálogo de productos de mobiliaria-

ración: “Querido Rafa: Estoy reunido con el fundidor de la portada de Velázquez 42, con tus planos a la vista. Hay una serie de detalles que le son necesarios para una perfecta visión del conjunto. [...] Siento tenerte que molestar con estas preguntas, pero ten en cuenta que la ausencia de contacto directo entre el fundidor y tú, es muy difícil de sustituir por explicaciones y cartas. Lo fundamental está claro, pero deseamos hacer las cosas, desde un principio, con conocimiento de causa y con la perfección que a ti te gusta”.³⁸

Aburto es artista y como tal compagina asombrosamente ciertos intereses comunes con una suerte de autismo que le lleva a centrar mucho sus temas de interés y de investigación, en los que insiste una y otra vez.³⁹ Por eso, al igual que sucedió en la primera tienda, recupera ahora el trabajo con la cerámica y, nuevamente, no de cualquier manera. La historia –que él mismo recuerda-se concreta en otro de los elementos más singulares de



Fronte de la chimenea, dibujos y realización final

rio –mesas, sillas, camas, etc.– al más puro estilo colonial *Old South*. Wakonigg pide información y presupuestos a ‘Tennessee Fabricating Company’ y a ‘Moultrie Manufacturing Company’, de Georgia, y a ‘M.S. Rau, Inc.’ de New Orleans, que es por la finalmente se decide. Se debían escoger los productos y piezas y, según un número de referencia, realizar un pedido. A finales de 1965 Wakonigg encarga dos piezas para que pudieran servir de modelo.³⁶ Obviamente, aquí hubiera sido imposible, por razones económicas y materiales, realizar todo el diseño desde los Estados Unidos. Por tanto, y a partir de estos modelos, es Aburto quién actúa: “Para el segundo local Wakonigg encontró unas referencias en Estados Unidos. Yo le di forma a todo aquello, pasándolo a limpio. Después, un artesano catalán fundía las piezas en hierro. Era complicado, porque en España no había nada de eso”.³⁷ El reto es grande al tratarse de un trabajo artesanal, más propio de la actividad gremial del medioevo que del siglo xx. Solamente alguien como Aburto podría verse involucrado en semejante empresa y, además, resolverla bien. Así sintetiza el empresario bilbaíno el alcance de esta ope-

esta segunda tienda: la chimenea. Aburto diseña para este hogar de forma circular un frente de cerámica de 2,40 x 2,90 m con esmaltes negros, ocre, amarillos, verdes y blancos, rojos y grises, con plata y oro en la cuarta cochura.⁴⁰

“Yo hacía colección de tarros de farmacia y quise completarla porque no encontraba originales. Era amigo de unos ceramistas muy conocidos de Talavera, los Ruiz de Luna y ellos se ofrecieron a hacerlos. Me invitaron a una exposición de cerámica. Intentaron hacer paisajes con trozos de cerámica. Me horroricé, era un desastre y no sabía por donde salir. Sin embargo había un trozo que, por casualidad, se había cocido más y que daba una calidad distinta a todos los demás. Ese accidente me interesó mucho, por aquella textura. Les dije que de aquella exposición sólo me había interesado aquello. Entonces les propuse que intentaran reproducir aquella textura para poder utilizarla. Lo hicieron y uno de los sitios donde la empleé fue en la chimenea de Gastón y Daniela. Y también en Ergoyen. Se lo tomaron muy en serio. Estuvieron como dos años trabajando hasta que lo consiguieron”.⁴¹

Artesanía y modernidad: el hierro y la cerámica se funden armónicamente en una brillante operación espacial basada en la utilización de la estructura metálica, símbolo de ligereza y de una asentada industrialización. La imaginación y el ingenio de Aburto muestran aquí otra de sus caras. El mismo arquitecto que se distrae en sus mundos telúricos y escenográficos es capaz de involucrarse en una concienzuda búsqueda de la racionalidad constructiva. Si se había forjado durante la penuria de los cuarenta con las bóvedas tabicadas, ahora, cuando el hierro y el acero dejan de ser materiales de lujo, Aburto los maneja y saca de ellos el mejor provecho. El local consta de una planta sótano para almacén de 20,51 m² y planta baja y primer piso, con un total de 36,74 m². El arquitecto trata de operar con estas dimensiones para liberar al máximo el espacio. Para ello insiste en una y otra vez hasta conseguir diseñar una escalera mínima capaz de salvar los desniveles con la menor ocupación en planta posible. La sustenta mediante una jaula formada con redondos de $\varnothing 20$ y con una barandilla a base de paños verticales de celosía de fundición. Igualmente, estudia en profundidad la construcción de los forjados, mediante perfiles de hierro de doble T sobre los que coloca hormigón traslúcido con vidrio de colores. También con perfiles metálicos realiza la transición entre la estructura original del edificio, los nuevos pies derechos y la estructura secundaria que soporta la carpintería exterior y el entramado en la que se insertan los motivos ornamentales de la fachada: “Había unos pilares metálicos que, además de desnudarlos, los pulí, cosa que estaba absolutamente prohibida al quedar totalmente desprotegidos ante el fuego”.⁴²

No, Aburto no comete ningún delito. Su ornamento, recuperando también aquellas ideas presentes en el manifiesto granadino, no es algo añadido. Se inserta en una trama rigurosamente geométrica que juega entre la racionalidad ortogonal y la tensión de lo oblicuo. Tras una segunda mirada se descubre un proyecto realmente moderno con señas de identidad propias. Aburto no pretende mimetizar el “menos es más” de Mies,⁴³ sino que precisamente por mantener –involuntariamente– una preventiva distancia con la ortodoxia moderna, se adelanta a la crisis del Estilo Internacional. La arquitectura y estos programas en particular, han de ser capaces de incorporar lo heretodoxo, la complejidad y la contradicción venturiniana. En estos años 60 el pop es ya una manifestación artística ampliamente difundida. Pero Gastón y Daniela no puede confundirse con lo *kitsch*; el resultado, aunque con referencias atemporales y –como señala Fullaondo– envuelto en un aparente decadentismo,⁴⁴ es

auténtico, genuino y no una simple imitación. Aquella aparente ingenuidad y espontaneidad que afloraba en la primera tienda también podría esconder una cierta actitud *näif*. Sin embargo, no se trató de un ejercicio inconsciente de aficionados sino, por el contrario, de una madura y reflexiva búsqueda de la modernidad a través de caminos no estrictamente canónicos o unidireccionales: una suerte de segunda vía hacia lo moderno.

Cabría, por último, tratar el modo en que Aburto afrontaba estos encargos brindados por Wakonigg. Ya se ha visto como el resultado construido tiene un entronque claro con la personalidad y con el *modus operandi* de sus ideadores. ¿Cómo trabajaba Aburto? ¿Cuál era su actitud ante los requerimientos de tan singular cliente? “Fueron unos años fantásticos –explicaba Wakonigg–. Los vivimos muy intensamente. Solía ir a cenar a su casa. Luego la conversación se prolongaba y cuando yo me marchaba a la una de la madrugada, entonces él se ponía a



Aspecto exterior del local

trabajar”.⁴⁵ Esa perfección que Wakonigg valoraba en Aburto también se pone manifiesto en su voluntad de resolver, de buscar minuciosamente la mejor solución a cada problema, hasta el último detalle. Y eso, evidentemente, tiene su contrapartida en los plazos y la agilidad de la obra. Da la sensación, no obstante, de que éste no era un problema para Wakonigg. El conoce a su arquitecto-artista y sabe que debe dejarle hacer. “¡Ah!, y jamás hablábamos de dinero...”,⁴⁶ exclamaba. Tampoco Aburto haría el trabajo por dinero.

“Su plan de vida consistía en trabajar únicamente de noche. Como era muy concienzudo en el trabajo, tardaba bastante. Tenía que dibujarlo todo. Cosa que yo creo que ningún otro arquitecto hacía. Piensa en todos los dibujos que hizo para las fachadas de la segunda tienda. Y claro, la cosa se alargaba y se alargaba. Mi familia me achuchaba con los plazos. Entonces le escribí una felicitación navideña con una de esas tarjetas que solía haber antes que decía: ‘El señor que vendió al contado y la persona que vendió a crédito’. Eran unos grabados muy clásicos.

El que vendía a crédito era un señor muy desarrapado, hecho un asco, con una chistera torcida... una cosa espantosa. El otro en cambio es un señor gordísimo, etc. El me mandó un *collage* que todavía conservo en el que aparecía Sarah Bernhardt rodeada de pieles de pantera, de cacharros, etc. Y decía: 'Gastón y Daniela después de la obra'. Fue muy gracioso".⁴⁷

He aquí, pues, un feliz mecenazgo. Wakonigg confía y Aburto responde con alma y cuerpo –con rigor pero con ensueño– a esa invitación. Dos almas gemelas que se encuentran para sacar adelante, cada una desde su posición, un proyecto común. En Gastón y Daniela, Aburto abre su particular Caja de Pandora y muestra al mejor Aburto. Es un arquitecto que apenas realizó obra privada. Vinculado a la Obra Sindical del Hogar primero y al Instituto Nacional de Previsión después, es en los concursos donde trató de dar salida a sus intereses y a sus ideas durante casi cinco décadas de ejercicio profesional. Sólo en las viviendas de Ergoyen encontraría una situación similar a la que le brinda Wakonigg. En la historia de la reciente arquitectura española la conexión entre los mecenas del arte –los Huarte serían el caso paradigmático– y algunos de los mejores arquitectos ha dado fantásticos frutos. ¿Qué hubiera pasado si Aburto hubiese tenido más oportunidades? Pero Aburto es un personaje difícil, extraño, para quien le observa desde fuera; Wakonigg lo sabe y eso es precisamente lo que le estimula a confiar en él construyendo una duradera amistad⁴⁸ que Aburto sabe corresponder desde el oficio. Wakonigg es pues el único que entiende a Aburto, el único que sabe hablar su particular lenguaje; y Aburto corresponde a esa confianza.

"Querido Guillermo. La obra en la cumbre de las dificultades (decoración ejecutada por albañiles y ferrallistas) supone esfuerzo de energúmeno y paciencia de santo. Despedí a patadas al aparejador y me dispongo con gran ánimo para inaugurar parcialmente en Navidades. El nuevo proyecto en dos versiones te satisfará. Llegaron los azulejos que faltaban de Manises y en verdad 'son una otre chose'. Abrazos, Rafael".⁴⁹

Las obras del segundo local terminaron en 1967. Ya no habrá nuevos encargos. Aburto, a partir de ese momento, será un arquitecto en retirada y atravesará dificultades, comunes, en el plano arquitectónico, a las de los arquitectos de su generación. Todo ello le llevará a refugiarse en la pintura. No obstante, la amistad que le une a Wakonigg no desaparecerá sino que pasará a un cierto estado de latencia, debido en parte a la distancia física que les separa. Hay un episodio relativamente próximo al fallecimiento de Wakonigg que hace revivir a ambos aquella "bonita aventura" de la instalación de las tiendas. Aburto responde a la llamada recuperando acaso

la misma amistad imperecedera que brotó en 1952, el mismo dialecto personalísimo y reviviendo hechos y personajes que los remontan a su infancia vizcaína. Aburto –y por tanto su amigo– sale airoso, reforzado de un duro envite. Aburto podía ser un árbol caído pero no será fácil sacar leña de él. "Cuando quisieron quitar la puerta de la tienda –comentaba Wakonigg– yo le escribí una carta. Las cartas de Rafa son pintoresquísimas, son morrocotudas. Me contestó una carta que es realmente de antología, absolutamente plagada de faltas de ortografía. Luego ya no he vuelto a hablar con él".⁵⁰

"Querido Rafa. Nunca hubiese creído tener que escribirte estas líneas; tampoco hubiese sospechado que a los bárbaros los tengo tan cerca, tan cerca que están directamente 'ante portas', a punto de darle a la nuestra, la tuya y la mía de Velázquez 47, la patada de Corcuera, que una vez forzada Dios sabe lo que pueda suceder. Alguien, alguien han decidido y ya sabes en las Anónimas el mayoritario es dictador; para nada he sido consultado; un ucace llega con la fecha del derribo. Quiero que lo sepas para evitarte sorpresas, por si pasas por Velázquez, sorpresa y quizá disgusto, recordando lo que fue aquella bonita aventura de nuestra colaboración en el 47 y luego en el 42. ¡A qué manos ha ido a para todo aquello! Un fuerte abrazo, también a María. Willy".⁵¹

"Epifanía del prójimo (próximo en emociones). Así es este asunto querido Guillermo. Pues bien no, no pasaré, por Velázquez, ni por la Fuente del Berro, ni siquiera por el Campo del Moro, que sólo se puede llorar en un playa frente al mar... espero que al menos se salven Carmen y el loro. Y del resto para qué hablar, que ya han pasado sobre mis espaldas muchos expresos nocturnos, sin volver la cabeza, junto al raíl frío y sonoro... Trasquilado, al azar alquilado, y en pelotas. Y tú qué tal? Cómo estás de ritmo temperamental? Espero que lleno de logros parafernales y de trouvalles. Mientras tu primo Federico, no lejos de mi hermana Asún, se apaga lentamente junto a la ría. La ría, en ella calló Don Resurrección, Don Miguel en Salamanca y en el olvido la High Life. Y el 'chipechandle' de 'Isichu' se fue al garete? o pervive de realquilado en el purgatorio de las 'faltas de ortografía'... Empeñado en entrar por la 'sublime puerta' sin caer en que ella no sirve más que para salir... No sé nada de él, ni un maldito fax me dedica desde la época de 'Indauchu'... Y es que la vieja villa es muy rica en zascandiles. Acuérdate del farmacéutico Unamuno, el santo de Begoña, pito-lerdo el de la escuela del mismo nombre, las hermanas Zayas en su pecera. Bueno Guillermo, un tralalara... kikirikí pero con la consideración afectuosa, sempiterna, imperecedera... transalpina, pero nunca derrotada. Raphael".⁵²

Ya sólo una conversación reavivará la memoria de Aburto en Wakonigg;⁵³ dos ermitaños, dos vidas intensamente vividas, con estilos diferentes pero análogos, y que en un momento dado se unieron en torno a un proyecto común en feliz mecenazgo. “Ha muerto este verano, lo leí en la prensa”.⁵⁴ Las palabras de Aburto, por frías, parecen por el contrario contener un poderoso caudal de sentimientos y emociones. En 1972 fallecía un hijo del arquitecto. Las palabras con las que éste responde al pésame de Wakonigg, bien podían encontrar ahora un significado nuevo y actual con la muerte del amigo. Quizá un último abrazo.

“Querido viejísimo amigo Guillermo: Por fin veo tu letra, y es que la amistad o su práctica necesita descanso y se duerme. Que este sueño no sea irreversible. Que el dormir –hermoso verbo– sea descanso y no muerte. Qué difícil resulta escribir cuando hay por medio una muerte. Es un gordo que te toca, sin jugar y sin suerte. Qué solos se quedan los vivos. Inventemos de nuevo a Dios. Un abrazo, Rafael”.⁵⁵



Tarjeta enviada por WW a Rafael Aburto

1. *Conversación con Rafael Aburto* (documento inédito), Madrid, 4 de abril de 2001.
2. *Conversación con Guillermo Wakonigg* (documento inédito), Bilbao, 21 de abril de 1999. Estas conversaciones forman parte documental de una tesis doctoral en curso a cargo del autor de este artículo.
3. “Yo nunca he sido importante. Creo que no. Creo que he sido nombrado, nada más”. *Conversación con Rafael Aburto* (documento inédito), Madrid, 4 de abril de 2001. La única revisión monográfica de su trayectoria existente hasta el momento la realizó otro paisano, Juan Daniel Fullaondo, en 1974. Cfr. *Nueva Forma*, núm. 99, abril 1974.
4. Carta de Guillermo Wakonigg a Rafael Aburto, Bilbao, 27 de junio de 1953.
5. Recientemente y bajo el epígrafe de “un renacer desapercibido”, Gabriel Ruiz Cabrero ha descrito así el protagonismo de estos arquitectos: “Hubo en Madrid, a principios de los cincuenta, un reducido grupo de arquitectos que, exaltados por sobrevivir a la guerra y con la sensación de empezar de cero, desoyendo las consignas escorialenses, aprovecharon la febril actividad de la reconstrucción y arrancaron con la historia que aquí se cuenta. Su proximidad ideológica y generacional no dio, sin embargo, una arquitectura tan homogénea como para ser considerada una escuela. Juan Daniel Fullaondo los llamó el ‘Equipo de Madrid’: eran Aburto, Cabrero, Fernández del Amo, Fisac y De la Sota”. G. Ruiz Cabrero, *El moderno en España, Arquitectura 1948-2000*, Tanais, Sevilla, 2001, p. 15.
6. Al menos en una ocasión, Guillermo Wakonigg acudió con Rafael Aburto a visitar el edificio en construcción, inaugurado finalmente en 1955.
7. “Nota destacable. La colaboración literaria de Rafael Aburto. Este arquitecto tiene muchas cosas que decir y las dice muy bien. Su aportación a la revista fue inestimable”. C. de Miguel, “Número recopilación de 25 años de la Revista Nacional de Arquitectura y de la revista *Arquitectura*”, *Arquitectura*, núm. 169-170, enero-febrero de 1973, p. 19.

8. “Tenía tendencia a hablar más bien poco, claro que cuando tenía que hablar lo hacía. Era muy fino escribiendo. Recuerdo una crítica que me hizo de la librería del Consejo de Investigaciones en la que definía aquella escalera como de gallinas, y era verdad. Hablábamos mucho de arquitectura, porque nos gustaba. Entonces había muchos arquitectos a los que no les importaba nada la arquitectura”. *Conversación con Miguel Fisac* (documento inédito), Cerro del Aire, Madrid, 12 de enero de 1999.
9. Hay que mencionar en esta misma línea de intereses y como antecedentes de los proyectos de Gastón y Daniela, dos actuaciones anteriores del arquitecto. Por una parte, la Exposición para el XII Congreso Internacional de Oleicultura celebrado en Madrid durante el otoño de 1951 y por otra, la bolera Niágara en los sótanos del cine Consulado de Bilbao, realizada –en colaboración con Félix Iñiguez de Onzoño– casi al mismo tiempo que comienzan las obras de la tienda de Velázquez 47.
10. Cfr. I. Bergera, “Ensayar la arquitectura: locales comerciales 1949-1961”, en *De Roma a Nueva York: itinerarios de la nueva arquitectura española 1950-1965*, Actas Congreso Internacional, T6 ediciones, Pamplona 1998, pp. 155-169.
11. *Conversación con Guillermo Wakonigg* (documento inédito), Bilbao, 21 de abril de 1999.
12. “Y volvemos a las palabras de Breton: ‘Amada imaginación, lo que más aprecio en ti es que seas un derroche...’ y ‘...sólo lo que es incapaz de vivir, sobrevivir’. Palabras del fundador del movimiento surrealista que pudieran dar un vuelco a la concepción restrictiva de la arquitectura de los años cuarenta en España y a su obsesión por la supervivencia de lo existente. ¿Cabría entonces, en un gesto subversivo, ‘à rebours’, interpretar estas arquitecturas como surrealistas? Parece su única salvación, precisamente porque son mucho más aquello que tratan de ocultar que lo que tan enfáticamente proclaman”.

J.D. Fullaondo y M.T. Muñoz, *Historia de la arquitectura española contemporánea, tomo II, Los grandes olvidados*, Editorial Munillalera, Madrid 1995, p. 14.

13. *Conversación con Rafael Aburto* (documento inédito), Madrid, 2 de diciembre de 1998.

14. “Era una casa solariega magnífica. La iban a declarar patrimonio histórico. Entonces los Churruca, una familia de contratistas que eran dueños del palacio, nos vendieron la puerta y unos balaustres de la barandilla. Fuimos una noche y nos trajimos la puerta entera, que era enorme. Luego la pudimos modificar para adaptarla a las dimensiones de la tienda de Velázquez. Tenía unos grandes clavos de latón. También tomamos de ahí unas piezas de la escalera para la barandilla de la escalera del local, compuesta además con unos cuadradillos de hierro”. *Conversación con Guillermo Wakonigg* (documento inédito), Bilbao, 21-4-1999.

15. Carta de Guillermo Wakonigg a Rafael Aburto, Bilbao, 2 de mayo de 1952. Las caríátides de alambre pueden referirse a unos dibujos realizados por Aburto con esos mismos motivos.

16. Carta de Rafael Aburto a Guillermo Wakonigg, Madrid, 14 de mayo de 1952.

17. Carta de Guillermo Wakonigg a Rafael Aburto, Bilbao, 14 de mayo de 1952. Aburto le responde rápidamente: “En el plano marcas de rojo un departamento de tal forma que es paso obligado para llegar al taller de tapicería del fondo, lo que creo no te conviene”. Carta de Rafael Aburto a Guillermo Wakonigg, Madrid, 22 de mayo de 1952.

18. Carta de Guillermo Wakonigg a Rafael Aburto, Bilbao, 6 de junio de 1952.

19. Aburto es un extraordinario artista. Aunque de manera explícita su vocación por la pintura se manifiesta a partir de 1969 con sendas exposiciones en la madrileña Sala Macarrón, siempre había pintado y dibujado con enorme maestría, con un trazo muy personal y expresivo. Cfr. Ramírez Lucas, “La pintura del arquitecto Rafael Aburto o cuando el arte es pasión, no oficio”, *Arquitectura*, núm. 133, enero de 1970.

20. “Más que una decoración es una textura, una calidad y vibración especial con que se enriquece la superficie del muro, variando su aspecto con arreglo a la luz y al color del ambiente. Por este lado nos acercamos a la tendencia moderna, que busca no sólo en la arquitectura, sino en la pintura, valores de calidad independientes del asunto, de la forma e incluso del color”. *Manifiesto de la Alhambra*, Dirección General de Arquitectura, Ministerio de la Gobernación, Madrid, enero de 1953, p. 42.

21. R. Aburto, “Razones de la Alhambra”, *R.N.A.*, núm. 136, abril de 1953, p. 42. Se entiende también, en este contexto, el enorme interés que siempre ha despertado en el arquitecto el cuento de Lewis Carroll, *Alicia en el País de las Maravillas*.

22. Carta de Guillermo Wakonigg a Rafael Aburto, Bilbao, 27 de junio de 1953.

23. Carta de Guillermo Wakonigg a Rafael Aburto, Bilbao, 12 de abril de 1954.

24. “Se hicieron en Madrid a partir de dibujos suyos. El me imagino que tomaría el modelo de alguna revista. Están hechas con todo detalle. Aquí no las conocía nadie”. *Conversación con Guillermo Wakonigg* (documento inédito), Bilbao, 21-4-1999.

25. R. Aburto, “Tienda Gastón y Daniela”, *R.N.A.*, núm. 137, mayo de 1953, pp. 14-17. El motivo de la publicación prematura de la tienda se puede deber al interés de Carlos de Miguel; además de la obra de Aburto –publicada en primer lugar– se recogen en el mismo número un buen número de locales comerciales.

26. *Conversación con Guillermo Wakonigg* (documento inédito), Bilbao, 21 de abril de 1999.

27. Se plantearon tres temas obligados: Tauromaquia, Arquitectura y Castilla. El propio Wakonigg se encargó de montar la exposición de los bocetos, que tuvo lugar durante el mes de junio de 1955, en un local desalquilado, en la otra mano de la tienda de Velázquez. El primer premio correspondió a Paredes, el segundo a Feito, el tercero a Sota. Participaron artistas y arquitectos como Molezún, Canogar, Ibarrola, Lucio, Basterrechea, Munoa, Manrique, etc., 33 en total. Cfr. “Concurso de bocetos para estampados”, *R.N.A.*, núm. 165, septiembre 1955, pp. 44-50.

28. *Conversación con Guillermo Wakonigg* (documento inédito), Bilbao, 21 de abril de 1999.

29. La publicación de este proyecto de Aburto en la revista italiana tiene que ver sin

duda con la relación existente entre su director, Gio Ponti, y el arquitecto catalán José Antonio Coderch.

30. “Le brevi dimensioni degli interni, e la disparità degli oggetti da esporre, hanno suggerito una soluzione che rompesse ancor più lo spazio, con pareti diverse e con incontri improvvisi di diverse decorazioni e superfici. [...], in un piccolo ambiente destinato a mostra di tappeti, una quinta in ceramica si snoda distaccata dalle pareti perimetrali (scure, come il soffitto): è fuori scala, più piccola del vero, e ingrandisce l’ambiente”. R. Aburto, “A Madrid”, *Domus*, núm. 318, 1956, p.55.

31. Carta de Guillermo Wakonigg a Rafael Aburto, Bilbao, 12 de julio de 1953.

32. La ejecución de los mosaicos corrió a cargo de Alonso Borreguero con material procedente de la Compañía Vascongada.

33. “Cuando teníamos dos hijos íbamos a su casa de Bilbao a pasar las vacaciones. Con el tercero nos dijeron que no y entonces fue cuando conseguimos el Molino. Yo lloré cuando lo compré y él me dijo: ‘no te preocupes, ya verás como te lo dejo’. Eran tiempos cuando podías tener a la cuadrillas de obreros allí todo el verano y les podías decir donde tenían que poner cada loseta. El diseñó los picaportes de las puertas y todo. Fue su banco de pruebas”. *Conversación con María Baselga, Sra. de Aburto* (documento inédito), Madrid, 29 de noviembre de 2000.

34. “El Molino de Ortigosa es increíble, es fantástico, realmente bonito. El agua del molino pasaba debajo de una sala inmensa. Tú veías pasar el agua debajo de unas piezas de cristal. Por supuesto la escalera no tenía barandillas ni nada”. *Conversación con Guillermo Wakonigg* (documento inédito), Bilbao, 21 de abril de 1999.

35. *Conversación con Rafael Aburto* (documento inédito), Madrid, 2 de diciembre de 1998.

36. “We ask you now to send us BY PLANE to our address in Madrid, 47 Velazquez Street, the following pannels of the Passion Flower Design: 80 DF and 79 DF. The total amount, included brokerage, is \$30.00 as stated in your letter. We include check for this amount and ask you to ship the pieces as soon as possible”. Carta de Guillermo Wakonigg a M.S. Rau. Inc., New Orleans (USA), 14 de diciembre de 1965.

37. *Conversación con Rafael Aburto* (documento inédito), Madrid, 2 de diciembre de 1998.

38. Carta de Guillermo Wakonigg a Rafael Aburto, Barcelona, 7 de agosto de 1967.

39. “En él, estos oscuros sutiles afanes de recuperación del testimonio y la sensibilidad infantil, del eón subversivo y lúdico de la actitud artística, se encuadran dentro de una figura de creador que, si en un sentido puede ser entendida como arquitecto antiguo, hombre universal, renacentista, simultáneamente arquitecto, pintor, escultor, dibujante, urbanista... podría también, a nivel más contemporáneo, localizarse en la vocación dadaísta de confundir los géneros, el cuadro-manifiesto, el foto-montaje, el poema-dibujo... Aquél edificio-cuadro-escultura-imagen... todo él elaborado por el mismo artista... Todo lo quiere hacer él y en este sentido, se distanciará de la voluntad cooperativa de un Fisac, por ejemplo. (A pesar de ello, no es Aburto hombre de muchas ideas diversas... Pocas, insistentes, una y otra vez manejadas y vueltas a manejar...)”. J.D. Fullaondo, “Notas de sociedad”, *Nueva Forma*, núm. 99, abril de 1974.

40. Fue realizada por el ceramista Rafael Ruiz de Luna, por un precio de 45.000 pesetas.

41. *Conversación con Rafael Aburto* (documento inédito), Madrid, 2 de diciembre de 1998.

42. *Conversación con Rafael Aburto* (documento inédito), Madrid, 2 de diciembre de 1998.

43. El caso más paradigmático de esta actitud es el trabajo de César Ortiz de Echagüe, tanto para la Seat como para el Banco Popular. Cfr. “Dos sucursales bancarias en Madrid”, *Arquitectura*, núm. 4, abril de 1959.

44. “En Sindicatos, las esculturas originales las llevaron a cabo directamente él y Cabrero (más tarde fueron retiradas), en sus tiendas ejecutará laboriosamente los revestimientos cerámicos, en la casa de Bilbao concebirá un magnífico ilusionístico portal, orgía de cerámicas y espejos, dentro de una visión colorística donde puede apreciarse un lejano eslabón, trasunto de decadentismo y ‘modern style’ (¿no hay también un lejano eco moder-

nista en esa voluntad de 'diseño total?}'. J.D. Fullaondo, "Notas de sociedad", *Nueva Forma*, núm. 99, abril de 1974, p. 17.

45. *Conversación con Guillermo Wakonigg* (documento inédito), Bilbao, 21 de abril de 1999.

46. *Conversación con Guillermo Wakonigg* (documento inédito), Bilbao, 21 de abril de 1999. El coste de ejecución material de la primera tienda fue de 272.586,61 pesetas (el presupuesto de julio de 1952 era de 238.000 pesetas) y los honorarios del arquitecto –proyecto y dirección– 16.750 pesetas. Diez años después, el presupuesto total de la segunda tienda se triplica: realizada por Construcciones Suarez, fue de 983.910 pesetas y los honorarios del arquitecto 62.013,12 pesetas. La partida más cara fue, lógicamente, la referida al "suministro y colocación de celosías de fundición con diferentes dibujos".

47. *Conversación con Guillermo Wakonigg* (documento inédito), Bilbao, 21 de abril de 1999. Muy propia de la singular amistad que les unía es la respuesta de Aburto a estas misivas de Wakonigg: "Ay Guilleumus, Guilleumus... qué nombre tan disparatado tienes. Fíjate lo que se puede hacer con fotos, papel y tijeras. Creo que ahí está el porvenir del arte en un plano. Compris. Oui... dans un plate, plans, plateau, platos, etc...tableau. Muy bueno tu gravure. Se ve que en el fondo tu m' aime, pero nada más que en las profundidades casi subconscientes. Gran 1964 para la paz mundial y retorno a la 'belle

epoque'. Rafael. María". Felicitación del año nuevo de Rafael Aburto a Guillermo Wakonigg, Madrid, 1964.

48. "Recuerdo que una vez hicimos en invierno un viaje en un coche abierto que tenía yo. Era un espectáculo. No sabes las manías que tenía Rafa con la comida. Debía de estar a una temperatura determinada. María le hacía el pan. Iba al restaurante con el pan hecho en una caja de hojalata. Tengo cartas suyas y recuerdo muchas anécdotas de este tipo. Aburto tenía una personalidad tremenda y muchas manías pero era muy simpático y caía muy bien a la gente". *Conversación con Guillermo Wakonigg* (documento inédito), Bilbao, 21 de abril de 1999

49. Carta de Rafael Aburto a Guillermo Wakonigg, Madrid, 3 de noviembre de 1966 (sic).

50. "A José Luis Iñiguez de Onzoño se le ocurrió una bonita idea que era hacerla corredera. Es una solución muy buena y ha quedado bien". *Conversación con Guillermo Wakonigg* (documento inédito), Bilbao, 21 de abril de 1999.

51. Carta de Guillermo Wakonigg a Rafael Aburto, Bilbao, 29 de noviembre de 1993.

52. Carta de Rafael Aburto a Guillermo Wakonigg, Madrid, diciembre de 1993.

53. "Me ha hecho mucha ilusión hablar contigo. Resulta curioso que te hayas acordado de Rafael. Yo pensaba que Rafa había estado siempre viviendo su vida. Yo creo que no iba ni a un concierto ni a nada. El vive su vida intensísimamente aunque como un ermitaño; yo también soy ermitaño, aunque de otro estilo". *Conversación con Guillermo Wakonigg* (documento inédito), Bilbao, 21 de abril de 1999.

54. *Conversación con Rafael Aburto* (documento inédito), Madrid, 10 de octubre de 2000.

55. Carta de Rafael Aburto a Guillermo Wakonigg, Madrid, 19 de junio de 1972.

arquitectura y diseño en los años cincuenta

La búsqueda y el experimentalismo vanguardista comienzan a surgir de las cenizas en torno a los años cincuenta. El trauma de la guerra civil dejó desorientados y sin referentes a un gran número de artistas, tanto entre los que se quedaron y tuvieron que adaptarse a los ritmos del nuevo régimen como entre los exiliados. Sin embargo, pasado ese momento de tránsito que fueron los años cuarenta —y que en cierto sentido podríamos ver como un segundo y forzado retorno al orden y abandono de sospechosos caminos— a finales de los años cuarenta, apenas pasados los diez años de rigor para la consolidación del régimen franquista, la actividad creativa cobra un impulso extraordinario de la mano de una serie de artistas y arquitectos que fueron claves ya en el proceso creativo de los años treinta, junto a otros nombres más jóvenes, plenos de vigor e inquietud, que buscan definir su propio camino



Francisco Cabrero y Rafael Aburto
en las obras de la Casa Sindical, 1952

El ciclo de los proyectos monumentales arquitectónicos va concluyendo. En gran medida las nuevas generaciones comienzan a desentenderse de reflejar la retórica del sistema, su inquietud les lleva a afrontar problemas más específicos y a sintonizar con las orientaciones internacionales. La atención se desplaza hacia autores como Le Corbusier, Wrigth, Aalto, Mies, Picasso, Klee... La presencia de Gio Ponti, Bruno Zevi y otros arquitectos extranjeros favorece el clima y el entusiasmo por lo moderno. Se abre un nuevo periodo que se podría situar entre 1949 y 1972, con sus fases intermedias. Para la evolución del arte español 1957 es tan importante como lo fue 1927. Una serie de nombres ya míticos como Corrales, Vázquez Molezún, Ortiz Echaide, Coderch, de la Sota, Fisac, Francisco Cabrero, Oteiza, Chillida, Antonio López, Tapiés... se consolidan o se dan a conocer en estos momentos. La simultaneidad con que la arquitectura, pintura y escultura son reconocidas en los ambientes internacionales es algo más que una mera coincidencia. Supone la irrupción de un arte nuevo que todavía se mueve en círculos muy reducidos. Sólo unas cuantas ciudades dan acogida en un primer momento a lo moderno. Uno de los efectos del franquismo fue el provincianismo cultural, el destruir la débil vida cultural que se había ido conformando en los años veinte y treinta, así como el cosmopolitismo y libertad que había prendido en parte de la vida española. Esta recuperación conllevó largo tiempo y la popularización de una imagen moderna se desarrolló ante todo como una moda, no obstante supuso la presencia de un germen nuevo que ansiaba expandirse y vivir el presente. El gusto cursi y simplista aceptó muchas de las atrevidas formas de los cincuenta. Unas gotas de extravagancia comenzaban a admitirse siempre que no tuvieran un sesgo político. En los mismos documentales de los No-Do solía incluirse alguna anécdota relativa a lo moderno, bien de moda o ilustrada con ejemplos de arte abstracto.

El gusto comienza a experimentar un cambio considerable en esas décadas, incluso dentro de los representantes del régimen que ya no rechazan lo moderno, en el momento que se entiende que lo nuevo puede ser igualmente representativo sin

necesidad de necesitar la sanción historicista, y además rompe con la imagen ensimismada y de aislamiento que pudieran tener las expresiones anteriores, El deseo de sincronía con una Europa que se recuperaba de la guerra y que vencía a los que había sido los viejos aliados no recomendaba encerrarse en viejos delirios imperiales. Los años de la posguerra mundial marcan otra dirección inevitablemente volcada hacia unos incontenibles anhelos de optimismo, una esperanza en el futuro que se comienza a construir con la reconstrucción del presente.

El estilo de los años cincuenta han sido recientemente revisado y reivindicado con todos los honores. Caracteres formales distintivos de una vertiente del diseño y la arquitectura de los años cincuenta son las forma arriñonadas, las líneas oblicuas, la ligereza y levedad de las masas, en empleo de materiales industriales. Se populariza internacionalmente el arte de las vanguardias (surrealismo, racionalismo, expresionismo), incluso hay todavía algunas reminiscencias del Art Déco. Los arquitectos Le Corbusier, Wright, Aalto, Mies, Candela, Saarinen y Niemeyer entre otros, contribuyen a dar forma a un estilo que abarca muy diversos ámbitos de la creación artística. Se ha destacado como “el regionalismo, las corrientes del empirismo nórdico, las tesis orgánicas, las propuestas brutalistas, el estructuralismo mecánico, los revival..., eran las tesis que durante esta década se manejaban con bastante pasión y ardor” (Fernández Alba 1972.



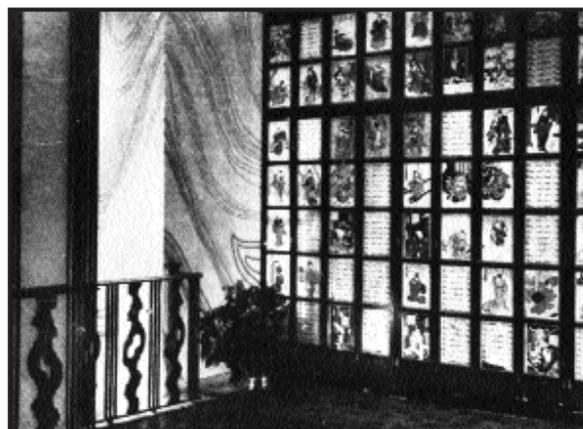
Interior de Velázquez, 47

79). En los años cincuenta y sesenta comienza a hacerse patente (Urrutia Núñez, 1992) la influencia de Mies y Wright, que marcan decisivamente las líneas racionalista y organicista.

A estos momentos de ilusión y de anhelos de evasión que conlleva el fin de una cruentísima guerra, les es aplicable, al igual que se ha hecho con los años veinte, la definición de *felices cincuenta*. Juan Antonio Ramírez ha hablado del estilo Relax al reseñar la arquitectura de la Costa del Sol de esos años. Pero esta es tan solo una faceta y difícilmente puede aplicarse la denominación al conjunto de la arquitectura que formalmente le es afín, pues hay edificios estatales que figuran entre los primeros que muestran esas combinaciones de retículas, curvas, parasoles y muros de pavés. Mas recientemente este mismo autor ha empleado la ingeniosa definición de estilo *surroide curviquebrado*. Desde luego esta denominación, prospere o no, definen bien varios de sus rasgos y caracte-

teres más distintivos. En España desde hace bastantes años se emplea de manera informal la denominación de estilo hermanas Gilda, pues en las historietas de estos entrañables personajes del tebeo abundaban los muebles oblicuos, las pinturas abstractas, y los jarrones *surroides*.

El llamado arte de los cincuenta engloba diversas tendencias y expresiones. Aunque se ha generalizado la denominación de estilo años cincuenta, lo importante es considerar que se está aludiendo a algo que no nace en los cincuenta y que abarca buena parte de los sesenta. A pesar de que agrupa actitudes y repertorios muy variados con gotas kitsch y cierta frivolidad, sería una falsedad reducir ese arte a mera caricatura. El caso español está aún poco estudiado pero sólo en el capítulo de la arquitectura participan de este anhelo moderno arquitectos como Fernández Shaw, Coderch, Gutiérrez Soto, Moragas, Fisac, Julián Otamendi, Lagunas, Jaén... El estilo años cincuenta tiene dos de los componentes más llamativos de sus antecesores: la forma curva del modernismo



y la geometrización del art déco. Pero mientras los componentes del último son en cierto sentido un survival, el modernismo es objeto de estudio y recuperación. Fue en los años cincuenta cuando comenzó a reivindicarse la figura de Gaudí y el modernismo. Incluso cabría apuntar una presencia del modernismo vía surrealismo, pues fueron los artistas de este movimiento, y sobre todo Dalí, los que apreciaron las excentricidades modernistas. El arquitecto Vázquez Molezún realizó en Roma (1950) un proyecto de Teatro al aire libre homenaje a Gaudí que manifiesta la temprana recepción entre algunos profesionales de una plástica vanguardista. La admiración por Gaudí lleva Vázquez Molezún a idear una arquitectura escultórica de impregnación surrealista.

Algunos edificios institucionales son obras punteras en la introducción de la nueva arquitectura. Pero hay otras obras de menor escala y pretensiones que habría que concederles una atención mayor. Este era el caso de la

reforma llevada a cabo en el Cine El Dorado de Zaragoza por el arquitecto Santiago Lagunas (1949) con la colaboración de los pintores Fermín Aguayo y Eloy Giménez Laguardia, quienes diseñaron una decoración abstracta surroide para techos, azulejos y vidrieras: un interior fantástico y extraordinario para la España del momento. El conjunto introduce un nuevo estilo a partir de la herencia de las arquitecturas aerodinámicas y de la pintura de Klee, Miró, Picasso y Dalí, como indicara Goeritz en un artículo sobre este alegre interior destruido en fechas recientes. En 1949 la revista *Arquitectura* destacaba la valentía de esta obra, que rompía con los estereotipos al uso: “En un momento en que empieza a ser unánimemente sentida la necesidad de abandonar los caminos cómodamente adoquinados con tópicos y recetas, donde el respeto a los modos tradicionales se confunden con la degradación de los modos tradicionales es importante que todos tengamos el valor de crear con originalidad, sin importarnos demasiado las críticas ajenas”.

En el ámbito oficial más severo comienzan a brillar por sus nuevos planteamientos memorables edificios como la antigua Casa Sindical (1950-1956) de Francisco Cabrero y Rafael Aburto o el edificio del Alto Estado Mayor (1951-1954) de Luis Gutiérrez Soto, que recupera también ese el pulso moderno y representativo. Pero pronto esa arquitectura moderna se reafirma en obras de Miguel Fisac, Alajandro de la Sota, Fernández del Amo, el Grupo R (Pratmarsé, Bohigas, Gili, Moragas, Sostres, Coderch y Valls), José Antonio Coderch, Manuel Valls, Fernández-Shaw, Celestino Martínez de Diego, Martín Jesús Marcide, Miguel de los Santos, Fernando Cavestany Pardo, J. Rodríguez Mijares, E. Torroja, M. Aymerich Amadiés, Rafael de la Hoz, M. G. de Paredes, Carlos de Miguel.

Al inicio de la década el estilo *curviquebrado* de 1950 se expande por casi todas las ciudades, aunque de manera un tanto testimonial. Ciertamente Madrid y Barcelona continuaban siendo las dos únicas escuelas de arquitectura, pero por muy diversos puntos comienzan a brotar a partir de los cincuenta y hasta principios de los sesenta las marquesinas puntiagudas y onduladas, las fachadas reticuladas, los soportes inclinados, las formas triangulares, las ondulaciones a lo Niemeyer o Candela, las celosías, los muros de pavés en las verticales y curvas cajas de escaleras, las placas de gres en disposición geométrica y

Entrada de Velázquez, 47



Interior de Velázquez, 47



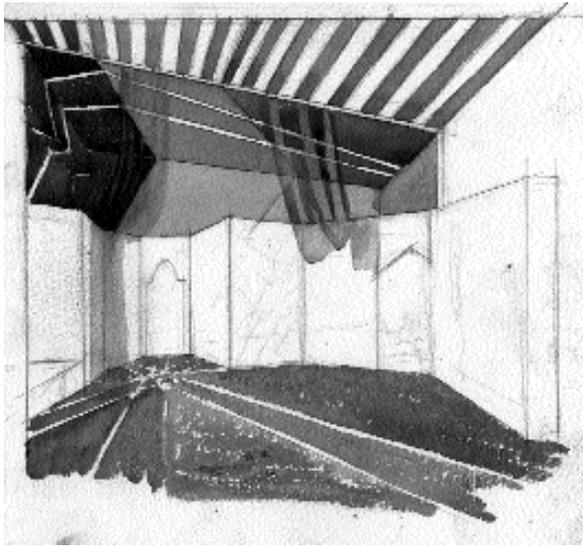
los elementos calados en contraste con los paramentos macizos de piedra. Los rectilíneos bloques a veces se rubricaban con zig-zag u ondulaciones inesperadas. Las relaciones formales entre la arquitectura y el mobiliario lo observa la crítica de esos años. Miguel Infesta al comentar en la revista *Cuadernos de Arquitectura* de 1956 los muebles de la casa ARM de Barcelona escribe: “Preocupa en ellos su solidez sin perder ligereza. Y por ello los elementos sustentantes, el entramado pudiéramos llamar, coincide con regularidad con las formas de estructuras de edificios y, en muchas ocasiones, da lugar a verdaderas triangulaciones que permiten adelgazar al máximo dicha estructura, ganando en esbeltez sin perder fortaleza”.

Entre 1958 y 1960 se proyectan unos edificios que suponen el máximo reconocimiento y consolidación de la arquitectura moderna, plenamente abierta a la experimentación y efectos de los materiales no tradicionales. El cristal, el aluminio, el acero y los prefabricados son protagonistas de buena parte de la mejor arquitectura. Obra paradigmática fue el Pabellón de España en la Exposición de Bruselas de 1958 de Juan A. Corrales y Ramón Vázquez Molezún; una arquitectura flexible y modular que consiguiendo un extraordinario efecto de ligereza y transparencia.

El nuevo local comercial, síntesis del experimentalismo vanguardista

Igualmente le llega el turno de una renovación formal atrevida y un tanto extravagante a los locales comer-

Dibujos de Rafael Aburto para Velázquez, 47



Interior de Velázquez, 47



ciales, más proclives a actualizar su imagen como reclamo. Es en estas intervenciones, como ya hemos visto a propósito del cine *El Dorado* de Zaragoza, donde en ocasiones se hace más visible una dirección artística que da lugar a un fértil trabajo en equipo, haciéndose

sustraen esta labor para encomendársela a otro no profesional. Nuestra mayor satisfacción es que, junto con el proyecto de un edificio se nos encargue el correspondiente a muebles, cortinas, aparatos de luz etc., y esto aunque no nos pagasen”.



La historia de algunos de estos locales ahonda en un mayor conocimiento de la evolución del gusto de la época, al tiempo que nos permite conocer las directrices marcadas por unos propietarios que conciben la obra como una creación singular, para la que no se escatima en recursos y soluciones. La arquitectura se convierte así en una caja de sorpresas que encierra formas y objetos heterogéneos que establecen inesperados diálogos: un espacio que acoge una concepción absolutamente desenfadada y abierta a todo tipo de posibilidades y experimentaciones. Elocuentes ejemplos de este nuevo diseño de interiores comerciales de fuerte plasticidad pueden ser los locales de *Optica Cottet* y de tapicerías *Gastón y Daniela* en Madrid, los cuales fueron ya recogidos en publicaciones especializadas de su tiempo como la *Revista Nacional de Arquitectura* de 1953, cual magníficos exponentes del nuevo diseño. *Optica Cottet* fue obra del arquitecto Manuel Jaén y en su interior había aportaciones de Pedro Mozos, Arroyo y Ruiz de Luna, Oteiza y Juan Cristobal, configurando con sus creaciones un espacio desconcertante y onírico, digno de figurar en la más selecta antología de la arquitectura surrealista internacional. La citada revista glosaba así este complejo interior: “Si la filosofía o las ideas pueden ser interpretadas plásticamente o, por lo menos, rodearse de un ambiente (todas las religiones

además patente la importancia que comienzan a adquirir algunos arquitectos en los nuevos diseños de interiores comerciales y de ocio tras el decaimiento del diseño en los años treinta. En este sentido son sumamente expresivas las líneas que escribe Carlos de Miguel en la *Revista Nacional de Arquitectura* de 1953 a propósito de una selección de imágenes de los nuevos comercios: “Nuestra experiencia de arquitectos nos enseña qué enorme diferencia hay entre la obra que dejamos terminada hasta el último detalle y aquellas en que nos

y las ideas políticas lo han hecho), no hay razón para asustarse ante el slogan publicitario de titular a esta tienda 'existencialista'.

"Se ha prescindido voluntariamente de una óptica funcional para proyectar una tienda dedicada a la venta de aparatos de óptica, con un sentido únicamente publicitario. De cartel.

"Para ello se ha buscado un efecto escenográfico, uniendo una serie de elementos totalmente aislados en un conjunto de unidad arquitectónica. Entonándolos en forma y color.

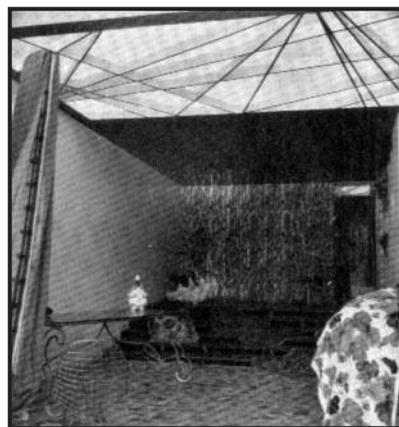
"El mural de Pedro Mozos, con la cerámica en relieve de Arroyo y Ruiz de Luna. La escultura abstracta de Jorge de Oteiza, con las manos monumentales de Juan Cristobal y las tallas del escultor 'románico' Bartuf.

"Se ha logrado la colaboración de artistas de primera fila, dando paso a su presencia en las instalaciones comerciales. Presencia que era necesaria, pues sólo con obras de arte auténticas y con materiales nobles se salvaba el peligro de una abigarrada mezcla de tan dispares elementos fuese un fugaz stand de exposición."

Resulta difícil afrontar el significado y simbolismo de este espacio un tanto alucinado y fantasmagórico que lleva la arquitectura al límite de la ficción o el ensueño, una extraña visión para acoger a una óptica. Ciertos detalles inciden en ese gusto por la evocación mitológica y troglodítica de la que ya participó Gaudí, y que es patente en la escultura soporte de Oteiza. Las cerámicas de Ruiz de Luna representan unos rostros máscaras de influjo picassiano. Pero uno de los elementos claves en la unificación de las obras plásticas y la arquitectura son las manos gigantes, titánicas, del escultor Juan Cristobal, presentadas como elementos portantes. Al igual que gran parte de los edificios antes citados y otros locales comerciales, creo que el de Óptica Cottet es un ejemplo elocuente de la vivencia de una situación artística nueva desde la posguerra que comienza a popularizar la vanguardia.

En la dirección de este barroco surrealista, que abre posiciones claramente vanguardistas en el diseño de los años cincuenta, se inscriben igualmente las tiendas de telas Gastón y Daniela en Madrid, proyectadas por el arquitecto Rafael de Aburto (1953), que fueron concebidas como creaciones de un interiorismo rupturista gracias al entusiasmo y la intervención del hijo de los propietarios, el bilbaíno Guillermo Wakonigg, que dio además un impulso extraordinario a las estampaciones de las telas situándolas en la vanguardia internacional. Para ello no dudó en contar con la colaboración de algunos de los más representativos artistas modernos; él mismo creó un departamento o estudio de diseño en el que marcaba las pautas o buscaba los motivos de inspi-

ración acudiendo a las más diversas fuentes: una miniatura medieval, los Ballets Rusos, Gaudí, la cerámica popular, la arquitectura o el mundo de la abstracción. Wakonigg era un hombre de especial sensibilidad artística, autodidacta, consumado lector, amante del ballet y del teatro, y con una mirada especialmente predispuesta y educada hacia lo moderno; capaz de valorar y ver los talentos en ciernes, a muchos de los cuales acoge en la galería Estudio que creo junto con y en la que



Interior de Velázquez, 47

entre otros muchos nombres expuso el anteriormente citado Santiago Lagunas. En su colección había pinturas y objetos muy varios, desde una pintura moderna al más cotidiano objeto popular. Tenía el afán del coleccionista, de un coleccionismo auténtico, emotivo, apasionado, atento hacia todo tipos de manifestaciones artísticas, pero especialmente sensible para captar la vida y el espíritu del objeto en cuanto creación humana o forma sobre la que se proyecta la sensibilidad del espectador y desarrolla su capacidad de asociación y de creación de imágenes. Los objetos se hacen metáfora y provocación, sugieren, inician inesperados diálogos y nos introducen en un mundo plural. Estoy seguro que la colección de pinturas y objetos de Wakonigg hubieran sido plenamente del agrado de Ramón Gómez de la Serna, ya que su relación con la vanguardia de alguna manera esta impregnada de un cierto *Ramonismo*. A la hora de diseñar las nuevas tiendas Wakonigg busca una relación entre continente y contenido; un espacio moderno y heteróclito para acoger unas creaciones atrevidas y abiertas a la fantasía. Algo que supo interpretar bien el arquitecto Rafael Aburto en una libre y sorprendente creación.

El arquitecto consigue un espacio fascinante, caprichoso, atrevido y fantástico, que activan los relieves y pinturas. En estos interiores como el de Cottet o Gastón y Daniela asistimos a singular síntesis artísticas. Arquitecturas o espacios sometidos a un efecto de dinamismo y

metamorfosis a través de un tratamiento plástico de los muros y techos, que describen ritmos variables de formas irregulares, geometrías quebradas y curvas que imponen ligereza y levedad del conjunto. Rafael Aburto, autor de edificios más contenidos y funcionales como el desgraciadamente derribado del diario Pueblo y coautor, junto con Francisco de Asís Cabrero, del antiguo edificio de Sindicatos –obra de un clasicismo metafísico–, se inclina ahora por una expresión mucho más exuberante

potencia. Por estos años Aburto y Cabrero habían realizado su polémico proyecto de catedral para Madrid, pero con relación a la idea que preside las obras que hemos recogido pueden ser significativos algunos de los artículos que publica en 1952: uno sobre la Crucifixión de Dalí, en el que no elude las críticas al pintor, al tiempo que denota un notable conocimiento del surrealismo; el otro texto es sobre Cuenca y en el describe los atractivos de la ciudad y su paisaje, siendo especialmente significativos



Mosaico en Velázquez, 47



Velázquez, 47

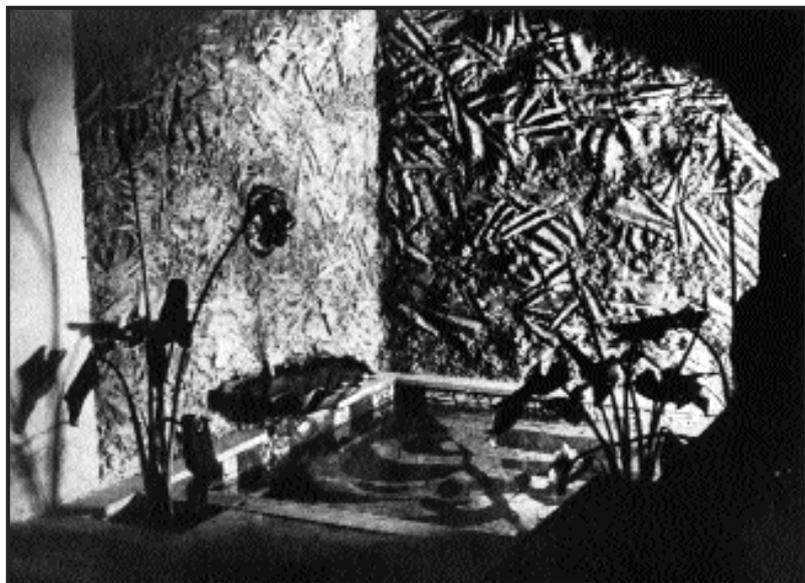
y barroca que le permite dar rienda suelta a la fantasía. Y como sucede en no pocas creaciones de estos años, la fantasía se hace evasión, se aleja de la realidad y nos lleva a un espacio en el que se materializa una plástica onírica, un ilusionismo perceptivo que no mitiga la funcionalidad del interior, pero evidentemente lo enriquece y

por los repertorios formales que estamos viendo las líneas dedicadas a la Ciudad Encantada, escenario afín al gusto y repertorios gaudinianos.

La idea de lo maravilloso o extravagante como una manera de sorprender se encuentra también referenciada en algunas de las cartas que Wakonigg dirige a

Aburto relativas al desarrollo de las obras y el uso de ciertos materiales. En una carta de 12 de abril de 1954 específica: “Otro pequeño y adjunto dibujo te da idea de cómo y donde deseo engastar las gemas de los Urales. A través de ellas se iluminará mágicamente el recinto. Parecerá como si mil extraños seres atisbasen con ojos enormes de curiosidad. Únicamente puede hacerlo Luis. ¿Vas a emplear el papel indio? He pensado que todo aquel frente podría ir cubierto por alfombras persas, superponiéndose, y ser una de ellas la que al levantarse diese paso a las cloacas.”

La fachada de la tienda de la calle Velázquez de Madrid tenía una vieja puerta de madera, procedente de un palacio de Eibar del siglo xviii, montada en vitrina y retranqueada, que permitía una visión del interior y un acristalamiento corrido en la parte superior.



La gruta de Velázquez, 47

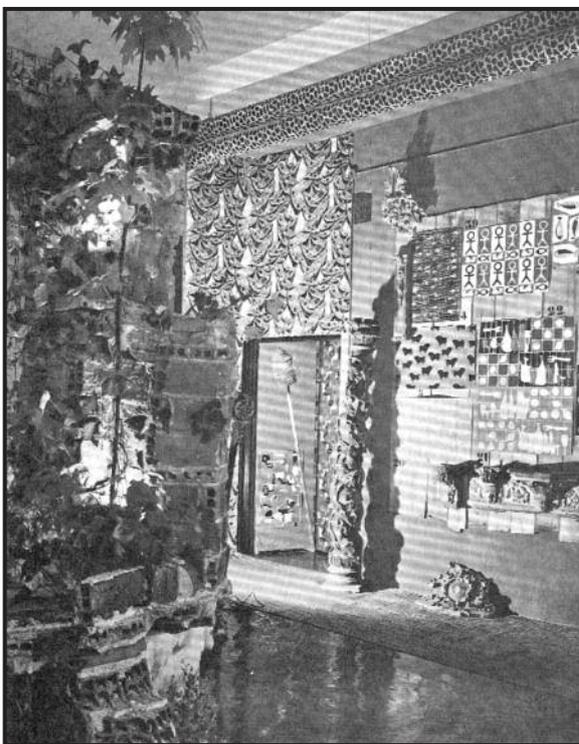
Entre la correspondencia de Aburto y Wakonigg se alude ampliamente a todos estos detalles y en concreto a la puerta, que termina colocándose, no sin dificultad, en la fachada estableciendo ya unos contrastes de materiales y formas que se intensifican en el interior.

En el artículo dedicado a este local comercial en la *Revista Nacional de Arquitectura* de 1953 se alude claramente a esa búsqueda de singularidad espacial: “En ocasiones necesitamos singularizar un muro, dotándolo de movimientos de mueble, en el cual un fino bambú (tema discretamente repetido en pared, tela y muebles) nos hace penetrar, sin torturar demasiado nuestra imaginación, en su mundo abstracto, comprensible de esta manera hasta para el más distraído: El techo adjunto no presenta la misma fórmula conciliadora; pero, en cambio, tiene, además de su expresión, un practismo definido: tal es el colgado de telas para su exposición. En otras, la necesidad es la de unificar diversos paños (...) Y se recurre entonces al betonado, que ejecutado con brocha, aunque con intención dirigida, transforma los diversos muros en una unidad monobloque, que se interrumpe con algo tan opuesto como un armario con grabados japoneses.”

Una de las últimas sorpresas del local era la gruta: “La bajada al sótano-almacén termina en una gruta, al fondo de cuyo estanque parpadea inquietante la bestia, marcando el fin de la aventura de toda dama caprichosa en persecución del tapiz imposible”. La introducción de este ámbito cavernoso, de exaltada materialidad, de contrastadas texturas, podemos interpretarlo como una referencia gaudiniana que apunta hacia distintas vías de potencialidad o paralelismo con corrientes modernas. Siendo un ejemplo más de ese espíritu gaudiniano que se filtra en diversas ocasiones y obras de esos años; el mosaico de la fuente también lo proclama, al igual que el suelo hecho de fragmentos al modo de los trencadís del arquitecto catalán.

La renovación artística que se inicia estos años y que se manifiesta muy explícitamente en estas instalaciones de tiendas, supone un importante paso en la aceptación y difusión de la vanguardia, incorporando y evolucionando diversas tendencias y movimientos generados en los años treinta. Hay una importante síntesis de las aportaciones vanguardistas que se asumen como ingredientes de un nuevo estilo. Una de las más importantes

persistencias es quizás la del surrealismo, que ha tenido precisamente una continuidad en ciertas visiones arquitectónicas de los años cuarenta y que aún informa el arte de los cincuenta y es punto de partida para varios de los artistas más representativos de las nuevas vanguardias. Por otro lado hay autores como Dalí o Miró que mantienen el prestigio del movimiento. Pintores como Klee también centran la atención de distintos artistas innovadores del momento. Hay incluso ciertas asimilaciones de la provocación objetual Dada, que comienza a ser digerida y domesticada. Pero la plasticidad de ciertos efectos surrealistas va como hemos indicado hacia el mítico Gaudí, cuya obra está preñada de premoniciones, desde el collage a la abstracción, pasando por un universo onírico que es puede ser en ocasiones pórtico del surrealismo. Hay también un juego surrealista-casticista que a veces lo vemos



Exposición de los bocetos para estampados de Gastón y Daniela, Madrid, 1955

aflorar en los diseños de las telas que se exponen, algo que no es extraño si tenemos también en cuenta el antecedente de la Escuela de Vallecas y su continuidad, así como la actualidad de algunos de sus protagonistas.

Al margen de la actividad del arquitecto, creo importante destacar la modernidad y audacia de criterios de Wakonigg en las instalaciones. En esta modalidad o género artístico tan en auge en las últimas décadas, es quizás uno de los capítulos donde mejor se pueda calibrar la intuición y gusto por un experimentalismo estético del promotor artístico. La fotografía de las sillas

Eames, diseñadas por el arquitecto Aburto, apiladas junto a la pared proyectando la sombras de sus retículas, son una imagen memorable que eleva la agrupación de las sillas a la consideración de una composición o *instalación* escultórica.

Esa especial audacia en las instalaciones en un juego casi dadaísta, ahora asimilado para la promoción comercial como un fenómeno de artisticidad contemporánea, brilla también de una manera especialísima en la exposición de los diseños de telas del concurso que la casa comercial, por iniciativa de Guillermo Wakonigg, realizó en 1954; en una de las fotos de esa exposición vemos ruedas de bicicleta superpuestas como un extravagante montaje en el que se van ensartando una pluralidad contrastada de objetos y formas: columna salomónica, jaula, ladrillos, ruedas de bicicletas, bancos ... y sobre las paredes los no menos novedosos diseños de las telas.

El concurso de 1953 establecía como temas obligados: tauromaquia, Castilla y arquitectura española. Una muy importante lista de pintores, escultores y arquitectos participaron en el concurso. Entre otros Cárdenas, Blasco, Tapia, Monlezún, de la Sota, Canogar, Ibarrola, Molina Sánchez, Gil Pérez, Feduchi, Feito, Mignoni, El primer premio fue para *Banderillero* de Paredes, el segundo *Constelación* de Feito, el tercero *Ondárroa* de Sota con ampliación a *Sandía* de Manrique, *Tomate* de Canogar, *Caña* de Blasco y *Pájaros* de Tapia. Precisamente hay un retrato de Elena Santonja de 1954 que presenta a la retratada con un vestido que luce las estampaciones de Tapia. Cuanto hemos dicho de las novedades arquitectónicas de esta década podemos aplicarlo a los diseños de las telas. Siendo las creaciones estampaciones citadas unas obras extremadamente frescas y coloristas, perfectamente años cincuenta, que se salen de la línea clásica de lo que venía siendo los motivos de flores y ramilletes. La obra ganadora de Paredes se inscribía en una línea picassiana. Sin esta relación ya tan directa y desde una visión bastante matizada apreciamos reminiscencias cubistas, de aquellas composiciones últimas del cubismo sintético, a veces dibujadas sobre los planos coloreados, así como los característicos detalles positivo negativo, que abundan en las atractivas creaciones de Manrique. Los temas propuestas se transforman a veces en un mundo imaginario transcrito con signos varios que van desde una síntesis casi caligráfica (Munoa), a esquematismos rupestres pasados por Vallecas (Blasco) o realidades más subconscientes (Feito).

Aún cabe destacar también la relación de Wakonigg con el Equipo Crónica, siendo sin duda fruto de esa valoración de su arte una serie de estampaciones para Gastón y Daniela realizadas en los años 70.

Bibliografía

- BUCHANA, Peter. "Complejo y contradictorio. Asís Cabrero y la Casa Sindical" en *Arquitectura Viva*, núm. 4, enero de 1989.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.
- CAPITEL, Antón. *Arquitectura española años 50 - años 80*. Madrid, MOPU: 1986.
- DOMÈNECH GIRBAU, Lluís. *Arquitectura española contemporánea*. Barcelona: Blume, 1968.
- FOCHS-DONATO-SOLÁ MORALES, J.A. *Coderch de Sentmenat 1913-1984*. Barcelona: Gustavo Gili, 1989.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. *La crisis de la arquitectura española 1939-1972*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1972.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio et al. *Corrales y Molezún, arquitectura*. Madrid: Xarait, 1983.
- FLORES, Carlos. *Arquitectura Española Contemporánea*. Madrid: Aguilar, 1961.
- MONTEYS-CHICO-ROVIRA-SABATER-OBÍOL-BRUFÀU-PIZZA-GRANELL. *La arquitectura de los años cincuenta en Barcelona*. Barcelona: Escuela técnica Superior de Arquitectura del Vallés, 1987.
- PÉREZ ESCOLANO, Víctor et al. *50 años de arquitectura en Andalucía (1936-1986)*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1986.
- PÉREZ ROJAS, F. Javier. "La arquitectura 1940-1992", en *El siglo xx. persistencias y rupturas*. Madrid: Silex 1994.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. "Surroide ovoide. Versiones de lo moderno" en *Arquitectura Viva*, núm. 5, marzo de 1989, pp. 6-10.
- ROVIRA I GIMENO, Josep M^º. *La arquitectura catalana de la modernidad*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1987.
- SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Ecléctico y vanguardia. El caso de la arquitectura moderna en Catalunya*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- URRUTIA NÚÑEZ, Ángel. "Arquitectura de 1940 a 1980", en *Historia de la Arquitectura Española*, vol. 5. Zaragoza: Editorial Planeta, 1987.
- *Arquitectura española siglo xx*. Madrid: Cátedra 1997.
- VERDÚ, Vicente. "Modas y modos de los cincuenta" en *Arquitectura Viva*, núm. 5, marzo de 1989, p.5.

Ángela Ducasse

Correo, 23

Ojos nacientes: luces en una doble esfera.
Todo irradiaba en torno como un solar de espejos.
Vivificar las cosas para la primavera
poder fue de unos ojos que nunca han sido viejos.
miguel hernández

“**LA VIDA** es lo que tú tocas”, escribió una vez Pedro Salinas. Lo que tocas, lo que ves, lo que vemos y tocamos y acabamos convirtiendo, gozosamente, en una parte nuestra, esencial, propia. He recordado la frase al pensar en Guillermo Wakonigg, un hombre a quien admiré profundamente, del que aprendí sin descanso y a quien, por descontento, quise mucho.

Sorprende ahora referirse a él en pasado. Cuando alguien se va, deja sin duda un recuerdo distinto en cada ser humano que lo conoció. Con Guillermo Wakonigg, todos estos recuerdos van unidos a calificativos dispares: genial, difícil, variable, arrollador, divertido... Su curiosidad por todo y su enorme y casi ingenua capacidad de asombro le acompañaron siempre, toda su vida, a lo largo y ancho de los ochenta y tantos años que vivió intensamente, día a día. En ese largo tiempo, lo vio todo, lo vivió todo, y su pasión por la estética le hizo viajar continuamente y amar el arte en todas sus variantes. Todo le servía, todo era utilizable y mejorable, de ahí su eclecticismo, su estilo personalísimo que mezclaba, magistralmente, de un modo casi mágico, lo popular con lo refinado, la vanguardia con el clasicismo. En aquella magia, las formas simples creaban un ambiente barroco, o al revés, y todo era un reflejo de su personalidad brillante, contradictoria, llena de aristas y claroscuros.

Cuando en 1977 comencé a trabajar en Gastón y Daniela, él se encontraba en uno de sus larguísimos viajes, creo recordar que por Sudamérica, y tardó en volver lo suficiente como para que, durante ese tiempo, me hiciese a la idea de que no iba a tratar, a su regreso, con alguien corriente. La admiración que producía en torno a él era inmensa, y absoluta su autoridad, pero se temía más su juicio que su fuerte carácter, vivo e impredecible. Cuando regresó de aquel viaje y tuve al fin la ocasión de conocerlo, su simpatía arrolladora y su voz llena de timbres y matices, dominaron, de forma instantánea, aquel caserón de la calle Correo de Bilbao, a veces a puro grito.

Mi despacho, contiguo al suyo, le servía muchas veces de escondite: se refugiaba en él de una visita inoportuna o de un cierto desánimo. Su interés por mi trabajo era enorme, como lo era también su emoción al ver sus ideas llevadas al papel. La pasión que ponía en sus telas se traslucía el día que llegaban las pruebas. Entonces, como en un ritual, iba llamando uno a uno a “los elegidos” y estudiaba con ellos, con atención extrema, cada uno de aquellos pedazos de tela que para él eran oro puro. Después las telas volvían a plegarse, pero no de cualquier manera, sino tal y como habían venido. Todos aprendimos a doblarlas bien ante el peligro de que nos hiciese volver



WW en las inundaciones de Bilbao, años 80



Su estudio de la calle Correo

a empezar. La pérdida (constante en aquel maremágnum) de alguna de estas pruebas, suponía una crisis que todos conocíamos y que obligaba a paralizar todo lo demás hasta que apareciese.

Con su rigor y vitalidad, Guillermo Wakonigg lo controlaba todo: compras, diseños, tiendas, escaparates, ferias, anuncios. Era capaz de trabajar, sin otro descanso que su imprescindible té, hasta bien entrada la noche. Su afán de perfección era tanto y tan exagerado, que cualquiera diría que disfrutaba haciendo desmontar y volver a montar las cosas hasta que quedaban a su gusto. Había en aquellas jornadas agotadoras momentos deliciosos, y aunque muchas veces el cansancio nos vencía a todos, su entusiasmo era tan contagioso que, durante horas, permanecíamos escuchándole hablar sobre dónde descubrió esto o cómo se le ocurrió aquello otro, en una charla inagotable, invadida de anécdotas.

Sucedieron muchas cosas. Buenas y malas, mejores y peores: la vida es eso. Poco a poco nos fuimos quedando solos. Cada vez se cerraban más despachos, cada vez le faltaba más gente. Llegó un momento en que dejamos de bajar al almacén a última hora, una vez que la tienda y la oficina se habían cerrado, a ver lo que había llegado ese día, compras que había hecho tiempo atrás o telas nuevas ya en piezas, ya terminadas.

El “mano a mano” en el que terminamos por quedarnos, hizo que nos centrásemos en la producción de telas. Su cabeza era siempre un hervidero y, como teníamos mucho tiempo para hablar (“parece que no hemos hecho nada, Angela, pero esto es importantísimo”), fue una época de creación constante, de enriquecimiento, de crecimiento. Había superado con creces los setenta años y, de una forma indudable, parte de su mundo se derrumbaba a su alrededor. Aun así, de un modo febril y con un entusiasmo casi adolescente, trabajábamos con libros, jarrones, estuches, recuerdos de sus viajes, en constantes saltos de la artesanía popular a motivos clásicos, de Rusia a Sudamérica, del siglo XVIII al XX... A veces siguiendo la moda del momento, pero muchas veces transgrediéndola. Una de aquellas temporadas, buscando entre los dos un



Karsavina, Colección Ballets Rusos, 1990

tema que fuera netamente español y con fuerza suficiente como para dedicarle una colección completa, encontramos la obra de Gaudí, en la que buceamos durante dos años con un entusiasmo que iba en aumento a medida que descubríamos cada detalle. Era el año 1985 y no había mucha bibliografía editada, así que trabajamos no sólo con libros, sino con postales, con unos dibujos maravillosamente editados de estudiantes de arquitectura, con fotografías hechas por él mismo y todo lo que caía en nuestras manos. Le cautivó completamente la creatividad de alguien cuya personalidad debía ser antagónica a la suya pero a la que le unía, en mi opinión, el amor por la belleza, la imaginación sin límites y el fervor por el trabajo personal.

Gaudí realmente nos invadió. Estudiamos los mosaicos, las vidrieras, las rejas... Lo mezclamos con otros artistas, lo redujimos, lo ampliamos y no sólo iban apareciendo dibujos para telas y moquetas (a los que bautizó con nombres tan sugerentes como ‘la rosa mística’, ‘ojo mágico’ o ‘la explosión cósmica’), sino también pañuelos, salvamanteles, vajillas, paraguas... Los montajes en ferias y escaparates resultaban espectaculares y aunque no tuvo mucho respaldo comercial sí tuvo una enorme repercusión en los medios. La defensa a ultranza de aquella colección que nos llenaba de orgullo, por la que habíamos discutido, trabajado, disfrutado y sufrido cerró un poco más nuestras filas.

Hoy puedo decir que, durante el tiempo que tuve la fortuna de trabajar a su lado, las horas, semanas y meses dedicados a aquella colección constituyeron el momento más rico y más creativo, pues al tener que prescindir, por



Homenaje a Goya con dibujo de Onésimo Colavidas, h. 1994

circunstancias externas e incomprensibles, de otros campos de acción, se centró en éste de forma apasionada: había tiempo suficiente para realizar un trabajo minucioso, para documentarnos a fondo, para charlar durante horas, para viajar y ver exposiciones. Durante sus viajes, que seguían siendo frecuentes, yo aprovechaba para dibu-

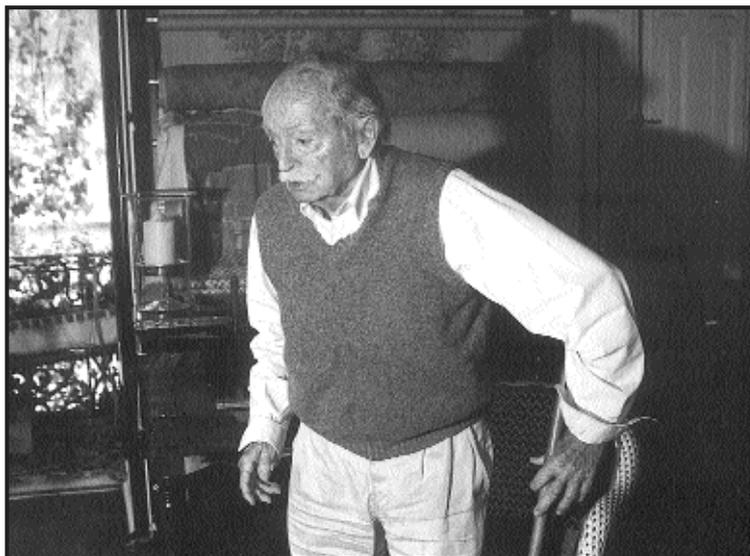
jar los bocetos. A esta época pertenecen nuestras mejores telas, las más espectaculares, las más elaboradas. Sin duda, puedo afirmar que logramos crear un lenguaje y una comunicación propios que siguió funcionando a pesar, primero, de mi traslado a Madrid, y más tarde de mi alejamiento de Gastón y Daniela.

Hubo otros muchos bocetos y dibujos, todos hechos con el mismo cuidado y el mismo cariño. Yo ya no estaba en la sociedad pero seguía colaborando con él y participando de su entusiasmo por otros temas: el Cáucaso, los ikats rusos de los que llegó a reunir un buen número de preciosos kaftanes y los maravillosos ikats mallorquines, cuya admiración le llevó a crear un taller que reproducía este método de estampación, China, por la que viajó y cuya plástica siempre le atrajo, Fortuny, cuya personalidad y creaciones admiraba profundamente y la pintura, sobre todo de este siglo a la que le dedicamos mucho tiempo, y nuestros pequeños homenajes en la mesa de estampación: Matisse, Lichtenstein, Pollock, Mondrian, Dubuffet, Rousseau y un largo etcétera.

De alguna manera, Guillermo Wakonigg contribuyó a difundir movimientos estéticos en muchos casos de pura vanguardia, que, sin su ayuda, se hubieran visto reducidos a un ámbito de élite intelectual y cultural. Él consiguió crear un puente entre el artista y el hombre corriente alejado de la "cultura de museo". Por un lado consiguió que pintores de talla trabajasen bocetos para telas y por otro trasladó, a artistas ya consagrados al ámbito de la estampación. A fin de cuentas, una tela en blanco es un lienzo sin pintar, sólo que el diseño industrial exige una solución de continuidad que tiraniza al artista obligando a las composiciones a ordenarse y someterse. De esta manera las telas se convierten en una puerta por donde el arte se nos cuele en casa.

Durante los siguientes años, la pasión por las telas, la fidelidad a "su gente" y su energía imparable nos mantuvo profundamente unidos. Seguimos preparando nuevas colecciones. Sin embargo, poco a poco, se fue cerrando el cerco contra él: las telas, muchas veces, se quedaron por estampar o tuvieron que ser estampadas por él mismo. Muchas de ellas, víctimas de una absurda política de compra por parte de la empresa que él había ayudado a crear, fueron arrinconadas para siempre y no llegaron a ver la luz. Pero ni tan siquiera tal cosa le desanimó. Hubiera seguido imaginando telas aunque le hubieran escondido los lapiceros. Cuando uno cumple ochenta años, ya es tarde para intentar cambiar. Genio y figura.

Su última foto, 2000



De vez en cuando, los continuos problemas que obstaculizaban, una y otra vez, alguno de sus nuevos proyectos, parecían a punto de conseguir lo imposible: que se rindiera. Al fin y al cabo, como escribió Antonio Gala, "envejecer es irse acostumbrando". Pero por fortuna aquellos desánimos duraban poco. Era cuestión de aguantar, de insistir, de seguir adelante. Aquel hombre, a pesar de sus años, nunca se acostumbró. Contra viento y marea, nunca dejó de hacer lo que le gustaba, ni tampoco de luchar por hacer prevalecer su opinión. Pesara a quien pesara, era un maestro, y soportó unas condiciones de trabajo que sólo hubiese soportado un eremita como él, para quien la medianía era el más terrible de los enemigos.

El último recuerdo que tengo de él es verlo alejarse hacia "la casa de las yedras" de su calle Correo solo, bajo la inagotable lluvia bilbaína con algo que había comprado para cenar, después de haber tomado el té que cerraba, lo más tarde posible, nuestras reuniones, y que, al final, sin ánimo para prepararlo en su casa tomábamos en alguna cafetería, me acompañaba siempre hasta el parking con aquellos parones que hacía para reforzar lo que estaba diciendo y así nos despedíamos siempre y siempre se me encogía el corazón.

Si la vida es lo que vemos y lo que tocamos, Guillermo Wakonigg vivió más que nadie, y sus incansables y hermosos ojos azules trataron sin descanso de abarcarlo todo.

Nunca cerrar los ojos tuvo tanto el significado de la muerte.

Madrid, mayo de 2001

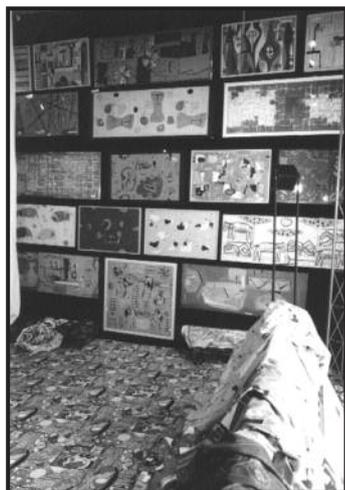
María Bilbao

cuatro colecciones y el escaparatismo en la obra de WW

“Willi, ¡qué gran tipo!, me ayudó en los momentos difíciles de mi regreso de América, ¡qué gran tipo!” (jorge oteiza en conversación personal, Zarauz, 2000)

“Si queréis hacer reír a un industrial habladle de estética.” (bruno munari)

“Todo aquel que se encare con una obra de arte, ya sea que la recree estéticamente o bien la investigue racionalmente, ha de sentirse interesado por sus tres elementos constitutivos: la *forma materializada*, la *idea* (esto es, en las artes plásticas el tema) y el *contenido*. La unidad de esos tres elementos es lo que viene a realizarse en la experiencia estética, y todos ellos concurren por igual a lo que se llama goce estético del arte.” (erwin panofsky, *El significado en las artes visuales*)



Escaparate con bocetos de los años 50 en la calle Elcano, 1997

ESTAS CITAS me permiten destacar tres aspectos de la vida y obra de WW en forma resumida. Con la primera recordar su relación con el escultor Oteiza en la época de su sala de arte, Studio, en los difíciles años cincuenta en Bilbao, que Oteiza evocó con nostalgia y agradecimiento, y la calidad de mecenas de WW que continuó en años posteriores. Con la cita de Bruno Munari, recordamos las dificultades que tuvo que soportar en su trabajo creativo, con intensidad más dolorosa en su última época. Y finalmente la reflexión de Panofsky nos ayuda a integrar su trabajo en el terreno de la creación artística, a pesar de las reticencias de WW en reconocerlo, lo que permite explicar y justificar el goce estético que nos produce su obra.

La sensibilidad artística de WW se manifiesta con carácter cosmopolita de exigente y original personalidad creativa en dos de sus actividades profesionales que, aunque diferentes, le permitieron expresarse: Las colecciones de telas y el escaparatismo en las tiendas de Gastón y Daniela y stands. Bruno Munari nos explica en la obra citada, que el artista opera con la fantasía, mientras que el diseñador usa la creatividad con una capacidad de producción en la que la fantasía y la razón están unidas, por lo que el resultado que se obtiene siempre es realizable en la práctica. WW cumplía en su obra con genial habilidad el carácter de diseñador que define Bruno Munari.

1. En una nota que WW escribe en 1994, concreta el comienzo de su presencia en G&D en 1945, en la tienda fundacional de la calle Correo de Bilbao. “Ahí es donde arranca mi afición y entrega a una semicreación nuestra; entiendo que la palabra creación es excesiva en nuestra especialidad”. A partir de esa fecha y a pesar de esta declaración del propio WW se inicia una carrera artística en el terreno de las telas que no tiene comparación en la España de la segunda mitad del siglo xx. En el año 52 se inaugura la tienda de G&D en la calle Velázquez y en el año 55 surge la colección de estampados basados en la obra de algunos de los mejores artistas de la vanguardia española de los cincuenta que iniciaban sus pasos entonces y que hoy son reconocidos: Canogar, Feito, Manrique, De la Sota, a partir de un concurso en el que también participan, Ibarrola, Basterrechea, Lucio, Feduchi, Blasco y Tapia entre otros.

Animado por el éxito obtenido, y su repercusión en las ferias de Estocolmo y Viena, “más de publicidad que de ventas, como explica WW, “poco a poco seguimos empeñados en la creación”. Posteriormente, su iniciativa y capacidad creativa toma un vuelo que le llevará a la producción, entre otras, de cuatro personalísimas colecciones que queremos destacar:

1. La colección Gaudí, que trabajó con Angela Ducasse en el año 84 sobre los mosaicos de Gaudí en el parque Güell.
2. La colección Ballets Rusos, sobre los diseños que para los ballets de Diaguilev realizaron Baskst, Gontchourova, Benoist, Serov...
3. La Colección Cáucaso, sobre motivos de alfombras persa y rusas.
4. La colección de Ikats, inspirada en las llenguas Mallorquinas, con temas orientales y centroeuropeos.

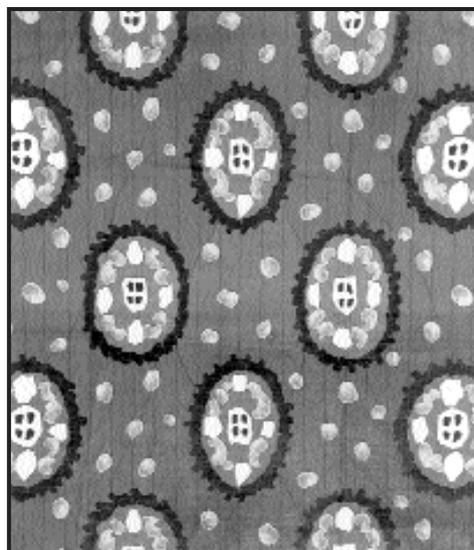
Podemos explicar estos trabajos como la conjunción de una mirada sobre un objeto artístico, los mosaicos de Gaudí, los figurines de los ballets, los motivos en alfombras rusas o persas y los temas orientales en las llenguas mallorquinas, y su recomposición sobre un boceto que dará origen a la tela. Como si de un transparente pentagrama musical se tratase, los objetos seleccionados por WW se repiten sobre la tela hasta alcanzar la forma de una partitura seductoramente visual.

Como características del estilo de trabajo de WW, me atrevo a destacar: los cambios de escala, la variedad en los motivos, su potente plasticidad y la ironía implícita en el tratamiento. Jugando con los cambios de escala los motivos crecen en las telas y se desarrollan con una armonía sorprendente. Los motivos son utilizados con una fascinante desenvoltura. Estas colecciones son el resultado de una sensibilidad artística que le permitía conseguir efectos de una gran eficacia visual. Buscador incansable de motivos temáticos y objetos curiosos, su imaginación práctica no conoció límites. Como visionario en el desarrollo de bocetos y diseños consiguió con su intuición adelantarse a corrientes y modas e imponer un estilo que hoy se conoce como el estilo Gastón y Daniela y que en justicia deberíamos llamar el estilo WW, ecléctico, desenfadado y eficazmente hermoso. El resultado, y estas colecciones son el mejor ejemplo, eran unas telas enormemente bellas que en su vertiente de utilidad práctica y decorativa siempre personalizan los espacios a los que se destinan. Nada

le era indiferente y como trabajador exigente consiguió siempre resultados llenos de la frescura y originalidad de la que gozan las personas de genialidad irrepetible. Su audacia creativa no tenía límites incluso dentro de las rígidas condiciones que imponen el soporte, la tela, y su destino final, la comercialización. “El diseñador se tiene que preocupar de que el público le comprenda enseñada; ...hacerse comprender por el público no quiere decir seguir el capricho de sus gustos. Hacerse comprender por el público en el campo de las imágenes quiere decir, pues, usar imágenes objetivas reconocidas por todos como portadoras de determinados mensajes y combinarlas de tal manera que sean portadoras de otros mensajes antes desconocidos” (B. Munari, o. cit.). En el desarrollo de sus colecciones de telas, WW alcanzó un nivel de creatividad artística difícilmente superable hasta la fecha. Sin estar en las corrientes de moda, los trabajos de WW eran y son moda.



Bakst, dibujo para el traje de Ida Rubinstein en *Cleopatra*, 1909



Estampado de la Colección Ballets Rusos, sacado del dibujo de Bakst

Hasta el final de sus días siguió desarrollando su maravillosa creatividad, con demasiada frecuencia incomprendida, como hemos señalado. Entre sus últimos bocetos con temáticas singulares destacamos una obra infográfica de Juan Carlos Eguillor con las Meninas; un tema de vacas del pintor americano Lichtenstein; la Marilyn de Andy Warhol; una divertida tela con motivos vascos y finalmente su casi póstumo e inacabado boceto sobre la obra de K. Malevich, “Los deportistas”, cuyas figuras de tres dimensiones, en forma de muñecos de cartón, pudo contemplar en el recién inaugurado museo Guggenheim de Bilbao.

2. Con el escapatismo WW nos mostraba, dentro de lo efímero y coyuntural de este trabajo su portentosa capa-



Instalación en la Sala Rekalde de Bilbao con Juan Carlos Equillor, 1994

ciudad para recrear, una y otra vez, un espacio tridimensional con la coherencia imaginativa de su iconografía personalísima. La Semana Santa, los Carnavales, las fiestas de agosto en Bilbao, eran las ocasiones anuales que gustaban a WW para regalar a los paseantes su brillante imaginación espacial y plástica. Los escaparates sirvieron también como muestrario de sus colecciones como la que realizó con motivo de la colección de Ikats en las tiendas de Madrid y Bilbao y en una escenografía que el mismo se atrevió a definir como “maravilloso montaje”, en la Plaza de la Catedral de Mallorca. Los stands de las ferias europeas y nacionales eran también ocasión para desarrollar su genial escenografía. Muñecos, lámparas, antigüedades, muebles, una variedad asombrosa de objetos que WW calificó de *disparates*, sirven de base a la creación de los escaparates.

Utiliza elementos que básicamente se repetían una y otra vez pero produciendo siempre resultados diferentes, que manifestaban el sello personalísimo de su creador. Objetos y telas se combinaban con su magia para producir lo que, sin ninguna duda ha sido el estilo WW, resultado de un concepto espacial que bullía en su cabeza y que se volcaba en espléndidas fantasías visuales.

Todo este material lo recogía de aquí y de allí en sus frecuentes viajes, visitando anticuarios y cacharrereros, objetos insólitos, sus *disparates* (un piano de atrezzo com-

Su estudio con las figuras de Malevich

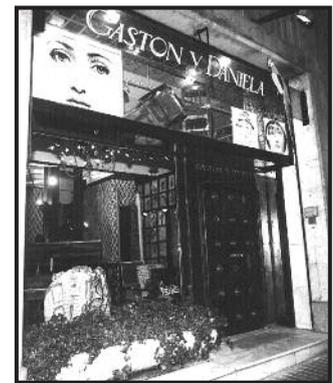


prado en París, un botellero metálico en forma de árbol, unas muñecas, unas caretas venecianas) a los que añadía sus diseños en cojines con formas de animales, loros, gatos, patos, perros, sus paraguas, gorras, sueters, pañuelos, como los que diseñó a partir de un boceto exclusivo del Equipo Crónica con el tema de las Meninas, y sus almohadones con temas heráldicos. Todos ellos al incorporarse a sus escenarios-escaparates con las telas se convertían en protagonistas y cómplices mudos de la elegante ironía que WW practicaba en sus trabajos y manifestaba en sus relaciones personales.

3. Finalmente, en la última etapa de su vida, a finales de los 90, WW acarició la idea de realizar un documental sobre

su obra. Atendiendo su consulta le sugerí el nombre del director y escenógrafo Gerardo Vera, como la persona que mejor interpretaría cinematográficamente sus trabajos y sensibilidad artística. Soñaba con una imagen de sus diseños plasmados en grandes telas desplegadas sobre el desfiladero de Pancorbo (Burgos), ondeando al

Fornasetti en Velázquez, 47, años 90



viento desde sus riscos como inmensas, coloristas y fantásticas banderolas. No pudo ser.

este libro se terminó
la víspera de la festividad
de los santos nicanor y quirino
en los talleres artegraf de madrid

