

El arte público en el exilio argentino: la obra mural de Luis Seoane

ANTONIO GARRIDO MORENO

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

Análisis de la obra mural de Luís Seoane en Argentina elaborado a través de fuentes documentales existentes en Galicia –en su mayoría inéditas–, con el fin de establecer un primer paso para la elaboración de un catálogo razonado.

De este estudio se pueden extraer las siguientes conclusiones: que la actuación plástica e intelectual del pintor tiene como objetivos fundamentales la difusión de la cultura de Galicia y la reivindicación de la generación de los años de la República a la cual perteneció, así como la importante incidencia que la obra mural ha tenido sobre el resto de su producción pictórica.

Palabras clave: Seoane, pintura mural, exilio, Argentina, Galicia.

ABSTRACT

This research deals with the analysis of Luis Seoane's mural work in Argentina. It was designed from Galician documentary sources– most of them hitherto unknown. The main purpose of this analysis is to lay down the steps to produce a scientifically-supported catalogue.

The following conclusions can be drawn from this research: Firstly, his plastic and intellectual performance aims at the spread of the Galician culture and the vindication of the Spanish Republic generation he belonged to. Secondly, his mural work has been very significant for the rest of his pictorial work.

Keywords: Seoane, mural painting, exile, Argentina, Galicia.

El viaje realizado por Luis Seoane en 1949 a Europa después de exiliarse en Buenos Aires le aportará la posibilidad de respirar el ambiente artístico del viejo continente visitando los museos de arte contemporáneo y conociendo personalmente a

artistas plásticos como Henry Moore y Picasso. Pero además también tendrá la oportunidad de asistir a un acontecimiento que le causará una honda impresión: el Congreso Internacional de Integración de las Artes. Los temas allí tratados Seoane los pondrá en práctica en su obra mural desarrollada en las tres décadas siguientes, siendo tema de reflexión en algunos de sus ensayos tal como el realizado para la revista de la Universidad de Buenos Aires “Acerca de la integración de las artes”¹.

Previamente, durante la década de los años cuarenta, en Buenos Aires se iría gestando el ambiente propicio para el desarrollo público del mural como elemento ornamental aplicado a edificios comerciales, institucionales y particulares. El propio Luis Seoane en el año 1941 había realizado para el café “La Casa de la Troya” un mural hoy desgraciadamente desaparecido.

En 1946 Manuel Colmeiro sería uno de los pintores artífices de la decoración mural de las céntricas Galerías Pacífico de Buenos Aires interviniendo parte de la cúpula². Esta actuación contribuiría al desarrollo de la integración de la pintura mural en la vida cotidiana de la sociedad porteña.

Sobre esta intervención Seoane escribiría un artículo en el que ya expresaba algunas de sus ideas sobre el fin de las artes

“Desde hace aproximadamente doce años, seguramente algo más, conozco los proyectos que para pintura mural realizó Manuel Colmeiro en Galicia. Yo conozco el hondo fervor con que este gran pintor de nuestra tierra dibujó bocetos de posibles frescos para un día llevarlos estudiados a la pared de grandes edificios gallegos o de humildes escuelas rurales. Todo el mundo labrador y marinero de Galicia fue estudiado por Manuel Colmeiro en estos bocetos. Yo los he visto en su propia casa de San Fiz, en Silleda, y más tarde en Compostela y en Buenos Aires. Conociendo, pues, esta honda preocupación por Colmeiro, de unir su pintura a la arquitectura, como seguramente hicieron en el medioevo pintores románicos que trabajaron al mismo tiempo que los escultores y los arquitectos en nuestras iglesias y nuestras catedrales, no podía asombrarme sino por otras razones, la maestría con que ejecutó en las Galerías Pacífico, las pinturas murales sobre el tema del mar. En Galicia no se produjo en los últimos siglos una pintura que le caracterizase”³.

En este escrito dejaba claros dos de sus conceptos estéticos fundamentales: la utilización del arte como medio para difundir la cultura gallega –es decir la búsqueda de un arte nacional– y la integración de las artes.

1 SEOANE, L.: “Acerca de la integración de las artes”, *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, año VII, n° 4, 1962, pp. 595-608.

2 Con él participarían un núcleo importante de pintores porteños entre los que se encontraban Castagnino, Urruchúa, Spilimbergo y Berni.

3 SEOANE, L.: “La pintura mural de Manuel Colmeiro en las Galerías del Pacífico”, *Galicia*, Buenos Aires, 1946.

Luis Seoane tuvo la ocasión de materializar sus ideas sobre la pintura mural en 1954, año en que recibió el encargo para realizar dos murales públicos en Buenos Aires. Sobre ellos escribiría a Ramón Piñeiro lo siguiente "...Fixen dous murales importantes que gostan moito e nos que intentei renovar, na medida das miñas cativas forzas, ese xénero de pintura..."⁴. En sus palabras existe un nuevo concepto ideológico que influiría notablemente en su estética: la renovación de la plástica gallega con lenguajes contemporáneos. Las tres premisas expuestas en los dos fragmentos anteriores serán la piedra angular de la producción del pintor en todas sus actividades tanto plásticas como literarias.

Serían la pintura mural y las investigaciones con la técnica de la témpera estarcida los detonantes de la evolución de su plástica hacia caminos innovadores de síntesis formal basados en las vanguardias europeas. De hecho la témpera estarcida será uno de los pasos intermedios empleados por el pintor para la realización de sus diferentes murales, ya que muchos de los bocetos previos se harán con esta técnica⁵. Para él el proceso de ejecución del mural tenía cuatro fases: "...estudio del mural, bocetos, preparación de la pared y ejecución"⁶.

La primera novedad de los murales realizados en 1954 fue el uso de nuevos materiales. No aplicaría la tradicional técnica de la pintura al fresco por motivos funcionales sustituyéndola por los métodos industriales que le detallaba a Carlos Maside en una carta: "...uno con un material italiano hecho a base de piedra reconstruída y con los colores naturales de las piedras, y otro con una pintura al temple emulsionada, fabricada especialmente para el mural por una fábrica de colores de ésta, sobre un revoque muy fino"⁷.

El primero fue un encargo del arquitecto Hilario Lorenzutti para un edificio particular del barrio bonaerense de Belgrano en el que se desarrollaba una temática que, si bien pudiera ser universal, el pintor la llevaba al terreno de lo galaico. Se trataba de dos murales que representaban marineros con redes y barcas, y mujeres sentadas en un interior, esperando (Fig. 1). El estilo empleado poseía una poderosa esquematización resultante, quizás, de la fusión de los diferentes lenguajes aportados por las vanguardias durante la primera mitad del siglo, consiguiendo establecer una clara distancia con su producción de pintura de caballete de los años anteriores. Más importante sería el segundo mural realizado para unas galerías comerciales de la calle Santa Fe, 1600, ya que sus posibilidades de difusión se multiplicaban respecto al anterior. Las intenciones

4 Correspondencia con Ramón Piñeiro. Carta de Luis Seoane fechada en Buenos Aires, 21 de enero de 1954.

5 Sobre la técnica de la témpera estarcida he publicado un artículo donde establezco la relación existente con la pintura mural. GARRIDO MORENO, A.: "La témpera estarcida en la obra de Luis Seoane", *Abrente*, nº 27-28, A Coruña, 1997, pp. 215-224.

6 ANÓNIMO: "Murales de dos artistas argentinos", *Revista Duperial*, nº 146. Buenos Aires, Enero, 1963.

7 Carta a Carlos Maside fechada en Buenos Aires el 23 de febrero de 1954. *Luis Seoane. Textos inéditos* (edición a cargo de Manuel Núñez Rodríguez), Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1991, p. 95.

temáticas de Luis Seoane habían tenido inicialmente una orientación claramente ideológica como él mismo expresaba a Carlos Maside:

“Estoy bastante satisfecho del último y en general gusta mucho a las gentes que hasta ahora lo vieron, aunque a mí particularmente me hubiese gustado realizar un tema que propuse y no me aceptaron, los emigrantes, por suponerlo de tendencia social aunque yo me limitaba a la realidad concreta de los emigrantes europeos desembarcando en este país y desarrollando su valor en una tierra nueva y distinta para ellos, sin deducir conclusión alguna”⁸.

Seoane sin embargo desarrolló el tema acordado con los arquitectos Aslan y Ezcurra, la música, dándole a la composición y al estilo una intencionalidad de origen europeo-galaica renovada con un lenguaje totalmente novedoso. El crítico de arte Rafael Squirru sabía ver la intención y la modernidad de la obra del gallego universal:

“Recia resulta la decoración de Seoane en la bóveda lateral que queda librada a la inventiva gallega. Seoane es, en efecto, hijo de gallegos al igual que Presas, pero a diferencia de este ha permanecido la mayor parte de su vida en la tierra de sus mayores recogiendo allí el acento que nutre el idioma hablado y plástico. Mucho nos ha dado esa reducida extensión de tierra a nosotros, los argentinos, y en lo artístico mucho más de lo que se sospecha.

En Seoane la concepción pictórica es ceñida, al estilo de los románicos: en actitudes hieráticas cubren el techo músicos medievales, tocando la flauta o algún instrumento de cuerdas, o blandiendo una campana. Los colores puros –rojo, azul, amarillo– se distribuyen en concepción planimétrica, atados por impecable línea negra. En la fuerza nos trajeron reminiscencias de Léger.

Un detalle técnico que puede interesar al lector: las pinturas a que nos venimos refiriendo no son pinturas al fresco; trátase de una mezcla de emulsionada a la caseína con un petrificante que le permite adherirse al revoque de cal fina dándole la misma perdurabilidad del fresco. Esta nueva técnica se adapta a las exigencias de los tiempos en que ningún arquitecto puede permitirse el lujo de entregar una pared para que se la devuelvan a los diez o veinte o cincuenta años, razón por la cual el descrito es el sistema adoptado en la mayor parte de sus obras por los ya célebres “fresquistas” mejicanos”⁹.

En este caso el material utilizado permitía la realización de un dibujo a línea más narrativo que el empleado en el mural del edificio particular del barrio Belgrano, pero desde un punto de vista compositivo mucho más atrevido, ya que en él no se mostraba una única escena sino que la totalidad de las imágenes fragmentadas y distribuidas en la bóveda de la galería comercial eran las que daban coherencia y unidad al conjunto. La

⁸ Ibidem.

⁹ SQUIRRU, R.F., “La Argentina tiene muralistas argentinos que deberán ser aprovechados para beneficio del pueblo”, *El Pueblo*, Buenos Aires, 21-03-1954.

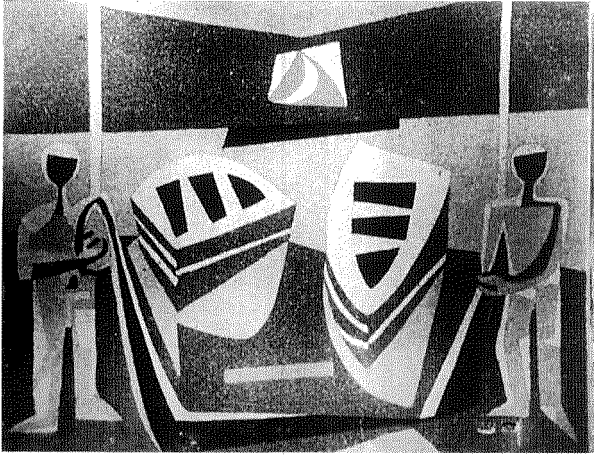


Figura 1



Figura 2

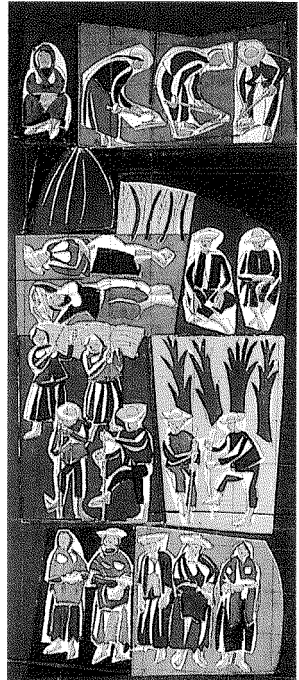


Figura 3

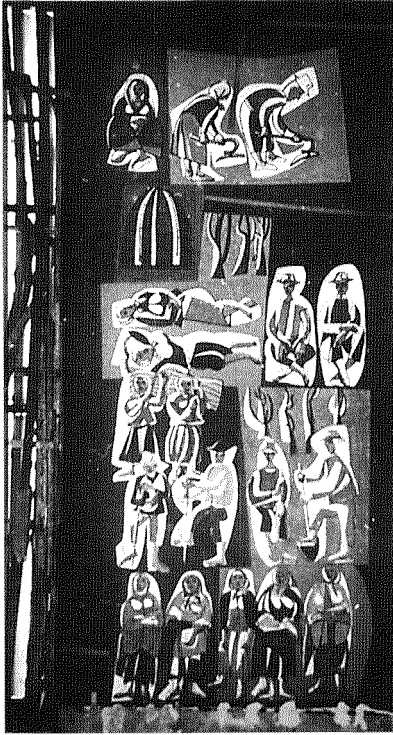


Figura 4



Figura 6

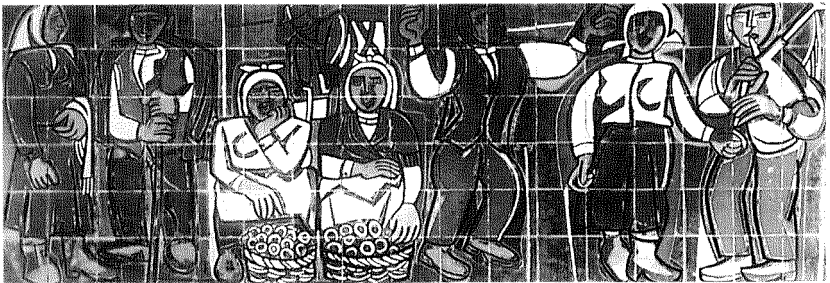


Figura 5

materialización de las figuras, en las cuales se prescindía de cualquier atisbo de gradación tonal, quedaba potenciada por un fondo geométrico abstracto de campos de color plano consiguiéndose un perfecto maridaje entre una pintura lineal narrativa figurativa y otra abstracta de grandes superficies de origen constructivo (Fig. 2).

El éxito que produjo este mural así como el prestigio que poco a poco iba alcanzando Luis Seoane sería la causa por la que en el año siguiente, 1955, se produjeran cuatro encargos de murales destinados a diferentes lugares públicos, fundamentalmente bancos y edificios particulares. En ellos la labor de investigación en diferentes técnicas queda patente ya que los cuatro serán realizados con métodos distintos: mosaico –en “El libro de Ruth” para el Banco Israelita del Río de la Plata en Buenos Aires–, pintura sintética –en las escenas campesinas del Banco de la Provincia de San Juan–, y dos métodos de piedra artificial picada y aglutinada con cemento –edificio particular en Olazabal, 3340, y “El carro de la luna” realizado en otro edificio de viviendas en Juramento, 1120–.

La crítica de arte bonaerense comenzaba a tener en cuenta las realizaciones de Seoane valorando sus innovaciones estilísticas y sus conquistas evolutivas, como en el caso de la certera apreciación de María Inés Payró donde indicaba que en:

“...la Galería Santa Fe, decorada hace unos dos años, por varios plásticos destacados de nuestro ambiente artístico. Luis Seoane fue uno de ellos. En esa oportunidad se manifestaron sus notables dotes de muralista. Lo cual era de prever, pues la pintura de caballete de Seoane siempre está reclamando el muro para extender allí su alegría cromática y sus formas amplias y generosas. (...) El lenguaje esquemático y llano de Seoane se presta admirablemente a la decoración mural. Este artista que cultiva la precisión y la sencillez, que emplea con audaz frugalidad elementos expresivos de la plástica moderna, sabe que un buen decorador debe respetar el plano del muro y no intentar jamás transgredir sus leyes creando el trampantojo de la profundidad espacial. Sabe también que ese plano debe tener su atmósfera plástica y que esta se obtiene por la calculada distribución de los vanos y los llenos, de la luz y la sombra sugeridas por la tinta plana. En su decoración de una bóveda de la Galería Santa Fe, las figuras, rigurosamente contorneadas e independientes, están ligadas y sostenidas por el juego de zonas intensamente coloridas. En el bellísimo mosaico del Banco Israelita, donde ilustró la historia de Ruth, utiliza métodos similares, pero con mucha mayor libertad y un concepto más unitario de la composición. Quien busque aquí la narración del episodio bíblico, la encontrará perfectamente legible. (...) En las composiciones realizadas con el procedimiento de la piedra picada, Seoane, quien siempre sabe interpretar las exigencias de la materia que emplea, renuncia a la línea contorno y obtiene el máximo provecho del contraste de planos coloridos y de los juegos de perfiles curvos y rectos. En su dinámico Carro de la Luna ha logrado sugerir un clima poético con la más estricta economía formal. Estos mosaicos de piedra picada poseen virtudes que les son propias. Por su materia misma, están íntimamente ligados al muro y son resistentes a la acción del tiempo”¹⁰.

10 PAYRÓ, M.I., “Cultiva la precisión mural”, *Qué*. Buenos Aires, 4-1-1956.

Sin embargo de todos los murales realizados por Luis Seoane en el que se aprecia más su intencionalidad ideológica orientada a hacer una pintura gallega renovada es en las “Escenas Campesinas” del Banco de la Provincia de San Juan. Inicialmente el mural representaría las escenas enmarcadas en un ambiente geográfico argentino, lo que se puede comprobar por el boceto en donde se reproducen en dos grandes bandas verticales distintas secuencias yuxtapuestas alusivas a los trabajos del campo en una zona de vegetación andina y con unos personajes vestidos con trajes populares de esa región (Fig. 3). Sin embargo el mural definitivamente realizado, aunque mantiene la misma composición y distribución de los personajes, remite geográficamente al campesinado gallego tanto en la vegetación de hoja caduca representada, como en el atuendo de los personajes, los aperos de labranza y modos de agricultura –los “palleiros”– (Fig.4). Nuevamente mantendría las mismas similitudes formales en el mural realizado un año después para el Centro Lucense de Buenos Aires. Esta es una demostración visual de cómo el pintor trataba de introducir lo galaico en el país que lo acogió tras su exilio.

Después de estas primeras materializaciones muralísticas, los encargos comenzarán a multiplicarse hasta tal punto que en el año 1956 se constatan documentalmente seis trabajos –tres en edificios particulares, dos en el Centro Lucense y el gran mural “Nacimiento del Teatro Argentino” emplazado en el Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires–, y uno más sin datación pero que por su estilo podría atribuirse a este año. En dos de ellos Seoane investigará en la técnica de la cerámica ayudado por Fernando Arranz, ceramista español y director de la Escuela Nacional de Cerámica de Buenos Aires (Fig. 5), mientras que en el resto aplicará las técnicas desarrolladas en los años anteriores.

Témpera estarcida y pintura mural están complementándose en estos momentos, siendo un ejemplo clarificador el del mural realizado para el edificio particular de la calle Cuba, 2141, cuyo boceto está resuelto con esa técnica (Figs. 6 y 7).

El mural de mayor superficie realizado por Luis Seoane será sin duda el del Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires en donde aplicará sus teorías estéticas sobre la integración de las artes utilizando un avanzado concepto: incluir el mural en un espacio arquitectónico determinado y condicionarlo al recorrido que el espectador obligatoriamente tendrá que realizar para poder abarcarlo en su totalidad (Fig. 8). El pintor se adapta al espacio cumpliendo así una de sus teorías estéticas, ya que como el mismo manifestaba un mural se debería realizar “...estudiando el lugar destinado al efecto, los detalles arquitectónicos a los cuales se incorpora lo que uno realiza, los colores del piso, del techo, de la carpintería y la finalidad de la obra arquitectónica. Lo que se haga sin contar con todo esto, puede ser una buena obra de arte, pero no un mural”¹¹. Lorenzo Varela, amigo y coeditor, analizaba las peculiaridades espaciales y compositivas del mural, en un artículo de prensa que hoy aún es espléndido en su planteamiento desde la

¹¹ ANÓNIMO, “Murales de dos artistas argentinos”, *Revista Duperial*, n° 146. Buenos Aires, Enero, 1963.

crítica de arte. En relación con la particular situación del mural y su adaptación e integración a la arquitectura expresaba que:

“...Aunque aún no se dispone en el espléndido edificio de la luz necesaria, ya puede verse la estructura de la obra pictórica y el acertado análisis que el artista hizo de la “situación” del muro que le encargaron. Una situación por demás complicada. Su altura cubre los dos pisos del entresuelo: el hall del teatro de cámara y la sala de la confitería. Pero desde ninguno de ellos puede verse el mural íntegro, pues el espacio dejado entre el hall del teatro y la pared es tan breve que no lo permite. Hacia los costados del campo de visión hay además dos poderosas columnas que constituyen otro obstáculo serio. El espectador por lo tanto, está obligado por la disposición arquitectónica a contemplar el mural en cuatro fases: desde los dos pisos, para ver lo que enmarcan las columnas y lo que asoma, a pesar de su interrupción, en los costados de las mismas, y los costados propiamente dichos para abarcarlos en su integridad, como si estuvieran –que no lo están– al margen del resto. ¿Cómo resolver tantos cortes, no sólo físicos, como las columnas, sino de tiempo, como la necesidad de trasladarse de un piso a otro?. La espaciosidad del muro –de 33 metros por 11– fue enfrentada por Seoane como una unidad. No es que no haya tenido en cuenta los “cortes” de que hemos hablado. Al contrario, los tuvo bien presentes, pero para desbordarlos, no para aceptar sus límites. De tal modo que el observador tiene la sensación, mientras camina para burlar las columnas, mientras se traslada de un piso a otro, de que un inmenso y claro tapiz se va desenrollando ante sus ojos. Y como cada zona de visión tiene un centro en el mural, tiene una unidad dentro de la unidad general, los obstáculos fueron idealmente vencidos”¹².

Lorenzo Varela también hacía una reflexión de cómo el tema era abordado plásticamente para conseguir la modernidad necesaria que requería el planteamiento renovador del pintor:

“...El tema se apoya en este caso en una obra tradicional de nuestro teatro, “Juan Moreira”, recordada en sus primeras representaciones en el circo de los Podestá. Y ahí están los azares de la función desplegados sin solución de continuidad, engarzados unos a otros como en un milagroso circo en el que todos los números se sucedieran simultáneamente, pero cada uno con un lugar, con un centro de existencia propio, con un espacio que sin dejar de formar parte del muro, constituyera a la vez una región particular. De este modo, el centro del mural, desde el punto de vista de su contemplación inmediata, está en donde se sitúe la mirada del espectador, pues la geometría del mismo ha dispuesto infinitos centros, desde cada uno de los cuales se irradia un mundo único en su plenitud.

Los elementos abstractos, ampliamente utilizados por Seoane en este muro, son funcionales: son los elementos abstractos del propio circo: sus cuerdas, sus varas, los arabescos de sus adornos, las barras desprendidas en el aire de los juegos. Conos, rectas,

¹² VARELA, L., “Notas de arte”, *La Razón*, Buenos Aires, 30-3-1957.

triángulos, que obedecen a las leyes de la geometría malabar del circo. Sobre estos elementos abstractos se tejen los pasajes de una zona a otra, cuyo enlace cromático descansa en el ocre que envuelve suavemente a todos los colores del mural: amarillo, gris, azul... Así, todo el muro es un lienzo sobre el que se extienden, quietas o en vuelo, las señales de un juego en equilibrio, a través de un campo de planos de color, trazan fórmulas mágicas. Esa magia, la magia eterna del circo, está trasladada al riesgo, a la sutil precisión con que se encuentran y se alejan los tonos, separándose a cada instante para volverse a encontrar de nuevo, logrando finalmente ese suspenso, ese encanto que como único apoyo tiene su propia fragilidad, sustentándose en su mismo riesgo, en su serenísima audacia, con la prodigiosa transparencia de los saltos mortales. Al final, el espectador de este mural ya no ve los obstáculos: ve la composición de un universo de líneas y colores, de formas y abstracciones cuyos ritmos distintos constituyen un concierto indivisible, cada uno de cuyos movimientos es como la flor de un ramo; un ramo que la contiene y al que ella confirma”¹³.

El mural más audaz desde el punto de vista del proceso de síntesis formal desarrollado por Luis Seoane en 1956 es el titulado “Las carretas”, que integraba las diferentes paredes del vestíbulo de entrada de un edificio de viviendas situado enfrente del domicilio del pintor (Fig. 9). El proyecto del inmueble era del ingeniero Lázaro Goldstein, quien le encargó un tema alusivo a la cultura gaucha, proponiéndole dos espacios, el interior del propio vestíbulo y otro en un patio de luces contiguo. El pintor resolvió el mural exterior con cerámica y los interiores con resinas sintéticas. Especialmente en este segundo espacio la simplicidad de líneas conseguida por el dibujo establece un diálogo perfecto con la geometría de los planos de color, consiguiéndose mediante este recurso –totalmente emparentado con los trabajos realizados en ténpera estarcida– un precedente de lo que será su obra de caballete posterior. En murales como este se dejan sentir las conclusiones que Luis Seoane expresaba en su libro “Arte Mural. La Ilustración”:

“Me preocupé siempre de trabajar en la pared planos de color, de acentuar sus ritmos, sus contrastes, y, sobre ellos, fui fijando mi dibujo, mis signos. El color hace surgir la forma en mi obra. Siempre tratando con el grafismo que superpongo, de interpretar como lo siento a la naturaleza y al hombre. El Lissitzky, el gran constructivista ruso, escribió un ensayo referido a la estructuración de espacios: ‘El color es una piel sobre un esqueleto’, pero, en mi caso, me esforcé en señalar el esqueleto sobre esa piel”¹⁴.

La alusión que Seoane hace del constructivismo ruso no es gratuita, ya que entre los años 1957 y 1959 realizará sus primeros ensayos de murales en relieve con una ya incipiente técnica de ensamblaje. Un primer ensayo lo aplicará en dos murales, uno de ellos situado en un edificio de la calle Corrientes, 2000, que se resuelve mediante un fondo pintado en el muro que representa un campo de trigo en el que se superponen las

¹³ Ibidem.

¹⁴ SEOANE, L., *Arte mural. La ilustración*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1974.

figuras de unas segadoras recortadas en tableros de madera aglomerada, adheridas posteriormente al soporte mural. También en este caso el boceto ha sido resuelto a partir de la técnica de la témpera estarcida (Fig. 10 y 11). Con este mismo recurso realizaría la composición titulada “Los cazadores” para un edificio de viviendas privado.

Más compleja y constructivista aún es la técnica aplicada en el mural “Mater Galeciae” de la Galería Comercial de las Victorias, en la Plaza de la Libertad bonaerense, realizado en 1958, ya que fusionará tres métodos diferentes. El muro se estructura mediante unas zonas que forman planos geométricos de color resueltas con mosaico y otras blancas simplemente pintadas. Sobre esta superficie mixta se disponen cuatro figuras femeninas individuales sentadas, realizadas en chapa de acero y latón unidas con remaches, pequeñas tuercas y delgadas líneas rectas del mismo material creando diferentes grafías. Seoane está parafraseando a El Lissitzky y a De Stijl manteniendo la imagen de Galicia a través del icono de la mujer monumental entronizada (Fig. 12).

Esta aproximación cada vez más intensa a la abstracción se materializa definitivamente, también en clave constructivista, en el mural realizado para la Galería Comercial Larreta. En este caso utilizará recortes geométricos de mármoles de colores dispuestos sobre un muro revestido de mármol travertino. En esta solución la línea desaparece, siendo la única protagonista la superficie geométrica que por su disposición simula esquemáticas y simples figuras. En este caso, la línea aparecerá en la bóveda a modo de una liviana retícula discontinua pintada con resinas sintéticas (Fig. 13).

Seoane en estos murales ponía en práctica su concepto integrador en el que las diferentes técnicas pictóricas, con un cierto paralelismo con el diseño gráfico o publicitario, eran planteadas como si su destino final fueran portadas de libros:

“Una pared resulta ser para el muralista como la página de un libro para un diagramador gráfico. Las reglas, creemos, son las mismas. Se trató en un comienzo, de diagramar las páginas e ilustraciones de los códices medievales, que en algún caso pudieron ser hechas por los mismos que luego decoraban las iglesias y catedrales por su evidente monumentalidad, o que justifican que de esas iluminaciones se nutriesen con frecuencia pintores y escultores durante la Edad Media para obras de mayor tamaño”¹⁵.

Junto a esta concepción plástica de enorme originalidad también Seoane mantenía el espíritu artesanal tradicional europeo renovándolo con los lenguajes y técnicas del siglo XX. Con estas premisas, el pintor, en unas declaraciones periodísticas justificaba la actuación del muralista:

“Si ‘el pintor siempre es una especie de artesano’, según afirma Marcel Duchamp, artesano y obrero es el artista muralista. Creemos que es más interesante el artista en actitud frente al mundo que la misma obra que realiza. El pintor que se sube a un

15 Ibidem.

andamio no es el mismo hombre que el encerrado en su taller. Completa su vida. Su obra será verdaderamente pública y juzgada por una extensa mayoría. Está en la calle. A bastantes murales dediqué cuanto pude de mi destreza de pintor utilizando distintos recursos técnicos y variando constantemente de procedimientos. Usé juntamente con materiales nuevos, los naturales y arcaicos como la piedra, los mármoles, el hierro o el bronce. Técnicas artesanas muy antiguas como la cerámica, el vitral o el mosaico, cuando no simplemente la pintura con resinas sintéticas producidas por la química industrial”¹⁶.

Seoane materializará interesantes murales resueltos técnicamente en la línea constructivista del relieve en chapa de acero y latón adoptando soluciones espaciales cada vez más complejas. Un buen ejemplo es el de la Galería Comercial La República y especialmente el la Gran Galería del Centro donde desarrollaría como tema un “Homenaje a Guaman Poma de Ayala”, primer dibujante de la colonia argentina.

El contacto con Europa en la primavera de 1960 le lleva a centrarse en unas preferencias plásticas orientadas cada vez más hacia la abstracción. La decisión para adoptar este nuevo rumbo pudo haber estado influida por la promesa de una exposición retrospectiva en la Kunsthalle de Basilea ofrecida por las autoridades de la ciudad suiza, tal y como le escribía a Fernández del Riego:

“Nosotros saldremos mañana para Berna y Ginebra y luego para Italia. Estamos muy contentos hasta ahora del viaje y mis obras gustan mucho, hasta el punto de que la Kunsthalle de aquí, una de las más importantes instituciones de arte de Europa, proyecta hacer para el año próximo una gran exposición con setenta cuadros míos haciéndome desistir de la que tenía proyectada. Igualmente interesa mucho mi obra gráfica y se sorprenden de la técnica de los últimos grabados”¹⁷.

Seoane percibía un éxito en Europa que le permitiría universalizar su obra iniciando un camino prometedor como artista plástico. Será por ello que intensificará desde ahora sus contactos con Suiza y Alemania para conseguir ese triunfo deseado.

Como resultado de este proceso orientado hacia la abstracción realizará dos murales para el edificio de viviendas donde él residía en Buenos Aires (calle Montevideo, 1985). Son obras abstractas casi en su totalidad con la excepción de una figura de un hombre tumbado que establecía el único nexo con una realidad mayoritariamente resuelta a base de grandes manchas orgánicas de color (Fig. 14).

Seoane aspira a conseguir la universalidad de su pintura tratando de ampliar el marco geográfico de Sudamérica a centroeuropa y la promesa de la exposición antológica será el motivo por el que el matrimonio vuelva de nuevo a Suiza en 1963, alquilando un apartamento en Basilea donde se quedarán algunos meses con la intención de difundir su obra, especialmente el grabado y la ténpera estarcida:

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Correspondencia con Francisco Fernández del Riego. Carta fechada el 21 de marzo de 1960.

“Ahora alquilamos un departamento de una habitación para quedarnos en esta dos o tres meses y trabajar. Ya empece a pintar. Es posible que exponga en Zurich grabados y en Basilea pinturas y grabados, dentro de unos días creo que se concretará algo”¹⁸.

Este quizás haya sido el momento crucial en la evolución plástica del pintor que se adentraba progresivamente en una actitud casi exclusivamente estética que lo alejaba de la figuración que siempre había sido el vínculo narrativo y transmisor de sus ideales nacionales: la difusión cultural de Galicia mediante el vehículo universal del arte. Seoane sin duda se plantearía el peligro que su nuevo rumbo estético llevaba implícito: el alejamiento del compromiso ideológico con su generación, una generación cercenada por la guerra civil española con la que el pintor tenía un compromiso reivindicador desde su exilio americano. Este pensamiento justifica no sólo su labor plástica sino, sobre todo, su labor editorial.

Esta inquietud se acrecienta debido a que en este mismo año, tras su estancia en centroeuropa, decide pasar una temporada España en donde se produce el reencuentro con muchos de sus amigos de juventud. También este año en Galicia, después del silencio impuesto por el régimen franquista, nacen asociaciones culturales de clara orientación galleguista que se opondrán a hechos como el fusilamiento de Julián Grimau. Seoane logrará hacer exposiciones como la de otoño de 1963 en la Asociación de Artistas de A Coruña, primera en Galicia tras el exilio, e inmediatamente después la antológica celebrada en noviembre del mismo año en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid, las cuales nuevamente hacen reverdecer su ilusión.

El pintor no sólo se enfrentaba a la situación social y política del país sino que también tomaba el pulso al momento artístico español, como testimonia la correspondencia con su amigo el ingeniero de origen gallego Diego Díaz Dorado, quien le había encargado múltiples murales:

“En Madrid expongo 91 obras, de estas 35 óleos. La pintura llama mucho la atención por el color y el contraste de tonos, en cierto modo ocurre esto porque la pintura actual española se ejecuta sobre todo a base de grises, tierras y negros, y en la más nueva, como en casi todas partes, por influencia del aformalismo, se desdeña el orden y la claridad”¹⁹.

Esta influencia europea y española se deja sentir en su pintura de caballete suponiendo esta época el cénit del camino iniciado por el pintor hacia la abstracción, abarcando también este proceso a su obra mural. Ejemplo de esta posición estética será el mural “Figuras y paisaje”, realizado en cerámica en un edificio particular del barrio Belgrano, en el que manchas de color de una gran organicidad, prescindiendo del apoyo narrativo de la línea, crean una composición en donde la figuración es cada vez más difícil de identificar (Fig. 15).

¹⁸ Correspondencia con Isaac Díaz Pardo. Carta fechada el 4 de abril de 1963.

¹⁹ Correspondencia con Diego Díaz Dorado. Carta fechada el 10 de diciembre de 1963.

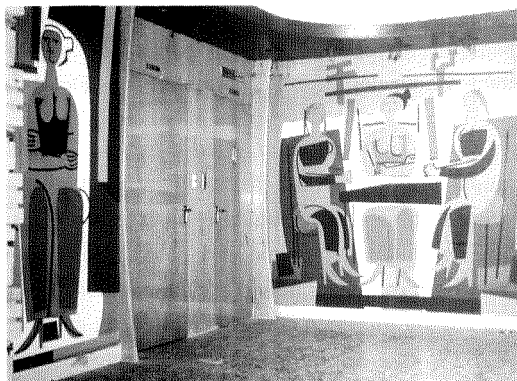


Figura 7

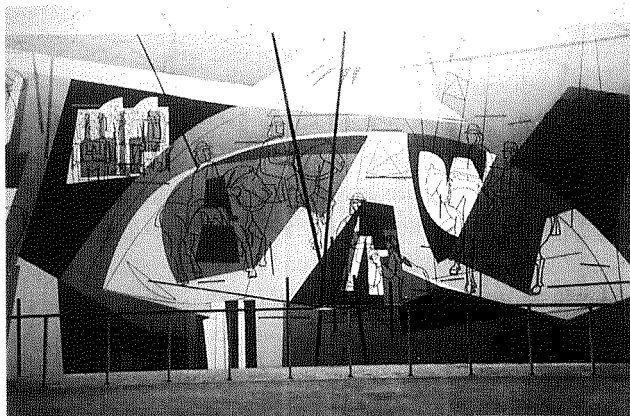


Figura 8

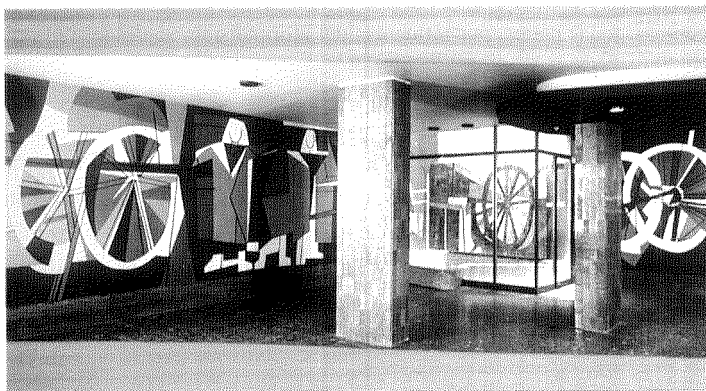


Figura 9

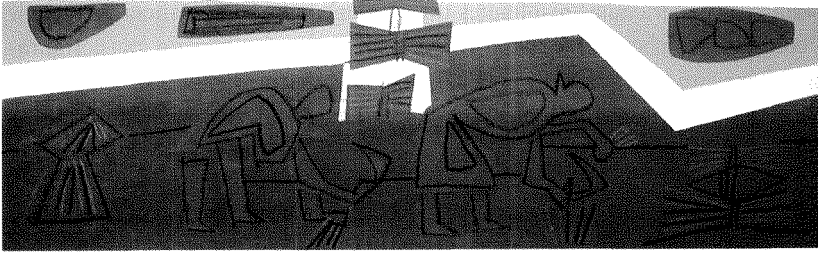


Figura 10

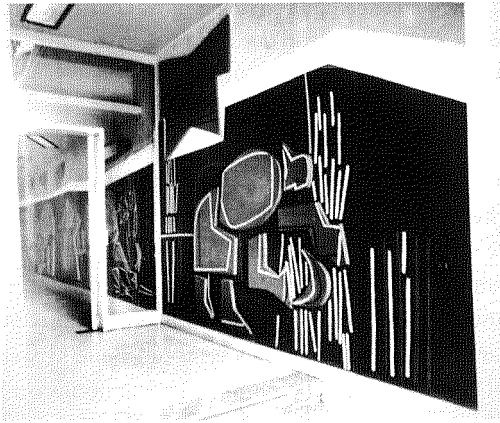


Figura 11



Figura 12

No obstante sus experiencias resultantes tras el reencuentro con Galicia y la reavivación de su compromiso nacional le harán volver paulatinamente a recuperar la figuración que casi había perdido, vehículo imprescindible para hacer comprensible su mensaje ideológico. También reavivará la nostalgia de su lejanía tal y como manifestaba a Isaac Díaz Pardo en esos años:

“Uno no puede pasar la vida viviendo en un sitio al que no pertenece, como me ocurre a mi con Buenos Aires, por mucho que esta ciudad le da a uno, porque no la siento. Y si continuo en ella ahora es por miedo, pienso, al futuro y comodidad. Tu tienes tu hogar fundado ahí y diste una dirección a tu vida. Yo no tengo nada mas que el deseo enorme de estar en esa y no cuento ni con hogar ni con posibilidad de trabajo que me permitan vivir como quiero. Ésto es lo que constituye mi drama, –minúsculo para todos menos para mí– para cuya solución no puedo encontrar ayuda”²⁰.

Tras esta nueva situación existencial Seoane, que en 1967 empezará a fraguar con Isaac Díaz Pardo la idea de la creación del Laboratorio de Formas, volverá paulatinamente a la figuración, que alternará con paisajes gallegos en clave abstracta, como sucede en el mural realizado ese año para una Galería Comercial de la calle Corrientes en donde nuevamente incluye un grupo de músicos populares de claros aires galaicos (Fig. 16). A partir de ahora los murales que realizará serán los encargados por Diego Díaz Dorado con destino a decorar algunas oficinas financieras del Banco Español del Río de la Plata en Buenos Aires. Tal como el destinado para la agencia número 13 de la entidad financiera en donde Seoane hará planteamientos preferentemente funcionales que le servirán como experimentación (Fig. 17). En este sentido él mismo expresaba:

“...acabo de hacer un mural para una sucursal del Banco Español del Río de la Plata, en la esquina de Casares y Luca, hecho con el tema de los conquistadores, –el tema es un pretexto decorativo– y en hierro y bronce. Se trata de siete figuras aisladas, 50 cms. una de otra, de dos metros de alto por 1,35 de ancho”²¹.

Desde 1968 a 1971 Luis Seoane materializó trabajos para tres agencias bonaerenses de la misma entidad financiera, sobre las que existe un testimonio autógrafo del pintor localizado en su correspondencia con Diego Díaz Dorado quien le había solicitado algunos datos para la realización de un informe. Sobre esos murales el pintor manifestaba lo siguiente:

“En los murales de las sucursales del Banco Español del Río de La Plata se usaron distintos procedimientos, uno de ellos fue el de hierro recortado con perfiles de

²⁰ Correspondencia con Isaac Díaz Pardo. Carta fechada el 17 de julio de 1964.

²¹ Correspondencia con Luis Alba Negri diplomático argentino residente en Bonn, quien en esos momentos le estaba gestionando una serie de exposiciones en Alemania en diferentes galerías de arte. Carta datada el 6 de febrero de 1967.

bronce aplicados que constituyen grandes relieves en la pared, tal el caso de las sucursales... concretamente el que tiene como tema Los Conquistadores. Otro procedimiento fue el del bajorrelieve en cemento, conseguido con moldes de madera, un procedimiento muy adecuado a la construcción moderna y con el que se consiguen grandes efectos decorativos, luego de ser adecuadamente coloreados, se usó en las sucursales...

También se ornamentaron baldosas siguiendo un modo de hacer que suponemos muy español, concretamente del Mediterráneo peninsular y de Castilla y también del centro y sur de Portugal. Todos estos murales y composiciones decorativas fueron hechos a partir de la arquitectura, subordinando la decoración a la totalidad de ella y teniendo en cuenta la necesidad de armonizar con el color de los materiales que componían la obra o con los que se disponían usar para que armonizaran con el espacio de ella y los muebles, etc., que debían incorporarse a ella, tratando de no crear impactos visuales brutales que hiriesen la vista del público, o irritasen visualmente y aún mentalmente sin ellos mismos darse cuenta del motivo, a los empleados que deben pasarse horas dedicados a su trabajo en los ambientes que se creaba. En la sede central del Banco se usó el estarcido, un procedimiento muy antiguo de albañilería hecho con trepas de madera y sopleteando el color. Se repitió el tema hasta crear con la pared una falsa sensación de tapiz heráldico muy de acuerdo con la tradición española”²².

En estos murales realizados con hormigón pondría en práctica la seriación de dos o tres motivos iconográficos concebidos con una gran simplificación formal y que se dispondrían alternativamente formando paneles reticulares cuadrados o rectangulares. De esta manera conseguía mediante un sistema modular unos resultados decorativos de fuerte impacto con una simplificación de los recursos empleados (Fig. 18).

Serían éstos los últimos murales materializados en Argentina por Seoane quien, cada vez más, tenía la intención de volver definitivamente a Galicia para continuar su proyecto cultural cercenado en 1936.

Nota bene:

En el momento de hacer la corrección de pruebas he constatado la existencia de otro mural de Luis Seoane realizado para la fábrica de cerámica que Isaac Díaz Pardo instaló en La Magdalena (Argentina), a mediados de los años cincuenta. El mural, con dimensión 5 x 2 m., está hecho en tablero aglomerado y relieves en el mismo material que reproducen cuatro trisqueles esquemáticos en la parte superior y unas ondas marinas en la inferior. La gama cromática en cuatro tonos planos: negro, burdeos, ocre y beige. La técnica es contemporánea a la del mural nº 15 (La cosecha), por lo que podemos establecer una datación aproximada comprendida entre 1957 y 1958 (Fig. 19).

22 Correspondencia con Diego Díaz Dorado. Carta fechada el 11 de octubre de 1971.

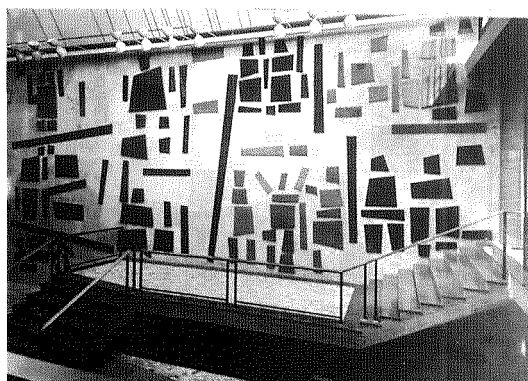


Figura 13

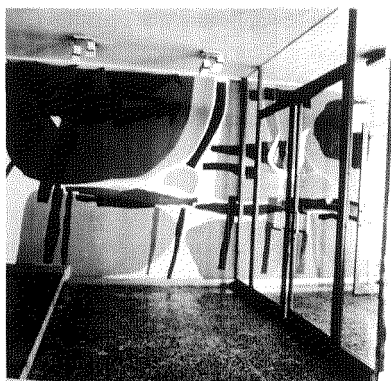


Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17

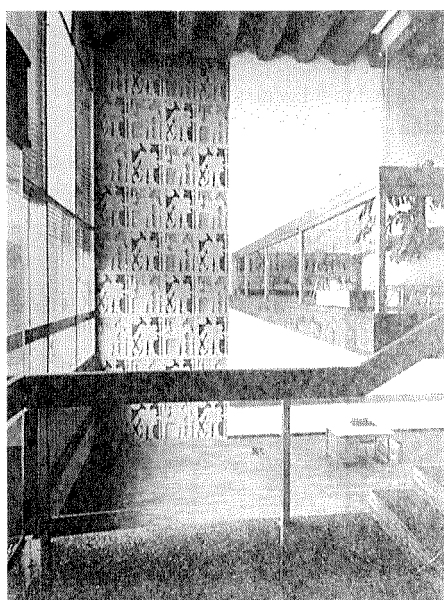


Figura 18

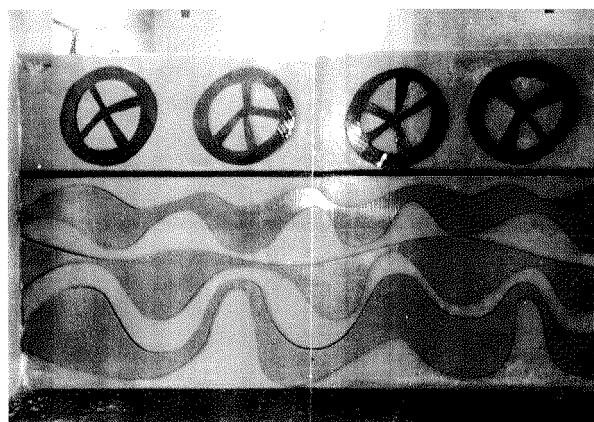


Figura 19

Ficha técnica de los murales realizados por Luis Seoane en Argentina

Nº de obra: 01.

Localización: desconocida. Buenos Aires.

Año: 1947-1949 ca.

Título: desconocido.

Edificio: Café Casa de la Troya. Técnica: pintura.

Nº de obra: 02.

Localización: calle Santa Fe, 1600. Buenos Aires.

Año: 1954.

Título: Los músicos.

Edificio: Galería Pacífico (hoy Galería Florida).

Técnica: pintura sintética. Arquitectos: Aslan y Ezcurra.

Descripción: Diferentes viñetas de músicos.

Nº de obra: 03.

Localización: Barrio Belgrano. Buenos Aires.

Año: 1954.

Título: desconocido.

Edificio: particular de viviendas.

Técnica: Piedra artificial picada.

Arquitecto: Hilario Lorenzutti.

Descripción: dos murales. 1. dos mujeres sentadas con una ventana al fondo. 2. dos marineros con redes y barcas.

Nº de obra: 04.

Localización: calle Corrientes, 2510. Buenos Aires.

Año: 1955.

Título: El libro de Ruth.

Edificio: Banco Israelita del Río de la Plata.

Técnica: Mosaico.

Dimensiones 3,00 x 15,00 m.

Arquitecto: desconocido.

Descripción: escenas del pasaje bíblico.

Nº de obra: 05.

Localización: Ciudad de San Juan.

Año: 1955.

Título: Escenas campesinas.

Edificio: Banco de la Provincia de San Juan.

Técnica: Resinas sintéticas?.

Descripción: dos paneles con escenas campesinas gallegas.

Nº de obra: 06.

Localización: calle Olazabal, 3340. Buenos Aires.

Año: 1955 ca.

Técnica: Fulget (revestimiento sintético pétreo).

Arquitecto H. Rotzeit. Descripción: barcas y marineros.

Nº de obra: 07.

Localización: Juramento, 1120. Buenos Aires.

Año: 1955-1956.

Título: El carro de la luna.

Técnica: Piedra artificial picada.

Arquitecto: Hilario Lorenzutti.

Descripción: tres paneles. 1.- una mujer (la luna) conduciendo un carro tirado por cuatro caballos. 2.- Un hombre y una mujer entre dos toros. 3.- Hombre con un sombrero conversando con otro hombre con una lanza.

Nº de obra: 08.

Localización: Barrio Belgrano, 1800.

Buenos Aires. Año: 1956.

Título: La trilla.

Edificio: Centro lucense de Buenos Aires.

Técnica: Pintura sintética/lienzo.

Ingeniero. Diego Díaz Dorado.

Descripción: dos grupos de hombres en las labores de la trilla del trigo.

Nº de obra: 09.

Localización: Barrio Belgrano, 1800. Buenos Aires.

Año: 1956.

Título: Feria.

Edificio: Centro lucense de Buenos Aires.

Técnica: Cerámica en horno.

Ingeniero: Diego Díaz Dorado.

Descripción y dimensiones: cinco murales. 1. Feriantes con ganado. 0,90 x 2,55 m. 2. Escena de feria con gaiteros, rosquilleras y personajes bailando. 0,90 x 2,55 m. 3. Dos campesinas hablando. 4. Campesinas que van a la feria con productos en la cabeza. 1,80 x 1,35 m. 5.- Tres campesinas esperando sentadas. 1,05 x 1,5 m.

Nº de obra: 10.

Localización: calle Cuba, 2141 y calle Juramento. Buenos Aires.

Año: 1956.

Título: Figuras esperando.

Edificio: particular de viviendas.

Técnica: Resinas sintéticas.

Arquitecto: Hilario Lorenzutti.

Descripción: dos murales. 1.- Tres mujeres en una mesa. 2.- Dos mujeres sentadas.

Nº de obra: 11.

Localización: calle Corrientes, 1500. Buenos Aires.

Año: 1956.

Título: Nacimiento del Teatro Argentino.

Edificio: Teatro Municipal General San Martín.

Técnica: Resina sintética.

Arquitecto: Mario Roberto Alvarez.

Dimensiones: 33 x 11 m.

Descripción: representación circense con varias actuaciones simultáneas.

Nº de obra: 12.

Localización: calle Callao, 1421. Buenos Aires.

Año: 1956.

Título: Escenas campesinas.

Edificio: particular de viviendas.

Técnica: Resinas sintéticas.

Ingeniero: Lazaro Goldstein.

Descripción: tres escenas. 1.- zona superior tres figuras bailando (1 mujer y dos hombres) zona inferior (dos mujeres reposando). 2.- Zona superior tres figuras labrando el campo (1 mujer y dos hombres, uno sentado), zona inferior (tres mujeres tocando la mandolina). 3.- zona superior una mujer descansando recostada, zona inferior tres figuras bailando (dos mujeres y un hombre).

Nº de obra: 13.

Localización: calle Montevideo, 1920. Buenos Aires.

Año: 1956.

Título: Las Carretas.

Edificio: privado de viviendas (enfrente de la casa de Luis Seoane).

Técnica: resinas sintéticas (interior) y cerámica (exterior).

Ingeniero: Lazaro Goldstein.

Descripción: Tres figuras con capa en el medio y a ambos lados dos ruedas. En la pared de enfrente hay ruedas. En el exterior, una rueda realizada en cerámica.

Nº de obra: 14.

Localización: calle Corrientes. Buenos Aires.

Año: 1956 ca.

Título: Mujeres sentadas.

Edificio: privado de viviendas.

Técnica: Piedra artificial picada de colores.

Descripción: Dos murales en el vestíbulo con tres figuras sentadas en cada uno. Son mujeres.

Nº de obra: 15.

Localización: calle Corrientes, 2000?. Buenos Aires.

Año: 1957 ca.

Título: La cosecha.

Técnica: Relieve en aglomerado de madera y pintura.

Descripción: dos murales. 1. Señora segando (hasta puerta cortavientos). 2. Tres figuras segando. (desde la puerta cortavientos a las escaleras).

Nº de obra: 16.

Localización: Barrio Belgrano. Buenos Aires.

Año: 1957-1960 ca.

Edificio: particular de viviendas.

Técnica: cerámica.

Descripción: dos mujeres de pie con los brazos cruzados situadas entre arboles.

Nº de obra: 17.

Localización: Plaza Libertad. Buenos Aires.

Año: 1958.

Título: Mater Galaciae.

Edificio: Galería comercial Las Victorias.

Técnica: Hierro y bronce. Fondo de mosaico y resinas sintéticas.

Descripción: cuatro mujeres sentadas.

Nº de obra: 18.

Localización: desconocida. Buenos Aires.

Año: 1958.

Título: Los cazadores.

Edificio: privado de viviendas.

Técnica: relieves en "concreto" (posiblemente aglomerado) y resinas sintéticas.

Descripción: una pared con tres cazadores sentados, pájaros volando y sol, detras de la escalera un cazador sentado y un pájaro a sus pies.

Nº de obra: 19.

Localización: desconocida. Buenos Aires.

Año: 1959 ca.

Título: Figuras campesinas.

Técnica: Vidriera.

Edificio: residencia del arquitecto Enrique Goldstein. Descripción: tres mujeres de pie con unas ruedas debajo de ellas.

Nº de obra: 20.

Localización: desconocida. Buenos Aires.

Año: 1959 ca.

Título: sin título.

Edificio: Galería Comercial Larreta.

Técnica: Relieve en mármoles sobre travertino y pintura en la bóveda.

Descripción: figuras muy esquemáticas, casi abstracto.

Nº de obra: 21.

Localización: calle French. Buenos Aires.

Año: 1959.

Título: Jinetes (jinetes medievales).

Edificio: particular de viviendas. Técnica: resinas sintéticas.

Dimensiones: 3,10 x 2,70 m.

Ingeniero: Lazaro Goldstein.

Descripción: dos caballeros con lanza a caballo.

Nº de obra: 22.

Localización: desconocida. Buenos Aires.

Año: 1959.

Título: Las pescadoras.

Edificio: particular.

Técnica: Metal o concreto sobre muro.

Descripción: dos escenas separadas por una puerta cortavientos. 1ª escena: Barca arriba y abajo dos mujeres sentadas con los brazos levantados. 2ª escena: Dos mujeres sentadas y un hombre. Dos mujeres situadas debajo de los anteriores.

Nº de obra: 23.

Localización: calles Tucuman y Esmeralda. Buenos Aires.

Año: 1960.

Título: Homenaje a Guaman Poma de Ayala.

Edificio: Gran Galería del Centro.

Técnica: Relieve en hierro y bronce sobre mosaico.

Arquitectos: M. Mazar Barnett y Rosa S. de Schoon.

Dimensiones: 6.00 x 6.00 m.

Descripción: dos hileras, abajo dos figuras y dos arbustos con pajaros en la zona de rampa de escalera; arriba cuatro figuras.

Nº de obra: 24.

Localización: calles Cerrito y Sarmiento. Buenos Aires.

Año: 1960 ca.

Título: Figuras estáticas.

Edificio: Galería Comercial La República.

Técnica: Hierro y bronce.

Descripción: un número elevado indeterminado de paneles con figuras independientes.

Nº de obra: 25.

Localización: ciudad de La Plata.

Año: 1961.

Título: desconocido.

Edificio: Comercio en el centro de La Plata.

Técnica: mosaicos de cerámica.

Descripción: Dos puertas de mosaico que representan cuatro figuras femeninas de cuerpo entero.

Nº de obra: 26.

Localización: Barrio de Belgrano. Buenos Aires:

Año: 196-?.

Técnica: Hierro y bronce.

Edificio: interior de la vivienda particular de un arquitecto.

Descripción: dos mujeres.

Nº de obra: 27.

Localización desconocida. Buenos Aires.

Año: 196-?.

Título: Vitral El Sol.

Técnica: vidriera.

Edificio: Empresa industrial.

Descripción: un sol.

Nº de obra: 28.

Localización: calle Montevideo, 68-1985 (Casa de Luis y Maruja Seoane). Buenos Aires.

Año: 1962.

Título: Hombre reflejándose en el agua.

Edificio: particular de viviendas. Técnica: Resina sintética // Piedra en canto rodado.

Ingeniero: Enrique Goldstein. Descripción: dos murales: 1.- Hombre reflejado en el agua y el resto abstracto (resina sintética). 2.- Formas abstractas (piedra).

Nº de obra: 29.

Localización: Barrio de Belgrano.

Buenos Aires.

Año: 1964 ca.

Título: Figuras y paisaje.

Técnica: Cerámica.

Descripción: Exterior e interior del edificio con plaqueta cerámica y formas abstractas.

Nº de obra: 30.

Localización: calle Corrientes (hacia el 2000).

Año: 1966.

Título: Músicos populares.

Técnica: pintura sintética.

Edificio: Galerías comerciales.

Descripción: Músicos con guitarras y panderetas y al lado nubes.

Nº de obra: 31.

Localización: Esquina Caseros y Luca. Buenos Aires.

Año: 1967.

Título: Caballeros medievales.

Edificio: Banco Río de la Plata. Sucursal 13.

Técnica: Hierro y bronce. El muro del fondo era de color.

Ingeniero: Diego Díaz Dorado.

Dimensiones: 7 piezas de 1,90 x 1,35 m. Dimensión total del mural 15 x 4 m.

Descripción: “Al fondo del salón principal, el muro se valoriza con siete figuras en chapa de hierro que representan a conquistadores hispanos, realizadas sobre originales de L. Seoane”²³.

Nº de obra: 32.

Localización: Avda. Córdoba esquina Aráoz. Buenos Aires.

Año: 1970-1972. ca.

Título: Soles.

Edificio: Banco Español del Río de la Plata. Agencia nº 12.

Ingeniero: Diego Díaz Dorado.

Descripción: “En el frente se destacan las puertas de acceso, proyectadas por Luis Seoane y ejecutadas en madera de viraró machiembreda, con revestimiento de chapa metálica y mármoles. También este artista diseñó los elementos premoldeados de hormigón coloreado empleados en la cubierta de una de las paredes de la gerencia y en la parte baja de los mostradores”²⁴.

Nº de obra: 33.

Localización: Cabildo (entre Juramento y Echeverría). Buenos Aires.

Fecha: 1970-1972.

Título: desconocido.

Edificio: Banco Español del Río de la Plata. Agencia nº 4.

Técnica: Hormigón. Ingeniero: Diego Díaz Dorado.

Descripción: Dos murales. Uno con la modulación de tres motivos (árbol, guerrero medieval y campesina). Otro con la modulación de dos motivos (dos guerreros). “Dos murales, proyectados por Luis Seoane y realizados con elementos premoldeados de hormigón, adornan, respectivamente, la pared medianera frontal y un paño de la pared que vincula los dos niveles del banco”²⁵.

Nº de obra: 34.

Localización: Avda. Rivadavia y Virgilio. Buenos Aires.

Año: 1970-72.

Título: desconocido.

Edificio: Banco Español del Río de la Plata. Agencia nº 21.

Técnica: Hormigón prefabricado.

Ingeniero: Diego Díaz Dorado.

Descripción: dos módulos de ramas de árbol. “Sobre la medianera oeste del salón principal se destaca un mural, ejecutado con elementos premoldeados de hormigón coloreados, prefabricados en obra, según diseño de Luis Seoane”²⁶.

23 THIENEN, Nelly van., “Obras plásticas de Luis Seoane en edificios bancarios”, en *Nuestra arquitectura*, nº 478, Buenos Aires, 1972.

24 Ibidem.

25 Ibidem.

26 Ibidem.