



ABRIR TOMO II

**JOSÉ FRANCÉS,
CRITICO DE ARTE**

TOMO III

María Piedad Villalba Salvador

CAPITULO III

CONTEXTO ARTISTICO.

1.-Introducción

A través de su biografía hemos visto como José Francés se iniciaba en las lides de la crítica de arte durante los primeros diez años del siglo XX, es decir, en pleno reinado de Alfonso XIII, época en la que la herencia del siglo XIX todavía es clara y los intentos de renovación también lo son, sobre todo fuera de España.

Es como si el siglo todavía no hubiera empezado en estos primeros años. Los impresionistas franceses siguen en activo, salvo los fallecidos Manet y Van Gogh, en 1887 y 1890, respectivamente; el Neoimpresionismo se convierte en ese *cajón de sastre* que todo lo admite, en el cual los artistas están inmersos en el debate que estos *estilos* traían consigo".¹ En 1899 Signac publica el escrito, que se puede considerar como manifiesto, "D'Eugene Delacroix al neoimpresionismo" (París, 1899), con la pretensión de "ir más allá del Impresionismo y dar un fundamento científico al proceso visual y operativo de la pintura".² Pero a la vez los simbolistas pretendían la superación del Impresionismo, no desde un punto de vista científico sino espiritualista. No les interesa el progreso como a los realistas, sino lo trascendente. Además buscan la confluencia de las artes, que la pintura sea poesía y evoque la música, y que la poesía sugiera la pintura. Es lógico, por tanto, que la imaginación adquiriera tanta importancia al entender que "no inventa, sino que revela los procesos y los fenómenos de la existencia biológica y psíquica".³ Este es el motivo por el que dicho movimiento se convertirá en precedente de otros como el Expresionismo (Kandinsky y Klee), el Surrealismo tras la primera guerra mundial y, después de la segunda, los "informalismos", de carácter filosófico que identifican consciente e inconsciente.

¹ Bozal, Valeriano: Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo. Ed. Visor. Madrid, 1991, p. 19.

² Argan, Giulio Carlo: El arte moderno 1770-1970, I.Fernando Torres, Editor. Valencia, 1977, p. 95.

³ Ibidem, p. 176.

Ya en los primeros años del siglo XX se funda, en 1905, *Die Brücke*, nombre de por sí ya significativo en cuanto a su confianza en el arte del futuro al que, los artistas que lo constituían, tendían un puente. El grupo se enfrentaba abiertamente al Impresionismo y al Realismo de carácter narrativo. El mismo año alcanza su culmen el fauvismo, ya iniciado al finalizar el siglo, e influyente a su vez en *Die Brücke* y en los pintores que fundaron *Der Blaue Reiter* (1911) en torno a Kandinsky. Asimismo, se presentaba en contra del academicismo y del Impresionismo, por considerarlo superfluo, puesto que éste último no afectaba a la integridad del hombre y ésta era su pretensión que, por otra parte, lograrían básicamente por medio del color utilizado arbitrariamente.

En 1906-1907 se inauguraba el cubismo con "Las señoritas de Avignon", de Picasso y el "Desnudo" (1907-1908), de Braque. Surgía también de alguna manera en contra de la sujeción a la realidad de los impresionistas y se oponía al Expresionismo y a los *fauves*, con un claro rechazo de lo decorativo. Se trataba de crear un modo nuevo de percepción de la figura, que tenía su origen en la pintura de Cezanne; pero, mientras para éste la pintura era un proceso en el que se estudiaban las estructuras sin prescindir nunca de la sensación -lo que, por otra parte, le vinculaba al Impresionismo-, para los cubistas consistía en representar la estructura invariable de las cosas desde una óptica racionalista.

Y, a lo largo de todos estos años, como tiñéndolo todo, el Modernismo que rechazaba las formas tradicionales, proponía la integración de las artes, aparecía unido a la civilización occidental como por un cordón umbilical y, como dice Argán, se empeñó en "interpretar la *espiritualidad* que (con un poco de ingenuidad y otro poco de hipocresía) se decía había inspirado y redimido al industrialismo".⁴ Por tanto, ello daba cabida a motivaciones de carácter espiritual, material y social, o de carácter poético, científico y humanitario. Es así que "la fuerza transfiguradora del Modernismo y su indiferencia frente a las disparidades entre los géneros artísticos hicieron posible no sólo una "síntesis del arte (Van de Velde en *Pan*), sino también el fenómeno típico del artista universal que, en varios medios y para especialidades diferentes, elabora diseños, técnica y medios de fabricación".⁵

Por ello, y después de este brevísimo repaso, es evidente que son unos años en los que, en efecto, se asiste al *debate de los estilos artísticos*. Ya no son válidos los esquemas

⁴ Argán, Giulio Carlo: Op. Cit., p. 229.

⁵ Schmutzler, Robert: El Modernismo. Ed. Alianza. Madrid, 1985, p. 13.

ni modos decimonónicos de entender el arte. Los estilos no se pueden comprender por separado, los artistas tampoco. Participan en los inicios, evolución o finales de otros estilos y movimientos. De ahí la riqueza de la época que supondrá el germen de lo que va a ocurrir en el siglo XX, y de ahí la expresión de Valeriano Bozal al referirse a los diez primeros años del siglo XX: "Diez años en los que ya no pero todavía no, y sin embargo, y precisamente por eso, diez años de plenitud".⁶

Diez años que, según el punto de vista de Arnold Hauser, pertenecerían todavía al siglo pasado, puesto que "el *siglo XX* comienza después de la primera guerra mundial, es decir en los años veinte, lo mismo que el *siglo XIX* no comenzó hasta alrededor de 1830".⁷ En este sentido, la primera guerra mundial marcaría el comienzo de una nueva etapa que deja atrás otra en la que se han venido gestando los estilos y movimientos artísticos, que a su vez generarán otros en el futuro, y que en España tendrán su modo específico de hacer, permanecer y convivir. Y que constituyen, en palabras de Calvo Serraller, "una confusa amalgama de fórmulas, entre las que están el modernismo, el simbolismo, el post-impresionismo, el neotradicionalismo, el decadentismo, etc; en resumen: demasiadas cosas como para poder ser hilvanadas entre sí desde un criterio meramente formalista, demasiadas cosas, en efecto, si no se apela el espíritu común que las consigna, el estado de ánimo que reflejan. Y ese espíritu, y ese ánimo comunes, nacidos de la crisis, son los que colorean de manera muy particular esa situación que no ha podido ser mejor descrita que como cultura *fin de siglo*".⁸

El panorama del arte español de fin de siglo es complejo debido a las especiales circunstancias políticas que atraviesa España en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. No existe correspondencia directa con los acontecimientos artísticos que acontecen en Europa y, por otra parte, la salida de nuestras fronteras de algunos de los artistas más significativos, dificulta establecer un panorama tan coherente como el europeo.

⁶ Bozal, Valeriano: Op. Cit., p. 21.

⁷ Hauser, Arnold: Historia social de la literatura y el arte III. Ed. Guadarrama. Madrid, 1969, p. 273.

⁸ Calvo Serraller, Francisco: Imágenes de lo insignificante. Ed. Taurus. Madrid, 1987, p. 97.

Los últimos años del siglo XIX en el terreno artístico merecen, para Valeriano Bozal, el calificativo de "marasmo artístico social".⁹ Conviven en España la pintura de historia, el academicismo, un costumbrismo de herencia romántica y un naturalismo que empieza y que tendrá breve vida.

La situación artística no es la misma en toda España. Las condiciones y los cambios sociales hacen ir a Cataluña por delante del resto de las regiones. Es decir, el margen de influencia de la burguesía es aquí cada vez más amplio y será precisamente en esta región donde se empiece a clarificar el panorama. A ello contribuyó el sentido de la tradición del pueblo catalán, su propia situación geográfica que genera, por un lado, un afán de cosmopolitismo y, por otro, la entrada de corrientes culturales europeas.

La sociedad dirigida por esa burguesía ve también ascender, en cuanto a influencia y predicamento social, a un proletariado que tiene algo que decir en ese ámbito. Así, se inicia en Cataluña el naturalismo, movimiento artístico que presenta la realidad sin cargas de idealismo y tiende, además, hacia una postura crítica que revele al espectador cuál es la realidad social circundante. En Cataluña es Martí Alsina el iniciador de esta corriente y el precursor del llamado tremendismo. Representa en su medio al artista moderno: anárquico, trabajador, inconformista. El modelo de artista que llama la atención a los burgueses porque refleja su propia verdad. Fue él quien abrió el camino de la aceptación, por parte de los burgueses catalanes, de los modernistas e impresionistas, explicado con estas palabras por Calvo Serraller: "Si modernistas e impresionistas encontraron muy pocas dificultades en 1900 para arraigar en el gusto de la burguesía catalana, algo de eso le debemos a Martí Alsina, a su empeño en descubrir a la generación de 1870 que el arte no era un capricho obtuso y caro, sino una feliz evocación de tipos, paisajes y costumbres familiares, un repertorio de imágenes *verdaderas*".¹⁰ Pintor de escenas burguesas, figuras femeninas y paisajes, es en esto último también manifiestamente realista.

Sin embargo, existe otra tendencia más importante en el paisajismo catalán. Un paisajismo de reminiscencias románticas representado por Joaquín Vayreda, fundador del taller Escuela de Olot, muy en relación con la Escuela de Barbizon.

⁹ Bozal, Valeriano: Historia del arte en España. Desde Goya hasta nuestros días. Ed. Istmo. Madrid, 1973, p. 75.

¹⁰ Calvo Serraller, Francisco: Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló. Ed. Alianza. Madrid, 1990. p. 31.

Con todo, no son los únicos tipos de paisaje existentes en España en el fin de siglo. Conviene recordar la figura de Carlos de Haes y aquello que propició, puesto que es quien "al cumplir fielmente las premisas del paisaje realista, es decir, al insertarse en lo que podríamos llamar mecanismos de la "modernidad" de la pintura, colocó a sus discípulos en una posición privilegiada para adoptar la nueva corriente; y este es el caso de los más brillantes: Beruete, Regoyos y Riancho".¹¹ Se le considera llave que abre la puerta al impresionismo ya que defiende y practica la pintura del natural y la fidelidad a la verdad.

Este afán por la representación de la realidad en su forma más absoluta y haciendo caso omiso de aspectos, poéticos, mitológicos, idealistas o de creación de belleza, es uno de los rasgos definitorios del naturalismo; pero con un matiz importante: la pintura es válida por sí misma, no por el tema, es decir, la preocupación máxima es la pintura en sí, no transmitir ideas, convencer o sugerir. Cuando un pintor naturalista como Courbet (1819-1877), ejerce su oficio, reflexiona sobre éste. Por ello el naturalismo será el precedente del movimiento impresionista ya que Manet, en primer lugar, y luego los impresionistas, ejercen su propia reflexión sobre aquello que observan y su autenticidad, derivando su idea de la pintura hacia el estudio de la percepción visual.

Si hubo o no hubo impresionismo en España no es objeto de este estudio, no obstante conviene observar el panorama artístico de comienzos de siglo puesto que son los años en que empieza a escribir sobre arte José Francés.

Gaya Nuño atribuye la falta de un impresionismo con fuerza en España¹² a la actitud conformista y poco interesada de los españoles, que hace extensivo a cualquier aspecto, pero sobre todo ante los temas artísticos. Expresión de ello cree que son tanto las manifestaciones en la prensa de la época, como las literarias o las de crítica de arte, todavía muy ancladas en el siglo XIX.¹³ Según este crítico, "nos faltó una rebelión

¹¹ Ibidem, p. 33.

¹² Trata sobre el tema en sus obras: *La pintura española del siglo XX*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1970, pp. 29-33., y *El impresionismo en España*. Madrid, 1974, pp. 5-20.

¹³ No hay que olvidar que durante gran parte de la primera mitad del siglo XX el sistema por el que los artistas podrían acceder al reconocimiento era claramente decimonónico: las Exposiciones Nacionales y sus escalafones de tercera, segunda, primera medalla y Medalla de Honor. Fue una Institución en diversas ocasiones criticada y cuestionada (más adelante veremos las opiniones que le ofrecían a José Francés estas exposiciones). A pesar de ello fue de utilidad para pintores, escultores y arquitectos, puesto que les posibilitaba la entrada en nuevos circuitos artísticos. Y realmente, salvo algunos pintores cuyos destinos se situaron fuera de España al darse cuenta, precisamente, de

abierta y provista de una nueva bandera, que pudo ser ese impresionismo limitado a unos pocos y de aquí que los modales decimonónicos continuaran imperando(...). Que por aquellas fechas (1904-1912) ya se hubieran producido las eclosiones fauves y cubistas en Francia, poco importaba. España dejaba de ser península para convertirse en isla, inmune a todo contagio de la nueva pintura".¹⁴ La escasa beligerancia y la ausencia de un grupo impresionista dejaba en solitario a las dos figuras consideradas señeras en el impresionismo español: Beruete y Regoyos, herederos ambos de la concepción moderna de la pintura iniciada por Carlos de Haes, y en opinión muy acertada de Calvo Serraller, dos personalidades del arte español descontextualizadas con respecto a su momento histórico: la Restauración, y con escaso predicamento entre sus contemporáneos, si bien partícipes de movimientos como el naturalismo, impresionismo y, en el caso de Regoyos, postimpresionismo y simbolismo.¹⁵

En cuanto a la vinculación de Beruete con el movimiento impresionista hay que decir que sería sobre todo por actitud, es decir, su relación con la Institución Libre de Enseñanza, guiada por una filosofía positivista y uno de cuyos principios y objetivos era el conocimiento experimental de la geografía española.¹⁶ Gaya Nuño destaca en él la técnica impresionista y lo considera iniciador de la pintura española contemporánea.¹⁷

Darío de Regoyos es una personalidad similar a la de Martí Alsina y, además, cosmopolita, viajero y formado en el extranjero. Un hombre que se adelantó a su tiempo y cuya obra presenta dos vertientes, las dos derivadas del naturalismo. En primer lugar un naturalismo anecdótico que podría sugerir una vía hacia el tremendismo, y que se pone de manifiesto en las ilustraciones que realiza para *España Negra*, de Émile Verhaeren

que aquí el espacio de crecimiento era escaso, la mayoría pasaron por el aro de la organización de herencia isabelina. Y hasta los años cincuenta no se organizarán otra exposiciones, a nivel de Estado y de la importancia de las Nacionales, como serán las Bienales Hispanoamericanas. Pero esto ya se sale de esta etapa que ahora abordamos.

¹⁴ Gaya Nuño, Juan Antonio: *La pintura española del siglo XX*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1970, p. 32.

¹⁵ Vid. Calvo Serraller, Francisco: *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*. De Eduardo Rosales a Miguel Barceló. Ed. Alianza. Madrid, 1990. p. 69-75.

¹⁶ Sobre este tema hay que destacar el estudio de Carmen Pena López: *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*. Madrid, 1983, y los textos de carácter monográfico dedicados al pintor por Enrique Lafuente Ferrari, Carmen Pena, Joaquín de la Puente y Francisco Calvo Serraller en el catálogo de la Exposición Aureliano de Beruete: 1845-1912. Madrid, marzo- mayo 1983.

¹⁷ Vid. Gaya Nuño, Juan Antonio: *La pintura española de medio siglo*. Ed. Omega. Barcelona, 1952.

(1849-1916) o en algunos de sus cuadros de la primera época; en segundo término, una fundamental preocupación por la pintura en sí, ausente de ideología, falta de anécdota y sentimentalismo. Es el Regoyos impresionista, el divisionista de la década de los noventa, e incluso el simbolista en algunas de sus obras de los primeros años del siglo XX, tamizada siempre esta tendencia por ese apego a la verdad característico del pintor.¹⁸ Todo ello le convierte en figura crucial en relación con el comienzo de las vanguardias, del arte español del nuevo siglo, pero no vanguardista.

Su trayectoria y su opción declarada de situarse en la línea del Impresionismo y cerca del divisionismo, e incluso del simbolismo; pero de un modo tan personal, ingenuo y nada ortodoxo, le convierten en un artista contemporáneo del Modernismo que, sin embargo, no opta por esta tendencia. Cito literalmente a Francesc Fontbona, para el que era evidente que "la línea maestra de la pintura moderna iba a pasar por la continuación natural del Impresionismo y no por una escuela como la Simbolista que, pictóricamente al menos, representaba a menudo una regresión. El nuevo arte tendería a una naturalidad en los contenidos y a la libertad en la forma. Regoyos estaba en esta línea: su pintura era simple expresión de lo que aparecía ante sus ojos en sus viajes por campos y ciudades, y su técnica, libre, a menudo rozaba el primitivismo, con absoluta indiferencia por la pericia académica. Precisamente este rechazo del perfeccionismo académico sería uno de los elementos más importantes en la conformación de las nuevas escuelas hacia el vanguardismo".¹⁹ Este es el motivo (sigo el planteamiento de Fontbona) por el que Regoyos fue casi silenciado por el significativo crítico del modernismo, Raimon Casellas²⁰ y que, al mismo tiempo, le "convertiría en cambio inmediatamente en verdadero ejemplo magistral para la generación joven, más importante de hecho que la del Modernismo y que yo llamo postmodernista, que había de revisar la orientación del arte en el país hacia un sentido más de acuerdo con lo que en París se consagrara con la línea más avanzada del arte occidental de la época".²¹

¹⁸ Vid. Bozal, Valeriano: *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1992, pp. 51-55.

¹⁹ Fontbona, Francesc: "Regoyos en Cataluña", en *Catálogo de la Exposición Darío de Regoyos*. Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1986, p. 27.

²⁰ Tanto en cuanto a su participación en la Exposición General de Bellas Artes de 1896, como en su posterior exposición en 1898 en "Els Quatre Gats".

²¹ Vid Fontbona, F.: *Op. Cit.*, p. 28.

Una vez hecha esta breve aproximación a la transición del naturalismo al tremendismo y al Impresionismo, quedaría conectar el naturalismo con el Modernismo. Aunque hay que señalar que cuando se producen los pasos anteriores ya asistimos a lo que se conoce como época del Modernismo, que ocupa el *fin de siglo* y que ha sido uno de los movimientos artísticos más complicados a la hora de determinar su cronología, nomenclatura y definición.

Tradicionalmente el Modernismo se definía como un *estilo* ornamental, de existencia efímera, iniciado hacia 1890 y en decadencia cerca de 1905. Salió al paso de los estilos históricos, del eclecticismo reinante y defendió la vuelta a la tradición y a la propia identidad de los pueblos, a la vez que se movía por afanes culturales cosmopolitas, lo que le aportaría precisamente ese anhelo de modernidad.

Mireia Freixa, en su estudio sobre *El Modernismo en España*, distingue un matiz entre los términos Art Nouveau y Modernismo / Modernisme. El primero se refiere a la arquitectura y artes en general; el segundo, Modernismo, queda como un concepto más amplio que denomina toda una cultura de índole artística y literaria, haciendo hincapié en este segundo aspecto.

Desde luego en España el término utilizado con mayor frecuencia fue el de Modernismo. Rubén Darío fue el primero en usarlo con sentido de *modernidad* en 1893, y en adscribirlo en 1895 a un grupo de poetas innovadores.²² Así se inicia la trayectoria de un término de gran riqueza cargado de connotaciones literarias y artísticas. La década de los noventa pone en relación el término con lo decadente, el simbolismo y el parnasianismo francés. A comienzos de siglo, cuando el modernismo tiene además de consideración de estilo, consideración de época, se advierte la importancia y eco que ejerce sobre él el prerrafaelismo. E inicia su decadencia tanto artística como literaria

Hace referencia Fontbona a artistas como Ramón Pichot que se separa progresivamente del decadentismo, Nonell y sus cretinos de Boí, artistas catalanes como Pidelaserra, Nogués, Emili Fontbona..., e incluso Picasso.

En el mismo sentido se manifiesta Francisco Calvo Serraller en el artículo monográfico "Darío de Regoyos", en el Catálogo de la Exposición Darío de Regoyos. Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1986, pp. 13-21.

²² Sobre este tema véase Max Henríquez Ureña: Breve historia del Modernismo. Fondo de Cultura Económica. México D. F. 1978(1954), pp. 158-172.

cuando opta por el excesivo refinamiento, lo extravagante y la afectación en los escritos, o cuando el objeto artístico se convierte en pieza de extremo lujo.

Un concepto sobre el que tanto se ha escrito y se ha dicho²³ tiene que tener, en efecto algo de complejidad. Por ello nos parece muy acertada la opinión de Mireia Freixa en el sentido de que decide "considerar el modernismo, más que como un estilo o una moda, como "concepto epocal", una idea que definirá los deseos de modernidad de toda una generación".²⁴ Y no solamente esto, sino una "actitud" y un talante que a dicha investigadora le hace ponerse en contra de la divergencia, estudiada por muchos²⁵ que contraponen expresividad y esteticismo frente a regeneracionismo y conciencia nacional²⁶. Para Freixa, "esta oposición Modernismo/98 que de forma apresurada podríamos asociar a España trágica/renovación estética, es, por un juego de contrarios, la coincidencia en la búsqueda de un *-arte nuevo o un arte joven-*, la manifestación de un mismo problema".²⁷ Con estas premisas llega a considerar un absurdo la oposición entre modernismo y 98, a la vez que señala una serie de "actitudes semejantes: el deseo de buscar unos nuevos campos de expresión, con plena libertad partiendo del principio de la autonomía del arte, la indiscutible influencia extranjera -exótica- de los simbolistas franceses sobre todos, pero también de los prerrafaelistas y del mundo centroeuropeo que se asentará sobre la tradición o incluso, el indigenismo; la voluntad regeneracionista apreciable en tantos modernistas catalanes que revierte en algunos artistas castellanos en la formulación del *problema de España*; el desengaño o pesimismo que lleva al decadentismo; un vitalismo que parte del acto de volición de Nietzsche, pero que se concreta en el sensualismo y el erotismo de la poesía o en la eclosión de color en la pintura; y en último lugar, la utilización de los mismos sistemas de difusión, unas revistas especializadas, nos obligan a inclinarnos por la existencia de una "plataforma común" o dicho de otra forma a optar por el "modernismo como concepto epocal"; una

²³ Sobre ello se trató al principio de este trabajo en relación con la figura de José Francés en los inicios de su carrera literaria y artística. Debate en el que él mismo participó, como se vio con anterioridad.

²⁴ Freixa, Mireia: *El Modernismo en España*. Ed. Cátedra. Madrid, 1986, p. 29.

²⁵ Guillermo Díaz Plaja: *Modernismo frente a 98*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1951; Ricardo Gullón: "La invención del 98 y otros ensayos", en *La invención del 98*. Ed. Gredos, Madrid, 1969.; Pedro Salinas: "El concepto de generación aplicado al 98", en *Literatura Española. Siglo XX*. Ed. Alianza. Madrid, 1970.

²⁶ Vid. Freixa, Mireia: *Op. Cit.*, p. 25.

²⁷ *Ibidem*, pp. 27-28.

acepción amplia del concepto de modernismo que caracteriza todas las contradicciones estéticas de la época”.²⁸

Valeriano Bozal, en esta misma línea, concreta algo más en cuanto a cronología y establece dos épocas en el modernismo español, preferentemente catalán y, sin embargo, existente en otras regiones españolas. Se sucederán dos grandes etapas, la primera ocuparía las dos últimas décadas del siglo XIX, en las que se produce la reacción frente a la tradición académica, que en Cataluña pone de manifiesto el ya citado naturalismo de Martí Alsina y el paisajismo de Olot. En el resto de España, la pintura y la escultura se mantienen en ese academicismo al que se unen la pintura postromántica y, como ya se vio, el paisajismo de Haes y sus derivaciones impresionistas. La segunda etapa se iniciaría con el siglo y se extendería hasta 1920, y en ella tendrá lugar una reacción frente a lo anterior reivindicando la modernidad. Será la época del *Noucentisme* o Novecientos.

Pero estamos hablando, por tanto, de pintores que se decantaron por la pintura realista, lo que ocurre con más fuerza en Cataluña que en el resto de España, y ser, precisamente allí, donde tiene lugar la transición del naturalismo al modernismo. De tal manera queda expresado en un texto de Narcís Oller, figura clave del naturalismo en Cataluña, que paso a transcribir:

”Mirad los cuadros (de Galofre) hoy expuestos en la Galería Parés (...). Ni un cuadro de historia, ni un tipo sacado de los libros, ni una escena de otros tiempos o de países desconocidos por el pintor; en cambio, qué abundante y maravillosa variedad de belleza natural que ha traído su espíritu (...). Y toda esa cantidad de asuntos de donde lo ha sacado, sino de la realidad viva. Como el poeta, como el novelista del día, observa el mundo que le rodea, todo le interesa en él, todo le conmueve, le entusiasma y le hace coger los lápices y el pincel, tal como lo vieron sus ojos, tal como cruzó por su espíritu, todo lo que aquel fragmento de la realidad tiene de bonito, de interesante”.²⁹

Las referencias a la literatura, a la belleza y al espíritu anuncian un nuevo talante. Las últimas apreciaciones del texto dan una idea de como interviene la subjetividad, lo

²⁸ Ibidem, p. 28.

²⁹ Texto de Oller del año 1886, recogido por Valeriano Bozal: *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1992, p. 16.

personal. Es evidente que ya no funciona sólo la captación de la realidad objetiva. Son indicativas de la atracción que siente por lo estético la actitud modernista, y lo son, asimismo, de la confluencia e interrelación de las artes, y de nuevo cito a Mireia Freixa cuando concluye que "el sincretismo es la piedra de toque de la estética modernista y el desvelar de la sensibilidad llevará necesariamente a la deseada integración de las artes no por los caminos de los contenidos como había pretendido la historia, sino mediante el sutil desarrollo de la percepción".³⁰

Otros críticos se manifestaban en sentido parecido: Josep Yxart (1852-1895),³¹ "modernista *avant la lettre* (...) y espíritu selectísimo"³² dio, según Bozal "el primer paso al analizar el proceso de superación del naturalismo que se estaba produciendo en Europa y que, en sus opinión, se debía a los siguientes factores: sentimiento de la poesía, amor a la naturaleza, simplicidad, candor y sencillez, predilección por la vida humana al aire libre y, por último, verdad en la reproducción de las cosas".³³

Otro crítico contemporáneo, amigo personal de Josep Yxart y perteneciente al mismo círculo intelectual, Raimon Casellas (1855-1910).³⁴ refleja en sus escritos como

³⁰ Freixa, Mireia: Op. Cit., p. 30.

³¹ Escritor y crítico de arte, aunque no especializado en ello. Autor de un Ensayo biográfico-crítico (Barcelona, 1881) sobre Fortuny. Según Gaya Nuño una de las mejores biografías del pintor. Y una de las figuras relevantes del naturalismo catalán.

³² Plá, Josep: Santiago Rusiñol y su época. Ed. Destino. Barcelona, 1989, p. 146.

³³ Bozal, Valeriano: Op. Cit. p. 18.

³⁴ Historiador, crítico de arte y escritor. Se inició en la crítica de arte en L'Avenç en 1891, después en La Vanguardia incitado a ello por Sánchez Ortiz, andaluz que logró hacer del periódico la publicación más relevante de carácter liberal conservador y preferido por la burguesía catalana. Entraron como redactores algunos de los hombres más relevantes del intelectualismo de Cataluña. Yxart hacía crítica de teatro, Opisso y Casellas la crítica de arte, logrando la renovación del género en este periódico. Casellas en 1899 empezó a colaborar en La Veu de Catalunya con su "Página artística" y continuó trabajando en esta publicación hasta su muerte. Fue también colaborador en Almanac de l'Esquella de la Torratxa, Cut-Cut y otros.

Amigo personal de Rusiñol, estuvo con él en los momentos más importantes en la trayectoria del artista. Formó parte de su círculo desde los comienzos. Ya en 1881 cuando Rusiñol alquila un taller con el escultor Clarasó, que en aquel año ya estaba en plena actividad profesional, se formó un grupo de amigos en torno a ese taller de la calle Muntaner que luego se bautizaría como el "Cau Ferrat". Entre esos amigos se encontraban Ramón Casas, Soler i Rovirosa, Joan Cerdá, Josep Yxart, Raimon Casellas, Sánchez Ortiz, Pompeu Gener, etc. Más adelante cuando en 14 de noviembre de 1894 se había de inaugurar en Sitges el Museo del Cau Ferrat, allí estaba con Rusiñol Raimon Casellas.

el naturalismo posibilita también el paso a otros movimientos que dejaban llegar su eco a Cataluña desde París. Allí los pintores impresionistas, que con una visión objetiva de la realidad se habían identificado con la época, comprendieron que los problemas de la sociedad no estaban suficientemente bien enfocados desde una perspectiva racionalista, materialista, y prefirieron decantarse por los valores espirituales y expresivos. Los artistas "encontraron que su fe en el arte como vehículo de esos valores había sido confirmada antes por los grandes románticos en la declaración de Balzac de que "la misión del arte no es lograr la naturaleza sino expresarla"³⁵.

Casellas habla de "verismo" y al analizar la obra del escultor Clarasó introduce la palabra "trascendencia" como logro del artista al intentar ser veraz: "pues aspirando el artista a la mayor intensidad posible de verismo, ha llegado, tal vez inconscientemente, a un *más allá* de inesperada trascendencia. Pues así como del músculo, de la forma, subió al movimiento, y del movimiento a la función orgánica, de esta ha logrado remontarse hasta la voluntad y fenómenos psíquicos de la misma derivados, para crear como un símbolo enfermizo y calenturiento de nuestra alma contemporánea". Este texto lo escribía en 1892,³⁶ y el 18 de mayo de 1893 escribía otro en *La Vanguardia* sobre Puvis de Chavannes (1824-1898) -considerado por muchos como el padre del simbolismo-, que publica de nuevo en la revista *Luz*, impulsora del nuevo arte, que dedicará en 1898 un número monográfico al mismo artista con motivo de su muerte. Este pintor, junto con los demás simbolistas, defendía para el arte la importancia de la emoción, del yo personal, la preeminencia del pensamiento frente a lo que era meramente descripción de la realidad de lo material.

Sin embargo, para Casellas, no se trataba de oponer realismo y simbolismo, sino de advertir que el simbolismo suponía una "sublimación de la realidad"³⁷ Según esto,

(Sobre el crítico y su época se puede consultar la siguiente bibliografía: Gaya Nuño, Juan Antonio: Historia de la crítica de arte en España. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1975, pp. 316-317.; Enciclopedia de arte español del siglo XX. 2. El contexto. Dirigida por Francisco Calvo Serraller. Ed. Mondadori. Madrid, 1992, pp. 94-95; Plá, Josep: Santiago Rusiñol y su época. Ed. Destino. Barcelona, 1989.; Castellanos, Jordi: Raimon Casellas i el Modernisme. Barcelona, Curial, 1983, y "Tres cartes: Josep Yxart, Santiago Rusiñol i Raimon Casellas", en *Els marges*, num. 10, 1977, pp. 77-82.

³⁵ George Heard Hamilton: Pintura y escultura en Europa 1880-1940. Madrid, Ed. Cátedra, p. 77.

³⁶ Recogido por Valeriano Bozal: Op. Cit. p. 19.

³⁷ Freixa, Mireia: Op. Cit. p. 33.

eran tan aceptables las obras de los simbolistas, las visiones cotidianas, consideradas vulgares por algunos, de Rusiñol y Casas, o las religiosas de Baixeras... Todas eran manifestaciones modernistas, como lo serán asimismo, lo temas de la pintura elegidos por Nonell, Mir, Anglada o Zuloaga. Todos ellos podían hacerse partícipes de actitudes modernistas.

Por otro lado, no hay que olvidar que durante estos años se extienden por Europa las teorías de los prerrafaelistas, que tendrán también su correspondiente en Cataluña en Alexandre de Riquer (1856-1920)³⁸ que, junto con Apeles Mestres (1854-1936),³⁹ fue el introductor del prerrafaelismo en Cataluña⁴⁰ y que coinciden en el tiempo con la expansión de las teorías de el arte por el arte.⁴¹

Guillermo Díaz Plaja habla de "una porosidad estética que constituye una atmósfera específica de este *fin de siglo*".⁴²

Por otra parte, el comienzo de siglo, digamos que a partir de 1905, fecha que se ha venido señalando como el final del Modernismo, marca el inicio de un nuevo movimiento en Cataluña capitaneado por Eugenio D'Ors,⁴³ el Novecentismo o

³⁸ Autor de obras literarias, pintor y dibujante. Destacó por ser el primero que cultivó en España el género artístico del "ex-libris".

³⁹ Escritor y dibujante catalán. Como literato destacó en la lírica y el teatro. Su otra gran actividad fue la ilustración de libros y la caricatura.

⁴⁰ Según Mireia Freixa las primeras influencias, anteriores a 1884, fueron probablemente a través de grabados. La primera visión directa de la obra de los prerrafaelistas pudo tener lugar en la Exposición Universal de París en 1889, en concreto en la Sección Inglesa de dicha muestra. (Vid. Op. Cit., p. 37)

Sobre este tema véase: Cerdà, María Angela: *Els pre-rafaelistes a Catalunya*. Barcelona. Curial Edicions Catalanes, 1981; Trenc, Eliseu: "Alexandre de Riquer, ambassadeur de l'art anglais et nord-américain en Catalogne", en *Melanges de la Casa de Velázquez*. París. Tomo XVIII / I, 1982, pp. 311-359.; AA.VV: *Alexandre de Riquer. L'Home. L'Artiste. El Poeta*. Calaf, 1978. Asimismo el Catálogo de la exposición Alexandre de Riquer. Caixa de Barcelona. Barcelona, enero-mayo de 1985.

⁴¹ Tema ya tratado, por su influencia decisiva en la obra crítica de Francés, en el apartado dedicado a los precedentes e influencias en la obra de nuestro crítico.

⁴² Díaz Plaja, Guillermo: *Estructura y sentido del novecentismo español*. Ed. Alianza. Madrid, 1975, p. 123.

⁴³ Conviene recordar que D'Ors se inicia como escritor en 1899 y es en 1906 cuando comienza la publicación en *La Veu de Catalunya*, acrecentando en Cataluña su actividad y su renombre intelectual. Fue nombrado en 1911 director de Instrucción Pública de la Mancomunitat de

Noucentisme, término muy utilizado por aquél "con una intención constructiva, como opuesto a decadentismo, al disolvente espíritu "fin de siècle".⁴⁴ Se enfrentaba a lo imitativo, lo realista y lo naturalista. Y aportaba como nuevo la necesidad de lo clásico frente a lo romántico, es decir, clasicismo con sentido de modernidad; pero, a la vez, se vinculaba al pasado por su talante nacionalista, lo que le hacía engarzarse con el Modernismo. De nuevo nos encontramos ante un término de difícil definición.

Realmente era Eugenio D'Ors quien decidía la inclusión en el grupo de los noucentistas en el *Glossari*

La posibilidad de cambio se debe al Simbolismo y su distanciamiento de "la esclavitud realista(...) que, en efecto, al desgajarse de la estética naturalista dejaba todas las puertas abiertas. El arte, pues, podía ser una libre creación. Una "arbitrariedad", en suma".⁴⁵ Precisamente con el título de "otras arbitrariedades" publicaba Eugenio D'Ors una serie de relatos en el libro *La muerte de Isidro Nonell*,⁴⁶ en cuyo prólogo hace una defensa de la creación en libertad y de la libre interpretación de los símbolos por parte del

Catalunya. Allí permaneció hasta 1921, fecha en que por una serie de desacuerdos se traslada a Madrid, donde residirá casi habitualmente hasta su muerte en 1954.

⁴⁴ De Torre, Guillermo de: *Literaturas europeas de vanguardia II*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1971 (1925), p. 212

Sin embargo, para Guillermo de Torre este término podía llevar a equivocación puesto que conllevaba la utilización del término Noucents, que implica todo un siglo, por otro lado terminología de carácter eminentemente latino al estilo de Cinquecento, Seicento, etc... De hecho, la utilizó Massimo Botempelli, primero en una revista llamada 900, y después en un libro. Sus planteamientos eran similares a los de D'Ors en cuanto a su oposición al siglo anterior, al deseo de una claridad y orden de índole clásica, a lo que añadía un intento de realismo mágico (Tal y como señala Guillermo Díaz Plaja, dichos planteamientos están en relación con el futurismo italiano de 1909, algunos de ellos cercanos a la mentalidad novecentista. Con todo, no está tan clara la ascendencia de D'Ors sobre este grupo, y sí, sin embargo, sobre el "Colegio Novecentista" de Buenos Aires, que inicia su actividad en 1916. (Vid Díaz Plaja, Guillermo: *Loc. cit.*, pp. 111-112) El término fue utilizado en España por Cansinos Assens para designar a los iniciadores de un arte nuevo en torno a 1900, por ello su libro *Poetas y prosistas de novecientos* (1917), frente a los cuales iniciaban los ultraístas una nueva tendencia, teniendo como guía al propio Cansinos. De tal manera aparecía en un manifiesto publicado en *Ultra* en el que se podía leer lo siguiente: "Los que suscriben (...) necesitan declarar su voluntad de un arte nuevo que supla la última evolución literaria: el novecentismo" (en Guillermo de Torre: *loc. cit.*)

⁴⁵ Díaz Plaja, Guillermo: *Op. Cit.*, p. 114.

⁴⁶ Madrid, Victoriano Suárez, 1905.

Libro al que dedica un comentario admirativo José Francés en el artículo "El arte catalán contemporáneo. Isidro Nonell. *La Esfera*. Año II, num.98, 13 de noviembre de 1915

artista, el cual evita la sumisión a los principios del realismo y del impresionismo. Una defensa, por tanto, del arbitrarismo como estética.⁴⁷ Se trata de las primeras declaraciones d'orsianas en este sentido, cuando todavía D'Ors, "el admirable glosador de *La Veu de Catalunya*"⁴⁸ firmaba sus artículos como Octavio de Romeu. Ya en 1906 comenzaron sus descripciones en el *Glossari* sobre personalidades del momento que él consideraba ya con rasgos noucentistas, pero "este arte todavía no había encontrado su concreción definitiva en el clasicismo mediterraneanista que a partir de 1911 acaparó en exclusiva el significado de la palabra".⁴⁹ En palabras de Díaz Plaja, "lo verdaderamente nuevo del pensamiento d'orsiano era lo que tenía de antiguo: es decir, la ordenación estética en torno a las ideas de mediterráneo y clasicismo(...) y su defensa de la tradición clásica y en la fuerza creadora de Maurice Barrés cuya obra *Le jardin de Bérenice* es, a lo que entiendo, germen directo de *La Ben Plantada*. De esta defensa de los valores de la inteligencia -clasicismo, mediterraneidad-, se deriva la noción de ruptura con el bloque confusionario -y apasionante- de los estetas de "fin de siglo".⁵⁰

De nuevo nos encontramos ante un término de difícil definición. Las palabras mediterraneismo, clasicismo, nacionalismo, arbitrarismo..., abundan en la imprecisión o vaguedad de los planteamientos, idea que parece corroborar Alan Yates cuando afirma que hay un cierto deseo de trasladar una imagen de unidad, manifestada en eclecticismo formal, que sólo es cierta en apariencia, o en términos estrictamente de estilo.⁵¹ F.

⁴⁷ Rafael Benet en el Prólogo al catálogo de la Exposición de Pintura Simbolista Francesa., dice textualmente: "El arbitrarismo será una actitud general de los simbolistas, opuestos por reacción tanto a la trivialidad del Naturalismo -el temor a la vulgaridad y el miedo a lo fotográfico contribuyen a estas actitudes de aristocrática insinceridad- como a las revelaciones estéticas del Impresionismo" (Catálogo de la Exposición de Pintura Simbolista Francesa.. Museo de Arte Moderno. Barcelona, 1973).

⁴⁸ Calificado a sí por José Francés en el artículo más arriba citado. Vid supra, nota 619.

⁴⁹ Juan Carrete y Francesc Fontbona en el prólogo al texto de Enrique García Herraiz y Carmina Borbonet i Sant: Ismael Smith, grabador. Biblioteca de Catalunya y Calcografía Nacional. Barcelona, 1989, p. 7.

⁵⁰ Díaz Plaja, Guillermo: Op. Cit., p. 117.

⁵¹ Según este autor se trata de un movimiento cultural minoritario aunque trate de transmitir un talante amplio y "un sentido de unidad nacional".

Vid. Yates, Alan: *Una generació sense novel.la?*. Ed. 62. Barcelona, 1975, pp. 113 y 118.

Miralles lo plantea en términos de "voluntad de estilo",⁵² y Joan Lluís Marfany plantea la continuidad del Novecentismo con respecto al Modernismo en cuanto a actitud, en el sentido de que los dos se proponen la incorporación de la sociedad y cultura catalanas al ámbito europeo. En su opinión, se trataría de ir más allá de las distinciones tradicionales que apuntan al clasicismo, mediterraneismo y arbitrarismo, como distintivos del Noucentisme. En realidad, cree que lo que los diferencia es la subordinación y sometimiento del *Noucentisme*, en el período inicial de 1906 a 1912, a las ideas políticas de la Lliga Regionalista, de lo que en parte hace culpable a D'Ors, frente a la anarquía del Modernismo. Esa aceptación de las reglas afecta a todos los aspectos de la vida civil, no sólo al mundo del arte, en el que primarían los principios inherentes al clasicismo de método, rango, orden y armonía.⁵³ Algo a lo que no todos se plegaron, como se verá más adelante, si bien sí se podría hablar de una común "voluntad de estilo".⁵⁴

El movimiento adquirió su apogeo en el año 1911 con la publicación de *La Ben Plantada* -figura femenina que se erige como símbolo de catalanidad, y la publicación, asimismo del *Almanach dels Noucentistes*,⁵⁵ donde se puede encontrar reflejada la actitud novecentista a través de una serie de textos y de ilustraciones. Entre los autores de textos se encuentran Eladi Holms, A. Pi Suñer, Ramón Rucabado, Eugenio D'Ors, Francesc Cambó, Ramón Reventós, Joseph Carner, Joseph Pijoan y J. M. López Picó; y entre los ilustradores, Joseph Clará, Ricart Canals, Xavier Nogués, Joseph Aragay, Isidre Nonell, Pablo Picasso, Pau Gargallo, Ismael Smith, J. Torne Esquíus, Joseph Pijoan, Joaquím Mir y J. Torres García.⁵⁶ Según Francesc Fontbona hay algunas omisiones significativas, tales como la de Feliú Elías (*Apa*), Aristides Maillol, Joaquím Suñer, Francesc d'A. Galí, Enric Casanovas y Esteve Monegal, lo que viene a corroborar la idea del editor en la introducción: "Si aquí tot es obra de noucentistes, no tot els

⁵² Vid. F. Miralles y F. Fontbona: "Del Modernisme al Noucentisme 1888-1917", en *Historia de l'Art Català*. BEd. 62. Barcelona, 1985, p. 163.

⁵³ Vid. Marfany, Joan Lluís: *Aspectes del Modernisme*. Curial Ed. Barcelona, 1975, pp. 46-76. Y del mismo autor, "Modernisme i Noucentisme, amb algunes consideracions sobre el concepte de moviment cultural", en *Els Marges*. Barcelona, 1980, p. 42. Texto de una conferencia pronunciada en noviembre de 1975 en el Centre de Cultura de la Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'Estalvis en la Casa Macaya de Barcelona.

⁵⁴ Molins Nubiola, Miquel: *Op. Cit.*, pp. 46-47.

⁵⁵ Publicado por Joaquím Horta en Barcelona, en febrero de 1911. Existe edición facsímil prologada por Francesc Fontbona en Ed. Olañeta, Barcelona, 1980.

⁵⁶ Seguimos el orden de exposición de Valeriano Bozal en *Op. Cit.*, pp. 75-76.

noucentistes hi son. Falten justament alguns del més meritoris y notoris".⁵⁷ Al mismo tiempo Valeriano Bozal considera reveladoras algunas ilustraciones de Ismael Smith, Mir, Canals o Nonell, incluso Picasso, en cuanto a la variedad estilística característica del movimiento, en el que confluyen un clasicismo mediterráneo que entronca con la tradición de Cataluña, un clasicismo académico, un mediterraneismo que tiende a lo primitivo, un naturalismo vinculado todavía al pasado, o un clasicismo no academicista que derivará en concepciones más vanguardistas.

Sin embargo, hay que decir que quedaría mermado e incompleto el panorama del Novecentismo catalán si no se hiciese alusión alguna a la publicación de carácter humorístico y satírico que fue *Papitu*, que inicia su publicación el 25 de noviembre de 1908, que aparecerá con periodicidad semanal, fundada y dirigida por Feliú Elías, *Apa* (1878-1948)⁵⁸ desde el año de su inauguración hasta 1911, en que se publica un número

⁵⁷ Texto recogido por Valeriano Bozal en *Ibidem* p. 76.

⁵⁸ Escritor, historiador, crítico de arte, pintor y caricaturista que utilizaba distintos seudónimos dependiendo de su actividad: Joan Sacs, cuando ejercía como escritor y como crítico; *Apa*, como caricaturista; en algunos momentos, Dimoni Verde, y con su nombre los textos de carácter histórico y sus pinturas al óleo. Se formó como pintor en la academia Hoyos, Círculo Artístico de Sant Lluç y Círculo Artístico de Barcelona. Se exilió tres veces. La primera, a París, a finales de 1910. Permaneció allí unos tres años, decisivos para su formación como dibujante, pintor y crítico de arte. El conocimiento directo del impresionismo y de los post-impresionismos le hace ver con claridad que los derroteros de la pintura van por nuevos caminos que se alejan de la tradición. De todos los pintores elegía a Cezanne como el mejor ejemplo posible a seguir. Su formación, en este sentido es claramente francesa, como lo será también en cuanto a la crítica de arte, tal y como queda expuesto por Miquel Molins Nubiola, que paso a traducir directamente del catalán:

"Su inmersión en el mundo artístico catalán estuvo condicionada por este afrancesamiento de su formación. Feliú Elías fue, creo, uno de los pocos críticos que en el interior del país opera con los presupuestos teóricos e intelectuales de aquella tendencia reformadora de la crítica internacional, y sobre todo francesa, que representaron de una manera general A. Soficci, A. Derain, A. Lhote o Bissière, equidistante del academicismo y de la vanguardia, para la cual el problema fundamental consistía en hacer compatible la modernidad con la voluntad de estilo, la libertad expresiva y el sentimiento colectivo de la creación plástica" (Molins Nubiola, Miquel: Feliú Elías. *Una contribució a la història de la crítica d'art a Catalunya*. Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, 1987.

Asimismo, ejerció como profesor de Historia del Arte en la Escuela Superior de Bellos Oficios y en la Escuela Elemental del Trabajo, entre 1920 y 1923. Volvió a residir en París desde 1936 a 1938, y de 1939 a 1947. Colaboró en numerosas publicaciones literario-artísticas, aparte de fundador de *Papitu* y *Revista Nova*, tales como *España*. *Paris Journal*, *L'Assiette au Beurre*, *Cu-Cut*, *En Patufet*, *L'Esquella de la Torratxa*, *La Campana de gracia*, *Vell i Nou* y *Mirador*, entre otras. De sus obras cabe destacar *La moderna pintura francesa fins el cubisme* (1917), *L'escultura catalana moderna* (1926-1928); *El moble de la Xina* (1927); *Barcelona*, guía práctica y artística de la ciudad (1929), *L'art de la caricatura* (1931); *Una nova etapa de les arts* (1932), etc.

Acerca de Feliú Elías ver: Plá, Josep, *Homenots*. Tercera serie. *Obra Completa*, v. XXI. Ed. Destino., Barcelona, 1972.; Gaya Nuño, Juan Antonio: *Historia de la crítica de arte en España*.

almanaque de dicho año como despedida.⁵⁹ Durante el tiempo en que estuvo dirigida por Feliú Elías⁶⁰ colaboraron en ella artistas de muy diverso origen y de variadas tendencias. Ejemplo de ello son J. Colom, I. Nonell, R. Canals, X. Nogués, M. Pidelasserra, P. Gargallo, F. Labarta, M. Humbert, J. Aragay, Torne Esquíus, J. Gris, Josep M. Junoy, P. Ynglada, J. Capuz, F. Pujols, J. G. Junceda, J.M. López Picó, Ismael Smith, Pompeu Gener, Manuel Raventós, Eugeni D'Ors y Josep Camer. Josep Plá la calificó como la mejor publicación dentro de su género y de su tiempo y, por otro lado, de marcado carácter europeo, incisiva y severa en sus críticas⁶¹ y de un talante similar al de revistas del ámbito europeo como *Simplicissimus*, *Pasquino*, *Le Rire*, *Punch* y *Gedeón*.⁶²

Madrid, 1975, pp. 317-318; Molins Nubiola, Miquel: Feliú Elías. Una contribució a la història de la crítica d'art a Catalunya. Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, 1987.; Enciclopedia de arte español del siglo XX. 2. El contexto. Dirigida por Francisco Calvo Serraller. Ed. Mondadori. Madrid, 1992, pp. 142-143.

⁵⁹ A partir de 1912 la publicación estará dirigida por Francesc Pujols que se decanta por un erotismo creciente hasta 1937 en que cesa la publicación del semanario.

⁶⁰ La revista Papitu, en su segundo número, se mostraba crítica con respecto a la euforia con que había comenzado la campaña electoral Solidaritat Catalana, y lo hacía a través de la portada realizada por Junceda. La reacción no se hizo esperar: los colaboradores de el periódico La Veu de Catalunya, que a su vez habían colaborado en Papitu, fueron cesados y se les pidió explicaciones sobre el hecho y el posterior retractamiento. Se establecía así una lucha de fuerza entre la Lliga y los intelectuales. Feliú Elías fue apartado de la redacción de Cu-Cut, el periódico que junto con Papitu fue más representativo en cuanto a la caricatura catalana y de marcado carácter regionalista. Su puesto lo ocupó Ismael Smith, que anteriormente se había mostrado en desacuerdo con la Lliga por el hecho. Papitu tomó postura contra la situación así planteada. Es decir, el catalanismo, la burguesía y el conservadurismo se habían aliado. El suceso, de carácter político, pero también estético, supuso un cambio de agujas para el vagón de Feliú Elías con respecto a la dirección marcada por la Lliga, y supuso, asimismo, la separación de Elías y D'Ors. Papitu adoptaba una postura de izquierda, conscientemente se apartaba de la preponderancia cultural de la Lliga por considerarlo excesivamente localista y cerrado. Su formación francesa fue decisiva en este sentido. Desde el punto de vista estético defendía una posición de apertura en línea con el postimpresionismo francés y un realismo crítico. Según Molins Nubiola no fue un revolucionario, pero sí un antitradicionalista, en contra de la postura defendida por Francesc Fontbona que identifica a Papitu, en su primera época, con la facción crítica del Noucentisme, lo que significaba incluirle de lleno en el movimiento.

Vid. Molins Nubiola, Miquel: Op. Cit., pp. 79-128. Y Francesc Fontbona: Prólogo a la edición facsímil de Almanach dels Noucentistes. José J. de Olañeta Editor, Barcelona, 1980.

⁶¹ Vid. Plá, Josep: Homenots. Tercera serie. Obra completa, Vol. XXI. Ed. Destino. Barcelona, 1972, pp. 443-445.

⁶² Vid. Francés, José: "Un gran dibujante español en París". El Año Artístico 1917. Madrid, 1918, pp. 87-91.

José Francés, en su afán por la defensa de la caricatura, y desde la atracción que sentía por el arte catalán de estos años, siempre valoró positivamente las iniciativas de Feliú Elías. Así, en 1915 pronunciaba una conferencia sobre *La caricatura española contemporánea* en la que se refería en concreto a esta época de *Papitu*:

"*Papitu*, fundado por *Apa* (...) ha sido un modelo de semanarios satíricos y marcó el momento culminante de la caricatura catalana contemporánea. Hoy día *Papitu* ha decaído muchísimo. Sin *Apa*, sin aquel admirable grupo de artistas que rodearon a *Apa* durante los tres primeros años de la publicación, *Papitu* se ha hundido en la más sucia pornografía, no exenta de cierto ingenio, pero bien distinta de aquel noble ademán de libertad y de audacia que tuvo en sus comienzos".⁶³

Realmente la identidad cultural con que contaba Cataluña en estos años no la tenían de la misma manera otras regiones españolas, si bien no hay que olvidar otras iniciativas significativas para su evolución artística. Así es, por ejemplo, la creación de la asociación.⁶⁴ Les Arts i els Artistes en 1910, fundada por Ivo Pascual, que extendió sus actividades, fundamentalmente artísticas, hasta el año 1935. La idea era celebrar dos exposiciones al año, luego no fue así pero sí se celebraron con continuidad. La XXI exposición se celebró el año 1935. Otra de sus ideas que no llegó a realizarse fue la creación de un museo de arte moderno. Los planteamientos de sus miembros⁶⁵

⁶³ Francés, José: *La caricatura española contemporánea*. Conferencia organizada por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y leída por su autor en el Ateneo de Madrid el día tres de marzo de 1915. Imp. Juan Pueyo. Madrid, 1915, pp. 38-39.

Esta conferencia recogía parte de los textos publicados por Francés en "Un gran dibujante español en París". *El Año Artístico* 1917. Madrid, 1918, pp. 87-91, y "Artistas contemporáneos. El caricaturista "Apa". *La Esfera*, Año IV, num. 172. Madrid, 14, abril, 1917.

⁶⁴ El mecenismo asociativo fue uno de los más frecuentes en el siglo XX. Era una de las maneras del artista de darse a conocer y de llegar al público, frente a mecanismos de carácter oficial, como podían ser las Exposiciones Nacionales, las Academias de Bellas Artes. Cataluña contaba ya con una larga tradición asociativa, en la que destacaban el Real Círculo Artístico (1887), "Foment de les Arts decoratives"(1905), o el "Cercle Artist de Sant Lluç" (1893).

Sobre este tema Vid: Garrut, J. M. *Dos siglos de pintura catalana*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1974, pp. 371-385.

⁶⁵ La primera junta directiva estuvo formada por Canals, Colom, Elías, Nonell, Ivo Pascual, Gargallo, Miquel y Lucía Oslé e Ismael Smith. Además pertenecían a ella, o expusieron sus obras acogiéndose a ella, X. Nogués, F. Vayreda, Manuel Humbert, F. A. Galí, J. Serra, Mompou, F. Guardia, Domènec Carles, Rafael Benet, M. Pidelaserra, Joaquím Sunyer, F. Labarta, Jaume Mercadé, Ainaud, Junjer Vidal, Padilla, Nicolás Raurich, Borrell Nicolau, Casanovas, Clará,

respondían a un talante común; Miralles lo concreta en estas palabras : "Arte viu i sincer".⁶⁶ Constituyó el fenómeno asociativo más importante de Cataluña en el primer tercio de siglo,⁶⁷ a ella pertenecieron artistas todavía modernistas -Casas presentó algunos dibujos en el segundo salón-, postmodernistas, noucentistas y algunos de los miembros de una asociación posterior, la Agrupación Courbet,⁶⁸ de carácter testimonial frente al arte oficial.

Hubo también otros acontecimientos artísticos de relevancia en Cataluña, como fueron una serie de exposiciones celebradas en galerías de arte, por tanto debidas a la iniciativa privada. Nonell expuso en Faiang Catalá⁶⁹ en 1910, Joaquín Sunyer en la misma galería en abril de 1911; las Galerías Dalmau⁷⁰ presentaron en 1909 un

Domenech, Picasso, y algunos más, aparte de escritores como D'Ors, Ramón Raventós, J. Carner..., y músicos.

Vid. Brihuela, Jaime: Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936. Ed. Istmo. Madrid, 1981, pp. 95-98.

⁶⁶ F. Fontbona y F. Miralles: "Del Modernisme al Noucentisme 1888-1917", en *Historia de l'Art Català*. Ed. 62. Barcelona, 1985, p. 212.

⁶⁷ A lo largo de ese primer tercio surgen en Cataluña otras asociaciones. Por ejemplo en 1918, "Els evolucionistes" (1918-1931) y "Nou ambient" (1919- 1923). Asimismo, en 1918 hace su aparición una asociación cuyo propósito es aglutinar a los grupos artísticos catalanes. Se trata de la "Associació d'Amics de les Arts". A ella se acogieron las anteriores, junto con la "Agrupación Courbet", los "Independientes" y el "Cercle Artístic de Sant Lluç". Vinculada al poder político, tenía desde el punto de vista artístico, un marcado carácter ecléctico ya que pertenecían a ella artistas de reconocida importancia, tales como Sunyer, Clará, Anglada, Picasso y Mir, entre otros. Otras asociaciones fueron: "Els Especulatiu" (1919), "Agrupación de Acuarelistas Catalanes", creada a finales de la primera década; "Agrupació d'Artistes Catalans (1922); "Associació d'Art"(1926-1928), etc. En general las exposiciones se celebraban en las Galerías Dalmau o en las Galerías Laietanes.

Vid. Brihuela, Jaime: Op. Cit. pp. 102-105. Y Garrut, J. M. Dos siglos de pintura catalana. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1974, pp. 378-381.

⁶⁸ Fundada en 1918 por Llorens Artigas, Barradas, E.C. Ricart,, Marian Espinal, F. Domingo, Miró, R. Benet, Torres García, Llimona, influidos, parece ser, por Manolo Hugué (Vid, Garrut, J. M.: Op. Cit, P. 378.), tuvo una existencia de dos años. Participaron, como era habitual en estos grupos, en las Exposiciones Municipales de Primavera de 1918 y 1919.

⁶⁹ Galería de arte de los noucentistas, situada en la Gran Vía de Barcelona. Su origen se encuentra en el Faiang de la Gran Vía, taller de cerámica creado en Sabadell en 1891 que contaba a su vez con tiendas en Barcelona. Una de ellas pasaría a ser galería de arte.

Vid. Plá, Josep: Grandes tipos (Maillo, Dalí, Nonell, Gaudí, Casals). Ed. Destino. Barcelona, 1989, p. 112.

⁷⁰ Las Galerías Dalmau fueron inauguradas por Josep Dalmau i Rafael en el año 1908. Desde su fundación se decantaron por el arte más innovador y vanguardista, tanto nacional, y sobre todo

exposición de José Mompou y en 1911 de Javier Gosé; en 1912 la "Exposició d'Art Cubista", en la que se presentaban obras de Metzinger, Marie Laurencin, Juan Gris, Marcel Duchamp, Le Fauconnier y el escultor Agero; el mismo año, exposiciones individuales de Picasso, Regoyos, Torne Esquíus y Josep Aragay, y al terminar ésta una de "Joven Pintura Polaca". Son también importantes en el panorama artístico la publicación de la obra de José María Junoy (1887-1955),⁷¹ *Arte y artistas* (1912) primera obra, fuera del ámbito de la prensa, en la que se dedicaba atención al cubismo, Picasso, Sunyer, Mir, Clará, Casanovas, Torres García, Sunyer, entre otros pintores catalanes. Considerado en Cataluña como uno de los introductores de la vanguardia, labor en la que no se sentiría aislado dada la coincidencia con otros acontecimientos, como fueron la llegada del pintor uruguayo Rafael Barradas (1890-1928).⁷² Entabló amistad con Torres García, que publica *Notes sobre art* (1913) y que había recibido de D'Ors el encargo de decorar el Institut d'Estudis Catalans y de Prat de la Riba el Salón de

catalán, del momento, como por el arte internacional. Aparte las exposiciones arriba señaladas, son destacables las de Picabia en 1917, la del grupo "Els Evolucionistes" (Discípulos de Francesc Labarta, se reconocían seguidores de Cezanne. Lo formaban Joan Cortés, Joan Serra, Francesc Elías, Ernst Enguiu, Alfred Sisquella, Eduard Vérges, Josep Viladomat, a los que más adelante se unieron Apeles Fenosa, Angel Ferrant, Llimona, Joan Rebull, etc.) en 1918; en 1920 "Arte Francés de Vanguardia, con obras de Leger, Signac, Marquet, Lothe, Braque, Miró, Sunyer, entre otros; en 1920, una individual de Joan Miró, apostando claramente por el surrealismo de aquí en adelante hasta 1929.

Vid. Enciclopedia de arte español del siglo XX. 2. El contexto. Dirigida por Francisco Calvo Serraller. Ed. Mondadori. Madrid, 1992, pp. 197-198.; Brihuega, Jaime: *Las vanguardias...* pp. 172-176.; Cirici Pellicer: *Catálogo de la Exposición Homenaje a las Galerías Dalmau*. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Barcelona, 1969.

⁷¹ Aparte de su colaboración en *Papitu*, como ya se ha visto más arriba, previamente había colaborado como dibujante en *L'Assiette au beurre*, *Gil Blas*, y *Le Rire*.

⁷² Llegó a Barcelona después de un viaje a Italia con motivo de una beca que se le había concedido en Montevideo. Tras la estancia en Milán, donde conoció a Marinetti, y breve tiempo en Francia, llega a Cataluña donde introduce la pintura futurista. Colabora como ilustrador en *L'Esquella de la Torratxa* y en *Revista Popular*. Intenta acercarse al ambiente artístico madrileño, pero no lo consigue; se queda en Zaragoza, con problemas económicos, y en 1916 volverá a aparecer en el panorama artístico catalán, ya con mucha más fuerza. Así, en 1918 expone en las Galerías Laietanes su "Exposición Vibracionista" (exposición que viene a Madrid en mayo de 1919 y que recibió una crítica muy favorable por parte de José Francés, tanto en *La Esfera* como en *El Año Artístico*), y firma junto con Norah Borges, Paszkiewicz, los Dealunay, Vázquez Díaz, Bores y Jahl, el "Manifiesto Ultraísta". Se introdujo por fin en el panorama artístico madrileño en 1919, realiza en 1920 el diseño de los figurines de *El Maleficio de la mariposa* de García Lorca, y colaboró como ilustrador en *Reflector*, *Ultra*, *Tableros* y *Alfar*. Volverá a Barcelona en 1925, dedicando sus esfuerzos a exposiciones individuales fundamentalmente en las Galerías Dalmau, y alguna colectiva, significativas en su y trayectoria, como "Exposición del modernismo pictórico catalán confrontada con una selección de obras de artistas de vanguardia extranjeros" (Dalmau, 1927), "Manifestación de arte de vanguardia" y "Homenaje a Marinetti", ambas en Dalmau, 1928.

San Jorge; pero que, al parecer, en esta etapa empezaba a distanciarse de D'Ors y las instituciones oficiales. Ambos, junto con Celso Lagar, que hizo su aparición en 1914 en Cataluña; junto con las Galerías Dalmau, que habían optado por la introducción y progresiva consolidación del arte de vanguardia; junto con la publicación de *Revista Nova*,⁷³ fue una publicación para descubrir y defender las modernas teorías estéticas e informar de lo que acontecía en la Europa artística. Lo hizo con regularidad desde abril a noviembre de 1914, y en una segunda época de mayo a diciembre de 1916. *Revista Nova*, una *tentativa idealista* -así lo calificó José Francés,⁷⁴ y añadía: "Dentro de *Revista Nova* aguarda en estudios documentadísimos, con reproducciones notabilísimas, todo el arte nuevo y el de los precursores de su arte. Allí se han publicado obras de los pintores Paul Cezanne (sic), Enrique Rousseau, Paul Gauguin (sic), Maurice Denis, Carlos Guerin, Eugenio Zak, Vicente Van Gogh, Kees Van Dongen. C.F.Maks, Andrés Lothe, Hayden, Maquet (sic) y Charnuy; de los escultores Bernard, Andreothi, Lehbruck,

⁷³ Publicación debida a la iniciativa de S. Segura (1878-1918), uno de los más importantes mecenas del arte catalán en estos años de principio de siglo. Abarcó campos como el mercado artístico, las antigüedades, el arte editorial. A él se deben iniciativas como el Picarol (1912) y Vell i Nou (1915). *Revista Nova*, dirigida por F. Pujols y en la práctica también por Feliú Elías, seguía la tradición europeísta de otras publicaciones como *L'Avenç*, *Catalonia*, *El Correo de las Letras y de las Artes y Joventut*. Asimismo, fue el fundador de galerías como *La Pinacoteca*, *Faianç Catalá*, *La Basílica* y *las Laietanas*. Fue un hombre clave para el Noucentisme catalán.

⁷⁴ Así titulaba uno de sus artículos en *El Año Artístico 1915*. Lo escribía con motivo de la publicación de una edición de lujo de los treinta y un números de la primera época de la revista. Se trataba con ello de sufragar los gastos para los heridos franceses en la guerra. Francés hacía una valoración muy positiva de la revista y pensaba que se trataba de una empresa lógica en Cataluña que, en este momento, estaba claramente a la cabeza de las otras regiones en cuanto a iniciativas artísticas.

Francés, José: "Una tentativa idealista", en *El año Artístico 1915*. Ed. Mundo Latino, Madrid, 1916, p. 306

Sin embargo, conviene recordar que no era la primera vez que Francés llamaba la atención a sus lectores sobre esta publicación. Ya en *Mundo Gráfico*, num, 145, el 5 de agosto de 1914, dedicaba parte de su escrito a "Revista Nova" y algunos meses más tarde comunicaba a Francés por carta que no conocía el contenido de este escrito. Con ello aprovechaba para explicarle el sentido de la publicación, que paso a transcribir:

"No he visto el "Mundo Gráfico" en que Ud. hablaba de *Revista Nova*. Me gustaría leer el artículo en cuestión. Esta nuestra revista aparecía no con el propósito de amparar todo lo nuevo que salía al mercado artístico sino para poner a nuestro público al corriente de los problemas todos que agitan tan fecundamente a las Bellas Artes y de los cuales nada se sabe -puede asegurarse sin temor a exagerar- en España. No quiere decir nada que cincuenta españoles estén al corriente de este gran renacimiento y del espíritu que le anima; ello no podrán nada contra la masa de público y de profesionales del arte obstinados en confundir la Belleza con el artificio, o con el arte, si Ud. quiere; masa cursi en la más lata acepción de la palabra. U. ya sabe mejor que yo los términos del problema. Para ponerlos en evidencia, pues, y para asesorar al público salían combatiendo unas tendencias y censurando documentalmente, casi podríamos decir científicamente las otras, las que probablemente U. tampoco apreciaba. (...)Reciba un apretón de manos de su devoto servidor Apa.

Marqué, Modigliani, Violet, y Maillot (sic), entre los extranjeros. De los pintores Regoyos, Canals, Humbert, Carles, Marinot, Nonell, Pidelaserra, Vayreda, Egozcué, y de los escultores Casanovas y Monegal, entre los españoles. Por último, además de los dibujos constantes y profundos de "Apà" colaboraban Inglada y Babel, dos reputaciones muy legítimas del arte catalán".⁷⁵

La contribución más importante de la *Revista Nova* al arte catalán fue la de dar a conocer en Cataluña el arte francés, y la culminación de este apoyo fue la organización en Barcelona de la Exposición de Arte Francés que se inauguraría el 23 de abril de 1917. Durante todo este período noucentista las exposiciones oficiales han sido escasas debido a la falta de presupuestos. Desde las exposiciones internacionales de 1907 y 1911 hubo un nuevo intento en 1913 que no cuajaría hasta 1918.

Algo similar, aunque en menor medida que en Cataluña, ocurriría en el País Vasco. La existencia de una sociedad industrial y una burguesía cosmopolita, junto con los sectores del campo y de la pesca de arraigadas tradiciones, crearon una buena combinación de lo local y lo cosmopolita, si bien, como señala Valeriano Bozal, "parece posible afirmar que el peso de las formas y los valores tradicionales es más grande y que en el seno de la cultura vasca no se produce, al menos en estos años, una ruptura tan radical con el localismo como la que se ha dado en Barcelona".⁷⁶ Más bien al contrario, se pretendía la reafirmación y consolidación de lo puramente vasco como primer objetivo de la política cultural, esta vez en manos del Partido Nacionalista Vasco.

En el panorama artístico del llamado *fin de siglo* se ponían los cimientos para lo que iba a ser la pintura vasca. No había que luchar frente al academicismo reinante pues prácticamente era inexistente, pintores como Antonio María de Lecuona o Eduardo Zamacois (1842-1874) no tuvieron excesivo eco. Fueron los coetáneos de Regoyos los que los que marcaron las nuevas pautas de comportamiento. De entrada, se iniciaron los

⁷⁵ (Francés añadía con cierto tono de ironía: "Todo esto, tan representativo, tan característico de las modernas tendencias estéticas, lanzado a la indiferencia, o lo que es peor, a la estulticia contemporánea, se ofrece ahora en un tomo encuadernado con todo lujo por unas cuantas pesetas. Animaos, avisado burgués, mediocratizado artista. Mirad que tiene letras y adornos áureos, con lo cual parece una de esas obras inofensivas que nunca leéis; pero que 'hacen muy bien' detrás de los cristales de vuestra librería."

Francés, José: "Una tentativa idealista", en *El Año Artístico 1915*. Ed. Mundo Latino. Madrid, 1916, pp. 306 y 307.

⁷⁶ Bozal, Valeriano: *Op. Cit.*, pp. 129-130.

con la pintura francesa, la meca del arte no estaba en Italia, a donde se enviaba a los pintores, sino en París. Allí viajó Adolfo Guiard y Larrauri (1866), amigo y discípulo de Degas. En la década de los noventa lo harán Zuloaga, Echevarría, Manuel Losada, Iturrino y Durrio. Se introducen en los ambientes parisinos, y coinciden con Picasso, Rusiñol, Utrillo, etc. El "Kurding Club" de Bilbao, fundado en 1886, aglutina a muchos de estos artistas, además de, por ejemplo, a Juan Echevarría (1854-1906), de tendencia ecléctica, pero cercano a ellos. Junto a esto se celebran las "Exposiciones de Arte Moderno" de Bilbao que tuvieron lugar en la década (1900, 1901, 1903, 1905, 1907, 1910); la política seguida desde la década de los noventa para la concesión de becas a artistas que acudirían al extranjero, que posibilitó la marcha de Larroque, Iturrino y Ramón de Zubiaurre a París, donde actuaba como promotor y protector Paco Durrio, y en 1903 la de Juan Echevarría. Todos ellos del País Vasco donde van surgiendo las distintas actitudes artísticas. En cualquier caso, el objetivo es traer las nuevas tendencias pictóricas y encajarlas en el mundo vasco, sin caer en el costumbrismo decimonónico. Así descubrimos entre los pintores a los hermanos Valentín y Ramón de Zubiaurre, fieles a las tradiciones locales; a los discípulos de Lecuona, los hermanos Arrúe, siendo quizá el más localista Valentín; y el más innovador, o en el que más caló la pintura francesa, Ramiro. Son los más cosmopolitas Iturrino, Durrio (que permaneció en París) Echevarría, Arteta y Julián Echevarría -pintor del mar-, muy cercano a Echevarría. Pero no faltan el talante localista de Nemesio Mogrobejo, escultor formado en Italia y en París; la pintura monumental y majestuosa de Gustavo de Maeztu; o la pintura del más cosmopolita de los vascos, Zuloaga, que opta por la representación del ser de España en línea con la pintura de los hombres del 98. Todas ellas, y alguna más, tuvieron cabida en la década de los noventa de Artistas Vascos, heredera de las iniciativas del Kurding Club y de las exposiciones de Arte Moderno, y fundada en 1911, con vigencia hasta los años treinta.⁷⁷ Habían vinculadas personas como Ramón de Bastera, miembro de la Escuela

La vida artística en Vascongadas también contó con el beneplácito de los poderes locales. Se celebraban exposiciones en Bilbao en el Ateneo, la Diputación y salas de arte como el Salón de la Diputación, Sala Mar, Sala Arte, Salones de la Sociedad Filarmónica; en San Sebastián, en la Diputación, el Gran Casino y Ateneo Guipuzcoano; en Vitoria, la Escuela de Artes y Oficios, entre

ello véase: González de Durana, J.: Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900. Arte y cultura en los orígenes de la modernidad. Bilbao, 1992, y Sanz Egusquide, Jose Angel; Moya, Juan y Saenz de Gorbea, Javier: Arte y artistas vascos en los años 30. Entre lo individual y lo colectivo. Diputación Foral de Guipuzcoa. San Sebastián. 1986.

del Pirineo,⁷⁸ con planteamientos estéticos muy cercanos al novecentismo en defensa de la universalidad de la cultura clásica.

La heterogeneidad de planteamientos y resultados en el arte vasco denotan el valor de la importancia que para la evolución del arte español tuvo esta región, en el opósito fundamental de los artistas vascos fue siempre, de un modo u otro, "la especificidad regional y adscripción a una vanguardia internacional".⁷⁹

Cataluña y el País Vasco se constituían así como las dos regiones, por una parte, políticas del territorio español y, por otra, las dos regiones que de un modo más indicaban su identidad cultural, a lo que evidentemente contribuía la posesión y uso de su propio idioma, elemento indispensable en todo nacionalismo. En el plano geográfico-artístico del primer tercio de siglo el centro geográfico es claro que es Madrid, pero desde el punto de vista artístico esto no era válido para todas las regiones. "Cataluña y, hasta cierto punto al menos, el País Vasco pueden ser la periferia de un centro europeo que tiene diversos focos (Viena, París, Londres), mientras que Andalucía, Asturias e incluso Galicia, se comportan como la periferia artística de Madrid, un centro que en el paso de un siglo a otro ni siquiera tiene influencia de Europa. El cosmopolitismo del arte catalán rompe las limitaciones a que se sometieron los artistas asturianos, andaluces e incluso castellanos, pero a su vez tiene una influencia considerable sobre la actividad artística de otras comunidades que, como Cataluña y Barcelona, son, al menos parcialmente, periferia: tal es lo que sucede con el arte valenciano y mallorquín, aunque en ambos casos se deben hacer bastantes matizaciones. El arte catalán mira demasiado directamente a Madrid como para que se pueda considerar la periferia de Barcelona y la importancia de la obra de Sorolla introduce un principio de independencia propia que actúa de forma autónoma. Mallorca, por otra parte, se aleja bastante del modernismo inicialmente barcelonés que nutre sus manifestaciones más tempranas de principios de siglo, y ese alejamiento corre a cargo de pintores que se han formado en la Barcelona de fin de siglo, Mir y Anglada Camarasa, preferentemente, cuya obra mira directamente a París."

torno a la figura de Pedro de Eguilior, en la tertulia del Café de la Gran Vía de Bilbao, en la que se reunían Fernando de la Quadra Salcedo, Rafael Sánchez Mazas, Pedro Murlane Michelena, Félix de Lequerica y el ya citado Ramón de Basterra. Defendían el uso del castellano, el modernismo, siempre desde una posición de querencia de lo regional. Su órgano de expresión preferente sería la revista *Hermes*, en la que colaboraba el propio D'Ors.

⁷⁸ Calvo Serraller y Angel González García: *Pintura Regionalista 1900-1930*. Galería Nacional de Arte, Madrid, 1975, p. 8.

trayectoria cambia de rumbo en el contacto con la naturaleza de la isla. Todo ello viene a indicar que no existe un modelo aplicable por igual a la diversidad peninsular”.⁸⁰

Ciertamente, Madrid se erigía como centro por ser el lugar habitual de celebración de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, institución de herencia decimonónica de la cual difícilmente podían desligarse los artistas que deseaban acceder el reconocimiento oficial a través de los escalafones de tercera, segunda, primera medalla y Medalla de Honor. Institución muy cuestionada y criticada,⁸¹ pero útil a pintores, escultores y arquitectos, en cuanto que les posibilitaba la apertura de nuevas puertas. Y realmente, salvo algunos artistas, como es el caso de Zuloaga, cuyos destinos se situaron durante un tiempo fuera de España, y no contemplaron, aun estando en España, el acceso de su obra a estos certámenes, la mayoría pasaron por el aro de la organización de herencia isabelina.⁸²

Asimismo, en Madrid se celebraban exposiciones en el Ateneo, en el Círculo de Bellas Artes, que durante un tiempo organizaba exposiciones bienales en el Palacio de Cristal ya que hubo un tiempo de unos cinco o seis años que el Círculo no tuvo local para sus exposiciones. Francés hacía un recorrido por la historia de los edificios donde ha estado instalado el Salón del Círculo de Bellas Artes.. Primero estuvo en la calle de Barquillo, él no lo conoció. Allí exponían Espina, Domingo Muñoz, Tomás Martín... Sin embargo, el "saloncito" de la calle de Alcalá nº 4 ya le es familiar. Debían ser los años de principio de siglo, cuando él empezó a escribir sobre arte. Allí, nos cuenta, asistió a las primeras marinas de los Zubiaurre, allí suscitó las primeras protestas Solana, allí contempló los admirables aguafuertes de Ricardo Baroja, tertulio con Valle Inclán del café de Levante... Después el Círculo construyó un palacete en el Retiro, al cual, recuerda Francés, llamaban pomposamente Palacio de Cristal. Se trataba del edificio de la Estufa. Hubo tres exposiciones, pero era demasiado grande. Transcurridos esos cinco o seis años en que el Círculo no tuvo Salón de Exposiciones, en 1915, se alquiló una tiendecita de la calle del Príncipe; pero se necesitaba un Salón permanente. En 1917 se inauguraba

⁸⁰ Bozal, Valeriano:Op. Cit., p. 129.

⁸¹ Se percibe a través de los artículos de crítica de José Francés, así como en las revisiones de los Reglamentos en los años 1903, 1906, 1917, 1924, 1934 y 1936, o en la encuesta realizada por la revista *La Esfera* en septiembre de 1929, o en la *Gaceta de Bellas Artes* en 1934.

⁸² Conviene recordar que hasta los años cincuenta no se organizarán otras exposiciones, a nivel de Estado, de la importancia de las Nacionales, como serán las Bienales Hispanoamericanas. Pero esto se sale de la etapa que estamos ahora analizando.

el nuevo Salón en la planta baja del Palacio de los Condes de Luna, de carácter sobrio y distinguido.⁸³

La Sociedad de Amigos del Arte, creada en 1910, destacaría por las exposiciones de temas monográficos y a las que dedica especial atención José Francés en sus escritos.⁸⁴ En el mismo año tiene lugar la constitución de la Asociación de Pintores y Escultores⁸⁵ que, de carácter exclusivamente profesional, surge para facilitar el camino artístico a sus miembros y se proponía la creación de una exposición con carácter permanente que sería, más adelante, el Salón de Otoño; la publicación de una revista de la

⁸³ Vid. Francés, José: "El Salón del Círculo de Bellas Artes", en *El Año Artístico 1917*. Ed. Mundo Latino. Madrid, 1918, pp. 409-411.

⁸⁴ Francés admira la labor de la Sociedad de Amigos del Arte como organizadora de exposiciones para enaltecer y dar a conocer el arte español en todas sus manifestaciones. En el primer escrito dedicado a esta Sociedad recuerda las exposiciones celebradas con anterioridad. Así, en 1911 la exposición dedicada a la Arquitectura española que, según su criterio, mostró la indecisión de los arquitectos españoles: unos siguen apegados al criterio frío herreriano, otros se dejan influir por las escuelas belga y austríaca (beneficioso a juicio de Francés) llenas de elegancia y de emoción. Por otra parte, Gaudí como genio de la arquitectura actual y aquellos que sólo copian el aspecto externo de sus edificios, con quienes se muestra crítico. En 1912 la Exposición dedicada a "El mueble español", en 1913 "Pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX", "El encaje español", en 1915 y la dedicada a "Miniaturas" en 1916, referida a retratos de personajes españoles y organizada, entre otros, por Moreno Carbonero y Ezquerro del Bayo.

Vid. Francés, José: "Exposición de Miniaturas". *El Año Artístico 1916*. Madrid, 1917, pp. 161-164., y Silvio Lago: "Bellas Artes. La Exposición de Miniaturas". *La Esfera*, num. 131. Madrid, 1 julio, 1916.

Otros escritos dedicados a esta actividad artística:

"Exposición de telas antiguas". *El Año Artístico 1917*. Madrid, 1918, pp. 322-327.

Silvio Lago: "Los Amigos del Arte. Mujeres españolas". *La Esfera*, num. 230. Madrid, 25, mayo, 1918., y Francés, J: "Los Amigos del Arte. Retratos de españolas" *El Año Artístico 1918* Madrid, 1919, pp. 145-149.

"Los Amigos del arte. Hierros antiguos españoles". *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, pp. 235-238.

⁸⁵ En el Acta fundacional de la primera junta general celebrada el 24 de abril de 1910 se encontraban, entre otros, Miguel Blay, Joaquín Sorolla, Ignacio Pinazo, Ricardo Baroja, Cecilio Piá, José María López Mezquita, Luis Menéndez Pidal, Rafael Doménech, Manuel Benedito, Eduardo Chicharro, Aniceto Marinas, Alejandro Ferrant, Moreno Carbonero, Muñoz Degraín y Lhardy. Con los años se inscribirían también Genaro Lahuerta, Emiliano Barral, Ramón Gaya, José Planes, José Caballero, Torres García, Benjamín Palencia, Manuel Angeles Ortiz, Moreno Villa, Alberto, Julio González, Solana, Vázquez Díaz o Picasso.

asociación y fomentar los actos culturales.⁸⁶ La asociación, a pesar de la presencia de artistas de vanguardia en sus listas de asociados, quizá debido a la necesidad de estar incluido en ellas para poder participar en los Salones de Otoño, siempre tuvo un talante claramente conservador. José Francés, con motivo de la apertura del primer Salón de Otoño en 1920 lo expresaba en los siguientes términos: "La Asociación de Pintores y Escultores tiene deseo de hacer algo, de dar señales de vida en un sentido no del todo renovador, pero al menos bien intencionado. Y esto es lo que disculpa al primer Salón de Otoño: la buena intención."⁸⁷ Pero la buena intención se quedó en eso, nada más. Se presentaron novecientas cincuenta y nueve obras. De ella veinte o veinticinco tendrían verdadero interés, "el resto responde en absoluto al criterio mohoso que se padece en España de las Exposiciones Nacionales".⁸⁸ En efecto, la convocatoria hacía una llamada a todas las tendencias, "pero si esto es laudable e indica la buena intención y los generosos propósitos que animan al Comité organizador, no es menos indudable que los artistas nuevos y los artistas independientes han tenido la legítima duda de si sería ineficaz, y aún dañina para ellos, la convivencia con tanta mediocridad, tanta ramplonería y tanta vetustez anodina como hoy se almacena en el Salón de Otoño. Es preciso reorganizar ese Comité de Exposiciones. Dar entrada en él a artistas que signifiquen la garantía de un respeto y una consideración a las modernas tendencias y llegar sobre todo a una selección inevitable. Porque la amplitud de criterio puede amparar todos los extravíos artísticos; pero no consentir el exhibicionismo de los individuos que nunca serán profesionales de ninguna arte. Excesiva la sección de pintura, menguada la de escultura, ya hemos dicho que son pocas las obras que puedan interesar por sí mismas o por lo que sus autores representan actualmente".⁸⁹ De esta manera recibía Francés la inauguración del primer Salón de Otoño.

Distintas galerías o salones, como era más frecuente llamarlo, comenzaron a proliferar en Madrid a partir de 1910, como el Salón Aller, el Salón Vilches, el Salón de Arte Moderno (1915), Salón Lacoste, Salón Iturrioz, Sala Mateu (1918), Salón Artístico

⁸⁶ Los estatutos de la Asociación quedaron redactados el 15 de abril de 1910, y revisados en 1930 el 26 de diciembre. Parte del texto se encuentra reproducido por Brihuega, Jaime: *Las vanguardias artísticas 1909-1936*. Ed. Istmo. Madrid, 1981, pp. 99-100.

⁸⁷ Francés, José: "El Salón de Otoño", en *El Año Artístico 1920*. Ed. Mundo Latino. Madrid, 1921, p. 345.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 46.

(1919), Salón Magerit (1919), Galería General de Arte, Salones Freddy's, Salón del Club Parisiana, etc. Pero estaba claro que la renovación artística no se producía en Madrid. La ciudad iba a remolque de las Exposiciones Nacionales, lo cual, mirado en positivo, favorecía la llegada de artistas de otras regiones que se proponían renovar el panorama artístico español. Francés se quería resistir a pensar que en Madrid la atmósfera artística era más agobiante que en Barcelona o Bilbao. Sin embargo, tampoco negaba la evidencia: "Y también sería absurdo sostener que Madrid, la atmósfera estética de Madrid, no consienta respirar libremente a la que tengan sus pulmones bien sanos, lo mismo que la atmósfera de Bilbao o de Barcelona.(...). Pero hay hasta ahora unos casos que no se pueden refutar: las avanzadas del arte español no se han formado en Madrid; la comprensión y adaptación de escuelas modernas en el mundo artístico a fines del siglo XIX es obra exclusiva de los jóvenes españoles de principios del siglo XX. Y, por último cuando se ha empezado a generalizar la costumbre de las Exposiciones individuales ajenas a los Certámenes con premios y categorías de mérito escalafonado, es cuando nuestras bellas artes han ido adquiriendo derecho a un porvenir de libertad e independencia".⁹⁰ Estos aspectos del arte de principios de siglo y, sobre todo, la diferencia del talante artístico entre Barcelona y el País Vasco y el resto de las regiones españolas, se convierte casi en un tópico en los escritos de José Francés del primer cuarto de siglo. Ejemplo de ello es el texto que paso a reproducir, si bien son muchos más los que hacen referencia a este tema:⁹¹

"Esta región (se refiere a Vascongadas) que, como la de Cataluña, avanza más allá de las idiosincrásicas indolencias españolas, que ha sabido demostrar su fuerza en el poderío fabril y comercial, posee también un arte propio, claramente definido, capaz de incorporarse a las modernas escuelas europeas que aquí, en Madrid, asustan todavía y dan lugar a espectáculos lamentables de cretinidad ensoberbecida, de aparentes triunfos de la mediocridad profesional y

⁹⁰ Ibidem, pp. 34-345.

⁹¹ Algunos ejemplos en este sentido son:

Francés, José: "El Arte en Cataluña". El Año Artístico 1915. Madrid, 1916, pp. 211-215.; Silvio Lago: "El arte catalán contemporáneo. Irene Narezo". La Esfera, num. 91. Madrid, 25, septiembre, 1915.; "Exposiciones en Barcelona". El Año Artístico 1915. Madrid, 1916, pp. 296-299.

filistea, cuando aparece un artista capaz de renovar los cánones estéticos".⁹²

El convencimiento de que todo este complejo mundo artístico influye en la personalidad y en los intereses de José Francés es lo que nos ha llevado a realizar esta breve introducción, por entender que aquí están los inicios del arte español del siglo XX, y por entender que las lecturas de esta época, la asistencia a exposiciones, su círculo de amistades, le hicieron decantarse por los movimientos y artistas que a partir de ahora intentaremos analizar.

1.2.- 1904-1913. Primeros escritos sobre crítica de arte

José Francés se introduce en la crítica de arte en *Nuevo Mundo*, de manera paulatina durante estos primeros años, ya que la creación literaria ocupaba en estos años la mayor parte de su tiempo, al menos esta es nuestra conclusión después de rastrear su vida y escritos durante estos primeros años. Al principio en sus escritos aparecen pocos temas estrictamente de arte. Sin embargo, sí encontramos una defensa de Ramón Casas, por ejemplo, en "Visto y leído", sección que publicaba en *Alma Española* (marzo- abril 1904) en la que se pronuncia por primera vez sobre algo de índole artística. Se dirige al pintor para expresarle lo siguiente: "Tiendo mi mano derecha a Ramón Casas, con ansias de mostrarle mi admiración; es príncipe de artistas. Ningún dibujante español logra, como él, arrancar almas femeninas y con rasgos de elegancia enérgica darlas vida en el papel".⁹³ Es la primera vez que encontramos una apreciación de índole artística.

Era lógico, pues empezaba en Madrid, que los primeros artículos fuesen dirigidos a comentar la Exposición Nacional, acontecimiento de mayor relevancia artística en el Madrid de principios de siglo. Las primeras son bastante vagas en cuanto a apreciaciones, más que nada atiende a la organización de dichos certámenes: al retraso de ésta con respecto a la anterior de 1901, al exceso de obras presentadas, unas dos mil en la de 1904, a la selección de obras que rechaza a los nuevos artistas y a la composición del Jurado, que no debe ser apresurada. Francés se quejaba entonces de la presencia de

⁹² Lago, Silvio: "Los artistas vascos contemporáneos". La Esfera. Año III, num. 137. Madrid, 12 de agosto de 1916.

⁹³ Francés, José: "Visto y leído". Alma Española. Madrid, 13, marzo, 1904.

Alejandro Ferrant (1843-1917)⁹⁴ y Manuel Domínguez (1840-1906)⁹⁵ a quienes consideraba "dos viejos,excelentes pintadores de techos y a quienes la reacción, enemiga del natural, apresa";⁹⁶ de la participación de Ricardo de los Ríos (1847-1929),⁹⁷ "que de suplente y por renuncia de Pradilla _¡Bendito sea Dios! llega a jurado",⁹⁸ y de Saint Aubin (1857-1916),⁹⁹ de quien crítica, algo que resulta enormemente curioso al ver la evolución que con respecto a esta idea mostrará con el paso del tiempo José Francés, el que forme parte del jurado siendo crítico de arte. Y lo hace en los siguientes términos: "A este señor no puede juzgársele como pintor, pero yo creo que un miembro del jurado no puede ser crítico; si por casualidad resultasen injustos los fallos -que todo puede suceder, itales elementos hay en el Jurado- ¿podría conservar su libertad de criterio y atacar? Creo que no, pues esas faltas dichas después, debieron ser notadas antes, y en las discusiones

⁹⁴ Alejandro Ferrant y Fishermans fue pintor, perteneciente a una familia de artistas, ya él era discípulo de su tío Luis Ferrant y Llausás, y a su vez padre del escultor Angel Ferrant y del arquitecto Alejandro. cursó estudios en la Escuela de San Fernando. Pensionado en Roma por el estado en 1877. Obtuvo distintas medallas en las Exposiciones Nacionales, consiguiendo la primera en en 1878 y 1892, respectivamente. Ingresó en la Academia de Bellas Artes de San fernando en 1885 y su discurso versó sobre Reflexiones sobre la pintura decorativa. En efecto, fue el decorador de obras como los frescos de Sibilas y Profetas de la cúpula de San Francisco el grande, Palacio de Justicia de Barcelona, Casino de Zaragoza, Palacio de los Marqueses de Linares, Ministerio de Instrucción Pública, entre otros. Fue nombrado Director del Museo de arte moderno en 1903, cargo que desempeñó hasta su muerte

⁹⁵ Manuel Domínguez Sánchez fue también pintor, discípulo de Federico de Madrazo. Su trayectoria fue similar a la del anterior, aunque algo más modesta. Obtuvo la pensión de Roma en 1864. Fue profesor de la Escuela de Bellas artes de San Fernando. Participó, asimismo, en la realización de la pintura de la cúpula de San Francisco el Grande, decoración del Palacio de Linares y otros edificios. Miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1900, su discurso de ingreso versó acerca de La pintura impresionista .

⁹⁶ Francés, José: "De Arte. La Exposición". Nuevo Mundo. Año XI, num. 540. Madrid, 12 de mayo, 1904.

⁹⁷ Ricardo de los Ríos fue grabador. Había estudiado en la Escuela de Bellas Artes de París y de Pils. Premiado en las Nacionales, consiguió la primera medalla en 1892 y 1901, así como numerosos premios en el extranjero: 1889, medallas de oro en las Exposiciones Universales de París y Munich; 1894, lo mismo en la Universal de Viena; 1896, en la de Berlín; diplomas de honor en Bruselas, Chicago, Gante, Amberes y Lieja. Expuso también en varios Salones de París entre 1867 y 1879.

⁹⁸ Francés, José: "De Arte. La Exposición". Nuevo Mundo. Año XI, num. 540. Madrid, 12 de mayo, 1904.

⁹⁹ Alejandro Saint Aubin y Bonnefou, aunque fue pintor, realmente fue más conocido y apreciado como escritor. Hizo crítica de arte y de teatro en El Liberal y El Heraldo de Madrid, que luego pasó a dirigir. Como pintor consiguió una tercera medalla en 1895 y una segunda en 1897.

entre ellos hechas constar".¹⁰⁰ Del Jurado de aquella exposición valoraba positivamente la amplitud de criterio de Sorolla. De todos modos piensa que la medalla de honor, a la que aspiraban Blay, Muñoz Degraín y Bilbao, quedará desierta este año, y así fue.

Parece significativo que en estos primeros artículos se encuentran dos afirmaciones vehementes del escritor. En dos sentidos, una sobre el tipo de exposición con que se siente más acorde, y otra sobre su atracción por el dibujo. Y lo hace con motivo de una muestra de apuntes celebrada en el Círculo de Bellas Artes, "independiente y valiosa. No hay premios, no interviene el Ministerio de Instrucción Pública, no hay guardia civil a la puerta, (...) no hay lienzos de muchos metros que dicen largas agitaciones del pintor buscando asunto, y en que la idea queda muerta, (...) no hay viejos".¹⁰¹ Del mismo modo, defiende y se decanta por los apuntes, antes que por la pintura acabada, lo cual no es propio de un academicista, y sí revelador de lo que fueron sus comienzos y de la complejidad de sus preferencias a lo largo de su vida. Seguro que sus veinte años influían en la manera de expresarlo: "Yo siento una irrefutable ansia de amor hacia los apuntes. Ellos me hablan de igual modo que el natural; ellos reflejan el vértigo de vivir; en la vida no hay tiempo de volver la vista atrás; las sensaciones galopan. El pintor traza algunas líneas, extiende algunos colores, y lo pronto a ser pasado queda hecho presente. Luego puede ampliar el apunte; es decir, matar su espontaneidad, *explicando* lo que a algunos parece raro. Esto es doloroso y triste".¹⁰²

En aquella exposición destacaba la obra de Ricardo Baroja que presentaba dos aguafuertes, y los situaba en la línea de la pintura de Goya y en relación con la obra literaria de su hermano, con lo cual podemos hablar ya de sus constantes en su crítica: la admiración por la obra goyesca y la interrelación de la literatura y el arte. En este caso era como sigue: "Baroja presenta dos aguas fuertes, en las que el espectador busca largo tiempo la firma de Goya. Yo creí que los modos de ver y de ejecutar de D. Francisco habíanse perdido con él, y que los sufrientes y degenerados quedaron sin autor. Por fortuna no es así. Baroja conoce al igual de su hermano, la vida del hampa madrileña, y si

¹⁰⁰ Francés, José: "De Arte. La Exposición". Nuevo Mundo. Año XI, num. 540. Madrid, 12 de mayo, 1904.

¹⁰¹ Francés, José: "De Arte. Una exposición de apuntes". Nuevo Mundo. Año XI, num. 568. Madrid, 24 de noviembre, 1904.

¹⁰² *Ibidem*.

Pío al escribirla sedimenta amarguras, Ricardo agarrota el espíritu con la mano cierta de las grandes miserias".¹⁰³

Destacaba también a dibujantes como Ramón Manchón, uno de sus preferidos cuya obra va "por inmejorable camino"; a Francisco Posada (1883-1912), su primo, en quien tenía puestas grandes esperanzas como pintor, que pronto fueron vanas debido a su muerte temprana; a Fernando Villodas (1883), cuyas obras versaban sobre Madrid, o a Ruiz Luna (1860), pintor ya más consagrado, especialista en marinas. Por último, citaba a otros a los que atendería en numerosas ocasiones con posterioridad: Labrada, Robledano, Marín...¹⁰⁴

El siguiente comentario, ya sobre la Exposición Nacional de 1906 denota ya una mayor soltura, más vehemencia en los juicios, apreciaciones propias de su personalidad de estos años, contradicciones con respecto a opiniones anteriores indicativas de los titubeos de los primeros años, así como sus primeros pasos en lo que es la crítica creadora. Aquí ya considera necesaria la discusión sobre la composición del jurado, en el que deberían participar "críticos de reconocida competencia en los cuales no pueden existir los odios profesionales, o maestros que ya tienen toda clase de honores, y para quienes las exposiciones no han de traer nada nuevo".¹⁰⁵ Cambio de opinión, por tanto, con respecto a su afirmación en este sentido en 1904. A partir de ahora una de sus reivindicaciones más frecuente será la de la participación del crítico de arte en estos jurados.

En general, de la exposición se quedó con un "grato recuerdo", y valoró la heterogeneidad de las obras que era, en definitiva, muestra de la riqueza personal de los autores. Piensa que "al cabo de bastantes años, después de no pocos tanteos y vacilaciones de sorollismos, zuloaguismos y rusiñolismos, parece que la juventud se orienta por sí misma; pinta lo que siente, deja que su alma y la naturaleza sean sus únicos maestros y de aquí surgen, de las obras claras y distintas unas de otras, lo que es más de

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ Ramón Manchón, Francisco Posada, Villodas y Robledano habían obtenido menciones honoríficas en la Exposición Nacional de 1904; Fernando Labrada ganó una tercera medalla. En el mismo artículo se declaraba admirador del arte de Chicharro, si bien parte del envío para esta exposición no es de su agrado. Este pintor había obtenido primera medalla en la Nacional por El poema de Armida y Reinaldo .

¹⁰⁵ Francés, José: "La Exposición general de Bellas Artes de 1906". Mercurio. Año VI, num. 56. Barcelona, 1 de julio de 1906, p. 866.

laudar y de admirar: el personalismo. Ninguno se parece a ninguno, sino a sí propio. Los hay que continúan el camino emprendido en anteriores exposiciones, los hay que inician una tendencia y un modo de ser. Sean para ellos mis elogios, no todo lo extensos y razonados que yo quisiera".¹⁰⁶

De entre los pintores destaca a **Manuel Benedito** (1875-1963),¹⁰⁷ del que no discute que su obra y valora la seguridad y la técnica, equiparándolo también al escritor

¹⁰⁶ Ibidem, p. 867.

¹⁰⁷ Manuel Benedito Vives se había formado en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y en el estudio de Sorolla. Obtiene la pensión de la Academia Española de Bellas Artes de Roma en 1899. Regresa a Madrid en 1904 y participa en la Exposición Nacional de este año, con la obra Canto VII del Infierno del Dante, con la que logró la primera medalla (Entonces Francés también atribuyó a su obra el ser la mejor de la sección de pintura, grandiosa y admirable. Dedicó al pintor y a su obra parte de los artículos "De la Exposición". Nuevo Mundo. Año XI, num. 542. Madrid, 26 de mayo, 1904; y en "De la Exposición". Nuevo Mundo. Año XI, num. 544. Madrid, 9 de junio, 1904, en los apartados dedicados, respectivamente, a "los pensionados" y a "las medallas"). Todavía el tamaño de la obra y el tema están muy apegados a las enseñanzas de Roma, pero la crítica miró al pintor con esperanza. Ciertamente, durante estos años Benedito fue reconocido con distintos galardones: Tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes (1897), segunda medalla en la Exposición Internacional de Munich (1905); primera medalla en la Nacional de Bellas Artes (1906); tercera medalla Salón de París y segunda medalla en la Internacional de Barcelona (1907); medalla de oro en la Exposición Hispano Francesa de Zaragoza (1908); segunda en la Internacional de Barcelona y primera medalla en la Internacional de Munich (1909) por El organista y El sermón; medalla de oro en la Universal de Bruselas y en la Internacional de Buenos Aires, así como diploma de honor y medalla de oro en la Nacional de Valencia (1910), y primera medalla en la Internacional de Barcelona de 1911, donde presentó catorce obras, en su mayoría de temas holandeses y bretones, que le valieron la obtención de la primera medalla por el conjunto. Más adelante, ingresó en 1923 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde pronunció su discurso sobre El porvenir de la Real Fábrica de Tapices y Alfombras de Madrid (Madrid, 1924), institución de la que había sido director artístico desde 1918. Sustituyó a Sorolla en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en la especialidad de Colorido y Composición. Fue, asimismo, pintor cartelista para la Unión Española de Explosivos y en el año 1927 el rey Alfonso XIII inauguró una exposición de sus obras en su estudio de Madrid. Otros galardones: Caballero de la legión de Honor en 1919, miembro correspondiente de la Hispanic Society de Nueva York en 1925, hijo predilecto de Valencia en 1926, presidente del Patronato del Museo Sorolla de Madrid en 1941, Caballero y Gran Cruz de Alfonso X el Sabio en 1944, Medalla de Oro de la ciudad de Valencia (1949), presidente de la asociación de Escritores y Artistas Españoles desde 1955, Premio Fundación Juan March (1959) y Académico de Honor de San Carlos de Valencia en el mismo año.

Sobre Benedito se puede consultar la siguiente bibliografía: Francés, José: Manuel Benedito. Biblioteca Estrella. Madrid. Beruete y Moret, A. de: "Manuel Benedito". Museum, Vol II, num. 10. Barcelona, 1912, p. 355.; Valdeavellano, L. G. de: "Ante los cuadros de Manuel Benedito". Arte Español, tomo VIII, num. 7. Madrid, 1927, pp. 760-765.; Manaut Viglietti, José: "La personalidad de Manuel Benedito". Goya, IX-X, num. 26. Madrid, 1958, p. 127-130.; Catálogo Exposición Manuel Benedito. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1958.; Moret, Julián: "Manuel Benedito". Arte Español. Madrid, 1959, pp. 101-106.; Ombuena, José: "Manuel Benedito, Cortesía y optimismo". Archivo de Arte Valenciano, año XXXV. Valencia, 1964, p.32.; Gaya Nuño, J. A.: La pintura española de medio siglo. Ed. Omega. Barcelona, 1952; La pintura española del siglo XX. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1970.; Senti Esteve, Carlos: "Manuel Benedito o la noble discencia". Archivo de Arte Valenciano, año XLVI. Valencia, 1975, p. 9.; Segura, Enrique: "Semblanza del maestro Manuel Benedito". Revista de Ideas Estéticas, X-XII, num. 136.. Madrid,

Mauricio Barrés . Para Francés, "Benedito es el pintor enérgico y seguro de sí mismo. Su mano nunca vacila. Sus cuadros tienen la atracción fascinadora de lo muy humano; pero no de humanidad doliente y enferma, sino sana, audaz de color y de idea, como un canto a la vida y al sol, y, como Mauricio Barrés, disciplina los espíritus y sabe ser maestro de energía".¹⁰⁸

Benedito fue un pintor seguido durante un tiempo por Francés, desde los artículos ya citados dedicados a las Exposiciones Nacionales de 1904 y 1906, a los posteriores de 1914, por ejemplo, en que habla de él como "un maestro de la técnica", y le recuerda en la exposición de 1904: "era el vigor, el brío, la pujanza colorista, ese cegador deslumbramiento del luminismo instintivo heredado de Joaquín Sorolla".¹⁰⁹ Pintor de temperamento que en aquellos años armonizaba los temas basados en fuentes literarias con los aspectos técnicos. Tras su estancia de unos siete meses en Holanda en 1909 celebró una exposición en el palacete de Blanco y Negro (1910), escenas holandesas en "lienzos que no vacilo en calificar de perfectos".¹¹⁰ Se adscribía el pintor así a la pintura de tendencia regionalista aprendida de Sorolla, su maestro; pero también seguía los pasos de los pintores franceses realistas y conservadores que exaltaron las tierras de Bretaña,¹¹¹ como Charles Cottet (1863-1925),¹¹² de cuya visión pesimista se aparta

1976, pp. 275-286.; Catálogo exposición 100 años del cartel español. Publicidad Comercial (1875-1975). Ayuntamiento de Madrid. Cámara de Comercio e Industria. Centro Cultural Conde Duque. Madrid, 1985.; Pérez Sánchez, A. Marí, A., y Arias Anglés, E.: Pintura orientalista española 1830-1930. Madrid, 1988.; Fontbona, Francesc: Reflets. 50 Ans de peinture espagnole. 1880-1930 dans la collection du Banco Hispano Americano. Casa de España. Fundación Banco Hispano Americano. 1991, pp.154-163.)

José Francés, además de la monografía ya citada sobre el pintor, escribió en numerosas ocasiones con motivo de exposiciones colectivas, por ejemplo, las Nacionales (como se ha visto 1904 y 1906). Asimismo, le dedicó algunos artículos con carácter individual.:

Lago, Silvio: "Un maestro de la técnica". La Esfera. Año I, num. 23. Madrid, 6 de junio 1914.

Francés, José: "El arte de Manuel Benedito". La Esfera. Año I, num. 23. Madrid, 6 de junio de 1914.

¹⁰⁸ Ibidem .

¹⁰⁹ Lago, Silvio: "Un maestro de la técnica". La Esfera. Año I, num. 23. Madrid, 6 de junio 1914.

¹¹⁰ Destacaba entre ellos Interior holandés, Los abuelos Pik, Tipos holandeses y Sábado en Volendam. Vid. Ibidem.

¹¹¹ También escogieron esta zona como motivo de su pintura, los pintores sintetistas, encabezados por Gauguín, de la escuela de Pont Aven. El término fue acuñado por Émile Bernard, que proponía la simplificación de formas y colores en función de una mayor expresividad y elocuencia. Gauguin lo

Benedito, que seguirá más de cerca la pintura de Jean Julien Lemordant (1881-1968),¹¹³ más decorativista, o la del realista Lucien Simón.¹¹⁴

De nuevo en España, se convierte el representante de "la escuela de Sorolla en toda la pasional integridad levantina. (...) prodigioso técnico, (...) intérprete de la pintura honrada. Si algún reproche pudiéramos hacerle es su falta de intelectualismo, la carencia de imaginación. Buscad líneas, acordes audacias coloristas(...); pero no encontraréis(...) ideas, reminiscencias culturales. Son sus cuadros fiestas para los ojos, no para la inteligencia cultivada por estudios estéticos. Manuel Benedito obtiene siempre el resultado veracísimo de interpretar con toda fidelidad el natural".¹¹⁵

Sin embargo, en 1915 cambia su impresión frente al pintor y realiza una durísima crítica en la que, sin negarle el dominio de la técnica, le reprocha el haberse decantado por la mercantilización de su arte, y cree que "una vez elegido ese camino deberá despedirse del otro, de las verdaderas victorias estéticas".¹¹⁶ Benedito había enviado a la exposición veintisiete obras. Reconocía Francés que no todas se debían a este propósito, pero no especificaba de unas ni de otras. Aspiraba en esta exposición a la medalla de honor, y sus obras estuvieron expuestas en una sola sala. Con él la solicitaban expresamente Santiago Rusiñol y Francisco Domingo, que fue el más votado. También lo hacían López Mezquita, Romero de Torres y Gonzalo Bilbao. Según Bernardino de Pantorba, la razón

adoptó para el grupo de Pont Aven, y con él se ponía límite al concepto analítico del Impresionismo frente a la nueva manera de entender la pintura como una síntesis de visión y expresión, lo que supondría la simplificación de las formas y la expresividad de los colores. El Groupe Synthetiste quedó constituido en 1891 y lo formaban, además de Gauguin y Bernard, Charles Laval, Louis Anquetin, Émile Schuffenecker y Daniel de Monfried.

La influencia de éstos se puede percibir, lejanamente, en los cuadros más atrevidos de este período en la pintura de Benedito. (Vid, Fontbona, Francesc: Op. Cit. p. 154.)

¹¹² Pintor francés, formado en la Academia Julián, fue amigo de los pintores nabis, pero no siguió su estética. Descubre las tierras bretonas en 1888. Su pintura es realista con una cierta tendencia moralizante.

¹¹³ Pintor francés de tendencia clasicista, si bien cercano a los fauvistas por su manera de entender el color aunque nunca llegó a unirse a ellos. Recibió el beneplácito del crítico Vauxcelles. Su temática favorita es la vida de los pescadores de la Bretaña.

¹¹⁴ Vid. Francés, José: Manuel Benedito. Biblioteca Estrella. Madrid, p. 9.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Lago, Silvio: "Exposición Nacional de Bellas Artes". La Esfera. Año II, num. 72. Madrid, 5 de mayo de 1915.

por la que Francés atacaba a Benedito, no era otra que la de su clara preferencia por José María López Mezquita, y lo expresaba en los siguientes términos: "Benedito, que exponía varios cuadros de un valor evidente -evidente para quien supiera mirar sin enconados partidismos-, se vio hostilizado de injusta manera por un crítico interesado en acentuar los méritos, también innegables de López Mezquita: el crítico José Francés".¹¹⁷ A la vista de los escritos, que son los únicos datos de que disponemos en este caso, sólo me atrevería a decir que, prácticamente en los mismos artículos en los que Francés venía hablando desde 1904 de Manuel Benedito, referidos a las Exposiciones Nacionales, elogiaba la obra del pintor López Mezquita. ¿Se podría decir, entonces, que había un claro partidismo en cuanto al último? Bien es verdad que en esta exposición se presentaba, entre los retratos realizados por López Mezquita, uno de José Francés, pero no parece que fuera éste el motivo. Parece más bien una llamada de atención puntual desde el desacuerdo.¹¹⁸ Tal es así que en ningún escrito sobre el pintor deja de reconocer Francés su maestría, perfección y madurez en la técnica, siendo algunos años más tarde el autor de una de las monografías de la Biblioteca Estrella dedicada a Benedito, en la que recoge la evolución del pintor según lo ya expuesto, y añade su preferencia por los temas de España a partir de 1911 y 1912, tras una larga estancia en París en la cual había pintado a la bailarina *Cléo de Mérode*¹¹⁹ y otros retratos.

¹¹⁷ Pantorba, Bernardino: Historia de las Exposiciones... Madrid, 1980, pp. 231-232.

¹¹⁸ Por otro lado, hay que decir que el mismo Pantorba, a la vez que señala obras de relevancia entre las que presenta Benedito (El sermón, La vuelta de la montería, La Gavilana, Viejos holandeses, Mis sobrinas, Mi madre, y Retrato de la duquesa de Durcal), reconoce que "el grupo de retratos de los infantes, que no estaba a la altura del prestigio de Benedito, figuró en la Exposición -dícese- contra la voluntad del autor"

Vid. Ibidem, p. 230.

¹¹⁹ Cléo de Mérode (Bruselas, 1875- París, 1960) fue retratada por Benedito en 1910 en París. Bailarina mítica convertida en musa por los modernistas, posiblemente amante de Leopoldo II del Bélgica, fue denominada por Rubén Darío como "Nuestra señora de la sonrisa y de la danza" a lo que añadía que era "el más lindo poema plástico que anima la vida en este reino de encantos" (Rubén Darío: Páginas de arte. Biblioteca Rubén Darío S. A., Madrid.) Este retrato, que había llamado especialmente la atención de Francés entre los de aquella época, se desviaba un tanto de la línea académica y convencional habitual en Manuel Benedito es, al decir de Francesc Fontbona, "posiblemente el mejor retrato de Manuel Benedito. En este retrato, la frialdad perfecta del academicismo del pintor se tiñe de un misterio inhabitual en él: la lánguida esbeltez de la figura, la casi absoluta carencia de aditamentos embellecedores de su atuendo, las veladuras que difuminan los contornos, dan a esta obra un deje casi imperceptible de simbolismo ya en declive" (Fontbona, Francesc: Reflets. 50 Ans de peinture espagnole. 1880-1930 dans la collection du Banco Hispano Americano. Casa de España. Fundación Banco Hispano Americano. 1991, p.158.)

Asimismo, fue retratada por Mariano Benlliure en 1910 por encargo del Casino de Madrid.

En efecto, cuando Manuel Benedito vuelve a España, sus preferencias se decantan por la Andalucía más luminosa o por la melancólica al estilo Romero de Torres, época a la que pertenecen obras como *La Gaviñana*, *Carmen*, *Gitanas granadinas* ..., lo que combina con los retratos de personalidades y miembros de la aristocracia. De éstos le llaman la atención *Mis sobrinas*, del que dice: "acaso sea este lienzo, rico y armonioso(...) donde mejor pueda apreciarse hasta que punto Manuel Benedito alcanza la suma perfección de sí mismo, y en el que mejor se evidencia que su arte ha llegado a la completa madurez".¹²⁰

José Francés dejaba en esta etapa el estudio sobre Benedito que, a partir de aquellos años tiene ya su biografía artística muy consolidada y entra en una trayectoria tranquila que tendrá como sede su estudio de Madrid, una etapa "sin biografía", expresión debida a José Manaut Viglietti,¹²¹ pero en la que obtendría, como se ha visto más arriba, un conjunto importante de galardones y reconocimientos a su obra, aunque no llegó a obtener el máximo galardón de la Nacional, la medalla de honor, a la que volvió a optar en 1941 con su obra *Capra hispánica*. Fue el artista más votado, pero no alcanzó el requisito de las dos terceras partes de los votos emitidos. Le seguían en número de votos Vázquez Díaz y Vila Puig.¹²²

Manuel Benedito, estricto contemporáneo de Joaquín Mir, de Nonell, de Sunyer, de Vázquez Díaz o de Torres García, en palabras de Francesc Fontbona, "anduvo siempre, sin embargo, alejado del afán investigador de éstos, y se alineó conscientemente en la tradición del realismo comedido, bien construido y exento de aventura que triunfaba oficialmente en el foco madrileño de la época",¹²³ lo que viene a corroborar la "falta de intelectualismo"¹²⁴ de que hablaba Francés, frente al dominio de la técnica.

Junto con Benedito otros dos pintores, Fernando Álvarez de Sotomayor y Eduardo Chicharro, fueron objeto de la atención de José Francés en estos primeros años, y

¹²⁰ Francés, José: Manuel Benedito. Biblioteca Estrella. Madrid. (1920?), p. 13.

¹²¹ Manaut Viglietti, José: "La personalidad de Manuel Benedito". Goya, IX-X, num. 26. Madrid, 1958, p. 129.

¹²² Vid. Pantorba, Bernardino de: Op. Cit., p. 309-310.

¹²³ Fontbona, Francesc: Reflets. 50 Ans de peinture espagnole. 1880-1930 dans la collection du Banco Hispano Americano. Casa de España. Fundación Banco Hispano Americano. 1991, p.156.

¹²⁴ Francés, José: Manuel Benedito. Biblioteca Estrella. Madrid, p. 9.

muchas veces recordados posteriormente al unísono, puesto que juntos estuvieron pensionados por la Academia España en Roma.

Con respecto a **Álvarez de Sotomayor (1875-1960)**,¹²⁵ su primera apreciación en relación con su obra *Orfeo perseguido por las bacantes*, con la que obtuvo la segunda medalla en la exposición de 1904, fue de reconvención por el excesivo uso de los

¹²⁵ Fernando Álvarez de Sotomayor, nacido en El Ferrol, se había formado en el estudio de Manuel Domínguez (1840-1906) (también pensionado en Roma, pintor premiado en sucesivas ocasiones, y autor de algunos de los frescos de San Francisco el Grande, Palacio de Linares, entre otras obras). En 1899, por oposición obtuvo el pensionado en Roma. Al terminar su estancia remite a España el cuadro *Orfeo perseguido por las bacantes*: segunda medalla en la Exposición Nacional de 1904. En 1905, medalla de bronce en la Internacional de Lieja, en 1906, primera medalla en Madrid y 1907, primera en la Internacional de Barcelona; medalla de oro por su cuadro *El rapto de Europa*. en 1909 en la Internacional de Munich, y primera medalla en la Internacional de Buenos Aires de 1910. En 1908 marchó a Chile para encargarse de la clase de Colorido en la Escuela de Bellas Artes de Santiago, centro del que será nombrado Director y en el que realizó una importante labor, aparte de la organización de la Exposición Internacional de 1910 en la que participaron con éxito artistas españoles. Vuelve a España en 1914 y a partir de esta vuelta se inicia un cambio en su pintura, abandona los asuntos mitológicos, inclinándose hacia el realismo contemporáneo, dejando a un lado los temas paganos y voluptuosos. Vuelve a Galicia e inaugura entonces su segunda manera, con especial dedicación a los retratos, las escenas de costumbres castellanas y gallegas. Es ya la madurez del pintor. A partir de entonces se sucede una importante carrera de cargos: miembro del Comité y el Jurado de la Exposición Nacional de 1915, con el beneplácito de la crítica y de los expositores. En 1919 fue nombrado subdirector del Museo del Prado siendo director Aureliano de Beruete, y accede a la dirección del mismo en 1922, cargo que ocupa hasta 1931. Volverá a él en 1939 hasta la fecha de su muerte en 1960. En 1922 es nombrado académico de Bellas Artes de San Fernando, donde pronuncia un discurso sobre "Nuestras relaciones artísticas con América", y después ser nombrado director de esta institución en 1953. Se le concedió el Premio March de Pintura en 1956.

Sobre Álvarez de Sotomayor ver: Abril, Manuel: *Álvarez de Sotomayor*. Madrid, 1943.; López Otero, M.: "Don Fernando Álvarez de Sotomayor". Academia, num. 10. Madrid, 1960.; Francés, José: *Fernando Sotomayor. Arte y espíritu de un gran pintor español*. Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1961.; Sánchez Cantón, F. J.: *Fernando Sotomayor. Catálogo exposición*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1961.; Marqués de Lozoya: *Sotomayor*. Madrid, 1976.

Asimismo Francés, aparte la edición de la conferencia pronunciada con motivo de la exposición que se celebró organizada por la Dirección General de Bellas Artes en 1961, un año después de su muerte, y de los artículos referidos, respectivamente a las Exposiciones Nacionales de 1904 y 1906, le dedicó los siguientes escritos:

Lago, Silvio: "Los grandes maestros del arte contemporáneo. Fernando Álvarez de Sotomayor". *La Esfera*. Año III, num. 125. 20.5.1916.

Francés, José: "Álvarez de Sotomayor en Bilbao". *El Año Artístico* 1916. Ed. Mundo Latino. Madrid, 1917, pp. 241-245.

Francés, José: "La exposición de arte gallego en La Coruña". *El Año Artístico* 1917 Ed. Mundo Latino. Madrid, 1918, pp. 341-469. (Sobre Sotomayor, p. 359)

Francés, José: "Sotomayor en la Academia". *El Año Artístico* 1922. Ed. Mundo Latino. Madrid, 1922, pp. 45-49.

blancos.¹²⁶ Sin embargo, en el segundo y extenso artículo dedicado a la revista *Mercurio* a la Exposición de 1906 parece, sin decirlo, querer rectificar aquella idea y habla, en relación a *El rapto de Europa* de sinfonía de color y destaca en el pintor la "serenidad de espíritu en la elección de asuntos, (...) la severidad en la composición, e igual ternura en la ejecución".¹²⁷ Algunos años más tarde volvería Francés sobre esta obra que ratifica aciertos contenidos en *Orfeo perseguido por las bacantes*: "Es un arte todo equilibrio, ponderación y experta alianza de la sabiduría con la sensibilidad(...) *El rapto de Europa* constituye su obra maestra en los cuadros de composición".¹²⁸ Sin embargo, no fue ésta la obra premiada en la exposición, sino *Los abuelos*, no mencionada por el crítico, y señalada también por Pantorba como obra de menor importancia.¹²⁹ A través de sus escritos posteriores¹³⁰ analiza la evolución posterior en la que abandona los temas mitológicos al volver de Chile, para centrarse en los temas de su Galicia natal y en los retratos familiares o de personalidades coetáneas al pintor, como es el propio Francés,¹³¹ para concluir en su último escrito sobre él, en que fue "gran pintor español, historiador plástico de su raza y de su tiempo".¹³²

El tercer pensionado que traía su obra a la Exposición Nacional de 1904 tras finalizar su estudio en Roma fue **Eduardo Chicharro** (1873-1949),¹³³ el cual también

¹²⁶ Vid Francés, José: "De la Exposición". Nuevo Mundo. Año XI, num. 542. Madrid, 1904.

¹²⁷ Francés, José: "La Exposición general de Bellas Artes de 1906". Mercurio. Año VI, num. 56. Madrid, 1 de julio, 1906, p. 807.

¹²⁸ Lago, Silvio: "Los grandes artistas contemporáneos. Fernando Álvarez de Sotomayor". La Esfera. Año III, num. 125. Madrid, 20 de mayo, 1916.

¹²⁹ Vid. Pantorba, Bernardino: Op. Cit. p. 199.

¹³⁰ Vid. supra. nota 125.

¹³¹ El retrato de José Francés realizado por Fernando Álvarez de Sotomayor se encuentra en el Museo del Ampurdán, en Figueras. Se trata de un óleo sobre tela, cuyas dimensiones son 54 x 45 cm.

¹³² Francés, José: Fernando Sotomayor. Arte y espíritu de un gran pintor español. Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1961, p. 25.

¹³³ Eduardo Chicharro tuvo como maestros a los pintores Domínguez y Sorolla. Tras permanecer en Roma como pensionado desde 1900 a 1904, vuelve a España y comienza su carrera artística que pasaría por la presentación de obras en las distintas exposiciones nacionales e internacionales: primera medalla en Madrid en 1904, segunda en Lieja en 1905, de oro en Munich en el mismo año, primera en la nacional de 1906, en Zaragoza en 1908, en Valencia en 1910, así como en la Internacional de Buenos Aires. Medalla de oro en Berlín en 1914 y en Panamá en 1916. Recibió la medalla de honor en la nacional de 1922, año en que ingresa como académico de San Fernando, versando su discurso sobre Ciencia y Arte del colorido. Es el fundador de la Asociación de Pintores

mereció la atención del crítico que, en toda lógica, tenía sus preferencias. De tal manera que en sus dos primeros escritos sobre arte, se muestra con la obra de Chicharro, el

y Escultores, así como su primer Presidente. En 1913 fue nombrado Director de la Academia de España en Roma, donde desempeñó el cargo hasta 1925. Es curioso, en este sentido, que en la correspondencia perteneciente al archivo de la familia Francés se encuentra una carta en la que el pintor solicita el apoyo del crítico en los siguientes términos:

Mi querido amigo: Le supongo a Ud. enterado, por la prensa, de que han pedido para mí los artistas, en solicitud dirigida al Ministro de Estado, la Dirección de la Academia Española de Bellas Artes en Roma. En este mismo sentido han publicado artículos El Imparcial, Tribuna, Mañana, Época, España Nueva y Correspondencia. Todo estaba dispuesto en mi favor, pero el cambio de ministro ha hecho que sea necesario empezar de nuevo la labor. Yo había siempre pensado que Ud. prestaría el apoyo de su autorizada pluma en mi favor y así pensaba pedirselo; pero no habiendo tenido ocasión, no lo hice. Hoy lo hago por carta porque seguramente será muy difícil encontrarle en su casa, dadas sus múltiples ocupaciones. Como estoy seguro que esta como otras veces, tendrá la bondad de complacerme, por esto le hago este ruego. Le remito a Ud. este recorte por si no está enterado de cómo va el asunto. (...) Agradeciéndole con toda el alma este favor... Eduardo Chicharro.

(Fecha 6 de enero de 1913)

José Francés, un año después elogiaba su labor en la Academia de España en Roma: "en el poco tiempo que lleva al frente de la Academia de España en Roma, no sólo no ha defraudado las esperanzas de quienes trabajamos porque se le hiciera justicia, otorgándole tan elevado puesto, sino que las ha superado(...) Eduardo Chicharro reúne a sus indispensables conocimientos técnicos una cultura estética y literaria no muy frecuente por desgracia en los pintores españoles. Espíritu inquieto, modernísimo, acuciado por todas las inquietudes de la belleza e ideal que deben agitar a un artista, está dotado además de este necesario eclecticismo que debe caracterizar a un maestro que asume la alta misión que sobre él pesa" ("Nuestros artistas en Roma. La exposición de pensionados". La Esfera. Año I., num.23. Madrid, 6.6.1914.) En 1922 entró como profesor de Colorido y Composición en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, que luego dirigiría. Fue, asimismo, Director General de Bellas Artes en 1934. Sus obras se encuentran repartidas en museos de Europa y África.

Bibliografía: Marqués de Lozoya: Catálogo exposición Eduardo Chicharro. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1966.; Francés, José: Tres pintores madrileños. Leonardo Alenza, Eduardo Chicharro y José Gutiérrez Solana.. Instituto de España. Madrid, 1961.; Gaya Nuño, J. A: La pintura española del siglo XX. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1970.

Además de los escritos ya citados José Francés escribió sobre este pintor lo siguiente:

"Eduardo Chicharro", en "La Exposición Nacional de Bellas Artes". El Año Artístico 1920. Ed. Mundo Latino. Madrid, 1921, pp. 219-222.

"La tentación de Buda", en "La Exposición Nacional de Bellas Artes". El Año Artístico 1922. Ed. Mundo Latino. Madrid, 1923, pp. 85-89.

"Chicharro en la Academia de San Fernando". El Año Artístico 1922. Ed. Mundo Latino. Madrid, 1923, pp. 101-106.

"Escolios artísticos. Las mujeres de Eduardo Chicharro". La Esfera, num. 726. Madrid, 3.12.1927.

"Loa y ejemplo de Eduardo Chicharro". La Vanguardia. Barcelona, 25 de mayo, 1944.

"Chicharro o el volcán que sonreía". La Vanguardia. Barcelona, 26 de mayo 1949.

Triunfo de Armida y Reinaldo, presentada en la de 1904, en cierto modo reticente; pero rectifica con respecto a esta obra en 1906: "nunca sabré decir cuanto admiro su Triunfo de Armida".¹³⁴ Con todo, la obra de Chicharro le parece en este momento excesiva: "se retuerce, se equivoca, y queriendo saltar hacia lo genial cae en el abismo de lo estrambótico. Sus alardes técnicos, esa batalla de coloraciones, ese pintar *porque sí*, no puede aconsejárselo nadie que le quiera bien".¹³⁵ Presentaba dos obras a la exposición: *Campesinos griegos* y *La verbena*, las cuales, para Francés, presentaban la misma luz. El pintor tenía dos opciones, o mantenerse en el mundo del ensueño o pintar decididamente del natural. A pesar de que el Jurado solicitó la ampliación en la concesión de primeras medallas en beneficio de López Mezquita y Chicharro, en esta de 1906 no obtuvo recompensa. Tendría que esperar a 1908 para conseguir la primera medalla. Realmente, José Francés aprovechó varios de sus artículos de esta primera etapa para mostrar su desacuerdo con algunas facetas, o a veces detalles, de la obra de Eduardo Chicharro y, sin embargo, se reconoció admirador de su obra. Con motivo de la exposición de apuntes celebrada en el Círculo de Bellas Artes en 1904 de escribió lo siguiente: "Yo hubiera querido laudarlo a Chicharro; pero...no puedo, y lo siento con toda mi alma; él me cree su enemigo, y bien sabe Dios que soy uno de sus más honrados admiradores. Lo que en esta exposición hay bueno -Crepúsculo e Italiana- queda vencido por..."¹³⁶

Si tuvieron eco o no la apreciaciones de Francés sobre la pintura de Chicharro, lo ignoramos, pero hay algo que sí nos atreveríamos a decir y es que descubrimos en los escritos de Francés una constante: la valoración de la documentación, de la variedad temática, de la seriedad con que se planteaba su trabajo, y el percibir que cada obra era una especie de reto individualizado para el pintor:

"Reinaldo y Armida, Las tres esposas, La inspiración, La pintura, Los campesinos griegos en la Iglesia, La fiesta del pueblo, Moza castellana, la serie de sus retratos viriles y de sus figuras femeninas, Dolor, La tentación de Buda, cuadros todos concebidos y resueltos con cabal conocimiento de sus enormes dificultades técnicas e ideológicas, exigentes cada uno de ellos de una preparación cultural

¹³⁴ Francés, José: "La Exposición general de Bellas Artes de 1906". Mercurio. Año VI, num. 56. Barcelona, 1 de julio de 1906, p. 867.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Francés, José: "De Arte. Una exposición de apuntes. Año XI, num. 568. Madrid, 24 11. 1904.

que no se improvisa ni se puede fingir, separados de concepto plástico, sensitivo y sensual por infinitas distancias que no se logran recorrer sin la capacidad cualitativa que distingue al ilustre maestro en su triple firmeza creadora: pensador, pintor, decorador, a las que puede unir la de "connaisseur" perfecto".¹³⁷

Francés reconoce en Chicharro quizá al "más consciente de los pintores de esa generación intermedia que inician las Exposiciones Nacionales del siglo XX".¹³⁸ Y a la que pertenecían, asimismo, los pintores Benedito y Alvarez de Sotomayor, los tres pensionados de Roma que a su vuelta a Madrid iniciaron su madurez pictórica. "Tres personalidades -diría en otro momento Francés- perfectamente definidas y distintas dentro de la aparente unión de motivos inspiradores y poéticos(..). Chicharro era el pintor poeta, la inteligencia cultivada por la cultura; la esquisitez y el refinamiento estéticos de su espíritu sutilísimo. Álvarez de Sotomayor daba la nota elegante aristocrática, plena de serenidad que había de ser luego la característica de su arte reposado y armónico. Benedito era el vigor, el brío, la pujanza colorista, ese cegador deslumbramiento del luminismo instintivo heredado de Joaquín Sorolla".¹³⁹

Opinión que parece compartir plenamente Gaya Nuño cuando, al referirse a Chicharro, se expresa como sigue a continuación: "Entendemos que Chicharro es el pintor más selecto de todos - Sotomayor, Benedito, Hermoso, etc.-, los que con él compartieron un no pequeño lapso de fama y de autoridad en la pintura española más moderada".¹⁴⁰

En esta órbita de pintura se situaban pintores como José María López Mezquita y Eugenio Hermoso, los dos destacados por Francés en sus escritos de estos primeros tiempos, y no olvidados más adelante.

¹³⁷ Francés, José: "Loa y ejemplo de Eduardo Chicharro". La Vanguardia. Barcelona, 25 de mayo, 1944.

¹³⁸ Francés, José: "Eduardo Chicharro", en "La Exposición Nacional de Bellas Artes". El Año Artístico 1920. Ed. Mundo Latino. Madrid, 1921, pp. 220.

¹³⁹ Lago, Silvio: "Un maestro de la técnica". La Esfera. Año I, num. 23. Madrid, 6.6.1914.

¹⁴⁰ Gaya Nuño, Juan Antonio: La pintura española del siglo XX.. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1970, p. 168.

José María López Mezquita (1883-1954)¹⁴¹ fue seguido fielmente desde sus inicios hasta su muerte y aunque en las dos primeras exposiciones Nacionales que participa, 1899 y 1901, todavía Francés no escribía, ya en 1904 destaca en uno de sus artículos lo presentado por Mezquita en la Exposición, el retrato de su madre¹⁴² y, con motivo de la siguiente Exposición de 1906 se manifiesta claramente partidario de su obra *Mis amigos*, y denuncia los recelos de que es objeto el pintor por la recepción de la primera medalla a sus dieciocho años:

¹⁴¹ José María López Mezquita, pintor granadino, formado en el estudio del pintor Larrocha en Granada y después en Madrid en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado y en el estudio de Cecilio Plá. Igual que su comienzo en la pintura fue precoz, a los diez años, también lo fue su primera medalla, además la Primera, en la Exposición Nacional de 1901, cuando contaba dieciocho años, caso insólito y no repetido en la historia de dichas exposiciones. Se le concedió por su obra *Cuerda de presos*, y se le vuelve a conceder en 1910 por el *Retrato de la familia Bermejillo*. En 1902 se inicia su formación en el extranjero, becado por la Infanta Isabel, en Francia, Italia, Inglaterra y Alemania. Obtuvo tercera medalla en el Salón de París en 1903 por *Reposo*, en 1904 nombrado miembro Societaire del Salón de Otoño por *Retrato de mi madre*, cuadro que había presentado en la Nacional de Madrid de 1904 y había pasado desapercibido, y sin embargo destacado en París y en la Internacional de Munich. Fue segunda medalla en la Internacional de Barcelona de 1907, y de oro en la Internacional de Munich de 1909 con *Mis amigos*, asimismo en Buenos Aires en 1910, por *Retrato de mi amigo Don Segundo*, en Bruselas diploma de primera clase en el mismo año por *La juerga*, y en 1911 medalla de oro en la Internacional de Barcelona. En 1915 se le concedió medalla de plata por un pequeño estudio en la Internacional de San Francisco, en 1916 premio de Honor en la Internacional de Panamá. Elegido académico de San Fernando en 1924, cuyo discurso versó sobre la figura del artista Muñoz Degraín y fue contestado por José Francés. Ese mismo año fue nombrado miembro correspondiente de la Hispanic Society of America de Nueva York, y en la misma Académico de Número en 1930. Mr. Huntington lo envió a Hispanoamérica para retratar a los presidentes de Argentina, Brasil, Chile, Perú, Colombia Uruguay y Venezuela, así como, ya en España, recorrió las regiones de Extremadura, Levante, Castilla, Andalucía recogiendo tipos, costumbres y paisajes. Perteneció también a la Real Academia de Bellas Artes de Amberes, a la de Lisboa y a la Academia de Artes y Letras de Cuba. En 1947 recibe la medalla de honor del Centro artístico de Granada y en 1952 Socio de Honor del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Asimismo fue Presidente de la Asociación de Escritores y Artistas.

Sobre López Mezquita véase: Francés, José: "De la Exposición". *Nuevo Mundo*. Año XI, num. 544. Madrid, 9 6.1904.; "La Exposición general de Bellas Artes". *Mercurio*. Año VI, num. 56. Madrid, 1.7.1906, pp. 867-868.; "López Mezquita y su obra". *La Esfera*, Año II, num. 73.. Madrid, 22.5.1915.; José María López Mezquita. *Monografías Biblioteca Estrella*. Madrid, 1919?.; "La Exposición Nacional. I.- La pintura", en *El Año Artístico*, Ed. Mundo Latino. Madrid, pp.275-276.; "Discurso de Don José Francés " en *Discurso leído por el Sr. D. José María López Mezquita en el acto de su recepción pública y contestación del Sr. D. José Francés el día 18 de octubre de 1925*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1925.; "Necrología: Don José María López Mezquita". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 1953-1954, pp. 331-333. Pantorba: Bernardino de: "Artistas Españoles. José María López Mezquita. *Gaceta de Bellas Artes*. Madrid, 1.8.1922.; "López Mezquita en la Exposición Nacional". *Gaceta de Bellas Artes*. Madrid, 15.6.1924.; "José María López Mezquita". *La Raza*. Buenos Aires, 15.8.1929.; Abril, Manuel: *De la naturaleza al espíritu*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1935, pp. 82-84.

¹⁴² Vid. Francés, José.: "De la Exposición". *Nuevo Mundo*. Año XI, num. 544. Madrid, 9 6.1904

"El cuadro de López Mezquita titulado *Mis amigos* ha sido y es motivo de grandes discusiones. Yo lo creo indiscutible. A este gran artista nadie le quiere perdonar su primera medalla, obtenida a los dieciocho años, y desde la Exposición de 1901 afectan tratarle despreciativamente, haciendo caso omiso de él. López Mezquita continúa su calvario con la frente altiva, y es como los almendros, que contestan con flores al recibir palos. *Mis amigos* es un maravilloso documento de la vida provinciana".¹⁴³

Documento porque, en efecto, representaba "la *peña* familiar del propio autor, gentes todas, además, de una típica familiaridad madrileñista: Casero, Luis de Tapia, Alcántara"¹⁴⁴. Su facilidad para observar y representar el natural, para captar lo más representativo de la vida provinciana española, son las características más destacadas del pintor en lo que Francés llama su primera época, de 1900 a 1910. Ya en su segunda época, de 1910 a 1920, dos regiones se disputan su pintura: Andalucía y Castilla, de las que recoge espacios interiores, exteriores ciudadanos en los que es muchas veces protagonista la mujer, fondos arquitectónicos civiles o religiosos, y retratos, retratos de artistas y escritores como Pérez de Ayala, Pedro de Répide, el mismo Francés, Pinazo, Guido Caprotty, Francisco Posada, los músicos Segovia y Llovet, o el torero Belmonte. Y retratos de mujer, si bien cree Francés que es mejor retratista de mujeres plebeyas que de mujeres aristócratas. En conjunto destaca de su pintura la capacidad para captar todo lo que hay de imperceptible en el ambiente y su habilidad para el retrato "sin adulación y sin prejuicio"¹⁴⁵. De su etapa siguiente, muy vinculada a partir de su ingreso en la Academia a la Hispanic Society de Nueva York, en los escritos de Francés sólo encontramos el relato de esta actividad en la *Necrología* que le dedica en la revista académica. No hay valoración de la pintura de retrato en Hispanoamérica y sí califica de *admirable* la continuación de la labor iniciada por Sorolla tanto en la serie de retratos como en el recorrido por distintas regiones españolas. Su conclusión sobre López Mezquita es muy clara:

¹⁴³ Francés, José: "La Exposición general de Bellas Artes". Mercurio. Año VI, num.56. Madrid, 1.7.1906, p. 867.

¹⁴⁴ Abril, Manuel: De la naturaleza al espíritu. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1935, p.83.

¹⁴⁵ López Mezquita, José María: Discurso leído por el Sr. D. José María López Mezquita en el acto de su recepción pública y contestación del Sr. D. José Francés el día 18 de octubre de 1925. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1925, p. 28.

"José María López Mezquita poseía una de las más sólidas y gloriosas reputaciones del arte contemporáneo. Su nombre es citado con admirativa devoción dentro y fuera de España, porque tiene indiscutible derecho a ser considerado como el legítimo heredero de los grandes maestros de la pintura clásica española".¹⁴⁶

Para Manuel Abril "entre todos los pintores de su tiempo y de su tendencia "oficial" sobresale, en la región centro de España, Mezquita más que nadie".¹⁴⁷ Y para Gaya Nuño destaca como realista que decide apartarse de la temática que cae en lo anecdótico, de lo que culpa a Zuloaga, y en la que dice caen casi todos los artistas en España, mientras que López Mezquita decide acometer su realismo como magnífico dibujante y mejor retratista.¹⁴⁸

Eugenio Hermoso (1883-1963)¹⁴⁹ fue otro de los pintores a los que prestó atención Francés en estos primeros años de su crítica. En 1906 ratifica la impresión que le había causado el pintor en 1904¹⁵⁰ con las siguientes palabras:

¹⁴⁶ Francés, José: "Necrología: Don José María López Mezquita". Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1953-1954, p. 331.

¹⁴⁷ Abril, Manuel: De la naturaleza al espíritu. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1935, p. 82.

¹⁴⁸ Vid Gaya Nuño, Juan Antonio: La pintura española del siglo XX. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1970, pp. 151-152.

¹⁴⁹ Pintor formado en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla con Jiménez Aranda y Francisco Narbona, y en la Escuela de San Fernando de Madrid desde 1901. Premio Duquesa de Reina de la exposición organizada por el Círculo de Bellas Artes de 1902, tercera medalla en la Exposición Nacional de 1904 con Muchacha haciendo media, segunda en la de 1906 por La Juma, la Rifa y sus amigas, y la misma en 1908 por Rosa, en 1910 condecoración de segunda clase por el jurado de pintura, en 1917 de primera clase con A la fiesta del pueblo y en 1948 Medalla de Honor de dichos certámenes. Su formación en el extranjero se inició en 1905 con viajes a Bélgica, Francia e Italia. Recibió asimismo numerosos galardones en exposiciones de carácter internacional: segunda y primera en las Internacionales de Barcelona en 1907 y 1911, en 1910 tercera en Bruselas y segunda en Buenos Aires; en 1916 primera en la Exposición Universal de Panamá; Diploma de honor en la Exposición Hispano Francesa de Zaragoza y en 1929 medalla de oro de pintura y de plata de escultura en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla. Fue también medalla de oro del Círculo de Bellas Artes en 1926. Su vida transcurrió entre Madrid y su pueblo natal Fregenal de la Sierra en la provincia de Badajoz, salvo los años en que dirigió la Escuela provincial de Huelva entre 1914 y 1919. Ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1941 y fue contestado por Eduardo Chicharro. En 1955 publica Vida de Eugenio Hermoso, firmado con su seudónimo Francisco Teodoro de Nertóbriga, edición de mil ejemplares del que envió uno como regalo a José Francés con la siguiente dedicatoria: "A don José Francés, hombre de mi generación, compañero y amigo, el que, al revés de sus colegas en las letras, tiene siempre una frase de amable comprensión para los que, como yo en estos ominosos tiempos para las artes puras, nos vemos en la necesidad de trocar palillos, buriles o pinceles, por la pluma..."(Firmada por Francisco Teodoro de Nertóbriga (Eugenio Hermoso), en Madrid, mayo de 1958)

"También en la Exposición pasada, y luego en la del Círculo de Bellas Artes, se manifestó Eugenio Hermoso como uno de los elegidos y yo predije para su frente el laurel de los justamente vencedores. Ahora me ratifico en aquellas impresiones, y aunque no ha logrado del todo ese equilibrio y estabilidad máxima -es muy joven aún- está muy cerca de conseguirlo".¹⁵¹

Hermoso se situaba en el ámbito de la pintura extremeña que entre el último tercio del siglo XIX y la primera década del siglo XX oscilaba entre el academicismo, el realismo y el regionalismo costumbrista. Pintores que ponían en juego su aprendizaje en los estudios de pintores todavía decimonónicos y sus viajes a Italia, Francia u otro país europeo, y a Madrid. Sin embargo, para Francés, en el caso de Hermoso, más que buscar sus fuentes de inspiración en antiguos artistas, que en efecto las hay¹⁵², habría que poner en relación su pintura con la del poeta José María Gabriel y Galán (1870-

Bibliografía: Francés José: "De la Exposición". Nuevo Mundo. Año XI, num. 544. Madrid, 9 6.1904.; "La Exposición general de Bellas Artes". Mercurio. Año VI, num.56. Madrid, 1.7.1906, pp. 867.; "Dos pintores extremeños en Barcelona", en El Año Artístico 1916. Ed. Mundo Latino, Madrid, 1917, pp.72-80.; "Artistas contemporáneos. Eugenio Hermoso.". La Esfera. Año III, num. 144. Madrid, 30. 9. 1916.; "El cuadro de costumbres. Eugenio Hermoso", en "La Exposición Nacional de Bellas Artes". El Año Artístico 1916. Ed. Mundo Latino, Madrid, 1918, pp.251-253.; "La Exposición de Badajoz" en El Año Artístico 1919. Ed. Mundo Latino, Madrid, 1920, pp. 218-220.; "Mujeres de Hermoso". La Esfera., num. 710. Madrid, 13 de agosto de 1927.; Segura, E: Hermoso, pintor contemporáneo. Badajoz, 1927.; Lafuente Ferrari, E.: Homenaje a Eugenio Hermoso (1883-1963). Catálogo de la Exposición de la Real Academia de San Fernando. Madrid, 1964.; Pantorba, Bernardino: "El pintor Eugenio Hermoso", en Revista de Estudios extremeños. Badajoz, 1965.; Historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Madrid, 1980.; Pedraja Muñoz, F.: Eugenio Hermoso. Badajoz, 1981.; Pizarro Gómez, F. J.: "Eugenio Hermosos: tradición y modernidad en la pintura costumbrista", en Actas del V Congreso Español de Historia del Arte. ; Lebrato Fuentes, F.: Hermoso. Primer Centenario de su nacimiento. (1883-1983). Badajoz, 1984.; Lozano Bartolozzi et al.: Plástica extremeña. Salamanca 1990.

¹⁵⁰ Vid. Francés José: "De la Exposición". Nuevo Mundo. Año XI, num. 544. Madrid, 9 6.1904.

¹⁵¹ Francés, José: "La Exposición general de Bellas Artes". Mercurio. Año VI, num.56. Madrid, 1.7.1906, pp. 867.

¹⁵² En su obra se percibe la influencia recibida en Sevilla de la pintura barroca en sus visitas al Museo de esta ciudad, así como de su paso por el Prado donde estudió la obra de Velázquez, El Greco y Goya. Del mismo modo el reconoce la importancia que tuvo en su preparación la lectura del tratado de Pintura de Francisco Pacheco, igual que la importancia del dibujo en la labor preparatoria de sus obras.

Vid. Lozano Bartolozzi, María del Mar: "La pintura extremeña (1880-1918) y su contexto cultural". Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918 Ministerio de Cultura. Barcelona, 1993, pp. 289-297.

1905)¹⁵³ de clara preocupación regional y muy cercano por tanto al Regeneracionismo del que existían otras manifestaciones en el entorno extremeño¹⁵⁴. De tal manera se expresa José Francés sobre la pintura de Eugenio Hermoso:

"Pese a los que han pretendido hallar fuentes de inspiración en antiguos pintores, Hermoso es personal, indiscutiblemente personal, y de parangonarle con alguien tendríamos que releer los versos ingenuos y bravíos de aquel gran poeta que se llamó Gabriel y Galán.

Como Gabriel y Galán, Hermoso ama las planicies extensas y oscuras, los árboles indómitos y las almas sencillas. Por los libros del poeta, por los cuadros del pintor, pasan esas niñas de rostros morenos, de dientes que explotan la blancura, de sayas amarillas, verdes, rojas. Pasan los mozos vestidos de color tierra, de rostros terrosos, de miradas que tienen las nostalgias de las lejanías y de los cielos serenos y azules".¹⁵⁵

El pintor procedía de una familia de origen humilde, conocía a la perfección las labores del campo en las cuales había él mismo trabajado, y las tradiciones y costumbres aprendidas en su infancia marcarán su trayectoria artística ya que su afición claramente era el arte. Aprovechaba las noches para ello, tal como lo reflejan las palabras de Eugenio Hermoso recogidas por nuestro crítico: "Había tenido yo siempre, sin saber como, afición al arte, y hacía como todos los chicos, santos de barro, con los que adornaba los muebles de mi casa. Pronto dejé el barro por el lápiz, y entonces no quedó pared que no ostentara algún soldadote o algún general. Como algunas personas me animaban, yo seguí

¹⁵³ Poeta regional, que escribió gran parte de su obra en extremeño. Sus poesías se agrupan en las siguientes obras: Castellanas, Extremeñas, Campesinas, Nuevas castellanas y Religiosas. Como poeta se reveló en 1901 en los Juegos Florales de Salamanca.

¹⁵⁴ Manifestaciones de carácter literario como los escritos de Publio Hurtado y Gustavo Hurtado en la Revista de Extremadura de Cáceres (1899-1911) o en el Archivo Extremeño, de Badajoz (1908-1911), revistas debidas a ese sentimiento regionalista. Del mismo modo la obra de Felipe Trigo Jarrapellejos (1914), Antonio Reyes Huertas y el krausista José López Prudencio, autor de Extremadura y España (1903), entre otros.

Vid. Lozano Bartolozzi, María del Mar: "La pintura extremeña (1880-1918) y su contexto cultural". Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918 Ministerio de Cultura. Barcelona, 1993, pp. 289-290.

¹⁵⁵ Francés, José: "La Exposición general de Bellas Artes". Mercurio. Año VI, num.56. Madrid, 1.7.1906, pp. 867.

trabajando y copiando las muestras que me daban; y así estuvimos hasta que dispusieron mandarme a Sevilla...Para marcharme se recolectó lo que se pudo; y, como no fue mucho, a los cinco o seis meses tuve que hacer un nuevo contrato con mi patrona para que no me echase a la calle. Yo le daba desde entonces cinco o seis duros al mes, y ella podía mandarme a todas partes, dejándome algunas horas durante el día para dibujar".¹⁵⁶ Para Francés en este año de 1916, *La Juma, la Rifa y sus amigas*, segunda medalla en la Nacional de 1906, era sin duda su mejor obra y una de las joyas de la pintura española, y al mismo tiempo detecta en su pintura una evolución en cuanto que sus cuadros ganan en cromatismo y obsesión decorativa por encima del realismo de su pintura.¹⁵⁷

Al año siguiente Eugenio Hermoso recibe la primera medalla de la Nacional por su obra *A la fiesta del pueblo*. Según Francés, ha pasado su obra por una fase de eclipse, después de su obra *La Rosa*, en la que el pintor representaba personajes demasiado rígidos. Pero con este cuadro vuelve a los logros de su época anterior: espontaneidad, gracia, ritmo, ingenuidad, dulzura, todo esto sugieren los cuadros de Eugenio Hermoso, además de magnificar en ellos los paisajes austeros, las faenas agrícolas y las fiestas de pueblo.¹⁵⁸

De nuevo en 1927 dedica Francés atención a la obra de Hermoso para destacar las figuras femeninas algo idealizadas, rurales o ciudadanas, y su obra como retratista.¹⁵⁹

José Francés contribuyó, por tanto, con sus escritos a la consolidación de Eugenio Hermoso como el artista de la región extremeña por excelencia. Asimismo lo hicieron Francisco Alcántara, Ramiro de Maeztu y Juan de la Encina, y más adelante Lafuente Ferrari. Sin embargo fue denostado por Gaya Nuño, que consideró su aportación a la pintura regionalista como la más desafortunada.¹⁶⁰

¹⁵⁶ Palabras de Eugenio Hermoso recogidas por Francés en "Dos pintores extremeños en Barcelona", en *El Año Artístico 1916*. Ed. Mundo Latino, Madrid, 1917, p. 74.

¹⁵⁷ Vid. *Ibidem*.

¹⁵⁸ Vid Francés, José: "El cuadro de costumbres. Eugenio Hermoso", en "La Exposición Nacional de Bellas Artes". *El Año Artístico 1916*. Ed. Mundo Latino, Madrid, 1918, pp.251-253.

¹⁵⁹ Lago, Silvio: "Mujeres de Hermoso". *La Esfera*, num. 710. Madrid, 13 de agosto de 1927.

¹⁶⁰ Vid. Gaya Nuño, Juan Antonio: *La pintura española del siglo XX*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1970, p. 158.

Para Lozano Bartolozzi, la pintura de Hermoso "supone un paso hacia la modernidad; su pintura de campesinos y zagales da una nueva naturalidad al casticismo de la visión intrarregional y quita pomposidad a la escuela decimonónica demasiado académica. La técnica colorista y la luz, de un buscado y cálido pintoresquismo que transmite emotividad, es un avance con respecto a las acuarelas preciosistas de Megía y su pintura de ciertos exotismos o los óleos realistas de factura apretada de Felipe Checa. (...) Su aportación en el cambio de siglo osciló entre un naturalismo con las herramientas fluidificadoras de la pintura impresionista, más un afán contundente durante varios años por la técnica de la pintura del Barroco español que dio solidez a pinturas y paisajes, hasta un simbolismo a partir de los años veinte basado en una idealización de lo femenino con pigmentación más versátil en algunos cuadros".¹⁶¹ De ello como se ha visto se hizo eco José Francés, destacando quizá la importancia de lo regional en su pintura.

Pronto encontramos también en los escritos de Francés la adhesión a la pintura de **Santiago Rusiñol** (1861-931).¹⁶² Su primera apreciación en 1904 es ya altamente

¹⁶¹ Lozano Bartolozzi, María del Mar: "La pintura extremeña (1880-1918) y su contexto cultural". Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918 Ministerio de Cultura. Barcelona, 1993, p. 291.

¹⁶² Cuando José Francés empieza a escribir sobre Santiago Rusiñol, éste es ya un hombre maduro que había expuesto su primer cuadro en 1878, en el Museo de Gerona y que se había formado en el taller de Tomás Moragas, aunque según el testimonio personal de Rusiñol no tuvo en él alguna influencia:

"Tuve por maestro a D. Tomás Moragues, desde la edad de 21 a 23 años, pero no tuvo ninguna influencia en mi modo de pintar, porque entonces puede decirse que no pintaba. Me concretaba a hacer apuntes y dibujar academias. Siempre más he ido por mi cuenta." (Carta de Santiago Rusiñol a José Francés enviada desde Barcelona el 1 de abril de 1913.)

Desde aquel primer cuadro expuesto en Gerona ya concurrió con frecuencia a otras exposiciones e inició su trayectoria literaria con *Impressions d'una excursió al Taga* (1881), uno de los aspectos de su personalidad que más atraería a José Francés. Participó en el grupo de intelectuales (Maragall, Casas, Fabra, entre otros) vinculados a la revista *L'Àvenç* desde la cual se abogó por el modernismo. A partir de 1888, después de la Exposición Universal de Barcelona, Rusiñol marcha a París con la decisión de vivir una vida bohemia y convive en estos primeros años de estancia con el pintor Zuloaga, el periodista Jordá y el también pintor Uranga. A partir de 1890 coincide también con Ramón Casas, conoce a Zola, a Erik Satie. Toda esta época se encuentra reflejada por el pintor en sus libros *Impresiones de Arte* y *Desde el molino* (1894), obra que recoge sus escritos enviados a *La Vanguardia* desde París. Su estancia en París la alterna con idas a Barcelona y a Sitges, donde organiza las fiestas modernistas a partir de 1892 y otras actividades de interés artístico que iban desde las exposiciones, certámenes literarios, musicales o inauguración de monumentos. Asimismo fue el iniciador de las tertulias de "Els Quatre Gats" junto con Casas y Utrillo, otro de sus buenos amigos, así como Joaquín Mir.

Sobre Santiago Rusiñol se puede consultar la siguiente bibliografía, aparte los escritos de Francés expuestos más adelante: Plá, Josep: *Santiago Rusiñol y su época*. Ed. Destino. Barcelona, 1989.; Rusiñol, María: *Santiago Rusiñol vist per la seva filla*. Aedos. Barcelona, 1955.; *Trenc Ballester*:

elogiosa: Rusiñol es "lo sublime"¹⁶³. en 1906 Rusiñol obtuvo cuarenta y dos votos, inmediatamente después de Agustín Querol que había recibido 105. A mucha distancia le seguían Bilbao con tres, López Mezquita y otros con un voto. Francés no criticó la entrega de la distinción a Agustín Querol (1863-1909),¹⁶⁴ pero sí se puede percibir una cierta inclinación hacia la pintura de Rusiñol:¹⁶⁵

"La juventud opuso a la candidatura de Querol la de Rusiñol. Yo hubiera celebrado el triunfo de éste como celebros el de aquél. El triunfo del pintor no hubiera sido una derrota del escultor, hubiera sido un desagravio y una lección".¹⁶⁶

En 1913 José Francés escribe el primer artículo monográfico dedicado a un artista, a un pintor que no es otro que Santiago Rusiñol en el que hace un elogio de su persona, de su manera de hacer, de ser, de entender el arte y de escribir. Y lo iniciaba en los siguientes términos:

"Santiago Rusiñol: del realismo al simbolismo". Estudios Pro Arte, num. 5, 1.III.1976.; Santiago Rusiñol 1861-1931. Antológica conmemorativa del cincuentenario de la seva mort. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya. Ajuntament de Barcelona. Barcelona, 1981.; Coll, Isabel: Assaig sobre las diferents etapas pictoriques de Santiago Rusiñol, s.l., s.e., s.a. Sitges, 1981; Rusiñol. Sant Sadurn de Noia, 1990.; Maestros de la pintura catalana. Colección del Museo Montserrat. Caja de Barcelona. Barcelona, 1985.; Santiago Rusiñol. Sabadell, 1992.; Utrillo, M: Historia anecdótica del Cau Ferrat. Sitges, 1989.

¹⁶³ Francés, José: "De la Exposición". Nuevo Mundo. Año XI, num. 542. Madrid, 1904.

¹⁶⁴ José Francés dedicó un escrito a este escultor con motivo del cincuentenario de su muerte: "En memoria de Agustín Querol" (Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1960, p. 19.), en el que recordaba su origen y ascendientes familiares, su aprendizaje con los hermanos Vallmitjana, así como su fuerte temperamento y su labor fecunda tanto en creaciones monumentales o en sus figuras aisladas y grupos.

¹⁶⁵ En el archivo familiar de la familia Francés existe una carta de Santiago Rusiñol a José Francés, escrita desde París con fecha 30 de mayo, que es muy posible que esté escrita con motivo de esta exposición en contestación a una carta previa del crítico, en la que éste debía solicitar al pintor fotografías de sus cuadros para incluir en el artículo (Rusiñol le comunica que no tiene fotografías de sus obras pero le autoriza a realizarlas e incluirlas. Sin embargo, en este artículo no aparece ninguna de las obras de Rusiñol). La votación de las medallas había tenido lugar el 24 de mayo del mismo mes y Rusiñol se manifiesta con respecto a este asunto de la siguiente manera: "Respecto a lo que me dice V. de la exposición, y que U. califica de infamia le agradezco la buena voluntad y el cariño que me demuestra, pero crea V. que las medallas oficiales no me dan ni frío ni calor, porque sé de tiempo como se otorgan. Estimo más el parecer de jóvenes entusiastas y cariñosos como V. y los que me votaron, que todas las medallas, que no sirven más que para obtener una plaza de maestro en Cuenca o en Figueras, que afortunadamente no necesito".

¹⁶⁶ Francés, José: "La Exposición general de Bellas Artes de 1906". Mercurio. Año VI, num. 56. Madrid, 1.7.1906, p. 868.

"He aquí un hombre excepcional. Todo tiene en él una belleza absoluta y clara: su vida, su arte, su literatura.

Su vida, fuerte, arrogante, expansiva, plena de nobles locuras y de episodios románticos. Su arte señorial y tan decadente a un tiempo mismo, impregnado de personal e inconfundible melancolía, que hay que recurrir al apellido del artista para adjetivarlo. Su estilo literario donde hay piruetas y languideces, carcajadas y anchos silencios de meditación, frases ásperas, cinglantes y mansas ironías.

Nada en él es vulgar. La historia que ha vivido, los cuadros que ha pintado, la prosa que escribe, sugieren, desde luego, la figura del artista tal como es".¹⁶⁷

También encuentra relación en este caso entre la figura del pintor y la del escritor Alphonse Daudet (1840-1897),¹⁶⁸ recuerda su familia, sus estudios, la escuela, su grave enfermedad y el tratamiento necesario con morfina que trascendería a algunos cuadros de figura y fundamentalmente a su obra *La Morfina* (1894, Cau Ferrat, Sitges). Destaca la importancia de sus años en París al lado de Zuloaga, cuando los dos eran casi desconocidos todavía en España, y de su amistad con otros artistas catalanes (Casas, Utrillo, Mir, Clarasó) gracias a los cuales "el arte catalán adquirió impulsos y resonancias nuevas. Recordemos *Pel i Plomay Forma*, las exposiciones de la Casa Parés, las publicaciones de arte y de crítica artística, el altruista amor a los aires de fuera: a los pintores, a los escultores, a los poetas que desde otro lado de la frontera empezaban a plantar jalones de belleza".¹⁶⁹

¹⁶⁷ Francés, José: "Nuestros grandes artistas contemporáneos. Santiago Rusiñol". La Ilustración Española y Americana, num. XVI. Madrid, 22 de abril de 1913, p.267.

¹⁶⁸ Novelista francés que destaca por sus obras inspiradas en los tipos y paisajes provenzales como, por ejemplo, *Cartas de mi molino* y *Tartarín de Tarascón*.

La relación la establece como sigue a continuación: "Idéntico amor a los ambientes humildes, a las vidas sencillas. Los "poquita cosa" en Daudet; los "pájaros de barro" en Rusiñol. Y, sin embargo la amargura de Daudet no ríe nunca; la amargura de Rusiñol se burla muchas veces, y otras veces se encoge de hombros. Incluso la ironía que hay en las obras de Daudet, traducidas por Rusiñol al catalán, ya no es sólo ironía, es también humorismo. El mismo León Daudet, hijo del autor de *Soutien de famille*, reconoce esta semejanza, y siente por Rusiñol un afecto entrañable, por encima de la literatura y de la simpatía personal". (Vid. *Ibidem.*, p. 268.)

¹⁶⁹ *Ibidem*, pp. 269-270.

Francés destaca en este sentido cómo cuando la figura de Rusiñol empezó a ser tenida en cuenta, a partir de 1888-1890, es decir, después de su primer viaje a París, la pintura española se encontraba en fase de franca decadencia: "Con perdón de quienes opinen lo contrario, nuestra pintura padecía entonces una lamentabilísima decadencia. Basta asomarse al Museo de Arte Moderno -aunque ya esté renovado su amañamiento de hace ya unos cuantos años,- basta repasar catálogo y estudios críticos, para comprender hasta qué punto la pintura de historia, los fortunismos -sin el genio y la gracia colorista de Fortuny- y los paisajes fríamente fotográficos, viciaron, falsearon y empobrecieron nuestro arte pictórico. Ni siquiera había asomado aún el luminismo vigoroso, valiente, sin miedo al aire libre y al sol, de Joaquín Sorolla".¹⁷⁰ Y frente a este panorama contrapone la actividad de Rusiñol en el marco del arte catalán, cuya defensa será una constante en la crítica de Francés ya desde sus primeros escritos. Su apoyo aparece por primera vez en noviembre de 1910 en *La Actualidad*, con motivo de la participación de los artistas catalanes en la Exposición Nacional. Recordaba entonces recientes triunfos de Querol, Rusiñol, Meifrén, y Casas "que trajeron al arte español modernas y depuradas orientaciones". Sobresalían en el arte catalán, para Francés, la escultura y el paisaje, y hacía mayor hincapié en Mir, Colom, Nonell, Riquer, Ricardo Urgell, Canals, Tamburini, Gili Roig, Clará, los hermanos Oslé, entre otros.¹⁷¹

En cuanto a la evolución artística de Rusiñol, cabría señalar una primera etapa de carácter realista que enlaza con los paisajistas de la Escuela de Olot y con Vayreda en la que "Rusiñol, que alternaba con Llimona, con Tamburini, con Casas, incluso con el acaramelado y acromado Masriera, en el Salón Parés, pintaba los suburbios barceloneses, las campiñas de Tarragona y Gerona, y dibujaba payeses..."¹⁷² Llegaría ésta hasta 1889, cuando viaja a París y combina esta estancia con vueltas a Cataluña, sobre todo para la celebración de las "Fiestas Modernistas" (1892-1897) y algún viaje por Italia (1894), para finalizar cuando se consolida en su pintura el tema de los jardines en 1905. En estos años Rusiñol traslada a España la temática, la técnica y la composición utilizadas en París, si bien los colores se aclaran. Cualquier motivo es digno de ser elevado a categoría pictórica: patios, cafés, figuras, interiores, son palabras frecuentes en los títulos de los

¹⁷⁰Ibidem, p. 272.

¹⁷¹ Francés, José: "La actualidad artística. Los artistas catalanes en la Exposición". *La Actualidad*., num.223. Barcelona, 8 de noviembre de 1910.

¹⁷² Francés, José: "Nuestros grandes artistas contemporáneos. Santiago Rusiñol". *La Ilustración Española y Americana*, num. XVI. Madrid, 22 de abril de 1913, p.272.

cuadros de esta etapa. José Francés reconoce en su pintura la influencia del impresionismo francés, pero lo que le llama verdaderamente la atención son sus cuadros de figura y tres carteles realizados por Rusiñol. En cuanto a los primeros considera que están claramente marcados por la enfermedad que determinó una hipersensibilidad en el pintor agudizada por el tratamiento:

"Es un arte enfermizo el de Santiago Rusiñol. Causaba una sensación de agotamiento de tristeza, a fuerza de tan refinadísima sensibilidad como el artista ponía en sus lienzos. Antes de buscar el alma de la naturaleza, de interpretar las sinfonías de color del paisaje, ejercitó su mano en mujeres y hombres anormales, consumidos por flaquezas materiales e inmateriales. Antes queda afirmado que estos lienzos de la primera época de Rusiñol responden a la aguda hiperestesia de sus facultades sensitivas, agudizadas por la morfina. Son por lo tanto obras accidentales que la crítica debe mencionar, pero no discutir técnicamente o sentimentalmente, y mucho menos indignarse frente a ellas, como se indignó cierta clase de gente ante *La Morfina* o ante la violenta armonía de verdes y azules de *Notre-Dame*".¹⁷³

Con respecto a los carteles, primera vez que menciona y valora esta faceta del arte, se refiere a tres realizados con motivo de un "Teatro artístico" imaginado por Rusiñol, Benavente y Valle Inclán, en el que se representarían *L'alegría que passa*, *Fulls de la vida* e *Interior*, drama de Maeterlinck. Sobre ellos escribe lo siguiente:

"Los tres carteles están, por la composición, por la simplificación lineal, por la armónica disposición de los tonos, dentro del criterio esencialmente decorativo a que debe ajustarse el arte del cartel.

No debemos olvidar que los primeros carteles españoles dignos de competir con los de Hassall, Bradley, Steilen, Beardsley, Hohenstein, Walter Crane, Hartz y Penfield, han salido de Cataluña".¹⁷⁴

¹⁷³ Ibidem, p. 273.

¹⁷⁴ Ibidem.

Asimismo, son susceptibles de comentario obras como *La Riallera*, el retrato del pintor Plassa y las alegorías de *La Poesía*, *La Pintura* y *La Música* (1895, Sitges, Cau Ferrat), "concebidos e interpretados con la pureza y la delicada seguridad de los prerrafaelistas ingleses".¹⁷⁵

Son por tanto las pinturas de una etapa en que coinciden por un lado las influencias del impresionismo, y que a partir de 1894, fecha de la tercera fiesta modernista, entran de lleno en Cataluña las teorías simbolistas. Por un lado, Rusiñol había adquirido con Zuloaga dos Grecos en París (1894), por otro, había viajado también a Italia con el mismo pintor. Todo ello dará lugar a una pintura en la que "el modernismo de Rusiñol pasó en aquella época de ser sinónimo de naturalismo-impresionismo a serlo de Simbolismo".¹⁷⁶ o en palabras de Mireia Freixa, "esteticismo, decadentismo, simbolismo o prerrafaelismo son "a bulto" los contenidos que vienen a significar de forma confusa los artistas que de una u otra forma aglutina el "Cau Ferrat" de Santiago Rusiñol y que provocará a la postre la confusión entre corrientes decadentes y modernismo",¹⁷⁷ y de lo que en definitiva es exponente la pintura de Rusiñol en este período.

Francés lo interpretó como pintura de transición, dotada de indudable maestría técnica, que daría paso a la madurez del pintor:

" Como se ve, esta época de la pintura de Rusiñol es de ingenuidad, de desorientación, sin que por esto deje de pintar lienzos de notable importancia técnica. En todo gran artista se encuentran estos períodos transitorios, precisos, necesarios para la evolución creadora, que vendrá después, cuando dueño de sí mismo, en plena madurez de la inteligencia y del estilo, suena la hora de las obras perdurables".¹⁷⁸

De los tres el más admirado por Francés es el que servirá para advertir sobre la representación de Interior, de Maeterlinck, hoy en el Museo de Arte Escénico de Barcelona.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 274.

¹⁷⁶ Fontbona, Francesc: Reflets. 50 Ans de peinture espagnole. 1880-1930 dans la collection du Banco Hispano Americano. Casa de España. Fundación Banco Hispano Americano. 1991, p.60.

¹⁷⁷ Freixa, Mireia: El Modernismo en España. Ed. Cátedra. Madrid, 1986, p. 18.

¹⁷⁸ Francés, José: "Nuestros grandes artistas contemporáneos. Santiago Rusiñol". La Ilustración Española y Americana, num. XVI. Madrid, 22 de abril de 1913, p.274.

Obras perdurables serían "los *Jardines de España*, cima gloriosa del arte de Santiago Rusiñol". Los había comenzado a pintar a partir de un viaje a Granada en 1898 y será el gran tema de su pintura desde aquí hasta su muerte, pintando los jardines de Aranjuez en 1931. Francés considera importantes los textos escritos por el propio Rusiñol sobre ello y los reproduce en parte en su artículo; "Los jardines como todo lo que inventa el hombre, sirviéndose de los recursos que le presta la madre naturaleza llevan el sello del invento; revelan el gusto y las costumbres del pueblo que los ha creado; nos inician en los íntimos secretos de sus gustos; explican una tendencia o una escuela; son el arte de hacer arquitectura con los árboles y las plantas, y de expresar un instinto, una visión o un destello de la imaginación humana".¹⁷⁹ Y con respecto a esta faceta y etapa de su obra, hace notar la autenticidad de su arte, su visión colorista, la recreación personal de los jardines por un *pintor-poeta*, y el hecho del tardío conocimiento en España de algo que ya previamente se había expuesto en la Exposición de *Jardines de España* en la sala Art Nouveau (París, 1899) De sus palabras conviene destacar, lo siguiente:

"Ahora bien: Santiago Rusiñol no es primitivo, ni clásico, ni renacentista, ni romántico, ni siquiera moderno, en el sentido arbitrario que empleaba él o en el despectivo que empleaban los demás, al acusarle y acusarle de modernista.

Rusiñol es él mismo; inmutable dentro de sus leyes visuales y sensitivas, pinta de un modo extraño y encantador, desvaneciendo, escatimando las masas, simplificando el color como otros pintores la línea.

Su visión colorista es de una sencillez absoluta y refinada. Armoniza los tonos más opuestos sin acritud y consigue gradaciones,

Valeriano Bozal recoge el comentario adverso de Gabriel Ferrater sobre Rusiñol, al considerar que sus mejores cuadros "son todos paisajes pintados antes de 1895" (Ferrater, Gabriel: *Sobre pintura*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1981, p.213), lo que le lleva a afirmar lo siguiente: "Creo que es excesivo en su dureza: su pintura más enfáticamente sentimental quizá deba verse en el contexto de la época, en el marco de las propuestas teóricas que articuló el modernismo" (Bozal, Valeriano: *Op. Cit.* p.30.)

¹⁷⁹ Texto de Santiago Rusiñol citado por José Francés en *Art. cit.*, p. 274.

medios tonos, matices inesperados de un mismo color, que desconciertan por la seguridad de paleta con que están resueltos.

Sus verdes, por ejemplo, están valorados con tal riqueza, que no hay dos semejantes en un mismo lienzo. Su justificación de la hora es siempre exacta. Besnard no vacilaría en clasificarle dentro del más puro luminismo. Es sorprendente cómo este pintor interpreta el sol dorado de los crepúsculos; cómo acierta con el aire impalpable y cómo sabe comunicar casi esquemáticamente el sentimiento desolado o voluptuoso, suave y áspero de un paisaje.(...)

¡Encanto dulce penetrante, pleno de evocación, éste de los cuadros que un pintor-poeta ha llevado más allá de los horizontes para mostrar una España ignorada o simplemente presentida!¹⁸⁰

De hecho Francés, al recoger sus escritos sobre arte, estaba dando importancia a la visión geométrica, pensada, elaborada que Rusiñol tenía de los jardines que, para Josep Plá, fue consecuencia directa del viaje a Italia.¹⁸¹ Y por otro lado, a su personalidad, algo que ya había sido apuntado por el crítico francés Thiebault-Sisson y que parece conocer nuestro crítico:¹⁸² "Rusiñol no es impresionista ni clasicisante; es él, y en este pintor no sabemos qué apreciar más: la exactitud de sus sentimientos o la facilidad en pintarlos; la delicadeza o la elección afortunada de los temas tratados";¹⁸³ a su calidad de

¹⁸⁰ Francés, José: Art. cit., p. 276.

¹⁸¹ Vid. Plá, Josep: Op. Cit., p. 132.

¹⁸² El 25 de marzo de 1913 Santiago Rusiñol contestaba a una carta de José Francés en la que, al parecer, éste le pedía información sobre datos bibliográficos, anécdotas, etc., debido al encargo que había recibido de La Ilustración Española y Americana para escribir un artículo acerca del pintor. En ella Rusiñol le indicaba lo siguiente: "Respecto a datos bibliográficos el que ha escrito más es nuestro común amigo Martínez Sierra y él le dará los que desee V. pues tiene en su poder un álbum donde había ido coleccionando los artículos que hablaban de mis cuadros". En efecto, Martínez Sierra y Francés mantenían una buena amistad y, como ya se ha visto, participaron en algunas empresas juntos, y es muy posible que el crítico tuviera acceso a este álbum.

¹⁸³ Citado por Josep Plá en *Ibidem*, p. 176, y recogido asimismo el 27-XI-1899 por *Diario de Barcelona*

Josep Plá cree importante y califica de "acierto" el hecho de la "inconfundible personalidad". También dice "siempre fue él", y expone cómo con motivo de la exposición de 1898 en Barcelona, a la vista de sus primeros jardines, surgieron un sinfín de imitadores, que no obtuvieron éxito alguno. Las palabras de Rusiñol avalaban esta idea: "En arte, los principios, por sí mismos, no son

pintor que hace poesía, puesto que como él mismo dijo con relación a los jardines, se trataba de "el paisaje puesto en verso".¹⁸⁴ En este sentido sus preferidos fueron los jardines de Granada: "Solía decir que la mayor parte de los jardines que compuso -en Italia, Mallorca, Valencia, Gerona, Barcelona, Aranjuez- eran obra de arquitectos y jardineros. Sólo los de Granada parecían haber sido hechos por poetas".¹⁸⁵ Es por tanto esta parte de su obra fruto de su individualidad y de su decisión de "permanecer en el naturalismo *just-milieu*, en el que, evidentemente, se sentía muy cómodo".¹⁸⁶ Y es con sus *Jardines* con lo que se le empieza a reconocer en los ámbitos oficiales, si bien ya había recibido dos segundas medallas en 1890 por *Tumbas de Poblet*, y en 1895 por *Santo Sepulcro*, es en 1906 cuando obtuvo 42 votos para la medalla de honor, en 1908 y 1912 dos primeras medallas con *Jardín de Aranjuez* y *Fauno viejo*, respectivamente,¹⁸⁷ y en 1929 la misma condecoración por *Almendros en flor*. No fueron los únicos galardones,¹⁸⁸ ni tampoco se acababa aquí el interés de Francés por la obra de Rusiñol. Dos facetas más que no estorban su hacer artístico, sino que son un indicativo más de su versatilidad y de su carácter: la literatura y el coleccionismo. En cuanto a lo primero, Francés distingue en Rusiñol al pintor sentimental y al literato que es idealista y creador de tres tipos simbólicos: la mujer, el burgués y el artista, y al humorista que con fina ironía "se burla de la vida con un léxico de cabriolas y de lentejuelas al sol, en los harapos del *clown* de *La alegría que pasa*; dice un credo de belleza por la boca del pintor Jacinto;

nada; sólo puede medirse su eficacia por los efectos que es capaz de obtener una persona determinada" (Vid. *Ibidem*)

Asimismo, hay que decir que José Francés en 1904 criticaba la manía de la imitación de los pintores españoles, y cómo ejemplos citaba a Fortuny y los temas marroquíes, a Rosales y la pintura de historia, a Sorolla, a Zuloaga y a Rusiñol, que es "lo sublime", sus imitadores "lo ridículo" ("De la Exposición". *Nuevo Mundo*, Año XI, num. 542. Madrid, 1904.)

¹⁸⁴ Recogido por José María Jordá en "Santiago Rusiñol, el pintor poeta". *El Noticiero Universal*. Barcelona, 7.III. 1930.

¹⁸⁵ Plá, Josep: *Op. Cit.*, p. 175.

¹⁸⁶ Fontbona, Francesc: *Reflets. 50 Ans de peinture espagnole. 1880-1930 dans la collection du Banco Hispano Americano*. Casa de España. Fundación Banco Hispano Americano. 1991, p. 62.

¹⁸⁷ Estas dos obras aparecen reproducidas en el artículo escrito por Francés para *La Ilustración Española y Americana* en 1913, pero mientras Pantorba distribuye así las medallas, en el artículo antedicho la medalla de 1912 se atribuye la primera medalla a Salón de los Reyes Católicos en Aranjuez.

¹⁸⁸ En 1888 segunda en la *Universal de Barcelona*; 1889, mención especial en la *Universal de París*; diploma de honor en la *Universal de Berlín* en 1891, en el 93 medalla única en la *Universal de Chicago*, entre otras.

su credo de alegría por la del caricaturista Rafael, de *Buena Gente*, que "desempeña a la amada; tiene un compasivo, un bondadoso desdén para los que trabajan sin descansar la mirada ni libertar un poco la imaginación, metido en el sayal del ermitaño de *Cigarras y hormigas*; es picaresco y cazurro en el cuerpo del *glosador*, yendo de pueblo en pueblo con un clavel en la oreja y un epicúreo concepto de la vida en el corazón...".¹⁸⁹ Por último, le admira y le maravilla el que todo un pueblo haya adquirido todo un sentido estético, porque en palabras de Francés, "Sitges era Rusiñol" y el Cau Ferrat "uno de los más puros templos del arte" Y ello "gracias al entusiasmo artístico de un gran poeta",¹⁹⁰ lo que indica que en definitiva entendía su figura como la de un gran creador en el sentido clásico de la palabra.

Más adelante y con motivo de la Exposición Nacional de 1915, en la que Rusiñol se presentaba como candidato a la medalla de honor -en este año sólo accedían a ella las primeras medallas- le considera merecedor de ella.¹⁹¹ Presentaba doce paisajes que, en palabras del crítico suponían:

..."la quintaesencia de su arte. Diferentes todos ellos entre sí, guardan esa estrecha relación de armonías y de tendencias que hizo del gran artista, desde sus primeros cuadros uno de los maestros del paisaje, en todos los tiempos y en todas las escuelas pictóricas. A cual más diversa las doce obras, responden a distintos estados de espíritu y sugieren opuestas sensaciones; pero siempre va en todas envuelta la sensación de paz, de melancolía de bienestar sentimental que no vacilamos en adjetivar rusiñolesca. ¿Podría destacarse de este conjunto admirable una obra sobre todas las demás? (...) Santiago Rusiñol expone la obra -cumbre, la que sin vacilar, sin rectificaciones ulteriores podríamos afirmar que es el mejor paisaje de esta Exposición tan rica y

¹⁸⁹ Francés, José: Art. Cit., p. 277.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 278.

¹⁹¹ Francés señalaba que la medalla de honor sólo debía concederse en dos casos: "Como consagración de una larga serie de triunfos o como premio a una vida de luchas abnegadas y renovadoras. En este caso se encuentran Santiago Rusiñol y Gonzalo Bilbao. Como premio a un conjunto de obras que representan manifiesta superioridad sobre las demás y que signifiquen la gran madurez del artista que no abdicó jamás de su técnica ni de su ideal estético, sin dejarse engañar ni seducir por las ajenas desorientaciones ni por las tentadoras voces de sirena de los éxitos pecuniarios. En este caso están López Mezquita y Romero de Torres". (El Año Artístico 1915. Ed. Mundo Latino. Madrid, 1916, p. 109 y La Esfera. Año II, num.72. Madrid, 15.5.1915.)

pródiga en bellos paisajes y que es también la obra más fundamental que ha salido de los pinceles y del espíritu del pintor -poeta. Me refiero a *Almendros en flor*".¹⁹²

José Francés será constante en la defensa de la pintura de Rusiñol, consciente de que su arte se mantiene en un estilo y una temática, que aunque pueda parecer reiterada es afirmación de su personalidad. Frente a los reproches que se le hacían a Rusiñol en cuanto a este aspecto¹⁹³ escribió algún artículo en el que mediante la crítica creadora inventaba un diálogo ficticio entre dos personajes cuyo comentario se basa en la monotonía de la obra de Rusiñol. Uno de los interlocutores se muestra partidario de que el artista introdujese cambios en su pintura como, por ejemplo, la elección de nuevos asuntos, lugares desconocidos, momentos diferentes... Reprocha el que lleve veinticinco años pintando lo mismo. El otro interlocutor valora sus aportaciones, así el ser revelador de nuestro paisaje, enseñarnos a despreciar las vulgaridades de la naturaleza, las frialdades fotográficas... Y a más de todo lo señalado con anterioridad, lo compara con Corot, Claudio de Lorena, Turner, Monet, Rousseau..., todos ellos inconfundibles en su arte. Es evidente, el que así apostaba por el pintor catalán era un trasunto de José Francés.¹⁹⁴

¹⁹² Ibidem, p. 110.

Santiago Rusiñol no recibió la medalla de honor de la Exposición, ni la recibiría nunca. La reacción de Francés no se haría esperar. Desde *La Esfera* mostró su desacuerdo y de nuevo resaltó la obra presentada en su conjunto (Silvio Lago: "De la Exposición Nacional. Los paisajes de Rusiñol". *La Esfera*. Año II, num. 83. Madrid, 31.7.1915). Se le otorgó la primera medalla en 1929, precisamente por la obra *Almendros en flor*, y en el Jurado de recompensas se encontraba, por primera vez, José Francés. El resto de los componentes: José Moreno Cabronero, Eusebio Arnau, Vicente Borrás Abella, Manuel Rodríguez Codolá, Enrique Marín, Alejandro Cardunets, Jesús María Perdigón, Joaquín Montaner y José Tersol Artigas. El resto, hasta diecisiete eran extranjeros.

¹⁹³ Vid. por ejemplo, Pantorba, Bernardino: "Rusiñol en la citada exposición (1920), palidecía, y en las siguientes donde vimos cuadros suyos -las de 1922, 24, 26 y 30-, sus *Jardines con tonos agrios y duros no escasos, ponían de manifiesto la decadencia amanerada de un pincel años antes poderoso y rico en modulaciones*" (Op. Cit. p. 248)

Realmente la temática de jardines de Rusiñol tuvo gran aceptación pero luego fue desestimada precisamente por lo que suponía de anquilosamiento en su evolución. A partir de los años sesenta se vuelve a revalorizar en una serie de estudios: Jean Paul Cruz: *Santiago Rusiñol: Rapports entre sa manière de peindre et sa manière d'écrire*. Tesina de la facultad de letras de la Sorbona. París, 1961 (inédita); Eliseo Trenc-Ballester: "Santiago Rusiñol, del realismo al simbolismo". *Estudios Pro-Arte*. Barcelona, num. 5, I.III. 1976, pp. 64-75, y Genevieve Barbé: "Para una revaluación de los jardines de Santiago Rusiñol". *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, num. 335. Mayo 1978, pp. 1-13.

¹⁹⁴ Francés, José: "La melancolía de Rusiñol". *La Esfera*, Año IV, num. 184. Madrid, 7.7.1917.

Otro pintor ya consagrado merece por parte de José Francés un artículo individual, en el que trata de introducirse en el ambiente del pintor, en su vida, sus intereses, por supuesto su evolución artística, pero sin olvidar la persona. Se trata de **Antonio Muñoz Degraín (1840-1924)**,¹⁹⁵ del que admira su capacidad de trabajo, su honradez y su

El contenido de este artículo lo repite prácticamente en otro dedicado al mismo pintor con motivo de una exposición retrospectiva dedicada a Rusiñol en el Salón Vilchaes de Madrid: "Reiteración a Rusiñol". *La Vanguardia*. Barcelona, 2.12.1944, p. 2.

Aparte de lo anteriormente citado, otros escritos de Francés sobre Rusiñol son: "La pintura al aire libre y el paisaje". *La Esfera*. Año I, num. 42. Madrid, 17.10.1914.; "Rusiñol, Casas, Clarasó", en *El Año Artístico* 1915. Madrid, 1916, pp. 33-35.; el mismo artículo apareció en *Mundo Gráfico*, num. 171, Madrid, 3.2.1915.; "La Exposición de Bellas Artes. El paisaje". *La Esfera*, Año II, num. 75. Madrid, 5.6.1915.; "Los nuevos paisajes de Rusiñol", en *El Año Artístico* 1916. Madrid, 1917, pp 66-67.; "El pintor de los jardines. Santiago Rusiñol". *La Esfera*. Año II, num.123. Madrid, 6.5.1916.; "El pintor y el poeta". *La Esfera*, Año III, num. 123. Madrid, 6.5.1916.; "La Exposición nacional. El paisaje. Santiago Rusiñol". *El Año Artístico* 1917. Madrid, 1918, pp. 235-237.; "El XXV aniversario del Cau Ferrat. Sitges y Santiago Rusiñol". *La Esfera*. Año V, num. 248. Madrid, 28.9.1918.; "Ibidem", en *El Año Artístico* 1918. Madrid, 1919, p.289-295 (este artículo es más completo que el anterior, ya que añade un comentario sobre los objetos de valor del museo del Cau Ferrat, algo que había quedado pendiente en el artículo encargado por *La Ilustración Española y Americana* en 1913 y que había prometido Francés a Rusiñol). Y por último, la monografía dedicada al pintor: *Santiago Rusiñol y su obra*. Dalmau Carles. Madrid, 1945.

¹⁹⁵ Pintor valenciano, cuya vida transcurre entre Valencia, Madrid y Málaga, como lugares de residencia. A los dieciséis años empieza a estudiar en la Escuela de bellas Artes de San Carlos de Valencia, en contra de lo que quería su familia para él: la escuela de Arquitectura. Pero Muñoz Degraín era un romántico imaginativo, lector infatigable de libros de aventuras, capaz de poner en práctica sus propias aventuras, como fue su viaje a Roma a pie a sus dieciséis años. Viaja Madrid, donde permanecerá hasta 1870, año en que inicia el encargo de decorar el Teatro Cervantes de Málaga. En 1881 vuelve a Roma como "pensionado de mérito", el mismo año había obtenido primera medalla en la Nacional por *Otelo y Desdémona*, y en estos años intermedios se le habían otorgado numerosas condecoraciones: mención honorífica en 1862 por *Los Pirineos*, en 1864 tercera medalla por *Valle de la Murta*, segundas en 1867 y 1871 con dos paisajes, *El Pardo* y *Coro de monjas*, respectivamente; la primera ya citada y otra más en 1884 por *Los amantes de Teruel*. Numerosos premios en exposiciones internacionales y medalla de oro de la Exposición Nacional en 1910, en la que presentó cuatro cuadros: *El Jordán*, *Espigadoras de Jericó*, *Jesús en Tiberiades* y *El cabo Noval*. Catedrático de la Escuela de Bellas Artes de Málaga en 1879, y sustituto de Carlos de Haes en 1898 de la Cátedra de Paisaje de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, que pasará a dirigir en 1901. Ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1899, el mismo año en que se hace cargo de la dirección del Círculo de Bellas Artes. Medalla de Oro de esta institución, formó así mismo parte del consejo de Instrucción Pública y recibió las grandes cruces de Isabel la Católica y de Alfonso XIII. Su obra fue donada por él mismo a los Museos de Valencia y Málaga.

Bibliografía: López Mezquita, José María: *Elogio a Antonio Muñoz Degraín*. Discurso leído en la recepción pública de - y contestación del Sr. D. José Francés el día 18 de octubre de 1925. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1925.; Rodríguez García, S: *Antonio Muñoz Degraín. Pintor Valenciano y Español*. Valencia, 1966.; García Alcaraz, R: "Muñoz Degraín, Antonio", en *Cien años de Pintura en España y Portugal (1830-1930)*, t. VI. Madrid, 1991.; Díez, J. L., Reyero, C., et al.: *La Pintura de Historia del siglo XIX en España*. Catálogo de la Exposición. Museo del Prado. Madrid, 1992.; Bozal, Valeriano: *Pintura y escultura Españolas del siglo XX (1900-1939)*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1992, pp. 403-404.; *Enciclopedia de l Arte*

generosidad para donar su obra, de la misma manera que el respeto que por él sienten los pintores jóvenes: "Porque en torno de Muñoz Degrain está la juventud artística de España, afirmando, agradeciéndole su renovación, el cotidiano florecimiento de este hombre tan excepcional en su vida y en su arte. La lucha eterna, los eternos antagonismos que en todo aspecto de la conquista de la gloria separan a los jóvenes iconoclastas de los maestros, no han separado nunca a Muñoz Degrain de los pintores jóvenes (...) el nombre de Muñoz Degrain es el único que se respeta".¹⁹⁶ Y en relación a ésta repasa las constantes de su arte y de su talante pictórico: su tenacidad y su modo de entender el arte como algo siempre en evolución, su independencia, su actitud romántica e idealista que convierte sus paisajes -el género por el que sintió predilección, aun habiendo obtenido los logros más importantes con la pintura de historia- en obras extravagantes de luz y de color, que muestran una trayectoria desde un realismo que procede de lo romántico hasta una pintura decorativa cercana al simbolismo, que es, sin duda, la que más atraía a José Francés:

"Para él el arte no es un conjunto de leyes inmutables, fijas; no tiene la obstinación de una sola escuela estética. Sabe que el camino(...) debe seguirse sin volver la vista atrás y sin permitir descansos demasiado largos que rezaguen al caminante. (...) Cuando una estética nueva se ofrece ante su mirada, no cierra los ojos, sino que la estudia, la analiza, procura comprenderla, y si comprende que es bella, la conquista.(...) Hay algo supremo y característico de la personalidad social y de la personalidad artística de Antonio Muñoz Degrain: el ensueño. Tiene el culto de su ensueño, y este culto ha sido el que le salvó siempre de caer en lo vulgar y le asomó algunas veces a la extravagancia; pero también fue el que siempre dio una gran riqueza de color y de composición a sus cuadros, lo que mantiene desde hace

Español del siglo XX 1. 1. Artistas. Dirigida por Francisco Calvo Serraller. Ed. Mondadori. Madrid, 1991, pp. 563-564.

¹⁹⁶Francés, José: "Nuestros grandes artistas contemporáneos. Antonio Muñoz Degrain". *La Ilustración Española y Americana*, num. XXXVI. Madrid, 30.IX.1913, p.187.

En este sentido los únicos comentarios favorables que dedica Juan Antonio Gaya Nuño a Muñoz Degrain abundan en cuanto al recuerdo que Picasso tiene de su maestro, a quien "guardó siempre reconocimiento y gratitud" (*Arte del siglo XX*. Ed. Plus Ultra. Madrid, 1977 (1958), p. 124). La misma idea aparece repetidamente en otras obras: *Arte del siglo XIX*. Ed. Plus Ultra. Madrid, 1966 (1958), p. 379., y en *La pintura española del siglo XX*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1970, p. 32.

cincuenta y tantos años encendido el fuego sagrado de su romanticismo. (...)

Lo cierto, lo indudable es la gran independencia de criterio, la confianza en sí mismo y la energía con que siempre hizo respetar su arte y sus derechos. Para él, la sinceridad y el espiritualismo artísticos son las dos cualidades supremas. Por eso jamás disfrazó ningún juicio propio ni toleró ningún error ajeno".¹⁹⁷

Para Valeriano Bozal, la evolución de su arte y sobre todo de su paisaje, pudo deberse a un deseo de seguir el camino de los impresionistas, pero lo sitúa en la línea más decorativa de la pintura de Anglada Camarasa y de Joaquín Mir,¹⁹⁸ dos pintores, por otro lado, muy del gusto de José Francés. Ciertamente, se trataría de un impresionismo tardío más en la técnica de la pincelada que en los planteamientos pictóricos.

A partir de 1914 se sucederán los artículos de Francés incidiendo en el valor de su obra paisajística, en la captación del alma del paisaje, en el luminismo y el colorido que le caracteriza: "el brío luminoso que tienen sus paisajes, la agresiva fuerza con que avanza el color hacia nosotros"¹⁹⁹. No hay aportaciones nuevas sustanciales en sus escritos, sino que tomando como base el artículo de *La Ilustración Española y Americana*, va siguiendo su obra. Bien es verdad que tampoco había cambios sustanciales en la obra del pintor. De su exposición en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en junio de 1918 sobre *El Quijote*, no hay referencia en sus escritos en las fechas en que se realizó la exposición.²⁰⁰ Sí, de la donación que hizo de estos cuadros a la Biblioteca Nacional para

¹⁹⁷ Ibidem, pp.187-188.

¹⁹⁸ Bozal, Valeriano: Op. Cit. p. 404.

¹⁹⁹ Lago, Silvio: "La Exposición Nacional de Bellas Artes. El paisaje". *La Esfera*. Año II, num. 75. Madrid, 5.VI. 1915.

²⁰⁰ Sí con posterioridad en un artículo que escribe con motivo de su muerte en el que recuerda brevemente estas obras: "Un gran pintor español. Muñoz Degrain". *La Esfera*, num. 563. Madrid, 18.X. 1924.

la Sala Cervantes.²⁰¹ De cualquier manera no abandona al pintor hasta su muerte en 1924.²⁰²

Por último, y como conclusión con respecto a esta primera etapa de la crítica de arte de José Francés, el objeto de su crítica era una pintura todavía enraizada en la tradición del XIX y dependiente del filtro de las Exposiciones Nacionales necesario en estos años a la mayoría de los pintores, fuesen sus inquietudes pictóricas más o menos mesuradas. Artistas en algunos casos muy cercanos a la Academia, aunque en su mayoría no formados en ella, si bien algunos la utilizaron como trampolín. En este sentido, Francés se mostró muy crítico con dicha Academia y con la Escuela de San Fernando en 1910, y lo hacía con motivo de unas oposiciones para plaza de pensionado en Roma:

"Este hecho vulgar y repetido de las pensiones a Roma y en la Escuela de San Fernando son siempre motivo de comentarios algo dolosos; y en la presente ocasión más que en ninguna otra. La Escuela de San Fernando representa en el Arte pictórico, lo que el Conservatorio en el musical y dramático, y casi en el mismo orden de ideas los Institutos y Universidades oficiales, asilos de fracasados y compadres, y criadero de adocenados y de medianías que intentaran proseguir la obra infecunda y vieja aprendida de los fracasados profesores.

Repasad los catálogos de las Exposiciones; recordad la historia de los actores, y veréis como rara vez los triunfadores salieron de la Academia de San Fernando, o del Conservatorio Nacional.

²⁰¹ La referencia se encuentra en la "Memoranda" del mes de febrero de 1919. *El Año Artístico 1919*. Ed. Mundo Latino. Madrid, 1920, p. 78.

²⁰² Lago, Silvio: "La pintura al aire libre y el paisaje". *La Esfera*, Año I, num. 42. Madrid, 17.X, 1914.; "Los grandes pintores españoles. Muñoz Degrain y su obra. *La Esfera*, Año II, num. 64. Madrid, 20.III, 1915.; "Exposición Nacional de Bellas Artes". *La Esfera*, Año II, num. 72. Madrid, 15.V 1915.; "La Exposición de Bellas Artes. El paisaje". *La Esfera*, Año II, num. 75. Madrid, 5. VI 1915.; "Málaga artística. El Museo provincial de Bellas Artes". *La Esfera*, Año III, num. 147. Madrid, 21.X. 1916 Francés, José: "El Museo de Málaga y Muñoz Degrain". *El Año Artístico 1916*. Ed. Mundo Latino. Madrid, 1917, pp. 254-256.; "Silueta de Muñoz Degrain". *El Año Artístico 1922*. Ed. Mundo Latino. Madrid, 1923, pp.140-142.; "Un gran pintor español. Muñoz Degrain". *La Esfera*, num. 563. Madrid, 18.X. 1924.; "Muñoz Degrain", en *Miradas sobre la vida*. Escoliaro. Biblioteca Hispania. Madrid, 1925, pp. 66-68.

Hay otro error capitalísimo en el criterio de las Pensiones. ¿Por qué han de ser en Roma precisamente? Roma tuvo su razón de ser antes; ahora no. Las pensiones deben ser sin fijación de lugar determinado. El artista, según su temperamento, elegirá el que más le agrade. París es interesantísimo. Londres también. En Holanda se aprendería la serenidad del ambiente y la sana orientación realista del siglo XVII. Incluso Africa, o América o las tierras del lejano Oriente, de donde ha brotado la renovación estética en el Arte Decorativo.

¡Pero Roma!... Roma es una ciudad muerta y convencional y únicamente como absurda prolongación de la Academia absurda de San Fernando puede tolerarse. Allí se han maleado temperamentos tan vigorosos como (...)el ejemplo de Manuel Bedito, que en cuanto se vio libre del arcaísmo frío y sensiblero de Roma, buscó en Bretaña asuntos y ambientes para sus cuadros.

Sin embargo, fuerza es confesar que algo hemos adelantado en la elección de asuntos, por ejemplo. Ya son más locales, más humanos, más cerca de nuestra época, y no como antes mitológicos e históricos, que enseñan a los principiantes a falsear el natural y a pintar de memoria”.²⁰³

Conviene no olvidar que escribió dos artículos significativos de lo que va a ser para él uno de los grandes atractivos del arte español de este tiempo. Me refiero a la pintura de las distintas regiones españolas que, como ya se ha dicho, será uno de los temas recurrentes en su obra crítica. Uno de ellos, a los artistas catalanes que participan en la Exposición de 1910, en el que destaca a Joaquín Mir, Nonell y José Clará, entre otros muchos;²⁰⁴ en 1912, otro dedicado a Castelao. Por lo tanto, pintores o escultores que desde otros centros artísticos accedían a Madrid, así los conocía Francés, intentando hacer valer sus diferencias.

²⁰³ Francés, José: "La actualidad artística. Unas oposiciones" *La Actualidad*, num. 227. Barcelona, 6.XII. 1910.

²⁰⁴ Francés, José: "La actualidad artística. Los artistas catalanes en la Exposición". *La Actualidad*, num. 223. Barcelona, 8.XI. 1910.

El mismo año que decía esto, en Madrid publicaba la revista *Prometeo* las "Proclamas futuristas a los españoles" de Ramón Gómez de la Serna y de Marinetti,²⁰⁵ que apenas tuvo eco en el panorama artístico madrileño, algo rezagado con respecto a la actividad artística algo más activa en Cataluña y el País Vasco, como se vio más arriba, y donde, por ejemplo, Regoyos ya había celebrado exposiciones individuales en San Sebastián (1906, acuarelas y dibujos) y Bilbao (Salón Delclaux, 1909 y 1911), o Nonell, en Cataluña exponía, por primera vez con pleno éxito, en Faiança Catalá, aunque desde 1900 se habían sucedido las exposiciones en la Sala Parés y otras. Pero en Madrid la atención se centraba todavía en las Nacionales, como se puede ver en la crítica de García Maroto.²⁰⁶ Y, en este sentido, parece significativo que se fije en bloque en los pintores catalanes en otro artículo, eso sí, todavía en el contexto de la Exposición Nacional. Con afirmaciones como la siguiente: "Siempre fue Cataluña patria de altos e inspirados artistas. Muy recientes están aún los triunfos de Querol, Meifrén, de Rusiñol, de Casas, que trajeron al arte español modernas y depuradas orientaciones.(...) En la actual Exposición no se desmiente, antes bien se ratifican estas observaciones. En pintura la mayor parte de los paisajistas son catalanes, y en escultura lo más interesante, y lo que ha merecido el honor de la primera medalla obra de catalán es".²⁰⁷

Asimismo, ya en particular, se fijaba en Joaquín Mir y en Nonell, y aunque en sus juicios se muestra algo timorato, los admira claramente: "Con la serena razón no pueden admitirse los cuadros de Mir. Es preciso estar un poco enfermo de belleza y de arte para comprenderlos. (...) Sin embargo, esta escuela -un poquito desequilibrada, fuerza es confesarlo- me merece toda clase de respetos. El artista tiene derecho a todo, menos al plagio y la copistería. Mir va por su camino, *sueña el color*,; pero es él, personal, altivo de su arte propio, y cuando un artista tiene semejante honradez estética se le debe admirar".²⁰⁸ Con respecto a Nonell, evoca con admiración su temática: "Nonell, recuerda con dos figuras de mujer su obsesión trágica y brutal de la vida. Los cuadros de Nonell dejan en la retina una sensación de todos los horrores. Son las suyas las criaturas

²⁰⁵ Tristán (Ramón Gómez de la Serna): "Proclama futurista a los españoles". *Prometeo*, num. 20. Madrid, junio de 1910, pp. 517-518., y Marinetti, F. T.: "Proclama futurista a los españoles". *Prometeo*, num. 20. Madrid, junio de 1910, pp. 519-531.

²⁰⁶ García Maroto, Gabriel: *Del jardín del arte*. Imprenta Helénica. Madrid, 1911.

²⁰⁷ Francés, Jose': "La actualidad artística. Los artistas catalanes en la Exposición" *La Actualidad*., num. 223. Barcelona, 8 de noviembre de 1910.

²⁰⁸ *Ibidem* .

del hambre, de la lujuria y del crimen. En sus mujeres, en sus hombres, en sus precozmente perversos y degenerados parece haber encarnado el *ex hombre* de Gorki.. *Lola y Victoria* -que así se titulan los dos cuadros de Nonell-, son bien dolorosas y amargas pruebas de este arte cruel y desolado”,²⁰⁹

Si estas apreciaciones y afirmaciones sobre el arte catalán, se unen al hecho de hacer notar una cierta normalización en los asuntos y tendencia a la naturalidad en el tratamiento de los temas, está claro que Francés va al compás del panorama artístico madrileño, pero con la mirada ya hacia otros centros de la península, como lo demuestra la reflexión dedicada a los artistas catalanes, y otra, en 1912, dedicado a Castela., y como lo corroborarán sus escritos de la etapa siguiente, la más interesante de su obra.

Por lo tanto, y para terminar, decir que en general le interesan en estos primeros años aquellos pintores que habían optado por la pintura del natural, pero sin aspereza, y por el dominio de la técnica. Una pintura elegante, en la que los géneros por excelencia eran el retrato, el paisaje y la pintura de tema cotidiano, muchas veces con matices y tonos entre realistas y regionalistas. En un ambiente artístico en el que prevalecían los gustos de los más adinerados y de los aristócratas que, de alguna manera, seguían siendo mecenas de algunos pintores. Pero también, y precisamente por la necesidad del tamiz de las Nacionales, se producía la llegada de obras y pintores que en otras regiones españolas iban por delante en lo que a la evolución artística se refiere.

3.- 1914 - 1922.

3.1. Breve introducción al panorama artístico de estos años.

Realmente el paso de 1913 a 1914 supone un cambio sustancial en la crítica de Francés. Hasta ahora la crítica era compartida con otra actividad primordial: la literatura, lo que es posible que hiciera a la primera carecer de la sistemática que adquirió a partir de 1914, año en que, sin dejar la actividad literaria, comienza a ejercer la crítica de arte en *Mundo Gráfico* y *La Esfera*, convirtiéndose en el crítico oficial de ésta última. De ahí la separación entre estos dos años en que se observa un cambio cualitativo y cuantitativo sustancial.

²⁰⁹ Ibidem .

Es cierto que el panorama artístico en Madrid daba, o al menos podía empezar a dar, más juego al crítico, hasta ahora casi obligado a transmitir lo que acontecía en las Exposiciones Nacionales cosa que, por otro lado, no iba a dejar de hacer, desde una postura más crítica que conciliadora, en esta etapa. José Francés se aproxima a la crítica de arte como un profesional, sin serlo, pero carga de seriedad esta faceta de su vida. Será una actividad sistemática que conllevará el contacto directo con los artistas, sobre todo pintores, escultores e ilustradores. Ello requiere visitas a su estudio, recopilación de datos que en muchas ocasiones solicitaba del propio artista que, o bien le facilitaba una síntesis de su vida y obra hasta el momento, o bien le aportaba datos o fuentes de información tales como obras escritas personales, escritores que habían seguido su trayectoria, etc. Y, por supuesto, la visita continua a exposiciones no sólo en Madrid, sino en Cataluña y otras regiones, así como la lectura de la bibliografía de arte de nueva aparición en el mercado.

Desde el ámbito madrileño y desde las plataformas de *Mundo Gráfico* y *La Esfera*, dos publicaciones como ya se dijo de *Prensa Gráfica*, intentará ejercer su influencia, algo que sí parece conseguir, como se aprecia en la correspondencia conservada, y en su propia trayectoria, con el logro de haberse hecho un hueco no desdeñable en el panorama de la crítica artística de nuestro siglo.

Pues bien, en una publicación como *La Esfera* (1914-1931), de carácter burgués, conservador, frívola y seria a la vez, el factor artístico era lo más destacable. La diversidad de sus colaboradores era una de las grandes riquezas de la revista. Así, las de algunos noventayochistas: Unamuno, Valle Inclán, Azorín...; naturalistas como la Pardo Bazán, Zamacois o Blasco Ibáñez; novecentistas como Pérez de Ayala, Ramón Gómez de la Sema..., en definitiva, todos ellos escritores de esa cultura de fin de siglo tan heterogénea a la que se pueden añadir los nombres de Concha Espina, Hoyos y Vinent, Antonio Robles, Margarita Nelken, Manuel Abril, Ortega Munilla, García Maroto, el mismo Francés y un largo etcétera. Colaboraciones que se hacían acompañar de ilustraciones realizadas bien por pintores que en algún momento abandonaban la pintura más instalada, o por ilustradores que, junto con el talante de la revista y el apoyo prestado desde sus escritos por Francés, deciden en estos años la importancia del arte de la ilustración. Aparte de esto, la portada de *La Esfera* reproducía obras de pintores del momento, a los que generalmente se destinaba la sección artística de la publicación, casi siempre con motivo de una exposición o acontecer de índole estética. De esta manera se asiste, según Javier Pérez Rojas, a "una edad de oro del diseño gráfico español de estos años, cuyos

protagonistas principales pasaron por *La Esfera*".²¹⁰ Edad de oro a la que, sin ningún género de duda, contribuyó José Francés con el apoyo desde sus escritos y con la iniciativa de los Salones de Humoristas.

Por otro lado, son los años en que el regionalismo "se presenta como una renovación en el panorama artístico de su tiempo, pero al poco supone una alternativa de tipo tradicional, correcta en su estilo, que podemos denominar como la no vanguardia".²¹¹ Por parte de Francés hay una clara decisión de dedicar a ello tiempo y escritos: "Entra en nuestros propósitos conceder la debida importancia a los artistas provincianos. Poco a poco nos iremos asomando a las distintas regiones de España y estudiaremos la obra de aquellos que lo merezcan. En ello mismos confiamos para conocer en toda su integridad esas obras, ya que muchas veces habremos de presentirlos por sus reproducciones aisladas y casuales atisbos. Lejos de las impaciencias cortesanas, de las enconadas luchas por cátedras, medallas, tribunales de oposiciones colaboraciones de periódicos y otras manifestaciones relacionadas de más o de menos cerca con el arte, los artistas provincianos se forman a sí mismos lentamente en una envidiable tranquilidad de espíritu".²¹² En este sentido, también hay que señalar que no todos los planteamientos regionalistas fueron iguales, sino que los puntos de partida eran muy diferentes. Algunos fueron más inquietos y cosmopolitas, como los vascos y los catalanes; otros más arraigados en su región: Asturias, Galicia o Andalucía, y otros, los valencianos, se habían anclado en el sorollismo que les garantizaba el éxito en ámbitos oficiales, lo que le hacía decir a Francés:

"Hubo una época muy reciente aún, en que se imaginaba que era preciso haber nacido en Valencia para ser pintor y en que el sorollismo se consideraba como un Jordán del arte, donde bastaba sumergirse para entrar en una ortodoxia estética indiscutible, so pena de sacrilegio. ¿Quién duda ni por un instante, la significación amplia, decisiva, revolucionaria y encauzadora a un tiempo mismo, de Joaquín Sorolla? Es el precursor de toda la pintura española moderna.(...)"

²¹⁰ Pérez Rojas, Javier: *Art déco en España*. Ed. Cátedra. Madrid, 1990, p. 75.

²¹¹ *Ibidem*, p. 232.

²¹² Francés, José: "Un artista sevillano. Juan Lafita". *Mundo gráfico*. Año IV, num. 129. Madrid, 15.IV. 1929.

Pero de esto a considerar el valencianismo, en cuanto a prolongación del sorollismo únicamente, es decir, volviendo las espaldas a ejemplos naturales (...) y cegándose la mirada para todo cuanto no sea imitar al autor de *Triste herencia*; considerar el sorollismo, repito, como un tratado de la pintura, siempre actual y permanente, hay mucha diferencia".²¹³

Ahora bien, esta reflexión le lleva a otras dos figuras, pintores que se han permanecido largo tiempo fuera de España, por ejemplo Zuloaga y Anglada, también responsables de la modernización de la pintura española y de una nueva visión de España, esto último. Para ellos se hará espacio, y mucho, pero al hilo de lo anterior añadía:

"Bien estuvo Sorolla en su elevado sitio de precursor. Bien lo está Zuloaga en el suyo, no menos alto y al mismo tiempo más consciente, más repleto de revelación ideológica (...). ¿Acaso no es Ignacio Zuloaga el que inicia en nuestra pintura contemporánea lo que se llamó al principio literaturismo pictórico por los incapaces de comprender la verdadera significación de un arte que venía a buscar inspiración en los tipos y en las costumbres y en la arquitectura y hasta en el aire que se respira en nuestra patria?

Si Joaquín Sorolla derribó para siempre la absurda pintura de historia y empujó los artistas hacia la auténtica vida real y cotidiana, y lo que es más importante, hacia la luz, no quiso, no pudo o no supo pasar de ahí.. Había de ser Anglada Camarasa el que orquestase, el que armonizase en rutilantes magnificencias este luminismo, y había de ser, sobre todo, Zuloaga, el que libertara a su vez la pintura española de aquel otro período de vulgaridad naturalista o sensiblerías melodramáticas en que cayó de bruces por huir del *Cuadro de historia* y hallarse deslumbrado de sorollismo.

²¹³ Francés, José: "La Exposición de arte gallego en La Coruña", en *El Año Artístico 1917*. Ed. Mundo Latino. Madrid, 1918, p. 354.

A partir de Ignacio Zuloaga, los pintores se desparramaron por España. Esta varia policromía que tiene nuestra nación, empieza a asomarse a los certámenes oficiales",²¹⁴

Había otro tipo de artista, que se situaba en un entorno regional, como podía ser Cataluña o Mallorca, pero sin ninguna pretensión regionalista. Me refiero, por ejemplo, a Joaquín Mir, cuyo móvil en ningún caso es de índole diferencial, sino la mera originalidad. Este tipo llamaba poderosamente la atención de Francés.

No eran éstos los únicos, pintores también que procedían de la trayectoria ya señalada en el apartado anterior, algunos nacidos y otros iniciados en la pintura del naturalismo y el realismo social, que derivan hacia el modernismo y hacia el postimpresionismo y cuya pintura oscila entre lo regional y lo decorativo. Los hubo que optaron por el clasicismo, véase Clará, uno de sus preferidos, o por la estilización de la figuras e incluso la geometrización, como Vázquez Díaz, Barradas, Torres García o Sunyer.

Y, por último, había otro sector más conservador, más reticente y lento al cambio, que ya había empezado a atender en la etapa inicial de la crítica, y que al iniciarse ésta queda algo diluido al ser mucho más enfático y vehemente frente a otras realidades artísticas.

Su atracción por la pintura regional se produce desde una postura crítica hacia Madrid, hacia el sistema de obtención de medallas, de intereses creados que pulula en torno a las instituciones oficiales. Pero también desde ahí, entiende que es bueno para el centro la llegada de nuevas perspectivas y visiones de nuestra España. Asimismo, de las innovaciones que se producen en lugares alejados de ese núcleo artístico: Cataluña, País Vasco, Valencia o Galicia, incluso Andalucía. Es evidente que Francés detectó en su tiempo, y sin la claridad que da la perspectiva histórica, el problema entre el núcleo madrileño y la periferia regional, pero siempre lo vio como algo positivo, así no es raro encontrar en sus escritos alusiones a un nuevo renacimiento del arte español en su época, debido precisamente a la pintura regional: "Tal vez a estas cuatro regiones (Castilla, Andalucía, Vasconia y Galicia) - con los aciertos aislados, naturalmente de tal o cual pintor nacido fuera de ellas que significa una excepción en un conjunto inexpresivo- se

²¹⁴ Ibidem, pp. 354-355.

deba el verdadero renacimiento de la pintura actual",²¹⁵ Es decir, como crítico su papel es importante para seguir el "proceso de la controvertida y heterodoxa modernización de España",²¹⁶ siempre atento al conflicto de intereses entre Madrid y las distintas regiones, se mostró favorable a las innovaciones y a las peculiaridades regionales, toda vez que no folklóricas. Por lo tanto, no se puede hablar, es evidente, de defensa de la vanguardia, aunque también cabe preguntarse si realmente existió una auténtica vanguardia en España, tal y como se entiende ésta, en el sentido de grupo de artistas organizado, apoyado con claridad por un sector intelectual con manifiestos, proclamas, etc. y de una manera programática.

Sin embargo, sí se puede hablar de lo diferencial o de "diversidad peninsular",²¹⁷ ya que, como han señalado Mireia Freixa y Carmen Pena, "en aquel fin de siglo una de las propuestas plásticas más potentes en aquel proceso de modernización no vanguardista era la de la defensa por parte de todos de un arte diferencial en el que se expresase lo español, lo catalán, lo vasco, lo gallego...etc., presionando ello al artista a atender al motivo territorial directo".²¹⁸ Y aún más, "el interés de esta pintura no radica en su vanguardismo, sino en ver como los modelos de referencia fueron corregidos o transformados desde la perspectiva de la situación cultural e histórica de nuestro país, inmerso en la conciencia de marginación, en la obsesión de que nuestras culturas estaban a punto de sumergirse y desaparecer, sumido en la idea de que había que salvarlas y regenerarlas para la modernidad desde la defensa de la diferencia"²¹⁹

²¹⁵ Aunque aquí cita a estas regiones, ya desde sus primeros escritos y de una manera muy acentuada en 1914, 1915 y 1916, son constantes los elogios a las innovaciones que vienen de Cataluña.

Ibidem, pp. 355-356.

²¹⁶ Pena, Carmen: "Presentación", en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*. Ministerio de Cultura. Barcelona, 1993, p. 18.

²¹⁷ Vid. Bozal, Valeriano: *Op. Cit.* pp. 127-172.

²¹⁸ Pena, Carmen: "Presentación", en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*. Ministerio de Cultura. Barcelona, 1993, p. 18.

Reproduce un fragmento de una ponencia presentada por Freixa, M. y Pena, C.: "El problema centro-periferia en los siglos XIX y XX". *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Cáceres, 3-6 de octubre 1990, v. I. Mérida, 1992, pp.371-383

²¹⁹ Ibidem, p.25.

Pero hay otra faceta del arte de máximo interés para José Francés que convive con el regionalismo anterior: el arte decorativo, o mejor llamado Art Déco que, según la definición tradicional se localiza en torno a la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de París en 1925, en torno a los años veinte y treinta,²²⁰ aunque para algunos es aquí donde comienza su crisis, pues venía produciéndose desde principios de siglo en pintura, escultura e ilustración gráfica. Así se plantea en el estudio llevado a cabo por Javier Pérez Rojas, quien expone la aceptación generalizada en cuanto que el término viene a designar "la producción artística del período de entreguerras, que asimila las aportaciones de ciertos movimientos artísticos de principios del XX, cubismo, futurismo, fauvismo, e incluso parte del expresionismo, pero situándolos a un nivel de síntesis que los lima de agresivas rupturas; su actitud es conciliatoria incluso con aquellos temas o formulaciones aparentemente opuestos. Tolerancia, antidogmatismo y versatilidad son unas actitudes y características muy del talante art déco; éste incluye una amplísima y variada gama mayoritaria situada entre los límites de la vanguardia y la tradición. Es un arte que pretende ante todo ser muy contemporáneo, expresión de su época, representativo de los tiempos modernos".²²¹

No obstante, ese carácter conciliatorio de determinados -ismos no es lo que más nos interesa en relación con la figura de José Francés, puesto que igual que en España es difícil encasillar a los artistas de una manera taxativa y clasificatoria, al menos en los primeros años, si se puede afirmar que hay múltiples actitudes, y no nos atreviéramos a decir más, que participan del talante Art Déco. Porque no es sólo un estilo artístico sino un modo de situarse ante la vida, un tanto fútil, mundano, sibarita y, en definitiva, hedonista. Aspectos que se muestran por medio de un simple gesto, de un motivo decorativo, de una postura, una estilización de la figura procedente del Modernismo; o de un movimiento relevante en la composición, ya que, por otra parte es signo de la evolución y modernización de los tiempos y de la industrialización, y aquí vendría la conexión, por ejemplo, con el futurismo.²²²

De otra parte, a veces la vuelta no era al mundo contemporáneo, sino a épocas artísticas tan remotas como el clasicismo, o más cercanas como el Barroco, Neoclasicismo, el Romanticismo, lo que contribuía a la artificiosidad de lo representado o

²²⁰ Vid. *Guía de Arte del siglo XX*. Dirigida por Harold Osborne. Ed. Alianza. Madrid, 1990, pp. 37-38.

²²¹ Pérez Rojas, Javier: *Art déco en España*. Ed. Cátedra. Madrid, 1990, p. 13.

²²² Vid. *Ibidem*, pp. 17-23.

de lo apetecido por los artistas, que llegaba a influir incluso a aquellas manifestaciones plenas de serenidad y naturalidad, que adquirirían por medio del *déco* una cierta afectación. Y esto es lo que hace que se encuentren rasgos *déco* en artistas tan dispares como López Mezquita, Beltrán Masses, Julio Antonio, Penagos o Bartolozzi que, entre otros muchos, fueron objeto de la crítica de Francés. Lo que quiero decir es que sus gustos, puesto que la crítica requiere un juicio personal y un juicio de gusto, eran afines a lo *déco* y por ello sus artistas participan de ese espíritu.

Por último, señalar como otra manifestación muy evidente del *art déco* es la ilustración gráfica, algo que atraía especialmente a Francés, impulsor de los Salones de Humoristas y desde sus artículos defensor del cartelismo, la caricatura y las artes decorativas como una bella arte más, con lo que se anticipaba a una de las pretensiones de la Exposición de Artes decorativas de 1925, al acabar con la distinción entre "bellas artes" y "artes decorativas", un indicio más de ese espíritu *déco* que anima a su persona y a sus críticas.

Y así hay que decir que el convertirse en copartícipe de esta actitud abunda en la dificultad para analizar y sistematizar su obra, desentrañarla y clasificarla, pues de la misma manera que, tal y como lo señala Pérez Rojas, "el arte español entre 1910 y 1940 constituye una compleja maraña difícil de desenredar y por supuesto reducir a un común denominador",²²³ Francés se convierte en parte integrante de ella. Desenredarla es lo que tratará de abordar en adelante este trabajo de investigación.

3.2.-Zuloaga y Anglada Camarasa

En primer lugar, destacar dos figuras señeras en el arte español contemporáneo, atendidas por Francés en este año de 1914 y., a partir de aquí, nunca olvidadas. Ambos con una trayectoria muy importante de éxitos en el extranjero: Zuloaga y Anglada Camarasa.

El primer artículo de José Francés dedicado a Zuloaga (1870-1945)²²⁴ data del año 1914. En sus escritos anteriores sólo hay dos referencias muy breves a Zuloaga con

²²³ Ibidem., p. 62.

²²⁴ Ignacio Zuloaga nace en una familia de artistas orfebres y armeros y pronto demuestra su inclinación por el dibujo y la pintura. Visita en 1887 el Museo del Prado, hace copias de dos cuadros de Velázquez y uno de El Greco y realiza ese año su primer cuadro para la Exposición Nacional de Bellas Artes. Marcha a Roma donde permanecerá unos meses del año 1889, pero no está de acuerdo

con el arte que allí se valora y en 1890 decide viajar a París, donde ya el impresionismo es casi una tendencia clásica y donde hay multitud de opciones artísticas. Conecta bien con el grupo de pintores catalanes y vascos que allí trabajan, es decir, Rusiñol, Casas, Jordá y Uranga, a los cuales aporta el interés y la admiración por la pintura de El Greco (algo que como ya se vio más arriba tuvo mucho que ver con Rusiñol y las "Fiestas modernistas" de Sitges). En París en la academia "La Palette" tiene como maestros a Puvís de Chavannes, Gervex y Carriere. Asimismo, conocerá a Degas, Toulouse Lautrec y Gauguin. No le atrae tanto la luz de los impresionistas, sino los comienzos del movimiento con Manet, lo cual es lógico en un admirador de Velázquez, y los grises de Degas. Su inquietud y su actividad le hacen viajar constantemente, en 1892 va a Sevilla, es el descubrimiento de Andalucía con las gitanas, los toreros, campesinos, etc. Incluso se plantea dedicarse al toreo como profesión. Viaja a Inglaterra y descubre a uno de sus artistas preferidos, Whistler. También su tierra. Se enamora de Valentine Dethomas con la que contrae matrimonio más adelante en 1899. Durante estos años alterna sus estancias en París, Sevilla, y su tierra natal. En 1895 expone en Bilbao y en París en Le Barc de Bouteville, en 1896 en Barcelona en la "III Exposición de Bellas Artes e Industrias artísticas", donde recibe una medalla; en 1896 presenta cuatro obras a la Exposición Nacional, pero no obtuvo ninguna recompensa, ni tuvo eco en la crítica del momento. No volvería a presentarse a las Nacionales. En 1898 consigue la primera medalla en la Exposición de Arte de Barcelona con *La víspera de la corrida* y en una vista a su tío Daniel a Segovia surge su atracción por esta ciudad tan importante en su trayectoria pictórica. En 1899 triunfa en el Salón de la Société Nationale, convocatoria más aperturista que el Salón oficial, con *Mi tío y mis primas*, obra adquirida por el estado francés para el Museo de Luxemburgo. Al año siguiente tiene lugar la Exposición Universal de París y Zuloaga presenta para el pabellón de España *La víspera de la corrida*, obra que rechaza el jurado español, paradójicamente después de haber obtenido la primera medalla en Barcelona en 1898. Ello provoca el disgusto de Zuloaga que se siente rechazado por su propio país cuando todo son éxitos en Europa: el Estado belga adquiere el cuadro, medalla de oro en Dresde en 1901 y lo mismo en Venecia en 1903; Sociétaire de la Nationale des Beaux arts de París en 1902; sala individual en Dusseldorf en 1904, el mismo año que sus amigos noventa y ochistas le dedican un banquete-homenaje en Lhardy, pero todavía falta el reconocimiento oficial. De todos sus éxitos se hace eco la crítica en España destacando los artículos de Ramiro de Maeztu y Enrique Gómez Carrillo. A partir de este año pasará grandes temporadas en Segovia pintando en el estudio de San Juan de los Caballeros, adquirido por su familia. Toda esta etapa de su pintura se denomina como "la España blanca". Después se inicia su etapa de madurez en la que pinta "la España esencial", muy en relación con los planteamientos del 98 e inicia sus exposiciones en Estados Unidos (1909). En 1910 adquiere algunos terrenos en Zumaya donde instalará su estudio y museo y en 1911 participa en la Exposición Internacional de Roma, a requerimiento del gobierno de Italia con una sala especial con veinticinco obras. Desde España la organización presentaba en su pabellón a Sorolla y Benlliure. El éxito de la crítica fue para Zuloaga y Anglada. Son años de constantes triunfos en París, donde participa en el Salón de la Société Nationale en 1914. Este año sale de París y se instala en Zumaya, pero volverá a París. Es en este año cuando Francés le empieza a atender con aprecio y dedicación.

Sobre Zuloaga ver: Martínez Sierra, Gregorio: *Ignacio Zuloaga*. (Con opiniones de J. Sargent, Chr. Brinton y Miguel de Unamuno). Ed. Biblioteca Estrella. Madrid, 1920.; Abril, Manuel: *De la naturaleza al espíritu*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1935, pp. 57-62.; Beryes, Ignacio: *Ignacio Zuloaga o una manera de ver España*. Ed. Iberia, S. A. Barcelona, 1957 (1944).; Lafuente Ferrari, Enrique: *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. San Sebastián, 1950. Segunda edición corregida y aumentada. Ed. Revista de Occidente. Madrid, 1973. Tercera edición aumentada. Barcelona, 1990.; "Esquema de Zuloaga". Catálogo de la Exposición Ignacio Zuloaga. Sociedad de Amigos del Arte. Madrid, 1962.; Lafuente Ferrari, E., Amón, Santiago y Maravall, José Antonio: *Ignacio Zuloaga*. Barcelona, 1980.; Lafuente Ferrari, E. y Gállego, J.: *Catálogo de la Exposición de pintura de Ignacio Zuloaga. 1870-1945*. Museo San Telmo de San Sebastián y Museo de la Lonja de Zaragoza. Delegación de Difusión de la Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza y Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno Vasco, 1985.; Puente, Joaquín de la y Moreno Galván, José María: *Ignacio Zuloaga. Pinacoteca de los genios*. Ed. Codex. S. A. Buenos Aires, 1965.; Bozal, Valeriano: *El realismo plástico en España de 1900 a 1936*. Ed. Península. Madrid, 1967, pp. 47-54.; Gutiérrez Solana, José: *La España Negra*. Barral, Ed. Barcelona, 1975 (1972), pp.187-189.;

respecto a su estancia en París y a su distanciamiento de España. Pero la crítica es ambigua y entiendo que poco pensada. Se encuentra en uno de sus primeros artículos para *Nuevo Mundo* en el que crítica la manía de la imitación existente en los pintores españoles. Señala como se ha imitado a Fortuny, a Rosales, a Sorolla, a Rusiñol -todos pintores de primera fila para Francés-, y a Zuloaga, de quien dice: "se imita a Zuloaga quien, a sabiendas, falsea a España presentando lo que en París gusta y pagan; para ello amalgama Velázquez con Goya y aún a veces añade un poquito del Greco". Nada halagüeño, poco pensado, aunque ya lo estaba situando a la misma altura de artistas tan significativos para él. Por otro lado, responde perfectamente a alguna de las tipologías presentada por Ramón Pérez de Ayala, en cuanto a las críticas que se hacían al pintor vasco, en su artículo "La España de Zuloaga",²²⁵ sobre todo por parte de, dice literalmente, "los técnicos, los de su mismo oficio, y de aquellos que, sin ser pintores profesionales, consagran particular afición al arte pictórico.(...) Dicen(...) que Zuloaga imita y hasta toma en ocasiones la factura y la composición de algunos viejos maestros españoles. Es palmario que de muchos cuadros de Zuloaga se remonta una reminiscencia sentimental hasta Goya, y luego hasta Velázquez, principalmente, aunque también hacia el Greco y Zurbarán. (...) Esta preocupación artística del plagiarismo obedece a una forma del carácter esencialmente pueril, española y moderna. El imaginarse o pretender ser diferente de todos los demás y fundar en esta desemejanza la existencia de una individualidad poderosa, de una personalidad única, es un error de que adolecen muchos

Milhou, Mayi: *Ignacio Zuloaga et la France* (Tesis Doctoral) St.. Loubes-Burdeos, 1981.; Tellechea Idígoras, J. I.: *Zuloaga y Unamuno. Glosas a unas cartas inéditas*. Zumaya, 1987.; Zuloaga, Ignacio: *Epistolario: Cartas de Ignacio Zuloaga. Prólogo, edición y notas de Ignacio Tellechea Idígoras*. San Sebastián, 1989. Suárez Zuloaga, R: *Los Zuloaga. Dinastía de artistas vascos.* Juan San Martín. Ramiro Larrañaga. María Jesús Quesada. Zumaya, 1990.; Ignacio Zuloaga 1870-1945. París Musees - Eusko Jaularitza - Gouvernement Basque. Argitarazlea Edite. San Sebastián, 1990.

²²⁵ En este escrito, que aparecía ilustrado con tres reproducciones de *El Cardenal* (1912), *Torerillos de Turégano* y *Maurice Barres* (1913), establecía Pérez de Ayala las distintas posturas de los españoles frente a la pintura de Zuloaga. Señalaba cómo todos apreciaban en él a un pintor de temperamento y a un clásico, en el sentido de su capacidad de interpretación de la realidad. El problema se planteaba a la hora de dilucidar si pintaba bien o mal, y si la España que plasmaba en sus obra era la auténtica o no lo era. En cuanto a lo primero advertía de la dificultad para juzgar la obra de un pintor cuando ésta no se conoce más que por reproducciones o por grabados, y como mucho por alguna obra propiedad del Museo de Arte Moderno. Por fortuna, ya algunos habían contemplado su obra en el extranjero y advertían de su buen hacer. Pero había dos cosas más que se reprochaban a la pintura de Zuloaga: el descrédito moral que producía la pintura de Zuloaga fuera de nuestro país (desde luego la crítica de Francés no iba en este sentido), y la que Pérez de Ayala atribuye a los de su mismo gremio.

Vid. Pérez de Ayala, Ramón: "La España de Zuloaga". *Gran Mundo*. Madrid, 15 de mayo de 1914. Reproducido en Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas. Fundación Rodríguez Acosta-Caja General de Ahorros de Granada. Granada, 1991, pp. 129-131.

artistas contemporáneos, casi todos los españoles y todos los niños. En el plano más elevado del arte no existe plagiarismo, y lo que se entiende por este vocablo tiene una denominación más noble: Tradición"²²⁶. En efecto, si no pueril, nos atreveríamos a decir que temprana e improvisada. De hecho, cuando se publica el artículo de Pérez de Ayala ya había rectificado Francés con respecto a la obra de Zuloaga.

¿Qué le había movido a rectificar? Con exactitud, lo desconocemos, carecemos de datos o de aportaciones escritas significativas. Sin embargo, parece que pudieran ser varias cosas: las serie de escritos que desde 1903 venían publicando los hombres del 98,²²⁷ los escritos de Camille Mauclair,²²⁸ amigo personal de Francés y para él, "el primer crítico de arte de Francia"²²⁹. Junto a ellos los de otros escritores de importancia en aquel tiempo, como puede ser Ortega y Gasset que también en 1910 desde *El Imparcial* planteaba la siguiente pregunta: "¿Una exposición Zuloaga?",²³⁰ de Eduardo

²²⁶ Ibidem, p. 130.

²²⁷ Por citar algunos ejemplos:

Maeztu, Ramiro de: "La nueva pintura española en París y en Bilbao". *La Lectura*. Madrid, mayo, 1903; "Reyes del pincel. Zuloaga, Rusiñol, Regoyos". *Diario Universal*. 30. mayo, 1903; "Venecia y Zuloaga". *España*, Madrid, 23, julio, 1904.; "Por Zuloaga". *España*. Madrid, 9, diciembre, 1904.; "los asuntos de Zuloaga". *Heraldo de Madrid*. Madrid, 9, marzo, 1910.; "La cuestión Zuloaga". *Heraldo de Madrid*. Madrid, 22, marzo, 1910.; "Europa y España. La cuestión Zuloaga. *Heraldo de Madrid*. Madrid, 25, marzo, 1910.

Unamuno, Miguel de: "Zuloaga, el vasco". *La Nación*. Buenos Aires, 24, mayo, 1908.

Azorín: "la España de un pintor". *ABC*. Madrid, 9, mayo, 1910.; "La pintura de Zuloaga". *El pueblo vasco*, 21, febrero, 1912.; "La pintura de Zuloaga", *ABC*. Madrid, 27, marzo, 1912.; "La realidad española" *ABC*. Madrid, 3, abril, 1912.;

²²⁸ Mauclair, Camille: "Dos grandes artistas españoles ante la opinión francesa". *El Imparcial*, 14, junio, 1910.

"Ignacio Zuloaga". *Das Atlantische Tageblatt* (revista de la Hamburg Amerika Linie), 1910.

"Ignacio Zuloaga". *Die Kunst für Alle*. Berlín, 1, octubre, 1911.

"Notre époque: L'art espagnol moderne". *Le Dépêche*. Toulouse, 12, marzo, 1912.

"Ignacio Zuloaga",. *Museum*, num. 1. Barcelona, 13, enero, 1913.

²²⁹ Francés, José: De Bellas Artes. Ignacio Zuloaga. *Mundo Gráfico*. Año IV, num. 132. Madrid, 6, junio, 1914.

²³⁰ Plantea Ortega la conveniencia de una exposición del pintor desde el punto de vista pedagógico. Se trata de una exigencia al Ministerio de Instrucción Pública cuya misión es potenciar la cultura. Piensa que surgirán planteamientos de carácter estético, pero también sobre el ser de España, puesto

Marquina, García Maroto, Manuel Abril, Rusiñol, etc.²³¹ Es, asimismo, muy posible que el hecho de haber sido precisamente valorado por el ámbito catalán en las Exposiciones de 1896, 1898 y 1907, año en que obtiene el Premio del Rey y el diploma de honor, le influyera muy positivamente en favor de Zuloaga, dada la defensa y el reconocimiento que mostró por los artistas catalanes.

El hecho es que en 1914 la defensa del arte de Zuloaga por parte de Francés está muy clara. En primer lugar, su pintura está en perfecta simbiosis con la esencia de España, a la que ha entendido como hombre de la generación del 98, pero con sus pinceles, de tal manera que

"Su arte casi desconocido en España, sugiere fuera de España el idealizado realismo de la vida española.(...) Zuloaga concibe a España tal como es en el alma de sus hombres, de sus mujeres y de sus paisajes y en el color de sus trajes. España de monstruos quiméricos y reales, de fanatismos y sensualidades, de arrogancias y de languideces, de crímenes y de misticismo. Los toreros, las viejas campesinas, los labradores rudos, los vendimiadores alegres, las mozas floreadas de pañolones chinescos y deseos malsanos, los paisajes de nubes tempestuosas, hinchadas, plúmbeas, todo esto tan maravillosamente

que "en la pintura de Zuloaga rebrotan los corazones y van a parar rectos al problema español; sus cuadros (...) nos empujan, más que nos llevan, a un examen de conciencia nacional. Ahora bien, esto es lo más grande, lo más glorioso que puede hacer por el porvenir de su raza un artista hispano: ponerla en contacto consigo misma, sacudirla y herirla hasta despertar totalmente su sensibilidad. Dotarla de intimidad".

A continuación hace una serie de reflexiones y preguntas sobre la pintura de Zuloaga a las que parece contestar Ramón Pérez de Ayala en el artículo más arriba citado (Vid supra, nota 793.). Aparece expresado en los siguientes términos: "Contentémosnos con ir describiendo los elementos que hallamos valiosos en la obra de Zuloaga: precisemos los que entiendan las virtudes y vicios técnicos de su pintura. ¿Hasta qué punto es, por ejemplo, compatible con el título de gran pintor aprovecharse de maneras ajenas, administrar, en una palabra, el arcaísmo? ¿Hay o no hay algo de esto en Zuloaga? Lo que ciertamente hay en él es un artista, y esa cualidad le eleva acaso sobre el resto de nuestra producción contemporánea. Poseemos algunos buenos pintores; pero, ¿qué es un hombre que sabe pintar al lado de un artista? El pintor copia una realidad que, poco más o menos, estaba ahí sin necesidad de intervención. (...) ¿Donde acaba la copia y empieza la verdadera pintura?"

Ortega y Gasset, José: "¿Una exposición Zuloaga?". El Imparcial, 29, abril, 1910.

Este texto está reproducido en Ortega y Gasset, José: La deshumanización del arte y otros ensayos de estética. Ed. Revista de Occidente. Madrid, 1976 (1925), pp. 71-75.

²³¹ Vid. "Bibliografía", en Ignacio Zuloaga 1870-1945. París Musees - Eusko Jaularitza - Gouvernement Basque. Argitarazlea Edite. San Sebastián, 1990, pp.281-308.

pintado -con una técnica que nadie puede discutir como discuten el propósito psicológico o mercantilista- es fatalmente, bellamente, imperecederamente, España. La España, amigos míos, que nadie ha sabido pintar como la pintaron, Greco, Velázquez y Goya, y ahora pinta Ignacio Zuloaga".²³²

En segundo término, el artista ha alcanzado la máxima autenticidad en su arte, es pintor de "fuerte y consciente temperamento artístico",²³³ y hace suyas las palabras de Mauclair que en relación al pintor ha dicho: "En realidad, Zuloaga ha encontrado ya su luz, como Rembrandt, Watteau y Goya tienen la suya. Es reconocida enseguida, constituye su verdadera firma".²³⁴ De igual forma, se hace eco de la hostilidad contra Zuloaga, que procede de la Exposición Universal de París de 1900 y, tristemente, del jurado español, oposición que equipara a la que hubo contra Manet en Francia, pero considera ésta más injusta puesto que aquella se fundaba en la observación de unas obras y ésta no, debido a que España todavía no conoce la obra del pintor. Y así, por último, hace una seria llamada de carácter corporativo, en concreto a los críticos de arte para que apoyen la celebración de una Exposición Zuloaga:

"En el "Salón" de París Ignacio Zuloaga ha vuelto a triunfar. En España seguimos lo mismo que hace catorce años. Los esfuerzos de la generación de 1898, como los de la nuestra de 1908, no parecen haber servido sino para colgar en el Museo de Arte Moderno -donde tantos horrores hay almacenados- un cuadro de los más insignificantes del maestro.

Creemos llegado el momento de hacer algo más que lamentarnos. Será inútil acudir a los profesionales. debemos nosotros, los críticos, acometer la empresa.

Maestros y compañeros míos: Alejandro Saint Aubin, Rafael Alcántara, Rafael Doménech, Manuel Abril, Angel Vegue, Federico Leal, Luis Huidobro, Fernando López Martín, García Maroto, Rodolfo

²³²Francés, José: De Bellas Artes. Ignacio Zuloaga. Mundo Gráfico. Año IV, num. 132. Madrid, 6, junio, 1914.

²³³ Ibidem ,

²³⁴ Reproducido en el mismo artículo anterior.

Gil, Tomás Borrás,, J. Cereceda, Rotllan, cuantos trabajáis porque sea divulgado y engrandecido el actual renacimiento de las artes plásticas ¿no os parece que debíamos reunirnos y procurar que Zuloaga venga a Madrid a exponer sus obras, a afrontar cara a cara los serenos juicios de sus contemporáneos?.

Se va a celebrar la primera Exposición Internacional; existe en el nuevo Reglamento una cláusula que autoriza a admitir ilimitado número de cuadros al artista "que lo merezca" o cuyo conjunto de obras sea "conveniente ver reunido". esta cláusula parece escrita para el caso de Ignacio Zuloaga.

El más humilde de todos vosotros os ruega que nos unamos para gestionar del ministro, del comité organizador, de quien sea preciso, el que se invite a uno de los primeros pintores del mundo a que venga a España, con los cuadros que han hecho triunfar el nombre de España en todas las Exposiciones del mundo".²³⁵

¿Fue escuchado o leído, es decir, tuvo eco este artículo de Francés? La semana siguiente publicaba *El Liberal* un artículo de Luis Huidobro (1870-1936),²³⁶ y en otras

²³⁵ Ibidem.

²³⁶ Fue pintor y escritor. Crítico de arte de *El Liberal* Como pintor, Francés le dedicó varios artículos y lo calificó de "pintor madrileñísimo", cuya trayectoria quedaba definida en la Exposición Nacional de 1910. Pintaba retratos, paisajes. generalmente figuras aisladas, hasta que en la Exposición de 1915 amplió su madrileñismo y agrupó escenas representativas y ambientes típicos. ("Un pintor de Madrid". *La Esfera*, Año III, num. 132. Madrid, 8.7.1916). Más adelante, con motivo de una exposición en el Ateneo de sesenta obras, vuelve a prestarle atención, para destacar el realismo sin concesiones a la fantasía, el amor a su tierra, la utilización de los colores sobrios y calientes de la tradición pictórica española. Tiene como precedentes a Goya, Manuel de la Cruz, Paret y Alca'zar, José Ribelles, Gutiérrez de la Vega, Bécquer, Villaamil, Alenza, Lucas y Ortego, pintores que eligieron como tema el Madrid de su época. Y valora, citando a Mauclair, que sea selectivo en su pintura. ("El madrileñismo de Luis Huidobro" *El Año Artístico* 1917. Madrid, 1918, pp. 121-124) Asimismo, escribe sobre él en 1919 y los describe como "paisajista tradicional" ("Exposiciones en Madrid. Varios paisajistas". *El Año Artístico* 1919 Madrid, 1918, pp. 123-124, y "La vida artística. Exposiciones en Madrid". *La Esfera*. Año VI, num. 279, 3.5.1919. En éste repite el contenido del anterior).

Huidobro, Luis: "Impresiones de arte: La Exposición Zuloaga". *El Liberal*. Madrid, 14 de mayo, 1914.

publicaciones, Rafael Doménech²³⁷ y Saint Aubin,²³⁸ además de los dos de Pérez de Ayala,²³⁹ entre otros.

Pero lo más interesante pudiera ser el testimonio personal de Zuloaga a José Francés en carta que contestaba a una enviada por éste en Agosto de 1914. En ella atendía la pregunta del crítico sobre las razones para no exponer en Madrid: "sencillamente por la inexplicable guerra que hasta hace poco se me ha hecho", para, después de explicar el proceso de los sucesivos intentos y exponer las razones de su perplejidad, poner a disposición de Francés una serie de cuadros para que se celebrase dicha exposición en Madrid, como el lo juzgase más oportuno.²⁴⁰

Al año siguiente Francés se felicitaba por dos donaciones que hacía Zuloaga a la ciudad de Bilbao y por la decisión de Zuloaga de fundar un museo público en Zumaya, de obras propias y ajenas. Esto sería indicativo de que en Zuloaga no hay una actitud de

²³⁷ Doménech, Rafael: "Zuloaga en nuestras Exposiciones" ABC, Madrid, 3, junio, 1914.

²³⁸ Saint Aubin, Alejandro: "Arte y Artistas" Heraldo de Madrid. Madrid, 6, junio, 1914.

²³⁹ Vid. supra., nota 225 y "Zuloaga y el concepto de lo feo" Hispania. Londres, 1 de junio, 1914.

²⁴⁰ Dado que es un testimonio de primera mano, creemos conveniente transcribirlo por lo revelador de lo que en aquel tiempo se vivía en torno a Zuloaga desde España:

"Hace cosa de dos años recibí una amable invitación del Sr. Saint Aubin, y sentí muchísimo, no poder aceptarla; por compromisos que ya hacía tiempo había adquirido. Luego este invierno me habló en París el Sr. Conde de Pradere de la exposición que en Madrid se verificaría este otoño, y me aconsejó y animó mucho a que expusiera. Acepté con entusiasmo y bien todas las combinaciones posibles, para poder reunir unos cuantos cuadros (aunque desgraciadamente no aquellos que yo hubiera deseado, por encontrarse todos en colecciones y museos particulares) Al poco tiempo supe que dicha exposición no se verificaría (no sé por qué causas). Y, entonces, al ver esto adquirí otro compromiso firmado, con una casa de Nueva York, para exponer en los Estados Unidos, desde enero hasta junio 1915 todos los cuadros que tengo disponibles, y de los cuales se tomaron nota. Quince días después de haber firmado este documento, volvió a mi estudio el Sr. Conde de Pradere para decirme que la exposición tendría seguramente lugar en la primavera próxima y que me invitaba para que tomara parte en ella. Naturalmente le contesté lo que acabo de explicarle a Ud.(...) Yo, desde luego, le he de decir que deseo mucho el exponer en Madrid (aunque sé, de antemano lo terriblemente que se me ha de atacar, pero acostumbrado estoy a ello, y ya no hace mella en mí) pues quiero a mi tierra como el que más (aunque haya muchos ignorantes que pretendan que con mi pintura la ridiculizo). Ahora estos terribles acontecimientos a los que nos han llevado 20 siglos (de lo que se llama civilización) pueden cambiar todo: es decir: que pueda ser que ni España ni los Estados Unidos, piensen en hacer exposiciones pues me parece que la situación en que hemos de quedar, será bastante angustiosa para eso. si esto sucediera, es decir que: la casa de Nueva York desistiera de su propósito, entonces pongo a su disposición todos mis cuadros, que serían 12 ó 15 para que los expusiera Ud. en esa como mejor le pareciera. sin más queda de Ud, suyo affmo. amigo y muy agradecido Ignacio Zuloaga."

Carta enviada desde Santiago-Echea, Zumaya, con fecha 14 de agosto de 1914. Archivo de la familia Francés.

exclusión de lo español, pero sí la hay contra los procedimientos de algunas personalidades relacionadas con las Exposiciones Nacionales. Francés entonces hace referencia a lo escrito por él en favor de Zuloaga que "tuvo una excelente acogida por parte de mis compañeros de crítica artística".²⁴¹ A pesar de la promesa que recibió por parte de Zuloaga, la exposición no llegó a realizarse: "La guerra europea, cerrando los mercados artísticos e impidiendo las Exposiciones que tenía proyectado celebrar el Sr. Zuloaga -fuera de España, como siempre- hubieran facilitado esta ocasión, tan necesaria y tan mutuamente necesaria para el artista y sus contemporáneos. El Sr. Zuloaga no estimó conveniente hacerlo, aún después de aquel tácito homenaje de la crítica española.(...) Esto es un poco triste".²⁴²

Un año después se organizó una exposición en el Museo Provincial de Zaragoza: *Zuloaga y artistas aragoneses* que se inauguraría con un ciclo de conferencias encabezado por José Francés. Comenzaba la conferencia con el relato de una experiencia personal de un viaje a Zumaya, donde conocería el estudio de Ignacio Zuloaga.. En Zumaya poseía Zuloaga una finca espléndida. Llegaron demasiado tarde y la poca luz no les dejó ver bien el estudio y la obra de Zuloaga. Pero allí les confió Zuloaga el amor y la admiración hacia la figura de Goya, su pasión más honda, puesto que "Goya que alienta en su arte, llena también su vida".²⁴³ Preparaba allí un museo con salas dedicadas a Zurbarán, El Greco, Rodín y Goya, un museo privado cuyos fondos estarían destinados a los descendientes de Goya. Allí, en una pausa el crítico le preguntó, aludiendo a su campaña

²⁴¹ Francés, José: "El rasgo de Zuloaga". El Año Artístico 1915. Ed. Mundo latino. Madrid, 1916, p. 226.

²⁴² Ibidem .

Añade a esto Francés la explicación que dio D. Daniel Zuloaga, tío del pintor, en carta poco afortunada para aquellos que la leyeron, de la razón que movía a Zuloaga a no exponer en España, en la que por medio de un símil taurino, razonaba por que su sobrino 'como todos los grandes toreros no iba a dejarse coger del toro en una capea o corrida pequeña -léase Exposición Nacional- cuando podía torear en las primeras plazas". Esto sí le decepcionaba a Francés.

²⁴³ Francés, Jose': "Ignacio Zuloaga en Zaragoza" El Año Artístico 1916. Ed. Mundo Latino. Madrid, 1917, p.143.

Este apartado de El Año Artístico dedicado a Zuloaga consta de tres partes: I.- Una conferencia: Goya y Zuloaga. II.-El arte de Zuloaga. III.- Los artistas aragoneses. (páginas 139-161) El contenido de las dos últimas amplía lo escrito por Francés para Mundo Gráfico en el mismo año: "De Bellas Artes. Zuloaga y los artistas aragoneses". Mundo Gráfico, 7, junio, 1916.

en *La Esfera*²⁴⁴ y en *Mundo Gráfico* el año 1914 secundada por todos los críticos madrileños: "¿Cuando expone usted en Madrid?. Se encogió de hombros, y en una respuesta indirecta habló de esta exposición actual en Zaragoza".²⁴⁵

Añadía en esta conferencia, con respecto a lo escrito en 1914, la importancia de los precedentes en la pintura zuloaguesca. Es decir, la admiración que por Goya sentía Zuloaga, lo que le lleva a hacer una reflexión del arte taurino, donde vuelve a incidir en el rechazo y desacuerdo con ello. Tal es su aversión, que entiende, tanto las obras de Goya como de Zuloaga, como un crítica a la brutalidad del arte taurino, sin tener en cuenta la atracción y la afición que tanto uno como otro sentían por la fiesta nacional, lo que no les impedía en ningún modo mostrar en algunos momentos lo dramático del toreo.

Sin embargo el tema de los toros forma parte del tema de España que, en pintura, ha sido inaugurado como tal por Zuloaga. Como ratificación de esto recoge textos de algunos autores significativos para el pintor. Así, su biógrafo Leonce Bénédite: "*L'oeuvre de Zuloaga, en effet, à de rares exceptions près, est toute espagnole: espagnole par la manière, espagnole par les sujets, espagnole par la mentalité espèciale de l'artiste*".²⁴⁶ Y, sin embargo, dice Francés, "esta pintura realista, exacta y verídicamente realista de España, es lo que se devuelve a Zuloaga como un reproche de inverosimilitud".²⁴⁷ Otro texto de Auguste Rodin, amigo personal de Zuloaga, le sirve para identificar al pintor: "El artista no percibe la naturaleza tal como ella se aparece al vulgo, porque su emoción le revela las verdades interiores bajo las apariencias externas. El único principio en arte es copiar lo que se ve. Aunque les moleste a los mercaderes de la estética, cualquier otro método es funesto. No existe ninguna receta para embellecer la naturaleza. Sólo hay que ver. Claro es que un hombre mediocre que se limita a copiar no hará nunca una obra de arte. Pero el arte no se ha hecho para los mediocres, a quienes los

²⁴⁴ En su artículo "España en el Salón de París" de *La Esfera*, Año I, num. 31. Madrid, 2 de agosto de 1914. volvía sobre el tema y decía: "Acaso no está lejano el día en que le maestro vasco reciba la consagración española después de la europea, tan indiscutible".

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ Reproducido en *Ibidem*, p. 153. Es posible que este texto pertenezca a la obra escrita por Bénédite, Leonce: *Ignace Zuloaga*. París, 1911.

²⁴⁷ Francés, José: *loc. cit.*, p. 153.

mejores consejos no podrán nunca concederles talento".²⁴⁸ Y Francés asiente: "Ignacio Zuloaga es el artista puro, desligado del vulgo y de los mediocres a que Augusto Rodin se refiere. Por eso su visión tan justa, tan cruelmente justa de España, ha dolido y ha indignado a la España vulgarizada, mediocratizada hasta un punto que no se concibe frente a la máxima civilización de Europa antes de la guerra".²⁴⁹ Por último, distingue dos visiones de España en la pintura de Zuloaga, una pesimista, "huraña, hostil, inhóspita, reconcentrada en su pasado bélico o místico y en su presente miserable(...) en perfecta identificación con las teorías de Hipólito Taine",²⁵⁰ la equivalente a "la España esencial",²⁵¹ y otra que él llama de "alegría zuloaguesca", sería "la España blanca",²⁵² llena de colorido, que debe al pintor la introducción de los atavíos llamativos de las mujeres en la pintura española.

A su vez, distingue tres etapas en la evolución del pintor.²⁵³ En la primera etapa mezcla colores, valora los tonos, aprende a ver convencionalmente el natural y se deja influir por Degas, Toulouse-Lautrec y Gauguin. Después una segunda manera, en París, cuando vivía con Rusiñol y con Uranga, pero se muestra indeciso. Descubre la luz del Greco. Francés selecciona un texto de Rusiñol en el que hace un retrato de Zuloaga. Su entusiasmo al descubrir esto le llevó a viajar expresamente a Toledo para ver El Greco, a comprar él y sus amigos dos cuadros del Greco. En definitiva, "época de una espontaneidad casi agresiva, de un feliz deslumbramiento de arte"²⁵⁴ y, para finalizar, se sitúa a las puertas de su tercer período a final de siglo, en el que iniciará su manera definitiva, a partir de la Exposición Internacional de Barcelona de 1898.²⁵⁵

²⁴⁸ Reproducido en *Ibidem*, p. 154., procedente de las conversaciones del pintor con Paul Gsell y recopiladas posteriormente en *L'Art*.

²⁴⁹ Francés, José: loc. cit., p. 154.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 156 y 157.

²⁵¹ Vid. *supra*. nota 224.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ Ampliaré a aquí lo ya explicado en el artículo de *Mundo Gráfico* de 1914.

²⁵⁴ Francés, José: loc. cit. p. 149.

²⁵⁵ Vid. *supra*, nota 234.

Por otra parte, pintor que crea escuela en el sentido de que "los más altos pintores actuales: López Mezquita, Chicharro, Benedito, los Zubiaurre, Rodríguez Acosta y algún otro, han ido a las viejas ciudades castellanas después de Zuloaga".²⁵⁶

Y, ya en concreto, con respecto a la exposición de Zaragoza de 1916 la estima en calidad de "espectáculo supremo",²⁵⁷ en el que se reunían obras significativas de la evolución del pintor.²⁵⁸ Todo pintado de un modo magnífico, "sin vacilaciones y sin tanteos indecisos. Une al dibujo firme, enérgico, la riqueza cromática. (...) A veces el pincel agrupa el color en gruesos amontonamientos; a veces el paso de unos tonos a otros, las veladuras son tenues, ligeras, delicadísimas... Construye a la manera de los grandes maestros, y no retrocede ante ninguna audacia colorista que pueda cambiar - a los ojos de un experto- la solidez afirmativa de un cuadro en la simplificación plana de un cartel. Poco a poco ha ido predominando en él la virtuosidad del procedimiento. Sus últimos lienzos son demasiado sobrios, demasiado simples. Tal vez no significan sino complacencias del técnico, caprichos de un gran artista que hasta ahora pintó para los demás y que de ahora en adelante pinta para sí mismo, para su propios placer".²⁵⁹

El mismo Zuloaga daba una explicación del momento en que se encontraba respecto a su evolución en una carta que le enviaba para agradecer un escrito que le había dedicado.²⁶⁰ Los cuadros de la exposición representaban "un trozo del camino que desde un principio he seguido; ahora me falta el principal es decir aquel, al cual todo artista debe soñar: al de la más pura simplificación al de los mil sacrificios para hacer resaltar una sola cosa; al de la emoción pura. al de poder mirar 10 minutos al modelo, para trabajar una hora sin él. ¿Llegaré a eso?. No lo sé. Si Dios me da salud, el tiempo lo dirá. Entusiasmo no me falta. Los enemigos no me dan miedo; pues acostumbrado he

²⁵⁶ Ibidem, p. 145.

²⁵⁷ Francés, José: loc. cit., p. 152.

²⁵⁸ Se exponían diversos retratos: Mi prima Cándida, Mlle. Marcelle Souty, Maurice Barres con Toledo al fondo (1913), Larreta, Retrato de mujer, y obras de diversa temática: La del loro azul, Celestina (1906), Irene, Lasitud, Torerillos de aldea (1906), El Cardenal (1912), El filósofo Melquiades, Francisco y su mujer, Las brujas de San Millán (1907), Mujeres de Sepúlveda (1909), Gregorio el Botero (1907), Peregrino español (1907) Los ídolos futuros, Los flagelantes (1908), El Cristo de la Sangre (1908), La víctima de la fiesta y alguna más.

²⁵⁹ Ibidem, p. 159. ,

²⁶⁰ Francés, José: "De Bellas Artes. Zuloaga y los artistas aragoneses". Mundo Gráfico, 7, junio, 1916.

sido toda mi vida a que me copien, me roben; y luego me critiquen y me insulten".²⁶¹ Dos años más tarde, el crítico describía un retrato reciente de Daniel Zuloaga, el ceramista, que respondía a "la última manera de Ignacio Zuloaga: sobriedad compositiva, complacencia colorista, calidades logradas con gruesos, rascados, rugosos, de color más jugoso que nunca"²⁶².

Sin embargo, la idea del homenaje seguía latente en la mente de los admiradores de Zuloaga. A través de una carta personal de Zuloaga a Francés descubrimos que el Círculo de Bellas Artes y la Asociación de Pintores y Escultores tenía un proyecto, probablemente exposición con algún otro acto de índole artística, con respecto a él que no se llevó a cabo.²⁶³ Más adelante, era el crítico de arte García Mercadal el que lo inició en *La Correspondencia de España* con motivo de su venida a Madrid para pintar un retrato del Duque de Alba y hacer una exposición de sus obras en su palacio, así como pintar un retrato del Rey Alfonso XIII.²⁶⁴ Prensa Gráfica y *La Esfera* eran absolutamente partidarios de ello y así lo hicieron saber a través de su crítico, José Francés. Desde *El*

²⁶¹ Carta de Ignacio Zuloaga enviada a José Francés desde "París, 12 de junio, 1916. 54 Rue Caulaincourt". Archivo de la Familia Francés.

²⁶² Francés, José: "La vida artística. Retratos de Zuloaga" *La Esfera*. Año V, num. 229. Madrid, 18, mayo, 1918.

Entre estas dos fechas Zuloaga vuelve a hacer una confesión sobre su arte a Francés: "Yo trabajo cuanto puedo, pero destruyo cuanto hago pues aun -no es eso- sueño con cosa que empiezo a creer irrealizables; pero no importa seguirá con mi ilusión, hasta que ella me domine o la domine yo. He creído que sabía algo, y ahora sé que no sé nada. Para atreverme, es decir, para hacer arte, es menester primero; una labor continua de 30, ó 40 años". Entonces puede uno empezar a deshacer!!! Pero para deshacer, hay que saber hacer (...)" (Carta de Zuloaga a José Francés desde París, 6 de junio 1917. Archivo de la Familia Francés)

²⁶³ Reproduzco el texto literal: "le ruego a Ud. me sirva de intermediario, para manifestar a esos señores; primero; todo mi agradecimiento, y segundo, rogarles que no me hagan por ahora dicha invitación; pues todos mis cuadros salen esta semana para América, donde han de estar por lo menos seis meses; no sabiendo aún tampoco los que volverán. No quisiera negar un ruego de compañeros a quienes quiero y admiro y que por consiguiente creyeran a una mala buena -voluntad. Dígales que dejen ese proyecto para mucho más adelante (el tiempo necesario para que si Dios me da salud pueda pintar cosas dignas de tal exposición"

Carta dirigida a José Francés desde París, 10 de julio de 1916, 54 Rue Caulaincourt. Archivo de la Familia Francés.

²⁶⁴ Vid. Francés, José: "La vida artística. Retratos de Zuloaga" *La Esfera*. Año V, num. 229. Madrid, 18, mayo, 1918.

So/lo apoyaba Mariano de Cavia²⁶⁵ que advertía, a petición de Zuloaga, de que a éste no le gustaban los homenajes, y en cambio proponía que la ciudad de Madrid le comprase un cuadro para el Museo de Madrid y el dinero obtenido lo donaría a los necesitados. El tiempo pasó y nada se hizo. De nuevo la situación era calificada por Francés de lamentable.²⁶⁶

Sigue pendiente del pintor durante estos años²⁶⁷ que en 1919, exponía veinticuatro cuadros en la Exposición Hispano Francesa de Zaragoza. Se le dedicaron tres salas. Obras nuevas eran *Pancorbo* y *En el Palco*. Las demás ya las había expuesto anteriormente, en la Exposición de Zaragoza en el año 1916. Figuraban cuadros como el de la condesa de Noailles, el retrato de Malinowska, "Gregorio el botero", Mauricio Barres, etc.

Por fin, se celebra la deseada exposición en el Salón de Exposiciones del Círculo de Bellas Artes. Se exponían treinta y nueve cuadros, de los cuales unos veinticinco habían sido pintados en los primeros quince años del siglo. El resto, "acaso los de Juan Belmonte y algún paisaje aspiran a entroncar en la ideología y la técnica de aquéllos; pero animado de un prurito evolutivo que no deja de manifestarse aun en artistas como Zuloaga, obstinado en ser él siempre con una impresión unilateral".²⁶⁸ Es decir, había

²⁶⁵ Cavia, Mariano: "Una idea para un homenaje". El Sol. Madrid, 18, abril, 1918.; "Homenaje a Zuloaga: Un generoso pensamiento del gran pintor". El Sol. Madrid, 22, abril, 1918.

²⁶⁶ Vid. Francés, José: "Un homenaje a Zuloaga". El Año Artístico 1918. Ed Mundo Latino. Madrid, 1919, pp. 137-139.

²⁶⁷ Aparte de lo ya señalado anteriormente, habla sobre el pintor en: "Los artistas vascos contemporáneos" La Esfera. Año III, num. 137. Madrid, 12, agosto, 1916; "El arte de Zuloaga" La Esfera. Año III, num. 141. Madrid, 19, septiembre, 1916 (repite el contenido del II apartado de "Ignacio Zuloaga en Zaragoza" El Año Artístico 1916); "La vida artística. Goya y Zuloaga" La Esfera. Año IV, num. 200. Madrid, 17, octubre, 1917.; "La casa de Goya en Fuendetodos". El Año Artístico 1917, pp. 370-374. (repite prácticamente el contenido del anterior); El pintor de la raza: Ignacio Zuloaga. Ed. Ateneo de la Juventud liberal conservadora. Madrid, 1917.; "Los maestros del arte contemporáneo. El pintor Zuloaga". Revista de Bellas Artes. Madrid, julio-septiembre 1918.

²⁶⁸ Francés, José: "Vida artística. La El Año Artístico 1917Exposición Zuloaga". La Esfera, num. 673. Madrid, 27, noviembre, 1926, pp. 9-13. El contenido de este artículo se divide en tres apartados. En el primero sitúa la exposición en el conjunto de la trayectoria y recoge la expectación que produce y las posiciones reminiscentes, muy esquematizadas, de la llamada cuestión Zuloaga. En el apartado II, repite muchas de las ideas ya dichas en los años anteriores, puesto que ratifica su posición anterior al incluirse dentro de los que se ha llamado la "cuestión Zuloaga", en el grupo de los ensalzadores de su arte: "No he sido, ciertamente, de los menos entusiastas en la admiración a Zuloaga(...) No dejé de poner en el comentario ese fervor cálido que suele reprochárseme como enemigo natural del frío enjuiciamiento. Estoy, pues, en la situación de aquellos a quienes me refería suponiéndolos en el trance de cotejar sus emociones de hoy con las pasadas, y de proceder con

novedades, y había expectativas en cuanto a esta exposición. Revivía la "cuestión Zuloaga".²⁶⁹ Y José Francés se planteaba este acontecimiento como una confrontación entre lo que ya previamente había contemplado en otros años y la obra nueva de Zuloaga, una confrontación de carácter estético y sensitivo, consciente del paso del tiempo y de los estragos que había producido éste. Por un lado, los cuadros de antaño, que contempla Francés como obras museales, obras que suponen "la consagración, un poco amarga, del artista que reflejó una época y un credo diferentes al actual y a sus creencias".²⁷⁰ Y así su postura combativa y reivindicativa de la pintura de Zuloaga se transforma en "un respeto silencioso".²⁷¹ Su conclusión es muy clara. Una vez paseada a fondo la exposición, se decantaba por su obra anterior, y lo matizaba en los siguientes términos:

"La convivencia visual (...) con estos cuadros advenidos, tal vez un poco tarde al Madrid caótico y futurista de 1926, nos revela (...) el secreto de los encantos anteriores, o nos amortigua la calidez del culto apasionado. Descubrimos rigideces que ayer parecían ritmos suaves; encontramos opacidad donde hubimos deslumbramientos; énfasis allí donde la espontánea energía parecía brotar sin esfuerzo; deslucida, en

idéntica sinceridad al expresarlas sin temor a lo que puedan tener de opuestas" (pp. 9-10) Y en el punto III, explica su posición respecto del arte del pintor. como se verá más adelante.

²⁶⁹ Según Lafuente Ferrari, "se suscitaron todavía ecos, aunque debilitados de la cuestión Zuloaga, es decir los que reprochaban al pintor desde sus comienzos haber pintado -decían- una España para extranjeros; otros afirmaban que la obra de Zuloaga llegaba tarde; no faltaban los profesionales que reflejaban los celos ante un colega que había triunfado fuera de los cotarros y las intrigas caseras, y por otra parte, los jóvenes que se daban de enterados o los snobs, opinaban que la estética de Zuloaga quedaba muy atrás de las vanguardias del momento"

Lafuente Ferrari, Enrique: "La pintura como fuerza", en Zuloaga. Los Genios de la Pintura. Ed. Sarpe. Madrid, 1990, p. 13.

En efecto, con motivo de la exposición, se escribió mucho de nuevo sobre Zuloaga. Eugenio Noel, que no fue el único publicó un artículo que tituló "La cuestión Zuloaga en el arte", en *El Imparcial*, 2, enero, 1927. Asimismo, Ramón Pérez de Ayala: "El arte nuevo y Zuloaga". *La Prensa*. Buenos Aires, 10 y 24 de julio, y 7 de agosto, 1927 (Este texto recogía una conferencia pronunciada por el autor en el Círculo de Bellas Artes con motivo de la muestra, el día 23 de diciembre de 1926); Juan de la Encina: "De Arte. Coloquios a la deriva". *La Voz*. Madrid, 25 de diciembre de 1926, entre otros muchos.

²⁷⁰ Francés, José: "Vida artística. La Exposición Zuloaga". *La Esfera*, num. 673. Madrid, 27, noviembre, 1926, p.12.

²⁷¹ *Ibidem*.

fin, la riqueza cromática paseada bajo la luz, el polvo y las miradas de muchos países.

Y entonces buscamos la coetaneidad inmediata, cronológica, de los cuadros nuevos. pero si ellos son los tres retratos de Belmonte - acaso lo más débil, lo menos sólido, lo menos bello de cuanto ha pintado Zuloaga-, el retrato del Dr. Marañón, el de la Duquesa de Alba, bonito y agradable como una portada de revista enemiga de las tendencias modernas en el arte editorial, preferimos volver al empaque museal de los anteriores, a toda esa positiva capacidad de pintor que hay en el retrato de *Buffalo*, en los *Torerillos de aldea*, en el retrato de la señorita Malinowska, o en la *Cófradía de Cristo de la Sangre*.

O en todos sus paisajes, los de ayer y los de hoy.(...) Es el Zuloaga paisajista el que más nos interesa hoy, el que enlaza exacto la sensibilidad moderna con la tradición escolástica".²⁷²

Después de esta exposición a Zuloaga se le ofreció una sala individual, como a Benedito, Anglada y Sotomayor, en la Exposición de Barcelona de 1929. La polémica sobre el pintor iba cediendo. En 1932, Margarita Nelken plantea la necesidad de una sala dedicada en exclusiva al pintor, en el Museo de Artes Moderno, del que ella misma sería vocal en 1934.²⁷³ En 1938, obtuvo el Gran Premio Mussolini en la Bienal de Venecia, donde contó con una sala individual para sus treinta y cinco obras. En 1939 expuso en Bilbao en la segunda quincena de mayo, y en 1941 en el Museo de Arte Moderno de Madrid.²⁷⁴ Había tomado partido por el franquismo. De estos años sólo escribió Francés en dos momentos, y ya poco nuevo aporta.²⁷⁵ Insiste en la preferencia por los

²⁷² Ibidem, p. 13.

²⁷³ Vid. Nelken, Margarita: "La transformación del museo de Arte Moderno", en *Revista Española de Arte*, num. 4. Madrid, diciembre 1932, pp.191-199.

²⁷⁴ En esta exposición presenta veintiún obras, en ellas un retrato de Franco. Azorín escribió sobre el evento: "Ignacio Zuloaga". *Vértice*, num. 5. Madrid, junio, 1941.

²⁷⁵ Francés, José y Gaillard, Georges: *Album de pintura moderna. Prólogo y texto biográfico-crítico de...* Ed. Labor. Barcelona, 1935, s.p.

El libro está formado por una introducción y una serie de láminas a través de las que se comenta la obra del artista. De Zuloaga se han elegido dos obras: *Mi tío Daniel y su familia* y *La víctima de la fiesta*. El contenido es prácticamente el mismo de el último artículo de *La Esfera*.

paisajes,²⁷⁶ y pone todo el énfasis en el primer Zuloaga, lo que facilita a este trabajo de investigación la entrada de otro artista de gran interés para Francés: Anglada Camarasa. Pero reproducimos su visión de Zuloaga en 1935:

"A Zuloaga le vemos hoy como a ciertos retratos de personas que nos interesaron mucho, que impulsaron en otra época nuestros resortes sentimentales, que incluso admiramos vivas y que ya enmudecieron para siempre.

Asistimos a la consagración, un poco amarga de un artista que reflejó un credo y unos gustos diferentes a lo actual y a lo eterno. Vemos al artista en el umbral del siglo XX como una fantasmagórica preocupación quijotesca del arte, blandiendo su lanzón y arengando a los escasos secuaces de su tendencia. Siempre que miremos así al umbral del siglo le veremos en tal guisa, y junto a él Sorolla flameando las banderas de sus cadmios, bermellones y ultramares, y a Hermen Angada levantando arcos de triunfo de su pompa decorativa y modelando las carnes morenas de sus gitanas en la celistia estrellada de sus nocturnos.(...)

Pero hay algo que siempre estuvo y estará bien en Zuloaga: los paisajes".²⁷⁷

Con motivo de su muerte escribió en *La Vanguardia*: "Zuloaga, hoy y ya siempre". Barcelona, 2 de noviembre de 1945.

²⁷⁶ Del mismo modo lo hace Lafuente Ferrari con respecto a los paisajes pintados en los años de la postguerra y coetáneos de la Segunda Guerra Mundial, años que transcurren en familia, entre Zumaya y Madrid, "y en los viajes por España de los que salen acaso los mejores paisajes que nacieron de su pincel. Son los paisajes de sus tierras predilectas".

(Lafuente Ferrari, Enrique: "La pintura como fuerza", en *Zuloaga. Los Genios de la Pintura*. Ed. Sarpe. Madrid, 1990, p. 13.

²⁷⁷ Francés, José y Gaillard, Georges: *Album de pintura moderna. Prólogo y texto biográfico-crítico de....* Ed. Labor. Barcelona, 1935, s.p.

Pues bien, la primera vez que aparece en la crítica de José Francés el nombre de **Hermenegildo Anglada Camarasa (1871-1959)**²⁷⁸ es con motivo de la Exposición

²⁷⁸ Nacido en Barcelona y formado en distintos talleres, con Tomás Moragas, Josep Planells y Modest Urgell (1839-1919) en quien él reconoce a su verdadero maestro. Así, su primer estilo está imbuido del paisajismo melancólico de este pintor, lo que queda de manifiesto en la primera exposición individual en la Sala Parés en Barcelona en 1894. Este año se traslada a París, acude a la Academia Julián y a la Colarossi. Realiza un enorme esfuerzo por hacerse un hueco en el ámbito artístico parisino. Participa en el Salón National de París en dos años consecutivos, 1898 y 1899. Y de este modo empieza a pintar la vida galante de esta ciudad. Cambian, como es lógico, las influencias que ahora serán postimpresionistas de Toulouse Lautrec o Degas, en una pintura sobre todo colorista y muy libre en la técnica. En 1900 expone de nuevo en la Sala Parés en Barcelona y su obra se percibe como muy innovadora. Expone en distintos países europeos: Bruselas (1902, Libre Estetique), Londres (1903 y 1904, International Society of Fine Arts), Berlín (1901 1902 y 1904, Eduard Schulte Kunst Salón), Viena (1904, Wiener Sezession) y Venecia (1903, V Biennale), en todas con gran éxito. En 1904 viaja a Valencia en verano y, de nuevo, se produce un cambio de temática. Se inicia en los temas populares valencianos, alternados con los andaluces. Continúa exponiendo en los certámenes europeos más importantes: Salón National (1905 y 1906), Salón d'Automne (1906) y Salón des Orientalistes (1908) en París; VI y VII Bienales de Venecia (1906 y 1907); XI Sezession, en Berlín (1906); Exposición general de Bellas Artes de Bruselas (1907); en Barcelona en 1906 en "Exposición de obras de arte y libros catalanes", organizada por la Lliga Regionalista, y en 1909 en la Sala Parés. En 1910 participa en Argentina en la Exposición Internacional de Arte del Centenario del Mayo, a la que accede probablemente gracias a los discípulos argentinos que se congregaron en torno a él en París en estos años. En 1911 expone en Roma en la Exposición Internacional de Bellas Artes, y en 1913 en Praga en la Exposición Anual de Bellas Artes de Bohemia. En 1913 viaja a Mallorca, donde se instalará definitivamente poco antes del comienzo de la Primera Guerra Mundial. A partir de ahí se puede hablar de sus primeros triunfos en España.

Sobre Anglada Camarasa ver: Bénédite, Leonce: *Histoire des Beaux Arts 1800-1900*. Ed. Flammarion. París, c. 1900, pp. 528-529.; *La peinture aux XIX ème siècle*. Ed. Flammarion. París, c. 1910, pp. 25-48.; Periquet, Fernando: "El pintor Anglada Camarasa" en *Hojas selectas*. Barcelona, t.VIII, 1909, pp. 564-568.; Xenius (Eugenio D'Ors): "la gràcia i el peccat del pintor Anglada". *La Veu de Catalunya*. Barcelona, 23, mayo, 1915.; Grau, Jacinto: "El arte de Anglada". *Atenea*. Madrid, agosto, 1916, pp. 201-208.; Laroche, Fernando: "Discurso leído por Don Fernando Laroche en el banquete de homenaje a Hermen Anglada". *Atenea*. Madrid, agosto, 1916, pp. 209-213.; Abril, Manuel: "La Exposición Anglada". *Atenea*. Madrid, agosto, 1916, pp. 214-230.; Oberón (Pérez Dolz, Francisco?): "Hermen Anglada Camarasa. Ensayo exegetico de su obra". *Atenea*. Madrid, agosto, 1916, pp.231-241.; Nelken, Margarita: "El orientalismo español. La pintura de Hermen Anglada Camarasa". *Fíguro*, num. 5. Madrid, 1916.; Harris, S. Hutchinson: "Hermenegildo Anglada Camarasa". *The Studio*, num. 394. Londres, 15, enero, 1926, pp. 3-10.; Abril, Manuel: *De la naturaleza al espíritu*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1935, pp. 105-107.; Lafuente Ferrari, Enrique: "La exposición de los "cuatro gats" y el modernismo catalán". *Clavileño*, num. 28, año V. Madrid, julio-agosto, 1954, pp.35-45.; *Catálogo Anglada Camarasa. Exposición homenaje*. Instituto de Cultura Española. Buenos Aires, 1955.; Fúster Mayans, Gabriel: *Anglada Camarasa*. Ed. Atlante. Palma de Mallorca, 1958.; Lafuente Ferrari, Enrique: "Despedida a Hermen Anglada". *Papeles de Son Armadans*. Madrid-Palma, año IV, tomo XIV, num. XL, julio 1959, pp. 73-76.; Cortés, Juan: "Hermen Anglada Camarasa". *Goya*, num. 31. Madrid, julio-agosto, 1959, pp. 25-31.; *In Memorial*. Publicación de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge. Barcelona, 1961. (Sobre miembros de la Academia desaparecidos entre 1956 y 1959).; Castillo, Alberto del: "El arte en Europa alrededor de 1918". *Goya*, num. 86. Madrid, septiembre-octubre, 1968, pp.82-87.; Camón Aznar, José: "El Modernismo en el Casón". *Goya*, num.93. Madrid, noviembre-diciembre, 1969, pp. 134-143.; Gich, Joan: *Anglada Camarasa, sempre pintor*. Pollensa, 1976.; Fontbona, Francesc y Miralles, Francesc: *Anglada Camarasa*. La Polígrafa. Barcelona, 1981. (Se trata de la monografía más completa sobre el pintor, e incluye el catálogo razonado de su obra);

Internacional de Venecia de 1914, en la que participaba trece pintores españoles, entre ellos Sorolla, Chicharro, Rusiñol, López Mezquita, los Zubiaurre, Benedito, Rodríguez Acosta, Hermoso y Casas que, "a pesar de sus prestigios, a pesar de la indiscutible belleza de sus obras -algunas ya conocidas en España- no es ninguno de ellos el triunfador definitivo, inatacable de esta exposición. Este triunfador -una vez más y siempre fuera de España- es Hermenegildo Anglada Camarasa, a quien se le ha consagrado una sala entera y que en 1914 ratifica en Italia su personalidad de gran colorista, después de las victorias de 1903 y 1911.(...) El caso del catalán Anglada Camarasa como el caso del vasco Zuloaga son un poco vergonzosos para España".²⁷⁹

Se trataba de la primera llamada de atención que haría Francés sobre este pintor. La siguiente sería con motivo de la Exposición Anglada en el Palacio de Bellas Artes de Barcelona en 1915,²⁸⁰ acontecimiento que le sirvió a Francés para dar a conocer al público lector los triunfos y logros de Anglada fuera de España, su obra repartida en Museos extranjeros:

"Fuera de España siempre. Porque el señor Anglada Camarasa no ha expuesto nunca en los certámenes oficiales españoles. No forma parte de lo que pudiéramos llamar el escalafón de medallas; pero en cambio puede alegar en un momento dado el siguiente escalafón de méritos: Miembro de honor de la Academia de Bellas Artes de Milán, miembro societario del Museo Hispano-Americano de Nueva (pag.186) York, de la Sociedad Internacional de Pintores y Escultores de Londres, de la Secesión de Munich, de la de Berlín y de la Sociedad de Bellas Artes de París.

Posee los grandes premios de honor de la Exposición Internacional de Buenos Aires y de Venecia, y rechazó el de la Internacional de Roma de 1911 por considerar ilegal la constitución del

VV.AA.: Anglada Camarasa. Catálogo Exposición Caixa de Pensions. Barcelona, Madrid, 1981-1982.; Calvo Serraller, Francisco: El pintor Hermen Anglada Camarasa y las tendencias artísticas de fin de siglo", en Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló. Ed. Alianza. Madrid, 1990, pp. 77-83.

²⁷⁹ Francés, José: "De Norte a Sur. (...)El pintor Anglada". La Esfera. Año I, num. 33. Madrid, 15, agosto, 1914.

²⁸⁰El mismo año expuso en Barcelona en las Laietanes y en el Ateneo Barcelonés.

Jurado, con lo que dio un alto ejemplo de solidaridad artística con sus compañeros españoles.

Tanto en esta de Roma como en la de Venecia se le destinaron las salas de Honor.

En los Museos de Arte Moderno de París, Londres, Berlín, Petrogrado, Moscú, Gante, Estocolmo, Buenos Aires, Bruselas, Dresde, Nueva York y Chicago, existen obras suyas".²⁸¹

Para Francés la obra de Anglada es siempre una exaltación de España, "de una España optimista, luminosa, que nada pide a las negruras ásperas de la raza, que no sugiere trágicas visiones de fanatismo religioso o de lujuria sombría. Es, en cambio, la externa visualidad, las prodigalidades de luz, los ritmos graciosos de la línea, junto a las decorativas armonías de color".²⁸² Lo identifica con Zuloaga, en cuanto que ha logrado una reputación mundial en la que no han intervenido las consagraciones oficiales. Esto provocó la existencia de una leyenda sobre el pintor que lo presentaba como un Anglada orgulloso, despreciativo, encaramado en lo alto de un arte que se podría denominar como de "exportación con españolerías traducidas al francés".²⁸³

La existencia de esa leyenda no agradaba a Francés, que se planteaba cómo se podría deshacer. De esta manera indicaba que era conveniente la venida a España del pintor, "no en busca de la gloria que bien le aureola ya el rostro(...), sino a exponer sus obras noblemente, en un sano impulso de fraternidad, con los artistas españoles de hoy, con los críticos españoles de hoy, que *no son los de ayer* ; es decir, aquellos que pudieron obligarle a él y a Zuloaga a una expatriación digna de todos los respetos".²⁸⁴

La exposición de Barcelona se presentaba para el crítico como algo verdaderamente atractivo. Como ya era habitual, la muestra había creado polémica: críticas en algunas revistas catalanas, hostilidad de los pintores jóvenes de la "escuela mediterránea", y afirmaciones de otros pintores madrileños que le aseguraron que la exposición había sido

²⁸¹ Francés, José: "La Exposición Anglada". El Año Artístico 1915. Ed. Mundo latino. Madrid, 1916, p. 186.

²⁸² Ibidem.

²⁸³ Ibidem.

²⁸⁴ Ibidem.

un fracaso. De alguna manera, Francés había insinuado algo de esto en *Mundo Gráfico* en 1915, "sin apadrinarlo por completo, naturalmente".²⁸⁵ Todo ello hacía aumentar su interés por la exposición Y no quedó defraudado. Hasta este momento, Francés conocía la obra del pintor en gran parte a través de reproducciones y, sólo en parte, de obras originales.²⁸⁶ Asimismo, señala como algo curioso el que algunos le tachasen de enemigo de Anglada, "siendo así que en todo momento fui uno de sus más entusiastas panegiristas".²⁸⁷ Su impresión ante los cuadros del artista la explica como sigue a continuación:

"Por eso cuando, al fin, visité la Exposición Anglada; cuando pude comprobar el éxito de las fiestas celebradas en el Palacio de Bellas Artes, como si las mujeres vestidas de mantones de Manila, salieran de los cuadros para hallar las mismas palpitantes luces, iguales bellas transparencias en el aire encantado de la noche que en la magia de los lienzos; cuando comprendí que la opinión de *La Veu de Catalunya*, las bromas de *L'Esquella de la Torratxa* y el encogimiento de hombros de los muchachos demasiado impacientes por la conquista del nombre no respondían a la impresión general, sentí una íntima alegría.

Y no como la insinuación de antes, sino como una afirmación rotunda, y ya contrastada, lo hago constar así".²⁸⁸

La exuberancia de su pintura la relaciona Francés con su figura, su simpatía, su claridad, su carácter impetuoso y su fogosidad verbal, que le hace transfigurarse al hablar. Y así transcribe las palabras de Anglada sobre la idea que albergaba él mismo ante la pintura: "Yo quisiera pintar la España que debía ser, inculcar en los espíritus una pedagogía de color, buscar la solución de los problemas sociales después de conseguido un optimismo visual".²⁸⁹

²⁸⁵ Ibidem, p. 187.

²⁸⁶ Vid. Ibidem.

²⁸⁷ Ibidem.

Y recordaba en el texto su artículo de *La Esfera*, num.33, 15.8.1914.

²⁸⁸ Ibidem .

²⁸⁹ Recogido en Ibidem, p. 189.

En cuanto al arte de Anglada destaca la importancia del color del que todo parece depender, incluso la luz que, más que real, es imaginada y exuberante. Lo cataloga como buen compositor y dibujante, y le adscribe la capacidad de sugerir otras artes por medio de su técnica:

"Al color parece, en efecto, supeditado todo, y todo ofrecido en holocausto suyo. De tal manera lo creemos así, que no es la luz que impone fantasías coloristas, sino que, para mayores brillantez, exuberancia y casi agresivas armonías, la luz se esclaviza al color. Por eso Anglada desdeña muchas veces el sol y completa con luces coloreadas aquellos caprichos coloristas que concibiera imaginariamente.

¿Sin verlos? No. Antes los ha visto; pero con una visión especial, peculiarísima, que ya le da la pauta de cambios extraños y de irreales matices. Diríase que entre las cosas y los aspectos naturales pasa su temperamento, sutilizado en transparencias.(...)

La omnipotente orgía colorista se exalta y magnifica a sí misma, con una complacencia sensual, con un desbordamiento luminoso extraordinario. Llega a perderse la noción de pintura puramente tal, a pesar de cómo la vemos trabajada de distintas facturas: con gruesos ásperos, con empastes casi convexos para modelar, con transparencias finísimas, con roces apenas perceptibles que asoman detrás del toque "delgado" del granillo del lienzo.

Llegan a perderse, como digo, los procedimientos. Surge, en cambio, la evocación hecha realidad, de que no es un lienzo pintado lo que tenemos ante nosotros, sino trabajos de cerámica, de esmaltado, de tapicería, hasta de japonesas lacas o de pérsicas sedas tejidas con espléndida riqueza de motivos...

Sin embargo, ahondando más en el arte de Anglada, vemos que el encanto de sus cuadros no está sólo en la exuberancia colorista (...). En Anglada hay también un gran compositor y un formidable dibujante. (...) Es sobre todo y ante todo, un gran decorador. Aun las figuras aisladas, despojadas de fondos complementarios, están concebidas con un sentido armónico y rítmico, que nada pide la

realidad del modelo y se lo otorga todo a la elegancia de las líneas y a la riqueza cromática”²⁹⁰

En relación con esta primera exposición echa de menos una trayectoria completa de la obra del pintor. Falta la primera época, los cuadros de temática parisina. Distingue aquella etapa en la que los cuadros” no tendrían ese sentido matemático de las proporciones que tienen sus cuadros actuales; pero sí la prodigalidad colorista, un poco instintiva entonces; más consciente, más sólida, en sus sabios aprovechamientos ahora”.²⁹¹ Por otra parte, distingue dos tendencias, no épocas, entre lo que se ha expuesto. Las dos bien definidas y las dos representadas en dos obras: *Valencia* (c. 1910. Museo Anglada. Palma de Mallorca) y *Sonia de Klamery* (c. 1913. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid).²⁹²

La primera se caracterizaría por la exuberancia de color y la claridad, y en ella incluye *Novia valenciana* (c. 1911. Museo Anglada. Palma de Mallorca), *Valenciana entre dos luces*, *El ídolo* (c. 1910., Museo Anglada. Palma de Mallorca), *Dolores la murciana*, *Campesinos de Gandía* (1909, antigua colección Jesús Cambó, Barcelona), *Muchachas de Liria*, *Desnudo bajo la parra*, y *Retrato de Magda Jocelyn* (c. 1904. Museo Nacional de Arte de Cataluña).

La segunda, de colorido más noble, más sobrio, más depurada y refinada, en la que muchas de sus obras se caracterizan por la verticalidad en la composición, y con una novedad: ”en esta última tendencia angladesca, los negros tienen una significación que desmiente la regla primordial de los impresionistas franceses. En efecto, Anglada emplea

²⁹⁰ Ibidem. pp. 189-191.

²⁹¹ Ibidem., p. 191-192.

²⁹² Casi de la misma manera que Francés, con algunas matizaciones, Francesc Fontbona distingue, a partir de 1904 una tendencia en Anglada hacia la estilización de temas folclóricos, no de una manera anecdótica, sino movido fundamentalmente por la atracción que sentía por el colorido. Es decir, es como si el valor cromático de estos temas le hubiera llevado a la pintura de estas obras. A esta iniciativa pertenecerían *Campesinos de Gandía*, *El tango de la Corona* (que Francés, como se verá más abajo, individualizará), y *Valencia*, entre otras. Asimismo, señala cómo a este período pertenecen obras que califica de ”carácter folclórico pero de depuradísima actitud”, sobre todo composiciones formadas por figuras en vertical, por ejemplo, *Sevillana*, *El ídolo*, *La Gata Rosa* y *Sonia de Klamery*. La idea es muy similar a la de José Francés, si bien éste añade a la actitud el colorido, lo que le hace incluir *El ídolo*, entre las primeras por las tonalidades claras preferidas en esta obra por el pintor, frente a los negros y tonos más fuertes empleados en otras obras.

Vid. Vid. Fontbona, Francesc y Miralles, Francesc: *Anglada Camarasa en el Gran Hotel. Redescubrir una época*. Fundación La Caixa. Barcelona, 1993, pp. 160-161.

negros absolutos, que intercambian valores con los tonos inmediatos o que dan una sensación de suprema elegancia".²⁹³ A ella pertenecen *Mariposa de noche*, *Sibila* (c. 1913. Museo Anglada. Palma de Mallorca), *Malagueña*, *La de los ojos verdes*, *Madrileña*, *Mlle. Galvy*, *La dama negra*, *La cartagenera*, *Granadina*, *La gitana y el niño* y *Los enamorados de Jaca*.

De éstas, dos obras le sirvieron a Francés para establecer las diferencias entre las dos tendencias: *El ídolo* y *Sibila*. En la primera representa a un torero que Francés compara con los de Zuloaga, más bravos, más viriles. *El ídolo*²⁹⁴ es "fino, bello, como de origen divino; tiene un aspecto divino de efebo y sus carnes están tratadas, por ejemplo, con más apariencia de feminidad que las de *Novia valenciana*(...). En cambio, *Sibila* -construida como una tanagra- es fuerte, rígido, viril, de una sobriedad técnica, de una parquedad en el color, ignoradas en Anglada".²⁹⁵ Tanto este artista como Anglada habían sido premiados con medalla de oro en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Roma en 1911.

Había una obra en la Exposición que, para Francés, quedaba fuera de esa clasificación que hacía de la obra de Anglada. Se trataba de *El tango de la Corona* (obra que en sus escritos aparece como *La danza de la Corona*), obra que se ha considerado como emblemática de los temas gitanos de Anglada²⁹⁶ y que, en palabras del crítico es "lienzo admirable, en el que vibra una sensualidad penetrante, en el que la ciencia del arabesco llega (..) a su máxima seguridad y belleza, (y que) no admite clasificación. Es él, solo y único en su extraña inquietud de paisaje y de fauna abisales, con sus tentaculares abrazos y contorsiones de danzarinas, con los estremecimientos de los

²⁹³ Ibidem, p. 193.

²⁹⁴ Este cuadro fue muy polémico en la exposición que celebraría Anglada en Madrid en 1916, precisamente por su femineidad. En efecto, el modelo del pintor fue una joven, de ahí su indeterminación. Por otra parte, según Francesc Fontbona, el modelo aparece de forma similar, en otros contenidos, en la obra de Gustav Klimt(1862-1918).

Vid. Fontbona, Francesc y Miralles, Francesc: Anglada Camarasa en el Gran Hotel. Redescubrir una época. Fundación La Caixa. Barcelona, 1993, p. 112.

²⁹⁵ Francés, José: loc. cit, pp. 192-193.

²⁹⁶ Fontbona lo ha visto de este modo, así como Valencia lo sería de los temas valencianos.

Vid. Fontbona, Francesc y Miralles, Francesc, loc. cit., pp. 106-111.

blancos álamos, dentro todo ello de una luz de luna que penetrara hasta el fondo".²⁹⁷ Más adelante, con motivo de la Exposición de Anglada Camarasa celebrada por iniciativa de la Asociación de Pintores y Escultores y organizada por el Círculo de Bellas Artes, en el Palacio del Retiro,²⁹⁸ vuelve sobre la obra y dice más: "es la danza nupcial de la raza errante y morena(...), es un poema de lujuria y fanatismo".²⁹⁹ Y concluye: "me parece uno de los cuadros más hermosos de toda la pintura española moderna y clásica".³⁰⁰

Con respecto a dicha exposición es precisamente Francés quien nos pone en antecedentes del clima que generó la muestra, lo cual, por cierto, le produjo una enorme indignación, como se ve a continuación:

Repito el triunfo unánime de Anglada fuera de España, para que resalte más el contraste de este espectáculo lamentable dado por la ignorancia y la cretinidad de los profanos y la malevolencia de unos cuantos artistas, aquí en Madrid, con motivo de la Exposición.

Y no se venga con el viejo y desacreditado tópico de que Anglada pinta una España convencional, porque para ciertos individuos lo que ellos no saben o no pueden ver, es convencional visto por los demás.

Es que en España la incultura artística es endémica y el único término de comparación las visitas rápidas, demasiado rápidas al Museo de Prado. No conciben otro siglo pictórico que el XVII, y todo

²⁹⁷ Francés, José: *loc. cit.*, pp. 192.

²⁹⁸ Fue requerido para esta exposición por los miembros de la Generación del 98 en pleno, así como de otros intelectuales (Vid Fontbona, Francesc: *Reflets. 50 ans de peinture espagnole 1880-1930 dans la collection du Banco hispano americano. Banco Hispano Americano. Barcelona, 1991, p.102.*) Suponemos que entre ellos estaría Francés, dado el protagonismo que tuvo, como se deduce del hecho de que con motivo de esta exposición José Francés pronuncia una conferencia: *El Arte de Anglada. Su significación. Sus consecuencias. Sus peligros.* Conferencia dada por el crítico de arte don José francés el día 5 de julio de 1916 en el local de la exposición. Madrid, 1916.

El contenido de esta conferencia está reproducido en "La Exposición Anglada". *El Año Artístico 1916.* Ed Mundo latino. Madrid, 1917, pp. 219-218. Asimismo, hay una introducción en la que Francés sitúa al lector en el contexto del momento, expone los logros de Anglada hasta ese período y reivindica para el artista la inclusión en el contexto pictórico europeo.

²⁹⁹ Francés, José: "La Exposición Anglada". *El Año Artístico 1916.* Ed. Mundo Latino. Madrid, 1917, p. 225.

³⁰⁰ *Ibidem.*, p. 226.

lo que no corresponda a ese siglo no es buena pintura. ¡Llegan incluso a desdeñar a Goya!... A Goya que es mucho más grande que Velázquez; a Goya que ni tuvo ni tendrá rival que le venza.

A Hermen Anglada Camarasa no le han faltado para su éxito definitivo los ataques violentos, coléricos, agresivos (...) Creíamos vivir por un momento aquel capítulo maravilloso del libro de Emilio Zola, *L'oeuvre*, en que la gente se burlaba del *Plein air* de Claudio Lantier.

Por otra parte, esta injusta actitud (...) dio lugar lógicamente a exageraciones del campo contrario de los apologistas, quienes han dicho cosas estupendas y arbitrarias.

Unos y otros no han sabido conservar la precisa ecuanimidad, el sereno eclecticismo que debe presidir todo juicio artístico”.³⁰¹

Desde esta apreciación, que se convertirá en el principio que determine la crítica de Francés, equipara a Anglada con otros artistas cuya obra supuso una ruptura con lo anterior, causa por la que fueron muy criticados: "Con Anglada Camarasa se repite el caso de todos los renovadores estéticos. ¿Acaso el impresionismo francés no excitó esa indignación? ¿Acaso Rosales no fue lapidado e incomprendido por el público de su época? ¿Se han olvidado tan pronto los comienzos del sorollismo, cuando el gran maestro hundió para siempre la pintura de historia?".³⁰²

Sin embargo, lo que merece más atención es la pregunta que se hace a continuación sobre la relación de la obra de Anglada con la de otros pintores europeos pues, aunque sin profundizar, y de un modo algo desordenado, lo sitúa en un entorno europeo del que Anglada es, sin duda, parte integrante y parte muy activa con anterioridad a su llegada y a la consolidación de su pintura en España:

¿Se conocen al menos las modernas tendencias de la pintura alemana? ¿Se sabe por casualidad que hoy día la exaltación de la luz y del color y la obsesión decorativa constituyen los dos principios

³⁰¹ Ibidem., p. 210

³⁰² Ibidem .

estéticos más importantes? ¿Qué se diría frente a los lienzos de Brangwyn, de Besnard, de La Touche, de Leon Bakts, de Adolfo Müntzer, de Henri Martin, de Maurice Denis, de Orlik, de Potter, de Gustavo Klimt, de Eduardo Munch, de Tokai, de Luis Sargent, de Arturo Kampf, De Blamire Young...? ¿Se ha pensado siquiera en averiguar si esta pintura de Anglada es algo más que un fruto esporádico, algo más incluso de una consecuencia de la renovación pictórica extranjera, si respondía, en fin, a los demás conceptos estéticos y éticos de su época?. ¿Se le han buscado concomitancias con otros aspectos sociales?

Y así, de toda la lista de pintores, merece destacar a Frank Brangwyn (1867-1956),³⁰³ Leon Bakts (1866-1924),³⁰⁴ Henri Martin (1860-1943)³⁰⁵ y Gustave Klimt (1862-1918) que, en cualquier caso, es el más importante en esta enumeración, ya que fue fundador de la Sezession vienesa, en la que había participado Anglada, y cuya trayectoria se puede poner en relación con la del pintor español. De tal manera que, como señala Francisco Calvo Serraller, "el arte de Anglada tiene un claro sabor alemán y, más concretamente, de focos como Munich y Viena.(...)El sobrecargado decorativismo que practica Anglada por aquellos años puede relacionarse, por otra parte, con el de pintores como Gustav Klimt, pintor que alcanza entonces una fama internacional considerable".³⁰⁶ Asimismo, no conviene olvidar que los dos artistas compartieron la medalla de oro en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Roma en 1911, exposición en la que Anglada presentó, entre otras obras, *El ídolo* (c. 1910), obra que en palabras de Francesc Fontbona, "es el exponente de un estilo de composición plana, forma eurítmicamente esquemática y ornamentación en la que las zonas casi vacías

³⁰³ Pintor y grabador de formación autodidacta que durante la década de 1880 diseñó tapices para William Morris. Vinculado a Arts and Crafts, es fundamentalmente pintor decorador. Pintor reconocido y de éxito, siempre al margen de la vanguardia.

³⁰⁴ Es pintor y escenógrafo, formado en la Academia de Arte de Moscú. Empezó en el mundo artístico como ilustrador y escenógrafo. Esto último desde 1903 en los teatros Imperiales. Desde 1909 aparece vinculado a Dhiaghilev y a los Ballets rusos. Tenía una especial sensibilidad para el color que aprende de las tradiciones del campesinado de su tierra, así como para la opulencia de los espectáculos y los movimientos de líneas sensuales y onduladas. Eco e influencia en el Art Deco.

³⁰⁵ Este pintor francés fue discípulo, como Anglada, de Jean Paul Laurens (1838-1921). Recibe influencias de los Macchiaoli en Italia, de Seurat y de Gustave Moreau. Es pintor de lo cotidiano.

³⁰⁶ Calvo Serraller, Francisco: *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*. De Eduardo Rosales a Miquel Barceló. Ed Alianza. Madrid, 1990, p. 78

alternan con otras superficies colmadas de elementos brillantes. Era un modelo pictórico que, con otra personalidad pero con elementos parecidos, se evidenciaba también en la obra de Gustav Klimt".³⁰⁷ Y así, con respecto a ese decorativismo piensa José Francés, que "debe tenerse en cuenta que todo cuanto Anglada nos ofrece, responde al convencimiento pleno y bien orientado de que el arte pictórico no tiene ya otra finalidad que la decoración, la ornamentación; lo que Henri Martin y Besnard en Francia; Brangwyn en Inglaterra; Frank Stuck, Leo Putz y Fernando Hodler en Alemania; Leon Baksts en Rusia, realizan ya de un modo victorioso sobre las demás tendencias".³⁰⁸ Es decir, de nuevo, aquí ya como afirmación, no como pregunta, la enumeración de otra serie de pintores, algunos coincidentes con la lista anterior, entre los que encuentra perfectamente incardinado a Anglada, indicativo del "triunfo general de un estilo manierista y refinado, muy ecléctico".³⁰⁹ Algo que Francés calificó de "cosmopolitismo ingrávito y sutil",³¹⁰ y Fontbona de "cosmopolitismo exuberante".³¹¹ Y algo que, por otra parte ratificaba el propio Anglada cuando expresaba su credo estético: "Resolver problemas pictóricos según las leyes de nuestro organismo visual" y "Realismo, selección de realismo y, como consecuencia de esto, llegar a un decorativismo que considero la más alta nota del arte pictórico".³¹²

Asimismo, como se ha visto más arriba³¹³ la relación con la pintura rusa de vanguardia era un hecho desde 1904 hasta los años inmediatamente anteriores a su llegada a España ya que se planteaba la estilización y la elegancia en el tratamiento de lo folclórico y "esta estilización estaba en la línea seguida por diversos artistas rusos de vanguardia que habían encontrado un camino localista y a la vez universal en sus temas

³⁰⁷ Fontbona, Francesc y Miralles, Francesc, loc. cit., p. 112.

³⁰⁸ Francés, José: loc. cit., p. 219.

³⁰⁹ Calvo Serraller, Francisco: loc. cit., p. 81.

³¹⁰ Francés, José: loc. cit., p. 218.

³¹¹ Fontbona, Francesc: "La pintura modernista en España" en H.H. Hoffstätter, Historia de la pintura modernista europea. Barcelona, 1981, p. 268.

³¹² Recogido por José Francés en Homenaje a H. Anglada Camarasa .Exposición General de Bellas Artes. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1954, p. 8.

³¹³ Vid. supra, nota 860.

plásticos populares".³¹⁴ Y ya, concretando algo más, Calvo Serraller recuerda la relación y parecido de la obra *Campesinos de Gandía*, de Anglada, con los jinetes de la obra *Reitendes Paar* (1907) de Kandinsky (1866-1944), dato conocido a partir del estudio de Pegg Weis sobre el pintor ruso.³¹⁵

La siguiente apreciación sobre el arte de Anglada Camarasa por parte del crítico la encontramos en su comentario a la Exposición Internacional de Bilbao celebrada en 1919. En ella se le cedió una sala individual, lo mismo que a otros artistas³¹⁶ Aquí ya no hay explicaciones, razonamientos, etc., sino simplemente el gozo ante la contemplación del arte del pintor, que quedaba expresado en los siguientes términos:

"Luego de la densidad intelectual de Ignacio Zuloaga, la mirada se recrea con el rico artificio de Anglada. Anglada siempre otorga ese optimismo sensual de su pintura, pródiga de color y de armonía. Trata la materia con tal lujuria, con tal voluptuosidad, casi carnal, que es un placer físico contemplarla. Olvidamos la fidelidad representativa para no sentir más que el goce de los bellos arabescos y las rutilantes gamas. No importa que esto sea un árbol y aquello un torso de mujer, y lo de más allá una guimalda o lo de más cerca un anca de caballo bañada en luz brujesca. Son trozos de belleza plástica y basta., Pocos pintores contemporáneos nos dan esta sensación suntuosa, embriagadora, que Anglada."³¹⁷

Durante estos años en que Anglada realizó importantes exposiciones en la Península, él permanecía en Mallorca, a donde había llegado para instalarse definitivamente en la isla en 1914. Llegó allí aconsejado entre otros, por Gaudí, y por el

³¹⁴ Fontbona, Francesc y Miralles, Francesc, loc. cit., p. 160.

³¹⁵ Weiss, Pegg: *Kandinsky in Munich. The formative Jugendstil years.* Princeton, New Jersey, 1979, pp. 77 y 189.

El dato está recogido en Calvo Serraller, Francisco: *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990).* De Eduardo Rosales a Miquel Barceló. Ed Alianza. Madrid, 1990, p. 78.

³¹⁶ Zuloaga disponía de tres salas, y Regoyos, Echevarría y Julio Antonio, de una.

Vid. Francés, José: "La exposición Internacional de Bilbao". *El Año Artístico 1919.* Ed. Mundo Latino. Madrid, 1920, p.319

³¹⁷ *Ibidem*, p. 326

pintor argentino Francisco Bernareggi González-Calderón (1878-1959)³¹⁸ y será su residencia y su referencia hasta el fin de sus días, a pesar de que la guerra le sacaría de la isla durante unos años. Sólo se conocen las razones pictóricas por las que escogió este lugar gracias a una carta dirigida "a un amigo X" que debió advertirle del peligro que podía tener respecto a su pintura al recluirse en la isla y aislarse de los ambientes artísticos:

"Querido e ilustre amigo X:

Las apreciaciones que haces y las consecuencias que te inquietan sobre mi larga estancia en Mallorca, viniendo de un gran admirador de mi obra, merecen una contestación muy detenida. Primero, porque tus apreciaciones corren el peligro que se cometan en contra de personales tendencias que me he impuesto como disciplina en favor de un perfeccionamiento; y, luego, por el error que contraes al afirmar que el quedarse en esta isla es un peligro que pueda menguar la reputación artística adquirida. (...).

Quiero convencerte, querido amigo, que el estarme en esta isla no es un capricho, un deseo de vivir apaciblemente vegetando (no podría vivir así el que por naturaleza es un hombre de lucha).. La razón convincente del porqué me he quedado en Mallorca o se haya quedado la isla conmigo, pueden dártela tus propios escritos sobre mi obra. Escribiste sobre el amor al ritmo de la forma, del arabesco en que estas formas se enlazan, del equilibrio que se establece en la proporción de las masas; del justo cerco de la composición que las encierra. Todo esto que tú hallaste en mi obra, que a tal punto creíste que poseía, es lo que en esta isla estoy buscando para mejorarla. El código de estas leyes es

³¹⁸ Este pintor se instalaría en la isla de Mallorca hacia 1905 ó 1906, en concreto en Biniaraix, la parte más abrupta de la isla. Se aísla como lo haría luego Anglada, no busca el reconocimiento de las grandes y oficiales exposiciones. Para Francés es un compositor de grandes espacios, que construye bien y parece escultor de edificios. Valora el detalle, pero no quita espontaneidad a la obra. Tiene una gran solidez cromática y "ha sabido aprovechar las soluciones encontradas en las teorías luministas del siglo XIX; ha encontrado una ruta propicia en el esplendor consciente del angladismo"

Vid. Francés, José: "Una visión esplendorosa de Mallorca. Los poemas pictóricos de Bernareggi". La Esfera, num. 354. Madrid, 16, octubre, 1920.

una enseñanza que está aquí en todas partes, por la simple razón de que la virginidad es aquí cosa viva.(...)

Con estas manifestaciones queda concretamente explicada la causa de mi predilección y estancia en Mallorca".³¹⁹

Se desconoce quién era el destinatario de esta carta, pero me atrevería a afirmar, sin temor a equivocarme, que se trata de José Francés.³²⁰ El era quien había escrito sobre los valores de Anglada como un gran compositor³²¹ y quien expresaba las ideas a que se refiere Anglada en su estilo, tan personal, muchas veces también cargado de arabescos:

"Y si esto es en figuras aisladas, sin sujeción a otro ritmo que venga a buscar el suyo, o a los cuales habían de someterse para la total armonía, imaginad cómo será de admirable cuando agrupe las figuras sobre fondos penetrados del alma de ellas, así como a ellas les impone la relación de valores coloristas y cuando el arabesco que inician las figuras lo completan curvas de montes lejanos, vibraciones y temblores inmovilizados de árboles y arbustos o audaces guirnalda artificiales de naturales flores, que no se sabe si descienden, enamoradas del suelo, o surgieron para complacerse en levantar lo más posible su elipse florida".³²²

El hecho de que Anglada se instalara en la isla supuso que le siguieran una serie de artistas conocidos que procedían de París a donde habían llegado desde Argentina u otros países de Hispanoamérica, siendo algunos de ellos de familias de emigrantes italianos

³¹⁹ H. Anglada Camarasa: "Devoción y gratitud a Mallorca". Homenaje a H. Anglada Camarasa. Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid, 1954, pp. 11-13.

La carta transcribe una carta sin fecha incluida en Anglada Camarasa, H.: "Amor a la tierra de Mallorca". La Atalaia, num. 2. Puerto Pollensa, 10, enero, 1936. Existe un versión resumida de la misma carta en el catálogo de la exposición que se celebró en la Sala Toisón en 1960, tras la muerte del pintor.

³²⁰ Por otra parte el hecho de que la carta esté transcrita precisamente en el Catálogo del homenaje que se celebró con motivo de la Exposición Nacional de 1954, cuyo texto fue escrito por Francés, es indicativo y viene a ratificar, aunque no lo podamos documentar, esta idea.

³²¹ Vld. supra., nota 285 y 312.

³²² Francés, José: "La Exposición Anglada". El Año Artístico 1916. Ed. Mundo Latino. Madrid, 1917, p. 218.

llegados a Argentina. Procedían de familias acomodadas, sensibles al arte y a la estética del paisaje, y fueron, por otra parte, embajadores de la belleza natural de Mallorca. Formaban parte del círculo de Anglada, de lo que se ha dado en llamar la *escuela pollensina*, a la que pertenecían: Tito Cittadini, Roberto Montenegro, Gregorio López Naguil, Rodolfo Ramaugé, Rodolfo Franco, Francisco Vecchioli, Aníbal Noccetti, Mariano Montesinos, Felipe Bellini y Adan Diehl.³²³

A partir de su nombramiento como miembro de honor de la Hispanic Society of America en 1917, y de la Exposición organizada por el Instituto Carnegie de Pittsburgh³²⁴ en 1924, se inicia la proyección de su obra por Estados Unidos. De su

323 Sobre este tema ver: Fontbona, F. y Manent, R.: *El paisatgisme a Catalunya*. Barcelona, 1979, pp. 187 y ss., y Serra Busquets, Sebastià y Ripoll Martínez, Antonia: "Emigrantes e inmigrantes", en Fontbona, Francesc y Miralles, Francesc: *Anglada Camarasa en el Gran Hotel. Redescubrir una época*. Fundación La Caixa. Barcelona, 1993, pp. 33-35.

En los textos de crítica de Francés aparecen algunos de ellos:

Tito Cittadini (Buenos Aires 1886-Palma 1960), paisajista argentino que había iniciado su aprendizaje con Anglada en 1908 en París. Después se instala en Mallorca y recibe en 1922 el Gran Premio en la Exposición Regional de Palma de Mallorca, y tercera medalla en la Exposición Nacional de 1924 por Marzo en la huerta.

El artículo lleva por título "La Mallorca de Tito Cittadini", y está publicado en *La Esfera*, num. 697. Madrid, 14, mayo, 1927, pp. 14-15.

Roberto Montenegro (Jalisco, Guadalajara, Méjico 1885- Patzcuaro, Michoacán, Méjico 1968) Se introduce en el mundo artístico como dibujante e ilustrador, experiencia que le sirve para llevar a la pintura el gusto por la composición, la elegancia de las masas, los tonos decorativos. Ilustró los primeros libros de Amado Nervo, influenciado por Beardsley. Pasado el tiempo cambia su modo de pintar y se perciben en él las formas y tradiciones mejicanas. Como pintor, pesa en él la tradición del arte precolombino, a los jeroglíficos de los teocallis primitivos, los signos cruciformes y las figuras simbólicas de las primitivas miniaturas mejicanas.

Vid. Francés, José: "Un dibujante muy mejicano: Roberto Montenegro". *El Año Artístico 1918 Ed. Mundo Latino*. Madrid, 1919, pp. 102-106; (Lago, Silvio): "Siluetas de dibujantes. Roberto Montenegro". *La Esfera*. Año V, num.244. Madrid, 31, agosto, 1918; "El pintor mejicano Montenegro". *El Año Artístico 1918 Ed. Mundo Latino*. Madrid, 1919, pp.342-345.

324 El Instituto Carnegie venía celebrando exposiciones de carácter internacional desde hacía varios años. A la muestra acudían los pintores más representativos de cada nación, y con ellas se trataba de divulgar la obra de los artistas por Estados Unidos. Un comité formado por pintores y otros por los directores de museos norteamericanos se encargaba de escoger las sesenta mejores obras que con posterioridad se llevarían por Norteamérica. España fue invitada por primera vez a la Exposición en 1923 y acudieron Sorolla, López Mezquita, Chicharro, Alvarez de Sotomayor, los hermanos Zubiaurre, Martínez Cubells, José Pinazo, Néstor, Piñole, Grosso y Benedito. La de 1924 fue más pensada, más completa, según Francés. Se llevaron obras de Anglada, Mir, Rusiñol, Mongrell, Pinazo, Urgell, Martí Garcés, Martínez Cubells, López Mezquita, Bilbao, Vázquez Díaz, Alfonso Grosso, Alvarez de Sotomayor, Chicharro y Gutiérrez Solana, Néstor, Zuloaga, Zubiaurre, Arteta y Losada. Asimismo, el pintor Tito Cittadini para subrayar el acercamiento entre España e Hispanoamérica.

estancia en Mallorca casi se podría decir lo mismo que de su etapa anterior salvo que cambia los temas populares por el paisaje, "donde Anglada Camarasa encontró la más cabal identificación de la luz y del color con su temperamento íntegramente, esencialmente pictural".³²⁵

La guerra civil estalló cuando Anglada exponía en Barcelona en La Pinacoteca. Durante los años de la contienda permaneció en el Monasterio de Montserrat pintando. Una vez terminada la guerra, debido a su cercanía a lo republicano y su pertenencia a la masonería, se vio obligado a cambiar de residencia de nuevo. Su exilio transcurre en Francia en Pougues-les-Eaux. Vuelve a Mallorca en 1948 y obtiene en España el reconocimiento oficial a lo largo de estos años. En el año 1954 se exponen por vez primera sus obras en la Exposición Nacional, un total de cuarenta y tres cuadros que aportó él mismo y cedieron museos y coleccionistas particulares. Había sido invitado oficialmente y la muestra tenía carácter de homenaje. Entre las obras expuestas algunas pertenecían a épocas pasadas, por ejemplo, *Sonia de Klameryo* o *Muchachas valencianas*. Sin embargo, predominaban las "creaciones recientes, actuales, algunas aún frescas de inmediata ejecución y casi todas desconocidas de las últimas generaciones presentes-plural magnificiencia de paisajes, fantasías submarinas y de composiciones florales".³²⁶ Es decir, ya pocos cambios en su arte, lo que para Fontbona significan "el estancamiento y la decadencia estética de la obra de Anglada, quien, sin embargo, aún produjo obras considerables".³²⁷

A este homenaje se unió la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que le otorgó el título de Académico de Honor y solicitó al gobierno para el artista la concesión de la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio, con la que fue galardonado, todo ello en 1954. Dos años más tarde recibiría el Gran Premio de Bellas Artes de la Fundación Juan March.

Vid. Francés, José: "La pintura española en Pittsburgo". El Año Artístico 1924. Ed. Mundo Latino. Madrid, 1925, pp. 309-311.

³²⁵ Francés, Jose y Gaillard, Georges: Album de pintura moderna. Prólogo y texto biográfico-crítico de..., Ed. Labor. Barcelona, 1935, s.p. (El comentario del pintor Anglada corresponde a Francés.)

³²⁶ Francés, José: Homenaje a H. Anglada Camarasa. Exposición Nacional de Bellas Artes. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1954, p. 8.

³²⁷ Fontbona, Françesc y Miralles, Françesc, loc. cit., p. 161.

Tres ideas recibimos del arte de Anglada en los últimos escritos que Francés le dedica: su absoluta independencia estética y personal,³²⁸ el sentido claro y constante de lo que había de ser su obra y la pertenencia al grupo de los tres grandes pintores que, para el crítico, "afirman el tránsito del período finisecular del XIX al esplendor inicial del siglo XX (...): Sorolla, Anglada, Zuloaga".³²⁹

Con relación a las dos primeras, las palabras de Francés no escatimaban elogios en sus dos últimos artículos sobre el pintor catalán:

"Porque Anglada Camarasa, este panteísta de los miríficos deslumbramientos, no dejó nunca de ser, a lo largo de una vida gozosamente libre y fecunda; de ser él, con la más absoluta independencia de contacto tendenciosos e iconoclastismos superpuestos. Desde sus comienzos en el período finisecular del París novecentista a la gloriosa y plenaria dedicación a la tierra, el mar y el cielo mallorquines hasta sus creaciones últimas, plural magnificencia de paisajes, fantasías submarinas y de composiciones florales".³³⁰

"Porque le valor supremo y completo de la pintura de Anglada Camarasa no está sólo en su esplendor y exuberancia cromáticos, en la insuperable sabiduría de oficio y sentimiento que le consiente lograr eso, pero, además, lo otro.

Hay, sobre todas sus condiciones innatas y sin cesar perfeccionadas, la de gran compositor, la de formidable dibujante. Y, consecuencia de ellas, la que ha fijado para siempre en la historia de la pintura española contemporánea la verdad ejemplar de Anglada Camarasa: parigual a los maestros de la decoración en el mundo de las

³²⁸ Los escritos de Francesc Fontbona corroboran esta idea que queda expresada del siguiente modo:

"En el ámbito catalán, la etapa parisina de Anglada ha sido calificada de modernista, aunque por su alejamiento de Cataluña y por su estética absolutamente propia sea más exacto considerarlo un renovador solitario perpetuamente desarraigado de su país"

Fontbona, Francesc y Miralles, Francesc, loc. cit., p. 161.

³²⁹ Francés, José: "Necrología de D. Hermenegildo Anglada Camarasa (1873-1959)". Boletín de la Real Academia de San Fernando. Madrid, 1959, p. 7.

³³⁰ Francés, José: "Ejemplaridad de Anglada". La Vanguardia. Barcelona, 17, junio, 1959, p. 9.

antiguas civilizaciones y con la exigencia de superación de los modernos clasicismos.³³¹

Por último, concluir que la tenacidad y la lealtad de José Francés ante la pintura de Anglada han contribuido, sin duda, al reconocimiento en España de la obra de este artista que "como pintor, poseyó una calidad que le hace merecer un puesto destacado entre los mejores creadores españoles de nuestro siglo, pero además ocupa un papel singular debido a la originalidad de su lenguaje, dotado de un potencia equiparable a la de Zuloaga".³³²

3.3.-Los artistas catalanes

El conocimiento de la obra de Anglada, aparte las circunstancias personales que le llevaron a Cataluña, fue precisamente lo que llevó a José Francés a la reflexión sobre la importancia que tenían en aquellos años los acontecimientos artísticos en Cataluña: "Con motivo de mi viaje a Barcelona para ver la Exposición Anglada y visitar los estudios de varios artistas, pude darme cuenta de la extraordinaria importancia que se concede en Cataluña a los asuntos artísticos".³³³

De tal manera que, a partir de 1915, es de destacar en el ánimo de Francés un esfuerzo considerable por traer a la prensa madrileña de estos años y a los círculos artísticos, el arte catalán y el arte de las distintas regiones españolas como bloques, como intentos grupales de transformación del panorama artístico madrileño, tan marcado por las instancias oficiales.³³⁴ Inicia entonces distintos viajes por las distintas regiones españolas, enviado por la revista *La Esfera*:

"Comprendiéndolo así, la dirección de *La Esfera* que se propone ir cumpliendo, poco a poco su íntimo programa de descentralizar la vida artística, me envió a Barcelona para que visitara unos cuantos artistas. Y después iremos a otras regiones, para conocer y estudiar a

³³¹ Francés, José: "Necrología de D. Hermenegildo Anglada Camarasa (1873-1959)". Boletín de la Real Academia de San Fernando. Madrid, 1959, pp. 11-12.

³³² Calvo Serraller, Francisco: loc. cit., p. 83.

³³³ Francés, José: "El arte en Cataluña". *El Año Artístico*, 1915. Ed. Mundo Latino. Madrid, 1916, p. 211.

³³⁴ Vid. supra., p. 206 y nota 661.

cuantos, alejados de la corte, trabajan por la renovación noble y depuradora de nuestro arte contemporáneo. Sólo una pequeña serie de artistas catalanes o identificados por una larga convivencia con los artistas catalanes, hemos visitado en nuestra primera excursión. A ella seguirán otras en las que no habrán de olvidarse los viejos maestros, un poco apartados de la lucha, ni los mozos demasiado impacientes, que se agrupan en torno de Francisco Galí, de Torres García, de Suñer, y que responden a la moderna escuela francesa, bajo la sombra de Paul Cezanne".³³⁵

Y así, en los años 1915 y 1916 se ve la preferencia por el arte catalán en primer lugar, muy seguido del arte vasco, y a los que se irán progresivamente uniendo el arte valenciano, asturiano, andaluz y extremeño. Sin olvidar a algunas individualidades que se desmarcan de los grupos regionales y que enlazan con la vida artística madrileña a través de la Exposiciones Nacionales. Por otra parte, esa valoración constante de Francés del arte de la periferia aparece, asimismo, en sus comentarios sobre las Nacionales, como se verá más adelante, ya que uno de sus propósitos es la integración y la presencia de lo territorial en estos certámenes.

A lo largo de una serie de escritos Francés compara la situación artística que se vivía en Barcelona y Madrid, casi antitética desde su punto de vista. De forma vehemente, como habitúa a hacer Francés cuando un asunto le importa de verdad, realiza una defensa de Cataluña en los siguientes términos:

"Varias veces al hacer constar como un hecho innegable el verdadero renacimiento estético de nuestra época hemos aludido a Cataluña. Cataluña marca, en efecto, todos los comienzos de orientaciones renovadoras en arte, en industria e incluso en política. El catalán está dotado de un espíritu amplio y capaz de recibir las más opuestas inspiraciones. El mismo orgullo de su regionalismo, de su obsesión terca y altiva porque se le reconozca el derecho a un aislamiento que supo crearse con los propios méritos, nace, precisamente, de un objetivismo provisional e indispensable para el subjetivismo definitivo. Muy lejos había de llevarnos la demostración

³³⁵Francés, José: "El arte catalán contemporáneo. Irene Narezo". La Esfera, Año II, num. 91. Madrid, 25.9.1915.

de cómo la psicología catalana, que tuvo en otro tiempo tantos detractores y que -tal vez por eso mismo- llegó a exacerbarse en feroces egotismos y en hostiles orgullos, es un modo de hacer patria, de engrandecer la nación común, de contribuir con los esfuerzos individuales (y libertados del centralismo burocrático, tan culpable de cuanta decadencia existe en España) a solidificar, a cimentar vigorosamente la obra colectiva. Es siempre Cataluña la vanguardia de nuestras ideas y de nuestros sentimientos y, siempre, en todo avance, en toda afirmación progresiva de cualesquiera aspectos nacionales hallaremos un catalán. Limitándonos a nuestro propósito de estudiar la vida artística española, todavía se nos aparece más clara, más afirmativa, esta anticipación de Cataluña. El arte catalán muestra siempre una sed de emociones nuevas, que no podemos pasar en silencio. Sus jóvenes artistas -y no los de hoy, sino los de ayer, que ahora ya se atacan por reaccionarios- son rebeldes, iconoclastas, están acuciados por los modernos problemas de técnica y de sensibilidad que inquietan a sus contemporáneos de más allá de las fronteras".³³⁶

Barcelona iba por delante en la organización de entidades artísticas, publicación de revistas de interés, salas de exposición, conferencias, excursiones, excavaciones arqueológicas..., todo ello con eco en el público catalán. Valora que se dé cabida a todo tipo de tendencias, admira en este sentido a los catalanes y quisiera que Madrid fuera por este camino:

Diversas y numerosas agrupaciones, como el Círculo Artístico, la Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes, el Círculo de San Lucas, la Asociación Artística y Literaria, el Fomento de las Artes Decorativas, el Salón de las Artes, etc.; responden a revistas de tanto interés cultural y depurado esteticismo como la *Revista Nova*, *Vell i Nou* y *Museum*. Existen varias Exposiciones simultáneas en Salones, expresamente consagrados a ello, como los de Parés, Dalmau, Esteva, "Fayans Catalá" y tantos otros, llenos siempre de público y sostenidos por constantes ventas. Casi a diario se dan conferencias acerca del arte contemporáneo en diversos Centros, y en los periódicos cotidianos se

³³⁶Ibidem.

les reservan a los críticos de arte el espacio y las consideraciones que, aquí, en Madrid, suelen otorgarse a los señores que dicen escribir unas cosa que llaman "revistas de toros". Y no sólo en Barcelona: todas las demás capitales y pueblos de Cataluña responden a esa afición noble y entusiasta de las Bellas Artes.(...)

Cataluña es siempre la primera que avanza por los senderos recién abiertos. Hallaréis junto a las equilibradas escuelas las audacias iconoclastas. Junto al respeto que causa la obra afirmativa de un artista consagrado, la curiosidad que despiertan los jóvenes estudiantes de las modernísimas tendencias de más allá de los horizontes, y para quienes el arte catalán tiene por únicos maestros en la actualidad a Suñer, a Galí, a Torres García y al malogrado Isidro Nonell.

Asiste la gente y concede atención la crítica, lo mismo a las Exposiciones, a quienes los avanzados llaman despectivamente *pompieri* que a las de aquellos de quienes éstos se ríen y burlan. El eclecticismo, la ecuanimidad con que el ambiente catalán se ofrece a unos y a otros, ¿no significa una superioridad del cerebro y de la sensibilidad sobre el ambiente madrileño, por ejemplo, donde los asuntos artísticos no interesan lo más mínimo y donde se acoge con cuchufletas del pésimo gusto y con hostilidades reveladoras del absurdo cretinismo todo lo que signifique modernidad, rebeldía, independencia estética?³³⁷

Señalaba la importancia de la exposición en el Salón de Arte Moderno en Sabadell en la que participaron Feliú Elías "Apa", Joaquín Sunyer, Francisco Galí, Torres García, Colom, Canals, Aragay, Humbert, Nogués, Ivo Pascual, Casanovas, Monegal, Marqués Puig, Obiols, Duch, Pidelaserra, Vayreda, Gausachs(...), Solanis y varias obras de Isidro Nonell, que tan profunda e imborrable huella había de dejar en los jóvenes dibujantes catalanes.

³³⁷ Francés, José: loc. cit., pp. 211-212.

Se manifiesta de modo muy parecido en "Exposiciones en Barcelona" El Año Artístico 1915. Madrid, 1916, pp 296-299.

Sobre **Isidro Nonell** (1873-1911)³³⁸ encontramos algún recuerdo en Francés. Es, más que nada, la valoración del artista que fue por el eco y la impronta que ha dejado en Cataluña. Distingue dos etapas o facetas en su obra. La primera se caracterizaba porque "Isidro Nonell fragmentaba entonces su temperamento y su técnica en bocetos y apuntes que pudiéramos llamar anecdóticos. Eran croquis nerviosos y rápidos, ejecutados bajo la obsesión de lo horrible, de lo defectuoso, de lo maculado por monstruosas deformaciones congénitas o impuestas por sociales pauperismos. Era el "pintor de lo horrible"(...). Nadie como él ofrecía (...) una punzante idea de injusticia humana. (...) Desfilaban, en efecto, ante nuestros ojos, seres innominados y desconocidos, pero que no por ello dejan de existir coetáneos de nosotros.(...) Isidro Nonell ha dejado una huella honda y capaz para futuros "coulages" estéticos en Cataluña. No es difícil encontrarle en los labios y aún en las obras de los artistas jóvenes. Su nombre y su tendencia asoman frecuentemente en los artículos críticos. De reminiscencias nonellianas están compuestas algunas reputaciones. Acaso de no morir tan joven, su influencia no se hubiera limitado a Cataluña solamente. Nonell acabó, sin embargo por no exponer en los certámenes nacionales. Se le infirió varias veces la ofensa de pasar inadvertido.(...) De los dibujos

³³⁸ Sus primeros pasos en la pintura los da en la Academia Martínez Altés y con el pintor Lluís Graner, por tanto su pintura será en un principio aburguesada y realista. En 1893 ingresa en la Escuela de la Lotja, y allí crea con un grupo de amigos la llamada Colla de San Martín o Colla del Safrà, denominación que aludía al lugar donde pintaban o al colorido, más utilizado por estos pintores, entre los que se encontraban Ramón Pitxot, Julio Vallmitjana y Joaquín Mir, y que se inclinaban por una pintura entre naturalista e impresionista. Era hombre introvertido, apegado a sus orígenes, pero rebelde y capaz de poner en tela de juicio todo lo que le rodeaba, aunque nunca dejó un credo estético. Esas inquietudes parece que le hicieron centrar su atención en los suburbios y en los ambientes y tipos más humildes. Su estancia en Caldas de Boí (1896) acentuó ese interés por los marginados. Sus dibujos de los cretinos fueron muy mal acogidos por la crítica. Después marchó a París (1897) con Canals y participó en la XV Exposition des peintres impressionistes et Symbolistes. Allí confirmó su autoestima. En estos años su vida transcurre con preferencia en Barcelona. Sus amigos son los miembros de la Colla del Safrà y los colaboradores de Papitu, es decir, Feliú Elías, Aragay, Colom, Pujols... Vuelve a París en 1899 y se instala en Montmartre, contacta con los ambientes más innovadores. En 1900 ya está de nuevo en Barcelona, y es aquí donde su pintura da un giro esencial, tanto que se ha llegado a decir que "en el 1901 nace Nonell porque su pintura responde a su carácter, a su manera de entender el arte" (Barbeta i Antonés, Joan: "Nonell, el hombre y el artista", en Catálogo de la Exposición Nonell. Dirección General de Bellas Artes, Ayuntamiento de Barcelona, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid. Barcelona, 1981, p. 15.) Sus pinturas se oscurecen, reflejan la miseria, su visión de la vida hosca y dura, tal como él la vivió económica y artísticamente, ya que no fue aceptada su obra por la crítica hasta la exposición de 1910 en Faienç Catalá.

Sobre este artista ver: Benet, R: Isidro Nonell y su época. Ed. Iberia. Barcelona, 1947.; Jardí, E.: Nonell. Ed. Polígrafa. Barcelona, 1969.; Nonell. Ed. Taber. Barcelona, 1970.; Gaya Nuño, J. A.: La pintura española del siglo XX. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1970, p. 37 y ss.; Enciclopedia del Arte Español del Siglo XX. Dirigida por Francisco Calvo Serraller. Ed. Mondadori. Madrid, 1991, pp. 580-581.; VV.AA.: Catálogo de la Exposición Nonell. Dirección General de Bellas Artes, Ayuntamiento de Barcelona, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid. Barcelona, 1981.

anecdóticos o callejeros, en los que el joven maestro se complacía reflejando hampones y miserables, pasó a la que había de ser su verdadera orientación: las gitanas y los bodegonos. Lo de menos para él era el asunto. Lo importante era la voluptuosidad del color. Sus bistros, sus ocres, sus cadmios, carmines y verdes tenían pastosidades, crasitudes oleosas nuevas, desconocidas en todo el mérito y la frescura de los hallazgos técnicos. Con más el negro. Negros absolutos, enérgicos, que tenían incluso agresivos relieves macizos. para el artista, para el analizador de modos de "poner el color" Isidro Nonell era un espectáculo inapreciable(...) Y en cuanto a la línea una simplicidad cezannista(...)",³³⁹

Francés se interesó por la figura de Nonell aunque ya fallecido, y así en el escrito anterior daba cuenta de la obra escrita por Eugenio D'Ors, *La muerte de Isidro Nonell y otras arbitrariedades* (1905). Dos años después otra obra dedicada a este pintor era objeto de su interés y de nuevo aparecía el elogio para una actividad artística emprendida por los catalanes. Se trataba de la publicación de *La obra de Isidro Nonell*.(1917)³⁴⁰ por la *Revista*, "una de las publicaciones más interesantes de Cataluña. Fundada y dirigida por jóvenes escritores y artistas, representa la aristocracia mental barcelonesa".³⁴¹ Volvía a lamentarse de la muerte temprana del pintor que "segó poderosamente esta vida que tal poderosa riqueza de enseñanzas estéticas contenía. Y cuando en lo futuro se afirme, se cimenta sobre más inatacables solidez su clasicismo, que como todos los clasicismos fue antes arbitrariedad, en vez de tener centenares de ejemplos pictóricos, tendremos que resignarnos con unos pocos".³⁴² Afirmación que habremos de tener en cuenta más adelante, al concluir sobre las apreciaciones de Francés sobre el arte catalán de estos años.

³³⁹ Lago, Silvio: "El arte catalán contemporáneo. Isidro Nonell". La Esfera, Año II, num. 98. Madrid, 13, noviembre, 1915.(Aparece reproducida una fotografía del pintor en su taller con dos de sus modelos y siete fotografías de óleos y dibujos)

³⁴⁰ La obra contaba con un prólogo de Eugenio D'ors, biografía de Alejandro Plana, y estudios de Francisco Pujols, Ramón Raventós, Raimundo Casellas, Francisco Vayreda, "Joan Sacs", Joaquín Folch y Torres y Román Jorí.. Se reproducían tablas y dibujos, presentaba una cronología de exposiciones, catalogación de sus obras e índice bibliográfico de textos críticos sobre el pintor. Así lo explicaba Francés en el texto dedicado a Nonell.

Véase nota siguiente.

³⁴¹ Francés, José: "La obra de Isidro Nonell" El Año Artístico 1917. Madrid, 1918, p. 317.

³⁴² Ibidem, p. 322.

Otro miembro de la *Colla del Safrà*, Joaquín Mir (1873-1940)³⁴³ merece el comentario de José Francés, por el que el crítico ya había demostrado su admiración y respeto en 1910³⁴⁴ en cuanto a la elección de un camino muy personal con una interpretación del color muy vehemente. Pues bien, en 1915, con motivo de la Exposición Nacional repasa la evolución del pintor y lo califica como sigue:

"Una de las glorias más puras, más elevadas y menos atacables de nuestra pintura contemporánea (que) no debe nada a la miopía de las consagraciones oficiales, porque una mención honorífica en 1897 y dos segundas medallas en 1899 y 1901, no le quitan ni le dan ese prestigio ficticio(...) Joaquín Mir y Trinxet tiene el orgullo de su sensibilidad refinadísima. Sólo tiene miradas -miradas profundas y absorbentes, ansiosas de embriagueces cromáticas- para los caprichos de la luz desposada con el color.(...) En la Exposición Nacional de 1906, no había nada tan depurado, tan sublimizado de ensueño y de

³⁴³ Los primeros pasos de su obra son muy similares a los de Nonell. También estudió con el pintor Luis Graner, en la Escuela de la Llotja, y en la Colla del Safrà. Mantuvo asimismo amistad con el grupo de artistas de Els Quatre Gats. Hasta 1899 su vida transcurre en Barcelona, pinta paisajes y suburbios de los alrededores de la ciudad, y posiblemente hubo una estancia en Olot hacia 1893 que debió ser importante en cuanto a su atracción por el paisaje, dada la tradición que en este sentido tenía el lugar. Sin embargo, lo verdaderamente definitivo en cuanto a su trayectoria posterior fue el viaje que hizo con Rusiñol en 1899 a la isla de Mallorca. Recorrieron juntos la isla durante un tiempo para luego separarse. Mir escogió la zona norte de la isla, y allí un accidente lo devolvió a Cataluña. Al parecer se desencadenó un proceso depresivo por lo que hubo de ser ingresado, en 1905, en el Instituto Pere Mata, de Reus. Se inicia a sí una nueva etapa en su pintura, cada vez más personal, centrada en la provincia de Tarragona, en concreto Aleixar y Maspujols, en que vivió desde 1906, al salir del hospital, hasta 1914. Serán estos años y los siguientes cuando se traslade cerca de Barcelona a Mollet del Valles, donde permanece hasta 1922, fecha en que contrae matrimonio y su vida de pronto se ordena. En estos años pasados su pintura evoluciona hacia la investigación de lo puramente pictórico, lo que le lleva a alejarse, nunca del todo, de la realidad, y acercarse a lo abstracto. Un nuevo cambio de residencia, Vilanova i la Geltrú, de donde era su mujer, desde donde realiza "compañías pictóricas, que preparan sus exposiciones en Barcelona, con preferencia en la sala Parés. Es la etapa de mayores reconocimientos oficiales, si bien ya había presentado cuadros en las Nacionales de 1899 y 1901, con la obtención de segundas medallas. En 1917 y 1929, primera medalla, y en 1930, Medalla de Honor. Fue, asimismo, primera medalla en la Internacional de Bruselas en 1912, y en la Bienal de Venecia de 1934 presentó sus obras en una sala especial. Fue de los pocos artistas catalanes que no viajó a París y cuya trayectoria es, ciertamente, personal.

Sobre Joaquín Mir ver: Plá, Josep: El pintor Joaquín Mir. Ed. Destino. Barcelona, 1944.; Jardí, Enric: Joaquín Mir. Ed. Polígrafa. Barcelona, 1989 (1975); VV.AA.: Catálogo de la exposición Antológica Joaquín Mir (1873-1940). Comisaría General de Exposiciones. Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Educación y Ciencia - Ayuntamiento de Barcelona. Madrid, 1971.; VV.AA.: Joaquim Mir. Cincuenta años después. Catálogo de la exposición organizada por el Banco Bilbao Vizcaya. Ed. Banco Bilbao Vizcaya. Madrid, 1990.

³⁴⁴ Vid., supra, nota 208.

verdad como los doce paisajes de Joaquín Mir (...) Nombres de ensueño tenían estos cuadros: *Rincón del encanto, El torrente del suspiro, Cueva fúnebre, Cueva de la leyenda, Cala dorada*... (...) Cuatro años después, en la Exposición Nacional de 1910, aún se había utilizado más, todavía estaba más limpio de realidad el arte del gran paisajista catalán. Sus cuatro lienzos, *La ermita, Crepúsculo, Primavera y Maspujols*, ya no eran sino quintaesencias de paisaje, estilizaciones del color".³⁴⁵

Después y, tal como dice Francés, a petición del Comité organizador, Joaquín Mir envió cuatro lienzos: *El coche de Anean, Las viejas de la ermita, La encina y la vaca y El gorjeo*, considerados por el crítico como "la suma y compendio de las pretéritas facultades visuales, sensoriales y sentimentales de Joaquín Mir (...) La técnica del gran impresionista no ha perdido ninguna de sus audacias y, en cambio, ha ganado cierto reposo, *cierta melancolía de pincelada* que niebla el color muy delicadamente".³⁴⁶

Es así que José Francés traía a las críticas de *La Esfera* las obras de Joaquín Mir. Primero una breve referencia a la etapa de Mallorca, o lo que se ha dado en llamar el Mir "simbolista"³⁴⁷ (a esta estancia correspondían las obras llevadas a la Nacional de 1906), y luego su estancia en el Camp de Tarragona, cuando él " supo crear un lenguaje tan

³⁴⁵ Lago, Silvio: "Los paisajes de Mir". *La Esfera*, Año II, num. 86. Madrid, 21, agosto, 1915.

³⁴⁶ *Ibidem* .

Frente a la calificación de "gran impresionista" que le da Francés a Mir encontramos la inclusión, por parte de Juan Antonio Gaya Nuño, en el grupo de pintores adscritos al "impresionismo-modernismo catalán", junto con Rusiñol, Casas, Raurich y Pidelaserra. Con respecto al impresionismo del pintor dice: "En cuanto a su quehacer impresionista, (...) creo que se ha exagerado un poco (...); los paisajes de Mir son arrebatos interferidos por una arbitrariedad de antemano irisada. Un impresionista, en fin de cuentas, totalmente relativo y de difícil filiación puntual"

Gaya Nuño, Juan Antonio: *La pintura española del siglo XX. Ibérico europea de Ediciones*. Madrid, 1970, p. 70.

³⁴⁷ Camps Miró, Teresa: *Itinerario humano y artístico del pintor Joaquim Mir, comentarios a un recorrido y notas para otra lectura de su obra*, en Joaquim Mir. *Cincuenta años después*. Catálogo de la exposición organizada por el Banco Bilbao Vizcaya. Ed. Banco Bilbao Vizcaya. Madrid, 1990, p. 30.; "Bases para una tipificación de la obra de Joaquín Mir". *Estudios Pro Arte*, num. 3, VII-IX. Barcelona, p. 6-29, y Fontbona, Francesc.: *Reflets. 50 Ans de Peinture espagnole 188-1930*. Fundación Banco Hispanoamericano. Barcelona 1991, p. 120.

moderno como el de los más avanzados artistas europeos de su tiempo".³⁴⁸ Esto lo captó Francés a la perfección, que aunque no hablase de cercanía a la abstracción, como se ha señalado con posterioridad, sí lo sugería con claridad:

"El color es para Joaquín Mir una embriaguez. Fue también una locura que ele empujó al manicomio. (...) El pintor llega a Mallorca, ve las maravillas de las aguas, las cuevas marinas, los jardines, los ásperos acantilados, quiere pintar todo esto; no puede y enloquece. Sólo entonces puede pintar la luz hecha vibraciones de colores de Mallorca. Ante los cuadros etéreos de Mir lo de menos es lo que representan. Lo principal es lo que sugieren (...) donde las cosas y los colores de las cosas se deshacen sin perder su luz y su forma".³⁴⁹

Francés concluye al decir que "estos lienzos son, de lo más admirable en la historia del paisaje español",³⁵⁰ y en 1917, cuando a Mir se le otorga en la Exposición Nacional la medalla de oro no duda en hablar de "tardía recompensa" para "el primer paisajista español".³⁵¹ Y, otro crítico de arte de entonces, Margarita Nelken, dijo también en este año de 1917 que, "ante un paisaje, ante su paisaje (...) se posterga y se anula, se confunde en él con el panteísmo más grandioso y sincero que haya conocido el arte".³⁵²

Estudios posteriores³⁵³ han corroborado estas apreciaciones y contribuciones en su tiempo al conocimiento del arte de Joaquín Mir, como se puede ver en el siguiente texto: "La obra de Mir ha de situarse en lugar preeminente al lado de la de los mejores postimpresionistas occidentales. En su mejor época, la (...) del segundo lustro de siglo, llegó a descomponer la

³⁴⁸ Fontbona, Francesc.: *Reflets. 50 Ans de Peinture espagnole 188-1930*. Fundación Banco Hispanoamericano. Barcelona 1991, p. 118.

³⁴⁹ Lago, Silvio: "Exposición nacional de Bellas Artes. El Paisaje". *La Esfera*, num. 75. Madrid, 5, junio, 1915.

³⁵⁰ Lago, Silvio: "Los paisajes de Mir". *La Esfera*, Año II, num. 86. Madrid, 21, agosto, 1915

³⁵¹ Francés, José: *La Exposición Nacional. Joaquín Mir*. *El Año Artístico 1917*. Madrid, 1918, pp. 234 y 235.

³⁵² Nelken, Margarita: *Glosario*. Imprenta de Fernando Fe. Madrid, 1917, p. 87.

³⁵³ Vid. Fontbona, Francesc: *La crisis del Modernisme artistic*. Ed. Curial. Barcelona, 1975, y *El paisatgisme a Catalunya*. Ed. Destino. Barcelona, 1979.

realidad -a la que su pintura toma siempre como base en manchas de color que no son ya impresionistas, sino que conllevan un concepto plástico rigurosamente nuevo-. Estas manchas, que forman conjuntos de paroxística belleza cromática, llegan a menudo a una abstracción -en el sentido literal de la palabra- que roza la no figuración antes de que Kandinsky la inaugurase declaradamente".³⁵⁴

Joaquín Mir presentó obras en todas las Exposiciones Nacionales que siguieron a la de 1917. Francés le dedicaba algunas líneas en sus comentarios. Y a no eran tan extensas, en algún momento incluso detecta un cierto abandono del pintor o rezagamiento, que está seguro que pasará.³⁵⁵ Después siguen los elogios sobre su exaltado cromatismo, su ímpetu que hace mantener joven su pintura frente a la de Rusiñol que se va apagando.³⁵⁶ Por último, señalar que en los certámenes de 1929 y 1930 en que Mir obtuvo la Medalla de oro y la Medalla de honor, respectivamente. José Francés era miembro del Jurado de Recompensas en la primera y del Jurado de admisión y colocación en la segunda.³⁵⁷ Era la primera y segunda vez que actuaba como jurado de las Nacionales.

³⁵⁴Fontbona, Francesc.: *Reflets. 50 Ans de Peinture espagnole 188-1930*. Fundación Banco Hispanoamericano. Barcelona 1991, p. 120.

³⁵⁵ Vid. Francés, José: "La Exposición Nacional de Bellas Artes. Otros paisajistas". *El Año Artístico* 1920. Madrid, 1921, p. 213.

³⁵⁶ Vid. Francés, José: "La Exposición Nacional de Bellas Artes. IV. El Paisaje". *El Año Artístico* 1921. Madrid, 1922, p. 91., y "La Exposición Nacional de Bellas Artes. El Paisaje". *La Esfera*, num.647. Madrid, 29, mayo, 1926, p. 23.

³⁵⁷ En la votación de la Medalla de Honor participaron 200 artistas, la mitad de los censados. De ellos, 132 votantes lo hicieron a favor de Joaquín Mir. No era la primera vez que se hablaba de Mir como posible medalla de honor. El mismo, como señala Pantorba, había puesto su empeño en esto por medio de cartas y contactos. De ello tenemos un ejemplo en una carta que envió a José Francés en 1926 en la que se expresaba en los siguientes términos:

"Mi querido y distinguido amigo: Son tantas las noticias que he recibido en rededor de la sobras que he enviado a la Nacional y de los indicios a la medalla de honor que me han decidido a pedir su ayuda. "EL que ahora ,más que nunca" y debido a los consejos de los interinos a que me defienda y active hace que yo advierta el buen interés que hace tiempo quieren concederme mis admiradores y amistades. he contado mucho con la suya eficacísima por lo tanto espero de su sincera amistad tener en Ud. un formidable paladín en mi causa y que salga triunfante. (...) Esperando recibir noticias sobre el motivo y saludándole cariñosamente queda de Ud. SS. y amigo Mir."

(La carta fue enviada desde Villanueva, el 29 de abril de 1926. Pertenece al Archivo de la Familia Francés.)

En abril de 1940 moría Joaquín Mir, y José Francés, desde su sillón de Académico pedía la palabra para evocar su figura y su amor por el paisaje, y aludía al trastorno mental que le produjo la labor exaltada y agotadora en los tiempos en que pintaba las calas y las cuevas mallorquinas. El que entonces ya era Secretario de la Academia "elogia en él no sólo al creador de paisajes fuertemente representativos de la naturaleza catalana, sino al coleccionista de obras de su tierra natal que había logrado hacer de su residencia en Villanueva y Geltrú un verdadero museo local de cerámica antigua y de pintura y escultura modernas".³⁵⁸

La celebración de una exposición nostálgica en Barcelona en 1915 en la Sala Parés le hace a Francés volver a la figura de Ramón Casas (1866-1932) que, como ya se vio más arriba³⁵⁹ fue el primer pintor que brevemente recibió la atención de Francés. Pues bien, la exposición presentaba obras de Rusiñol, Casas y Clarasó, que veinticinco años antes (1890) habían expuesto allí sus obras provocando una reacción de rechazo por parte de la crítica³⁶⁰ y de la burguesía que hasta que no comprendieron su éxito en Francia no se dieron cuenta de la valía de su arte. Aprovechaba así para explicar la evolución artística del pintor³⁶¹ Francés explicaba la reacción que se había producido entre los artistas más

De todos modos, reconoce Pantorba, el Premio era claramente merecido, y en el ánimo de la mayoría estaba el conceder un galardón, no especial por sus envíos de este año, sino por toda una trayectoria y aportación a la pintura de paisaje en España.

Aunque carecemos de escritos y documentos que ratifiquen esto en cuanto a Francés, sí podemos deducir de sus escritos que participaba de esta opinión y que ya en 1917 consideró tardía la entrega de una primera medalla.

³⁵⁸ Acta de la sesión ordinaria del día 29 de abril de 1940. Doc. 3/116. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

³⁵⁹ Vid. supra., nota 93.

³⁶⁰ Francesc Fontbona ha estudiado la reacción de la crítica ante la obra de Ramón Casas y señala como los críticos conservadores José Lázaro Galdiano, en *La Vanguardia*, y Miquel i Badía en *Diario de Barcelona* no estaban de acuerdo con la técnica del pintor, que no dudaron en calificar de impresionista de una manera precipitada.

Vid. Fontbona, Francesc: *Gent nostra. Casas*. Ed. Thor. Barcelona, 1979.

³⁶¹ Ramón Casas y Carbó nació en Barcelona el año 1866. Marchó a París en 1881 siguiendo la atracción que ejercía esta ciudad sobre los artistas catalanes. Ingresó en el estudio de Carolus Durand. Presentó un autorretrato en el Salón de Artistas Franceses de 1883, antes de exponer en las Exposiciones españolas. En 1884 regresó a España y residió una larga temporada en Granada, donde se aficionó a los temas andaluces. En 1890 regresó a París, se instaló con Santiago Rusiñol. Los

jóvenes al ver la muestra: "Los jóvenes artistas catalanes sonríen un poco burlescamente al ver los cuadros actuales de Rusiñol y de Casas; se encogen de hombros desdeñosamente al ver las esculturas de Clarasó. Ellos van más allá. Son los "ingenuos", los "cubistas", los "futuristas", los "simplicistas, los "órficos". Creen ser los maestros futuros, y estos tres artistas, que ahora vuelven a exponer en el Salón Parés, al cabo de veinticinco años, no merecen sino el calificativo un poco absurdo de *pompieri*. Rusiñol, Casa y Clarasó sonreían piadosos ante esa actitud de la juventud. Cuando expusieron por primera vez eran -sobre todo los dos pintores- los arbitrarios, los rebeldes, los "modernistas". (...) No puede servir esto de consuelo a los iconoclastas de hoy. Para ellos mientras persistan

dos eran ricos y triunfaron pronto. En 1891 expuso en la Sociedad Nacional de Bellas Artes un retrato de su hermana que le valió el título de asociado. De esta época son sus obras *Al aire libre*, el retrato de Erik Satie, *Interior del Moulin de la Galette*, *Baile de tarde* y *Garrote vil*. Primera medalla por su cuadro *Barcelona 1902*, en la Exposición Nacional de 1904, pero el triunfo en el extranjero ya estaba consolidado. Sobre esto reflexiona Francés y dice "¡Siempre la consagración oficial retrasada y tardía!..." El arte de Ramón Casas se divide en varios géneros(...) Pintor de retratos, pintor de muchedumbres y cartelista, dibujante de mujeres(...) Los retratos se caracterizan por la sobriedad del colorido, la firmeza del dibujo. Para Francés dos son los logros de Ramón Casas: el retrato y la ilustración. En cuanto a los primeros dice: "están en cambio más flexibilizados, más sensibilizados de cosmopolitismo y modernidad. Además dentro del arte del retrato y tal vez más interesantes que los pintados al óleo, hay una especialidad que contribuyó de modo eficaz a la gloriosa popularidad de Ramón Casas: los retratos al carboncillo, levemente coloreados. Cerca de mil ha dibujado de este género el artista catalán. Lo que pudiéramos llamar la "España novecentista", todos los escritores, políticos, artistas, actores, músicos que por los años 1896 a 1904 tenían ya nombre ilustre, posaron ante Ramón Casas(...). Como pintor de muchedumbres, Ramón Casas da una insuperable sensación realista (...). Se le ha reprochado al ilustre artista la falta de tonos cálidos, en sus cuadros, lo que pudiéramos llamar "timidez luminista"(...) Ramón Casas no ha necesitado estridencias coloristas, ni agrias desarmonías en tintas planas para triunfar como cartelista. Sus carteles de *Pel y Ploma* y de *Forma*, sus portadas de *Hispania*, sus carteles anunciadores de cigarrillos y de champán, y sobre todo el admirable y popularísimo *Anís del Mono*, bien poco le pidieron a los gritos de color. Al contrario, bastó una silueta de mujer bonita... Porque en estos dibujos y retratos femeninos es donde encontramos todas las excepcionales cualidades de dibujante y el exquisito buen gusto de Ramón Casas".

Lago, Silvio: "El arte catalán contemporáneo. Ramón Casas". *La Esfera*. Año II, num. 102. Madrid, 11, diciembre, 1915.

Asimismo José Francés escribió otros textos sobre este pintor: "El arte de Ramón Casas". *El Año Artístico 1916*. Madrid, 1917, pp. 81-86. (Repite el contenido del anterior); (Silvio Lago) "Bellas Artes. Otras exposiciones". *La Esfera*. Año III, num. 123. Madrid, 6, mayo, 1916. (Se refiere, en cuanto a Casas a una exposición en la Sala Parés, fundamentalmente figuras de mujer donde se muestra la personalidad afirmativa del pintor); (Silvio Lago): "Arte catalán. Los retratos de Casas". *La Esfera*. Año IV, num. 190. Madrid, 18, agosto, 1917. (Incide sobre la importancia de los retratos y dibujos. se detiene en la serie catalana y hace un comentario sobre algunos de ellos)

Sobre Ramón Casas ver: Abril, Manuel: *Ramón Casas, dibujante biográfico*. Madrid, 1919.; *De la naturaleza al espíritu*, Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1935, pp. 80-82.; Jordá, José María: *Ramón Casas, pintor*. Catalunya. Barcelona, 1932.; Ràfols, J.F.: *Ramón Casas pintor y Ramón Casas dibujante*. Ed. Omega. Barcelona, 1949.; Ainaud de Lasarte, J: *Ramón Casas. Exposición Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1968.

en los desequilibrios cubistas, simplicistas y paseístas, no llegará nunca el triunfo sólido y permanente. A ellos les estará negada esa verdadera gloria de renovar e imponer una evolución estética al arte de su siglo".³⁶²

No concreta nombres, no sabemos exactamente a quien se refiere, y observamos una contradicción en esta afirmación tan rotunda y la reiterativa pesadumbre frente al tardío reconocimiento oficial en España a artistas como, por ejemplo, Mir o Casas. De cualquier manera, Francés no se va a caracterizar por dar facilidades a la vanguardia, y este es uno de los primeros ejemplos que tenemos de ello, sin embargo su actitud será más abierta al tratarse de individualidades. Con posterioridad volveremos sobre este tema.

Cabe destacar en estos años algunos escritos que corroboran el interés de Francés por el arte catalán. Así, **Manuel Humbert** (1890-1974),³⁶³ al que considera con gran capacidad para los esbozos, y es "uno de los artistas catalanes de más talento. Obsesionado como todos los jóvenes por las modernas tendencias del otro lado de los Pirineos. Ha presentado una serie de dibujos de figura y de bodegones un poco cezannistas. (...) Persigue la simplicidad, (...) "estilización de la espontaneidad". Siente el color de un modo aristocrático y refinado, sin estridencias, sin cálidas agrupaciones coloristas. Desdeña los asuntos y sólo tiende a la serenidad de la línea. Sus dibujos dan la impresión de algo que será bello y exacto cuando se precise más aún. Sus retratos son más bien un recuerdo que una visión real y efectiva. Toda la exposición, a juzgar por las obras anteriores que conocemos de Manuel Humbert, causaría, en el espectador no aquejado de los mismos prejuicios estéticos que el artista, esa emoción de presentimiento

³⁶² Francés, José: "Rusiñol, Casas, Clarasó". El Año Artístico 1915. Madrid, 1986, pp. 34-35.

³⁶³ Pintor y dibujante catalán, formado en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y en la Academia Galí, del círculo de amistades de Nonell, Nogués, Apa, Gargallo. Fue ilustrador de Papitu, Revista Nova y Picarol. Su vida transcurre entre Barcelona, Madrid y París. Pronto viajó a París (1909), donde años más tarde se instalaría en dos largas temporadas (1917-1918 y 1920-1927). En París entabló amistad con Picasso y Modigliani, en Barcelona fue uno de los más firmes colaboradores en la fundación y puesta en marcha de "Les arts i els artistes". En estos años uno de sus mejores amigos fue Manolo Hugué, con quien participaba en las tertulias de "Faiança". En Madrid, donde vive algún tiempo durante la Primera Guerra Mundial, entabla amistad con pintores vascos, como Baroja y los Zubiaurre. Su pintura aunque nace y participa de los ambientes vanguardistas y noucentistas, nunca llegó a serlo absolutamente. Sus ilustraciones y caricaturas fueron sobre todo decorativas. Fue "Premio Nonell" en 1934, y Gran premio de pintura al Agua en la Bienal Hispanoamericana de 1953.

Vid: Enciclopedia del Arte Español del Siglo XX. Dirigida por Francisco Calvo Serraller. Ed. Mondadori. Madrid, 1991, pp. 411-412.

que sentimos hojeando en un estudio los álbumes de ensayos y bocetos demasiado fragmentarios.³⁶⁴

Algunos miembros del llamado Cercle de Sant Lluc³⁶⁵ fueron también objeto de atención para el crítico. Los hermanos Juan y José Llimona expusieron sus obras en Madrid en 1915³⁶⁶. **Juan Llimona Bruguera (1860-1926)**,³⁶⁷ del que Francés escoge en su crítica el tema de la mujer y el paisaje, los preferidos en estos años. Con anterioridad había reflejado en su obra la vida del campesino catalán idealizado, muy en la línea de lo predicado por el obispo Torras y Bages,³⁶⁸ pero como señala Francés, comprueba en su estudio, que desde hace quince o veinte años ya pintaba dibujos al carbón. de tema femenino. De tal modo que, "el nombre de Juan Llimona evoca, inmediatamente, figuras de mujer. Es un pintor de mujeres y de mujeres catalanas Como

³⁶⁴ Francés, José: "Exposiciones en Barcelona". El Año Artístico 1915. Madrid, 1916, p. 297.

³⁶⁵ El Cercle de Sant Lluch surgía en 1893 como una escisión del Círculo Artístico fundado en 1891, por motivos morales, religiosos y disidencias profesionales. A la cabeza de esta separación estaba Joan Llimona que actuó como primer presidente desde 1893 a 1898. La primera junta directiva estaba formada por Enrique Sagnier, Dionisio Baixeras, Alejandro de Riquer y Antonio Utrillo, y el teórico del grupo era el obispo José Torras y Bages. En la primera época pertenecieron al Círculo Gaudí, Joan Miró, Apa, D'Ors, Sert, Pablo Gargallo, Mir, Sunyer o Ivo Pascual, entre otros. Su actividad se interrumpió con motivo de la guerra Civil del 36, y se reanudó en 1951. La ideología del Círculo tenía un talante marcadamente católico y moralizante de raíces medievales que se manifiesta en el arte en un simbolismo intimista muy ortodoxo y en contra, por tanto, del talante más abierto y tolerante de muchos de sus contemporáneos de ambientes más bohemios. Pero, por otra parte, se puede decir que es también un movimiento innovador en cuanto que se propone acabar con el anecdotismo del naturalismo, si bien su marcado catolicismo aporta ese matiz conservador, frente a otros simbolismos más estéticos.

³⁶⁶ La exposición se celebró en el Salón Vilches en diciembre de 1915. Junto con ellos, se presentaban obras del pintor Felix Mestres Borrell.

³⁶⁷ Su evolución es la siguiente: empezó la carrera de arquitectura, que abandonó para ir con su hermano, que había obtenido la pensión Fortuny, a Roma. Al volver a España expuso en las Nacionales y obtuvo tercera (1887) y segunda medalla (1892), y en 1888 segunda en la Universal de Barcelona. También en Barcelona consiguió la primera medalla en 1891. con todo, no le preocupaban los éxitos oficiales. Ha pintado las cúpulas del monasterio de Montserrat (1896-1898), y la semicúpula del templo de las carmelitas de la Caridad de Vich (1904). Asimismo, la Visión de San Felipe Neri (1901-1902) en el Oratorio de Barcelona. pintor también de figuras femeninas y de paisajes, siempre dominado por la ideología del Círculo.

Sobre Juan Llimona ver: Francés, José: "El arte catalán contemporáneo. Juan Llimona". La Esfera, Año II, num. 101. Madrid, 4, diciembre, 1915.; "Tres artistas catalanes en Madrid". El Año Artístico 1915. Madrid, 1916, p. 279-291.(en éste repite el contenido del anterior) ;Pantorba, Bernardino de: Op. Cit., p. 430.; Bozal, Valeriano: Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939). Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1992, pp. 34-35.

³⁶⁸ Vid, Bozal, Valeriano: Op. Cit, pp. 34-35.

las glosas de Xenius referentes a *La bien plantada* llegaron a formar un breviario de la raza, los cuadros y dibujos de Juan Llimona han llegado a formar un poema donde se exalta a la mujer catalana".³⁶⁹ Pero Francés no se queda en esta conexión, sino que añade la de esta pintura con la poesía de Maragall(1860-1911)³⁷⁰ y con la de Jacinto Verdaguer (1845-1902).³⁷¹ La conexión con estas tres figuras parece algo arbitraria si sólo pensamos, siguiendo las palabras de Francés, en la temática del pintor, pero realmente son tres figuras que constituyen factores determinantes en el trasfondo clasicista que conforma el Novecentismo y que a su vez tiene sus raíces en el Romanticismo.³⁷² Sin embargo, Francés matiza lo siguiente: "por encima de la íntima analogía de la obra de Juan Llimona con la de escritores contemporáneos suyos, la identificación temperamental más clara e indudable es con Jacinto Verdaguer. Porque Juan Llimona es un católico convencido y reflexivamente exaltado. Es un sacerdote laico (que)asciende de las femeninas creaciones a las imágenes de santas y vírgenes. Entonces su misma técnica se transfigura. Este pintor cuya paleta es un poco "sorda", levemente sombría, enamorada de las notas frías, al llegar a los cuadros místicos adquiere calideces y bríos coloristas inesperados, surgen tonos enteros con la gracia angélica de los prerrafaélicos italianos: los oros, los cadmios, los carmines los azules, son brillantes, jugosos, cantarines".³⁷³

En efecto, Valeriano Bozal ha visto como precedente de la pintura de Juan Llimona a los prerrafaelistas: "El Cercle de Sant Lluch, con su medievalismo, su rechazo del artista moderno, hunde sus raíces en los nazarenos, que también están en los orígenes del prerrafaelismo. Pero a diferencia de nazarenos y prerrafaelistas, Llimona y el Cercle han supeditado lo artístico a la religión: lo medieval no es un modelo transformado por el

³⁶⁹Francés, José: "El arte catalán contemporáneo. Juan Llimona". La Esfera, Año II, num. 101. Madrid, 4, diciembre, 1915.

³⁷⁰ Poeta que escribió preferentemente en catalán. Representante del Modernismo. autor de *Cant espiritual*.

³⁷¹ Poeta y sacerdote, figura destacada de la Renaixença. Autor de *L' Atlantida* (poesía épica) e *Idil·lis i cants místics* (lírica)

³⁷² Vid. Díaz Plaja, Guillermo: *Estructura y sentido del novecentismo español*. Ed. Alianza. Madrid, 1975, pp. 116-122 y 126-128.

³⁷³Francés, José: "El arte catalán contemporáneo. Juan Llimona". La Esfera, Año II, num. 101. Madrid, 4, diciembre, 1915.

esteticismo, es un modelo que se desea repetir tal cual, revivir".³⁷⁴ Ello conlleva el entender que "el medievalismo nostálgico, evocador de una época en que Cataluña era un estado libre y soberano, es la clave del catalanismo político, correlato exacto de la Renaixença literaria",³⁷⁵ motivo por el que lo regional y local son la base de la ideología del Círculo de Sant Lluch incidiendo esto en la Lliga y los noucentistas, "ya que abre un camino localista al modernismo, si es que tal cosa es posible, un camino no cosmopolita pero que se afirma, como el cosmopolita, catalán".³⁷⁶

José Llimona (1864-1964),³⁷⁷ hermano del anterior, que a Francés le ofrece un aspecto de asceta que relaciona, por un lado, con el quietismo de su taller y, por otro con el Cercle de Sant Lluch (pag 286) Según el crítico "es el escultor catalán a quien más ha sonreído el triunfo. Posee todos los premios que puede conseguir un artista contemporáneo, y además los ha merecido. Este caso no es corriente. Como tampoco lo es que hablen de él con idénticos respetos y admiración los artistas de su época y los jóvenes arbitrarios rebeldes de hoy".³⁷⁸ Valora con mucho la importancia que da

³⁷⁴ Bozal, Valeriano: Op. Cit, p. 35.

³⁷⁵ Díaz Plaja, Guillermo: Estructura y sentido del novecentismo español. Ed. Alianza. Madrid, 1975, p. 120.

³⁷⁶ Bozal, Valeriano: Op. Cit, p. 35.

³⁷⁷ Aprendió desde niño a pintar y modelar. Se formó en la Escuela de la Llotja con Vallmitjana y en el estudio del escultor Novas(1849-1891). fue pensionado a Roma por el Ayuntamiento de Barcelona en 1880, entonces la denominación de ésta era Pensión Fortuny, que tenía la misma duración de tres años que la concedida por el Estado. Se le prorrogó durante un año. El último año de pensionado envía la estatua ecuestre de Ramón Berenguer y obtenía la primera medalla en la Exposición Internacional de Barcelona el año 1888, a propuesta de artistas como Bouguerau y Bonnat. Fundador junto con su hermano del Círculo de Sant Lluch y segundo presidente de la institución (1898-1902). Viaja París y distintos países europeos., y en la Exposición Internacional de Barcelona de 1907, se le concede la medalla de honor a propuesta de los jurados de Bélgica, Italia e Inglaterra, por el proyecto de monumento al doctor Robert (1904-1910). Según Francés pudo haber conseguido otra primera medalla en la Nacional de 1902, pero presentó la obra La Comunión fuera de concurso, quizá, decepcionado por el sistema de jurados madrileño que había conocido in situ en la de 1892. Fue una figura importante en la renovación artística de Cataluña. En 1931 fue elegido Presidente de la Junta de Museos de Barcelona.

Sobre José Llimona ver: Francés, José: "Tres pintores catalanes en Madrid" El Año Artístico 1915. Madrid, 1916, pp. 284-287.; Silvio Lago: "El arte catalán contemporáneo. José Llimona". La Esfera, Año III, num.158. Madrid, 22, enero, 1916.; Gaya Nuño, Juan Antonio: Escultura española contemporánea.. Ed. Guadarrama. Madrid, 1957, pp. 35-37.; Escalas Llimona, M., Infiesta Monteverde, J. M. y Monedero Pulg, M: Josep Llimona y Joan Llimona. Vida i obra. Barcelona, 1977.

³⁷⁸ Francés, José "Tres pintores catalanes en Madrid" El Año Artístico 1915. Madrid, 1916, p. 286.

Llimona en su escultura al desnudo femenino,³⁷⁹ aparte la escultura religiosa y la monumental Es, en este sentido, dice "el primer escultor catalán que prescinde de los ángeles como elemento decorativo en los cementerios, y colocó, en cambio, figuras tan bellas (...) como *Desconsuelo*".³⁸⁰ Esa importancia le hace decir, asimismo, "¿Que dirán a esto los tartufos, enlodadas de concupiscencia sus ruines almas, que protestan cuando los semanarios españoles reproducen cuadros y esculturas de desnudo? No se avergonzarán de su obscenidad mental, cuando vean este admirable ejemplo de uno de los más altos escultores de la España contemporánea, que siendo un católico ferviente, un artista a quien acuden congregaciones, comunidades y particulares, siempre que hayan de encargar asuntos religiosos, se acerca tembloroso de emoción a lo más puro, a lo más fundamental del arte: al desnudo femenino".³⁸¹

En su evolución el escultor había ido transformando su arte. Desde *La Primera Comunión*, que respondía a la mentalidad y a la normativa del Cercle a lo que se deben obras todavía decimonónicas, como dice Gaya Nuño, "en una evolución propia y personal se fue liberando de aquel (...) dictado".³⁸² De tal modo que el escultor se introduce en un "simbolismo modernista que sitúa la belleza entre el hermetismo espiritual y la sensualidad",³⁸³ de lo que es ejemplo claro la obra citada por Francés: *Desconsuelo* (1903, Museo de Arte Moderno. Barcelona) y obras más tardías como *Juventud* (1913, Museo de Arte Moderno. Barcelona).³⁸⁴ De nuevo, como en el caso de su hermano, las interferencias con el *Noucentisme* son evidentes, no sólo por la coetaneidad, sino por el trasunto clasicista en el tratamiento del desnudo, o, en el caso del *Monumento al Dr. Robert*, figura de alcalde catalanista, aunque el lenguaje tiene todavía mucho de tradicional, supone "una exaltación de alegórica del trabajo, las artes y las letras del

379 José Francés fue siempre defensor a ultranza del desnudo femenino. A ello hace referencia en distintos escritos, y pronunció una conferencia sobre "El desnudo, eterno tema de Arte" en el Círculo Artístico de Barcelona en junio de 1933.

380 Ibidem .

381 Ibidem .

382 Gaya Nuño, Juan Antonio: *Escultura española contemporánea*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1957, p. 36.

383 Bozal, Valeriano: *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1991, p. 38

384 Las dos aparecen reproducidas en el artículo de Francés de *La Esfera*, junto con, *Purísima*, *Figura Mística* y *La Comunión* .

pueblo catalán, rasgos todos propios del *noucentisme*, aspectos en los que modernismo y *noucentisme* confluyen y se prolongan.³⁸⁵

Otro escultor, **Juan Borrell Nicolau** (1888-1951)³⁸⁶ se incluía en esa órbita de clasicismo que imperaba en Cataluña pero que se manifestaba en muy diversas formas. Sus obras tienen como precedente la estética de la escultura romana, son obras que "seducen el ánimo con su belleza rara de otro tiempo.(...) Arte reposado, sereno, ungido de todo el sentimiento de amor a su raza y a sus tradiciones, que triunfa en los jóvenes artistas catalanes por encima de las ultramodernidades francesas".³⁸⁷ Juan Antonio Gaya Nuño se expresa de manera similar, y piensa que no se debe atribuir esta visión del arte sólo a "ambiciones realistas, sino al mismo vago deseo de comunión clasicista inmerso en toda la región".³⁸⁸

Hay otro ámbito catalán que le interesa muchísimo a José Francés que es el arte de la ilustración l la caricatura, el grabado, etc. Y en este sentido la personalidad de Feliú Elías reúne una serie de cualidades y quehaceres en clara empatía con nuestro crítico.³⁸⁹

³⁸⁵ Bozal, Valeriano: Op. Cit., p. 38

³⁸⁶ Borrel Nicolau se inició en la escultura con Enrique Clarasó (1857-1941), también miembro de Cercle Artistic de Sant Lluch. Sin embargo sus obras no lo manifiestan, pero Francés señala el buen recuerdo que tiene de su maestro. Es, más que nada, un hombre que se ha hecho a sí mismo. Viajó a París donde trabó a mitad con Picasso y los cubistas; pero se interesó más por las teorías clásicas. En 1912 fue premiado por el Monumento a Jacinto Verdaguer, frente a otros escultores catalanes. En 1929 obtuvo segunda medalla en la Exposición Nacional.

Sobre Borrell Nicolau ver: Lago, Silvio: "El arte catalán contemporáneo. El escultor Borrel Nicolau". La Esfera, Año II, num.95. Madrid, 23, octubre, 1915.; "Un monumento catalán. Mosén Cinto" La Esfera, Año II, num. 148. Madrid, 28, octubre, 1916.; Pujol, Francesc: "Joan Borrell Nicolau". Vell i nou, 1920, p. 217.;Gaya Nuño, Juan Antonio:Escultura española contemporánea.. Ed. Guadarrama. Madrid, 1957, pp. 50-51.

³⁸⁷ Lago, Silvio: "El arte catalán contemporáneo. El escultor Borrel Nicolau". La Esfera, Año II, num.95. Madrid, 23, octubre, 1915.

Aparecen aquí reproducidas varias de sus obras: La Cortesana, Testa Imperium, La Esfinge, Retrato, La Poesía Mística (detalle del Monumento a Jacinto Verdaguer)

³⁸⁸ Gaya Nuño, Juan Antonio:Escultura española contemporánea.. Ed. Guadarrama. Madrid, 1957, p. 51.

³⁸⁹ José Francés y Apa mantuvieron un correspondencia no excesivamente profusa, pero lo suficiente para poder añadir algunas notas sobre la personalidad de Apa y sobre el apoyo que le prestó Francés (Véase. supra, notas 645, 646 y 647). Por otra parte son aportaciones muy críticas frente a la realidad artística española.. Por ejemplo, con fecha 11 de febrero de 1915 se dirigía así a José Francés:

"Reitero mi agradecimiento por los estímulos que de Ud. tengo recibidos. "Revista Nova" no se publica. Los problemas maravillosos del arte moderno no preocupan ni a los profesionales de la pintura; a sí no es de extrañar la languidez o la agonía del arte que se manifiesta en nuestras exposiciones y museos. la pintura literaria o mejor dicho, la literaturesca, y la pintura de apariencia son las únicas que cuadran con la estulticia y el arrivismo de nuestro pueblo. Estamos en un retraso de 75 años respecto a Francia, y lo peor es que no sólo el público y los pintores se sienten tibios y blandos en este retraso sino que repugnan furiosamente a todo renacimiento, renuncian idióticamente a prestar una simple mirada de curiosidad a esos 75 años franceses que valen más que los cuatrocientos precedentes.

Yo espero, no obstante, que la reacción venga y que por lo tanto pronto seremos mayoría los que reconozcamos sinceros, la vacuidad de tantos kilómetros de pintura como produce la terrible laboriosidad de nuestros laureados aficionados, de nuestros pseudo revolucionarios. Nuestra raza no puede ir más allá del pastiche, de la habilidosidad técnica, de la caligrafía delicuescente. ¿No lo cree Ud. así? (...) Feliú Elías (Apa)

En carta posterior al 26 de febrero, pero sin fecha, Apa habla de gestiones que lleva a cabo José Francés en Madrid para celebrar una exposición de su obra. Le pide algo muy encarecidamente: la necesidad de que la sala cuente con luz natural. En otra carta se habla del Salón de Arte Moderno. Apa deseaba fervientemente acudir a Madrid y así se lo hace saber a José Francés:

"El aplazamiento de mi viaje a Madrid ha sido una contrariedad crudelísima para mí. Tenía un hambre voraz de Greco, parecía que nada podría detenerme. ahora estoy abatidísimo, hecho un pingajo: no hay consuelo para mí. estoy todos los días soñando mi itinerario: Madrid, Escorial, Illescas, Toledo, etc.. Quien me dará contentamiento para estos siete horribles eternos meses de espera, y donde se hallará esta primavera tan seductora de engaño, para mí por lo menos.

Adopto su proposición de exponer junto con las pinturas algunas caricaturas y algo de ilustración de libros. (...) Amigo Francés, se lo repito, no hay consuelo para mí; estoy hecho un viudo. Barcelona me parece una cárcel" Apa.

Respecto a la Exposición en la Galerías Layetanas, Apa se muestra agradecido por la felicitación que le ha cursado Francés y le expone su opinión del siguiente modo:

"La exposición fue un éxito entre los artistas especialmente. La crítica habló de ella displicentemente o no habló en absoluto. la mayoría de los periódicos no hablaron de mis pinturas y aún se dio el caso de alguno de esos escribanos de arte que analizó las obras de mis co-expositores en las galerías Layetanas y se olvidó de las mías.

Es que en revista Nova les dije yo una vez a todos los críticos de Barcelona que eran unos asnos. son unos ingratos, no me han agradecido mi discreción, ellos saben que hubiera podido decir mucho más contra ellos y no han querido desarmarme con su benevolencia. Hizo excepción al boycott el crítico de La Vanguardia que es un pedazo de pan, hombre evangélico, que sabe devolver bien por mal. sus elogios me ruborizaron pero no me convencieron, naturalmente". (Esta carta lleva membrete del Ateneo Barcelonés, pero carece de fecha.)

En cuanto a la Exposición de Madrid desconocemos qué ocurrió. En el Archivo de Francés se conserva una postal en la que Apa le pregunta por la exposición: "Voy a cerrar la exposición y todavía no tengo ninguna instrucción referente a la instalación de la misma en Madrid, ni tampoco tengo recibida contestación a mi carta. Su silencio me tiene intranquilo. ¿Quiere U. significarme que debo desistir o tiene algún motivo de olvidarme así. Sírvase, por dios, aclararme esta asfixiante situación. Suyo Apa. (Con fecha día 11)

En 1917, Francés dedicó dos escritos muy elogiosos a Feliú Elías Apa. (Véase infra., nota 964)

Así se expresaba con respecto a **Feliú Elías** "Apa"³⁹⁰ que además de ser "uno de los primeros humoristas españoles y de poseer fecundo sentido de la pintura decorativa es un espíritu cultísimo y un crítico de arte que tiene muy bien educada la sensibilidad".³⁹¹

En 1916 le dedica parte de un texto en el que da un repaso a una serie de exposiciones en Barcelona. Feliú Elías presentaba sus obras en las Layetanas, siete lienzos en los que se percibía un dominio del dibujo y del color, pero no sólo eso, sino que además él mismo hacía la introducción del catálogo. Y aquí percibimos la admiración de Francés hacia la obra de Apa en todas sus facetas al reproducir parte de este texto:

"Apa", que es un espíritu muy sutil y algo desencantado, no se limitó a la profesión de fe de sus cuadros, sino que puso un admirable prefacio al catálogo. De él es esta confesión para evitar erróneas filiaciones a los críticos:

"La división de color realiza esta poderosa síntesis, haciendo más profundos o transparentes los oscuros, más radiantes los claros y unos y otros, -si es posible, sin fantasía- enriquecen el color como no lo habían hecho nunca. Para alcanzar lo más aproximadamente posible este resultado, verás, curioso espectador, la tela cubierta a pinceladas largas a la manera de tapicería, cuya factura no te sorprenderá como cosa nueva, porque ya la has visto en las telas de otros pintores de gran renombre: Delacroix, Van Gogh, Cezanne y nuestro Nonell, de los cuales yo no me canso de aprender..."³⁹²

Prometía en este texto dedicar un estudio más detenido a su obra y así lo hace de nuevo en 1917, desde su propósito de dar a conocer, de una parte el arte catalán, de otra,

Es curioso percibir a través de estas cartas, que la Barcelona que Francés admiraba por el movimiento y la inquietud artística que allí se respiraba, era tratada tan irónicamente por Apa, para el que literalmente era una "cárcel"

Véase Apéndice Documental.II.

³⁹⁰ Vid. supra., nota 58.

³⁹¹ Francés, José: "El arte en Cataluña". El Año Artístico 1915. Madrid, 1916, p. 213.

³⁹² Francés, José: "Otras exposiciones". El Año Artístico 1916. Madrid, 1917, pp. 91-92

la importancia de los dibujantes, caricaturistas, en definitiva, el arte editorial. En este sentido, insiste en la valoración de Feliú Elías como crítico de arte, desde sus artículos en *La Publicidad* con el seudónimo *Joan Sacs* y da noticia de la publicación de *La pintura francesa fins el cubisme* (1917), de *Apa*, editado por La Revista en Barcelona.³⁹³ A pesar de ser uno de los grandes caricaturistas españoles, es casi desconocido en España. En él se repite la historia de muchos artistas españoles, su reconocimiento es mucho mayor fuera de España. Recuerda su éxito en Francia, donde había sido invitado por el Subsecretario de Bellas Artes, y su participación en una exposición de las caricaturas francófilas publicadas por *Iberia*. Su obra se vendió a precios altos y la crítica no escatimó elogios. Lo considera mucho más artista que Luis Raemaekers (1869-1956),³⁹⁴ y dice que si fuera un hombre práctico y ambicioso, quedaría consagrado definitivamente en toda Europa.. Pero es un hombre tímido y austero.³⁹⁵ De todos modos, Francia le ratificó en sus convicciones íntimas y estéticas. y desde ahí no sólo se dedica a la pintura, sino que amplía su cultura literaria y crítica. Fue él quien "marcó, además, las nuevas orientaciones de la caricatura catalana actual . Todos los admirables humoristas catalanes de hoy se han formado en el estilo simplificador, la estilización sabia y en ingenio agudo de *Apa*. Antes de él los caricaturistas eran toscos, aburguesados, incorrectos, ignorantes

³⁹³ Francés, José: "Berruguete y su obra". El Año Artístico 1917 .Madrid, 1918, pp. 400-402. (se refiere a aquí a distintas novedades editoriales)

³⁹⁴ Louis Raemackers es un dibujante holandés muy crítico con las posturas y actitudes alemanas durante la Primera Guerra Mundial. Publicó sus dibujos en primer lugar en *Het Handelsblad* en 1904, pero su obra no era grata a los alemanes. Así dejó esta publicación y pasó a *Der Telegraaf*, de Amsterdam y luego al *Daily Mail* y *Le Journal*, de París. Son obras importantes suyas *Historia de la guerra por la caricatura* y *Ante la Historia*. José Francés lo incluye entre los caricaturistas afines a los franceses que hicieron frente a los abusos de la guerra a través de su arte: "Los dibujos satíricos son armas también contra el enemigo". Por este motivo fue condecorado por Forain en 1915 en París con la Legión de Honor. Para Francés, su obra está en la línea de *Miseries*, de Callot, y de los *Desastres de la guerra*, de Goya. Su obra fue bien acogida o por los críticos dedicados a este tema en Francia: *Grand Carteret* y *Arsenio Alexandre*.

Véase: Francés, José: "De norte a sur. La cruz de Raemaekers". *La Esfera*. Año III, num.117. Madrid, 25, marzo, 1916.; "Actualidad artística de los dibujos de Raemaekers"*La Esfera*. Año III, num.152. Madrid, 25, noviembre, 1916.; "Los dibujos de Raemaekers". *El Año Artístico* 1916. Madrid, 1917, pp. 310-312 (éste escrito repite el contenido del anterior); *El arte que sonríe y que castiga*. (Humoristas contemporáneos). Ed. Internacional. Berlín, Madrid, Buenos Aires, 1924, pp. 145-147.

³⁹⁵ Vid. Francés, José: "Un gran dibujante español en París" *El Año Artístico* 1917. Madrid, 1918, pp. 87-91, y Lago, Silvio: "Artistas contemporáneos. El caricaturista *Apa*". *La Esfera*, Año IV, num. 172. Madrid, 14, abril, 1917(Acompañan a este escrito cuatro fotografías de ilustraciones, una de una pintura al óleo y el pintor en su estudio).

de la significación decorativa que debe tener el dibujo humorístico y la ilustración editorial".³⁹⁶

El ilustrador y grabador **Xavier Nogués** (1874-1941)³⁹⁷ se movía en el mismo terreno de Apa. Francés explicaba su trayectoria desde los primeros dibujos satíricos que firmaba con el seudónimo *Babel* donde se percibía a Goya, pintaba entonces deformaciones físicas, lacras sociales, monstruosidades. Poco a poco se desliga de las influencias iniciales y aunque pueden ser escenas no gratas, pero de gran potencialidad cómica y sentido del humor. Le recuerda ya a las caricaturas de Puvis de Chavannes, "que conocen muy pocos y que sorprenden por el contraste que suponen con su pintura idealista, reposada y armoniosa"³⁹⁸. El mismo contraste se producía en Nogués, muy pocos conocían sus grabados en los primeros años de colaboración en publicaciones satíricas. Cuando dibuja conserva de su obra satírica las dotes de observador y los logros costumbristas. Francés lo compara con Nonell:

"Porque después de Nonell, si nadie ha buceado tan hondo en la psicología de los degenerados como Xavier Nogués, nadie tampoco tiene como él derecho a considerarse su legítimo sucesor en la primacía del valor representativo de la moderna pintura catalana. Sin embargo, entre Nonell y Nogués hay bien claras diferencias. Los dibujos de

³⁹⁶ Lago, Silvio: "Artistas contemporáneos. El caricaturista Apa". La Esfera, Año IV, num. 172. Madrid, 14, abril, 1917.

³⁹⁷ Pintor, caricaturista y grabador. Formado en las Academias de Martínez Altes y de Borrel, se introduce en el mundo artístico catalán primero como dibujante en la revista *Papitu* con el nombre de "Babel". Previamente había viajado a París, y al volver realiza distintas actividades: la decoración de La Pedrera, de Gaudí, se inicia como grabador en el taller de los Furnó; en 1913 dirige la revista *Picarol* y colabora en 1914 en *Revista Nova*. Asimismo, fue el decorador de las bodegas de *Faianç Catalá*, de la casa del coleccionista Luis Plandiura, quien le encargó se ocupase de su archivo y de asesorar su colección desde 1916. Con motivo de la Exposición Internacional del 29, intervino en el Pueblo Español de Montjuich.. Sus conocimientos como grabador los transmitió en la Escuela de Artes y Oficios de Olot -fue la única cátedra de grabado que subsistió en estos años junto con la de Madrid- a partir de 1934 y hasta finales de la guerra civil. El se encargaba del aguafuerte y Pedro Creixams de la litografía.

Sobre Xavier Nogués ver: Francés, José: "Un grabador catalán: Xavier Nogués". *El Año Artístico* 1917. Madrid, 1918, pp. 117-121.; Benet, R: *Xavier Nogués, caricaturista y pintor*. Barcelona, 1949.; Plá, Josep: *Els gravats de Xavier Nogués* Ed. de La Rosa Vera. Barcelona, 1960.; Gallego, Antonio: *Historia del Grabado en España*. Ed. Cátedra. Madrid, 1979, pp. 432-433.; Bozal, Valeriano: *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1991, pp. 113-117.; *Enciclopedia del Arte Español del Siglo XX*. Dirigida por Francisco Calvo Serraller. Ed. Mondadori. Madrid, 1991, pp. 579-580.

³⁹⁸ Francés, José: "Un grabador catalán: Xavier Nogués". *El Año Artístico* 1917. Madrid, 1918, p. 118.

Nonell jamás hacen reír; los dibujos de *Babel* siempre cosquillean el espíritu. Nonell espanta y nos avergüenza de ser hombres; Babel convierte a sus tipos en redomadísimos bufones que se vengan de su abyección social y física con piruetas y donaires.

Así como en Nonell fueron los dibujos anecdóticos el prólogo de su verdadera obra, los dibujos satíricos de Babel prolongan sus aguatinas donde el alma, el paisaje y las figuras de Cataluña se van desenvolviendo cual figuras de un friso decorativo".³⁹⁹

Valeriano Bozal observa que, aun perteneciendo los dos al mismo sector social de los comerciantes barceloneses, la actitud es diferente: "Frente a la crudeza despiadada de Nonell, el humor de Nogués, un humor que es muchas veces amable aun cuando la realidad que ambos representan ofrece muchos puntos de contacto".⁴⁰⁰

Desde el punto de vista técnico sus aguafuertes se apartan de la tradición en cuanto que no hay violentos contrastes de luz o de sombra, atenuados por las medias tintas; los temas se refieren a momentos de la vida cotidiana idealizada. Son figuras de actitudes elegantes y tranquilas colocadas con gran sentido de la composición, como se veía más arriba, *figuras de un friso decorativo*,⁴⁰¹ figuras en ambientes locales y costumbristas dotadas de cierta gracia y armonía, de serenidad, equilibrio y reposo, que Francés atribuye a "los antiguos mediterráneos", en cuanto que sus figuras femeninas se envuelven en ropajes y actitudes que, dice, recuerdan a las tanagras, así como los entornos y la inclusión en arquitecturas, arcos de tradición latina. Ellos es lo que le lleva a preguntarse, y a afirmar después, lo siguiente:

³⁹⁹ Ibidem

⁴⁰⁰ Bozal, Valeriano: *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1991, p. 113.

⁴⁰¹ También Valeriano Bozal ratifica esto en su estudio sobre Xavier Nogués cuando dice con respecto a los aguafuertes y aguatinas del autor: "Por sentido compositivo entiendo aquí la organización rítmica de las figuras, al modo de un mural, con un nítido destacar en el espacio, el juego de primeros planos y espacios profundos, el movimiento de cada uno de los personajes y la formación de grupos"

Bozal, Valeriano: "Grabado y obra gráfica en el siglo XX", en Carrete, J., Vega, J., Bozal, V. y Fontbona, F.: *El grabado en España (Siglos XIX y XX)*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1988, p. 643.

¿Acaso no es esto lo que persiguen los artistas catalanes de hoy?
 ¿No se orientan todos sus impulsos al logro de una interpretación
 armoniosa, en momentos y tipos contemporáneos, de las eternas
 armonías paganas que la luz azul, los mármoles blancos y el ritmo azul
 y blanco del mar impuso a los griegos?

Xavier Nogués en sus dibujos, Enrique Casanovas en sus
 esculturas, son, tal vez, los que más afirman esta tendencia, tan
 manifiesta en los jóvenes artistas catalanes que no acatan el francesismo
 de vanguardia.

Y desde luego, Xavier Nogués más expresivamente catalán que
 ninguno".⁴⁰²

¿Participaba Nogués de ese mediterraneismo? Entendido este como "una expresión
 concreta del clasicismo noucentista".⁴⁰³ en el que la figura femenina era elemento central
 y en el que, aparte del apego a las formas clásicas, había un rasgo que lo distinguía de
 aquéllas, y era la ruptura "del equilibrio de la norma en excesos anatómicos, en excesos
 de volúmenes y desproporción en las partes del cuerpo", lo cual suponía un apartamiento
 de lo estrictamente clásico, y daba entrada a figuras más reales, en este sentido más
 humanas, más vitales; pero con un claro sentido compositivo clásico.⁴⁰⁴ Quizá, de esta
 manera se planteaba Francés la relación del grabador Nogués con el escultor Casanovas,
 cuando pensaba en obras como *El viento* (1911) o *Domingo* (1916), y en las mujeres que
 pintaba Nogués, caracterizadas por la estilización y la plasticidad. De cualquier manera,
 era una aportación más en el conjunto de actitudes que albergaba en esta época el mundo
 artístico catalán, es decir, un "noucentisme personal"⁴⁰⁵ que se mostraba clásico en
 cuanto a la manera de componer y el tratamiento de la figura de la mujer, y se alejaba de
 los planteamientos del clasicismo mediterráneo de Eugenio D'Ors en la integración de lo
 cotidiano y costumbrista.

⁴⁰² Francés, José:, loc cit, p. 120.

⁴⁰³ Bozal, Valeriano: Op. Cit., p. 78.

⁴⁰⁴ Estas características las atribuye Valeriano Bozal a la obra de Enric Casanovas (1882-1948) y observa esta diferencia entre la Cabeza de mujer (1912-13. Museo de Arte Moderno. Barcelona.) y Eva (1915. Museo de Arte Moderno. Barcelona)

⁴⁰⁵ Bozal, Valeriano: "Grabado y obra gráfica en el siglo XX", en Carrete, J., Vega, J., Bozal, V. y Fontbona, F.: El grabado en España (Siglos XIX y XX). Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1988, p. 644.

Ahora bien, como hace ver Francesc Fontbona, "con todo, la línea del Noucentisme más genuino pasaba, aparte de las iniciativas orsianas, por las empresas capitaneadas por *Apa* o *Nogués*",⁴⁰⁶ y en ellas participaban artistas a los que Francés no dejó de atender. Así, la revista *Picaro*⁴⁰⁷ aglutinó a *Ismael Smith* (1886-1972),⁴⁰⁸ figura versátil y cosmopolita, figura atractiva precisamente por ello, que le hace preguntarse a Francés lo siguiente:

Es un artista multiforme que parece rectificarse sucesivamente: hace esculturas, dibuja ilustraciones editoriales, satiriza gentes y costumbres, graba ex-libris. Escultor, ilustrador, caricaturista, grabador. ¿Cuál de estos aspectos es el más expresivo de su personalidad? Yo creo que el escultórico. Smith es fundamentalmente escultor. Ve las masas y las formas con una claridad armoniosa y palpitante. Da a los volúmenes valor exacto. (...) Desde luego es, con la natural coetaneidad de su juventud -nació en Barcelona el 18 de julio de 1886-, un simultáneo iniciador de este arcaizante latinismo que irradia de las obras de sus compañeros de arte y demarcación geográfica: *Clará, Casanovas, Borrell Nicolau*".⁴⁰⁹

En sus obras escultóricas detecta la influencia de la escultura francesa: "Si como escultor *Ismael Smith* tiene reminiscencia francesas -realmente la escultura moderna

⁴⁰⁶ Fontbona, Francesc: "La ilustración gráfica. Las técnicas fotomecánicas", en Carrete, J., Vega, J., Bozal, V. y Fontbona, F.: *El grabado en España (Siglos XIX y XX)*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1988, p. 515.

⁴⁰⁷ Editada en Barcelona de febrero a mayo de 1912, con el fin de suplir la vulgaridad en la que caía *Papitu*. Dirigida, como se vio más arriba, por *Nogués*, aparecía con una defensa de la caricatura como una más de las bellas artes, lo cual compartía Francés sin lugar a dudas.

⁴⁰⁸ Escultor, dibujante y grabador, así rezaban sus ex-libris, género en el que se manifestó como un artista original, y al que se dedicó toda su vida. Su vida transcurrió en Barcelona, París (1910 y 1913-1914) y Nueva York. Como dibujante colaboró en *Cu-cut*, *Or i grana*, *La Campana Catalana* y *Picarol*. Francés lo define como "Hombre cosmopolita, de nombre hebreo, apellido sajón, aspecto afrancesado, acento catalán, aunque también habla castellano. Producto indudable de la civilización ultradecadente, y con un inconfundible instinto artístico, educado en los viajes y en los libros" ("*Artistas contemporáneos. Ismael Smith*". *la Esfera*. Año IV, num. 262. Madrid, 4, enero, 1918)

Sobre *Ismael Smith* ver: *García Herraiz, Enrique y Borbonet i Sant, Carmina: Ismael Smith, grabador*. Biblioteca de Catalunya. Barcelona, 1989.; *Carrete, J., Vega, J., Bozal, V. y Fontbona, F.: El grabado en España (Siglos XIX y XX)*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1988, p. 509.

⁴⁰⁹ Francés, José: "*Artistas contemporáneos. Ismael Smith*". *la Esfera*. Año IV, num. 262. Madrid, 4, enero, 1918

catalana es tributaria de la moderna escultura francesa”, y así lo percibe en los retratos de Milá y Fontanals, de Josep María Junoy, Prat de la Riba o Granados- Y, sin embargo, como dibujante, como grabador, como ex-librista aparece claramente definida su educación inglesa: "Incluso el orientalismo que a veces asoma en sus dibujos y en sus delicadas acuarelas está "como traducido del inglés". Y en los ex-libris da a psicologías españolas la imaginación correcta, con motivos medievales de los dibujantes ingleses derivados del prerrafaelismo".⁴¹⁰

Amigo personal de Ismael Smith era **Mariano Andreu (1888-1976)**⁴¹¹. Ambos constituyeron un grupo, junto con Néstor Martín Fernández de la Torre, del que hablaremos más adelante, y Laura Albéniz. Expusieron juntos en Faiança Catalá en 1911. Después, vuelve a Londres con Néstor, éste se perfeccionaba como pintor, y Andreu como esmaltista. Francés destaca en él la inquietud artística que entonces le llevaba a realizar retratos de mujer en esculturas de cobre repujado y esmaltado.⁴¹²

Y otros muchos a los que hizo referencia sin detenerse tanto en ellos, pero que formaban parte de esta trama del arte catalán, como podían ser Torne Esquiús, ilustrador

⁴¹⁰ Ibidem

⁴¹¹ A los dieciocho años marchó a Londres, donde se dedicó a copiar a Van Eyck, a aprender inglés en los poemas de Keats, Shelley, Swinburne. Se interesa por la obra de Beardsley. En esta primera época hace sus primeros intentos como esmaltista en la "School of Arts and Crafts". Allí se dedica con preferencia al esmalte con un estilo decadente y refinado. Al volver a Barcelona colabora como ilustrador en Picarol. En 1913, expone cincuenta y seis obras en Salón Neue Kunst de Munich., lo que le permite hacer decorados para el Kunster -Theater.

En una carta enviada a José Francés donde le relata su vida dice: "Soy de Mataró, pero he vivido siempre en Barcelona, no he tenido maestro, he amado la libertad locamente, no he pisado ninguna escuela de Bellas Artes, ni me he ceñido a ninguna regla de estética (?). He pintado, he repujado lo que me ha interesado y lo he hecho vivir con todo el color que he podido. (...) Mi soledad en Londres fue mi verdadera maestra. (...) Van Eyck dos días por semana (...) El resto entre medio de las vitrinas de todas las colecciones inglesas y fui acérrimo admirador de Aubrey Beardsley, cuya influencia cuesta mucho sacarse de encima después. (...) Volví a España sin conocer París todavía, le digo todavía por que siempre he sentido no conocer antes París, que es el centro del mundo y sobre todo en arte (...)"

Véase Cartas (correspondencia cruzada).

Ver: Lago, Silvio: "El arte catalán contemporáneo. Mariano Andreu". La Esfera. Año III, num.112. Madrid, 19, febrero, 1916. Carrete, J., Vega, J., Bozal, V. y Fontbona, F.: El grabado en España (Siglos XIX y XX). Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1988, p. 509.

⁴¹² Vid. Lago, Silvio: "El arte catalán contemporáneo. Mariano Andreu". La Esfera. Año III, num.112. Madrid, 19, febrero, 1916.

y decorador;⁴¹³ **Josep Aragay** (1889-1973),⁴¹⁴ que firmaba sus dibujos con el seudónimo *Jacob*, colaborador de *Papitu* y defensor a ultranza de lo italiano, sobre el he de volver; Torres García, que "es uno de los apóstoles de la llamada "Escuela Mediterránea",⁴¹⁵ dice de él en 1915, y en 1919 añade: "incesante renovador de sí propio, desde aquellos jardines y aquellas damas ultragalantes de los comienzos a las esquematizaciones de ahora, en esta serenidad augusta de sus grandes composiciones decorativas";⁴¹⁶ Alejandro de Riquer "admirable crítico y dibujante",⁴¹⁷ o **Javier Gosé** (1876-1915),⁴¹⁸ dibujante fallecido a comienzos del año y del que se celebra una exposición retrospectiva en diciembre de 1915 en el Círculo Artístico. Fue dibujante internacional, ilustraba las mejores revistas de Francia (*L'assiette au beurre*, *La Vie Parisien*, *Le Frou -Frou*, *Le Rire*) y Alemania, en las que había alcanzado la fama por la sutileza con que dibujaba la elegancia y la frivolidad femeninas, si bien con anterioridad había sido crítico con otros temas como el de la guerra⁴¹⁹. José Francés destaca la influencia y la fuerza de sus obras sobre sus contemporáneos y habla de *goseísmo*, lo que desaprueba, aunque sin decir nombres.

Los textos críticos sobre el ambiente artístico que se respira en Cataluña continúan en los años siguientes, tanto si son de artistas locales como si son exposiciones de artistas de otras regiones o que provienen del centro,⁴²⁰ pero en 1917 tiene lugar en Barcelona la

413 Se refiere a él en: "Varias exposiciones". El Año Artístico 1916. Madrid, 1917, pp. 343-344.

414 Pintor e ilustrador del que habla Francés con motivo de una exposición en las Galerías Layetanas, en "La vida artística. las exposiciones catalanas". La Esfera. Año III, num. 116. Madrid, 18, marzo, 1916.

415 Francés, José: "El arte en Cataluña". El Año Artístico 1915. Madrid, 1916, p. 213.

416 Francés, José: "La Exposición de Barcelona. Algunos pintores catalanes modernos". El Año Artístico 1919. Madrid, 1920, p. 209.

417 Ibidem .

418 Sobre este artista ver: Fontbona, Francesc: "La ilustración gráfica. Las técnicas fotomecánicas", en Carrete, J., Vega, J., Bozal, V. y Fontbona, F.: El grabado en España (Siglos XIX y XX). Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1988, pp. 528-529.

419 Vld. Lago Silvio: "De Norte a Sur. Javier Gosé". La Esfera, Año II, num. 66. Madrid, 3, abril, 1915.; "La guerra y los artistas". La Esfera, Año II, num. 67. Madrid, 10, abril, 1915.

Asimismo ver: VV.AA.: Catálogo de la Exposición Javier Gosé (1876-1915). Barcelona, 1984.

420 En enero se suceden o tienen lugar simultáneamente muestras de la obra de Rusiñol (Parés), Aragay (Galerías Layetanas), Barrau (Casa Dalmau), Triadó (cartelista, ilustrador, dibujante que expuso en

Exposición de Arte francés, celebrada a petición de los artistas catalanes para demostrar la importancia del arte francés en el arte contemporáneo, algo en lo que ya se habían empeñado algunos a través no sólo de su arte, sino de proyectos editoriales, como *Revista Nova*. El proyecto fue secundado por el Ayuntamiento de Barcelona con un importante crédito, y Francia respondió con entusiasmo. Concurrían a ella artistas de las tres grandes entidades artísticas de Francia: Salón Nacional, Salón de Artistas Franceses y Salón de Otoño, con obras de pintura, escultura, grabado, arquitectura y artes decorativas. De esta exposición comentó extensamente José Francés. De ello destacar algunas de sus afirmaciones para intentar explicar el porqué de algunas de las apreciaciones recogidas hasta ahora sobre el arte español y su momento. Destaca así la importancia de Salón de la Reina Regente en el que se encontraban las obras de los pintores o escultores clave para el nacimiento del arte contemporáneo:

”Una sección de arte que no nos atrevemos a llamar retrospectiva, porque si bien la constituyen en su mayoría las obras de pintores ya fallecidos, se exponen obras de Forain, Rodin, Degas y Monet, que aun viven para bien del arte. Es, tal vez, esta sala, la más importante de todas las de la Exposición (...) Como de una plazoleta ideal surgen de allí todos los senderos por donde el arte francés -y con el arte francés el de toda Europa- se ha desglosado y diversificado. Están aquí todos los precedentes de las modernas tendencias. En estos retrocesos ideológicos que la crítica debe hacer para encontrar los orígenes de las nuevas normas estéticas, aquí debe detenerse, porque están casi todos los profetas que precedieron a los apóstoles estéticos y aun muchos que

las Layetanas), Exposición Anual de la Sociedad Artística y Literaria, con obras de Anglada, Baixeras, Casas Abarca, Tamburini, Urgell, José Cardona, entre otros (Sala Parés), "Pintura Española" en las Galerías Layetanas, con obras de Rosales, Pradilla, Muñoz Degrain, Agrasot, Romero de Torres, Gonzalo Bilbao, Anselmo Miguel Nieto, Néstor, Eugenio Hermoso, Ignacio Pinazo, Moreno Carbonero y algunos más

Vid. Francés, José: "Exposiciones catalanas". *El Año Artístico 1916*. Madrid, 1917, pp. 16-20. Parte de este artículo aparece publicado con el seudónimo Silvio Lago *La Esfera*, Año III, num. 116. Madrid, 18, marzo, 1916.

Otras exposiciones de importancia fueron la que se celebró en marzo de 1916 en las Layetanas sobre la pintura de Regoyos, otra sobre los hermanos Arrue, a la vez que en otra sala de las mismas galerías exponía sus obras Feliú Elías, etc.

Vid. Francés, José: "Otras exposiciones". *El Año Artístico 1916*. Madrid, 1917, pp. 86-93 y "Varias exposiciones" *El Año Artístico 1916*. Madrid, 1917, pp. 331-334.

pueden y deben ser considerados como apóstoles mismos, ya que, después de ellos, las doctrinas se han falseado, empobrecido y desorientado".⁴²¹

Esta afirmación junto con otra que hemos ido viendo anteriormente sobre algunos artistas catalanes que no aceptaban el "francesismo de vanguardia" nos hacen pensar en un Francés imbuído en este momento de cultura y ámbito artístico catalán, en el sentido siguiente: "en Cataluña se ponía en tela de juicio por algunos la validez absoluta del modelo francés, que lo había sido durante muchos años, frente al modelo mediterráneo italianizante. De esta actitud lo novedoso era el enfrentamiento entre ambos, porque la importancia del arte francés para Cataluña es obvia, y el clasicismo defendido por los noucentistas también. La Exposición trajo como consecuencia algunas manifestaciones muy concretas en este sentido. En 1917 se publicaba el libro de Feliú Elías, *La pintura francesa fins el cubismo*,⁴²² en el que el autor explicaría de un modo científico su pensamiento sobre el arte moderno y el liderazgo de Francia y el cubismo en el arte europeo, así como se proponía una explicación de aquellas salas de la Exposición que había de ser más extrañas o difíciles al público: el Salón de Otoño y el Salón de la Reina Regente. Asimismo, surgieron otras voces que, en aras de principios nacionalistas, reivindicaban el modelo mediterráneo italiano: "Ha llegado el momento de marcar la diferencia respecto del modelo francés, del "paganismo" cezanniano y de reconducir el mediterraneismo en la línea italianizante".⁴²³ Josep Aragay⁴²⁴ era quien se expresaba de este modo y quien defendió la idea de que el planteamiento excesivamente profano y deshumanizado del arte francés le ponía en segundo

⁴²¹ Francés, José: la exposición de Arte Francés en Barcelona". *El Año Artístico 1917*. Madrid, 1918, p. 134.

⁴²² Joan Sacs: *La pintura francesa fins el Cubisme*. Publicaciones de La Revista. Barcelona, 1917.

⁴²³ Traduzco directamente del catalán: Aragay, Josep: "L'exposició de l'Art Francès". *La Revista*, num. 43. Barcelona, 1917, p. 255. La cita está recogida en Molins Nubiola, Miquel: Feliú Elías. Una contribució a la història de la crítica d'art a Catalunya. Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, 1987, p. 289.

⁴²⁴ En la trayectoria de Aragay es decisivo un viaje a Italia que realizó en 1917 y que supuso el plantearse el modelo italiano, y especialmente florentino, desde una actitud de militancia. A ello se deben sus escritos *Italia*. Publicacions de La Revista. Barcelona, 1918, y *El Nacionalismo de l'art*. Publicacions de La Revista. Barcelona, 1920.

plano respecto al arte italiano. Josep María Junoy⁴²⁵ pronunciaba una conferencia en el Ateneo de Barcelona en 1919,⁴²⁶ en la que también con planteamientos nacionalistas renunciaba a admitir cualquier novedad que viniera de Francia.. Por otro lado estaba el planteamiento de Apa, que no era de índole nacionalista, sino que ponía en cuestión la evolución de la pintura francesa, con la aceptación plena de la pintura de Cezanne, en cuanto que suponía un proceso intelectual del hombre al captar sensaciones, para de nuevo crearlas en el cuadro, por tanto no se trataba de una pintura estrictamente racional, sino que aunaba la emoción e impresión con el intelecto y la razón. De tal manera que, "*La pintura francesa moderna fins al cubisme*" es un alegato en favor de la cultura moderna y de los caminos más puros en la tradición francesa. Por eso Feliú Elías ha de condenar las infiltraciones que la desvirtuaban y la alejaban del camino recto. Por eso ha de condenar el cubismo y la orientación de buena parte de las obras del postimpresionismo francés sin despreciar, sin embargo, las intenciones y fines y todos los resultados parciales. Se trataba de eliminar los errores y seguir, pero el recto camino de la tradición francesa ponía de relieve su superioridad frente a la italiana".⁴²⁷

Todo ello habla de un momento inquietante y de desorientación en la cultura artística catalana, que en lo que concierne a José Francés, no podemos decir que se decante por uno u otro, ya que en realidad, no era su problema. Pero sí, decir que en Madrid él también se hallaba inmerso en un entorno en que estaba en auge lo clásico, del que puede ser significativa, simplemente, cierta terminología, y ciertas empresas editoriales, en las que él era partícipe. Me refiero a la Editorial Mundo Latino, editora de *El Año Artístico*; la Biblioteca Renacimiento, fundada por Martínez Sierra en 1907, uno de sus buenos amigos, en la que se habían editado muchas de sus obras.; la Biblioteca Estrella, también iniciativa de Martínez Sierra, que contó con él para varias de sus monografías de artistas, y que tenía planteamientos editoriales similares a los del mundo

⁴²⁵ La obra de Josep María Junoy ha sido estudiada por Jaume Vallcorba Plana: "Sobre l'evolució ideològica de Josep María Junoy (1906-1939)" Els Marges, num. 13. Barcelona, 1978, y Josep María Junoy, *Obra poètica*. Quaderns Crema, 1984

⁴²⁶ Junoy, Josep María: "Del present i l'esdevenidor de l'esperit català, especialment aplicat a las lletres i les arts" Conferencia pronunciada en el Ateneo de Barcelona el 12 de junio de 1919. Publicada en *Conferències de Combat*. Editorial Catalana. Barcelona, 1923, pp. 9-27.

⁴²⁷ Traduzco directamente de Molins Nubiola, Miquel: Feliú Elías. *Una contribució a la història de la crítica d'art a Catalunya*. Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, 1987, p. 264.

editorial catalán desde el punto de vista de la ilustración. Y, por otra parte, sí estaba más de acuerdo con los principios del arte clásico, que no con planteamientos nacionalistas, frente a planteamientos vanguardistas y así una de sus afirmaciones con relación a la exposición de Barcelona de 1917,

"Atrás, en su magna Sala de la Reina Regente, quedaban los precursores de las modernas tendencias. Son ya los consagrados, los afirmados en su prestigio secular y definitivo. Son otros ahora los lapidados, los escarnecidos, los que desafían el juicio de sus contemporáneos, casi siempre adverso e incapaz de comprender aquello que obliga a renovar los conceptos preestablecidos y los criterios cómodamente encontrados al llegar el instante de opinar -al menos en apariencia- por cuenta propia.

El salón de Otoño pone al público español, que se preocupa de las cosas de Arte, en presencia de todos los "ismos" estéticos de penúltima hora.

Y digo de penúltima hora, porque es tal la inquietud que agita a los jóvenes artistas del otro lado de los Pirineos, que ya muchos de los que figuran en la Exposición de Barcelona son "retrasados", "bomberos" o maquinistas", según el argot de los talleres parisienses.

Incluso el cubismo sólo asoma tímidamente en La Fresnaye, y Henri Matisse ya parece clásico si se piensa que Picasso acaba de fundar una nueva escuela pictórica: el *panoplismo*, que ya no consiste en pintar, sino en adherir a un lienzo fragmentos de tela, papel madera, cristal, hoja de lata...

Se ofrecen, sin embargo, elocuentes ejemplos de todas las tendencias postimpresionistas. Hay intimistas, órficos, sincromistas, simbolistas, mimotivistas, sintetistas. Estamos en el reino de los *fauves*, de los que pretenden alcanzar la *plus grande intensité avec le moindre effort*. Porque estos modernísimos pintores franceses que quisieran al modo de Cezanne "pintar como el pájaro canta"; que consideran como Gauguin que "un cuadro es una superficie plana cubierta de colores reunidos con cierto "orden", padecen la obsesión de

las definiciones y complican su pintura con una ideología enrevesada y pseudocientífica.

No deben estar muy convencidos de haber hallado la "síntesis amorosa de la línea" cuando consideran necesario, como una justificación de las falsas ingenuidades, hablarnos de volúmenes, profundidad, planos y emociones dinámicas, para llegar a la consecuencia de que es preciso pintar como los salvajes...

Uno dicen con los futuristas italianos: *noi porremo lo spettatore nel centro del quadro*; otros aceptan como expresiva de su arte la afirmación de Lucien Laforgue: *une ligne peut exprimer un objet sans avoir aucune ressemblance graphique avec lui*.

Y de este maremagno de genialidades y de impotencias, de positivos temperamentos de pintor y supercherías indignas de *arrivistas*, surgirá indudablemente el arte del porvenir, cuando se eliminen las charlatanerías y los morbosismos para dar todo su merecido relieve a las pocas verdades estéticas que todavía están en un período de evolución y tránsito.

He aquí el común error de los apologistas y de los detractores: considerar como definitivo lo que todavía no pasó de balbuceos, tentativas y de desorientaciones.

Ni la cólera o la befa del burgués profano o del fracasado profesional; ni la pedantesca suficiencia de ciertos críticos a quienes todo lo nuevo y arbitrario parece bueno y a quienes puede aplicarse la desdeñosa opinión de Degas: *Les lettrés expliquent les arts sans les comprendre*".⁴²⁸

Y añade más adelante:

Y si se piensa, como digo antes, que todos los artistas obstinados en buscar la verdad por caminos de un paralelismo aparente y de una

⁴²⁸ Francés, José: La Exposición de Arte francés en Barcelona". El Año Artístico 1917. Madrid, 1918, pp. 146-148

convergencia efectiva sólo pretenden la expresión inocente, sencilla, clara, de una ingenuidad infantil, y la máxima importancia a los dos principios fundamentales de la pintura, que son el color y la línea, sus esfuerzos deben parecernos interesantes, sino respetables.

Porque responden a sus ansias de liberación, de renovación espiritual, al instinto fecundo de las juveniles rebeldías y porque en la historia de las bellas artes cada innovador ha sido siempre recibido de idéntica manera.

Claro es que el eclecticismo artístico tiene un límite, porque lo contrario equivaldría a una inconsciencia lamentabilísima. Hay extravíos y supercherías que ni podemos ni debemos admitir, y nada importa que sean hijos de la buena fe o de la impotencia disfrazada de genialidad. Así, pues, el cubismo es algo absurdo y grotesco que jamás podríamos discutir en serio".⁴²⁹

Independientemente de lo desafortunado del tono y la cerrazón respecto a algunas actitudes vanguardistas, conviene señalar que la confrontación en Francés no se producía entre tradición y vanguardia como realidades excluyentes entre sí, sino que, de forma similar a lo que ocurría en al ámbito catalán, se enfrentaban en el fondo dos formas de modernidad con planteamientos distintos.

Una de ellas reivindicaba la pintura en sí misma, su autenticidad y su capacidad de expresión, rechazaba el lenguaje pues consideraba que éste era simplemente un intermediario que modificaba la auténtica visión de la cosa en sí o de la naturaleza. Así, identificaba modernidad con primitivo o salvaje y su derivación en el cubismo. En el fondo de esta manera de pensar estaba la pintura de Cezanne, si bien, entendemos que Cezanne planteó que la pintura de los impresionistas podría devenir en un nuevo clasicismo, y en el proceso pictórico por él planteado solicitaba siempre la comparecencia de los objetos, lo que era inherente al clasicismo. Así lo entendió Feliú Elías que, ya en el título de su obra *La pintura francesa moderna fins al cubisme*, dirá claramente "hasta el

⁴²⁹ Ibidem, p. 149.

cubismo", al comprender que este movimiento se separa rápidamente de los planteamientos de Cezanne.⁴³⁰

La otra proclamaba la distinción entre el lenguaje y los contenidos, y la capacidad del primero para revelar los segundos. Era también una manera de entender la modernidad, y en el fondo de ella se encontraba el Simbolismo. Lo cual no quiere decir que ésta fuese en puridad clásica en el lenguaje, y tampoco que estuviese exenta de primitivismo. Si no, sería difícil entender la influencia de un primitivo como Gauguin en el grupo de los pintores nabis, pues como hace ver Valeriano Bozal, "la pregunta se le ocurre a cualquiera ¿cómo explicar sino que un "salvaje" influyera de forma tan decidida sobre el grupo más literario de los artistas franceses, los *nabis*, proclives en sus pinturas y declaraciones programáticas a un "nuevo clasicismo". Salvajismo y clasicismo, he ahí una extraña articulación que, si precisamos con algún detenimiento del primero de los conceptos, estaba ya (...) presente en la obra de Cezanne". Y añade más adelante: "Las últimas pinturas de Gauguin reúnen los rasgos y motivos que centran buena parte de la reflexión plástica de los primeros diez años: el clasicismo y el primitivismo entendidos como esa búsqueda esencial de las cosas que pasa a través del lenguaje, la relación del hombre con la naturaleza (...)".⁴³¹

Así las cosas, ¿cómo encajar a Francés en este maremagnum?. Es evidente que su postura era de claro rechazo al cubismo, como también lo era la de Feliú Elías. Se sentía más a gusto en la manera de entender la modernidad que enlazaba con el simbolismo. Así lo explican sus artículos en *La Esfera* dedicados a Gustave Moreau (1826-1898)⁴³² y a

⁴³⁰ Paso a reproducir el texto: "Communment es creu que la idea cubista es una perllongació del cézannisme, del voluminisme d'en Cezanne, el que es un error, i errònies han de ser per tant les conseqüències que's despreguin d'una tan precipitada manera d'apreciar. El Cubisme encara que lllindant per un moment curtíssim amb el cézannisme s'en separa immediatament per a encaminar-se a un punt del tot oposat. La idea cezanniana era com una intensificació del Realisme, mentre que els cubistes en reneguen" (Joan Sacs: *La pintura moderna francesa fins al Cubisme*. Publicacions de La Revista. Barcelona, 1917, pp. 120-121.)

Reproducido en Molins Nubiola, Miquel: *Op. Cit.*, p. 280-281.

⁴³¹ Bozal, Valeriano: *Los primeros diez años. 190-1910, los orígenes del arte contemporáneo*. Ed. Visor. Madrid, 1991, pp. 124 y 133.

⁴³² Lago, Silvio: "Los iniciadores del arte contemporáneo. Gustavo Moreau." *La Esfera*, Año II, num. 69. Madrid, 24, abril, 1915.

José Francés escribe sobre Moreau y sus Museo parisino y destaca de su obra su actitud de independencia, su capacidad sugeridora: "arte suntuoso, espléndido y, al mismo tiempo, de enfermiza languidez y casi femenina nostalgia (...). Vivía en su siglo, pero su siglo no le interesaba. Su ideal

Aubrey Beardsley (1872-1898),⁴³³ como maestros del arte contemporáneo. Por otra parte dos cosas, él en el debate de la modernidad que se producía en Cataluña, es evidente que su sensibilidad era más cercana a aquellos que defendían el mediterraneismo por lo que implicaba de clasicismo, de ahí su defensa de Clará, que veremos, de Sunyer, Ivo Pascual, etc. Ello no quiere decir que sus planteamientos fueran los mismos de los nacionalistas catalanes que blandían la idea de que el modelo del arte moderno había de ser Italia, esto en ningún caso. Clasicismo que, como se vio más arriba, como una forma de modernidad, aunque con el tiempo esto puede derivar en una defensa de un clasicismo

era más amplio, más sediento de eternidad". Y en cuanto a la técnica le parece lo más adecuado recoger las palabras del mismo Moreau: "Sólo un principio inatacable regula mi práctica de pintar: el principio de la riqueza necesaria. La pintura debe ser un arte no sólo rico, sino incluso suntuoso por el brillo del color y la magnificencia decorativa. Mis telas darán siempre la sensación de las vestiduras más lujosas y armónicas, de las más ricas joyas y los más admirables palacios. Consultad los maestros de otras épocas y veréis cómo nunca os aconsejarán un arte pobre. Al contrario. Han introducido en sus cuadros todo lo que conocieron de más rico, de más brillante, de más raro, de más extraño a veces, todo lo que en torno suyo significa de precioso y magnífico". Y añadía Francés: Ni una sola vez se apartó de este credo estético. No encontrareis en toda su obra -tan vasta y admirabilísima- una abdicación, un desfallecimiento, una concesión a la vulgaridad ambiente". Destaca en la trayectoria del pintor su formación con Picot y Delacroix, del que se percibe pocas huellas en su pintura. Sin embargo, quien realmente fue decisivo en su pintura fue Chassériau, en quien el pintor reconocía a su maestro. Tras su muerte, marchó a Italia donde se entusiasma con los pintores italianos del siglo XV, sobre todo, Gozzoli, Carpaccio, Lippi y Mantegna. Francés destaca la poderosa influencia del pintor en las sucesivas generaciones: "Su verdadero poderío radica precisamente en la luz que dejaría detrás de sí para alumbrar y deslumbrar las generaciones futuras", y su defensa del arte de la pintura por su capacidad de sugerencia, para lo que, de nuevo, escoge un texto del pintor que avala esta idea: "Sería muy lamentable que este arte admirable de la pintura que puede expresar y tantas cosas, tantos pensamientos noble, ingeniosos, profundos, sublimes, que este arte, cuya elocuencia es tan poderosa se redujera a traducciones fotográficas o a paráfrasis de hechos vulgares".

Gustave Moreau influyó y atrajo por su personalidad y su obra a los poetas simbolistas, a escritores como Maurice Barrès o Karl Huysmans y a todos los que de él percibieron la exaltación del ideal, su gran sensibilidad y una obra propia y característica de la estética de fin de siglo, como a José Francés.

⁴³³ Lago, Silvio: "Los inspiradores del arte contemporáneo. Aubrey Beardsley". La Esfera, Año I, num. 34. Madrid, 22, agosto, 1914.

Dibujante inglés que amaba la pintura, la música y la literatura, de extraordinaria sensibilidad cuya "influencia en el arte contemporáneo ha sido y sigue siendo enorme, innegable. No sólo sobre los dibujantes y pintores de su época, sino también sobre los jóvenes de hoy (...). En la obra de todo dibujante inquietado tanto por la perfección de las líneas como por las exquisiteces del espíritu, encontraremos la huella de Aubrey Beardsley" Francés, aparte de hablar de su influencia, repasa, asimismo, su conexión con artistas anteriores o contemporáneos: el decorativismo simbólico de Walter Crane, el esteticismo y el ideal de armonía de los prerrafaelistas William Morris y Burne Jones; la estilización propia de la pintura galante francesa del XVIII y de las estampas japonesas. Todo ello, señala, ha dado lugar a un arte de extraordinaria originalidad y sensibilidad, imaginativo y de gran capacidad técnica. Por último, su participación en el ámbito decadente de fin de siglo, su faceta de ilustrador y de escritor, contribuyeron a la admiración y atracción que sintió Francés por su obra.

de estilo de signo académico, pero todavía no ha llegado ese momento. Y por otro lado, su eclecticismo siempre defendido, que del mismo modo le llevará a dar a conocer a pintores o dibujantes muy cercanos a la vanguardia, o a actitudes vanguardistas, como podían ser Barradas, Celso Lagar o Torres García, lo cual no quiere decir que estuviera en contra del arte francés, al que en distintos momentos sitúa a la cabeza del arte contemporáneo.

Quizá sea ahora clarificadora su postura frente a la Exposición de Arte Francés de Barcelona cuando la compara con la Exposición Nacional de Madrid de 1917, a la que encontraba "en general, falta de inquietud, falta de luminosidad y excesivamente obsesionada de españolismo. Carece de inquietud la Exposición, porque está toda ella como resignada, como aletargada en los hallazgos demasiado exiguos o demasiado clásicos. Demasiado modernos, desgraciadamente, no".⁴³⁴ Critica la falta de inquietud de los artistas españoles que temen apartarse de lo cotidiano:

"Las audacias son tímidas y con cimientos academicistas; las escapadas al ideal no existen; el esfuerzo técnico y el impulso ideológico señalarían menos que la presión de un dedo de un niño en un dinamómetro. Hemos visto estos días otra Exposición, harto representativa de un espíritu nacional. La de artistas franceses, de Barcelona. Como la gráfica línea de un sismógrafo acusa las oscilaciones y sacudimientos de la tierra, esta Exposición señala los altibajos de la evolución del arte francés desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días. Ascende en los impresionistas; desciende después, y realiza otro ascenso ahora. Salíamos de las salas de los consagrados, de los medallados, de los que tienen ya página de Museo y condecoraciones que parecen florecer, como las plantas de cementerio, sobre espíritus muertos, y entrábamos a las salas de los artistas modernos, disconformes, arbitrarios, generosos, inquietos, en fin. Y es una alegría contagiosa la que nos invade; alegría de los colores, de los desequilibrios de las agresivas sorpresas, de los altos funambulescos... Todavía esto no se ha depurado, no se ha

⁴³⁴ Lago, Silvio: La Exposición Nacional de Bellas Artes. Los cuadros de género". La Esfera. Año IV, num. 184. Madrid, 7, julio, 1917.

seleccionado; pero ya es algo que late con sangre nueva y con nuevos propósitos".⁴³⁵

Frente a ello, la situación del arte en Madrid, en el centro artístico más oficial, la Exposición Nacional, donde predomina la monotonía, donde el único bosquejo de luminismo es el sorollismo, con el que también se muestra crítico; demasiado españolismo de capa parda y, por último, se muestra crítico con la escasez de desnudos en las Nacionales, y, en conjunto, en el arte español.⁴³⁶

De tal manera que su visión del certamen madrileño viene a matizar lo que había expresado con respecto a la Exposición de Barcelona y hace pensar en un Francés más abierto, capaz de captar las innovaciones, y con una idea constante en cuanto que lo que se está viviendo es un momento de cambio, de depuración y de selección.⁴³⁷ Recuerdan sus palabras a lo que Feliú Elías anunciaba también en 1917: "Cuando pase, pues, el tiempo o la voluntad de los hombres haya conseguido unificar los diversos pensamientos estéticos que hoy luchan por la primacía, un nuevo orden clásico más intenso y extenso que los hasta ahora conocidos levantará las artes plásticas a un esplendor jamás visto. Por eso recibiremos nosotros las más extremas tendencias actuales, a pesar de las inepticias,

⁴³⁵ Ibidem .

⁴³⁶ José Francés se expresaba en los siguientes términos respecto a la Exposición Nacional de 1917:

"Pero aquí todo es gris, recto, paralelo y monótono. Es la sensación de que caminamos por un desfiladero de paredes iguales y lisas(...) Es la otra falta de luminosidad. Cuando el año anterior la Exposición Beltrán, los bailes rusos y la Exposición Anglada entraron a torrentes la luz y la alegría sensual, imaginamos una futura y próxima renovación en el arte de nuestros pintores. (...) Únicamente asoman de cuando en cuando boquetes de valencianismo, de sorollismo, mejor dicho. Y tal vez no está lejano el momento de comprender que esta alegría del sorollismo no es la que conviene a la vida moderna y supercivilizada de nuestros días. Se detiene en los límites del instinto: deslumbra y no emociona. Falta de inquietud, falta de luminosidad, esta exposición persigue, con una tozudez torpe y ficticia el españolismo pictórico. Y si esto es ahora en que voluntariamente se pintan campesinos con cara de bruto, cacharros de Talavera, llanuras y capas pardas, ¿qué será de la próxima Exposición, cuando vuelvan estos pensionados de la actual, obligados a pintar más cacharros y más paletos y más capas pardas y más llanuras desoladas? Esta falta de inquietud y luminosidad, este exceso de españolismo, limitado al españolismo áspero, duro y un poco grosero de los pueblos y los tipos castellanos, tiene, además, como consecuencia, la falta de desnudos. El español, que entre sus muchos defectos tiene el de la hipocresía religiosa, odia el desnudo. Cada vez hallamos menos cuadros de desnudo en nuestras exposiciones"

Ibidem .

⁴³⁷ Vid., supra, nota 423.

las petulancias, los arrivismos y las concupiscencias que inevitablemente se puedan mezclar".⁴³⁸

Desde la Exposición de Arte Francés de Barcelona de 1917, y tomándola como referencia, la crítica de Francés sigue prestando atención a Cataluña, bien con motivo de certámenes oficiales o bien a distintas individualidades. Así, en 1918 las exposiciones de Arte de Primavera de Barcelona después de la de 1917 se reanudan de modo más estable hasta 1923. De nuevo, enfrenta las diferencias entre Madrid y Barcelona, entre el sistema de organización de las muestras, en el primer caso el Estado y en un pabellón calificado de *ridículo* por Francés, frente al Palacio de Bellas Artes de Barcelona; destaca la buena organización, la ausencia de medallas, frente al sistema madrileño que ha acordado en el Congreso celebrado en 1918 aumentar el número de medallas,⁴³⁹ la diversidad de tendencias tanto en las secciones de pintura, escultura y artes decorativas, dependientes de un Comité organizador presidido por José Llimona. El crítico lo veía de esta manera:

"En Barcelona estas Exposiciones representan íntegramente el momento actual de las artes plásticas, puesto que son admitidas todas las tendencias por avanzadas o retrógradas que sean. ¿Puede decirse lo mismo de nuestros pomposos certámenes? Desde la Exposición barcelonesa quedan abolidas las medallas. Como consecuencia del fracasado Congreso, se solicitan para los certámenes nacionales mayor número de medallas todavía.

⁴³⁸ Joan Sacs: Op. cit., p. 20. Texto reproducido en Molins Nubiola, Miquel: Op. Cit., p. 267, del que traduzco directamente.

⁴³⁹ Se trata del Primer Congreso de Bellas Artes organizado por la Asociación de Pintores y Escultores, en Madrid, del 14 al 21 de mayo de 1918. En la Memoranda de agosto de 1918 de *El Año Artístico*, Francés recoge la convocatoria (*El Año Artístico 1917*. Madrid, 1918, p. 338.)

José Francés no participó como congresista. En la Memoria de dicho congreso se puede leer lo siguiente:

"Ha sido unánime en el Congreso la opinión acerca de la necesidad de intensificar la vida artística en España, en todas sus manifestaciones; la creencia de que esta necesidad debe tener su fundamento esencial en la enseñanza en primer término, la protección del Estado después, y, por último, en la sanción pública, que es, al fin de todo, para quien se trabaja y quien con su aplauso o censura estimula y paga"

Memoria redactada por el Secretario General D. Juan Espina y Capo. Primer Congreso de Bellas Artes organizado por la Asociación de Pintores y Escultores. 14-21 de mayo de 1918. Madrid, 1918, pp. 6-7.

Claro es que en Madrid no existen las diversas entidades artísticas que en Barcelona, perfectamente delimitadas unas de otras y a las cuales el Ayuntamiento concede amplia autonomía y libertad de acción.

Así ha podido organizarse esta primera Exposición si no muy importante como resultado, de positiva importancia como esfuerzo lleno de promesas para lo futuro.

El Comité organizador de la Exposición está formado por representantes de los siguientes organismos artísticos, Bajo el Patronato del Ayuntamiento: *Real Círculo Artístico, Círculo Artístico de San Lucas, Sociedad Artística y Literaria de Cataluña, Las Artes y los Artistas e Independientes.*

Cada una de estas entidades ha invitado o admitido e instalado las obras con entera independencia de las demás, lo cual indica de antemano la garantía de que son respetados todos los criterios estéticos y todas las orientaciones técnicas".⁴⁴⁰

Con respecto a la exposición,⁴⁴¹ Francés destacaba de lo presentado por el Círculo Artístico los dos retratos femeninos y el de Miguel Utrillo, realizados por Ramón Casas,

⁴⁴⁰ Francés, José: "La Exposición de Barcelona" *El Año Artístico 1918* Madrid, 1919, pp. 229-236., y Lago, Silvio: La Exposición de Barcelona. Escultura y Artes Decorativas". *La Esfera*, Año V, num. 237. Madrid, 13, julio, 1918.

⁴⁴¹ En las salas del Real Círculo Artístico exponían obras Alcalá Galiano, Bilbao, Caprotty, Cardona, Casas, Castellanos, Cidón, Florensa, Galwey, Gili Roig, Grau Miró, Gutiérrez Solana, Llorens, Masriera (L. y F.) Mir, Moisés, Moreno Carbonero, Navarro, Peña, Pinazo Camarlench, Pinazo Martínez, Pla, Raurich, Rusiñol, Sigüenza, Sindlerova, Villegas y Zaragoza, entre otros pintores; en escultura obras de Miguel Blay, José Capuz, Federico Marés, Vicente Beltrán y Dionisio Renart. En la sección del Círculo Artístico de San Lucas, los pintores Antonio Badrinas, Antonio Gimeno, Juan Llaverías, Juan Llimona, Olivet Legares, Pérez Barradas, Rafael Salas y Torres García; los escultores, José Llimona y Juan Bautista Porcar. Por otra parte, La Sociedad Artística y Literaria, con obras de Alvarez de Sotomayor, Benedito, Cabañés, Casas Abarca (A. y P.), Hernández Nájera, Laroche, López Mezquita, Martí Garcés, Mongrell, Rodríguez Acosta, Simonet, Sorolla, Urgell, Vázquez, Verger y Xiró, y esculturas de Mariano Benlliure y José Cardona.

Asimismo, Les Arts i els Artistas, dedicaba una sala a Isidro Nonell, con veintiocho obras, y en otras salas Aragay, Canals, Carles, Colóm, Apa, Iturrino, Junyer, Celso Lagar, Ivo Pascual, Joaquín Sunyer y Francisco Vayreda, Iturrino, y el pintor francés Delaunay. La asociación mostraba obras de Clará, Manolo Hugué, Gargallo, Borrell Nicolau y Casanovas. Otra sección la ocupaban los independientes, con pinturas de Lola Anglada, Segismundo de Nagy, Paul Sollman y Juan Vila.

las obras de Pinazo Martínez, Julio Moisés, y en cuanto a paisajes, muestra sus preferencias por Joaquín Mir, Raurich, Santiago Rusiñol y Francisco Llorens. Esta organización, junto con La Sociedad Artística y Literaria, son las más eclécticas, y la última más orientada a la tradición, "a lo que pudiéramos llamar *Derechas artísticas*",⁴⁴²

En relación al Cercle de Sant Lluch dice: "Las obras más interesantes son los retratos de Mariano Andreu; el "Plafón decorativo", de Torres García,(...) y los paisajes cubistas "Plaza de la Universidad" y "Puerto de Barcelona", de Barradas".⁴⁴³ Y junto a estos, es *Les arts i els Artistes* la que presenta la "más genuina y admirable representación de la pintura catalana moderna .(...)Donde hallamos el grupo selecto y valioso. Así como en la sección de pintura, es aquí donde están los lienzos de Nonell, de Sunyer, de Canals, de Carles, de Aragay, de Colom, de *Apa*, de Vayreda; es aquí donde hallamos a Clará, Casanovas, Borrell Nicolau, Gargallo y Hugué".⁴⁴⁴ No deja de notar la *maestría habitual* de Clará, de Casanovas que presentaba varias cabezas en bronce y piedra, "el dualismo sentimental y técnico, donde palpita el alma moderna dentro de las normas clásicas",⁴⁴⁵ en Borrell Nicolau, un "criterio helénico más academicista que el de Casanovas. No menos admirable, sin embargo",⁴⁴⁶ de Pablo Gargallo, "el orfebre que da a los metales formas de una belleza apasionada y cálida, (...) un "Desnudo de joven" en piedra, muy audaz y muy expresivo",⁴⁴⁷ y, por último, respecto a Manolo Hugué, "el *Manolo* compañero de los cubistas en el Céret francés, representa la tendencia más avanzada, más acuciada por las regresiones primitivistas. Así lo demuestra el "Desnudo" y los dos dibujos, un poco arbitrarios".⁴⁴⁸ De todos modos considera más importante lo expuesto en las salas de pintura de esta asociación, y aparte de los pintores señalados más

Vid. *Ibidem.*, pp. 229-236.

⁴⁴² *Ibidem*, p. 232

⁴⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 234.

⁴⁴⁵ *Ibidem* .

⁴⁴⁶ *Ibidem* .

⁴⁴⁷ *Ibidem* .

⁴⁴⁸ *Ibidem*.

arriba, merecen su atención Iturrino, Ivo Pascual, Celso Lagar, como curiosidad algún dibujo simultaneista de Delaunay y la calificación de Sunyer, "hoy día uno de los más grandes pintores españoles".⁴⁴⁹

Sobre los pintores catalanes como bloque vuelve Francés en 1919 cuando se celebró la *Exposició d'Art* de dicho año, en un escrito muy clarificador respecto a su modo de pensar sobre el arte de la época ya que se muestra absolutamente partidario de la descentralización artística, y se felicita porque ha sufrido un cambio el panorama artístico español desde la llegada, por causas de la guerra, de artistas extranjeros que traían a España las nuevas tendencias, o por la venida a España de conjuntos importantes de pintura francesa desde la Exposición de Arte Francés de Barcelona de 1917, o las más recientes de Zaragoza y Bilbao.⁴⁵⁰ Y respecto a ese cambio, ha sido decisiva la contribución de los artistas catalanes. Todo ello quedaba expresado en los siguientes términos:

"A Zaragoza , a Barcelona, a Bilbao, a Santander, a Valencia, a Badajoz, a Coruña, a Huelva, etc., los pintores, los escultores españoles envían sus obras con un entusiasmo que las Exposiciones oficiales con Jurados y medallas, habían entibiado o casi agotado por completo. Nunca nos cansaremos de alabar, de alentar esta exposiciones fuera de Madrid. De este modo los artistas regionales, los muchachos que comienzan ahora su carrera, tendrán medios de orientarse mejor que los de anteriores generaciones cuando por toda enseñanza artística se les ofrecía, en la mayoría de los casos, el mediocre ejemplo de un pintor refugiado en la enseñanza oficial y siempre las dañinas influencias de ciertos cuadros desechados por arcaicos o por demasiado comprometedores del Museo de Arte Moderno".

"Ahora no. Ahora toda España puede estar al tanto de las más avanzadas tendencias. Los artistas extranjeros, que la guerra desperdigó por nuestra patria al conjuro de los ambientes pintorescos, esparcen prácticamente las nuevas doctrinas, y , por último, las ya frecuentes, venidas de conjuntos como los de Barcelona en 1917 y

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 232.

⁴⁵⁰ Se refiere a la Exposición Hispano Francesa de Zaragoza de 1919 y a la Exposición Internacional de Bilbao del mismo año. A ambas les dedica Francés bastante atención, como se verá más adelante.

Zaragoza y Bilbao en 1919, de la pintura francesa, tan ligada tradicionalmente a nuestra pintura, completan esa labor de saneamiento estético.

Es justo reconocer a los catalanes la primacía en el esfuerzo.(...)

Los catalanes no podían carecer para el arte de ese instinto de investigación que tienen para otros aspectos de la vida, impuesta por el nacionalismo igualitario. Ese instinto les obliga, les acucia a rebelarse con lápices, pinceles y chatos martillos contra el resto de España, aparentemente simbolizada por un centralismo académico. (...) Este deseo es legítimo, justo. No anarquiza, reconstruye. No demembra, liga. Cambia el anquilosamiento, el atrofiamiento idiosincrásico de la vegetativa existencia españolas en un dinamismo fecundo. Conforme descentraliza (...) expone su actividad diversa; una visión de fortaleza próspera ofrece su porvenir.

Las regiones realizan con su cohesión dentro de las demarcaciones geográficas una labor nacional directa, un esfuerzo que habrá de repercutir favorable en la significación universal de España".⁴⁵¹

Es el cúmulo de actividades lo que llama la atención a Francés y el hecho de que desde al arte se aunen las tradiciones catalanas y mediterráneas, el campo y la ciudad, la influencia de los antiguos, todo ello es "lo que los pintores catalanes han empezado a buscar desde hace apenas cuatro lustros",⁴⁵² y de lo que son exponente, y vuelve a incidir Francés, en "las eglógicas escenas y los bucólicos momentos de Joaquín Sunyer,

⁴⁵¹ Francés, José: "La Exposición de Barcelona. Algunos pintores catalanes modernos". *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, pp. 206-208.

Asimismo, el contenido de este escrito fue publicado más adelante sin hacer mención a la exposición de Barcelona en "Arte catalán. Algunos pintores modernos". *La Esfera*, Año VI, num.291. Madrid, 26, julio, 1919. (Aparece una serie de fotografías de obras que ilustran el artículo: "El almuerzo", aguafuerte de Pablo Picasso; "El paseo" y "El adolescente", grabados en madera de Xavier Nogués; "El licor", grabado en madera de Ricardo Canals; "El pastor", pintura al fresco de Torres García; "Retrato de señora" de Joaquín Sunyer, "La costurera", de Cristóbal Ricart, "Verano", grabado en madera de Juan Colóm, "El jinete", dibujo de José Aragay, "Paisaje", de José de Togores, "Cristo en la Cruz", de Feliú Elías y "Retrato de señorita", de Ricardo Canals.

⁴⁵² *Ibidem*, p. 209.

(...) los dibujos, los grabados de Nogués, con esas esbeltas mujeres que se destacan recortadas y ondulantes en los cielos puros, con esos grotescos hombrecillos (...), la densa calidad de las cerámicas o de los óleos suntuosos de José Aragay; los paisajes amplios de Colom (...), los cuadros de Canals, tan impregnados de la feminidad catalana, de ese matronismo pomposo de las mujeres mediterráneas(...), Torres García, incesante renovador de sí propio, desde aquellos jardines y aquellas damas ultragalantes de los comienzos a las esquematizaciones de ahora, en esta serenidad augusta de sus grandes composiciones decorativas. Y también los más nuevos, los que ya pueden caminar por los senderos que encuentran abiertos, y logran recoger las cosechas sembradas por los otros: Carles, Vayreda, Togores, Ricart, Vilá, Espinal, Sala, Miró, etc. Al lado (...) los exégetas, los críticos que glosan la renovación estética: los Roman Jori, los Junoy, los Joan Sacs, que pueden agitar como banderas de combate las revistas jóvenes (...) *Revista Nova, Vell i Nou, Troços, La Revista*. Por último los auxiliares los que supieron adivinar la gloria y el feliz resultado económico: Segura, Dalmau y algún otro".⁴⁵³

3.4.- Cerca de la vanguardia.

¿Cerca de la vanguardia? En efecto, el epígrafe pudiera resultar al menos chocante si tenemos en cuenta algunas de las afirmaciones hasta ahora leídas en los textos de Francés. pero es que fue precisamente el conocimiento del arte catalán novecentista lo que amplió la perspectiva crítica de José Francés. Así, prestó atención a artistas que adoptaron posiciones vanguardistas, como Celso Lagar y Rafael Barradas, que lucharon por introducir en España los lenguajes artísticos avanzados.⁴⁵⁴

Pues bien, Celso Lagar (1891-1966)⁴⁵⁵ expone en Madrid en el Ateneo en una época en que todavía le marcan las influencias cubistas.⁴⁵⁶ Francés ya conocía su pintura

⁴⁵³ *Ibidem*.

⁴⁵⁴ Vid., supra, nota 70, y Brihuega, J: *Las vanguardias artísticas en España 1900-1936*. Ed. Istmo. Madrid, 1981, p. 202.

⁴⁵⁵ Pintor nacido en Ciudad Rodrigo y formado en la Escuela de la Lonja de Barcelona, aunque previamente había trabajado en el taller de talla de su padre. Su primera exposición tuvo lugar en Barcelona en la Sala Parés en 1914, y al año siguiente expuso en las Dalmau junto a su esposa, la escultora Hortensia Begué. En el mismo año 1914 se traslada a París, donde permanecerá durante unos años. Allí se relacionará con Modigliani, Max Jacob, Derain, Cendrars, Leger, y los marchantes Paul Guillaume y Zborowski, éste último uno de los más interesados en la pintura de Modigliani y Soutine. En Madrid expone en el Ateneo en 1918, y en 1921 pinta en Céret y Marsella. Vuelve a París en 1922 y expone en la Galería Berthe Weil. En 1924 en la Sala Percier, donde también expondrán otros pintores de la Escuela de París más adelante (Pruna, Viñes y

de las exposiciones anteriores de Barcelona (Parés, 1914 y Dalmau, 1915) y su pintura le interesa. En primer lugar recoge la crítica hecha por D'Ors⁴⁵⁷ y por Junoy,⁴⁵⁸ después nos da unas notas o bosquejos sobre un pintor que habla con rotundidad, con gravedad y que reconoce "un helenismo sonriente en el entrecruzamiento de varias rectas y curvas; (y) con un aire de sinceridad conmovedora asegura que "Velázquez le interesa mucho".⁴⁵⁹ A continuación expone su valoración sobre su obra, y se aprecia, frente a un pintor de actitud vanguardista un claro cambio de tono, como se puede apreciar a continuación:

Fenosa). Durante todos estos años es bastante clara la influencia de los cubistas. En 1930 pinta en Honfleur, Dieppe y El Havre, y durante al segunda guerra europea en Rouen. Desde su marcha de París su pintura se aleja de los cubistas y tiende a ser más cálida. La temática de su obra gira en torno al mundo del circo, los paisajes, las naturalezas muertas, el mundo taurino... Tras la muerte de su mujer en 1955, se inicia en él un proceso de tristeza y enfermedad personal que le hace abandonar la pintura en 1957.

Sobre Celso Lagar ver: Francés, Jose: "Celso Lagar y sus planismos". *El Año Artístico 1918*. Madrid, 1919, pp. 352-355, y Lago Silvio: "Artistas nuevos. Celso Lagar y sus planismos". *La Esfera*, Año VI, num. 273. Madrid, 22, marzo, 1919.; Jacob, M. y D'Ors, E: Catálogo exposición Galería Zborowski. París, 1928.; Jacob, M: Catálogo exposición Galería Druet. París, 1935; Xuriguera, G: *Pintores españoles de la Escuela de París*. Ibérico europea de Ediciones. Madrid, 1974, pp. 51-57.; *Enciclopedia del arte español del siglo XX* Dirigida por Francisco Calvo Serraller. Ed. Mondadori. Madrid, 1991, p. 440.

⁴⁵⁶ Se celebra una exposición de sus obras y de esculturas de Hortensia Begué en noviembre de 1918.

⁴⁵⁷ "Celso Lagar, recio castellano de Salamanca, hombre del nombre castizo y agrario, te diste a las durezas de la escultura y luego a las de una pintura que es a manera de escultura también. ¿Qué más español, después de todo, que este querer que deforma las cosas mejor que saberlas mirar en sosiego y dulce obediencia? Y que las deforma, no según Canon, sino por ímpetu de pasión, y, lo que sigue, en ningún pintor podrían encontrar mejor *Giotto* que en un Celso Lagar. Hay en esta pintura una sensación de gran precio servida por organismos que ya se adivinan poderosos. Hay una firme y moderna voluntad de construcción"

Reproducido en Francés, José: "Celso Lagar y sus planismos". *El Año Artístico 1918*. Madrid, 1919, pp. 352-355

⁴⁵⁸ En este caso Francés recoge las palabras con que Junoy describe a Lagar y le dedica un elogioso comentario al crítico: "Y José María Junoy, el crítico de las vanguardias artísticas, el avanzado exégeta de las avanzadas tendencias, que significa en España algo parecido a la simpática labor del malogrado Guillermo Apollinaire en Francia, fija con la siguiente biografía -que publicó con una arbitrariedad tipográfica imposible de reproducir aquí- la personalidad lagariana: "Salamanca. - Montparnasse exposición. -Omnibus. -CELSO LAGAR, pintor genuino"

Se refiere probablemente a un caligrama de los muchos realizados por Junoy en la revista *Troços*, editada en Barcelona (1916-1918) y dirigida por él mismo, donde se publicaron dibujos vanguardistas de Lagar, Miró, E.C. Ricart, y extranjeros como Albert Gleizes.

⁴⁵⁹ Francés, José: "Celso Lagar y sus planismos". *El Año Artístico 1918*. Madrid, 1919, p. 353.

Delante de sus dibujos, de una epilepsia lineal muy graciosa, o de sus cuadros, de un acrobatismo cromático simpáticamente agresivo, Celso Lagar habla con grave brusquedad(...), detrás de su falsa ingenuidad adivinamos su pericia de colorista.

Celso Lagar es un caso de extravagancia voluntaria, de lo que pudiéramos llamar epatancia pintoresca.(...)En el fondo Celso Lagar es un buen pintor que ve las cosas normalmente y que tiene un sentido muy justo del color. Hay cuadros suyos -estos cuadros que llevan títulos indignantes para los hombres ingenuos y de buena fe - que tienen positivas condiciones decorativistas, armonías deliciosas, gamas de grata contemplación. Su "Angulo del puerto de Barcelona", incluso tiene un valor de realismo y de emoción.

Pero Celso Lagar disimula sus buenas cualidades con la arrogancia fauvista, un poco *demodé* en el propio París. Y no decimos en el propio Munich, porque dentro de poco los cubismos, orfismos, sincromismos, planismos que realizan los bolckeviques y espartacos con las cosas, los edificios, los hombres y las ideas, dejarán muy atrás aquellos inofensivos atrevimientos de los cubistas y futuristas de *avant guerre*.

En España Celso Lagar todavía exalta a muchos en pro o en contra. Fuera de España Lagar no es una novedad. Como ya no lo son aquellos donde ha surgido su planismo.

El ha creído necesario resolver los seres, y las cosas, y la atmósfera por planos. Una planitud de masas, de colores y hasta un plano, para que no se extravíen dentro de sus cuadros los buenos burgueses, a quienes los artistas se empeñan litodavía!! en epatar.

A mí me interesa Lagar por encima de su pintura reminiscente y oquedosa, por encima de la adjetivación que da a la cándida sustantivización de su arte , por encima de esos títulos, traducidos de un catálogo de Los Independientes".⁴⁶⁰

⁴⁶⁰ *Ibidem*, pp. 353-354.

Para Francés, la conclusión es que está ante un pintor de gran sensibilidad autor de paisajes, naturalezas muertas, y personajes de circo de alegre colorido. Y, parafraseando a Junoy dice del pintor: "Es un temperamento de pintor y un simpático muchacho, que desde Salamanca tomó un omnibus parisién para caer en las Galerías Dalmau, primero, y ahora en el Ateneo de Madrid".⁴⁶¹ Pero llega a más su conclusión, que afirma en espera de no provocar las iras de aquellos a los que les parece tardía esta pintura, de tal manera que "Celso Lagar es casi un académico. Un académico de las Bellas Extravagancias, que ha ocupado su sillón demasiado tarde".⁴⁶² Ciertamente, no faltaban en la pintura de Lagar el dominio del dibujo, del color, de la composición y una temática de índole realista que no perdió nunca la conexión con la realidad. Es decir, tenía todos los ingredientes para ser del agrado de José Francés. Su evolución posterior, por otra parte, es muy acorde con estos requisitos.⁴⁶³ Por ello no estamos de acuerdo con la afirmación de Jaime Brihuega en el sentido de que "tampoco acogió muy bien Francés otra importante exposición celebrada en el Ateneo por Celso Lagar",⁴⁶⁴ cuando además, para corroborar esto, recoge el texto de Francés citado más arriba⁴⁶⁵ de modo fragmentario, incluyendo la reproducción de los textos de D'Ors y Junoy, para terminarlo en "Celso Lagar es un caso de extravagancia voluntaria, de lo que pudiéramos llamar epatancia pintoresca", lo que da una información sesgada, a nuestro parecer, y muy incompleta respecto a la visión de Francés sobre Lagar. Insiste sobre esta idea más adelante al dar cuenta de una exposición de Barradas en Madrid todavía de un modo más terminante: "Contrariamente a la repulsa expresada por Celso Lagar, Francés protegía esta vez la obra de

461 *Ibidem*, p. 354.

462 *Ibidem*, p. 355.

463 Así, como señala Gerard Xuriguera: "los mismos temas vuelven una y otra vez. El conjunto, sin embargo, resulta muy personal, ya que Lagar no es deudor de ninguna moda; su obra se presenta como consecuencia de una profunda meditación sobre el hombre. Pintura realista, pero bañada en una atmósfera tamizada donde no es posible encontrar la menor exageración. El dibujo delimita cada composición y hace revivir el instante plasmado con el acuerdo cromático correspondiente. Utiliza la viveza de una gama vibrante de rojos, de verdes, de blancos, negros, azules, muy discretos".

Xuriguera, Gerard: *Pintores españoles de la Escuela de París*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1974, pp. 56-57.

464 Brihuega, Jaime: *Las vanguardias artísticas en España 1900-1936*. Ed. Istmo. Madrid, 1981, p. 210.

465 Vid. nota 460.

Barradas".⁴⁶⁶ Parece claro que el tono no es de repulsa, sino más bien en sentido contrario, lo que nos lleva a pensar que está muy relacionada su opinión sobre la pintura de Lagar con su apoyo a Barradas.

Rafael Barradas⁴⁶⁷ debía su formación a su estancia en Italia en el ámbito del futurismo donde había conocido a Marinetti y en París, donde se había familiarizado con los corolarios del cubismo. Después de sus colaboraciones como ilustrador en Cataluña, a su llegada en 1914, será uno de los artistas que más aporte en cuanto a al renovación vanguardista en España. En 1916 expone en Barcelona, en las Dalmau, junto con Torres García. Ambos forman un tandem significativo en el sentido de renovación, puesto que Barradas, aunque afincado en Barcelona, nunca había sido partícipe del clasicismo mediterraneista, y a partir de esta exposición la decisión de Torres García es de abandonar lo referente al Noucentisme y adentrarse poco a poco en la vanguardia.⁴⁶⁸ El mismo lo contaba bastantes años más tarde: el apoyo de Dalmau, las críticas adversas, cómo su pintura desentonaba con la de los Mir, Rusiñol, Sunyer, etc., y cómo se empeño en ir en contra de lo establecido, con el apoyo de algunos y en concreto de Barradas, que fue quien difundió el libro de Torres *El descubrimiento de sí mismo*, "que fue escrito con el fin de abrir los ojos a todos a la *realidad*, y de emanciparse de la rutina; de despertar la confianza en sí mismo, de descubrir lo inédito que todos llevamos, y también de tender hacia un sano equilibrio humano. Excepto para unos pocos (entre estos Barradas) el libro

⁴⁶⁶ Brihuega, Jaime: *Las vanguardias artísticas en España 1900-1936* Ed. Istmo. Madrid, 1981, p. 210.

⁴⁶⁷ Vid. supra., nota 72.

⁴⁶⁸ Torres García, en palabras de Juan Flo, era inevitable que aterrizase en la vanguardia, dados una serie de principios en su arte: "La resistencia que opuso el naturalismo es la constante principal. Además características como su defensa de la estructura (ya presente en su libro del año 1913), junto con la austeridad de su lenguaje y la exclusión de medios extrapictóricos, notorios desde la época mediterránea, son índices de la progresiva transformación. De esta propuesta clásica.(...) Si bien todos estos rasgos así interpretados parecen converger en una dirección afín a la nueva pintura europea, creo que esa interpretación omite un aspecto esencial. El motivo esencial por el cual Torres conserva esa fidelidad, desde el año 1907, a una simplificación de medios expresivos (figuración plana, color apagado, dibujo anguloso) se debe a la lucha con una tentación a la que se resiste: aquella de la sensualidad de la tradición pictórica renacentista, cuya condena es ya explícita hacia 1913 y reiterada en los textos de 1917 a 1919"

(Se refiere a las siguientes obras de Joaquín Torres García: *Notes sobre art*. Ed. Masó. Gerona, 1913, pp. 41, 28-29 y 49-50.; *L'art en relació amb l'home etern que passa*. Amics de Sitges. Sitges, 1919, p. 6.; *El descubrimiento de sí mismo*. Ed. Masó. Gerona, 1917, p. 16)

Flo, Juan: "Torre García desde Montevideo", en *La Escuela del Sur. Torres García y su legado. Separata*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. Madrid, 1991, p. 7.

cayó en el vacío: *no era una obra literaria*. De ese librito se hizo defensor Barradas, y lo iba prestando a todos".⁴⁶⁹

Ambos colaboraron en la ilustración editorial, juntos, por ejemplo en la revista *Un enemig del poble* (1917-1919), donde también participaron Celso Lagar, Sisquella y Pablo Gargallo.⁴⁷⁰ Asimismo, trabajó en la ilustración de libros, en Madrid con Martínez Sierra y las monografías de la Biblioteca Estrella, la colección *Las grandes novelas de amor*, iniciada en 1919, y la Editorial La Esfinge, nueva denominación que durante un tiempo se dio a la Biblioteca Estrella,⁴⁷¹ cuya puesta en marcha fue en 1925.⁴⁷² De nuevo en un mundo afín y cercano a José Francés. Se propuso llevar a la ilustración editorial las mismas ideas de su arte, que según recogía José Francés en 1918 trataba de "trasladar al lienzo la proporción geométrica del color en las cosas".⁴⁷³ Esto es lo que ponía a la vista del público en su "Exposición Vibracionista" (Layetanas, 1918) que al año siguiente vendría a Madrid (Sala Mateu, 1919) y que recibió una crítica muy favorable de José Francés:

⁴⁶⁹ Torres García, Joaquín: *Universalismo constructivo*. Ed. Poseidón. Buenos Aires, 1944, p. 556.

⁴⁷⁰ Además, en Barcelona ilustra libros infantiles para la editorial Muntañola, según lo recoge J.F. Ràfols en el *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*, vol II. Ed. Millá. Barcelona, 1953, p. 325. En Madrid, lo hace en revistas afines al Ultraísmo: *Ultra*, *Tableros*, *Grecia* y *Alfar*. (Vid. *Diccionario Biográfico español e Hispanoamericano*. Palma de Mallorca, 1950, p. 202.)

⁴⁷¹ Vid. Gaya Nuño, Juan Antonio: *Historia de la Crítica de Arte en España*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1975, p. 309.

⁴⁷² Vid. Reyero Hermosilla, Carlos: "Las empresas editoriales de Gregorio Martínez Sierra". *Goya*, num. 78. Madrid, 1984, pp. 211-219.

⁴⁷³ Recoge Francés esta frase entrecomillada en la *Memoranda* del mes de marzo, a la vez que da noticia de la celebración de una exposición del pintor en las Galerías Layetanas. (*El Año Artístico 1918*. Madrid, 1919, p. 111). Más adelante, encontramos una explicación más pormenorizada y que profundiza en esta idea:

"El vibracionismo es, pues, cierto MOVIMIENTO que se determina fatalmente por el *paso del de una sensación de color a una correspondiente*, siendo, cada uno de estos acordes, *diversas notas de armonía*, distintas, fundidas entre sí por acordes más sordos, en gradación cada vez más opaca.

Otro aspecto: consideramos la forma GEOMETRIZADA. Tal círculo está formado por una serie de ángulos, tal forma irregular nos la da un rectángulo, tal objeto estará sólo iniciado: es que cada forma de esas buscará complementarse o rectificarse en EL ESPECTADOR, y así logra el artista otro modo de vibración, algo viviente, QUE NO DARIAN LOS OBJETOS REPRESENTADOS NORMALMENTE O COMPLETOS".

Torres García, Joaquín: *Op. Cit.*, pp. 556-557.

"En el Salón Mateu ha expuesto un artista original y sincero: Rafael P. Barradas. La mayor parte de la crítica cotidiana le ha saludado con burdas y groseras cuchufletas, o con improcedentes consejos.

Barradas no merece esos torpes chistes de la impotencia incomprensiva, ni necesita que se le señalen retornos a rutas abandonadas voluntariamente.

La diversidad polifacética de sus obras señala por de pronto una ansiedad, una inquietud visuales y sensoriales que le redime de la vulgaridad ajena y le hace gravemente respetable a los hombres de buena voluntad.

Desde luego lo más importante de su exposición eran las notas vibracionistas. Llegan en la evolución técnica y estética de Barradas, después de los realismos naturales, los temas literarios y las adaptaciones a la ilustración. Es decir, Barradas construye, si le place, como el más académico de los dibujantes; compone con la más perfecta y clara expresión rítmica de un gran decorador, y ve el color con la amplitud cromática de un gran luminista..

Dentro de esto que llamaremos "normalidad facultativa", Barradas sorprende típicos aspectos y figuras de la vida cotidiana tal como a los ojos de todo el mundo se ofrecen, aunque lo refleje a través de una visión esquematizadora. Señala también una particular cualidad de ilustrador y comentar gráfico de asuntos infantiles. (...)

Pero es en sus páginas vibracionistas donde encontramos, por ahora, íntegro al artista. Lo de menos es la adjetivación. Estas palabras diferentes de una misma disconformidad moderna con las viejas preceptivas, son un resto de concesión a la incredulidad, a la sorpresa o a las rutinas ajenas.

En el fondo estas pinturas de Barradas, que a los unos les parecen cubistas, a los otros futuristas y que él nombra vibracionistas, cumplen la tarea sencilla de conceder al color y a la línea toda su importancia, colocándole real y simbólicamente a *primer término* y

otorgando un valor secundario a los valores anecdóticos y sentimentales".⁴⁷⁴

Esa permanencia entre el futurismo y el cubismo, debida sin duda a su paso por Italia y París, es lo más característico de su pintura, y sobre ello han llamado la atención años más tarde José María Moreno Galván, que llama la atención sobre su aportación respecto al vanguardismo al basarse en esas dos tendencias;⁴⁷⁵ José María Sucre, que incide en la ausencia de lo ornamental y descriptivo, sin perder nunca el sentido compositivo, el concepto plano del color y la importancia del dibujo -principios ya apreciados en el texto anterior por Francés-, con los que consigue un tipo de pintura muy sugerente.⁴⁷⁶

Tres años después de la exposición en la Sala Mateu de Madrid, en 1919, y dos más tarde de las de 1920 en Dalmau y en el Ateneo de Madrid,⁴⁷⁷ Barradas vuelve a Madrid para exponer sus obras junto con otros tres pintores: García Maroto, Cristóbal Ruiz y Javier Winthuysen, "por la aspiración colectiva de responder a renovaciones

⁴⁷⁴ Francés, José: "Exposiciones en Madrid. II. Barradas, el vibracionista" *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, pp. 118-119.

De esta exposición destacaba Francés los *cafés barceloneses*, *Viaje en diligencia* y *Barraca de juguetes*.

⁴⁷⁵ Moreno Galván, José María: "Entre Orozco y Torres García". *Goya*, num. 8. Madrid, 1955, p. 65.

⁴⁷⁶ Vid. Sucre, J. M.: "Rafael Barradas, pintor vibracionista:.". *La nova revista* Barcelona, junio, 1927, p. 180.

⁴⁷⁷ Recogido por Francés en la "Memoranda" de *El Año Artístico 1920*. Madrid, 1921, p. 103. Se trataba de nuevo de una exposición de cuadros vibracionistas.

Juan de la Encina dedicó un escrito a esta exposición en el que no terminaba de atreverse a calificar de *simultanista* a Barradas, pero su pintura le parecía ya anclada en el pasado: "No encontramos más que un defecto a esa pintura y es que nos parece vieja de unos cuantos años. Y en este género de pintura, en este frenesí de lo inédito, hay que caminar con rapidez vertiginosa, pues si no le pasan a uno y se va al traste la gracia de la novedad -única virtud del género. Decimos mal, no es la única, pues lo que nos lo hace simpático es su afición a escandalizar y arrojar el descrédito sobre tanto fantasma prestigioso. Al fin y al cabo son formas dinámicas y lo que tienen de extravagante y no viables (...) se compensa generosamente con su buena y saludable misión desarticuladora. Estas extremas izquierdas del arte son tan convenientes y necesarias como las de la política, pues gracias a su acción enérgica y contundente se barre la carroña del pasado muerto que obstruye el camino e infecta el ambiente en que hay que edificar las cosas dotadas de capacidad de porvenir"

Juan de la Encina: "Exposición Barradas". *España*. Madrid, 20, marzo, 1920.

Es obvio que nada tenía que ver el comentario de Juan de la Encina con el de Francés.

picturales que consideran necesarias",⁴⁷⁸ y vuelve a defender la pintura de Barradas por su integridad como artista, por su constante inquietud, quizá también por su austeridad personal y por su tenacidad y firmeza en el trabajo, que le hacía situarse respecto al arte en constante evolución y que, si bien las obras expuestas no eran tan del agrado de Francés como las anteriores, no obstaban para apostar por él como gran pintor. Por ello es significativo, aunque algo extenso, el texto reproducido a continuación:

"Barradas inquieta siempre, sugiere siempre, desconcierta siempre. Pero es porque él mismo está consumido de inquietud, sugestión y desconcierto. Se suele reír ante Barradas. Se suele también compadecerle o recriminarle. Sin ver que lleva una existencia austera y que le sería bien fácil colocarse en el rango de los asequibles al favor del público, se le acusa de "bromista" y se le confunde con los ineptos plagiarios de los arrivismos exóticos.

No. Rafael Barradas está por encima de las suposiciones malévolas o desdeñosas. Es un artista sincero, que se engaña honradamente y cuyo único pecado consiste en placear sus tentativas a los ojos infantiles o burlescos de la multitud.

¿Se explica, si no, por qué ahora exhibe estos cuadros sordos de color, inseguros de arabesco, desposeídos de cuanto es laudable en el arte y en el espíritu de Barradas?

El artista no ha sabido reservarse esta crisis, este tránsito que se cumple para él más que para los que le contemplan. Adivinamos que tal vez hay en los cinco cuadros expuestos en el Ateneo esa línea que señala ya a flor de tierra el comienzo de la obra futura sobre los cimientos bien sólidos.

Pero aun adivinándolo, aun habiéndoles visto con agrado y fe en su estudio, en el lugar donde todo es sagrado por su carácter de gestación, no podríamos considerarles entre los aciertos de Barradas.

⁴⁷⁸ Lago, Silvio: "Vida artística. Cuatro pintores modernos". *La Esfera*, num. 473. Madrid, 27, enero, 1923.

Artistas como él no necesitan consejos; pero tienen derecho a la verdad de los que sabe a su lado. Y desde hace mucho tiempo quise estar junto a Barradas con una cordialidad seria y una atención efusiva. la que inspira siempre todo artista digno de ser considerado como tal. De ayer, de hoy, de mañana; pero artista sin adulaciones al pasado, ni al futuro, como en realidad es Rafael Barradas".⁴⁷⁹

También Guillermo de Torre⁴⁸⁰ destacaba en Barradas la inquietud, y lo hacía desde el reconocimiento del abuso de este término, tanto que lo había llegado a convertir en un lugar común. Había conocido a Barradas con motivo de su llegada a Madrid, de la misma manera que Francés cuando aquél había presentado su Exposición Vibracionista en la Sala Mateu y coincidían en su opinión sobre el pintor uruguayo. Con motivo de su muerte, recuerda su talante artístico de esta manera: "Pues bien; en el caso de Barradas este signo de inquietud pierde toda vaguedad aproximativa y adquiere su justo valor. Barradas era un espíritu inquietísimo, desmesuradamente ávido, nunca satisfecho de sus logros. Antes de alcanzar plenamente una meta determinada, su avidez ya le señalaba otra más distante. Vivía en perpetua ebullición proyectista.(...) Barradas es la tipificación de la Inquietud, con mayúscula -escribía yo hace tiempo en una página de mis "Literaturas europeas de vanguardia"- . Le interesaba más el camino que la posada. Prefería la ruta ardua a la meta segura. para él cristalizar debía significar tanto como perecer. De ahí la constante fluencia de sus maneras, la extraordinaria versatilidad de su arte. de ahí el repertorio de "ismos" a través de cuyas estaciones deambuló. Unas veces a la secuencia de fórmulas ya catalogadas. Otras extrayendo de ellas personalísimas ramificaciones: vibracionismo, clownismo, fakirismo. Todo ello realizado de un modo caprichoso, pero nunca vaciamente arbitrario. Quiero decir que tales mutaciones produciéndose en él obedeciendo a reales necesidades interiores. A causas de estricta motivación plástica".⁴⁸¹

⁴⁷⁹ Francés, José: "Cuatro pintores modernos". *El Año Artístico 1922*. Ed. Mundo Latino. Madrid, 1923, p. 248., y Silvio Lago: "Vida artística. Cuatro pintores modernos". *La Esfera*, num. 473. Madrid, 27, enero, 1923.

⁴⁸⁰ Un ejemplar de la obra *Literaturas europeas de vanguardia* (Caro Raggio. Madrid, 1925) que perteneció a José Francés, guarda la dedicatoria del escritor donde se puede leer: "A José Francés, a cuyo espíritu debo alguna incitación estimulante de este libro fervoroso. Con la simpatía espiritual de Guillermo de Torre. 20-V-25.

⁴⁸¹ De Torre, Guillermo: "Adiós a Barradas", en *La Gaceta Literaria*. Madrid, 15, mayo, 1929. Reproducido en Brihuega, Jaime: *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1931*. Ed. Cátedra. Madrid, 1979, pp. 378-379.

Rafael Barradas permaneció en España hasta 1928, año en que volvió a Uruguay. Presentó su obra en la sala Dalmau en años sucesivos desde 1926 a 1929, y aunque Francés no dedica atención a estas exposiciones, no olvida a Barradas, principalmente en su faceta de cartelista, ilustrador y escenógrafo que, por otra parte, había desarrollado en el entorno de Gregorio Martínez Sierra. De tal manera que, con motivo de la publicación de *Un teatro de arte en España, 1917-1925* (1926),⁴⁸² compendio y recuerdo de su trabajo en el Eslava,⁴⁸³ en el que Barradas participó en la escenografía y diseño de

⁴⁸² Francés dedica un texto a la publicación de esta obra en la Editorial Esfinge, en el que ensalza la labor editorial de Martínez Sierra (Renacimiento, Biblioteca Estrella, Esfinge) y su actividad literaria como poeta novelista y hombre de teatro, a veces creador y otras como director, capaz de dar juego tanto a los clásicos, como a sus propias obras, como a las de nuevos creadores, siempre con una concepción estética del espectáculo, que se puso de manifiesto de 1917 a 1925 en el Teatro Eslava:

"En aquel escenario aplebeyado por el género chico y destinado luego a caer en la platitude vulgar de lo mediocre, fulgura durante ocho años el más limpio resplandor de arte que conoce hasta ahora el teatro moderno en España. Desde Shakespeare, Ibsen, Shaw, Molière, Goldoni, Moreto, hasta los caprichos breves y burlescos donde el espíritu de Barradas hacía brincar seres y fondos; desde las estampas místicas de Navidad a las viñetas picarescas de *El corregidor y la molinera*; desde la pompa policroma de *Don Juan de España*, *El Pavo real* o *Una noche en Venecia*, al intimismo del buen ayer, significado por *La felicidad de Antonieta*, de Augier, o *El grillo del hogar*, de Dickens; desde la eterna ejemplaridad de *La fierecilla domada* o de *El médico a palos*, al realismo violento de *Los gorriones del Prado*, de Vidal Planas; desde la elevación bíblica de *El hijo pródigo* a la gracia desenfadada y chulesca de los saineteros madrileños.

Y aun la intervención de la danza y de la música, las pantomimas, las canciones clásicas, los conciertos".

Francés, José: "Los bellos libros. Un teatro de arte en España". *La Esfera*, num. 680. Madrid, 15, enero, 1927, p. 11.

En el archivo de la familia Francés, se conservan dos breves cartas de la Compañía Cómico Dramática de Gregorio Martínez Sierra a José Francés, una con fecha 14 de noviembre de 1916 con la que adjunta el envío de un ejemplar del libro, y otra con fecha 27 de enero de 1927 donde confirma el envío de otra obra de Martínez Sierra, *Tú eres la paz*, y añade la siguiente pregunta: "¿Tiene usted inconveniente que un prospecto que estamos haciendo de UN TEATRO DE ARTE EN ESPAÑA copiemos un párrafo de su cariñosa crítica en LA ESFERA?"

El artículo incluía tres fotografías de los decorados de Fontanals, una caricatura de Martínez Sierra realizada por Bagaría, dos carteles de Barradas para "Los gorriones del Prado" y "Teatro para los niños" y un dibujo de Rafael Sanchis Yago (1891-1974), dibujante e ilustrador de la colección "Novelas para mujeres" debida también a la iniciativa de Martínez Sierra. Todo ello se incluía en el libro, por cierto de esmerada impresión, cuyos capítulos tienen como presentación ilustraciones de Fontanals de figuras femeninas en escenarios teatrales, así como bocetos de las escenografías y ornamentaciones de los libros de la Biblioteca Estrella.

⁴⁸³ A la actividad teatral iniciada y realizada por Gregorio Martínez Sierra dediqué un apartado ("Teatro de vanguardia en España) en la Memoria de Licenciatura: "*La Barraca*" y *el Arte de Vanguardia en España* (inédita). Universidad Complutense. Madrid, 1979.

carteles, junto con Manuel Fontanals (1893-1972)⁴⁸⁴ y Sigfrido Burmann, el verdadero especialista del Eslava,⁴⁸⁵ cuya obra mereció ser comentada desde la óptica de las Bellas Artes, lo que le llevaría a decir bastantes años después a Gaya Nuño: "En efecto, la decoración teatral, por responsabilidad de Burmann y otros escenógrafos, pasaba de ser un arte menor y secundario a la plena consideración plástica".⁴⁸⁶

Pues bien, Francés volvía sobre el pintor Barradas, sin olvidar a sus dos compañeros, al comentar la obra de Martínez Sierra, a la vez que recordaba ese núcleo

Con motivo de esta investigación tuve la oportunidad de conocer a Sigfrido Burmann que entonces me facilitó una relación de obras para las que había realizado distintas escenografías: *Los intereses creados*, de D. Jacinto Benavente (1915-1920), *Don Juan*, de Martínez Sierra (1927), *Jesús*, de José María Pemán (1932), *El hombre deshabitado*, de Alberti, para Margarita Xirgu; *Bodas de Sangre*, de García Lorca, también para la Xirgu, así como numerosas obras clásicas.

La conversación tuvo lugar en la casa del pintor en abril de 1979.

⁴⁸⁴ Ilustrador, decorador y escenógrafo que se había formado en la academia de Francesc d'A. Galí por tanto en ámbitos modernistas. Dibujante con Puig y Cadafalch y proyectista de una casa de muebles. Fue dibujante e ilustrador de portadas para la Biblioteca Estrella, y consiguió formas estilizadas bien geométricas, de líneas sinuosas en blanco y negro con toques de verde y ocre, bien humanas o animales. Enlaza en él la tradición modernista con el espíritu noucentista un tanto elitista y muy hermoso.

Sobre Fontanals ver: Martínez Sierra, Gregorio: *Un teatro de arte en España, 1917-1925*. Ed. La Esfinge. Madrid, 1926.; Reyero Hermosilla, Carlos: "Las empresas editoriales de Gregorio Martínez Sierra". *Goya*, num. 78. Madrid, 1984, pp. 211-219.; Carrete, J., Vega, J., Bozal, V. y Fontbona, F.: *El Grabado en España (Siglos XIX y XX)*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1988, pp. 523-524.

⁴⁸⁵ De él Manuel Abril dijo: "Ha obtenido determinados efectos de escena que no hubiera imaginado jamás la fantasía creadora de un pintor que no fuese al mismo tiempo un técnico de la escenografía. Dueño de los recursos del oficio, ha sabido lograr efecto insospechados, ya con el manejo de la luz, ya con el manejo sorprendente de las perspectivas insospechadas. discípulo de Reinhardt, ha sido el primero en aplicar en España, gracias a escaleras y reductos practicables, esa imaginación reinhardtiana de tanta trascendencia para la amenidad y la valoración del juego escénico: la de que los actores no tengan que representar constantemente en el plano del tablado, sino que puedan subir, bajar, cambiar de planta, mantener el diálogo desde alturas diferentes, recurso que enriquece como nada, ya la variedad, ya la intensidad de los efectos, lo mismo para los juguetes móviles de lo cómico, como para la ordenación solemne de las composiciones patéticas"

Abril, Manuel, en Martínez Sierra, Gregorio: *Un teatro de arte en España, 1917-1925*. Ed. La Esfinge. Madrid, 1926. p.

Asimismo, sobre Sigfrido Burmann véase: Díez Canedo, Enrique: "Panorama del Teatro español desde 1914 a 1936". *Hora de España*, XVI, pp. 41-42., y Estévez Ortega, Enrique: *Nuevo Escenario*. Ed. Lux. Barcelona, 1928.

⁴⁸⁶ Gaya Nuño, Juan Antonio: *La pintura española del siglo XX*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 19170, p. 221.

artístico, de nuevo, tan atrayente para esa visión integradora de las artes que percibimos en el talante del crítico, que le hacía expresarse en los siguientes términos:

"Y todo ello exaltado con el policromo y poliforme esplendor de los decorados audaces y sensibles, con las indumentarias rutilantes y de artística extravagancia, sorteando el tránsito difícil para otros escenógrafos y otros comediantes menos aptos a la emoción disfraterna y a las opuestas sugerencias espirituales que estos colaboradores tan inteligentes de Martínez Sierra.

Bien hace pues Martínez Sierra en unirla ahora que resume la tarea realizada durante esos años de teatro de arte, en un libro donde los retratos de Catalina Bárcena y los carteles, decorados, figurines y dibujos de Fontanals, Barradas y Burmann son, también aquí, el alma y el ornato que fueron en Eslava".⁴⁸⁷

Y en cuanto al libro, contaba por una parte con la colaboración literaria de Manuel Abril, Cansinos Assens, Eduardo Marquina y Tomás Borrás, en palabras de Francés, "escritores tan responsables, tan conscientes, tan enterados",⁴⁸⁸ y por otra, con la aportación de los mismo artistas que habían trabajado para las escenificaciones teatrales:

"Hallamos los carteles, los dibujos de los tres maestros que mejor supieron interpretar la estética de Martínez Sierra, y que siendo, como Catalina Bárcena, excelentes por sí mismos, originales y personales en su arte, deben no poco a la asimilación espiritual del Animador.

He aquí, en la bella edición de *Un teatro de arte en España*, ciento diecisiete grabados a todo color y cuarenta y nueve heliotipias, que recuerdan al espontáneo tributario de aquella temporada inolvidable las sugerencias plásticas de Barradas, de Fontanals, de Burmann, como los treinta y seis grabados en negro evocan rostros y actitudes de actores y actrices de la generosamente dispuesta Compañía que ha

⁴⁸⁷ Francés, José: "Los bellos libros. Un teatro de arte en España". *La Esfera*, num. 680. Madrid, 15, enero, 1927, p. 11.

⁴⁸⁸ *Ibidem*.

pasado del poema escénico en verso al sainete, del sainete a la pantomima, del Tenorio a Pinocho; que ha cantado, mimado, bailado, recitado en verso y en prosa; que ha hecho de clown o de cancionista o de autómata a los diez minutos de encarnar los héroes de Ibsen".⁴⁸⁹

Barradas había aportado al mundo editorial y al mundo del teatro algunos aspectos del vanguardismo desde sus planteamientos geométricos, racionales y esquemáticos de la realidad. Se unían así en esta empresa de Martínez Sierra planteamientos decorativos, derivaciones del modernismo y *Noucentisme* e innovaciones vanguardistas de uno de los pintores más comprometidos con la vanguardia. Y es este tipo de iniciativas, muy afines al Art Dèco por su carácter sintético y paradójico en tanto que aúna y armoniza concepciones artísticas y literarias aparentemente contrarias, como por ejemplo, conceder la misma importancia a la representación de una obra dramática del Teatro Nacional español, al teatro popular incluso para niños, o a una obra dramática contemporánea, o bien la mezcla de el estilo más decadente de Fontanals y las abstracciones geométricas que hacía Barradas de tipos regionales tras las que se intuían figuras catalanas y castellanas con las que él convivió en estos años. Ciertamente, "es aquí donde el uruguayo sobrepasa en la carrera de la vanguardia a Manuel Fontanals y Sigfrido Burmann como causantes de la revolución estética en el campo de la escenografía por medio de una gran riqueza cromática y unos rasgos compendio de todos los istmos del siglo en Europa como resumen de su eclecticismo vibracionista".⁴⁹⁰

Es decir, de nuevo una actividad que rozaba los límites de la vanguardia y la tradición, en la que Barradas no había abandonado su manera, sino que la había mantenido y acrecentado, con la cercanía y la admiración de Francés que, sin embargo, omite cualquier apreciación sobre las actividades del pintor en relación con el Ultraísmo, movimiento al que se incorporó hacia 1921. Aparecen dibujos suyos ya en *Reflector*,⁴⁹¹ en *Ultra*, *Tableros* y *Alfar*. Después de esto, dice Guillermo de Torre, "su actividad (...) se ramifica hacia otros caminos más fáciles: como la ilustración editorial y la

⁴⁸⁹ *Ibidem*.

⁴⁹⁰ Zanza, Gonzalo: "Homenaje a Barradas". *ABC Cultural*. Madrid, 23, octubre, 1992, p. 33.

⁴⁹¹ Revista de la que sólo se editó un número (Diciembre de 1920, num. 1). Existe edición facsimil en Peña Labra. Pliegos de Poesía, num.18. Invierno 1975-76. Ed. Institución Cultural de Cantabria. Diputación Provincial de Santander.

escenografía, pero manteniendo en toda ocasión intacta e insobornable su personalidad, sin abdicaciones ni torceduras".⁴⁹²

Trabajador infatigable, sus últimas actividades artísticas ligadas a Madrid, son la participación en la Exposición de Artistas Ibéricos⁴⁹³ y en la Sección Española de la Exposición Española de Artes Decorativas de París en 1925, donde Martínez Sierra presentó el conjunto de obras de Fontanals, Burmann y Barradas para el Teatro Eslava. Barradas obtuvo uno de los dieciséis grandes premios⁴⁹⁴ y diploma de honor.⁴⁹⁵ De nuevo se trasladó a Barcelona, en concreto a Hospitalet, y allí en su casa-taller o "el Ateneillo"⁴⁹⁶ como la llamó, vivió sus últimos años en España, hasta 1928 en que se trasladó a Montevideo, ya enfermo, para morir en 1929.

⁴⁹² De Torre, Guillermo: "Adiós a Barradas", en *La Gaceta Literaria*. Madrid, 15, mayo, 1929. Reproducido en Brihuega, Jaime: *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1931*. Ed. Cátedra. Madrid, 1979, pp. 375-380.

⁴⁹³ Francés recoge positivamente su participación en ella como una muestra más de la participación de distintas sensibilidades que, al fin y al cabo, es lo que proporcionaba el encanto de la exposición.

Vid. Francés, José: "Los artistas ibéricos". *El Año Artístico 1925*. Madrid, 1926, p. 130.

⁴⁹⁴ Los retantes premios fueron concedidos a José Clará, Mateo Hernández, Roberto Roca, Maumejean hermanos, Francisco Pérez Dolz, Mariano Fortuny, Gregorio Martínez Sierra, Hijos de Daniel Zuloaga, Fomento de Artes Decorativas de Barcelona, Luis Bracons, Tomás Aymat, Salvador Bartolozzi, Compañía Belluguet y Sifrido Burmann.

Expuestos en el orden que los recoge Francés en "La sección Española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París". *El Año Artístico 1925*. Ed. Lux. Barcelona, 1928, p. 133.

⁴⁹⁵ Vid. Francés, José: "La sección Española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París". *El Año Artístico 1925*. Ed. Lux. Barcelona, 1928, pp. 133-139., y Abril, Manuel: "Exposición de Artes Decorativas en París. la instalación del Teatro Eslava". *Blanco y Negro*, num. 1792. Madrid, 20, septiembre, 1925.

⁴⁹⁶ En la casa de Barradas se formó una tertulia dominical a la que asistían José María de Sucre, C. Mimo, José Dalmau, Sebastián Gasch, J. Mompou, Lluís Montanyá, Sainz de la Maza, Ismael Smith, Ramón de Curell, y Víctor Hurtado, los cuales firmaron una carta en la que solicitaban ayuda económica para Barradas por la precaria situación económica que tenía en España. Fruto de ello fue la repatriación de la familia a Montevideo junto con las obras de la casa de Hospitalet, que en la actualidad se encuentran en el Museo Nacional de Artes Plásticas de Montevideo. Todo ello lo contaba Rafael Santos Torroella, uno de los mayores coleccionistas de la obra de Barradas en España, con motivo de una exposición que recorrió España patrocinada por el Gobierno de Aragón, la Generalidad de Cataluña y la Comunidad de Madrid en 1993. Con anterioridad se había celebrado otra exposición en Madrid en la galería Jorge Mara en mayo de 1992.

Desde la prensa se ha reivindicado la figura de Barradas por su importante papel como iniciador de la vanguardia en España, a la vez que se resienten los críticos del desconocimiento de su obra, tal y como queda dicho en los siguientes escritos:

La conclusión hasta aquí sería, por tanto, que fue el contacto con el arte catalán de estos años lo que hizo a Francés acercarse a posturas o, simplemente, a individualidades comprometidas y luchadoras por la iniciación en España de un arte de vanguardia.

Desde las descalificaciones con que había regalado a los "Pintores íntegros" en 1915 cuando Ramón Gómez de la Serna organizó esta muestra en el Salón de Arte Moderno, en Madrid, lo que supuso uno de los primeros intentos por incorporar a Madrid a las nuevas tendencias. Entonces se reunieron obras de María Blanchard, Diego Rivera que, al verlas, hacían añorar a Francés sus envíos a las Nacionales de de 1908 y 1910 en que habían obtenido tercera y segunda medalla, mientras que le desagradaban en demasía las obras presentadas a la exposición, por lo que llegaba a recomendar "que olvidaran en lo sucesivo estos cuadros de ahora".⁴⁹⁷ Sin embargo echaba de menos más obras de Luis Bagaría (1882-1940),⁴⁹⁸ ya que el resto de la exposición la formaban tres paisajes y ocho caricaturas de este humorista,⁴⁹⁹ muy elogiado por el crítico, cuyos

Carmona, Eugenio: "El vitalismo transformador", en *Babelia*. El País, 16, noviembre, 1991, p. 9; Calvo Serraller, Francisco: "Rafael Barradas y la vanguardia española". *El País*. Madrid, 4, mayo, 1992.; Bonet, Juan Manuel: "Barradas, revisitado". *ABC Cultural* Madrid, 15, mayo, 1992, p. 26.; Santos Torroella, Rafael: "...Y un cuadro de Barradas". *ABC Cultural* Madrid, 21, febrero, 1992, y "Barradas, redescubierto". *ABC Cultural* Madrid, 5, febrero, 1993, pp. 30-31; Juncosa, Enrique: "La recuperación de Rafael Barradas". El País. Madrid, 17, mayo, 1993, p. 45.; (.....)"El regreso de Barradas". *ABC Cultural* Madrid, 23, marzo, 1993.; Zanza, Gonzalo: "Homenaje a Barradas" *ABC Cultural*. Madrid, 23, octubre, 1992, p. 33.

⁴⁹⁷ Francés, José: "Los pintores íntegros". *El Año Artístico 1915*. Madrid, 1916, p. 53.

⁴⁹⁸ Luis Bagaría nació en Barcelona el 29 de agosto de 1882. Su formación transcurrió en Cataluña y en su pintura se perciben referencias a Rusiñol, de quien fue amigo personal, así como de Enric Borrás. Sus primeros triunfos fueron en revistas y exposiciones catalanas, pero a pesar de su participación en *La Tribuna* de Barcelona donde publicó caricaturas personales, no tuvo excesiva aceptación en el ámbito artístico catalán. Desvinculado de las actividades en pro de la caricatura que en Barcelona lideró *Apa y Papitu*, muy joven aún se marchó América. Trabajó en Cuba, en Méjico, en Nueva York. Pero sentía la nostalgia de España y volvió a ella en 1911. En Madrid empieza a trabajar en 1912, entró a formar parte de la redacción de *La Tribuna* y en este diario caracterizado por el deseo de independencia, publicó una serie de retratos "verdaderamente admirables". (Vid. Francés, José: "Un caricaturista catalán en Bilbao. Luis Bagaría". *El año Artístico 1916*. Madrid, 1917, pp. 123-128.)

Y de cuando en cuando este dibujante, a quien se le puede reprochar cierta monocromía, cierta sequedad colorista, marcha al campo, abandona la ciudad y pinta unos paisajes encantadores de sinceridad y de expresión, donde la cualidad principal es precisamente el colorido fresco, jugoso, de una gran riqueza cromática.

⁴⁹⁹ Parece conveniente aclarar que el texto de Francés dice literalmente lo siguiente en cuanto a los envíos de Bagaría: "Tres paisajes y ocho caricaturas constituyen su envío.(...)Los paisajes serán una sorpresa, de una emoción y sensibilidad extraordinarias(...).En cuanto a las caricaturas de los pintores

protagonistas son los pintores Néstor, Romero de Torres y Nieto, el caricaturista "Echea", el escritor Tomás Borrás, el periodista Cánovas Cervantes y una autocaricatura. Al tiempo, Francés aprovechaba para elogiar la inteligencia de Ramón Gómez de la Serna que, sin embargo, en este caso "había escrito una introducción al catálogo de "los pintores íntegros" llenas de belleza de frase y de equilibrios habilidosísimos de concepto para defender lo indefendible".⁵⁰⁰

Es evidente que el arte de Bagaría de tradición modernista donde predomina la línea curva, la presencia de lo vegetal, de lo decorativo y casi escenográfico debido a su experiencia como tal a comienzos de siglo en Barcelona y a su amistad con Enrique Borrás, así como el fondo de crítica que sumía a través de una serie de símbolos, era más acorde con los gustos de Francés, aparte su debilidad por la caricatura.

Néstor, Romero de Torres y Nieto, del caricaturista "Echea", el escritor Tomás Borrás, el periodista Cánovas Cervantes y su autocaricatura, son sencillamente siete prodigios".

Aclaración, porque parece inducir a error la mención que se hace a esta exposición en el estudio de Jaime Brihuega se cita como fuente el texto de Francés y se habla de las obras presentadas por María Blanchard, Diego Rivera y Bagaría, así como de "caricaturas de los pintores Néstor, Romero de Torres y Nieto, el caricaturista "Echea", el escritor Tomás Borrás, el periodista Cánovas Cervantes y del mencionado Luis Bagaría" Y añade: "en la base de esta extraña amalgama está la mano de Ramón, habitual hurgadora de habilidades y objetos encontrados" (Brihuega, Jaime: *Las vanguardias artísticas en España 1900-1936*. Ed. Istmo. Madrid, 1981, p. 183). En otro libro del mismo autor también se habla de que allí exponen sus caricaturas "Romero de Torres, Néstor Echea, Tomás Borrás y Cánovas Cervantes" (Brihuega, Jaime: *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1931*. Ed. Cátedra. Madrid, 1979, pp. 33.)

Si tenemos en cuenta los personajes que aquí aparecían caricaturizados, veremos que algunos tuvieron mucho que ver con la trayectoria profesional de Bagaría que había empezado a colaborar como caricaturista en La Tribuna en 1912 bajo la dirección de Santiago Cánovas Cervantes, en aquel momento de ideología conservadora, aunque con los años derivase a a la CNT. Sus primeras colaboraciones fueron de índole cultural directamente unidas a a uno de los redactores del periódico, Tomás Borrás, que hacía una semblanza de una figura del arte o de la política que se acompañaba por la caricatura de Bagaría. Desde el inicio de 1915 empieza a colaborar en la revista *España*, más afín a sus ideas, donde comparte la actividad con el también caricaturista "Echea" y otros como Sancha, "Apa", Penagos y Leal da Cámara. Con esta trayectoria parece lógico y claro que las caricaturas fueran sólo de Bagaría.

Vid. Elorza, Antonio: *Luis Bagaría. El humor y la política*. Ed. Anthropos. Madrid, 1988, pp. 59-118.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, p. 54.

El texto de este "Catálogo-invitación" para la exposición está recogido en *Ramón en cuatro entregas*, coordinado por Juan Manuel Bonet, Museo Municipal de Madrid. Madrid, 1980, t. 3, pp. 79-84.

Con respecto a Bagaría, Francés llama la atención sobre la capacidad de síntesis, de estilización, de simplificación de las líneas que supone un método de trabajo elaborado,⁵⁰¹ así como la intencionalidad que tienen todas sus caricaturas, conseguida muchas veces por medio de lo que se ha llamado "el juego arcimboldesco",⁵⁰² que combina distintos elementos casi siempre vegetales, al entender que "la caricatura es también un descubridor, un apelativo de la atención pública sobre los seres y las ideas de su época",⁵⁰³ de tal manera que logra una perfecta simbiosis entre estética e ideología.⁵⁰⁴ En 1916, Francés hacía la crítica de una exposición de Bagaría en el Salón de Artistas Vascos:

"Tal vez sea entre todos los caricaturistas españoles el que de más coetáneo modo represente la más depurada expresión, la simplificación lineal, el estilizamiento de líneas y masas, y la movilidad graciosa de las figuras en su aparente hieratismo. Todo en estos dibujos que pudiéramos llamar retratos agresivos e implacables (...) con apariencia de trazo espontáneo, y sin embargo, cada dibujo responde a infinitos ensayos, bocetos, apuntes previos.

501 También Juan de la Encina incidió en este sentido, pero incidiendo en el sentido rítmico de sus dibujos: "Su línea abstracta casi siempre -como la de los artistas orientales-, no se somete en modo alguno al concepto clásico del dibujo, sino que, desviándose sin el menor escrúpulo ni vislumbre de vacilación de todo contacto con la realidad inmediata, sigue las inflexiones y movimientos que le impone un determinado ritmo interior. Para expresarnos con mayor claridad, diríamos que Bagaría parte de una intuición de ritmo, y que ese ritmo -por decirlo así- preestablecido va generando de una manera biológica los movimientos y formas de sus líneas"

Juan de la Encina: *Crítica al margen*. Madrid, 1924, p. 175.

502 Elorza, Antonio: *Op. Cit.*, p. 93.

503 Francés, José: "Un caricaturista catalán en Bilbao. Luis Bagaría". *El Año Artístico 1916* Madrid, 1917, p. 128.

504 Esta idea era asimismo apuntada por Ramón Pérez de Ayala en los siguientes términos: "En los esquemas sobrios, castigados de unas cuantas líneas caricaturescas, cabe lo abstracto de una ideología permanente y lo complejo de un repertorio histórico, tomado del pergeño fisonómico y corporal de unos cuantos individuos reales" (Reproducido en Elorza, Antonio: *Op. Cit.* p. 183, de la Revista *España*, 1916)

También Azorín expresó su visión de la obra de Bagaría, cargando las tintas en el fondo de pesimismo sobre la visión de España: Como el Bosco, Bagaría nos da una sensación extraña e inquietante. No pinta las cosas sino el extracto de las cosas. Pero un extracto que no sabemos si lo hemos visto en sueños, o si nos ha pasado por la imaginación en un angustioso t'rago, al tiempo de dar una arcada, o bien en esos limbos vagos y terribles de un mal que se acerca" (España, 6, abril, 1916. También recogido en Elorza, p. 195.)

Bagaría realiza, como todos los grandes humoristas extranjeros actuales, un trabajo de selección, de síntesis en que suprime, resume y sugiere a un tiempo mismo. Obliga muchas veces al contemplador de sus dibujos a que colabore con él, no para adivinar esotéricos y metafísicos secretos, no para adivinar en las líneas que dejó la pluma las otras trazadas y borradas después por el lápiz y por el sentido satírico, sino para encontrar la revelación perdurable de una persona tal como en realidad es, no como en realidad la vemos.

Explicaré esto. Bajo el lápiz de Luis Bagaría han desfilado casi todas las celebridades más o menos justas de la vida actual de hoy: artistas, escritores, políticos, hombres de ciencia, periodistas, aristócratas, etc. Bagaría les halla a cada uno la expresión peculiar o la expresión inventada; les despoja además del aspecto humano y les presta semejanzas con animales o cosa inertes. Incluso llega hasta a inventarles rasgos de que carecen, pero que, luego, al ser vistos en la caricatura, vemos también sobre el personaje caricaturizado e incluso nos reprochamos no haberles sabido descubrir antes de que nos lo revelase el dibujante".⁵⁰⁵

De nuevo, en un contexto madrileño, en este caso inaudito para lo que era el ambiente artístico del momento, un catalán venía a llamar la atención de Francés, un catalán no noucentista pero sí coincidente con aquel talante en cuanto "una común voluntad de poner el grafismo al servicio de una filosofía calificable de patriótica o simplemente humanista",⁵⁰⁶ y por otro lado con unos planteamientos artísticos que, aunque no vanguardistas, sí supusieron una línea de renovación por lo sintético y expresivo de sus dibujos.

Pocos fueron los acontecimientos existentes en Madrid en estos años en favor de la vanguardia. Realmente, desde aquella exposición de los "íntegros", no existen exposiciones programáticas hasta 1918, fecha en que tiene lugar una exposición de pintores polacos. Las manifestaciones y apoyos al arte nuevo tienen lugar en Cataluña y,

⁵⁰⁵ Francés, José: "Un caricaturista catalán en Bilbao. Luis Bagaría". *El Año Artístico 1916*. Madrid, 1917, p. 126.

⁵⁰⁶ Fontbona, Francesc: *El grabado en España (Siglos XIX y XXI)*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1988, p. 527.

sobre todo, en Dalmau, catalizador del arte francés del momento. Desde Cataluña, como ya se ha visto, sí se apoyan iniciativas en el contexto del *Noucentisme*, que también tenía éstas de actitudes más localistas. Ahora bien, sí se debe tener en cuenta la llegada a Madrid de algunos pintores vanguardistas, los ya estudiados Lagar y Barradas, los Delaunay, los pintores polacos Paszkiewicz y Jahl, o el pintor Vázquez Díaz (al que inmediatamente dedicará atención Francés),⁵⁰⁷ que contribuyeron con sus ilustraciones a través de revistas y libros a la divulgación del Ultraísmo.⁵⁰⁸ Si bien en muchos casos es difícil y arriesgado hablar de vanguardismo como opción decidida, como ocurre con Daniel Vázquez Díaz (1882-1969),⁵⁰⁹ sí parece claro que trajo al ámbito artístico madrileño las innovaciones desde el punto de vista estético debidas a su convivencia en el París de principios de siglo con Picasso, Gris, Modigliani que le llevaron a practicar un

⁵⁰⁷ Los primeros escritos dedicados a Vázquez Díaz por José Francés datan de 1917, año en que el pintor presenta en la Exposición Nacional cuatro obras, dos retratos y dos grabados, a los que dedica atención en dos escritos: "Artistas contemporáneos. Vázquez Díaz". *La Esfera*, Año IV, num. 180. Madrid, 8, junio, 1917, y "La Exposición Nacional de Bellas Artes. El retrato". *La Esfera*, Año IV, num. 183. Madrid, 20, junio, 1917.

⁵⁰⁸ Sobre el Ultraísmo ver: Videla, Gloria: *El Ultraísmo*. Ed. Gredos. Madrid, 1971, p. 27 y ss.; De Torre, Guillermo: *Literaturas Europeas de Vanguardia*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1971, pp. 173-274.

⁵⁰⁹ Daniel Vázquez Díaz pronto mostró inclinación por la pintura, a lo que decidió dedicarse después de haberse graduado como profesor mercantil. Son decisivas en sus comienzos las visitas al Museo de Pintura de Sevilla, donde le llama la atención la obra de Zurbarán, y las visitas al Museo del Prado. Su formación entonces fue autodidacta en un primer momento al no ser admitido en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, pero participa en el ambiente artístico madrileño y desde aquí decide marchar a París en 1906. Antes de salir de España estuvo unos meses en Fuenterrabía, estancia decisiva para su arte y su atracción por el País Vasco. Desde allí sale hacia París, donde permanecerá hasta 1918. Durante estos años entabla amistad con Modigliani, Picasso, Gris, al que ya había conocido en Madrid, y sobre todo, con el escultor Bourdelle que se convierte en su maestro. En París participó en el "Salón de los Independientes" de 1907, 1908 y 1909; en el "Salón de Otoño" de 1910 y 1912, entre otras exposiciones. En Madrid, continuando una participación ya iniciada en 1904, expone en las Nacionales de 1906, 1908, 1915 con tercera medalla, 1917 y 1920 con tercera medalla de grabado, en 1924 y 1929 segundas medallas, en la de 1934 primera medalla y en 1954 se le otorgó la Medalla de Honor. Asimismo, concurrió a las Nacionales de 1922, 1941 y 1957, a la "I Bienal Hispanoamericana de Arte" donde se le concedió el Gran Premio. A su vuelta a España después de doce años, José Francés junto con otros intelectuales del momento, Juan Ramón Jiménez, Azorín, Solana, D'Ors., Machado, Moreno Villa y alguno más, reconocieron y apoyaron la nueva estética traída por el pintor. A partir de ahí su vida transcurrió en España dedicado a la pintura y a la docencia, para lo que obtuvo en 1932 la cátedra de Pintura Mural de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En 1949 fue elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su discurso de ingreso versó sobre *Los hermanos Baroja*. Sin embargo, en 1954 Vázquez Díaz dimitiría como académico debido a que con motivo de la Exposición Nacional, en la que se le concedió la Medalla de Honor, un grupo de académicos, artistas y personalidades relacionadas con el mundo del arte, envió una carta al presidente del Jurado solicitando la Medalla de Honor para Anglada Camarasa. Vuelve a la Academia en 1968, moriría un año después, el 17 de marzo de 1969.

cubismo de precedentes cezannianos, y a su aprendizaje con el escultor Bourdelle (1861-1929),⁵¹⁰ el único maestro que reconocía Vázquez Díaz.

En 1917, Vázquez Díaz enviaba a la Exposición Nacional sus impresiones sobre la guerra europea en los aguafuertes⁵¹¹ que representaban las ciudades en ruinas de Verdun, Arrás y Reims, tres grabados que le llaman la atención por su fuerza expresiva y por la elocuente desolación, donde "el dibujo es de una verticalidad rotunda; en el claroscuro hay durezas voluntarias que evocan rembranescos contrastes".⁵¹² También se refería Francés a los grabados que recogían escenas en que los protagonistas eran los soldados o las madres de la guerra y aprovechaba para llamar la atención sobre la importancia concedida al pintor durante estos años en Francia, expresado en los siguientes términos:

"Daniel Vázquez Díaz habla ahora de Francia a España, antes habló de España a Francia. Y siempre con un sentido elevado y un poco grave, trágico(...). Daniel Vázquez Díaz hace más de diez años que vive en París. Como Zuloaga y Anglada ayer, como Federico Beltrán hoy. Daniel Vázquez Díaz es un gran artista a quien su patria

⁵¹⁰ Emille Antoine Bourdelle, escultor francés. Estudió en Toulouse en la Academia de Bellas Artes. Alternaba en un principio la escultura con la pintura. En París se dedicó más a la pintura que a la escultura. Dibujaba para periódicos y para casas editoriales. Fue discípulo de Jules Dalou (1838-1902). Asimismo trabajó como ayudante de Rodin entre 1893 y 1898. Su obra se caracteriza por la monumentalidad, el concierto y la armonía de las proporciones. Fue un artista de trascendencia, quizá algo oscurecida su importancia por verle siempre a la sombra de Rodin, aunque transmitió a sus discípulos mucho más que lo aprendido con su maestro. Se formaron con él Giacometti y Richier. Su obra se puede contemplar en el Museo Bourdelle de París.

José Francés se preocupó de dar a conocer la obra del escultor Bourdelle desde sus escritos al considerar que era un artista prácticamente desconocido fuera de Francia. Sobre él dijo, entre otras cosas: "Bourdelle es el centro de esta admirable trinidad escultórica que empieza en Rodin y acaba en Besnard.(...) Sus esculturas desafían todos los puntos de vista del espectador con su perfección múltiple, con su totalidad armónica" (Francés, José: "La Exposición de Arte Francés en Barcelona". El Año Artístico 1917. Madrid, 1918, pp. 158 y 159). Asimismo, había publicado con anterioridad Silvio Lago: "La Escultura contemporánea. Bourdelle". *La Esfera*, Año III, num. 123. Madrid, 6, mayo, 1916, y más tarde "Los grandes escultores modernos. Emille Bourdelle". *La Esfera*, Año II, num. 300. Madrid, 27, septiembre, 1919.

⁵¹¹ Sobre la actividad de Vázquez Díaz como grabador, que alternaba el aguafuerte y la litografía, véase Gallego, Antonio: *Historia del grabado en España*. Ed. Cátedra. Madrid, 1979, pp. 444-446, y Bozal, Valeriano: "Grabado y obra gráfica en el siglo XX", en *El grabado en España (Siglos XIX y XXI)*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1988, pp. 650-652.

⁵¹² Francés, José: "Artistas contemporáneos. Vázquez Díaz". *La Esfera*, Año IV, num. 180. Madrid, 8, junio, 1917. El escrito se acompaña de varias fotografías de la serie "Escenas de la Guerra": "El héroe", "Las madres", "El hijo" y "Hacia el destierro", así como un dibujo, "Cabeza de mujer".

desconoció y a quien tendrá que consagrar después de los triunfos exóticos.

Los hombres más ilustres han posado para sus retratos esas "cabezas" al lápiz que tienen el aspecto enérgico de una escultura. La crítica francesa no le ha escamoteado los elogios. En los salones sus cuadros ocupaban lugares de honor. En las principales revistas colaboraba a altos precios.

No obstante, Madrid fingía desconocerle, y cuando vino a exponer sus cuadros, un poco fríos, pero inflamados de vida, Madrid se encogió de hombros".⁵¹³

En la misma exposición de 1917 presentaba dos retratos, *El hombre de la capa gris* y *Miriamme de Versalles*,⁵¹⁴ y Francés señala el deseo de simplificación cromática en este último por parte del pintor. Asimismo, con motivo de una exposición en el Círculo de Bellas Artes de pintores andaluces, Francés se vuelve a fijar en Vázquez Díaz, en sus cualidades de dibujante: "dos dibujos contruidos con esa violencia sólida de su línea, muy característicos",⁵¹⁵ y una *Maternidad* que destacaba sobre la restante vulgaridad.

Pero es el año de su vuelta a España cuando se celebra una exposición individual de su obra en el Salón Lacoste, de aguafuertes, litografías y óleos, cuando Francés hace un estudio más detenido de su obra y hace en ella una revisión de tres períodos, a saber un primero de obsesión academicista por la construcción, la línea y la corrección en el dibujo, al que sigue una etapa de transición, de lucha entre lo aprendido y las nuevas tendencias, donde el color adquiere importancia por sí mismo. Ya en Francia su pintura adquiere sus principales rasgos, el dibujo sólido, la apariencia escultórica de las masas y en los óleos la "afonía cromática".⁵¹⁶ Se perciben la influencias del realismo, de

⁵¹³ Francés, José: "Artistas contemporáneos. Vázquez Díaz". *La Esfera*, Año IV, num. 180. Madrid, 8, junio, 1917.

⁵¹⁴ Silvio Lago: "Exposición Nacional de Bellas Artes. El retrato". *La Esfera*, Año IV, num. 183. Madrid, 20, junio, 1917, y Francés, José: "La Exposición Nacional. Otros retratistas.". *El Año Artístico 1917*. Madrid, 1918, pp. 249-250.

⁵¹⁵ Silvio Lago: "La vida artística. Exposiciones en Madrid". *La Esfera*, Año V, num. 223. Madrid, 15, junio, 1918.

⁵¹⁶ Francés, José: "La pintura apasionada de Daniel Vázquez Díaz". *El Año Artístico 1918*. Madrid, 1919, p. 248.

precedentes españoles a través de Manet, y del postimpresionismo francés, así como también la nostalgia de España: "Pinta España a través de Francia",⁵¹⁷ como por ejemplo en los temas taurinos.⁵¹⁸ Al volver a España se inicia el tercer período de su obra en que adquiere ante todo importancia la figura humana, bien sean gitanas, marineros vascos convertidos en enormes bloques azules, clérigos o madres, de la serie "Maternidades" que, para el crítico, se humanizan al llegar a España.⁵¹⁹ Y frente a la muestra denuncia Francés la reacción que produce en Madrid: "Y, sin embargo, estas delicadísimas obras donde se muestra un virtuoso del color y un poeta de las sensaciones silenciosas han pasado en Madrid inadvertidas, o -lo que es peor- han sido escamecidas sin piedad y sin amor".⁵²⁰

Un año después, en la Exposición celebrada en Santander, Vázquez Díaz presentaba el óleo *La Tierra vasca* y algunas litografías, y Francés califica su pintura como "la pintura de mañana"⁵²¹ en la que el valor principal es ella misma, libre de anécdotas y temática.⁵²² Y así, andando el tiempo, Francés sigue los pasos del pintor, su participación en el I Salón de Otoño (1920) con "El cartujo",⁵²³ en el "Homenaje a

⁵¹⁷ *Ibidem.*

⁵¹⁸ Juan Antonio Gaya Nuño ofrece una visión similar a la de Francés respecto a su evolución desde la llegada a Francia: "El verdadero Vázquez Díaz está ya presente en el admirable retrato de Juan Gris (...) pintado en el mismísimo momento de la etapa parisiense (...) Francia y París le han enseñado mucho, cierto, pero han actuado como el más eficaz de los revulsivos para concentrarse en sí mismo y llegar a convertirse en el verdadero prestidigitador del por entonces desacreditado realismo español. ¿Es que ha pasado por la historia viva de la mejor pintura francesa sin que se le adhiriera nada de ella? Distingamos. Como dibujante (...) los *fauves* no le interesan. Ya su autodisciplina le exige que la línea no sea rebasada ni embebida por el color, y en toda su obra futura será el esqueleto lineal de la pintura el que mande sobre todo"

Gaya Nuño, Juan Antonio: *La pintura española del siglo XX*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1970, pp. 174-175.

⁵¹⁹ Vid. *Ibidem*, pp. 247-252.

⁵²⁰ *Ibidem.*, p. 252.

⁵²¹ Tres obras le parecen especialmente representativas: la de Domingo Marqués, "pintura de ayer", la de López Mezquita, "pintura de hoy" y la de Vázquez Díaz.

Francés, José: "La Exposición de Santander". *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, p. 300.

⁵²² Vid. *Ibidem.*, p. 301.

⁵²³ Vid. Francés, José: "El Salón de Otoño". *El Año Artístico 1920*. Madrid, 1921, p. 349.

Fortuny" (1920),⁵²⁴ o la exposición conjunta de su obra y de la de su mujer, la escultora Eva Aggerholm, en el Palacio de Bibliotecas y Museos, exposición que merece su atención en *El Año Artístico*,⁵²⁵ y en el que por su interés recoge "unas admirables ideas estéticas"⁵²⁶ expuestas por Juan Ramón Jiménez en el Catálogo de la exposición a la vez que reitera su admiración por el pintor:

"De la pintura de Daniel Vázquez Díaz hemos hablado varias veces en estas glosas nuestras a las artes contemporáneas. Y siempre con una tensión creciente de merecidos elogios. Vázquez Díaz ratifica para nosotros, la creencia de un gran pintor, de uno de los grandes pintores modernos que hoy necesita España para despertarse y lavarse de sus negruras roñosas. Las obras nuevas (..) se unen a las ya conocidas y amadas".⁵²⁷

En 1922 de nuevo Vázquez Díaz se presentaba en la Exposición Nacional y Francés denuncia que "los jurados no le ven o fingen no verle, Vázquez Díaz daba este año una nota aguda y vibrante, además de la armoniosa tonalidad, ya conocida de *El cartujo*. Su retrato del Sr. Enríquez tenía la fuerza expresiva, la grandeza cromática, la serenidad constructiva de un clásico flamenco, español, germánico o italiano. Y esto habrá de ser cuando las gentes que juzgan sus prejuicios se coloquen dentro de la perspectiva exacta: un clásico del siglo XX"⁵²⁸ Y en esta apreciación es evidente la identificación con el pensamiento de Juan Ramón Jiménez, que hablaba de clasicismo como "virtud del presente y del futuro, no sólo del pasado"⁵²⁹ en relación a la pintura de Vázquez Díaz.

Un nuevo escrito monográfico sobre el pintor data del año 1927, con motivo de una exposición celebrada en el Museo de Arte Moderno, en la que se presentaban retratos, obras de la serie *Instantes vascos* y unos bocetos para la decoración mural del

⁵²⁴ Vid. Francés, José: "Fortuny y el fortunismo" *El Año Artístico 1920*. Madrid, 1921, p. 382.

⁵²⁵ Francés, José: "La Exposición Vázquez Díaz". *El Año Artístico 1921*. Madrid, 1922, pp. 72-77.

⁵²⁶ *Ibidem.*, p. 72.

⁵²⁷ Francés, José: "La Exposición Vázquez Díaz". *El Año Artístico 1921*. Madrid, 1922, p. 77.

⁵²⁸ Francés, José: "La Exposición Nacional de Bellas Artes. V.- La figura". *El Año Artístico 1922*. Madrid, 1923, p. 93.

⁵²⁹ Francés, José: "loc. cit.". *El Año Artístico 1921*, p. 75.

Monasterio de La Rábida, donde se percibe el equilibrio entre la línea, el color y la luz. Francés reconoce en la pintura de Vázquez Díaz el esfuerzo en un camino que no ha sido fácil, lleno de hostilidades, en el que el pintor se ha mantenido firme en sus convicciones y se presenta en esta muestra como "uno de los valores más puros y esencialmente didácticos de la pintura de hoy".⁵³⁰ Pero quizá la idea más acertada, y así le pareció al pintor,⁵³¹ fue la que hablaba de su capacidad de contemplación, de la riqueza de matices y del vitalismo de su pintura:

"Extasis y síntesis: Es decir, entrega franca y deliciosa de mirada, de sentimiento, de inteligencia a la alegría de la luz sobre las formas y los tonos; pero al mismo tiempo afán de expresar después lo que se ha contemplado y sentido con la mayor sencillez cromática, con el más claro -duple claridad tonal y factual- de los estilos.

Mas no se crea por esto en una pintura exclusivamente ingrávida, donde todo flote y se licúe en transparencias reiteradas y veladuras artificiosas.(...)

Vázquez Díaz no olvida nunca su condición primigenia de constructor, su educación sólida de dibujante. Hay siempre energía en la delicadeza, vigor en el lirismo, consistencia en lo etéreo.

⁵³⁰ Francés, José: "Vida artística. Daniel Vázquez Díaz". *La Esfera*, num. 707. Madrid, 23, julio, 1927, p. 17.

⁵³¹ Daniel Vázquez Díaz envía una carta a José Francés con fecha de 25 de julio de 1927, es decir, nada más aparecer el escrito de *La Esfera*, en el que expresa su agradecimiento por el apoyo constante que ha recibido de él y admira la capacidad para expresar el sentido de su obra. La carta era del siguiente tenor literal:

"Querido y admirado Pepe Francés:

Vi y leí con verdadera satisfacción por tratarse de Ud. ese maravillosos estudio que ayer publicó *La Esfera* y que esperaba impacientemente, Ud. fue siempre un fervoroso comprensivo de mi solitaria labor y no puede Ud. imaginarse la alegría que me produjo este artículo que el mejor elogio será decir es suyo. En e'l palpita la misma devoción fervorosa de siempre y el mismo espíritu alentador comprensivo. "Extasis y síntesis.. Perfecta definición de lo que me preocupa.

Yo le agradezco en el alma el interés que ha puesto en sus cuartillas y Ud. sabe que es verdad porque soy en todo un sincero. Voy a Huelva estos días y quiero que la prensa local recoja el final de su artículo en lo que se refiere a *La Rábida*, es mi sueño de artista que quiere dar forma real a lo que tantos años de meditación y amor puse. Ya le tendré al corriente de todo. Ud. debe prestarme su valiosa ayuda para que la obra se lleve a efecto"

Carta dirigida desde Madrid, el 25 de julio de 1927. Archivo de la familia Francés.

A renglón seguido se encuentra en el texto de Francés por primera vez, al hablar del pintor, la alusión al cubismo al comentar la obra *La fábrica dormida* (1920), con el reconocimiento tácito del contacto del pintor con el movimiento y la aportación tan personal a esa tendencia, unido a un luminismo especial que logra una perfecta simbiosis *luz-color* o *color-luz* y que tiene su fuente de inspiración en la inmediata realidad. El comentario se convertía así, además del elogio de la manera del pintor, en una crítica al cubismo, tal como sigue a continuación:

¡Qué magnífico ejemplo de lo que puede representar la aportación de un temperamento -madurado por la vida y por el aprendizaje sostenido entusiasta dentro de la maestría conseguida- a una fórmula imaginada fría e inútil como el cubismo, hay en ese bellissimo lienzo *La fábrica dormida* donde después de sentir la emotiva melancolía del tema, se descubren los aciertos originales, la reiteración triangular de los prismas que recogen y devuelven la luz(...)!⁵³²

Como anécdota se puede recordar la apreciación del Rey Alfonso XIII al contemplar la obra en el Museo de Arte Moderno contada por el mismo Vázquez Díaz: "En todo caso, en este cuadro el poeta ha vencido al cubista, porque el cuadro está lleno de poesía".⁵³³ Bastantes años después, en 1956 el artista decía lo siguiente: "No hice cubismo; se equivocaron los que así afirmaron. Existió siempre en mi obra una preocupación geométrica de arquitectonizar (sic) la forma y el color".⁵³⁴ Y en 1962, al celebrarse la "Exposición Homenaje a Vázquez Díaz" incidía sobre ello: "...en general la opinión y la crítica de aquellos días, si aquello podía llamarse crítica, me tildaron de cubista. ¡Pero qué cubista ni qué gaitas! Hoy mi pintura ya no extraña ni a los más ingenuos. En defensa de *La fábrica dormida* escribió Antonio Espina en la *Gaceta Literaria* un documentado estudio que siempre le agradeceré".⁵³⁵

⁵³² Francés, José: *loc. cit.*, p. 18.

⁵³³ Recogido por Natalia Calamai en *Vázquez Díaz*. Ed. Sarpe. Madrid, 1990, p. 85.

⁵³⁴ *Ibidem*.

⁵³⁵ *Ibidem*.

Respecto al texto de Antonio Espina, primero plantea que se entiende por cubismo y que impronta ha dejado el movimiento en el pintor. En cuanto a lo primero habla de "planiformismo" auxiliado por lo cromático, y en cuanto a la influencia, reproduzco literalmente:

Por último, dos cosas más: señalar que Francés se sitúa ante la obra de "un gran luminista, pues, Vázquez Díaz con sus grises y sus rosas, y sus blancos, y sus amarillos, y hasta sus negros. Un luminista donde la luz modula y no grita, acaricia y no reta, donde se está ya muy cerca de la síntesis suprema de la pintura: el color-luz o la luz-color, el hombre descubriendo el secreto que no está en fórmulas químicas ni numéricas, sino que lo respiramos con el aire y hace bellas las cosas ante nuestros ojos".⁵³⁶ Y, para terminar, decir que se propuso apoyar decididamente la nueva iniciativa de Vázquez Díaz, los frescos de La Rábida, que iniciaría en una fecha simbólica -12 de octubre de 1929- y acabaría el 12 de octubre de 1930. Así, mostraba la serie de bocetos iniciados este año de 1927 para La Rábida en la exposición del Museo de Arte Moderno, empresa importante puesto que el pintor "piensa que cuanto hizo hasta hoy era la preparación de esa obra",⁵³⁷ es decir, "su sueño de artista que quiere dar forma real a lo que tantos años de meditación y amor"⁵³⁸ había dedicado. El pintor da cuenta de ello en una notas biográficas escritas por él mismo: "Termino el día 12 de octubre, los frescos de La Rábida. Muestro a S.M. el Rey fotos de la obra concluida. "La Esfera" publica el primer artículo y fotos completas sobre el gran mural, con extenso artículo de José Francés".⁵³⁹ Artículo en el que Francés, aparte la valoración de la obra del pintor en la línea de lo

"Vázquez Díaz toma de esta escuela, ya exhausta, sus tendencias planiformes y geométricas, capaces de asegurarle suficiente estructuración a los objetos y enérgica vehiculación ardorosa al color. A esto añade un estudio constante del natural, congraciando el realismo veraz con cierta personal interpretación romántica del mundo y sus criaturas. (...) La intención planiforme muéstrase patente en "La fábrica dormida". Los tejados de los edificios, las fachadas, los montes lejanos, etc., constituyen los sistemas de planos oblicuos, buenos conductores del aire y de la luz, fragmentada en innumerables tonos, unificados en última síntesis por el ambiente general del cuadro. Suma de tonos. El efecto totalizador se halla conseguido por acumulación. Por suma de tonos, de colores, de matices, de acentos. La sensación luminosa vibra, sin embargo en un solo acorde. Este paisaje es, a mi juicio, el más notable de cuantos exhibe el artista.."

Espina, Antonio: "Un claro exponente de la pintura moderna: Vázquez Díaz". *Gaceta Literaria*. Madrid, 15, junio, 1927.

Este escrito se publicó un mes antes que el de Francés en *La Esfera* y parece claro que el concepto que ambos escritores tenían de la pintura de Vázquez Díaz era bastante acorde.

⁵³⁶ Francés, José: "Vida artística. Daniel Vázquez Díaz". *La Esfera*, num. 707. Madrid, 23, julio, 1927, p. 18.

⁵³⁷ *Ibidem*.

⁵³⁸ Vid. supra, nota 531.

⁵³⁹ "Notas biográficas redactadas por el propio artista", en *Vázquez Díaz*. Colecciones del Museo Nacional de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. Madrid, 1993, p. 4.

anterior, y de un repaso a los distintos frescos y temas, valora muy positivamente la habilidad de Vázquez Díaz como maestro de la pintura al fresco.⁵⁴⁰ Pasada la guerra, en 1940, el Ministerio de Asuntos Exteriores celebraría una muestra de los diseños, bocetos y cartones realizados para los frescos de La Rábida, que al año siguiente fue pedida por el Secretariado Nacional de Lisboa. El texto del catálogo lo escribiría Francés que se expresaba así respecto a la evolución de Vázquez Díaz y respecto a los frescos:

"El sentido geométrico de los volúmenes, la finura sutilísima de las gamas se acentuaba cada vez más en el estilo de Vázquez Díaz inconfundible e influyente sobre los jóvenes de generaciones posteriores(...)

Energía constructiva, sensibilidad cromática, elevación ideológica, intensidad de sentimiento, escrúpulo histórico. Todo se reúne de genial suerte en este conjunto compuesto, además, con equilibrada y sencilla majestad".⁵⁴¹

Es decir, Vázquez Díaz seguía en su empeño de geometrizar la realidad, las formas y los colores, pero nunca se había producido la desconexión con dicha realidad, lo cual parece ya requisito indispensable y constante en los apoyos de Francés a figuras relevantes de la renovación formal. Ciertamente, la utilización del cubismo por parte de Vázquez Díaz -*la aportación de un temperamento* -⁵⁴² constituían su *fuerza* y su *debilidad*: "Fuerza porque ponía de manifiesto las posibilidades no académicas que tenía en el ámbito de la formación y el aprendizaje. Debilidad, porque cualquier pintor interesado en la radicalidad de la tendencia desbordaba, incluso en sus primeros años, los límites de Vázquez Díaz".⁵⁴³ Su manera de hacer, de entender la pintura, encajó en los cauces de renovación de la inmediata postguerra, pero aquí sí hay que decir que José Francés no hizo más que seguir apoyando a un artista al que había avalado y respetado desde 1917.

⁵⁴⁰ Francés, José: "Muy antiguo y muy moderno". *La Esfera*, num. 876. Madrid, 18, octubre, 1930, pp. 33-36.

⁵⁴¹ Francés, José: Vázquez Díaz y su poema plástico del Descubrimiento. Lisboa, 1941, s.p.

⁵⁴² Vid. supra, nota 532.

⁵⁴³ Bozal, Valeriano: *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*. Ed, Espasa Calpe. Madrid, 1992, pp. 407-408.

Sin embargo , cuando Vázquez Díaz llegó a España se produjeron algunas actividades vanguardistas, como fue una exposición de pintores polacos que, en este caso, no contó, en absoluto, con el apoyo del crítico. Se trataba de una exhibición en el Ministerio de Estado y la primera invectiva de Francés frente a estos pintores era por su afán por expresar sus ideas a través de los textos escritos cuando lo idóneo sería hacerlo por medio de su obra:

"Los pintores polacos han lanzado -¡cómo no!- su manifiesto estético para mejor entendimiento de las abstrusas y herméticas obras "¿Dónde hallar la "perspectiva nueva", "el hilo de la tradición museal", "la ritmización de la superficie"?(...)

Es la característica de lo que llaman arte novísimo, palabras, palabras y palabras.

Se intenta compensar la falta de expresión, la carencia de belleza de los dibujos (?) de las pinturas (?) con *boutades* literarias. Así cada grupo, cada cenáculo, o simplemente cada artista, habla por medio de la pluma del escritor, en lugar de hacerlo con los pinceles del pintor.

Recordemos, por ejemplo, los manifiestos futuristas, las elucubraciones cubistas, las explicaciones del dinamismo pictórico a lo Boccioni.

Pero los cubistas, los futuristas y los dinamistas ya son despreciados casi por académicos. ¡Juzgad como se considerará a los impresionistas!

Incluso oímos hablar ya desdeñosamente de Gauguin, de Cezanne, de Van Gogh, santa trinidad de los revolucionarios estéticos aun no hace tres o cuatro años.

Si acaso, se transige con Henri Matisse, con Kees Van Dongen y Maria Laurencin. Pero ni siquiera Bonnard, Vaillard y Maurice Denis se toleran.

En cambio, no tardarán en considerarse apóstoles del arte nuevo a los yanquis Morgan Russell y Macdonald Wright, fundadores del *sinchromismo*, para quienes el *orfismo* es una cosa vieja e inútil; a

Andre Derain, a Mauricio Vlaminck, a Jorge Rouault, a Le Fresnoy, Lucien Laforgue y Othon Friesz".⁵⁴⁴

El texto es lo suficiente expresivo y tras de él se encuentra una mentalidad y una manera de ver y emitir opiniones sobre el arte muy similar a la de Camille Mauclair, al que precisamente cita al comienzo del escrito: "Sólo alguno que otro *snoob* de la prensa nos ha hecho recordar aquella justa afirmación de Mauclair en su formidable estudio *La crisis de la fealdad en la pintura*: "No creáis bajo la palabra de ciertos literatos paradójales, que se pueden rehacer el estado del alma y la visión de un hombre de las cavernas".

De todos modos, el artículo tiene su interés por el hecho, primero, de haber recogido el manifiesto de los pintores polacos, y segundo, porque recoge también textos de artistas de vanguardia, como Lucien Laforgue o del americano Morgan Russell (1886-1953),⁵⁴⁵ a la vez que expone la procedencia de la pintura allí expuesta. El pintor Zawadovski es calificado por Francés de *sincromista*, término que para explicar recurre al texto de Russell,⁵⁴⁶ muy unido al término *orfismo*⁵⁴⁷ al que, como se vio más

⁵⁴⁴ Francés, José: "Una exposición de pintores polacos". *El Año Artístico 1918*. Madrid, 1919, pp. 117-119.

⁵⁴⁵ Morgan Russell es pintor estadounidense, con residencia en París desde 1906, donde fue discípulo de Matisse. Allí entabló amistad con Stanton Macdonald-Wright (1890-1973) y juntos iniciaron un movimiento basado en la teoría del color en esencia, muy cercano al *orfismo* de Delaunay, al que dieron el nombre de *sincromismo*. Se trataba de pinturas abstractas, llamadas sincromías, donde la máxima importancia la tiene el color, pero sin olvidar la construcción por planos, por lo que se constituía también como movimiento cercano al cubismo francés. Sus principios fueron expuestos ya en la primera exposición que celebraron juntos en Munich en 1913 y en la Galería Bernheim Jeune de París. Al año siguiente su obra fue presentada en Nueva York.

⁵⁴⁶ Vid. Francés, *loc. cit.*, pp. 119-121.

Este texto habla de la importancia y validez del color e independencia, siempre desligado de la forma y el asunto, en los siguientes términos:

"En vez de obligar a los colores a servir, no importa dónde, nosotros les asignamos un lugar conforme con su naturaleza íntima, con su propensión natural.(...) Dejemos a los pintores inclinados a ilusiones de este género el cuidado de escoger y agrupar objetos coloreados y dar sobre la tela su simulacro triste y literal: ejercicio ocioso y bueno para copistas. Nosotros soñamos para el color una tarea más noble. es la cualidad misma de la forma lo que pretendemos explicar y revelar con ella, y por primera vez el color aparecerá en su verdadero papel" (*loc.cit.*, pp. 120-121).

⁵⁴⁷ El término *orfismo* había sido elegido por Apollinaire para designar el arte de Robert Delaunay (1885-1941), pintor francés que empezó a pintar hacia 1904, se interesó desde un principio por el color, pero también por el espacio, el efecto de la luz sobre los colores y el movimiento. Estuvo así cerca del cubismo, del fauvismo y de la abstracción. La idea central de su pintura es la capacidad del color por sí sólo para convertirse en forma y tema, con absoluta independencia del mero asunto,

arriba, también aludía el crítico. Y, por otro lado parece indicativo de que, aunque no de acuerdo, al menos sí está al tanto de lo que ocurre fuera de España en relación con lo que a España viene.

Ahora bien, esta pintura polaca estaba, según el escrito, muy en relación con la pintura de Robert y Sonia Delaunay -Terk, matrimonio que viene a España en 1914 para refugiarse de la guerra europea, y así mientras ésta perdure se instalarán en nuestro país y en Portugal. Primero vivieron en Barcelona, hasta 1918, año de traslado a Lisboa y a Madrid, donde vivirían hasta 1920 para volver de nuevo a París. Durante su estancia en España ahondan en la técnica del simultaneísmo y en las llamadas *disonancias*, es decir, la sensación del trepidar de los colores al relacionarse. Robert Delaunay lo haría referido al cuerpo humano, Sonia Delaunay a las naturalezas muertas y el paisaje. En septiembre de 1919 se celebra una exposición de ambos en Bilbao en el Salón de Artistas Vascos,⁵⁴⁸ y en 1920 Sonia Delaunay -Terk (1885-1979)⁵⁴⁹ expone en el Salón

equiparando desde este punto de vista la pintura con la música. El término lo aportó Apollinaire, e incluía en él a Sonia Delaunay-Terk, a Picabia, Duchamp, Leger y Kupka, con motivo de la exposición de obras de Delaunay en 1912 y 1913 en Berlín y París, respectivamente. Para éstas había realizado los llamados *Discos simultáneos*, en los que evidenciaba sus teorías, y que a su vez tenían como precedente *Las ventanas simultáneas*, con la diferencia respecto a ésta, que en los *Discos* ya no había ninguna referencia a la realidad. Así, en cuanto a la terminología, Delaunay utilizó para su pintura el término *Simultaneísmo*, entendiéndolo por ello la preeminencia del color y del contraste de colores desde el punto de vista técnico que crea imágenes simultáneas o sincrónicas. Y, sin embargo, delimitó el término *Orfismo* para la obra de los *sincromistas* McDonald-Wright y Russell, así como para la obra de su amigo y compañero Kupka (1871-1957), el cual siguió decididamente por el camino de la abstracción, mientras que Delaunay la alternaba con la figuración.

Vid. Arnason, H.H.: *Historia del Arte Moderno*. Ed. Dalmon. Madrid, 1972 (Nueva York, 1968), pp. 199-209.; *Guía del Arte del siglo XX*. Dirigida por Harold Osborne. Ed. Alianza. Madrid, 1990 (Oxford, 1981); *Diccionario Larousse de la Pintura*. Ed. Planeta. Barcelona, 1987 (Librairie Larousse, 1979).

⁵⁴⁸ Recogido por José Francés en la "Memoranda" del mes de septiembre. *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, p. 339.

⁵⁴⁹ Sonia Delaunay había nacido en Ucrania y, tras su infancia en San Petersburgo, se traslada a París en 1905. Allí estudia en la Académie de la Palette. Contrae matrimonio en segundas nupcias con Robert Delaunay en 1910. Su vida transcurre, salvo los años de la guerra, fundamentalmente en París. Sus precedentes artísticos son Cezanne y Van Gogh, con lo que llega a un fauvismo de fuerte colorido, sin duda adecuado a su cultura eslava. De modo natural se unió artísticamente a su marido y llevó el simultaneísmo a las artes aplicadas, el vestido, la ilustración de libros (*La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (1913), de Blaise Cendrars), así como decorados y figurines (en 1918 Diaghilev le hace el encargo para *Cleopatra*). Se convirtió en diseñadora de vanguardia durante los años 1921 a 1933, y será momento culminante en este sentido, la Exposición de Artes Decorativas de París en 1925, donde participó con la *Boutique Simultánea*. A partir de 1930 se dedica más a la pintura, entrará a formar parte del grupo Abstraction-Creation. Participa con su marido en la Exposición Universal de París en 1937 en una serie de murales y obtiene Medalla de oro. Sobrevivió muchos años a su marido, fallecido en 1941, pero siguió muy

Mateu de Madrid en diciembre. Y es Francés quien le dedica dos escritos muy elogiosos de similar contenido,⁵⁵⁰ del mismo modo que califica a Robert Delaunay de "admirable pintor francés",⁵⁵¹ mientras que reserva para ella las siguientes líneas:

"Sonia Delaunay ha transformado el Salón Mateu en una extraña fantasmagoría de luces, de colores y de formas rítmicas.

Sonia es la afirmación deliciosa de cómo el arte debe intervenir en nuestra vida cotidiana. Se entra a su exposición como entraríamos a un cuento oriental ilustrado por un dibujante de Occidente. La artista rusa, esposa de un admirable pintor francés, Roberto Delaunay, aparece en Madrid durante el período tumultuario de la guerra. Su paso empieza a notarse en las casas aristocráticas, en algunas tiendas aletargadas antes bajo los prejuicios de rancios estilos.(...) Da ,incluso, a teatros y cabarets su oportuna frivolidad y su urente esplendor de bacanalía de los colores, de irrealidad deslumbradora(...).

Y rápidamente concreta su inspiración sin limitarla ni especializarla. Su inquietud, removida por una cultura bien de su época, no se detiene en un solo aspecto de las artes suntuarias, de los bellos oficios o de las modestas tareas sabrosas a gusto popular: tapices, muebles, porcelanas, trajes, almohadones, papeles pintados, objetos de tocador, y además, la magia, prisionera por ella, de la luz (...).

De este modo la Exposición Sonia es como una fiesta para los sentidos, como una feria de espiritualidades, que llega oportuna en este Madrid renovado afortunadamente",⁵⁵²

activa en el campo pictórico y del diseño y en la organización de exposiciones retrospectivas de la obra de su marido, de los dos y de la suya propia.

⁵⁵⁰ Francés, José: "El arte de Sonia". *El Año Artístico 1920* Madrid, 1921, p. 392-394, y Silvio Lago: "La vida artística. Exposiciones en Madrid". *La Esfera*, num. 366. Madrid, 8, enero, 1921. (Este último recoge una foto de la pintora en la exposición rodeada de sus obras con el siguiente pie de foto: 'La notable artista rusa Sonia Delaunay en su Exposición de Arte decorativo y aplicado del "Salón Mateu".

⁵⁵¹ Francés, José: "El arte de Sonia". *El Año Artístico 1920*. Madrid, 1921, p. 392.

⁵⁵² *Ibidem*, pp. 392-394.

¿Qué le ha ocurrido a Francés para mostrarse así ante una pintora cuyo arte era claramente vanguardista, del mismo modo que el de su marido? Está claro que la exposición le ha gustado, que siempre ha sido un defensor de las artes decorativas y que, tras esta muestra, no había manifiestos, ni proclamas, ni explicaciones teóricas. Sólo arte nuevo que venía cambiar el panorama artístico madrileño, afirmación que también aparece en el texto: "Porque Madrid, (...)es algo más que una capital de provincia y será pronto la gran ciudad europea que atraiga a todos, porque a todos sabrá conceder lo que merecen: la comprensión identificada y consciente a los verdaderos artistas; la señorial e indiferente beligerancia a los provincianos".⁵⁵³

En efecto, algo parecía venir cambiando en Madrid en los últimos años, aunque no con el ímpetu y el ritmo de Barcelona, por ejemplo. José Francés en su repaso de actividades de *El Año Artístico 1918* a través de las "Memorandas" da noticia de la celebración de las siguientes conferencias en relación con el arte nuevo: Federico Leal, crítico de arte de *El Universo*, en el Ateneo, sobre "Las nuevas tendencias de la pintura española"; también en el Ateneo, "El arte moderno en Francia", por el crítico de arte y poeta Jean Pierre Altermann;⁵⁵⁴ en marzo, Margarita Nelken habló en torno al "Arte decorativo y pintura moderna", y Rafael Doménech sobre "La cultura artística del público" y la escritora belga Mlle. Marie Bernié sobre la pintura belga contemporánea y el pintor Eugène Laermans (1864-1940), todas ellas en el mismo lugar de las anteriores⁵⁵⁵. Juan de la Encina pronunciaría una serie de conferencias sobre la escultura moderna francesa en la Escuela Nueva de Madrid, durante el mes de abril,⁵⁵⁶ y en mayo el pintor polaco Paszkiewicz acerca de "La pintura tradicional y museal y la pintura nueva".⁵⁵⁷ En junio de 1919 volverá a disertar en el Ateneo de Madrid sobre "La pintura polaca".⁵⁵⁸

⁵⁵³ *Ibidem*, p. 394.

⁵⁵⁴ Vid. Francés, José: *El Año Artístico 1918*. Madrid, 1919, pp. 80 y 82.

⁵⁵⁵ Vid. *Ibidem.*, pp. 110 y 111.

⁵⁵⁶ Vid. *Ibidem*, p. 141.

⁵⁵⁷ Vid. *Ibidem*, p. 225.

⁵⁵⁸ Vid. Francés, José: *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, p. 251.

No hay que olvidar que el mismo año de 1919 había expuesto Barradas en Madrid⁵⁵⁹ y le había dedicado elogiosos comentarios, el año anterior lo había hecho Celso Lagar como ya se vio más arriba.⁵⁶⁰ Y que en 1918 llaman su atención tres pintores pensionados por el Estado que tendrán su importancia en el contexto de renovación del arte español: Gregorio Prieto, Timoteo Pérez Rubio y José Frau.⁵⁶¹ Estos tres pintores expusieron sus obras en el local de la Sociedad de Amigos del Arte en noviembre de 1918, exposición que José Francés calificó, *en general, buena*, destacando que, aunque los cuadros apareciesen en el catálogo como prácticas de estudio, lo que consideraba un agravio a estos pintores: "No me alcanza el torpe propósito de semejante agravio a un grupo de pintores, alguno de los cuales ha presentado VERDADEROS CUADROS. Cuadros mucho más importantes y definitivos que muchas primeras otorgadas en los tiempos en que se consideraban artículos de fe las opiniones del Sr. Pradilla".⁵⁶² Y respecto a los artistas su juicio era muy positivo y alentador con Timoteo Pérez Rubio, "que será muy pronto uno de los más admirables paisistas españoles por sus condiciones técnicas y su sensibilidad";⁵⁶³ del mismo modo con Gregorio Prieto, "que es un promesa muy feliz de futuros adelantos",⁵⁶⁴ y algo más crítico con Frau, en el que reconocía cualidades técnicas y gran temperamento, pero le critica el que se inspire demasiado en Mir.⁵⁶⁵

En mayo de 1919 vuelve a dar cuenta José Francés de estos tres pintores que, junto con Juan Esplandiú y Carlos Sáenz de Tejada presentaron sus obras en la "Segunda

⁵⁵⁹ Vid. supra., nota 474.

⁵⁶⁰ Vid. supra. nota 459.

⁵⁶¹ Los tres habían ingresado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en 1915 junto con Joaquín Valverde, Victoriana Durán, Margarita Villegas, Paz González y Rosa Chacel. A finales de curso 1916-1917 se proyectó crear en el Paular una residencia para pensionados, para paisajistas, lugar muy acorde con la ideas institucionistas. se convocaron oposiciones y las ganaron los citados Valverde, Gregorio Prieto, Timoteo Pérez Rubio y José Frau. Los trabajos allí realizados se expusieron, se publicaron en *La Esfera* y en otras publicaciones con gran éxito. Para ellos supuso el darse a conocer, la entrada en el mundo artístico.

Vid. Chacel, Rosa: *Timoteo y sus retratos del jardín*. Ed, Cátedra. Madrid, 19180, pp. 11-21.

⁵⁶² Francés, José: "Otras exposiciones". *El Año Artístico 1918* Madrid, 1919, p. 355.

⁵⁶³ *Ibidem*, p. 356.

⁵⁶⁴ *Ibidem*

⁵⁶⁵ Vid. *Ibidem*.

Exposición de la Asociación de Alumnos de la Escuela de Escultura, Pintura y Grabado" (mayo, 1919) celebrada en el Círculo de Bellas Artes.⁵⁶⁶ De nuevo Frau, Prieto y Pérez Rubio se instalaban en la residencia de El Paular como pensionados de Paisaje en agosto de 1919.⁵⁶⁷ A partir de ésta merecerán atención ,más individualizada.

Gregorio Prieto (1897-1992)⁵⁶⁸ le parece sin duda paisajista, un paisajista con una sensibilidad especial que exponía su obra en el Ateneo, su primera exposición individual, en abril de 1919:

"Tenían estos paisajes de Prieto nombres habituales y repetidos: "la Virgen del Puerto", "Pinos de la Moncloa", "Calle del Espíritu Santo", y debían llevar sólo nombres de horas, tiempos o momentos atmosféricos. Porque son paisajes irreales y desplazados, a fuerza de ser tan sensible el joven artista. Vuelve el color sobre las cosas efectivas y surgen esas delicadezas de tono, esos matices trémulos, esas diafanidades donde quisiéramos sumergirnos como en una mueca o en un sueño(...).Es paisajista solamente el gran pintor. Un paisajista de raros y profundos ensimismamientos frente a la Naturaleza".⁵⁶⁹

⁵⁶⁶ Vid. Francés, José: *El Año Artístico 1919* Madrid, 1920, p. 222.

⁵⁶⁷ Vid. *Ibidem*, p. 313.

⁵⁶⁸ Pintor y dibujante, formado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y pensionado por el Estado en la residencia de el monasterio de El Paular (Vid. *supra* nota 1130). Fue tercera medalla en la Nacional de 1922, segunda en 1954 y primera en 1957. Asimismo, primera medalla de Dibujo en 1962. En Madrid entabla amistad con algunos miembros de la generación del 27: Lorca, Cernuda, Alexandre. Recibió ayudas para ir a Bélgica, Francia, Inglaterra, y llega a París en 1925, y en 1926 expone en el Salón de las Tullerías. Después de acabar su formación recibe una beca para ir a Roma, allí permanece dos años, estancia que unida a un recorrido por Grecia y Egipto, le llevan a interesarse por el clasicismo, tema que junto con la literatura inglesa y los paisajes manchegos serán constantes en su obra posterior. En 1969 se crea la Fundación-Museo Gregorio Prieto inaugurada en Valdepeñas en 1990, año en que fue elegido miembro honorario de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, el 27 de octubre de dicho año. Su discurso *Reflexiones y recuerdos* fue contestado por el Duque de Alba.

Sobre Gregorio Prieto ver: Azcoaga, E: *Los dibujos de Gregorio Prieto*. Ed. Biblioteca de Arte. Madrid, 1949.; Pérez Dolz, F: *Gregorio Prieto*. Barcelona, 1949.; García Morales, J. y Martínez Lucas, J.: Catálogo exposición *Gregorio Prieto*. Dirección General del Patrimonio Artístico. Madrid, 1978.; Catálogo de la exposición *Orígenes de la vanguardia española*. Galería Multitud. Madrid, 1974.; Enciclopedia del Arte Español del Siglo XX. 1.- Artistas. Dirigida por Francisco Calvo Serraller. Ed. Mondadori. Madrid, 1991, pp. 656-657.; VV.AA.: *El Libro de la Academia*. Real academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1991.

⁵⁶⁹ Francés, José: "Exposiciones en Madrid". *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, p. 123.

A finales del mismo año volvían a celebrar otra muestra los pensionados del Paular y otra vez son los mismos tres artistas los que cree Francés que destacan sobre los demás participantes. En general cree el crítico que se puede caer en la monotonía del paisaje, del lugar, valora la iniciativa, pero preferiría dejar más libertad a los distintos artistas. Y en esta línea da un consejo a Gregorio Prieto desde sus páginas:

"Finalmente, Gregorio Prieto, ofrecía, como ya dijimos antes, su pompa áurea, también repetida y un poquito detenida en la monotonía igual de los temas. Le es necesario independizarse de los demás, seguir sus impulsos propios y luchar con la facilidad de producir como otros tienen que luchar con la dificultad. Por lo mismo que tengo fe en él cumpla el deber de decírselo".⁵⁷⁰

En 1921 Prieto exponía en Bilbao, a donde había sido invitado después de la obtención de las becas del Paular, y allí su pintura da un cambio importante respecto al color: "Bilbao le fue útil. La luz de Norte, esta austeridad que Vizcaya (...) le han aquietado el algo infantil arrobo de sus jardines. Así, a esta segunda exposición lleva lugares costeros de Vizcaya. Y sobre los amarillos rutilantes de ayer va imponiendo azules densos y grises finos, y verdes marítimos".⁵⁷¹ Y es precisamente esa faceta de paisajista la más valorada por Francés: "aciertos meritísimos, indudables (sus paisajes donde el espíritu de Regoyos flota; pero en los que hay además el sentimiento y el acento personales",⁵⁷² del mismo modo que repite su capacidad para la pintura, su constante estar en guardia, abierto a la modernidad: "uno de los artistas jóvenes más inquietos y sugestivos. Uno de los más capacitados también. Detecta sus ansias de modernidad:

El mismo texto aparece publicado por Silvio Lago: "La vida artística. Exposiciones en Madrid" *La Esfera*, num. 279. Madrid, 3, mayo, 1919.

⁵⁷⁰ Francés, José: "Los paisajistas del Paular". *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, p. 385.

⁵⁷¹ Silvio Lago: "La vida artística en Madrid y Bilbao". *La Esfera*, num. 368. Madrid, 21, enero, 1921. Ilustran el artículo dos fotografías de dos paisajes: "Casas del puerto" y "Los pescadores".

⁵⁷² Silvio Lago: "Vida artística. Exposiciones en Madrid". *La Esfera*, num. 541. Madrid, 17 de mayo, 1924. (Se reproducen dos obras del pintor: "La montaña" y "Cabeza de joven")

"¡Luz del presente!. ¡Novedad de cada día! (..) Es lo que le interesa. Sentirse vibrar al contacto de inéditas sugerencias y extasiarse en las rutas recién abiertas!".⁵⁷³

Como paisajista y figura importante en el camino de la renovación lo veía, asimismo, Juan de la Encina: "En el concepto arquitectural de melodía plástica, sin abandonar el sentido del color de estos paisajes constructivos de Gregorio Prieto, hay un camino para la actual pintura paisajística. (...) Tiene Gregorio Prieto, en lo pictórico, la gracia de las canciones populares y una nitidez ingrátida y elegante en la construcción cromática. Nuestro arte ha dado ya el paso a la modernidad".⁵⁷⁴

Timoteo Pérez Rubio (1896-1977)⁵⁷⁵ fue de aquellos artistas que contribuyeron al cambio artístico, y en el que también se fijó Francés con motivo de las pensiones para El Paular, que al igual que a Gregorio Prieto le facilitaron el salto a los ámbitos artísticos. Así, a finales de 1919 expone su obra en la VIII Exposición de Badajoz,⁵⁷⁶ donde su obra sigue en importancia a la presentada por Hermoso y Covarsí, lo que le lleva a decir a Francés:

⁵⁷³ Francés, José: "Temas artísticos. Dos retratos modernos". *La Esfera*, num. 546. Madrid, 21, junio, 1924. (este texto se refiere a dos retratos realizados por Gregorio Prieto, el de Enrique Díaz Canedo y "El adolescente". Aparecen sendas fotografías.

Muy similar es el texto que aparece en *El Año Artístico 1924*: "Gregorio Prieto y su pintura codiciosa del presente". Madrid, 1925, pp. 259-260.

⁵⁷⁴ Texto de Juan de la Encina publicado en *La Voz*, 1925. Recogido en el Catálogo de la exposición *Orígenes de la vanguardia española*. Galería Multitud. Madrid, 1974, p. 95.

⁵⁷⁵ Pintor extremeño, nacido en la provincia de Badajoz, y formado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde ingresó en 1915. Pensionado de El Paular en 1918 y 1919, y becado de paisaje en Roma de 1922 a 1927, por tanto fue compañero de promoción del escultor Manola Laviada, del pintor Valverde, con el que también había estado en El Paular en 1919, y de los arquitectos García Mercadal y Emilio Moya. Obtuvo tercera medalla en la Nacional de 1920, segunda en 1930 y primera en 1932. Casó con Rosa Chacel y al volver a España fue nombrado subdirector del Museo de Arte Moderno, y Presidente de la Defensa del Tesoro Artístico en 1936. En 1940 se exilió a Brasil, donde muere en 1977.

Sobre Timoteo Pérez Rubio ver: Chacel, Rosa: *Timoteo y sus retratos del jardín*. Ed. Cátedra. Madrid, 1980.; Lafuente Ferrari, E. y Castro Arines, J.: Catálogo de la Exposición *Timoteo Pérez Rubio*. Sala de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Madrid, 1974.; *Enciclopedia del Arte Español del Siglo XX. I.- Artistas*. Dirigida por Francisco Calvo Serraller. Ed. Mondadori. Madrid, 1991, pp. 632-633.

⁵⁷⁶ Esta exposición estaba organizada por el Ateneo de Badajoz: VIII Exposición regional de Pintura, Escultura, Arte decorativo y Fotografía. Tenía el valor de lo puramente regional, sólo concurrían a ella artistas nacidos en las dos ciudades de Extremadura o en su provincia. Francés destaca la presencia de las dos personalidades artísticas ya consolidadas de Eugenio Hermoso y Adelardo Covarsí, e inmediatamente después a Timoteo Pérez Rubio y Juan Caldera.

... "Pérez Rubio es ya más que una promesa. Empieza a cuajarse, a definirse con él, un admirable paisajista. En el grupo de los Frau, de los Prieto, unidos casualmente por las estancias veraniegas en el Monasterio del Paular, Timoteo Pérez Rubio nos parece un artista muy bien orientado y de sólidas condiciones constructivas (...) Aquejado como Frau de cierto *mirismo*, de esa obsesión por Joaquín Mir, que es el veneno de los paisajistas jóvenes incapaces de asimilar la genialidad del gran maestro catalán".⁵⁷⁷

Ahora bien, al presentarse a la Nacional en 1920, donde se le concede la tercera medalla,⁵⁷⁸ el crítico habla de "la serenidad radiante de Pérez Rubio"⁵⁷⁹ en sus obras "Sol de invierno" y "Sol de verano", presentadas en la *sala de los paisajistas modernos*. De nuevo elogios en 1921 cuando obtiene la plaza de paisaje por oposición en la Academia de España en Roma.⁵⁸⁰

Con motivo de la Exposición Nacional de 1926, Timoteo Pérez Rubio hace un envío a la exposición de dos obras. Francés considera que el pintor "se ha extraviado", y este extravío lo atribuía a la dependencia de Roma y al deseo de innovación propio de los artistas de la época que se mezclaban en la obra enviada *Tejar camino de Píera*: "se ha extraviado, se ha perdido entre el lienzo tan grande, la pesadumbre anacrónica de Italia henchida de tradiciones y el afán de didascalías arbitrarias que acucia a los jóvenes cuando retornan a su país. Realmente, su *Tejar camino de Píera*, con la calidad de latón

Vid. Francés, José: "la Exposición de Badajoz". *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, pp. 218-220.

⁵⁷⁷ Vid. *Ibidem*, p. 220.

⁵⁷⁸ Bernardino de Pantorba denomina a la obra medallada "Paisaje de invierno", y Francés "Sol de invierno".

⁵⁷⁹ Francés, José: "La Exposición Nacional. Otros paisajistas". *El Año Artístico 1920* Madrid, 1921, p. 218.

⁵⁸⁰ Aprovecha este escrito José Francés para exponer su opinión sobre estas pensiones, ya que considera que los distintos becados deben tener más libertad de acción, lo mismo que ocurre con las pensiones del Paular. cree, asimismo, que el importe de la beca de Roma es mínimo e insuficiente, lo que supone un agravio para estos artistas frente a los de otras naciones. Elogia este año la labor del director de la Academia, Eduardo Chicharro, que ha conseguido aumentar la cuantía de dicha beca, así como la elección de Pérez Rubio, Joaquín Valverde en figura y Pedro Pascual de grabado, "tres jóvenes ya destacados antes de ahora con ascendente afirmación de su personalidad"

Vid. Francés, José: "Los pensionados de Roma" *El Año Artístico 1921*. Madrid, 1922, p. 173.

pintado con colores mates y pobres, su rigidez formal y, sobre todo, sus dimensiones excesivas, es un alegato más para los que creemos innecesario y contraproducente el tributo escolar a Roma".⁵⁸¹ Con todo, francés encuentra, casi perdido en la exposición un pequeño cuadro, paisaje de Pérez Rubio cuyo título es *Alpes Italianos*, le ratifica ente la obra del "paisajista que adivinamos (que) subsiste y se supera".⁵⁸² Para su mujer y biógrafa, Rosa Chacel, se trataba, en efecto, de su época más lograda: "En esos años -los seis que duró la pensión de Roma- el invierno del 25 al 26 fue el más logrado en la obra de Timo".⁵⁸³

Y es curioso que, entre ambos textos, muestra su desacuerdo con el envío a la Nacional de 1926 de Gregorio Prieto: "Exaltamos aún no hace mucho esta audacia impaciente, de cazador de estrellas y de violador de secretos facturales, que es la simpática personalidad impersonal de Gregorio Prieto. Le vimos luego en París extasiado en la última sala de los *Cincuenta años de pintura francesa*. "¡Cuidado!, le dijimos entonces, porque veíamos que iba a lanzarse como un alpinista entre grietas de cuchillares crueles. No hizo caso. Saltó. He aquí las consecuencias. Dos cuadros que sólo son de él porque los ha pintado y firmado. Pero confiemos (...) que no pueda sentirse de ningún modo satisfecho".⁵⁸⁴

Gregorio Prieto se situaba en estos años en posiciones más avanzadas, vanguardistas. Rosa Chacel lo recordaba de este modo: "Gregorio Prieto y Benjamín Palencia estaban en la vanguardia, pero esos llevaban ya unos años -los que nosotros habíamos faltado- imponiéndose como renovadores, sin quedar tampoco incluidos en ninguna corriente".⁵⁸⁵ Francés ya se ocupa de ellos en el entorno de la Nacional y, como se verá más adelante, en estos años mantendrá su fidelidad a los pintores que más apoyó desde 1915 ó 1916, bien como individualidades o como integrantes de un arte regional. La vanguardia no será su tema preferido. Ahora bien, sí hay que señalar el hecho de que

⁵⁸¹ Francés, José: "La Exposición Nacional de Bellas Artes". *El Año Artístico 1926*. Madrid, 1927, p. 332.

⁵⁸² *Ibidem*, p. 342.

⁵⁸³ Chacel, Rosa: *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*. Ed. Cátedra. Madrid, 1980, p. 32.

⁵⁸⁴ Francés, José: "La Exposición Nacional de Bellas Artes". *El Año Artístico 1926*. Madrid, 1927, p. 333.

⁵⁸⁵ Chacel, Rosa: *Op. cit.*, p. 35.

se haya fijado en ellos en aquellos años en que él a través de sus escritos se mostró más abierto frente al arte nuevo.

Y en ese contexto de renovación, en 1919 exponía también en Madrid y en el Ateneo, como Gregorio Prieto, **Gabriel García Maroto** (1889? - c.1939).⁵⁸⁶ Presentaba treinta y dos obras, dibujos y pinturas, y en el catálogo hacía una especie de manifiesto sobre sus intenciones en pintura. Y ante esto la actitud de Francés ha cambiado respecto a otros escritos de artistas sobre pintura. ¿Se debía esto a que con García Maroto mantenía una relación de amistad profesional desde hacía tiempo, o se debía a esa actitud más aperturista que venimos percibiendo en los últimos años? A ciencia cierta no podemos saberlo, pero Francés apoya las intenciones del pintor en cuanto a *deseo de sincretización, sensibilidad y no anécdota, arte sencillísimo, intentos apenas materializados*⁵⁸⁷ y lo ratifica en los siguientes términos: "Desaparece en esta pintura el valor anecdótico, la preocupación temática, la obsesión singularizante. Se deja en cambio entregada al placer de ser pintura nada más, con los dos únicos propósitos del ritmo y del color.(...) No "un intento apenas materializado", como dice el autor, sino un hallazgo firme y sólido es lo que refleja esta pintura de García Maroto".⁵⁸⁸ De manera parecida se manifiesta en relación al concurso de portadas convocado por la revista *Nuevo Mundo*, concurso que contempla con optimismo en cuanto que es ejemplo de innovaciones en el arte editorial: "Renueva el concepto de lo que debe ser una portada de revista o de libro,

⁵⁸⁶ Gabriel García Maroto se había iniciado en la pintura en 1909, al trasladarse a Madrid desde su lugar de origen, Ciudad Real, para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Participó en la Exposición Nacional de 1910 y obtuvo una bolsa de viaje para recorrer Italia. Al volver se dedicó a la crítica de arte y a la actividad literaria. Son publicaciones suyas en aquellos años *Del Jardín del Arte. Joyas esmaltadas* (1911), *El Año artístico* (1913) y *El libro de todos los días* (1915). Asimismo colaboró en *La Gaceta Literaria* (1927-1932) como escritor e ilustrador. Participó en concursos de carteles, como el de portadas de *Nuevo Mundo* en 1919, o el de carteles para el baile de máscaras del Círculo de Bellas Artes, en 1920, donde obtuvo accessit único. Vivió en México Nueva York y Cuba desde 1928 a 1934. Desde 1925 realizó asiduas publicaciones sobre temas artísticos, así como la dirección de la colección *Los dibujantes en la guerra de España* (1937).

Sobre García Maroto véase: Francés, José: "Exposiciones en Madrid. III.- Gabriel García Maroto". *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, pp. 120-122.; "El Arte editorial. Las portadas de Nuevo Mundo". *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, pp. 255-260.; "La Exposición Nacional. VIII.- El arte decorativo, y XI. Las recompensas, pp. 251-256 y 261-269. Pantorba, Bernardino de: Historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Madrid, 1980.; *Enciclopedia del Arte Español del Siglo XX. I.- El contexto*. Dirigida por Francisco Calvo Serraller. Ed. Mondadori. Madrid, 1991, pp. 203-204.; Carrete, J., Vega, J. Bozal, V. y Fontbona, F.: *El grabado en España (Siglos XIX y XX)*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1988.

⁵⁸⁷ Recogido por José Francés en "Exposiciones en Madrid. III.- Gabriel García Maroto". *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, p. 121.

⁵⁸⁸ *Ibidem*, p. 122.

consecuencias directas del cartel mural, e inicia además esa impersonalización esa supresión de la anécdota o del simbolismo manido, que ya es una conquista indudable de la pintura moderna".⁵⁸⁹ Francés destacaba que en el concurso algunos participantes⁵⁹⁰ todavía estaban anclados en el simbolismo, en la representación de figuras femeninas que leían la revista anunciada, pero se daba paso a composiciones geométricas y estilizaciones de flores o paisajes. Y eran Salvador Bartolozzi, "el maestro del género",⁵⁹¹ y García Maroto los que aportaban mayor novedad "Gabriel García Maroto señala como ninguno de los demás concursantes lo que debe ser hoy día una portada de periódico o de libro. No exclusivamente, sino preferentemente. Esos temas florales o geométricos, esa sencillez sobria y delicada de las gamas, esa dulce complacencia, que nada concreto afirman, pero que dan al contemplador de ellas una sensación de claridad y de idealismo, resaltaban el conjunto de portadas con un valor personal y positivo".⁵⁹²

Le sigue durante 1920 con motivo de la Exposición Nacional en la que obtuvo "premio de aprecio" por las ilustraciones de su obra *La moderna pintura decorativa*,⁵⁹³ y en su participación en el Concurso de carteles del Círculo de Bellas Artes, donde se le concedió un accessit único, premio en metálico de quinientas pesetas.⁵⁹⁴ Tres años más tarde, otra vez en el Salón del Ateneo,⁵⁹⁵ el crítico se muestra más preciso en cuanto a la

⁵⁸⁹ Francés, José: "El Arte editorial. Las portadas de Nuevo Mundo". *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, pp. 256.

⁵⁹⁰ Se presentaban numerosos artistas, citados en orden de catálogo, entre otros "K-Hito", Mezquita Almer, Robledano, Mir, Echea, "Tito", Larraya, Penagos, Ochoa, Pérez Rubio, Esplandiú,, Loygorri, Manchón, etc. El Jurado lo formaban el pintor López Mezquita, el escultor Inurria y el crítico de arte Alcántara. Se concedió el premio a Mezquita Almer. López Mezquita emitió un voto particular para Penagos, para Francés un error por ser un tanto en la tradicional y académico ya en aquel momento. La obra de Mezquita Almer era la más simbolista de todas, en la línea de Beardsley, decadentista y simbolista, pero no por eso la mejor.

Vid. *Ibidem.*, p. 255-260.

⁵⁹¹ *Ibidem.*, p. 259.

⁵⁹² *Ibidem.*

⁵⁹³ Vid. Francés, José: *El Año Artístico 1920*. Madrid, 1921, pp. 256 y 269.

⁵⁹⁴ Vid. *Ibidem.*, p. 20.

⁵⁹⁵ Según cuenta Francés, esta sala había sido remozada, exteriormente y en sus propósitos, algo que viene a ratificar la exposición que Francés titula como "Cuatro pintores modernos" Se trataba de la obra de Cristóbal Ruiz, García Maroto, Barradas y Javier Winthuysen. Se encargaban de la Sección de Artes Plásticas del Ateneo, el crítico Angel Vegue y Goldoni, y el pintor y dibujante Augusto Fernández.

evolución de García Maroto: "Antes que nada pintor. Pintor bien dotado (...) Construye, maciza, volumiza arquitecturalmente, con un sentido ampuloso que no daña a la elocuencia. Aventura, además, esta cualidad positiva con la de saber tratar el color como una materia rica y joyante. Lo mismo en las gamas frías (...) que en las gamas cálidas, vibradoras, que se exaltan hacia los dominios del esmalte y la cerámica. Así podemos asegurar que ha comprendido íntegramente, sin desvirtuarle por esfuerzos contrarios o extravíos transitorios, una de las características de la pintura moderna: ese poder de enriquecimiento, de transformación majestuosa, de rutilante esplendor, con que cambia las cosas vulgares y habituales".⁵⁹⁶

García Maroto se situaba así en el grupo de pintores, si es que se puede hablar aquí de grupo dada su heterogeneidad, que contribuyeron a la renovación artística en España, que conocieron las vanguardias pero que no acabaron de entrar de lleno en ellas. Pintores que, como hace ver Valeriano Bozal, conocieron el cubismo, "un cubismo generalmente conocido de forma teórica, cuando no especulativa, y a través de reproducciones, intervino en su formación, pero no me atrevería a llamar cubista a ninguno de ellos. El cubismo incentivó su interés por el plano pictórico y, sobre todo, les facilitó una norma de composición y representación, norma que habitualmente aplicaron a una iconografía convencional".⁵⁹⁷ Afirmación que viene como anillo al dedo para expresar lo que García Maroto representó en su obra *Vida en silencio*.⁵⁹⁸ Claro es que, Valeriano Bozal incluye a García Maroto en un grupo de artistas a los que unifica bajo la denominación de "los renovadores" que, en el contexto de los años veinte y treinta contribuyeron a la transformación del arte en España, que se sintieron bastante independientes respecto a la vanguardia, pero a la vez cercanos. Pintores y escultores como Vázquez Díaz, Timoteo Pérez Rubio, Gregorio Prieto, Aurelio Arteta, Cristóbal Ruiz, Genaro Lahuerta; algunos noucentistas como Sunyer, Feliú Elías; o individualidades como Cossío, Iturrino,

Vid. Silvio Lago: "Vida artística. Cuatro pintores modernos" *La Esfera*, num 473. Madrid, 27, enero, 1923.

⁵⁹⁶ *Ibidem*. Aparecen reproducidas dos de las obras expuestas por García Maroto, *Día perlado y Vida en silencio*.

⁵⁹⁷ Bozal, Valeriano: *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1936)*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1991, p. 405.

⁵⁹⁸ Reproducido en *La Esfera*, num. 473. Madrid, 27, enero, 1923. En el texto de Silvio Lago: "Vida artística. Cuatro pintores modernos"

Victorio Macho, el escultor Planes o Angel Ferrant.⁵⁹⁹ Muchos de ellos participantes en la mítica Exposición de los Ibéricos, de la que más adelante se hablará.

Y lo que es más importante para este trabajo de investigación, heterogeneidad que constituía precisamente el atractivo de la pintura de toda una época, de la que formaban parte, siempre en este caso desde los escritos de Francés, otros colectivos como podían ser los pintores vascos, o individualidades tales como Solana, Julio Antonio, Castelao, Néstor y tantos otros.

3.5.- Los artistas vascos.

Realmente los primeros escritos sobre artistas vascos realizados por José Francés datan de 1915, en concreto uno dedicado a Gustavo de Maeztu en abril de dicho año,⁶⁰⁰ muy seguido por un escrito que atendía la pintura de los hermanos Zubiaurre.⁶⁰¹ Será en 1916 cuando los artistas vascos sean protagonistas en colectivo de algunos de sus escritos, desde una situación similar a la planteada con los catalanes, es decir, desde la comprensión de la modernidad de estas dos zonas de la Península. Y aunque el seguimiento del arte vasco no es tanto como el del arte de Cataluña, en cuanto a extensión se refiere, sí es un bloque importante a tener en cuenta desde este trabajo de investigación, puesto que para Francés fue casi equiparable en importancia respecto a la renovación artística del primer cuarto de siglo. De tal manera que su primera afirmación era como sigue:

"Esta región que, como la de Cataluña, avanza más allá de las idiosincrásicas indolencias españolas, que ha sabido demostrar su fuerza en el poderío fabril y comercial, posee también un arte propio, claramente definido, capaz de incorporarse a las modernas escuelas europeas, que aquí, en Madrid, asustan todavía y dan lugar a espectáculos lamentables de cretinidad ensoberbecida, de aparentes

⁵⁹⁹ Vid, Bozal, Valeriano: *Op.cit.*, pp. 404-414.

⁶⁰⁰ Francés, José: "Exposición Maeztu". *El Año Artístico 1915*. Madrid, 1916, pp. 74-75.

⁶⁰¹ Silvio Lago: "Artistas contemporáneos. Los hermanos Zubiaurre". *La Esfera*, num. 87. Madrid, 28, agosto, 1915. El mismo texto prácticamente aparece en *El Año Artístico 1915*: "Una exposición en Bilbao: Los hermanos Zubiaurre", pp. 283-269. Madrid, 1916.

triumfos de la mediocridad profesional y filistea, cuando aparece un artista capaz de renovar los cánones estéticos. Primero el Círculo de Bellas Artes y Ateneo de Bilbao, que preside el ilustre pintor Alcalá Galiano, y más recientemente la Sociedad de Artistas Vascos, han organizado y organizan exposiciones frecuentes, donde se acogen hidalgamente las obras ajenas y ratifican las propias el indiscutible y admirable resurgimiento actual del arte vasco".⁶⁰²

Para Francés, tres habían sido los impulsores del arte vasco en esencia: Zuloaga, en retrato y pintura de género; Regoyos en el paisaje, y Mogrobejo en escultura. Los dos primeros pertenecían a lo que González de Durana llama "primera generación de pintores vascos, aquéllos que realizaron sus más interesantes aportaciones, pictóricas y socio artísticas, entre 1885 y 1910".⁶⁰³ Pintores que se decantaron por el ambiente de París frente a la enseñanza de la Academia de Roma, tales como Adolfo Guiard, Uranga, Zuloaga, Manuel Losada, Anselmo Guinea, Francisco Iturrino y Paco Durrio. Se dieron cita, el que más y el que menos, en el París de la última década de siglo, y su papel en la renovación artística fue decisivo en la primera década del siglo XX. Junto a ellos Darío de Regoyos que desde el comienzo de los años noventa estaba también afincado en Vascongadas, desempeñando una labor práctica y teórica de difusión del impresionismo importante. Fue en torno a estos pintores donde se empezó a utilizar la denominación de pintura vasca o arte vasco y no por ellos, sino por aquéllos que reivindicaban su identidad cultural y, del mismo modo que la lengua, era un distintivo indispensable en los afanes nacionalistas.

El nexa entre ellos no era la ideología política, ni siquiera el ser vascos -Regoyos e Iturrino procedían de Asturias y Santander, respectivamente-, sino más bien el empeño por traer al País Vasco los nuevos lenguajes y tendencias pictóricas e incardinarlas en ese ámbito cultural, en el que en un primer momento se identificó el concepto de pintura vasca con una idea costumbrista, lo cual no era común denominador de los artistas, por lo que " se ensayó la definición, más amplia, de que pintura vasca era la realizada por

⁶⁰² Silvio Lago: "Los artistas vascos contemporáneos". *La Esfera*, num 137. Madrid, 12, agosto, 1916.

⁶⁰³ González de Durana, Javier: "La invención de la pintura vasca", en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*. Ministerio de Cultura. Barcelona, 1993, p. 396.

pintores vascos, entendiendo por éstos a los que trabajaban en el País Vasco o para su mercado con cualquier clase de motivos pictóricos".⁶⁰⁴

De esta primera generación ya se vio más arriba la importancia concedida por Francés a la figura de Ignacio Zuloaga,⁶⁰⁵ y sobre Regoyos hablará siempre en ese contexto del arte vasco y como maestro de la segunda generación de pintores, es decir, los que iniciaron su andadura en la primera década del siglo XX, con una postura muy crítica frente a la sociedad mercantil y burguesa, a la que viven más como enemigo que como aliada y apoyo a sus propósitos culturales. Constatan, poco a poco, que se trata de dos mundos con pocos intereses en común e inician, un grupo de ellos, la publicación de un periódico que se manifestará irónicamente frente a esa realidad: *El Coitao* (enero-mayo 1908), iniciativa en la que participaron los pintores Gustavo de Maeztu, José y Alberto Arrue, Angel Larroque, y el escultor Nemesio Mogrobojo junto con el poeta y escritor Ramón de Basterra. Eran artistas cuyos primeros años del siglo habían transcurrido en París, apoyados en algunos casos por becas que concedía la diputación de Vizcaya, como es el caso de Larroque, Iturrino y Ramón de Zubiaurre en 1902, y de Juan de Echevarría en 1903. Gustavo de Maeztu, que iría en 1904, deja constancia en una carta escrita a José Francés, del ambiente que vivían estos artistas y de su reacción frente a la burguesía vasca que encontraron al volver a España:

"A los 17 años fui a París donde solía asistir al croquis de la academia La grand Chaumière. Esta fue la época del españolismo. Los domingos nos reuníamos a comer en mi taller con una serie de vascongados y después uno de nosotros leía algún capítulo del Quijote. Otro día que no teníamos dinero -cosa que ocurría frecuentemente- nos trasladábamos al anochecer a la biblioteca de Sta. Genoveva donde leíamos dramas de Calderón, La Celestina y otras cosas profundamente españolas, que se me revelaron en París y en esta biblioteca.

Al cabo de unos años de estar en París volví a España sin saber una gota de francés pero con mi buen bagaje literario.

A los 19 años y en compañía de otros artistas, fundé en Bilbao un periódico satírico de vida efímera "El Coitao".

⁶⁰⁴ *Ibidem.*, p. 399.

⁶⁰⁵ Vid. supra., pp. 246-259.

Y en una serie de vaivenes de danzas y contradanzas, bien haciendo retratos absurdos para burgueses, intentando negocios todavía mucho más absurdos o escribiendo cosas nutridas de escenas fantásticas y terribles, tiré hasta los 23 años en los cuales fue mi mayor esfuerzo al encararme conmigo mismo y ver si efectivamente tenía algo sólido dentro de la cabeza".⁶⁰⁶

Un cúmulo de realidades entre las que se encontraban el Kurding Club, las exposiciones de Arte Moderno que se venían celebrando desde 1900 y la publicación de *El Coitao*, dieron lugar a la creación de la Asociación de Artistas Vascos en 1911. Pero, de manera muy especial los artistas fundadores y colaboradores de *El Coitao* que fueron prácticamente los integrantes de la Asociación, cuya puesta en marcha debió suponer un momento de reflexión en general para sus miembros, como lo corrobora la carta de Gustavo de Maeztu que tendría 23 años en 1910 ó 1911, y como refleja parte del texto de los Estatutos de la Asociación: "teniendo por objeto fomentar el desarrollo de las Bellas Artes, organizando exposiciones de Arte Antiguo y Moderno, concursos, conferencias y cuantos actos, en fin, se relacionen con cuestiones artísticas exclusivamente; y para que, al mismo tiempo, los artistas que la formen puedan ponerse en relación, por medio de la Asociación, con las entidades similares que existen en el resto de España y países extranjeros, y manifestarse, como una muestra de la cultura artística en Bilbao, concurriendo a las Exposiciones que en otros países se organicen".⁶⁰⁷

La Asociación de Artistas Vascos vivió su auge entre 1915 y 1920 con la celebración de numerosas exposiciones, tanto de los pintores de esta segunda generación entre los que se encontraban, además de los arriba citados, Arteta, Tellaiche, Juan Echevarría, Valentín de Zubiaurre, Ramiro Arrue y Barrueta, entre otros, como alguna dedicada a los que les habían precedido y les habían abierto camino: Zuloaga, Iturrino, Regoyos, Guinea, Guiard..., y otros pintores españoles que habían optado por la renovación artística, por ejemplo, Vázquez Díaz, Solana, Sunyer, Cristóbal Ruiz, los Delaunay, Torres García, Lagar, etc. La Asociación de esta manera propiciaba un clima

⁶⁰⁶ Fragmento de una carta enviada por Maeztu a Francés, sin fecha, aunque relacionando el contenido con los escritos de Francés, suponemos que podría ser de finales de 1915 o comienzos de 1916. Archivo de la familia Francés.

⁶⁰⁷ Artículo 1º de los Estatutos. Recogido en González de Durana, Javier: "La invención de la pintura vasca", en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*. Ministerio de Cultura. Barcelona, 1993, p. 400.

de verdad atractivo para un crítico de arte, en el que muchos de sus protagonistas fueron contados entre sus favoritos.

En un repaso de la crítica de los pintores vascos ejercida por Francés, empezariamos por Gustavo de Maeztu, siguiendo en principio un criterio cronológico, aunque es posible que no sea el único. **Gustavo de Maeztu (1887-1947)**⁶⁰⁸ y José Francés eran amigos. Se habían conocido en París en una embajada, y tras varios encuentros en Barcelona, Amsterdam y algún otro lugar, años después la amistad se había consolidado: "Ya consolidada nuestra amistad -tan difícil de lealtades entre un artista y un crítico-, en la Exposición de Artistas Vascos, celebrada en el Palacio del

⁶⁰⁸ Gustavo de Maeztu había nacido en Vitoria, pero por motivos familiares a los cuatro años se trasladaron a vivir a Bilbao, ciudad donde "aprendí todo cuanto sé, empezando por el abecedario que lo aprendí a los siete años pues siempre fui rebelde a los estudios. Ya a esta edad y aún antes dibujaba, a duras penas me hice bachiller estudio que abandoné furioso cuando sólo me faltaban 2 asignaturas pues mi familia quería a todo trance que estudiara la carrera de ingeniero. Desde los quince años data la época oficial de dedicarme a la pintura. Al efecto ingresé en el taller de Don Manuel Losada, en la actualidad Director del Museo de Bilbao. Este señor pinta verdaderamente español de cepa (?) verdaderamente interesante. Fue para mí todo y con él aprendí de la vida y de las cosas más que en los seis años de bachiller" (Carta de Maeztu a José Francés, sin fecha) Al volver de París inicia un periodo literario, no sólo en *El Coitao* donde firma con el seudónimo "Don Tejón Vélez Duero", sino como escritor de novelas entre las que se encuentran *Las andanzas del señor don Goro* y *El imperio del gato azul*, novelas de las que Francés dice, "no hubiera vacilado en firmar Pío Baroja". Participa activamente desde entonces en el ambiente artístico de Bilbao en la tertulia del Lyon D'Or y en Madrid en la tertulia de Pombo. Su primera exposición individual tuvo lugar en la Sala Dalmau en Barcelona en 1912 y sobre ella recordaba Maeztu lo siguiente: "Me acuerdo de que Dalmau, mi marchante, al hacer la liquidación me dijo:- no lleva Ud. mucho dinero, pero prensa como la suya no sé que la haya llevado ningún artista castellano"(Ibidem). A partir de aquélla se suceden las exposiciones en Madrid, Barcelona, Bilbao, y en 1919 la primera muestra de su obra en Londres. A partir de ésta es raro el año que Maeztu no viaja a Londres, con estancias bastante prolongadas, logrando hacerse hueco en el mundo artístico londinense (Exposiciones entre 1919 y 1921 en Mapin Art Gallery, Grafton Galleries y Walker Galleries). Participa, asimismo, en Exposiciones Nacionales desde 1912 a 1936, obtiene tercera medalla en 1917 por *La tierra ibérica*. Se interesa por los tipos populares españoles, por lo que realiza un viaje en 1916 para tomar apuntes sobre ello. En 1936 se retira a Estella y allí permanecerá hasta su muerte dedicado al arte. En Estella queda un museo que guarda gran parte de su obra.

Sobre Gustavo de Maeztu véase: Francés, José: *Gustavo de Maeztu*. Biblioteca Estrelia. Madrid, 1919?.; "Exposición Maeztu", *El Año Artístico 1915*. Madrid, 1916, pp. 74-75.; "Gustavo de Maeztu". *El Año Artístico 1916*. Madrid, 1917, pp. 115-119.; "Los artistas vascos". *El Año Artístico 1916*. Madrid, 1917, pp. 295-301.; "La Exposición Nacional de Bellas Artes. La decoración:Gustavo de Maeztu". *El Año Artístico 1917*. Madrid, 1918, pp 269-273.; "Gustavo de Maeztu y su arte" *El Año Artístico 1923 y 1924*Madrid, 1925, pp. 50-52.; "Gustavo de Maeztu y su inquietud ardiente". *El Año Artístico 1923 y 1924*. Madrid, 1925, pp. 106-110; "Exposición Maeztu". *El Año Artístico 1923 y 1924*.". Madrid, 1925, pp. 214-215.; "Elegía de Gustavo de Maeztu", *La Vanguardia*. Barcelona, 15, febrero, 1947.; "Reiteración a Gustavo de Maeztu y su obra", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 1962, pp. 11-33.; Aguirre, Estanislao María de: *Gustavo de Maeztu*, Bilbao-Madrid, 1922.; Iribarren, J.M.: "Genio y figura de Gustavo de Maeztu", *Arte Español*. Madrid, 1948; Martínez de Lahidalga, R.: *Gustavo de Maeztu*. Madrid, 1976. Gaya Nuño, Juan Antonio: *La pintura española del siglo XX*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1970.

Retiro de Madrid, estábamos juntos Iturrino, Maeztu y yo (...).⁶⁰⁹ Personalmente era inquieto, cambiante, impetuoso, amable; similar a un pintor renacentista por sus diversos intereses, su curiosidad, su interés por lo literario: "Gustavo de Maeztu no pintaba para cobrar retratos, vender paisajes y cucañar medallas. Le importaba mejor el amplio y plural significado del arte con mayúscula".⁶¹⁰

La primera cualidad que detecta Francés en la obra de Maeztu es la de "formidable dibujante (que) ve masas y líneas de un modo enérgico".⁶¹¹ Pintura en la que se funden la raza vasca y la castellana en una serie de tipos "recios, fuertes, como tallados en piedra",⁶¹² y en la que destaca como color el azul, muchas veces plateado, de reminiscencias angladescas. Después de esta primera aproximación a la pintura de Maeztu, Francés se interesa por dar a conocer su trayectoria y lo hace aprovechando una exposición celebrada en Madrid en el salón de La Tribuna.⁶¹³ Las ideas apuntadas en su primer escrito sobre el pintor aparecen más desarrolladas y precisadas en el texto explicativo de la Exposición de Artistas Vascos celebrada en el Palacio de Velázquez en Madrid, en el otoño de 1916. Entonces se expresaba en los siguientes términos:

"Gustavo de Maeztu es el pomposo, el embriagado de carnaciones femeninas, el deslumbrado de luminosas gamas que transmite en toda su intensidad. Cantos aislados de un gran himno a la raza son sus cuadros. Trata el color como un escultor los bloques de mármol. Sensación de grandes esculturas pictóricas dan sus creaciones. Es como un esmaltista, poseedor de todos los secretos de las rutilantes gamas que tuviera la sed de grandiosidad que Miguel

⁶⁰⁹ Francés, José: "Reiteración a Gustavo de Maeztu". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 1962, p. 17.

⁶¹⁰ Francés, José: "Reiteración a Gustavo de Maeztu y su obra". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 1962, p. 12.

⁶¹¹ Francés, José: "Exposición Maeztu". *El Año Artístico 1915*. Madrid, 1916, p. 74.

⁶¹² *Ibidem*.

⁶¹³ En esta exposición de carácter individual presentaba catorce lienzos y veinte dibujos, pero más que hablar de su obra le importa su vida, su origen familiar, su amistad con él, su faceta de novelista, escritor de folletines, poeta lírico, torero, comediante, inventor de artilugios; su estancia en París; su labor editorial en *El Coitaoy* sus primeras exposiciones.

Vid. Francés, J.: "Gustavo de Maeztu". *El Año Artístico 1916*. Madrid, 1917, pp. 115-119.

Angel nació en (...) los frescos de la Sixtina; que tuviera también el instinto -ya encauzado hacia la consciencia- colorista de un Anglada".⁶¹⁴.

Desde 1912, año en que inicia sus exposiciones, hasta 1919, Maeztu aborda distintos temas y técnicas, desde apuntes y dibujos hasta lienzos de grandes dimensiones que adquirirían carácter de mural o los grabados y litografías; los austeros paisajes castellanos, o bien vascos, andaluces o montañeses, donde el paisaje adquiere "la misma fuerza arquitectural de las formas humanas agrupadas o solitarias. Y un poder narrativo - como pudieran narrar las estrofas de un himno- convincente, profundamente emocional. No son los "estados del alma" del tópico externo o de la sinceridad íntima. Son las voces del pasado y de la tierra con su acentuación exacta y a veces unidas a un dúo apasionado";⁶¹⁵ las obras dedicadas a la mujer, algunas un tanto frívolas, como *La dama de la rosa*, y otras de mayor densidad emocional, *Mujeres del mar*,⁶¹⁶ o la pintura poemática representada por obras como *El ciego de Calatañazor* o *Los novios de Vozmediano*, o el arte decorativo que se pone de manifiesto en el tríptico *Tierra ibérica*

⁶¹⁴ Francés, José: "Los artistas vascos". *El Año Artístico 1916*. Madrid, 1917, p. 300.

⁶¹⁵ Francés, José: "Reiteración a Gustavo de Maeztu y su obra". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 1962, pp. 15 y 16.

⁶¹⁶ Este cuadro fue pintado hacia 1917. Se trata de un óleo sobre lienzo (217 x 232) que Francés considera de esa etapa de transición en la que se anuncia una pintura más ideológica o simbólica. En este caso Francés, mediante un comentario muy literario, se introduce en el pensamiento de esas "mujeres del mar" que representan sobre todo la paciencia, la abnegación y fuerza femeninas en general, ya que "Si aun las *Mujeres del mar* no tienen una preconcebida significación ideológica, sino que ella nace de la fidelidad con que Maeztu ha sabido agrupar unas figuras femeninas harto representativas, hay que reconocer ese propósito en cuadros como *La fuerza* y *El orden*, animados de un sentido demoledor y generoso"

Francés, José: *Gustavo de Maeztu*. Biblioteca Estrella. Madrid, c.1919, p. 19.

En este comentario de José Francés se basa el texto de Javier González de Durana explicativo de este cuadro, expuesto recientemente en Madrid con motivo de la Exposición "Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918", si bien González de Durana incide en el significado del paisaje de fondo del pueblo marinero, en contraste con las figuras de las mujeres, y la capacidad narrativa de ese paisaje ya señalada por Francés, del que recoge el texto en el que aquél interpretaba el sentido del paisaje en Maeztu (Vid. *supra*. nota. 1184)

Vid. González de Durana, Javier, en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*. Ministerio de Cultura. Barcelona, 1993, p. 436.

(Tercera medalla en la Exposición Nacional de 1917),⁶¹⁷ obra que para Francés supone la culminación de una etapa optimista y da paso al inicio de una segunda fase que inician las obras *La fuerza, El orden, El deseo*, caracterizadas por un "dinamismo social",⁶¹⁸ cargadas de simbolismo y de retórica. Pero en todas ellas encuentra unos elementos comunes: "Claro es que subsisten los elementos básicos, las características virtuales del artista. Siempre la maciza y arquitectural agrupación de volúmenes, el vigor constructivo y, sobre todo, la pasión sensual por el color".⁶¹⁹

Un artista, por tanto, en el que se unían lo decorativo, lo simbolista y lo costumbrista, que por una parte se situaba en la órbita de Anglada debido a la técnica utilizada, muy pastosa en un principio y procurando acercarse a lo cerámico y lacado en un segundo momento, para después derivar a calidades más austeras y, por último, a las litografías de trazo firme y fuerte. Y, por otra parte, heredero del realismo nacional de Zuloaga, pero llevando éste a un terreno más imaginativo, idea que viene a corroborar Manuel Abril cuando dice: "Maeztu propende asimismo a parafrasear en su pintura síntesis poemático-históricas, tomando sus elementos de la raza, la historia, del ambiente popular y tratando de crear lo que acaso pudiéramos llamar "romanceros plásticos". (Es decir) Maeztu ha concebido en vasta composición un himno a la raza".⁶²⁰

Sin embargo, a partir de las sucesivas estancias en Londres su obra sufrirá una evolución, y él mismo tratará de quitarse de encima el calificativo de "pintor vasco" y "pintor castellano". Por un lado era consciente de que su pintura se había creado a partir de elementos ibéricos primigenios, por lo que no entendía que algunos de los críticos y espectadores se empeñasen en catalogarle como "basque painter" Explica él mismo cómo en un momento dado aquello empezó a agobiarle, tanto como el que se hablase de él como "castillane", puesto que suponía encerrarle en un esquema del que quería salir: "Tengo en mi espíritu algo de perro vagabundo y un poco de ambicioso, y las palabras de "basque painter", "apre" y "castillane" empezaban a molestarme bastante porque empujaban la órbita de mi avidez artística. Por otra parte las discusiones un poco

⁶¹⁷ Francés dedica un comentario extenso a esta obra en el apartado de El Año Artístico dedicado a la Exposición Nacional: "La decoración. Gustavo de Maeztu". El Año Artístico 1917. Madrid 1918, pp. 269-273.

⁶¹⁸ *Ibidem*, p. 19.

⁶¹⁹ *Ibidem*, p. 14.

⁶²⁰ Abril, Manuel: *De la naturaleza al espíritu*. Espasa Calpe. Madrid, 1935, p. 71.

molestas, y a veces injustas, por mi parte, contra los cezanistas del Café Royal, comenzaban a clarificar un poco mi confusa cultura artística. Lo que, desde luego, comencé a vislumbrar en mis viajes por las galerías, es que el hombre que sigue la tradición solamente de su país, mata en absoluto el lenguaje de su sensibilidad(...). Por otra parte, en las seis exposiciones que realicé en las Islas Británicas, con gran benevolencia por parte de la crítica, noté que mi obra tenía demasiados elementos étnicos para producir ese sentimiento universal que puede llegar a conmover los más humildes corazones del mundo".⁶²¹

El objetivo era cambiar la trayectoria de su pintura, Francés reconoce que Turner y Whistler le habían influido, también cambiaron los temas que oscilaban entre el mundo aristocrático londinense, escenas de circo, de chinos o de taberna, y algún que otro tema de su pintura anterior tratado de modo nostálgico.⁶²²

Tanto las cartas enviadas por algunos pintores o escultores a Francés, como los testimonios recogidos por éste en sus escritos de los propios artistas, ayudan ciertamente a entender ese complejo mundo artístico en el que se movían, en este caso, los artistas vascos, oscilando entre un afán por el cosmopolitismo, y el conocimiento claro de que pesaba sobre ellos toda una cultura autóctona y una tradición española.

El último texto de José Francés dedicado a Maeztu fue una elegía, cargada de nostalgia, en la que el crítico decía: "Adivino el tiempo -año más o menos- de aquél conjunto de vascos, futuros maestros de la moderna pintura española novecentista: los Zuloaga, los Arteta, los Zubiaurre..." Fue, sin duda, la época de esplendor de su pintura. A partir de su estancia en Londres, la afición a la bebida le va transformando poco a poco. La última etapa de sus arte la sitúa ya en su retiro de Estella, cuando de una manera simbolista, como en las obras creadas en torno a 1918-1919, tales como *La fuerza y El orden*, pero ahora de signo contrario, realiza murales u obras como *El toro ibérico*, *Los siete niños de Écija* o *El general Zumalacarre*, así como aguafuertes y xilografías de figuras heroicas y costumbres populares.

⁶²¹ Palabras de Gustavo de Maeztu pronunciadas en una conferencia pronunciada por él mismo con motivo de su exposición en el Museo de Arte Moderno en Madrid en junio de 1923, recogidas en un folleto que lleva por título *Fantasia sobre los chinos*, y a su vez recogidas por Francés en "Reiteración a Gustavo de Maeztu y su obra". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 1962, pp. 27 y 28.

⁶²² Vid. Francés, José: "Gustavo de Maeztu y su inquietud ardiente". *El Año Artístico 1923* Madrid, 1924, pp. 107-110.

Para Juan Antonio Gaya Nuño, la pintura de Maeztu tenía poco de pintura vasca, como en general la de los artistas de Vitoria; para Francés era indudablemente vasca, pero en la línea del idealismo zuloaguesco; para los dos, un pintor de magníficas dotes, aunque Gaya Nuño piensa que "desperdicia estas dotes en una pintura que halagaba en su momento y de la que no pudo emerger".⁶²³ Y es precisamente Gaya Nuño quien recoge un testimonio de Francés en los últimos años de la obra de Gustavo de Maeztu: "Según me afirmó alarmadamente José Francés, el artista, en los últimos años de su vida, parece que dado a la bebida, se ocupaba en repintar sus viejos cuadros. Francés creía que los estaba estropeando. Muy bien pudo acaecer que los mejorase".⁶²⁴ Para Francés, en último término, el pintor y el amigo:

"Solana. Falla. Marquina. Machado. Ahora, Gustavo de Maeztu. Hombres, amigos de mi tiempo y de mi gusto, me van dejando cada día más solo entre escritores y artistas a lo señorito intrigante y negociante, que no son de mi tiempo ni de mi gusto".⁶²⁵

En el mismo año de 1915 aparecerían en *El Año Artístico* los comentarios a la obra de Elías Salaverría y de los hermanos Zubiaurre. En septiembre de 1915 se celebraba en el Palacio de Bellas Artes de San Sebastián una muestra del pintor Elías Salaverría (1883-1952),⁶²⁶ exposición de cerca de veinte cuadros entre obras de grandes

⁶²³ Gaya Nuño, Juan Antonio: *La pintura española del siglo XX*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1970, p. 133.

⁶²⁴ *Ibidem*.

⁶²⁵ Francés, José: "Elegía de Gustavo de Maeztu". *La Vanguardia*. Barcelona, 15, febrero, 1947, p. 3.

⁶²⁶ Pintor apoyado desde su infancia por el marqués de Cubas que ya le facilitó sus primeros estudios en la Escuela de Artes y oficios de San Sebastián. Después vino pensionado a Madrid por la diputación de Guipúzcoa, y en 1909 viajó a París. Asiduo a las Exposiciones Nacionales desde 1904 (tercera medalla, segunda en 1906 y 1908, y primera en 1912. También galardonado en la Internacional de Buenos Aires de 1910, en Munich en 1913 y en Panamá en 1916. Ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1944 y su discurso de recepción fue contestado por José Francés. Murió mientras restauraba los frescos de la Iglesia de San Francisco el Grande en 1952.

Sobre Elías Salaverría véase: Francés, José: "Exposición Salaverría". *El Año Artístico 1915*. Madrid, 1916, pp. 221-225.; "Artistas contemporáneos. Elías Salaverría". *La Esfera*, num. 124. Madrid, 13, mayo, 1916.; "La Exposición Nacional. El retrato. Elías Salaverría". *El Año Artístico 1917*. Madrid, 1918, pp. 244-246.; "Necrología: Elías Salaverría Inchaurrandieta". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1951-52*. Madrid, 1952, pp. 387-391.; Salaverría, Elías: *El cuadro de historia*. Semblanza del autor, por José Francés. Madrid, 1944.; Gaya Nuño, Juan Antonio: *La pintura española del siglo XX*. Ibérico europea de Ediciones. Madrid, 1970, p. 131 y ss.; Catálogo exposición *El mar en la pintura española*. Museo de San Telmo. San Sebastián, 1972.

proporciones y retratos y muy completa en cuanto a su trayectoria , aparte de bien instalada (pag.221)A José Francés le desconcertaba no encontrar apuntes, bocetos, ensayos que justificasen los cuadros y esto le llevaba a analizar la manera de trabajar de el pintor: "Salaverría estudia, trabaja sobre el cuadro mismo. De antemano, como en su cerebro las ideas, se agrupan todos los valores pictóricos e ideológicos sobre el lienzo que habrá de ser cuadro. Y allí modifica, rectifica y concluye".⁶²⁷

De su primera época cuando seguía de cerca a Sorolla se exponía *Estudio de luz* , ya bastante ajeno a la pintura del momento en la que había tomado camino decidido desde 1912 con *La procesión del Corpus de Lezo* , de la que José Francés decía:

"La procesión del Corpus en Lezo", premiada con primera medalla en la Nacional de 1912, es la obra más considerable, más afirmativa, de Salaverría.(...) Aquí hallamos por primera vez lo que ya no abandonará el artista: la armonía que podíamos llamar arquitectónica de la línea, el ritmo a que están supeditados todos los elementos constitutivos del cuadro, y que así como la luz es algo propio y característico de cada pintor..En Salaverría siguen las líneas una ondulación muelle y viril al mismo tiempo; descienden y se levantan para bajar de nuevo con una belleza que comprendimos después de ver el paisaje vasco.(...) Y envuelto, ligado en su sutil trabazón de hallazgos al aspecto eterno del cuadro, está la significación psicológica obtenida gracias a la feliz elección de tipos y a la identificación absoluta del artista con el país donde ha nacido. Simultáneamente he contemplado los cuadros de Salaverría y he recorrido pueblos y campos de Guipúzcoa. Entonces comprendí hasta que punto ha sido veraz el pintor, y cómo el alma de la raza queda plasmada en los cuadros de Salaverría. Y sobre todo en *La procesión del Corpus en Lezo*".⁶²⁸

Los cuadros de Salaverría son fundamentalmente narrativos, propios de un pintor académico, pero a la vez imbuidos de regionalismo. Para Francés, esto encajaba a la perfección con su discurso de ingreso en la Academia sobre *La pintura de historia* y con

⁶²⁷ Francés, Jose': "Exposición Salaverría". *El Año Artístico 1915*. Madrid, 1916, p. 221.

⁶²⁸ *Ibidem.*, pp. 222-223.

sus orígenes, pues era un "historiador plástico a su vez y en su época, Salaverría narra sucesos y lugares coetáneos (...) El sentimiento de los seres agrupados con ese enorme dominio de la composición, con esa sensibilidad intelectualizada que hace de Salaverría uno de los maestros del siglo XIX por él evocados y enaltecidos en su admirable discurso, el sentimiento de las figuras y del motivo adquiere un diapasón elevado en el valor pictórico, en la reciedumbre técnica y en el valor sentimentalmente narrativo, peculiar de Salaverría".⁶²⁹ Valor narrativo que se ponía también, en la misma línea de la tradición, al servicio del sentimiento religioso, como en el cuadro *La Virgen de Aránzazu*, cuya contemplación le sugirió a Francés el título de uno de los textos más completos que escribió sobre él: "Elías Salaverría o el misticismo vasco".⁶³⁰

Los hermanos **Valentín de Zubiaurre** (1879-1963) y **Ramón de Zubiaurre** (1882-1969) fueron, en el tiempo, los siguientes en recibir atención por parte de Francés. Y para centrar su pintura escogía un texto de Zola, uno de sus novelistas y críticos preferidos, que los presentaba del siguiente modo:

"Emilio Zola, que, además de ser el primero de los novelistas del siglo XIX, fue un excelentísimo crítico de arte, decía, el 4 de mayo de 1865, en un artículo titulado "El momento artístico": "Lo que yo pido al artista no son tiernas visiones o espantosas pesadillas, sino la entrega plena de su corazón, de su carne; es la afirmación rotunda de un espíritu poderoso y particular, un temperamento que abarque ampliamente la naturaleza en su mano y la coloque ante nosotros tal como la ve. No se trata de agradar o desagradar, se trata de ser él mismo, de mostrar su corazón al desnudo y formular enérgicamente una individualidad". He aquí unas palabras que debían figurar al frente de la obra admirable, personalísima, afianzada en sólidos cimientos de sinceridad, que realizan los hermanos Zubiaurre".⁶³¹

⁶²⁹ Francés, José: "Semblanza del autor", en Salaverría, Elías: *El cuadro de historia*. . Madrid, 1944

⁶³⁰ Francés lo escribió cuando Salaverría expuso su obra en Madrid en el Museo de Arte Moderno en 1925. Lo recoge en *El Año Artístico 1925-26*. Madrid, 1927, pp. 55-64. Gran parte de este texto está recogido en el discurso de contestación en la recepción de Salaverría en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en la Necrología que escribió con motivo de la muerte del pintor.

⁶³¹ Silvio Lago: "Artistas contemporáneos. Los hermanos Zubiaurre". *La Esfera*, num. 87 Madrid, 27, noviembre, 1915.

Por lo tanto, situados en ese naturalismo predicado por Zola, se trataba de llevar al arte la naturaleza y la vida, entendiéndose por ésta, como señala Manuel Abril, "la vida de los trabajadores". Quedaban así satisfechos el *realismo*, manifestación de lo contemplado y vivido; el *populismo*, de signo costumbrista, y el *plasticismo* de la actividad laboral en un medio natural, convertido de tal manera en algo atractivo, vistoso y sensual.⁶³²

Se trataba de dos hermanos cuyas actividades iban muy a la par. Es curioso, en este sentido, que enviasen una biografía⁶³³ conjunta a José Francés que se conserva entre su correspondencia, donde expresan su credo estético en los siguientes términos: "Gustan del ayer y piensan en el mañana y dentro siempre de las normas de la belleza crear con un

⁶³² Vid. Abril, Manuel: *Op. Cit.*, p. 34-36.

⁶³³ En líneas generales su historia es coincidente en una serie de puntos que ellos mismos destacan, a saber, son de origen vasco, si bien Valentín había nacido en Madrid y Ramón en Garay (Vizcaya). Su padre era compositor, director de la Real Capilla de Música. Los dos eran sordo-mudos. Empiezan a pintar desde niños, primero en la Escuela Superior de Pintura de Madrid, luego en el estudio de Alejandro Ferrant. Pronto iniciaron sus viajes por Europa, primero a París, donde expusieron por primera vez en un Salón. En Italia les impresionaron los primitivos italianos, así como los maestros venecianos, el ambiente en general de París y de la Italia del momento, del mismo modo que los primitivos flamencos. Todo ello se unió, al volver a España, al análisis de los grandes maestros del Prado. Fuera de España, Valentín y Ramón de Zubiaurre triunfaban en las Exposiciones internacionales. Obtenían medallas de oro y plata; en el Museo de Luxemburgo de París, en el de Arte Moderno de Roma, en Buenos Aires, Chicago y Santiago de Chile se conservan cuadros suyos, así como en galerías privadas.

Estos datos se los trasladaban los Zubiaurre Francés por medio de una carta conservada en el archivo familiar. Francés habla de ello en "Artistas contemporáneos. Los hermanos Zubiaurre". *La Esfera*, num. 87 Madrid, 27, noviembre, 1915.

Sobre estos artistas véase: Utrillo, M.: "Los Zubiaurre". *Museum*, num. 3. Barcelona, 1912, pp. 104-120.; Nelken, M.: "Les frères Zubiaurre". *L'Art Decoratif*, 1913.; Juan de la Encina: "Los hermanos Zubiaurre". *Hermes*, Bilbao, enero de 1917.; Luno, J. (Seudónimo de Estanislao María de Aguirre): "Los hermanos Zubiaurre en la Asociación de Artistas Vascos". *La Tarde*, Bilbao, 14, enero, 1918.; Silvio Lago: "Los cuadros de género de la exposición". *La Esfera*, num. 74. Madrid, 29, mayo, 1915.; "Artistas contemporáneos. Los hermanos Zubiaurre". *La Esfera*, num. 87. Madrid, 27, agosto, 1915.; "Los artistas vascos contemporáneos". *La Esfera*, num. 137. Madrid, 12, agosto, 1916.; Francés, José: "Una exposición en Bilbao. Los hermanos Zubiaurre". *El Año Artístico 1915*. Madrid, 1916, pp. 263-269.; "Los artistas vascos" *El Año Artístico 1916*. Madrid, 1917, pp. 263-269.; "La Exposición nacional de Bellas Artes. El cuadro de costumbres. Los Zubiaurre". *El Año Artístico 1917*. Madrid, 1918, pp. 253-255.; "Los hermanos Zubiaurre", en VV.AA.: *Pintura vasca 1909-1919*. Bilbao, 1919.; Ortega y Gasset, J.: "La pintura de los Zubiaurre" *El Espectador*. Madrid, 1934.; Mocichuki, T.: *Ramón de Zubiaurre: el pintor y el hombre*. Bilbao, 1980. Catálogo exposición *Ramón de Zubiaurre*. Sala Toisón. Madrid, 1958.; Catálogo *Exposición Antológica y de homenaje al pintor Valentín de Zubiaurre*. Sala Toisón. Madrid, 1956.; Marqués de Lozoya: *Valentín de Zubiaurre, Exposición Nacional de Bellas Artes 1964*. Madrid, 1964.; Llano Gorostiza, M.: Catálogo exposición *Los Zubiaurre*. Banco de Bilbao. Bilbao, 1978.; Gaya Nuño, Juan Antonio: *La pintura española del siglo XX*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1970.

amplio criterio moderno y encerrar en lo posible el idealismo dentro del realismo y unir a esto el sentimiento y sensación de la Vida".⁶³⁴

Cuando José Francés empieza a escribir sobre ellos, son artistas ya galardonados, pero a Francés el reconocimiento en España le parece escaso. En concreto denuncia el hecho de que cuando todavía se discute la segunda medalla a *Los remeros vencedores de Ondarroa* en la Nacional de 1915, acaban de obtener los Zubiaurre sendas medallas de oro y de plata, respectivamente Valentín y Ramón, en la Exposición Internacional de San Francisco de California, para la cual el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes no quiso conceder protección oficial a los artistas que a ella concurrían.⁶³⁵ Equipara así la actitud por parte del Estado a la seguida con Zuloaga o Anglada, no así la de los hermanos Zubiaurre que exponían desde el año 1901 tanto en las Nacionales como en el Círculo de Bellas Artes.

Desde su vuelta a España se inician en la pintura de tema vasco, pero al igual que Maeztu, también se preocupan de otras regiones de España. En este caso, mayoritariamente Castilla: "Empezaron a pintar el alma de las diversas regiones de España, especialmente su país natal, Vizcaya y Salamanca interpretando el primero en su modalidad poética, un tanto legendario unido al realismo de sus habitantes de hoy.

⁶³⁴ Fragmento de la biografía enviada a José Francés por los hermanos Zubiaurre. Es de suponer que las cartas conservadas se enviaron en torno a 1915, cuando el escritor se inicia en su obra, pero todas ellas carecen de fecha. En concreto la biografía parece redactada por Ramón de Zubiaurre, deducción muy personal debida a la comparación de letras que, por lo demás, son bastante similares. Archivo de la familia Francés.

Véase Cartas (correspondencia cruzada).

⁶³⁵ Desde *El Año Artístico* critica con dureza la posición adoptada por el Director General de Bellas Artes por dedicarse a favorecer excesivamente a sus amigos en la Exposición Nacional de Bellas Artes y no preocuparse de enviar ningún representante a la Exposición Universal de San Francisco de California, que ofrecía un local para una sala española. En este sentido, le parece digna de mención la actitud de una serie de artistas que, puesto que el Ministerio y la Dirección General no hacían nada, decidieron, por su cuenta y riesgo, enviar una serie de obras. Francés expone el resultado y cree que éste habla por sí mismo:

Medalla de Honor de pintura: Eliseo Meifrén.

Medallas de oro: Gonzalo Bilbao, Conde de Aguiar, Carlos Vázquez y Valentín de Zubiaurre.

Medallas de plata: López Mezquita, Cabrera, Cardona y Ramón Zubiaurre.

Medalla de Bronce: Juan Llimona.

Medallas en la sección de Grabado: Tersol; y en Escultura: Candias, Marés, Rosales y Prats.

Asimismo la tierra castellana sintiendo la gran desolación no desolada de sus pardas llanuras infinitas y el carácter recio de sus habitantes y de sus costumbres".⁶³⁶ A pesar de su identificación, Francés cree que existen diferencias entre la pintura de los dos hermanos, siempre desde la comprensión de su obra como pintura poética de carácter épico al elevar lo cotidiano y anecdótico a categoría artística, y de fondo lírico al plasmar de una manera muy personal el alma y la raza del pueblo vascongado o castellano.⁶³⁷ Carácter épico que "es una de las notas más relevantes del arte vasco",⁶³⁸ dotado en el caso de los Zubiaurre de una retórica y un lirismo que le acercan, desde ese punto de vista, a la pintura de Gustavo de Maeztu, y que a Francés le llevan a identificar, utilizando la metáfora literaria, la obra de Ramón como un *himno* y la de Valentín como una *elegía*:

"Valentín, el hermano mayor, es un espíritu reflexivo y melancólico. Ama las notas un poco apagadas, los sentimientos dulces, el misticismo ingenuo y primitivo de la Vasconia. Rara vez sonríe su arte(...). La nostalgia, el ensueño, la tristeza son los elementos (de sus arte). Ramón es menos reconcentrado, menos poseído de las torturas sentimentales. Es jocundo, optimista, un poco burlón. Ama los acordes luminosos, las notas vibrantes, lo que pudiéramos llamar certeras lanzadas del color. Donde Valentín se detiene y medita, Ramón da una cabriola. Mientras Valentín busca los senderos interiores, Ramón sólo quiere ver las exuberancias del colorido. Por eso los cuadros de Valentín destilan una conmovedora amargura, mientras que los de Ramón deleitan la mirada por su alegría de valores vibrantes, armonizados con sabias disposiciones decorativas. Como arquetipo de esas dos tendencias de los dos hermanos, bastará recordar *Los remeros vencedores* y *Por las víctimas del mar*. Ambos cuadros están pintados en Ondárroa. Pero Ramón eligió un momento alegre, triunfal, la exaltación optimista de la fuerza y el color, en un himno entusiasta del

⁶³⁶ Este texto es otro fragmento de la biografía enviada a Francés por los Zubiaurre.

⁶³⁷ Sobre este tema es interesante la lectura del apartado dedicado por Manuel Abril a los Zubiaurre en su ensayo *De la naturaleza al espíritu*, que obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1934, y en cuyo jurado, como se recordará, participó José Francés.

⁶³⁸ Bozal, Valeriano: *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1936)* Espasa Calpe. Madrid, 1992, p. 130.

mar. Valentín eligió un momento trágico, de vencimiento, la muda desesperación de los débiles, en una elegía tristísima del mar".⁶³⁹

Estas diferencias se mantendrán en líneas generales, si bien en 1917, según Francés, año en que Valentín fue premiado con la primera medalla en la Exposición Nacional por su obra *Versolaris*, se produce un acercamiento entre ellos. En este certamen presentaba también *Euskotarrok*, en la que reaparecen los remeros con los remos en alto, como en *Los remeros de Ondarroa*, el colorido fuerte de rojos y amarillos y los rasgos marcados propios de la raza vasca. Ello le levaba a Francés a la conclusión de que este cuadro iniciaba una nueva etapa en la pintura de los Zubiaurre: "Antes de este cuadro aparecían definidas y delineadas las personalidades de los dos artistas(...). Pero ahora, inesperadamente se funden las dos técnicas y los dos temperamentos. *Euskotarrok* inicia la ampulosidad decorativa, la riqueza cromática, la ampliación de los cuadros a las grandes pinturas murales que tienen la sonora rotundez de un himno".⁶⁴⁰

Más adelante, en 1924 y 1927, encontramos espacios en la crítica de José Francés dedicados de nuevo a los dos hermanos, que desde una actitud común de exaltación de la tierra vasca o castellana, con preferencia la primera, van clarificando sus peculiaridades. En definitiva, Valentín es más austero, más estático, más grave y tiende, en cuanto a la composición los paralelismos en la colocación de las figuras; Ramón es más dinámico, más diáfano y brillante en el colorido, más impetuoso y capaz de sugerir la capacidad de acción y la fuerza de la raza vasca.⁶⁴¹ ¿Era alguno de ellos preferido por José Francés? De la lectura de sus textos no se deduce nada claramente en este sentido. Francés se muestra equilibrado en sus comentarios respecto a los dos artistas, quizá es más expresivo con respecto a Ramón, pero bien pudiera ser que las palabras de Francés reflejasen con justeza a un pintor más audaz en cuanto al colorido, la composición y la expresión del talante del pueblo vasco. Merece la pena reproducir el texto que corrobora esta apreciación:

⁶³⁹ Silvio Lago: "Artistas contemporáneos. Los hermanos Zubiaurre". *La Esfera*, num. 87 Madrid, 27, noviembre, 1915.

⁶⁴⁰ Francés, José: "La Exposición Nacional. El cuadro de costumbres. Los Zubiaurre". *El Año Artístico 1917*. Madrid, 1918, pp. 254-255.

⁶⁴¹ Vid. Francés, José: "Cuatro pintores españoles: Ramón y Valentín de Zubiaurre, Anselmo Miguel Nieto y Eugenio Hermoso". *El Año Artístico 1924*. Madrid, 1925, pp. 427-431, y "Vida artística. La Exposición de Valentín de Zubiaurre". *La Esfera*, num. 685. Madrid, 19, febrero, 1927.

"Ramón aspira y logra -simultánea suerte de insatisfecho- a una más dinámica audacia, a cada vez mayor diafanidad y transparencia. Sin olvidar el vigor estructural ni la veraz expresión de los largos y frecuentes sosiegos de los vascos, Ramón se encamina infatigable y entusiasta hacia una "estilización fluida", donde ya ha encontrado y le aguardan todavía muchas excelencias.

Su cromatismo se abriga, se expande regocijado, piruetea con nuevas audacias lineales que no dañan a los deliquios oportunos y frecuentes, de suavísimas ternuras tonales, ni a la otra cualidad intrínseca: la del aliento robusto, ese fuerte deseo de sugerir la vida activa y los movimientos rápidos que hay, por ejemplo, en *Los remeros vencedores de Ondárroa* o en *Shanti-Andía, el Temerario*"⁶⁴²

Diafanidad, transparencia y cromatismo que son elementos diferenciadores del arte vasco, producidos por una luz especial, "una luz que enfría y aclara los colores, los hace transparentes o, mejor dicho, hace transparentes los objetos, los planos, las masas materiales en que los colores surgen",⁶⁴³ tal y como hace ver Valeriano Bozal, que atribuye este rasgo del arte vasco a la pintura de Juan de Echevarría.

Dos artistas que realmente pertenecen a la generación anterior o primera generación de pintores vascos,⁶⁴⁴ como eran Juan de Echevarría e Iturrino aparecen en la crítica de José Francés en el año 1916, por tanto son los inmediatos en el tiempo a los anteriores, Maeztu y hermanos Zubiaurre.

Juan de Echevarría (1875-1931)⁶⁴⁵ exponía en 1916 en la Asociación de Artistas Vascos y en el Salón del Ateneo de Madrid. En este último tuvo Francés la

⁶⁴² Francés, José: "Vida artística. La Exposición de Valentín de Zubiaurre". *La Esfera*, num.685. Madrid, 19, febrero, 1927, p. 13.

⁶⁴³ Bozal, Valeriano: *Op. Cit.*, p. 137.

⁶⁴⁴ Vid. supra., nota 603.

⁶⁴⁵ Pintor nacido en Bilbao en una familia relevante en el mundo empresarial vasco. Su formación es europea, en Francia, Londres, Alemania y Bélgica. En 1900 regresa a Bilbao y empieza a trabajar en las empresas familiares, hasta 1902, fecha de la muerte de su madre, que supondrá un fuerte golpe y la decisión de iniciar su trayectoria de pintor. Asiste al estudio del pintor Losada y en 1903 marcha a París, donde se introduce pronto en el mundo de los pintores españoles: Iturrino, Paco Durrio,

oportunidad de contemplar las veintiocho obras, óleos y dibujos. Se trataba de una de sus primeras exposiciones individuales y su contemplación le sirve, en primer lugar para hacer una valoración del arte vasco positiva en su conjunto, aunque todavía un poco reticente respecto al seguimiento de Gauguin y de Cezanne, y desde luego respetuoso con los deseos de renovación. El texto, aparte de ser clarificador en cuanto a su posición respecto al arte vasco, lo es también respecto a Echevarría y a la polémica posterior que se inició entre el pintor y el crítico, por lo que paso a reproducirlo:

"Rivalizan desde algún tiempo vascos y catalanes en buscar cauces a su sensibilidad y moldes a su técnica en las modernas escuelas postimpresionistas. A cada nueva exposición de jóvenes artistas de Cataluña y de Vasconia, se barajan los nombres de Gauguin, de Paul Cezanne, de Guerin, de Seurat, de Van Gogh, de Flandrin, incluso de Marquet,, Cornelio Maks y Van Donguen, colocados ya en planos inferiores de los otros en que ofician apostólicamente los ídolos de la pintura moderna. No puede en ningún modo, parecernos reprobable este afán de identificación con la naturaleza, este alejamiento de los preceptismos estéticos aunque sea para caer con Gauguin en la imitación del arte salvajista de los taitianos y con Cezanne a considerar como artículo de fe pintar con el tubo de la estufa.

Es un ansia de renovación, un legítimo deseo de profundizar en los deseos espirituales y en los enigmas visuales al mismo tiempo; una protesta de la vulgaridad y ya por el simple intento de tales liberaciones, el artista que las emprende merece nuestro respeto.

Sobre todo cuando en el caso de Juan de Echevarría, asoman las excelentes cualidades de pintor y las características de la raza por encima de las influencias estéticas.

Zuloaga, Picasso, Manolo, así como entre los franceses Degas, Vuillard o Rousseau. Asiste a las clases de la Academia Julien y a la tertulia del café "Le Lapin Agile". En su formación artística tuvo mucho que ver su amistad con Paco Durrio en cuyo estudio conoció a fondo la pintura de Gauguin, uno de los pintores que se encuentran entre los precedentes de su pintura, junto con Vuillard, Van Gogh, Cezanne y el fauvismo. A partir de 1909 volvía a España con frecuencia, en 1914 vive en Granada y empieza la temática de las gitanas, y en 1915 se instala en Madrid, donde participa del ambiente intelectual y cuenta entre sus mejores amigos a Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Baroja, de los que realizó magníficos retratos. Nunca acudió a las Exposiciones Nacionales, ni se interesó por vender su obra. Muere en Madrid en 1931.

Marca el arte vasco contemporáneo un sello de extraordinaria pujanza y una sagrada inquietud de perfeccionamiento. Y eso se nota en todos los afiliados por nacimiento y por temperamento a dicho arte, desde Ignacio Zuloaga(...) hasta Eduardo Egozcué, enfermo de cubismo. Y dentro del amplio paréntesis: los Zubiaurre, Maeztu, Salaverría, Echevarría.⁶⁴⁶

A renglón seguido afirma Francés el seguimiento de esas tendencias por Echevarría en el que el pintor "se ratifica, mejora de concepto, descubre nuevos méritos".⁶⁴⁷ Francés destaca en Echevarría "la sinceridad espontánea y sin trabas para expresar la visión. Lo mismo en los acordes graves, profundos (...) que en las gamas frías de un cromatismo saltarín.(...) Estos dos aspectos de Echevarría muestránse en las naturalezas muertas y en los paisajes, más que en las figuras. Aquí maneja la materia con una voluptuosidad patricia. Allí la extiende con velos sutiles. Frente a los profundos, verdaderamente oleosos apuntes de Ondárroa que hablan en tono mayor de los maestros de otro siglo, las suaves intimidades, las casi femeninas delicadezas de azules y verdes, como lavados de su agresividad enteriza, como soñados a través de las norteñas nieblas de Vasconia. (...) Fondos fríos, finamente evocados con pinceladas demasiado sobrias sobre el lienzo permiten luego recortar de una manera enérgica las figuras".⁶⁴⁸ Un colorido que se extiende a toda su obra y que tiene mucho que ver con el paisaje de su tierra: "Sus verdes y amarillos, ya sean en frutas o en paisajes, el azulado de sus cielos o de sus paredes, los firmes contrastes en el marco de una gama poco convencional, sólo pueden explicarse en el horizonte físico, geográfico, climático del País Vasco".⁶⁴⁹ Francés le encuentra una faceta crítica cuando escoge como tema las gitanas de Granada o figuras con lacras físicas o sociales, que muestran alguna disconformidad del pintor con la vida, mientras que es más tierno, se podría decir, cuando lo que pinta es un paisaje, una tela, una naturaleza muerta, o incluso, los dibujos al carbón de tipos vascos, muy recios.

⁶⁴⁶ Silvio Lago: "Bellas Artes. Dos exposiciones importantes". *La Esfera*, num. 126. Madrid, 27, mayo, 1916.

⁶⁴⁷ *Ibidem*.

⁶⁴⁸ *Ibidem*.

⁶⁴⁹ Bozal, Valeriano: *Op.Cit.*, p. 137.

Y, ciertamente, a través de una carta enviada a Francés desde París y desde esa polémica iniciada con el crítico, se descubre una personalidad independiente y muy crítica, inmerso, como dice Gaya Nuño, en una "provechosa soledad intelectual".⁶⁵⁰ Un pintor con el que José Francés mantenía cierta correspondencia, de la que se deduce una cierta buena relación,⁶⁵¹ y un pintor del que al final del texto de *La Esfera* decía Silvio

⁶⁵⁰ Gaya Nuño, J. A. :*Op. Cit.*, p. 86.

⁶⁵¹ El día 12 de noviembre de 1916, Juan de Echevarría escribía desde París a Francés para relatarle sus últimas experiencias y contactos, muchos indicados por el crítico, en la capital de Francia. De esta carta extractamos los párrafos más significativos en cuanto a la estancia de Echevarría allí y de su actitud respecto a lo que le rodeaba:

Querido Francés: Sigo sin tener noticias de U., positivamente me tiene olvidado. Supongo que tendrá mucho que hacer, como siempre y poco tiempo disponible. Ya sabe U. que yo soy poco etiquetero y perezoso para mantener una frecuente correspondencia, así es que me lo explico todo.

Quiero darle cuenta de lo que he hecho por aquí, que todavía es muy poco. Hasta ahora la mayor parte de mi tiempo se me ha ido en pasear y hacer visitas. Tenía muchas ganas de corretear París, y créame U. que he satisfecho ese deseo. Viejos parisienses como Gris están asombrados de mis exploraciones concienzudas, lo conozco mejor que ellos.(...) A Federico Beltrán tuve la suerte de encontrarle hace unos días, había perdido la nota que U. me dio con sus señas y las de Blasco y no había medio de encontrarlas. Beltrán quedó en avisarme para ir a su casa(...) A Blasco fui a saludarle y estaba de viaje, mañana o pasado volveré(...) Mis últimas visitas han sido a algunos cubistas. Ayer fui a casa de Picasso y hoy he conocido a Matisse, los hombres de las dos eses.

Después de ver las obras de Gris, de Metzinger, de Braque, etc., he visitado a los genios del movimiento moderno. Créame, la sensación que he recibido ha sido un tanto deplorable, no sólo de su pintura que ya conocía algo y es una manifestación de impotencia como otra cualquiera, sino de su conducta. Están enemistados unos con otros, viven en medio de constantes rencillas, odios y chismes, hablan siempre de marchantes y la cacería de estos señores, supera en complicaciones y peligros a la del tigre. Han formado pequeñas bandas que se los disputan con furor y uno de los que más se distingue en estas faenas es nuestro amigo el elefante Ribera.

El verlos hablar de su pintura es muy gracioso, ahora están haciendo recherches para encontrar o descubrir una nueva perspectiva. Gris se ha vuelto muy trabajador, tiene su marchante y vive modestamente por ahora y digno. Tan buen garzon como antes me manda le dé un abrazo.

Estas visitas para ver cuadros absurdos y oír elogios extravagantes me han producido la impresión de que estaba en una casa de locos. Todos ellos (los genios que es a los que he conocido) son personas muy educadas, son muy naturales en todo, hasta en el vestir, y emplean para hablar de su pintura los mismos términos que los otros pintores. de modo que hay cuadros que están muy bien compuestos, o están muy bien de color, son graciosos, frescos, ingenuos y aquí agregue U. toda clase de adjetivos.

En fin la locura, querido Francés. Pero lo más cubista de todo son sus mujeres ¡qué mujeres! el verdadero cubismo es tenerse que acostar con ellas. En eso les compadezco. He dado fin a esas fantásticas visitas y no pienso volver. Ahora me dedicaré a nuestro arte pompier más prosaico si cabe para el que no hace falta inventar una perspectiva. Ya he empezado a trabajar como París parece que no está muy animado he hecho acopio de papel y pienso convertirme en una máquina de hacer dibujos. Esto seguramente no lo va a creer U. Estoy un poco cansado de moverme y tengo ganas de empezar a trabajar que ya es hora.

Lago: "No será esta la última vez que hablemos del joven pintor vasco. Su arte, tan poderosamente sugeridor, tan bifurcado de senderos sentimentales o intelectuales, merece más extensos comentarios. Por de pronto aseguramos que en el nuevo saloncito del Ateneo hemos asistido a la revelación de uno de los más notables pintores españoles de nuestra época".⁶⁵²

Pero en el mes de noviembre de 1916, es decir pocos meses después de publicar el escrito anterior sobre Echevarría, Francés publicaba un comentario, de nuevo en *La Esfera*, sobre la Exposición de Artistas Vascos celebrada en el Palacio de Exposiciones del Retiro. Comentario realmente poco afortunado e incoherente con respecto a lo que había reflejado en su escrito anterior, precisamente sobre Juan de Echevarría, que iniciaba haciendo un elogio de la trayectoria e iniciativas de los artistas vascos, para luego centrarse en la pintura de Echevarría.⁶⁵³

Francés iniciaba de nuevo su escrito con frases elogiosas para la iniciativa, que explica se debía a Gustavo de Maeztu, que había conseguido reunir unas doscientas cincuenta obras entre óleos, esculturas, dibujos, aguafuertes, vidrios, esmaltes, cerámicas y proyectos arquitectónicos, y con reconocimiento a los artistas vascos que, a pesar de su extensión creo conveniente reproducir para seguir luego la citada polémica y la posterior evolución de Francés, que así se explicaba:

"Un gran espíritu renovador caracteriza a los artistas vascos. Sobre todo sus pintores han sabido interpretar dentro de las diversas modalidades de cada temperamento, el significativo dualismo de su raza.

Así son a un tiempo mismo melancólicos y fuertes, lánguidos y altivos, audaces y tímidos, exaltados hasta un idealismo casi enfermizo y modelados dentro de un sólido respeto a la realidad, influidos de

Mis recuerdos a su familia. Mande como guste a su buen amigo que le envía un fuerte abrazo *Echevarría*.

La carta está enviada desde París, el 12 de noviembre de 1916, (Es decir, ocho días antes de iniciarse la polémica desde la revista *España*) Archivo de la familia Francés.

⁶⁵² Silvio Lago: *loc. cit.*

⁶⁵³ Vid. *supra*, nota 641.

ajenas tendencias y brotados, sin embargo, de las entrañas mismas de la tierra que les vio nacer".⁶⁵⁴

Hasta aquí todo parecía ir bien, pero seguido añadía Francés lo que desató la reacción de Echevarría:

"Hay, sin embargo, los que pudiéramos llamar de un "francesismo trasnochado y demodé"; los que todavía creen en esas fantasías grotescas e inarmónicas de los post-impresionistas franceses con su Gauguin y su Cezanne a la cabeza. Estos, naturalmente, están equivocados. Lo que ya al otro lado de los horizontes hace sonreír, a ellos y a sus corifeos hace abrir la boca como papanatas en feria".⁶⁵⁵

La respuesta a este fragmento de la crítica de Francés no se hizo esperar por parte de Echevarría, que de forma inteligente solamente reprochaba los ataques a los maestros Gauguin y Cezanne y recriminaba a Francés su falta de competencia al expresarse en aquellos términos respecto a ellos:

"Yo, Sr. Francés, el último de esos papanatas, me atrevo a levantar la voz de protesta; no ciertamente, por la parte que a los arriba dichos papanatas nos toque en su aplastante aserto, sino por la injuria que intenta usted hacer a esos dos grandes artistas que fueron: Cezanne y Gauguin.

Bien sé yo que ellos no necesitan de otros defensores ni pueden tenerlos mejores que sus propias obras; pero, ¿no cree usted, Sr. Francés, que tales calificativos sean un tanto duros para aquellos dos grandes pintores, que fueron, acaso, de entre todos los impresionistas

⁶⁵⁴ "Bellas Artes. Los artistas vascos". *La Esfera*, num. 151. Madrid, 18, noviembre, 1916.

El texto no aparece firmado, debió ser un error de la edición. De hecho, cuando Echevarría le escribe su "Carta abierta" desde el semanario *España* inicia ésta diciendo: "En el número último de *La Esfera*, con fecha 20 del corriente, leo una crítica de la Exposición que los artistas vascos celebran en Madrid. De dicha crítica que, si bien no lleva firma al pie, creo fundadamente sea suya, pues que es usted el crítico de la casa, (...)" ("Carta abierta al Sr. D. José Francés, crítico de arte del semanario *La Esfera* Madrid," Firmada por Juan de Echevarría. Avila, 21 de noviembre de 1916. En *España*, num. 97. Madrid, 1916, p. 13.)

⁶⁵⁵ "Bellas Artes. Los artistas vascos". *La Esfera*, num. 151. Madrid, 18, noviembre, 1916.

franceses, los que vivieron vida espiritual más intensa y más llena de nobles inquietudes?

Precisamente fueron de los pocos pintores, que habiendo integrado el grupo impresionista, se dieron cuenta del error que entrañaba la nueva escuela que, en cierto modo, restringía y empequeñecía el concepto de su arte; y de los contados, que, desembarazándose de ciertos prejuicios (que eran norma en otros impresionistas como Claude Monet, Pissarro y Sisley y que más tarde se han considerado como erróneos y mezquinos) dieron amplitud y profundidad a la que era nueva tendencia.

Uno y otro han dejado obras dignas, si no de la admiración de todo el mundo, que, a buen seguro, de estar en vida, no la desearan ellos, dignas por lo menos de los hombres *d'élite*, y no sé si del honor que el visitante se descubra ante ellas, porque yo no entiendo de esas comedias, y porque desconozco esas vehemencias pueriles y puramente externas.

Si de Cezanne se trata, ¿cómo hacerle a usted el oprobio de creerle ignorante de la enorme influencia que su personalidad ha tenido, y sigue teniendo en la pintura moderna hasta nuestros días?

Si de Gauguin, ¿cómo no sentir hondo respeto por aquel grande artista, cuya historia como hombre es tan horrible y trágica, como serena y noble su obra?

Y tiene gracia, pero gracia triste, que usted la tache de inarmónica. ¡Si, precisamente, la preocupación primordial y la cualidad verdaderamente saliente que caracteriza la obra de Gauguin es la *armonía*! ¡Si no existe un decímetro cuadrado de tela pintada por Gauguin que no sea un prodigio de *armonía*! ¡Si es el mago de las *armonías* obtenidas con colores enteros!... Si es broma, puede pasar, D. José; pero si así no fuere vamos a dudar de su competencia. Y esto sería muy sensible, porque había usted de turbarnos el ánimo, a nosotros los papanatas que, como tales, somos bastante ingenuos para creer que es hora ya de que en España se empiece a hablar de cosas con

competencia; es decir, en posesión de aptitud y de un profundo conocimiento de las mismas.

Claro está que la mayoría de la gente piensa como usted en estos asuntos, yo no lo dudo; pero un crítico de su cargo y que tiene el deseo de hablar para gente de cierta altura, no puede por menos de aparentar cierta competencia y cultura, y en ningún modo tratar de tal forma a artistas de esa categoría. -¡Por Dios, D. José, sea usted un poco más benévolo...siquiera con los grandes hombres!

Creame usted, el tono de su escrito es de una sobrada suficiencia, y ésta fue siempre patrimonio de vanidosos e ignorantes. Yo hace unos doce años que vivo en París y no he visto que los cuadros de esos grandes maestros hayan hecho sonreír a nadie como no fuese algún necio, es claro.

Y aquí hago punto.

Considéreme como sincero e incondicional servidor, en todo aquello que para bien del arte sea".⁶⁵⁶

Pero la historia no terminó aquí, sino que José Francés decidió contestar a la carta de Echevarría en el mismo periódico reiterando dos ideas: Echevarría le sigue pareciendo un pintor digno de estima y admiración, y su desacuerdo con la pintura de Gauguin y Cezanne, que según sus palabras ya quedaba expuesto en el texto dedicado a Echevarría unos meses antes,⁶⁵⁷ lo que a nuestro parecer no era más que una cierta reticencia; pero además, interpretaba Francés que había por parte de Echevarría un cierto resquemor por no haber contado a Echevarría entre los que él consideraba los mejores aristas de la muestra celebrada en el Retiro sobre los artistas vascos. Y lo expresaba de la siguiente manera:

Muy Sr. mío: La carta de usted, publicada en el número de *España*, de ayer, me ha sorprendido profundamente. No porque

⁶⁵⁶ Echevarría, Juan de : "Carta abierta al Sr. D. José Francés, crítico de arte del semanario *La Esfera*. Madrid." Firmada por Juan de Echevarría. Avila, 21 de noviembre de 1916. En *España*, num. 97. Madrid, 1916, p. 13.

⁶⁵⁷ Vid. supra., nota 641.

signifique una protesta, a la que todo artista tiene derecho, sino porque me parece un poco tardía en usted.

A ella sólo puedo contestar lo siguiente:

El día 27 de mayo de este año y en el número 126 de *La Esfera* le consagré a usted un artículo altamente elogioso, del cual no me arrepiento porque le considero a usted un artista muy interesante y digno de estimación crítica.

En este artículo y entre otros párrafos decía lo siguiente:

"Rivalizan desde hace tiempo vascos y catalanes (...) el tubo de la estufa".⁶⁵⁸

He subrayado las últimas líneas para recordarle a usted que no era en el reciente artículo del 18 de noviembre, que tanto le ha indignado, donde por primera vez decía mi leal y sincera opinión acerca de Gauguin y de Cezanne.

Aquel artículo mío mereció el honor de ser contestado por usted con la siguiente carta:

Sr. D. José Francés.

Crítico de arte de *La Esfera*.-Madrid.

Mi distinguido amigo: Acabo de leer en *La Esfera* un artículo sobre mi exposición. Yo no sé qué decirle ni como corresponder a la benevolencia que ha puesto usted en su pluma. a su discreción y a su talento, que admiro de verdad, dejo que calcule lo que hayan podido halagar sus decires a mi amor propio de artista.

Le estoy hondamente agradecido y reciba un apretón de manos muy afectuoso de su amigo y s.s.q.e.s.m., *Juan de Echevarría*."

⁶⁵⁸ El texto está recogido más arriba en la página 262, nota 1210.

Lógico y oportuno hubiera sido entonces el "bello gesto" de salir a la defensa de Gauguin y de Cezanne atacados precisamente en un artículo consagrado a elogiarle a usted.

No quiero causarle la molestia de creer que ha influido en su tardía resolución el que, precisamente, en el artículo del número 151 de *La Esfera*, dedicado a la Exposición de Artistas Vascos, cito su nombre en lugar secundario. parte por exigencias del limitado espacio, y parte porque, considerando muy notables sus cuadros, admiro con más entusiasmo los de Valentín y Ramón de Zubiaurre, Darío de Regoyos y Gustavo de Maeztu.

Siento no haber halagado esta vez su amor propio de artista, como siento igualmente no coincidir con usted en las preferencias estéticas.

¿Qué yo estoy equivocado y usted posee la verdad? No pienso discutirlo, toda vez que no llegaríamos al acuerdo mutuo que exigiría cambios de opiniones arraigadas.

De usted atentamente s. s., José Francés.

Madrid, 1 de diciembre de 1916".⁶⁵⁹

Echevarría contestaría una vez más, en una extensa réplica en la que señala como de las dos posturas que hubiera podido adoptar Francés, bien callar o bien replicar, eligió la que considera era la peor. Vuelve a hablar de la incoherencia de Francés al elogiarle como pintor y criticar a sus maestros. Crítica que en un primer momento él no interpretó como tal, y en esto le damos la razón, quizá en un intento de Francés por mostrarse más abierto, pero todavía en una postura incierta respecto a los pintores franceses, y no cabe duda de que los criterios del crítico no estaban en este sentido muy afianzados. Y esta la crítica que le hace Echevarría a Francés: ser demasiado precipitado a la hora de emitir juicios, en el caso de Gauguin le parece imperdonable hablar de arte de imitación con respecto a los salvajes tahitianos, mejor sería haberlo hecho respecto a las influencias que pudo recibir de aquel mundo en el que estuvo inmerso, no en sus inicios como artista

⁶⁵⁹ "Carta abierta de José Francés al Sr. D. Juan Echevarría. -Pintor. *España*, num. 98. Madrid, 1916, p. 11.

sino cuando ya era un artista formado. Artista al que impactó la naturaleza del lugar, la convivencia con los indígenas en un ámbito profundamente estético y armónico. Irónicamente se disculpaba por no haber hecho estas reflexiones en la carta de agradecimiento que envió a José Francés, pero cree que "por aquel entonces hubiera parecido, no ya lógico y oportuno, como usted dice, sino una franca pedantería por mi parte, ya que mi misión en la vida no es la de enseñar arte a los críticos de arte. Hoy mi actitud es explicable, y acaso aplaudible toda vez que en esta ocasión ha traído usted de injuriar a dos grandes artistas (¡y eso ya no está bien!) y que, por el contrario, en aquella su crítica del 27 de mayo, usted era el primero en predicar el debido respeto a esos dos grandes pintores".⁶⁶⁰ Y en cuanto a Cezanne, tampoco queda bien parado Francés al que reprocha la mala utilización de la expresión "el tubo de la estufa": "porque mire usted, de los tubos de chimenea se ha hablado, muy cierto, a propósito de los pintores cubistas, pero no para atribuirles el uso que usted quiere darles, sino ¡para suponerlos en los cuadros, no en la diestra de Cezanne, del gran Cezanne, como usted lo hace...!⁶⁶¹ Después de esto vuelve a insistir en la incoherencia entre un escrito y otro, declara su admiración, en efecto por los pintores vascos Regoyos, los Zubiaurre y Maeztu y le pide finalmente, más que opiniones arraigadas, opiniones sensatas.⁶⁶²

Y sensatez, parece, es lo que tuvo José Francés cuando en la recopilación de *El Año Artístico 1916* donde muchas veces incluía textos críticos que ya habían aparecido en *La Esfera*, en el apartado correspondiente a noviembre, dedica un espacio a "Los artistas vascos",⁶⁶³ en el que une dos escritos anteriores: "Los artistas vascos contemporáneos"⁶⁶⁴ y "Bellas Artes. Los artistas vascos",⁶⁶⁵ es decir, el texto que

⁶⁶⁰ Carta abierta de Juan de Echevarría al Sr. D. José Francés, crítico de arte de *La Esfera. España*, num 99.. Madrid, 1916, p. 14

⁶⁶¹ *Ibidem*.

⁶⁶² Vid. Carta abierta de Juan de Echevarría al Sr. D. José Francés, crítico de arte de *La Esfera. España*, num 99.. Madrid, 1916, pp. 13 y 14.

⁶⁶³ Francés, José, en *El Año Artístico 1916*. Madrid, 1917, pp. 295-301.

⁶⁶⁴ Silvio Iago, en *La Esfera*, num. 137. Madrid, 12, agosto, 1916. En este escrito Francés hablaba, en general, de la importancia en la renovación artística que tenía el arte vasco, y destacaba las figuras de Zuloaga, Regoyos y Mogrobejo en primer lugar, como iniciadores de el retrato y el cuarto de género, el paisaje y la escultura, respectivamente. Continuaba el texto añadiendo los nombres más relevantes en el arte vasco: Valentín y Ramón de Zubiaurre, Gustavo de Maeztu, Los hermanos Arrue: Alberto, retratista realista, José costumbrista caricaturesco, y Ricardo y Ramiro, esmaltistas. Otros pintores y artistas que merecían igual interés: Arteta, Juan de Echevarría, Lucio de Urbina,

había desatado la polémica. Sin embargo, en este caso, Francés suprimía todo el fragmento polémico y mantenía lo dicho sobre Juan de Echevarría. Parece claro que se trataba de una rectificación y hay que decirlo en su favor.

Es más, pasados unos meses, encontramos un comentario en relación a la Exposición de Arte Francés de Barcelona de 1917 en el que parece haber recapitulado algo respecto a los dos pintores, y al referirse a los artistas representados en el Salón de la Reina Regente decía:

"Hallamos aquí a los maestros del impresionismo: Manet, Monet, Renoir, Degas, Pissarro, Sisley, Berta Morissot; al iniciador del puntillismo, Seurat; a Gauguin con su exaltación de los primitivismos y de las deseuropeizaciones, como un retorno a la sencillez, a la sinceridad expresiva de la sensibilidad y a las formas; a Cezanne, el pintor a quien hacen más daño las apologías snobistas que los reproches conscientes, Cezanne, que invocan hasta los propios cubistas como precursor de la pintura contemporánea (...)",⁶⁶⁶

Poco a poco se pueden apreciar modificaciones en los comentarios del crítico. Así, en 1918 cuando se celebra en Madrid la Exposición de Pintura Francesa, Francés adopta una posición muy crítica frente a dicho certamen, y en concreto en cuanto a Cezanne y Gauguin echa de menos sus obras en Madrid:

"Así la Exposición de pintura francesa anunciada pomposa y falsamente como de un ciclo de 1870 a 1918, tuvo más, mucho más, del 70, en el sentido metafórico de una *débâcle* estética, que de 1918, en el amplio, simpático y, sobre todo, indispensable, para España, que esas cifras debieran significar(...)"

En esta exposición de pintura francesa que llamaron de 1870 a 1918 faltaban nada menos que Manet, Millet, Courbet, Degas,

Larroque, Iturrino, Jesús Basano, Cabanas Oteiza, el ceramista y orfebre Francisco Durrio; los escultores Moisés Huerta, Quintín de la Torre; los arquitectos Anasagasti y Nemesio Sobrevila.

⁶⁶⁵ *La Esfera*, num. 151. Madrid, 18, noviembre, 1916.

⁶⁶⁶ Francés, José: "La Exposición de Arte Francés en Barcelona. I. El Salón de la Reina Regente". *El Año Artístico 1917*. Madrid, 1918, p. 134.

Cezanne, Gauguin, Carriere, Seurat, Rousseau, Monticelli, Odilon Redon, Toulouse Lautrec, Berta Morissot, Fromentin, Mary Cassat, Alberto Besnard, Cheret y los modernísimos Bonnard, Roussell, Guerin, D'Espagnac, Marquet, Signac, Valloton, Steinnien, Baignières, Matisse, Mare, Flandrin, Girieud, Rouault y Dupuis.

Estaban mal o insuficientemente representados Monet, Renoir, Puvis de Chavannes, Denis, Martin, Lucien Simon, Cottet, Menard, Lépere, Le Sidaner.(...)

Si en aquel desdichado conjunto de cuadros que se pretendió hacer pasar por exposición de la Pintura Francesa contemporánea, faltaban los artistas dignos de tal nombre y sobran aquellos que, a semejanza de muchos nuestros, no son más que académicos y primeras medallas, la colocación de los cuadros fue sencillamente intolerable.
667

E insistía respecto al delegado francés M.Dawant, pintor que poseía tantas condecoraciones y recompensas como cualquier pintor español de fines del siglo XIX, cuya historia artística abarcaba un primer período histórico, un segundo de cuadros melodramáticos y un tercero de retratos de personalidades oficiales. Crítica Francés el hecho de que no haya considerado oportuno que falte un cuadro suyo en la Exposición, e insiste, donde ha habido una selección tan rigurosa que no ha permitido exponer a Manet, Degas, Carriere, Cezanne y Gauguin.⁶⁶⁸

De nuevo, en 1919, y esta vez al celebrarse la Exposición Internacional de Bilbao, la afirmación de la importancia de la obra de Gauguin y de Cezanne en el conjunto de las nuevas tendencias, de las que eran exponente claro el arte catalán y el arte vasco: "Realmente la pintura francesa, a partir de hace veinte o quince años- en plena rehabilitación gloriosa del impresionismo y del surgimiento polifacético de las diversas manifestaciones postimpresionistas- ha encontrado ambiente propicio en Vasconia y Cataluña. Los modernos pintores vascos y catalanes, antes que ligados a las tradiciones españolas, son gustosos feudatarios de lo que todavía no es tradición francesa más que a

⁶⁶⁷ Francés, José: "La Exposición de Pintura Francesa". *El Año Artístico 1918*. Madrid, 1919, p. 154-158.

⁶⁶⁸ Vid. *Ibidem.*, p. 158-162.

medias; pero que tal vez tendrá con el tiempo el prestigio de un período definido y definidor. Más concretamente todavía: dos pintores franceses, Cezanne y Gauguin y un pintor holandés, pero íntimamente ligado al postimpresionismo francés, Van Gogh, son los propulsores de las normas pictóricas actuales".⁶⁶⁹

En esta exposición, aparte de una sección de pintura francesa, había una sección española, dividida en varias salas. Una de las salas especiales estaba destinada a la obra de Juan de Echevarría. Ahora Francés volvería a hablar sobre el pintor. Hasta ahora no había vuelto a contemplar su obra, Echevarría no había expuesto individual ni colectivamente su obra.

"Descansamos de él (se refiere a la exuberancia del arte de Anglada, en la sala anterior) frente a la sutil calma de Juan Echevarría. Este pintor vasco, que empezó anguloso y un poco agrio, ha ido evolucionando hasta llegar a una agudeza de refinamiento extraordinario. Mueve sus personajes de un realismo palpitante- dentro de una atmósfera azulina que va entre dos gradaciones suaves de verdes y amarillos.

Presenta veintidós obras. No habíamos visto ninguna suya desde aquella exposición del Ateneo, el año 1916. De entonces encontramos gustosamente aquí algunas naturalezas muertas. Todo lo demás es reciente y señalador de su depuración evolutiva, de un avance seguro hacia la personalidad. Elimina sus francesismos el Sr. Echevarría, y en cambio se asimila el ambiente y las tradiciones españolas. ¿No se piensa en Zurbarán frente a este *Novicio*? ¿No hay como una fuerte reminiscencia del Greco en este campesino árido y hosco, que no consta en el catálogo?

Un delirio azul consume de fervor apasionado toda la segunda manera de Echevarría. A primera vista puede parecer que monotoniza la visión general de sus obras. Luego vemos que todas y cada una de ellas se desligan individualizadas y típicas. La mayoría del conjunto son retratos. Todos certeros y algunos admirables, como los de

⁶⁶⁹ Francés, José: "La Exposición Internacional de Bilbao". *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, p. 318.

Iturrino y Pío Baroja, de un poder psicológico enorme y de una maestría técnica considerable.(...) *Crisantemos y Flores* glosaban las naturalezas muertas de 1916, más orquestales, pero sin este dulce intimismo que tiene ahora la pintura de Echevarría".⁶⁷⁰

En el mismo año de 1919 *Juan de la Encina* publicaba su obra *La trama del arte vasco* y observaba, asimismo, esa reminiscencia del lo francés, pero a la vez una fuerte impronta de la tradición española: "la primera impresión que nos deja su obra es que el artista es un perfecto afrancesado. Su refinado sentido del color, su manera de hacer, su complejidad espiritual decadente, al modo como definía su decadencia Baudelaire, son condiciones que le sitúan inequívocamente en el marco de la pintura francesa.(...)Un estudio más detenido nos haría ver su clara estirpe española a través de su parisienismo - que en realidad representa más bien la modulación del pensamiento y la sensibilidad, que no su hondura y fuente primordial-. Veríamos la dureza angulosa de su dibujo que de alguna manera podría traernos el recuerdo de Zurbarán, su preocupación por la expresión de vida interior de los espíritus conturbados y tristes -recuérdese al Greco-; su prurito vehemente por la solidez constructiva, que en ocasiones, le conduce a empastes grávidos. Estas son condiciones de nuestra pintura clásica. Y , si advertimos , además, su propensión(...)hacia las armonías en grises más o menos argentinos, más o menos violáceos o verdejeantes, podremos sacar como conclusión que el pintor Echevarría, que al comienzo del análisis nos pareció un afrancesado completo, continúa las actitudes espirituales de nuestros viejos maestros, pero con formas y espíritu modernos".⁶⁷¹

De nuevo en febrero de 1923 Echevarría exponía en Madrid en la Sociedad de Amigos del Arte y era presentado por Valle Inclán. Aquí empezaba Echevarría lo que Francés llamaba su "tercera manera", expresada en retratos y paisajes en los que se unían la "sensibilidad moderna y el sedimento clásico".⁶⁷² Los paisajes frescos, líricos, luminosos y alegres; los retratos muestran un ansia de perfección y un afán didáctico para reflejar ante el espectador unas figuras que el autor considera superiores al resto de los hombres. Destaca Francés el de *Pío Baroja* del que dice, alguien comparó con Tintoretto,

⁶⁷⁰ Francés, José: "La Exposición Internacional de Bilbao" *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, p. 326.

⁶⁷¹ Juan de la Encina: *La trama del arte vasco y selección de artículos publicados en Hermes*. Espasa Calpe, 1981. Madrid, p. 72.

⁶⁷² Francés, José: "Exposición Juan Echevarría". *El Año Artístico 1923 y 1924*. Madrid, 1925, p. 25.

y ratifica la importancia de dicho retrato, así como señala el más pleno en espiritualidad el de *Valle Inclán* (1922. M.N. Centro de Arte Reina Sofía) ante su mesa de trabajo. De todos modos, cree que el retrato anterior de *Iturrino* (1919. M.N. Centro de Arte Reina Sofía) no ha sido superado.⁶⁷³

Sobre los retratos vuelve en 1926 al señalar "las verdaderamente nuevas aportaciones a la obra general de voluntarios límites temáticos, retratos como el de Luis Bello, que es de una extraordinaria potencialidad anímica, de una implacable exactitud que sitúa a Echevarría en la mejor trayectoria del naturalismo hispánico y que añade a la buena serie iconográfica de los Valle Inclán, los Baroja, los Azorín, los Salaverría, los Maeztu, este magnífico exponente de una generación literaria pródiga en valores analíticos. En frente de ese magnífico retrato desolado y desolador, el arrogante y un poco desdeñoso del escultor Durrio, y los afables, de los niños *Mis sobrinos*, Juanito Degrín y Carmenchín Salaverría, con sus claras síntesis de colores alegres y su atractivo optimista".⁶⁷⁴

No había cambiado la temática, volvían a aparecer los retratos, las gitanas y las naturalezas muertas. Dos palabras definían el arte de Echevarría en este tiempo: *Intimismo estético*, algo que tiene mucho que ver con el color y con la luz, con "cada minuto empleado en ver y sentir el color bajo la luz y las formas movibles o inmóviles de la naturaleza".⁶⁷⁵ Es una capacidad especial para "escuchar el lenguaje de lo que no tiene voz ni arabesco para todos los oídos y todos los ojos: el intimismo estético.(...) Es la hechicería momentánea de la luz, el ocasional o buscado contacto con otro objeto que complementa o resalta su línea y su cromatismo. O es algo ajeno a ellos y a la hora, invencible de los transitorios instantes en que la claridad natural o el fulgor eléctrico que les presta furtivo encanto. Es el aroma nostálgico de lo que significaron la potencia emotiva depositada a lo largo del tiempo en sus contornos y en su esencia, descubierto por una feliz alianza de técnica y sentimiento".⁶⁷⁶

⁶⁷³ Vid. *Ibidem*.

⁶⁷⁴ Francés, José: Juan Echevarría o el intimismo pictórico". *El Año Artístico 1925--1926*. Ed. Lux. Madrid, 1927, p. 427. El mismo texto aparece publicado en *La Esfera*: "Vida artística. Juan de Echevarría o el intimismo estético". *La Esfera*, num. 680. Madrid, 15, enero, 1927, pp. 36-37.

⁶⁷⁵ *Ibidem*, p. 426.

⁶⁷⁶ *Ibidem*, p. 427.

José Francés, sin utilizar la palabra *fauvismo* estaba haciendo un análisis de la asunción por parte de Echevarría de las ideas fauvistas en cuanto que se trataba de una expresión lírica de la realidad mediante el color, y aunque una de las pretensiones del fauvismo era la de distorsionar las formas o descuidar la técnica en beneficio del color, ha sido uno de los movimientos más enraizados en la tradición compositiva. Así Juan Antonio Gaya Nuño le atribuye a él "la responsabilidad -compartida con Iturrino- de haber encabezado la pintura española *fauve* del modo más exigentemente bello".⁶⁷⁷ La trayectoria de Echevarría se había caracterizado por la coherencia y José Francés la resumía finalmente de este modo:

"Es tanto más profundo y seguro ese intimismo estético cuanto que el artista no ha tenido que eliminar ni corregir turbulencias ni extravíos juveniles. Entró en él con ese afán incrédulo, desconfiado y un poco melancólico de la madurez. Juan de Echevarría coge los pinceles, interroga la luz en una curiosa y fecundísima coincidencia de pureza primigenia factual, con la experiencia intelectual que sólo otorgan los años aliados a una cultura bien elegida y encauzada".⁶⁷⁸

El otro pintor que, al decir de Gaya Nuño, tenía la responsabilidad de iniciar el fauvismo español era **Francisco Iturrino** (1864-1924),⁶⁷⁹ del que encontramos por

⁶⁷⁷ Gaya Nuño, Juan Antonio: *La pintura española del siglo XX*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1970, p. 85.

⁶⁷⁸ Francés, José: *loc. cit.*, p. 426.

⁶⁷⁹ Francisco Iturrino, santanderino de nacimiento, pero vasco de adopción. Se trasladó su familia a Bilbao y allí aprendió a pintar con su tío Elviro González. Su formación iba a transcurrir en Bélgica como ingeniero, pero derivó hacia la pintura en los inicios de 1890. En 1895 se traslada a París y allí se relaciona con Matisse, Vlaminck, Derain y Van Dongen. Le impacta la obra de Gauguin, Van Gogh y Cezanne. En París permanece hasta 1904, salvo una vuelta a Salamanca en 1898. Expone por primera vez en París en 1900, y en 1901 con Picasso en la galería de Vollard que se convertiría en su marchante. En 1904 vuelve a España, le caracteriza cierta movilidad: Córdoba, Salamanca, Motrico..., y en 1909 comparte estudio con Matisse en Sevilla, luego viajan a Tanger en 1911 y en 1912 vuelve a París. La guerra le trae de nuevo a España, donde expone por primera vez, a su vuelta, en la Asociación de Artistas Vascos en 1915, aunque previamente lo había hecho con Matisse en Sevilla en 1908 y en las Exposiciones de Arte Moderno de Bilbao entre 1900 y 1910. En Francia había concurrido a numerosas exposiciones, y allí termina su vida en Cagnes-sur-Mer donde vivía desde 1922 dedicado al aguafuerte.

Sobre Iturrino véase: Juan de la Encina: "La pintura en Bilbao: Francisco Iturrino". *El Nervión*. Bilbao, 20, diciembre, 1908.; "Francisco Iturrino". *España*. Madrid, 5, junio, 1919, pp. 10-12.; Francés, José: "Los artistas vascos" *El Año Artístico 1916*. Madrid, 1917, pp. 295-301.; "Francisco Iturrino y su pintura optimista" *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, pp. 21-214.; "Artistas contemporáneos. Francisco Iturrino". *La Esfera*, num. 95. Madrid, 23, agosto, 1919.; "La

primera vez una apreciación sobre su obra por parte de Francés al celebrarse en Madrid la Exposición de Artistas Vascos en el Retiro. Iturrino estaba considerado entre los cinco mejores artistas de la exposición, junto con los Zubiaurre, Regoyos y Maeztu. En ella encuentra dos épocas de su obra: la representada por sus lienzos recientes y la que expresan los aguafuertes. Francés en aquel momento expresaba su clara preferencia por el grabado: "Preferimos, desde luego, a sus aguas fuertes coloreadas que marcan un amor estético del género y que, precisamente, son obra de juventud, de cuando Iturrino vivía en París".⁶⁸⁰ En 1917 volvía a exponer en la Sociedad de Artistas Vascos en Bilbao.⁶⁸¹ En el Salón de Artistas Vascos presentaba cuadros de escenas marroquíes, salmanquinas y andaluzas; agrupaciones de caballistas, enormes yeguas y potrerías, un tanto austeras frente a las mujeres desnudas con batas almidonadas y pañolones chinoscos, o al lado de las escenas llenas de color marroquíes. También había jardines esquematizados, de verdes aulladores y arabescos.⁶⁸²

Sin embargo, donde Francés se encuentra de lleno con la pintura de Iturrino es en la exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid que junto con la anterior de 1916 representan la "consagración madrileña".⁶⁸³ Francés introduce su comentario con la transcripción de un fragmento del libro de Gustave Cocteau⁶⁸⁴ en el que se destaca la originalidad y el incisivo temperamento del pintor, con el que se encuentra plenamente Francés y juzgaba de esta manera:

Exposición Internacional de Bilbao". *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, pp. 317-330.; Camón Aznar, J.: "El arte de Iturrino". *Goya*, num. 63, noviembre-diciembre 1964, pp. 162-169.; Amón, Santiago: "Francisco Iturrino". *Cuadernos de Arte*, nº 6, 1971.; Barañano, K. M. y González de Durana, J.: *Francisco Iturrino. Lan grafikoa. Obra Gráfica*. Catálogo de la Exposición. Vitoria, 1988.; Joos, P.: "Francisco Iturrino. Su etapa belga". *Anuario del Museo de Bellas Artes 1990*. Bilbao, 1991, pp. 87-92. Barañano, K.M.: "Iturrino o la luz del sur", en Catálogo de la Exposición *Francisco Iturrino. Santiago Rusiñol. Jardines de España* Bancaja. Valencia, 1993.

⁶⁸⁰ Francés, José: "Los artistas vascos" *El Año Artístico 1916*. Madrid, 1917, p.

⁶⁸¹ Francés da noticia de ello en la "memoranda" de mayo de *El Año Artístico 1917*. Madrid, 1918, p. 218.

⁶⁸² A la distinta temática presentada en aquella exposición hace referencia Francés como recuerdo en un texto posterior: "Francisco Iturrino y su pintura optimista". *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, pp. 213-214.; "Artistas contemporáneos. Francisco Iturrino". *La Esfera*, num. 95. Madrid, 23, agosto, 1919.

⁶⁸³ Francés, José: "Francisco Iturrino y su pintura optimista". *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, pp. 211.

⁶⁸⁴ Cocteau, G.: *Cubistes, Futuristes. Passeistes*. Ollendorf. París, 1914.

"Es en la reciente Exposición del Círculo de Bellas Artes donde puede juzgarse plenamente a Iturrino, donde ya se le encuentra íntegro, totalizado, sin que se haya detenido su desbordamiento dionisiaco hacia la luz, la mujer y la naturaleza.

Ante todo, el arte de Iturrino tiene el valor fundamental y consolador de su alegría, de su embriaguez, más bien colorista. Se le perdona el desdibujo de las figuras, la repetición de asuntos, la impaciencia de llenar metros de tela, por ese regocijo sensual, acogedor, contagioso, que expande su pintura.

No hay la menor preocupación literaria, el más ligero asomo de doctrinarismo estético, la más mínima supeditación al *métier*. (...) No le importa desposeer a veces a las mujeres de sus ritmos naturales para hacerlas formar un arabesco que le atrae o le divierte; no le cohibe la repetición de una misma norma compositiva en los jardines(...). Desdeña con candorosa audacia las reglas de perspectivas, que tanto tienen en cuenta otros artistas y casi todo el mundo. El se entrega a esa blanda, cariciosa, fecunda sensación de bañar su pupila y sus pinceles en masas rosadas, verdes, amarillas. Y también los grises finísimos, grises que formaban parte del tesoro de Goya y de Van Dyck.

Pero poco a poco, la visión áspera, un poco ruda, de la España, (...), se dulcifica, se aclara, se hace más espiritual. Coincide naturalmente esa transformación con la madurez del artista. Y nos complace ver como nuestra pintura de hoy, tan ecléctica, tan polifacética, tan opulenta de diversos matices del sentimiento y del color, tiene ya una modalidad nueva, con Francisco Iturrino, el alegrador, que entra en el grupo de los elegidos, de los destacados...(...)"⁶⁸⁵

En definitiva lo mejor de la pintura de Iturrino, para Francés, era su alegría, su vitalidad y optimismo fruto de la arbitrariedad⁶⁸⁶ y, en el conjunto de su obra, los

⁶⁸⁵ Francés, José: *loc. cit.*, pp. 212-214.

⁶⁸⁶ Francés, José: "La Exposición Internacional de Bilbao". *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, pp. 327-328.

aguafuertes,⁶⁸⁷ "lo más considerable de su obra total".⁶⁸⁸ Sobre éstos Antonio Gallego señala que fue una faceta desapercibida en su tiempo. No en el caso de Francés, si bien es verdad que se limitó a detectarlo y señalar los temas de toros y gitanas o mujeres con fondo de paisaje, en los que destaca la firmeza del dibujo que, en la mayoría de los casos, pasa desapercibida en el resto de su obra.⁶⁸⁹

No acaba en Iturrino la lista de pintores vascos por los que se interesó José Francés. Darío de Regoyos (1857-1913) llegaba tardíamente a Madrid, tal y como lo denunciaba Juan de la Encina al decir que "el conservadurismo nacional -representado en arte por Madrid, ha sido escasas veces fuerza propiamente conservadora, de consolidación y madurez de lo adquirido, sino lamentable resorte retardatario de la acción benéfica de lo nuevo. por lo cual se da el caso cómico-doloroso de que cuando en España se abren todavía con timidez las puertas de las nuevas formas, precisamente en ese momento se las considera pasadas y se las estudia como históricas en los lugares fecundos en que brotaron. A su tiempo recibieron, por ejemplo, Barcelona y Bilbao la manera impresionista, ya completamente histórica. En cambio, Madrid, que hubo de rechazar con cómica ignorancia a Darío de Regoyos, ahora comienza a actualizarse".⁶⁹⁰

En efecto, desde 1908 en que Azorín escribía sobre Regoyos con motivo de una individual en el salón Vilches⁶⁹¹ y hasta 1915 en que Juan de la Encina publica en la revista España "Nuestro pintor franciscano. Darío de Regoyos",⁶⁹² la crítica sobre este pintor se situaba en Barcelona donde se hacían eco de su obra desde 1905, año en que se celebró su primera exposición allí en la sala Parés.⁶⁹³

⁶⁸⁷ El estudio más reciente y completo de la obra gráfica de Iturrino lo han realizado Barañano, K. M. y González de Durana, J.: *Francisco Iturrino. Lan grafikoa. Obra Gráfica*. Catálogo de la Exposición. Vitoria, 1988

⁶⁸⁸ *Ibidem.*, p. 211.

⁶⁸⁹ Vid. Gallego, Antonio: *Historia del grabado en España*. Ed. Cátedra. Madrid, 1979, pp. 439-440.

⁶⁹⁰ Juan de la Encina: *La trama del arte vasco y selección de artículos publicados en Hermes*. Espasa Calpe, 1981. Madrid, p. 71.

⁶⁹¹ Azorín: "Las pinturas de Regoyos" *ABC*, 4 de abril. Ed.I, p. 10.

⁶⁹² *España*, num. 43. Madrid, 18, noviembre, 1915.

⁶⁹³ Vid. "Bibliografía" en Catálogo Exposición *Darío de Regoyos*. Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1986, pp. 325-327.

José Francés habla por primera vez desde sus escritos sobre Regoyos en 1916,⁶⁹⁴ el Regoyos impresionista que bien "pudo llamarse padre de los paisajistas vascos actuales, ya que todos, unos más, otros menos, han visto la naturaleza a través de los lienzos magos del maestro".⁶⁹⁵ Se hacía eco aquí Francés del texto de Juan de la Encina: "Se acerca al paisaje (...) "con franciscano amor" ha dicho alguien muy justamente".⁶⁹⁶ A partir de este escrito Darío de Regoyos se convierte en una de las constantes en la pluma de Francés, al que le interesa ante todo la manera de acercarse Regoyos a la naturaleza:

"Estos paisajes con su luz exacta, con su justa tonalidad de ambiente, con su fidelidad cromática, que alcanzan una potencialidad, luminosa semejante, y en algunos casos superior, a las de Monet, Pissarro o Sisley. (...). Por diversos que fueran los aspectos españoles interpretados por Regoyos, dábales a cada uno su expresión característica y les ligaba a todos con la íntima ternura de su propio espíritu, tan panteísta"

"Nadie ha llegado como Regoyos a definir su luz, a señalar la nota exacta del tiempo y del lugar, sin otro esfuerzo que colocarse frente a los campos con el alma de poeta y el fervor ingénito de un agrario que les cultiva para vivir o de un trotamundos que los recorre para saciarse de ellos".⁶⁹⁷

Los textos más completos de Francés sobre Regoyos los escribe en 1920 y en 1963. En 1920 se expusieron seis de sus paisajes en la Nacional, lo que le servía a Francés para atacar duramente el certamen: "Estos cuadros expuestos por una rara coincidencia en una exposición retrasada, rezagada en la historia evolutiva de la pintura

⁶⁹⁴ Francés, José: "Bellas Artes. Los artistas vascos". *La Esfera*, num 151. Madrid, 18, noviembre, 1916. Y en "Los artistas vascos". *El Año Artístico 1916*. Madrid, 1917, p. 300.

⁶⁹⁵ *Ibidem*.

⁶⁹⁶ *Ibidem*.

Más adelante, en 1920, en el comentario que hace de la obra de Regoyos expuesta en la Nacional, atribuye la frase a "Juan de la Encina, el más certero y capaz de sus biógrafos" (*El Año Artístico 1920*, p. 211.)

⁶⁹⁷ Francés, José: "Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza" y "Exposición Internacional de Bilbao". *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, pp. 190 y 327.

española, siguen pareciendo revolucionarios y de vanguardia excéntrica en 1920, cuando ya en realidad Regoyos es un excéntrico del paisaje, un clásico a la manera de Monet y Sisley y Pissarro, al otro lado de los horizontes geográficos y espirituales de España".⁶⁹⁸ Francés se acercaba en un primer momento a la obra de Regoyos con una actitud literaria, muy descriptiva, para después hacer un repaso de la evolución del pintor, su historia, su vida y su fidelidad al paisaje español y en especial al paisaje vasco. Esto lo ilustra con dos textos, uno de Gustave Cocquiot, *Les Indépendents*,⁶⁹⁹ de reciente publicación, y otro del mismo Regoyos, una carta, muy posiblemente tomada de un texto de Juan de la Encina⁷⁰⁰ en la que expresaba su añoranza desde Madrid por la tierra vasca. En 1922 se celebraba en el Museo de Arte Moderno la exposición más completa hasta el momento de la pintura de Regoyos, en la que se añadían a los paisajes y obras expuestas anteriormente, dibujos, grabados, acuarelas y algún lienzo de figura en interior.⁷⁰¹ Pasada la guerra civil, en una nueva etapa, Regoyos vuelve a aparecer y será, curiosamente, el último artista sobre el que escribió José Francés.⁷⁰²

El interés por el arte vasco se extendía a otros artistas, como los hermanos Arrue.⁷⁰³ **Alberto Arrue**(1878-1944), realista y quizá el menos anecdótico de los hermanos. De él destaca Francés en la Exposición Internacional de Bilbao de 1919, el *Retrato de Tomás Meabe* (Bilbao, Museo de Bellas Artes).⁷⁰⁴ **José Arrue** (1896-

⁶⁹⁸ Francés, José: "La Exposición Nacional de Bellas Artes. III.- La sección de pintura. El Paisaje. Darío de Regoyos". *El Año Artístico 1920*. Madrid, 1921, p. 209. Y Silvio Lago: "La Exposición Nacional. Darío de Regoyos". *La Esfera*, num. 336. Madrid, 12 junio, 1920.

⁶⁹⁹ Cocquiot, Gustave: *Les Indépendents*. París, 1920.

⁷⁰⁰ Se trata de un fragmento de una carta escrita por Regoyos a Manuel Losada y transcrita por Juan de la Encina en "Nuestro pintor franciscano". *España*, num. 43. Madrid, 18, noviembre, 1915.

⁷⁰¹ Francés, José: "La exposición Regoyos". *El Año Artístico 1922*. Madrid, 1923, pp. 111-112.

⁷⁰² Son los siguientes textos:

"Darío de Regoyos, el narrador lumínico de España". *Vértice*, num. 49. Madrid, octubre de 1941.; "Nuevo resurgimiento de Regoyos". *La Vanguardia*. Barcelona, 29, julio, 1944, p. 6.; "Reiteración a Darío de Regoyos(1857-1913)". Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1963, pp. 33-40.

⁷⁰³ Sobre los hermanos Arrue véase: Adan Satue, J.: "Los tres Arrue", en *Pintura vasca 1909-1919*. Bilbao, 1919.; Larrinaga, J. A. : *Los cuatro Arrue. Artistas vascos*. Bilbao, 1990.

⁷⁰⁴ Francés, José: "La Exposición Internacional de Bilbao". *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, p. 328. Asimismo, sobre su pintura "Los hermanos Arrue". *El Año Artístico 1922* Madrid, 1923, pp. 154-156.

1977) "costumbrista caricaturesco",⁷⁰⁵ buen dibujante preocupado por llevar a su obra la exactitud en la observación de las gentes de Vascongadas en su expresión y movimientos, "siempre desde el humor, la alegría, el bienestar, el juego y la concordia".⁷⁰⁶ Su pintura encajaba muy bien en los Salones de Humoristas de José Francés en los que participaba asiduamente. Valeriano Bozal matiza sobre su costumbrismo al hacer ver que en "esta temática introduce también una gama cromática propia, especialmente en los paisajes que hacen de fondo a las escenas, verdes y azules que marcan los colores en la pintura del País Vasco, sugiriendo influencias que no pueden reducirse al costumbrismo decimonónico".⁷⁰⁷ Ricardo Arrue (1890-1978), esmaltista y Ramiro Arrue (1892-1971), esmaltista y pintor.

De Aurelio Arteta (1879-1940)⁷⁰⁸ dice Francés en 1919 ser quizá "el pintor más interesante que tiene hoy día Euskaria". Francés resaltaba en toda la sección vasca los cuadros de este pintor de temas cotidianos: "María" y "Despedida de las lanchas", suaves y recios, con fuerte hálito realista, y, sin embargo, aupados por una idealidad casi mística; de una elocuencia sobria, como sentimiento y de una amplitud ornamental, como ritmo; dos cuadros, en fin de lo más hermoso que contiene esta exposición.". Una pintura que "evolucionó hacia un tipo de costumbrismo liberado de rastros anecdóticos y trascendido por una espiritualidad difusa y un tanto mítica".⁷⁰⁹

De Julián Tellaeche (1884-1958) da noticia de algunas exposiciones a través de las "memorandas" de *El Año Artístico*⁷¹⁰ y le dedica un texto con motivo de la exposición de sus obras en el Salón Nancy de Madrid en 1925, en el que Francés se sitúa ante la obra que contempla y piensa, entre líneas, en la trayectoria de este pintor que fue

⁷⁰⁵ Silvio Lago: "Los artistas vascos contemporáneos". *La Esfera*, num. 137. Madrid, 12, agosto, 1916.

⁷⁰⁶ González de Durana, J. en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*. Ministerio de Cultura. Barcelona, 1993, p. 433.

⁷⁰⁷ Bozal, Valeriano: *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*. Espasa Calpe. Madrid, 1991, p. 132.

⁷⁰⁸ Sobre Arteta véase: Juan de la Encina: "Aurelio Arteta", en *La pintura vasca 1909-1919*. Bilbao, 1919.; De la Puente, Joaquín: *Catálogo Exposición Arteta*. Banco de Bilbao. Madrid, 1973.

⁷⁰⁹ González de Durana, J. en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*. Ministerio de Cultura. Barcelona, 1993, p. 434.

⁷¹⁰ En mayo de 1917 se celebraba una exposición en el Salón de la Asociación de Artistas Vascos de obras de Tellaeche (óleos), Iturrino Loygorri, Alberto Arrúe, y caricaturas de Guezala. (*El Año Artístico 1917*, p. 218). En el mismo Salón en noviembre de 1919 (*El Año Artístico 1919*, p. 376)

marino y que se sitúa en el ámbito de los artistas vascos que huyen de la anécdota aunque permanecen ligados a la realidad, en este caso a la realidad del mar que plasma en una manera cercana a la de Echevarría en cuanto a la frialdad del colorido y a la manera de componer por medio de líneas que estructuran el cuadro.. Y ese conocimiento de primera de los marineros, unido a su formación académica en Madrid en el estudio de Chicharro, y su posterior formación en París en las Academias Julien y Colarossi , se trasladan al lienzo de forma equilibrada, logrando un "arte sereno y objetivo, de dilatada calma sentimental"⁷¹¹ según José Francés que lo veía de esta manera:

"En virtud de tal dualismo, de tan feliz maridaje entre las facultades de artista apasionado de unos motivos únicos y la experiencia del marino que los conoce por algo más que por buscarles sus síntesis lineales y cromáticas con un fin estético, la pintura de Tellaeche retiene la doble condición de la veracidad y la belleza(...)

De esa gran composición, de ese monumental poema plástico donde los bustos de hombres y mujeres con remos sobre los hombros y cestos de pescado contra las caderas, destacándose sobre dinamismos de velámenes, envergaduras y reflejos, Tellaeche elige unos cuantos trozos y los exhibe de cuando en cuando por como está seguro de que ellos -cada uno en sí- resume una tonalidad infinita de su trabajo y de sus aspiraciones(...).

Así las figuras costeras y portuarias, los paisajes, los perfiles de veleros, las dramáticas intersecciones de formas de madera, hierro, lona y nubes (...) no precisa apenas sino grises, negros, ocres -los tonos igualitarios, definidores de la vida y de los hombres- para darnos una de las mejores impresiones de la vida vasca actual".⁷¹²

⁷¹¹ Francés, José: "Tellaeche, pintor del mar y de sus gentes". *El Año Artístico 1925-1926*. Ed. Lux. Madrid, 1927, pp. 194.

El mismo texto, con alguna pequeña variación, queda recogido en "Tellaeche - Sainz de la Maza". *La Esfera*, num. 626. Madrid, 2, enero, 1926, pp. 4-4.

⁷¹² *Ibidem.*, pp. 194-195.

Por último, dos pintores más jóvenes llamaban la atención de Francés en 1926: **Bernardino Bienabé Artía** (1899-1987)⁷¹³ y **Gaspar Montes Iturrioz** (1901),⁷¹⁴ dos pintores que Francés reconocía de la misma tendencia y con temas coincidentes: figura humana y paisajes. "Ambos aman la simplicidad y propenden al sentimiento. Pero mientras Bienabe, esquematiza sobrio y no exento de ingenuidad, Montes Iturrioz satura más su arte del alma del paisaje y profundiza en la forma humana (...) es un paisajista muy sensible y muy capaz".⁷¹⁵ La pintura del primero estaba influida por los fauvistas y se aprecia en sus obras una influencia de Vázquez Díaz, y la de Montes Iturrioz recibió la impronta de los paisajes de Regoyos y de la pintura postcubista de Vázquez Díaz, por tanto era lógico que Francés viera en ellos una pintura fresca y nueva.

Y de nuevo se encontraba con que esto ocurría en el contexto del País Vasco, que junto con Cataluña marcaban el liderazgo en la innovación artística:

En España no abundan los artistas disconformes. Se reclutan principalmente en al primera juventud. Luego o se someten o emigran.

Sin embargo hay regiones, como Cataluña y Vasconia, donde persisten las simpáticas rebeldías, el afán de establecer coetaneidad con su época a través de las tendencias modernas. Y merced a ese espíritu vigilante que a vascos y catalanes distingue, no suelen perderse , del

⁷¹³ Se inicia en la pintura en Irún, donde había nacido, para luego venir a Madrid y formarse en el estudio de Alvarez de Sotomayor. Trabajó durante un tiempo con Sáenz de Tejada. Fuenterrabía fue su sede desde 1920 a 1923 y pertenece a la Asociación de Artistas Vascos. Marcha a París y estudia en las academias La Grand Chaumiere y la Colarossi. Después de guerra civil de exilia a Hispanoamérica y vuelve definitivamente a Irún hacia 1950.

Vid. *Enciclopedia del arte español del siglo XX*. Dirigida por Francisco Calvo Serraller. Ed. Mondadori. Madrid, 1991, pp. 114-115.

⁷¹⁴ Formado en los estudios de Alvarez de Sotomayor y de López Mezquita, se instala pronto en Guipúzcoa y allí es premiado en la I Exposición de Artistas Noveles de Guipúzcoa en 1920, certamen en que se le otorgó el Primer Premio en 1928. Viajó por Francia, Bélgica e Italia en 1924, y al volver se queda en Irún donde se le considera la figura más importante de la "Escuela del Bidasoa".

Vid. *Enciclopedia del arte español del siglo XX*. Dirigida por Francisco Calvo Serraller. Ed. Mondadori. Madrid, 1991, pp. 544-545..

⁷¹⁵ Francés, Jose': "Tres artistas vascos". *El Año Artístico 1925-26*. Madrid, 1927, pp. 367-368.

todo los afables motivos de desquite que hacen desear las Exposiciones Nacionales.

Con la última lamentable exponente de la pintura acomodaticia y vulgar, han coincidido las exhibiciones de obras de tres artistas vascos.

Tres exhibiciones modestas y nobles, de una atrayente pureza de orientación y de una simpática posibilidad de futuro".⁷¹⁶

Este texto podría servir como conclusión a este apartado sobre los artistas vascos ya que recoge perfectamente su filosofía al acercarse a ellos. José Francés se había propuesto dar a conocer en el ámbito madrileño las aportaciones artísticas de las distintas regiones, y se había encontrado con que había dos núcleos con mayor empuje artístico en la península: Cataluña y País Vasco. Dar a conocer y valorar las distintas tendencias, los artistas y otras actividades en torno al mundo del arte como crítica, publicaciones, galerías, premios convocados, exposiciones, etc. había sido su objetivo. Pero no se había quedado en esta dos regiones, que sí habían captado mayoritariamente su atención como bloques. Su manera de situarse frente a la realidad artística era claramente la de un ecléctico y así lo manifiesta en el texto crítico que valora en conjunto la Exposición Internacional de Bilbao de 1919,⁷¹⁷ muy expresivo a nuestro parecer de su talante. Eclecticismo que llega incluso a proponer como actitud ideal a los artistas tal y como se ve a continuación:

"La Exposición Internacional es de esas contadas y afortunadas exhibiciones artísticas que legitiman el orgullo de los organizadores. Significa una afirmación considerable de las modernas tendencias pictóricas.

⁷¹⁶ *Ibidem.*, p. 367.

⁷¹⁷ Sobre esta exposición patrocinada por la Diputación de Vizcaya y organizada por Juan de la Encina se puede consultar la siguiente bibliografía:

Juan de la Encina: "Notas sobre la Exposición de Bilbao". *España*. Madrid, 18, septiembre de 1919.; "La Exposición de Bilbao". *Hermes* Bilbao, agosto-septiembre 1919.; Francés, José: "La Exposición Internacional de Bilbao". *El Año Artístico* 1919. Madrid, 1920, pp. 317-330.; "La Exposición de Bilbao. La pintura extranjera". *La Esfera*, num. 301. Madrid, 4, octubre, 1919.; "La Exposición de Bilbao. La pintura española". *La Esfera*, num. 302. Madrid, 11, octubre, 1919.; González de Durana, J. y Juaristi, J: *Arte en el País Vasco*. Madrid, 1987.

Para lograrla han sido precisas una serena intransigencia y una fe en las convicciones propias que no son frecuentes en este país de tacto, de codos e intereses creados..

Hubo un Jurado severo contra todo lo que no estuviera dentro de su trayectoria estética y que rechazó implacablemente , sin consultar antes las firmas.

De este modo se ha formado en torno de la exposición un ambiente de hostilidad, que exteriorizan los artistas rechazados con una protesta al Presidente de la Diputación de Vizcaya, cuya entidad patrocina la importantísima exposición.

Hasta ahora , salvo algunas excepciones -en parte de las cuales le cupo al autor de esta obra el honor de intervenir-, casi todas las Exposiciones españolas adolecen de un tradicionalismo absurdo por exclusivo y retrógado por ciego.

La mayor parte de la crítica, la mayor parte de los artistas se obstinan en permanecer como el avestruz del cuento, con la cabeza debajo del ala para no ver a los cazadores y creyendo que los cazadores no le ven a él.

Es inútil esa actitud frente a la renovación estética actual. Más propia, y sobre todo menos peligrosa para ellos mismos y la tendencia que representan, sería un eclecticismo amable, una franca fraternidad que desarmaría los rencores legítimos de los nuevos y de los rebeldes

De este modo al llegar una exposición como la de Bilbao, orientada hacia la vanguardia del arte moderno, el Jurado no habría tenido ese manifiesto desdén, ese desprecio ostensible, esa -digámoslo de una vez- reparadora satisfacción de venganza, contra los artistas ajenos a su trayectoria estética.

Habría sido la Exposición más completa de nombres y escuelas; habría satisfecho -a medias- a unos y a otros; habría conservado la neutralidad híbrida, que es una de las características de las Exposiciones Nacionales, tan anacrónicas y tan inútiles ya.

Pero no hubiera tenido ese simpático gesto de juvenilia entusiasta y hubiera carecido de la expresiva homogeneidad que indudablemente tuvo.

Por primera vez en España los que protestan, los no admitidos, son los representantes de las tendencias ortodoxas. Y los arbitrarios, los renovadores, los acuciados por un noble y salvador deseo de libertad, son los que adquieren la protección oficial y los que pueden decir ese credo al público con la garantía de una instalación admirable.

No podemos por tanto regatear los elogios de la Exposición Internacional de Bilbao. Llegó en *su momento*, para afirmar de manera rotunda la coexistencia, coetaneidad de las pinturas francesa, catalana y vasca de nuestros días.

Realmente la pintura francesa, a partir de hace veinte o quince años- en plena rehabilitación gloriosa del impresionismo y del surgimiento polifacético de las diversas manifestaciones postimpresionistas- ha encontrado ambiente propicio en Vasconia y Cataluña.

Los modernos pintores vasco y catalanes, antes que ligados a las tradiciones españolas, son gustosos feudatarios de lo que todavía no es tradición francesa más que a medias; pero que tal vez tendrá con el tiempo el prestigio de un período definido y definidor.

Más concretamente todavía: dos pintores franceses, Cezanne y Gauguin y un pintor holandés, pero íntimamente ligado al postimpresionismo francés, Van Gogh, son los propulsores de las normas pictóricas actuales.

Siempre en los labios y en las obras de los jóvenes pintores de Cataluña o de Vasconia encontraremos esos tres nombres: Cezanne, Gauguin, Van Gogh. En unos como sincero fervor, en otros como incomprensiva disculpa, pero en todos como un acatamiento espontáneo a lo que Cezanne, Gauguin y Van Gogh representan.

No obstante esta sumisión, que a los desligados de ella parece fatal y servil, yo creo que no llega a destruir totalmente la personalidad

de los verdaderos artistas que la practican conscientemente. Los otros , los inconscientes, los plagiarios (...) los que sólo buscan la fácil, copistería, tanto da que imiten a Cezanne que a Bouguerou. Son los dotados ya de cualidades naturales y propias los que ven en esas tres figuras representativas de la pintura actual compañeros de ruta, reveladores de ideal; pero nunca el fin exclusivo de su tendencia ni la esclavitud perdurable de su temperamento. Pasado algún tiempo esta asimilación se traduce en obras diferentes liberadas de escolastismo y dotadas en cambio de ese valor racial que nada ni nadie puede ocultar cuando pasa a través de un verdadero temperamento artístico.

Así en la Exposición de Bilbao encontramos una comunidad ideológica y técnica entre franceses, vascos y catalanes; pero dentro de ella Cataluña recobra para sí su gracia sensual verdaderamente mediterránea; Vasconia su acento grave, profundo, su energía especulativa, y Francia entre ambas, sonrío con la inquietud eterna que la salva de envejecer y retroceder.

Encontramos la homogeneidad, la similitud, la armonía, ausentes de las Exposiciones generales o de las adventicias agrupaciones colectivas. Al circular por estas salas capaces y sabiamente entregadas a la luz natural -única que deben aceptar los artistas-, donde no hay nada por completo recusable y en cambio sentimos la impresión de hallarnos en un momento trascendental para la evolución del criterio público español respecto de las bellas artes".⁷¹⁸

Ciertamente, para el arte vasco este era un acontecimiento señero en su evolución, se trataba de la culminación del trabajo de años, en primer término desde 1894, año en que Adolfo Guiard(1860-1916) volvía de París y, sobre todo, desde 1915 en que la Asociación de Artistas Vascos había iniciado su programa de exposiciones. A partir de aquí, para Juan de la Encina se iniciaba una nueva etapa para el arte vasco y en su comentario daba una de cal y otra de arena a la crítica madrileña: "No es de hoy ciertamente el movimiento artístico de Bilbao, aunque la crítica madrileña, que siempre llega tarde a todas partes, parece como si empezara ahora a descubrirlo(...). Las fuerzas

⁷¹⁸ Francés, José: "La Exposición Internacional de Bilbao". *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, pp. 317-319.

comienzan a disiparse: se dijera que empieza la desbandada de los artistas vascos hacia otros climas, cansados ya de luchar en un ambiente que ha consumido la flor de sus energías. Bilbao, por otra parte, exige de sus artistas una consagración exterior: Bilbao, pese a todas las apariencias contrarias, está y ha estado siempre atento a las sanciones de Madrid(...). Únase a esto que en la actual crítica centralista -no sabemos si mejor informada y con mejor criterio que la de ayer-, ha evolucionado en estos cinco últimos años favorablemente a las sentencias en que se formaron los artistas vascos, y, por consiguiente, les es propicia en este momento, y se tendrá así un esquema de los elementos que en este punto trabajan para para la disolución del núcleo artístico bilbaíno (...). Con este este momento que nosotros creemos es de dispersión local e incorporación nacional, coincide la primera Exposición Internacional de Arte de Bilbao. ¿Cerrará acaso un pequeño ciclo en el movimiento artístico bilbaíno?".⁷¹⁹

En otro comentario iba más allá aún, la exposición respecto a la cual se mostraba muy satisfecho y consideraba la mejor celebrada hasta el momento en España en el plazo de unos cincuenta años, señalaba un momento no de culminación sino de inicio de una *decadencia*, , ya que empezaba a echar en falta el relevo de la juventud, todos los artistas la habían superado.⁷²⁰

3.6.La defensa del eclecticismo.

Sin embargo, desde el estudio de la crítica de Francés , también se puede llegar a interesantes conclusiones. También Francés se congratulaba con la exposición y la consideraba un acierto por parte de los organizadores. El desde sus escritos había contribuido a difundir el arte vasco también en la crítica madrileña y lo seguiría haciendo en los años sucesivos, como se ha venido viendo.⁷²¹ Pero también lo ha hecho desde la organización de distintas exposiciones, en un afán clarísimo por dar a conocer el arte nuevo de las distintas regiones españolas.

⁷¹⁹ Fragmento de un texto de Juan de la Encina publicado en *El pueblo vasco*, 19, septiembre de 1919, y reproducido por González de Durana en "La invención de la pintura vasca", *Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1870-1918*. Ministerio de Cultura. Barcelona, 1993, p. 402.

⁷²⁰ Vid. Juan de la Encina: "La Exposición de Bilbao". *Hermes* Bilbao, agosto- septiembre 1919, en *La trama del arte vasco y selección de artículos publicados en Hermes*. Espasa Calpe, 1981. Madrid, pp. 220-235.

⁷²¹ El seguimiento de los artistas desde la crítica de Francés lo iniciamos en este apartado en los años 1914 ó 1915, en general, pero ya se sigue el artista lo más completo posible en las distintas publicaciones del autor aunque se superen los años del apartado (1914-1922).

Así, en el mismo año de 1919, se celebraría en el mes de abril la Exposición Española en París, para lo que se pidió el consejo de Francés y de otros críticos, Vegue y Goldoni y Rafael Doménech en los trabajos preparatorios del Comité de Organización, y la elaboración de una conferencia sobre "La moderna pintura española" que debía pronunciarse primero en Madrid y luego en París y que, según su criterio, se iniciaría con la pintura de Sorolla y terminaría con Picasso.

"Durante unos días imaginamos borrar, con una exposición selecta y verdaderamente *actual* aquel mal recuerdo de la Exposición francesa el año anterior.

¡Pronto se desvanecieron nuestras ilusiones!. Los críticos solicitados como elementos activos en el Comité, fueron relegados al aspecto secundario de propagandistas, desde la tribuna del Ateneo. El Comité seguía siendo el mismo coro de mudos, sordos, ciegos, manejados por el capricho y las pasiones de D. Gonzalo Bilbao, como en la desdichada Exposición francesa. La crítica sólo vio los cuadros en el Salón de la Sociedad de Amigos del Arte, ya embalados, y se le mostraron listas incompletas.

Los señores Doménech y Vegue dieron sus conferencias en el Ateneo, explicando lo que tenía que ser la exposición en términos laudatorios. Yo me negué a dar mi conferencia. Hasta entonces sólo habíamos visto parte de las obras del Salón de Amigos del Arte, ya *embaladas*, y no quería pecar, como mis ilustres compañeros, por exceso de buena fe y noble entusiasmo."

Entonces se me encargó de la confección del catálogo, y al darme la lista de autores, protesté con toda energía. *Aquello* no era todo el arte español. *Aquello* no podía ser autorizado como la representación exacta de la pintura y la escultura contemporáneas. Tardíamente - incompletamente - se invitó entonces, por exclusiva indicación mía, con listas que yo facilité, a los modernos artistas catalanes y vascos, de los cuales se había prescindido. Se logró de este modo dar un ligero barniz de modernidad a la Exposición".⁷²²

⁷²² Francés, José: "La Exposición española en París". *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, p. 137.

Es evidente que no estaba de acuerdo, de los pintores vascos no había obra de Guinea, Guiard, Iturrino, Echevarría y Mogrobejo; de los catalanes faltaban Joaquín Sunyer, Torres García, Galí, Nogués, Casanovas, Borrell Nicolau, Monegal, Gargallo y Hugué. La conclusión era que "la crítica española no puede autorizar, ni con su presencia en París, ni con su silencio en Madrid, la torpeza consciente de ese lamentable conjunto de obras, donde hay tanta cosa vieja y francamente mala".⁷²³ A petición suya, como señalaba más arriba, de los vascos asistieron Guezala, Gustavo de Maeztu, Julián Tellaeché, Zuloaga, los Zubiaurre; de los catalanes, Ricardo Canals, Feliú Elías, Ramón Casas, Joaquín Mir, Ramón Pichot, Raurich, Rusiñol, y alguno más. Realmente la lista de el resto de participantes⁷²⁴ no hablaba en favor de intentos de renovación en el panorama artístico madrileño.

Simultáneamente a esta exposición se celebraba en Zaragoza la Exposición Hispano Francesa.⁷²⁵ Para José Francés, que formaba parte de la Delegación de Madrid junto con Aureliano de Beruete y Rafael Doménech,⁷²⁶ fue la exposición estrella hasta aquel momento en España y suponía una rectificación de la Exposición de Arte Francés de Madrid de 1918 y una ampliación. Aproximaba artística e intelectualmente a España y Francia, por lo que era favorable desde el punto de vista político y desde el punto de vista artístico era capaz de reunir todas las tendencias del arte español del momento. Francés hacía una declaración de su creencia en posturas eclécticas muy evidente:

"Después de este carácter político debe elogiarse en la Exposición de Zaragoza su eclecticismo estético. En la Sección Francesa figuraban

⁷²³ Francés, José: "De la vida que pasa. La Exposición Española en París" *La Esfera*, num. 275. Madrid, 5, abril, 1919.

⁷²⁴ Aparece recogida por Francés en *El Año Artístico 1919*, pp. 140-144.

⁷²⁵ Sobre esta exposición: *Libro de oro de la Exposición Hispano francesa de Bellas Artes celebrada en la Lonja de Zaragoza durante los meses de mayo y junio de 1919*. Artes Gráficas Mateu. Francés, Jose; "La Exposición Hispano francesa de Zaragoza" *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, pp. 183-206.; Silvio Lago: "La exposición de Zaragoza. La escultura española". *La Esfera*, num. 285. Madrid, 14, junio, 1919.; "La exposición de Zaragoza. La pintura española". *La Esfera*, num. 285. Madrid, 14, junio, 1919.; "La exposición de Zaragoza. La pintura francesa". *La Esfera*, num. 286. Madrid, 21, junio, 1919. García Guatas, M: *Pintura y arte aragoneses (1851-1951)*. Librería General. Zaragoza, 1976.

⁷²⁶ Los delegados en París eran Clará y Beltrán Masses, los de Barcelona Feliú Elías y Carlos Vázquez, y en Bilbao Antonio de Guezala, presidente de la Asociación de Artistas Vascos.

Vid. *El Año Artístico 1919*, p. 206-207.

obras desde los academicismos del Salón de Artistas Franceses hasta las audacias del salón de Otoño, comprendida, claro está, la amplia diversidad de tendencias del Salón Nacional de Bellas Artes. Era, por tanto, como un resumen de la historia de la pintura moderna en Francia, desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días.

La Sección española respondía a este mismo criterio, único que debe predominar en las Exposiciones de Bellas Artes. No se limitaron las invitaciones a los artistas residentes en Madrid, ni mucho menos a los incluidos en el escalafón de medallados.

Se tuvo en cuenta la importancia actual de las regiones españolas en nuestro renacimiento artístico y se invitó a los representantes de todas las tendencias, por retrógradas que parezcan a los impacientes y por muy peligrosa rebeldía que ostenten las miradas tradicionalistas.

Gracias a ello, la Exposición española de Zaragoza no presentaba el espectáculo yermo, amorfo, anodino de tantas otras exposiciones. Era, por el contrario, una expresión dinámica, elocuente, inquieta del arte actual.”

Faltaban algunos nombres, pero no faltaba ninguna tendencia. Los artistas franceses que acudieron a Zaragoza pudieron darse cabal cuenta de que España no está rezagada, y los artistas españoles que no han salido de su patria, y que ni siquiera pudieron asistir a la Exposición Francés de Barcelona, también encontraron suficientes elementos de juicio para su criterio”.⁷²⁷

Las dos declaraciones de eclecticismo de las que, la primera en el tiempo sería ésta de Zaragoza, y la siguiente la de la Exposición de Artistas Vascos, se puede afirmar que suponen casi una declaración de principios de la posición de José Francés ante el arte español de aquellos años que se podría resumir en tres puntos:

a.- El deseo, que ya se había convertido en realidad, de atender mayoritariamente a las manifestaciones artísticas que se producían en España, y digo atender, lo que no

⁷²⁷ Francés, José: "la Exposición Hispano Francesa de Zaragoza". *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, pp. 183-184.

significa dedicar un texto de amplia extensión o explicación a cada una de ellas. Eso supondría excesiva neutralidad que también se podría calificar de ambigüedad. Por ello nos parece importante el hecho de que a través de las Memorandas del *El Año Artístico* se reflejen acontecimientos artísticos ocurridos mes a mes, y es lo que junto a los textos críticos convierte este anuario en un documento indispensable de consulta para conocer el arte de la época.

b.- En ese intento de abarcar ampliamente el arte español, hacerlo por regiones, al comprender que hay una serie de núcleos geográficos que aglutinan y propician la renovación artística. Por ello, la idea de dividir la exposición de Zaragoza y a sus organizadores según este criterio, puesto que a ella concurrirían catalanes, vascos, gallegos, valencianos, andaluces, castellanos, asturianos y extremeños,⁷²⁸ y es muy probable, aunque de esto no hemos obtenido documentación, que fuesen los delegados en Madrid los que se encargasen de reclutar obras de las distintas regiones, en lo que Francés pudo intervenir muy directamente dado su conocimiento de los artistas regionales. De todos modos, siempre situando a la cabeza como modelos a seguir en primer lugar Cataluña y luego el País Vasco.

c.- Y, de nuevo, en ese querer atender a la mayoría, fue ampliando sus esquemas y acercándose a posiciones cercanas como vimos a la vanguardia o incluso vanguardistas. Todo era susceptible de su crítica siempre que hubiese un nexo con la tradición. En el momento en que Francés detectaba esto, el artista fuese de la tendencia que fuese, contaba con su apoyo. Nunca llegaría a explicarlo de una manera sistemática o analítica como pudieran hacerlo Juan de la Encina o Feliú Elías, por citar dos críticos del momento, con lo que tendríamos un vasco, un catalán y un castellano madrileño. Francés carecía de una formación intelectual universitaria, su formación la de un autodidacta y su opción en la crítica de arte, la crítica creadora. Por ello sus explicaciones, más o menos extensas, llegaban a explicar de manera literaria, es decir creando otra obra de arte, la complejidad de un cuadro, una escultura, una ilustración, etc., después de haberse introducido a fondo en la contemplación de la obra de arte de manera sensible e inteligente. Faltan en su crítica muchas veces términos específicos o rigurosos al hablar de los distintos movimientos, pero éstos están explicados por medio de un lenguaje muy personal y muchas veces hermoso.

⁷²⁸Vid. *Ibidem.*, pp. 185-186.

Fruto de ese eclecticismo es el interés que muestra por otros muchos artistas que no pertenecían a las clasificaciones regionales de vascos, catalanes o afines a la vanguardia, sino que desde otras regiones o desde posiciones más individualistas ejercieron su arte, debido a la extensión de este apartado nos vemos obligados a hacer una aproximación de la crítica de Francés sobre estos artistas y adjuntar los textos más relevantes en la antología de textos.

Asimismo, desde sus primeros escritos en *La Esfera*, José Francés deja constancia de la labor de algunos pintores cuya obra se podría calificar de decadente o de decadentismo simbolista, una pintura sugerente, reveladora de contenidos y, en este sentido, literaria o poética, con unos presupuestos formales que procedían del realismo y el naturalismo, pero que evolucionan hacia la modernidad el contacto con la pintura francesa o de otros países europeos. Pintores que habían optado por un camino cuyo origen estaba en el Simbolismo, y que entendían esa vía como otra forma de modernidad. Es importante recordar aquí que José Francés había escrito dos textos dedicados a los *iniciadores o inspiradores* del arte contemporáneo⁷²⁹ Gustave Moreau y Aubrey Beardsley. Lo que ocurre es que el simbolismo que en Europa tomaba carta de naturaleza en el último cuarto del siglo XIX, si bien se extendía casi hasta la Primera Guerra Mundial, en España comenzaba cuando fuera ya iniciaba su decadencia. Sus manifestaciones son muy diversas, pero formalmente adquiere por su exuberancia matices un tanto folklorizantes en algunos casos, y suelen tender hacia formas académicas o al menos tradicionales a partir de la década de los veinte, por lo que sus representantes tienen poca fortuna crítica en las filas de la vanguardia.

Néstor Martín Fernández de la Torre, o Néstor (1887-1938)⁷³⁰ como tradicionalmente se le conocía, era un esteta que no sólo de había situado en la trayectoria del simbolismo, sino que había hecho de esta su forma de vida. Es curiosa la descripción que de su estudio hacía José Francés en 1914. Todo en él era acorde con su personalidad y sus principios estéticos:

⁷²⁹ Vid., supra., notas 432 y 433.

⁷³⁰ Sobre Néstor véase: Silvio Lago: "Artistas contemporáneos. Néstor". *La Esfera*, num 16. Madrid, 18, abril, 1914.; Francés, J: "Néstor y sus estrofas atlánticas". *El Año Artístico 1923 y 1924* Madrid, 1925, p. 236-241, en *La Esfera*, num. 537. Madrid, 19, abril, 1924.; "Evocación y loa de Néstor". *El Museo Canario*, num 10.. Las Palmas de Gran Canaria, 1944, pp. 3-14. Santos Torroella, R: *Néstor*. Espasa Calpe. Barcelona, 1978.; Almeida Cabrera, Pedro: *Néstor*. Viceconsejería de Cultura y deportes. Gobierno de Canarias. Tenerife, 1991.; VV.AA. : *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides* Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria, 1990.

"Es una refinada fiesta de elegancias, de armonías luminosas, de colores casi esmaltados, lo que nos aguarda en el estudio de Néstor(...)

Encontramos la riqueza decorativa de sus lienzos; de igual modo que en su conversación la conciencia de su estética pictórica(...)

Mientras un cuadro evoca suntuosidades de otra época y sanos paganismos de infantiles desnudeces hay en otro la orgía de colores de unos pañolones filipinos con las rosas pomposas y enormes. Delante de una austera estampa de un caballero medieval o sobre la vigorosa energía de un aguafuerte hay un frutero con plátanos, con manzanas de barnizados rojos y amarillos, con piñas y bananas, y chirimoyas y naranjas, vestidas del cadmio de los cielos crepusculares. Estos acordes de frutas que tanto seducen a Brangwyn para sus paneles y a Néstor para sus cuadros.

Mientras en torno nuestro los lienzos del artista desafían a la luz propia, (...) el artista nos habla".⁷³¹

Lo mismo ocurrió con la Exposición de su obra en Madrid en la sala Lisárraga, magníficamente compuesta para la ocasión. era su primera exposición en Madrid y ya Francés lo situaba en ese decadentismo que en este caso se manifestaba por medio del lujo y la ostentación decorativa: "Néstor advenía en el momento propicio, a la hora justa de su arte complejo, que no se sabía bien entonces si era de una franca decadencia o si estuviera formándose allí la esencia perdurable de un innovador".⁷³² Francés se detenía en su historia, su amistad con Mariano Andreu, sus antecedentes simbolistas, su pintura literaria tan paralela a la del poeta canario Tomás Morales, y los diversos temas de su pintura, deteniéndose en el *Poema del mar* que le valió, según Francés, el calificativo de *pintor del mar y sinfonista del Atlántico*⁷³³

⁷³¹ Silvio Lago: "Artistas contemporáneos. Néstor". *La Esfera*, num 16. Madrid, 18, abril, 1914.

⁷³² Francés, José: "Néstor y sus estrofas atlánticas". *El Año Artístico 1923 y 1924*. Madrid, 1925, p. 237.

⁷³³ *Ibidem.*, p. 238.

Se adjunta en los apéndices dos de los textos que sobre Néstor escribió Francés: "La Exposición Néstor". *Mundo Gráfico*, num. 122. Madrid, 25, febrero, 1914.; "Néstor y sus estrofas atlánticas". *El Año Artístico 1923 y 1924*. Madrid, 1925, pp. 236-241.

Julio Romero de Torres (1874-1930),⁷³⁴ otro pintor simbolista pero ligado a su tierra, a la raza, aunque formado en su juventud en los ambientes simbolistas europeos. Artista de personalidad muy acusada que decidió seguir un camino muy personal: "Sus cuadros significaban la suma perfección de un género peculiar y la afirmación personal -únicamente personal, pues sus imitadores fracasaban- de una tendencia concreta. La verdadera orientación estética de Julio Romero surge espléndida en *La musa gitana* (...) Un nuevo concepto de la psicología andaluza brota de ese cuadro admirable de manera limpia y fragante, con fresca y genial intuición de belleza (...) Ese aire de copla (...) que constituyen el encanto misterioso e inestable de toda la pintura de Romero de Torres nace aquí".⁷³⁵ Su obra anterior de tendencia sorollesca se olvida para siempre. Empiezan a partir de esta obra los diferentes períodos evolutivos con obras como *El retablo de amor*, *La consagración de la copla*, *El pecado y la gracia*, *El poema de Córdoba*, *Salomé*. Estas serían sus obras maestras y su arte se situaba, junto con el de Anselmo Miguel Nieto y el de Julio Antonio, en contra del "arte académico y vulgarista".⁷³⁶ Una pintura literaria en cuanto sugerente, que a Francés le sugirió uno de los textos más significativos de la llamada crítica creadora, mediante el cual explicaba el simbolismo en la obra del pintor *El retablo del amor*, expresión del alma de la mujer andaluza.⁷³⁷ Un ejemplo más de ese decadentismo que Manuel Abril supo definir con precisión: "Sensualidad y ensueño; dramatismo y quietud reconcentrada; religiosidad

⁷³⁴ Sobre Romero de Torres véase: Silvio Lago: "La Exposición Nacional de Bellas Artes". *La Esfera*, num. 72. Madrid, 15, mayo, 1915.; "Artistas contemporáneos. Julio Romero de Torres". *La Esfera*, num. 140. Madrid, 2, septiembre de 1916.; Francés, J.: "Un nuevo catedrático en San Fernando: Julio Romero de Torres". *El Año Artístico 1916*. Madrid, 1917, pp. 102-108.; "In memoriam. Julio Romero de Torres y sus mujeres cálidas" *La Esfera*, num. 854. Madrid, 17, mayo, 1930, pp. 6-7; "In memoriam. Julio Romero de Torres y sus mujeres cálidas" *La Esfera*, num. 855. Madrid, 17, mayo, 1930, pp. 6-7.; Abril, Manuel: *De la naturaleza al espíritu*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1935, pp. 67-71.; "Manifiesto de arte" en *Julio Romero de Torres*. Biblioteca Estrella. Madrid.; Catálogo exposición *Julio Romero de Torres (1874-1930)*. Fundación Cultural Mapfre Vida. Madrid, 1993.

⁷³⁵ Francés, José: "In memoriam. Julio Romero de Torres y sus mujeres cálidas" *La Esfera*, num. 854. Madrid, 17, mayo, 1930, p. 7

Incluimos este texto en la antología de textos por resultar el más completo entre los que le dedicó el crítico, y significativo de su visión de la obra del pintor andaluz

⁷³⁶ *Ibidem*.

⁷³⁷ Francés, José: "In memoriam. Julio Romero de Torres y sus mujeres cálidas" *La Esfera*, num. 855. Madrid, 17, mayo, 1930, pp. 6-7. Véase Antología de textos.

cristiana y paganismo carnal...y aún filosófico; sencillez modosa y lujo; muerte...y cante".⁷³⁸

Un pintor del círculo de Romero de Torres, en torno al café de Levante, Valle Inclán, Ricardo Baroja, etc, es **Anselmo Miguel Nieto** (1881-1964)⁷³⁹ del cual Francés escribe un artículo muy elogioso en el que destaca su conexión con el prerrafaelismo y la pintura italiana así como su faceta decorativa:

"Hay en los lienzos de Anselmo Miguel Nieto una sutil alianza de españolismos e italianismos(...) Ajustándose al natura, interpretando fielmente los modelos, sabe además envolver de alma sus cuadros(...) de acordes decorativos. Busca las dificultades técnicas por el placer de resolverlas, con una sencillez inexplicable. Trata el color con la inspiración de un místico y el sentido del ritmo de un poeta".⁷⁴⁰

La obra del pintor **Federico Beltrán Masses** (1885-1949)⁷⁴¹ fue durante estos años casi una constante en la crítica de Francés. Como en el caso de los pintores anteriores, empezaba a hablar de él en 1914, lo que quiere decir que su sensibilidad por entonces era más cercana a la pintura decorativa, decadente y simbolista., "exaltación de paganía y de refinado intelectualismo" que libera de la vulgaridad cotidiana. Obra refinada, elegante, sensual que exalta el color, la luz y del desnudo femenino, teniendo

⁷³⁸ Abril, Manuel: *De la naturaleza al espíritu*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1935, p. 69.

⁷³⁹ Sobre este pintor ver: Silvio Iago: "Los maestros jóvenes. Anselmo Miguel Nieto". *La Esfera*, num. 28. Madrid, 11 julio, 1914.; Cossío, F. de: Catálogo Exposición "Homenaje a Anselmo Miguel Nieto". Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1965.; Brasas Egido, J. C.: *Anselmo Miguel Nieto. Vida y pintura*. Valladolid, 1980.; Brasas Egido, J. C.: *Anselmo Miguel Nieto*. Colección Vallisoletanos num. 25. Valladolid, 1983.

⁷⁴⁰ Silvio Iago: "Los maestros jóvenes. Anselmo Miguel Nieto". *La Esfera*, num. 28. Madrid, 11 julio, 1914.

⁷⁴¹ Sobre federico Beltrán Masses véase: Vid. Silvio Iago: "La vida artística. Un paisaje, unos retratos, una caricatura". *La Esfera*, num.50. Madrid, 12, diciembre, 1914.; "La Exposición Nacional. El odio al desnudo" *Mundo Gráfico*, num. 187. Madrid, 26, 5, 1916.; Artistas contemporáneos. Federico Beltrán Masses. *La Esfera*, num 92. Madrid, 2, octubre, 1915.; "Bellas Artes. La Exposición Beltrán en Madrid". *La esfera*, num. 117. Madrid, 25, marzo, 1916.; Francés, José: "La Exposición Beltrán". *El Año Artístico 1916*. Madrid, 1917, pp. 55-66.; "Arte contemporáneo". *La Esfera*, num 121. Madrid, 21, abril, 1916.; "Beltrán Masses". *Museum*. Barcelona, 1917, pp. 314-330.; "Artistas españoles en París". *El Año Artístico 1918*. Madrid, 1919, pp. 273-281.; Mauclair, Camille et Vauxcelles, Louis: *L'Oeuvre de Federico Beltrán Masses*. París, 1921.; *Federico Beltrán Masses* Monografías de Arte. Biblioteca Estrella. Madrid.; Balakian, A: *El movimiento simbolista*. Madrid, 1969.

como precedentes los maestros flamencos, los franceses del siglo XVIII y del helenismo. Un pintor que viviendo en París desde 1916 vivió al margen de los ámbitos artísticos de renovación,⁷⁴² y que crea una pintura también al margen de la visión pesimista y austera de España. Amigo personal de Francés, mantuvo con él asidua correspondencia.⁷⁴³ Sobre él Francés realizó uno de los textos de las monografías de la Biblioteca Estrella y siempre trasluce en sus escritos la admiración por la magnificiencia de color y luz en sus obras.⁷⁴⁴

Marceliano Santa María(1866-1952),⁷⁴⁵ "el decano de los pintores castellanos",⁷⁴⁶ amigo personal de José Francés, es también una de las constantes de su obra. Describe todas sus facetas, desde la de pintor de historia, retratista magnífico tanto en pintura al óleo como en los dibujos, pintor de Castilla y paisajista. Y siempre es el maestro, se acerca a él ya en la madurez del pintor. Es una muestra más del eclecticismo de Francés, pero no sólo de eso, sino también de la importancia que concedió Francés en su obra a "los precursores de la pintura española contemporánea, en su mayor parte coetáneos de los neoimpresionistas. Ellos (con Francisco Domingo Marqués a la cabeza, Pinazo, Beruete, Sorolla, Santa María, Gimeno, Regoyos, Mir, Riancho, Nonell, Iturrino, Ricardo Baroja, Juan Echevarría, entre otros,) rompieron el cerco de la pintura de historia (aunque en su momento también la practicaran) y salieron de sus estudios al

⁷⁴² Vid. Silvio Lago: "La vida artística. Un paisaje, unos retratos, una caricatura". *La Esfera*, num.50. Madrid, 12, diciembre, 1914.

⁷⁴³ Tres de las cartas conservadas solicitan ayuda de José Francés porque le fue rechazado un cuadro *La maja marquesa* par la Exposición Nacional. Francés lo denunció desde *Mundo Gráfico*, num. 187.: "La Exposición Nacional. El odio al desnudo" Madrid, 26, 5, 1916.

⁷⁴⁴ Adjuntamos en la Antología de textos el publicado por *Museum*: "Beltrán Masses". Barcelona, 1917, pp. 314-330.

⁷⁴⁵ Sobre Santa María véase: Silvio Lago: "Artistas españoles. Marceliano Santa María". *La Esfera*, num. 52. Madrid, 26, diciembre, 1914.; "Dos cuadros de Santa María". *La Esfera*, num. 52. Madrid, 26, diciembre, 1914.; "La Exposición nacional de Bellas Artes. El retrato" *La Esfera*, num. 73. Madrid, 22, mayo, 1915.; Francés, José: "Varias exposiciones". *El Año Artístico 1916*. Madrid, 1917, pp. 331-334.; "La Exposición de Santander. III.- Marceliano Santa María". *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, pp. 297-300.; *Loa y arte de Marceliano Santa María*. Album homenaje del Rotary Club de Madrid a Marceliano Santa María. Madrid, 1934.; "Necrología Marceliano Santa María y Sedano". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1951-52* Madrid, 1952, pp. 401-407.; *Marceliano Santa María*. Ed. Purcalla. Madrid, c.1945.

⁷⁴⁶ Gaya Nuño, J. A. : *La pintura española del siglo XX*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1970, p. 167.

aire libre y el sol".⁷⁴⁷ Finalmente la frase con que definía Francés el arte de Santa María en al Exposición Hispano Francesa de Zaragoza es una síntesis perfecta de su pensamiento: "La elevada norma de su arte refinado, señorial, brotado de la entraña misma de las grandes escuelas de otro tiempo, sin perder coetaneidad con las modernas tendencias".⁷⁴⁸ Definía su arte ante la contemplación del retrato que Santa María había hecho a su mujer, Rosario Acosta de Francés.⁷⁴⁹

El artista valenciano **José Pinazo** (1879-1933)⁷⁵⁰ gozó, asimismo de la estimación de Francés Influidor por la técnica e ideología de su padre, **Ignacio Pinazo Camarlench** (1849-1916),⁷⁵¹ por el sorollismo y el luminismo, pinta en una primera etapa paisajes realistas y retratos, pero se ve que quiere liberarse de este realismo. En 1908 afirma este estilo luminista, con exaltaciones coloristas, en cuadros pintados a la manera de Toulouse Lautrec y Anglada. Pero la confirmación de su estilo llega con *A plena vida* (1910) "que respondía al fogoso concepto del color que está latente en los flamencos y venecianos de los siglos áureos, era también la complacencia, el regocijo de hallazgos cromáticos que sentía un descendiente de hombres mediterráneos".⁷⁵² Es pintor de Valencia pero con otros criterios distintos a los de otros maestros deslumbrados

⁷⁴⁷ Campoy, A.M.: "Marceliano Santa María, pintor de Castilla", en *Marceliano Santa María*. Catálogo General del Museo Municipal. Burgos, 1981, p. 14.

⁷⁴⁸ Francés, José: "La Exposición Hispano francesa de Zaragoza". *El Año Artístico* 1919. Madrid, 1920, p. 188.

⁷⁴⁹ El retrato se encuentra en el Museo Municipal Marceliano Santa María, en Burgo. Se trata de un óleo sobre lienzo, 91 x 116 cms.

⁷⁵⁰ Sobre José Pinazo véase: Silvio Lago: "Artistas contemporáneos. José Pinazo". *La Esfera*, num.128. Madrid, 10, junio, 1916.; Francés, J: "El pintor Pinazo Martínez en Barcelona". *El Año Artístico* 1916. Madrid, 1917, pp. 301-305.; "la Exposición nacional. El retrato. José Pinazo". *El Año Artístico* 1917. Madrid, 1918. ; "José Pinazo y su inquietud renovadora". *El Año Artístico* 1918. Madrid, 1919, pp. 361-367.; "El arte noble, inquieto y sonriente de José Pinazo". *Vell i nou*. Barcelona, 1921, pp. 431-441.; "La vida y la obra de pintor José Pinazo". *Gaceta de Bellas Artes*, num. 429. Madrid, diciembre 1933. 'Abril, Manuel : *Op. Cit.* Madrid, 1935. Gracia Beneyto, C: "Notas para un estudio sobre José Pinazo Martínez". *Archivo de Arte Valenciano*, 1979, pp. 11-118.

⁷⁵¹ Asimismo José Francés dedicó varios estudios a este pintor: "Ignacio Pinazo Camarlench". *El Año Artístico* 1916. Madrid, 1917, pp. 289-291.; "Valencia y Pinazo" *El Año Artístico* 1918. Madrid, 1919, pp. 43-46.; "La vida y el arte de Ignacio Pinazo Camarlench". *El Año Artístico* 1918 Madrid, 1919, pp. 46-64.; Silvio lago: "Los grandes pintores españoles. Ignacio Pinazo Camarlench". *La Esfera*, num. 234. Madrid, 22, junio, 1918.

⁷⁵² Francés, José: "El arte noble, inquieto y sonriente de José Pinazo". *Vell i nou*. Barcelona, 1921, p. 436.

por el sorollismo, "está al margen del sorollismo. No necesita nunca someterse a él para dotar de integra valencianía su arte".⁷⁵³ Su pintura ya no será tanto una pintura naturalista, "cambia el modo de interpretar la región y busca una interpretación más poemática que naturalista",⁷⁵⁴ decía Manuel Abril, otro de sus críticos más favorables. Lo que más destaca Francés es la serenidad que adquiere su obra en su cromatismo, fruto de una inquietud constante que logra una pintura intimista, diáfana y depurada.⁷⁵⁵

Otro pintor valenciano, yerno de Sorolla, **Francisco Pons Arnau** (1886-1953)⁷⁵⁶ es destacado por Francés como retratista en 1916⁷⁵⁷, a lo que añade en 1922 su faceta de paisajista.⁷⁵⁸

El pintor asturiano **Evaristo Valle** (1873-1951)⁷⁵⁹ es para José Francés el pintor asturiano por excelencia, por el que siente especial predilección motivada sin duda por sus ancestros asturianos. Valle exponía en Madrid en 1919⁷⁶⁰ con un lapso de tiempo

⁷⁵³ Francés, José: "La vida y la obra de pintor José Pinazo". *Gaceta de Bellas Artes*, num. 429. Madrid, diciembre 1933, p. 25.

⁷⁵⁴ Abril, Manuel: *Op. Cit.* p. 45.

⁷⁵⁵ El texto que de forma más completa analiza en estos años la pintura de José Pinazo es "El arte noble, inquieto y sonriente de José Pinazo". *Vell i nou*. Barcelona, 1921, pp. 431-441. Más adelante lo ampliaría en un texto que se publicó para conmemorar su muerte: "La vida y la obra del pintor José Pinazo". *Gaceta de Bellas Artes*, num. 429. Madrid, diciembre 1933, p. 25.

⁷⁵⁶ Sobre este pintor véase, además de los escritos de Francés, los siguientes: Pantorba, Bernardino de : *Francisco Pons Arnau*. Barcelona 1952, y Jiménez Blanco, M. D. : *La vida y obra del pintor Francisco Pons Arnau*. Madrid, 1986.

⁷⁵⁷ Silvio Lago: "Artistas contemporáneos. Francisco Pons Arnau". *La Esfera*, num. 96. Madrid, 30, octubre, 1915.

⁷⁵⁸ Silvio Lago: "Exposición Pons Arnau". *La Esfera*, num 463. Madrid, 18, noviembre, 1922. Se incluye en Antología de Textos.

⁷⁵⁹ Sobre Evaristo Valle véase: Silvio Lago: "El pintor de Asturias: Evaristo Valle". *La Esfera*, num. 289. Madrid, 12, julio, 1919.; Francés, José: "El pintor de Asturias. Evaristo Valle". *El Año Artístico 1922*. Madrid, 1923, p. 128-133.; "España fuera de España. Evaristo Valle, pintor de Asturias, en Londres" *La Esfera*, num. 581. Madrid, 21, febrero, 1925.; "La vida artística. Una exposición de Evaristo Valle". *La Esfera*, num. 819. Madrid, 14, septiembre, 1929.; *Madre Asturias*. Ed. Afrodiseo aguado. Madrid, 1945, pp. 89-104.; "Responso a Evaristo Valle". *La Vanguardia*. Barcelona, 21, febrero, 1951.; Lafuente Ferrari, E: *La vida y el arte de Evaristo Valle*. Oviedo, 1963.; Carantoña, F: *Pintores asturianos. Evaristo Valle*. Oviedo, 1972; *Las mascaradas de Evaristo Valle*. Oviedo, 1984. Cid. Priego, C. *Monografías de pintores asturianos. Evaristo Valle*. Gijón, 1977. Barón Thaidigsmann, J: "Evaristo Valle, de la ironía y otras cosas". *Lápiz*, II, num. 20, noviembre 1984, pp. 44-48. Bozal, Valeriano: *Op. Cit.* pp. 158-167.

⁷⁶⁰ Silvio Lago: "El pintor de Asturias: Evaristo Valle". *La Esfera*, num. 289. Madrid, 12, julio, 1919.

desde la vez anterior de diez años (Sala Iturriz, 1909). Sitúa a Evaristo Valle en el grupo de los que abandonaron España dolidos por la incomprensión española y que vuelven poco a poco, algunos de los grandes como Zuloaga y Anglada; otros más cercanos, como Vázquez Díaz, Iturrino, Evaristo Valle. Seducidos por Francia, por la Francia de los postimpresionistas, y han venido a España con mirada nueva: "Evaristo Valle está colocado desde el primer momento fuera de las trayectorias ejercidas por sus compañeros de demarcación geográfica y de época. Su Asturias no es la Asturias de otros pintores asturianos, y es, en cambio, la verdadera Asturias, destacada al fin en este renacimiento artístico de las regiones españolas, (...) con todo el encanto bravo y melancólico".⁷⁶¹ En palabras de Valeriano Bozal, "el único que va más allá de los límites estrechos del regionalismo costumbrista".⁷⁶² Desde su formación en París con Urrabieta Vierge en el campo de la litografía, sus idas y venidas desde París a Asturias, van conformando la pintura de un gran técnico y de un gran lírico: "La pintura de Evaristo Valle tiene (...) bien definidas excelencias: la finura sutilísima del color; la exactitud localista; la ternura poemática, y sobre todo el ímpetu lírico".⁷⁶³ Sobre estas ideas se iba a estructurar la conferencia que pronunció Francés en el Instituto Jovellanos de Gijón en agosto de 1922, a lo que se añadía el repaso de los temas: paisajes de Asturias, mineros, carnavales, ⁷⁶⁴ romerías, el campo, la ciudad y sus gentes, y que supone, en el conjunto de los textos escritos sobre el pintor, el más completo además de bello desde el punto de vista literario.⁷⁶⁵

Por último, José Gutiérrez Solana (1886-1945),⁷⁶⁶ otra personalidad de enorme interés para Francés, no sólo como artista plástico, sino también como escritor y

⁷⁶¹ *Ibidem*.

⁷⁶² Bozal, Valeriano: *Op. Cit*, p. 158.

⁷⁶³ Francés, José: "El pintor de Asturias. Evaristo Valle". *El Año Artístico 1922* Madrid, 1923, p. 130.

⁷⁶⁴ Vid, asimismo, Francés, José: "La vida artística. Una exposición de Evaristo Valle". *La Esfera*, num. 819. Madrid, 14, septiembre, 1929.

⁷⁶⁵ Francés, José: "El pintor de Asturias. Evaristo Valle". *El Año Artístico 1922*. Madrid, 1923, pp. 128-133. Se adjunta en la Antología de Textos.

⁷⁶⁶ Sobre Solana ver: Francés, José: "La Exposición Nacional VI.-. El odio al desnudo" *El Año Artístico 1915*. Madrid, 1916, pp. 98-99.; "La Exposición Internacional de Bilbao. la sección española". *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, p. 329.; "El arte sombrío y acedo de Solana". *La Esfera*, num. 353. Madrid, 9, octubre 1920. "La Exposición Nacional de Bellas Artes. José Gutiérrez Solana". *El Año Artístico 1920* Madrid, 1921, pp. 225-227.; "Gutiérrez Solana". *La Esfera*, num. 398. Madrid, 20. agosto, 1921.; "El arte agrio y fuerte de Solana" *El año Artístico 1921*. Madrid,

al que le unía buena amistad. Hay una idea que destaca en los escritos de Francés sobre las demás respecto al pintor y que queda resumida en la expresión "Solana y su verdad".⁷⁶⁷ La verdad de Solana era su autenticidad en su evolución en la que no hay contradicciones ni decadencias en una trayectoria segura que se hace extensiva a su literatura y a su vida, incluso a su casa, a sus objetos, a su estudio. Francés hablaba de "verticalidad espiritual casi desgarradora",⁷⁶⁸ y observaba referencias literarias a Dostoyevski, Baroja, Poe..., y artísticas, velazqueñas y goyescas. En cuanto al cromatismo sí había ciertas transformaciones en su pintura, aunque ya desde un principio vio en él un formidable poder de dibujante y magníficas dotes de colorista: "los grises, los negros y ocre, los blancos encenizados, lívidos o mugrientos, fueron encendiéndose en rojos urentes, en amarillos vibrantes, en azules hondos, en verdes esmaltados, en violetas de patriciado tonal. Conforme los asuntos de un trágico cotidianismo alcanzaban máxima expresión, dejaban paso a las naturalezas en silencio con las mayólicas de Oriente, con esculturas policromadas; a los floreros alegres y decorativos, a los bodegones de cobres y vidrios brillantes y de porcelanas. pero importa insistir sobre que Solana no destruía entonces nada de cuanto pudiera aparecer antitético de su etapa negra y sombría. porque en los lienzos de hace treinta y cuarenta años ya está latente el Solana que había de fulgurar".⁷⁶⁹

1922, pp. 137-140.; "La Exposición Solana" *La Esfera*, num. 723. Madrid, 12, noviembre, 1927.; "El recio y sensible arte de José Solana". *El Debate*. Madrid, 10, noviembre, 1927.; "Solana y su verdad. *La Esfera*, num. 795, Madrid, 30, marzo, 1929.; "Solana y su gran verdad". *Arriba* Madrid, 22, agosto, 1943.; *Gutiérrez Solana y su obra 1886-1945*. Dalmau Carles Pla, S.A. Editores. Gerona-Madrid, 1947. Francés, J. y Gaillard, G.: *Album de pintura moderna* Prólogo y texto biográfico crítico de... "J. G. Solana", num. 59. Ed. Labor. Barcelona, 1935.; Gómez de la Serna, R.: *José Gutiérrez Solana*. Buenos Aires, 1944.; Sánchez Camargo, M.: *Solana. Historia de una vida y una obra*. Madrid 1946.; Azcoaga: *Gutiérrez Solana, desenmascarado* La Coruña, 1972.; Luis Alonso Fernández: "Estudio crítico de la obra de Solana" en Catálogo Exposición Homenaje *J. Solana*. Madrid, 1985.

⁷⁶⁷ Título que José Francés da al texto que comenta la exposición de la obra de Solana en el Museo de Arte Moderno en 1929, *La Esfera*, num. 795. Madrid, 30, marzo, 1929.

⁷⁶⁸ Francés, José: *Tres pintores madrileños. Leonardo Alenza, Eduardo Chicharro, José Gutiérrez Solana*. Discurso leído el día 28 de octubre de 1961 por el Excmo. Sr. D. José Francés. Instituto de España. Madrid, 1961.

⁷⁶⁹ *Ibidem*, pp. 22-23.

Estas reflexiones⁷⁷⁰ aparecen recogidas en el discurso pronunciado por Francés en 1961 *Tres pintores madrileños. Leonardo Alenza, Eduardo Chicharro, José Gutiérrez Solana.*, pero no son en absoluto nuevas en sus escritos, las venía desarrollando en los textos críticos a partir de 1920,⁷⁷¹ en los que percibimos que fue, sin duda, uno de sus pintores más queridos.

Hasta aquí hemos ido recogiendo los testimonios de José Francés sobre aquellos pintores que más llamaron su atención y dedicación, siguiendo ese criterio y esa, casi norma, que él se marcó del eclecticismo. Realmente fueron muchos más, de tal manera que ha habido que seguir un criterio selectivo basado simplemente en ver quiénes eran los artistas a los que el crítico dedicaba estudios específicos, individuales y con qué periodicidad. Muchos de ellos aparecen, por supuesto, referidos en otros textos dedicados bien a manifestaciones artísticas de carácter amplio como pueden ser las Exposiciones Nacionales, provinciales o locales; Salones de Otoño, de Humoristas o diversos eventos artísticos colectivos. Muchos de ellos formaban parte y eran significativos de un arte regional, como se ha visto en el caso de vascos y catalanes, y que Francés tenía verdadero interés en potenciar desde su crítica, no sólo en esta etapa sino en la siguiente. Sin embargo, está claro que según su criterio merecían ser destacados en el panorama artístico del tiempo a que nos venimos refiriendo.

3.7.- La Escultura

El mismo criterio sería válido a la hora de estudiar el panorama de la escultura en la crítica de Francés. Sin embargo, conviene matizar algo más esta apreciación para abordar el estudio de los escritos dedicados a escultores.

La afirmación de Francés al contemplar el vestíbulo de la Exposición de Arte Francés en Barcelona en 1917, es harto significativa: "Rodin figura al frente de todo el

⁷⁷⁰ Sobre las constantes conceptuales en la obra de Solana y la evolución en la técnica y el cromatismo, ha escrito Luis Alonso Fernández: "Estudio crítico de la obra de Solana" en Catálogo Exposición Homenaje *J. Solana*. Madrid, 1985, pp. 71-74. En este estudio aporta testimonios de otros críticos como Gil Fillol, Juan de la Encina, Manuel del Val, Luis Pérez Bueno que abundan en esta idea.

⁷⁷¹ Francés, José: "El arte sombrío y acedo de Solana". *La Esfera*, num. 353. Madrid, 9, octubre, 1920.; "Gutiérrez Solana". *La Esfera*, num. 398. Madrid, 20. agosto, 1921.; "La Exposición Solana" *La Esfera*, num. 723. Madrid, 12, noviembre, 1927.; "Solana y su verdad. *La Esfera*, num. 795. Madrid, 30, marzo, 1929.

arte contemporáneo".⁷⁷² En efecto, en los primeros diez años del siglo XX Rodin se situaba en el más alto escalafón. Ahora bien, Rodin (1840-1917) era un artista decimonónico cuya obra evoluciona y da paso a la escultura contemporánea.

Valeriano Bozal ha estudiado el origen de la escultura contemporánea en su libro *Los primeros diez años*,⁷⁷³ para lo que enfrenta, o cuando menos compara, la escultura de Rodin y la de Brancusi⁷⁷⁴ en dos conceptos, lo anecdótico frente a lo escultórico. Pero conviene, como él mismo señala, matizar estas ideas. No es que en la obra de Rodin primen los elementos anecdóticos, puesto que son de relevancia lo material y su tratamiento, el contraste entre lo conformado y lo estrictamente material; pero todo queda envuelto por las actitudes, los gestos, la mirada. Y esto ya no es contemporáneo, sino que forma parte de la mentalidad decimonónica, idea que queda expresada en los siguientes términos:

"El volumen, el espacio, la masa, la superficie, la textura, el ritmo, son algunos de los componentes principales de esa "materia prima", (...) En general cabe decir que todos ellos fueron considerados en el siglo XIX como soporte tridimensional de una anécdota, (escena o personaje). Cuando alguien afirma que la escultura es pintura en tres dimensiones se sitúa en este horizonte: los factores plásticos no son sino el soporte que debe ocultarse -como soporte técnico- en la mimética representación del motivo. En este punto tal concepción es paralela a la muy tradicionalmente decimonónica de la pintura que también oculta -considerándolos como soporte técnico o material- la superficie del lienzo, la textura, el tamaño, su objetualidad material, elementos que sólo a finales de siglo empiezan a ocupar el lugar que les corresponde, a ser factores semánticamente valiosos.

La escultura entró en un proceso crítico cuando, en el abandono de las exigencias monumentales / clasicistas (neoclásicas) se orientó por el camino de la narración. Rodin fue la penúltima etapa de esa

⁷⁷² Francés, José: "La Exposición de Arte Francés en Barcelona. IV.- La Escultura". *El Año Artístico 1917*. Madrid, 1918, p. 151.

⁷⁷³ Bozal, Valeriano: *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*. Ed. Visor. Madrid, 1991.

⁷⁷⁴ *Ibidem*, pp. 99-122.

trayectoria aunque alentaran en su obra elementos que miraban a una época nueva. los valores escultóricos no fueron recuperados en el siglo XIX sino en los monumentos, precisamente aquellas obras que valoraban los componentes espaciales y volumétricos, en los que, por la distancia y el tamaño, los rasgos anecdóticos o bien pasaban a segundo término o bien no eran percibidos en absoluto".⁷⁷⁵

De todos modos, añade, que la nueva manera de entender la escultura, cifrado en su escrito en Brancusi, no es algo que nazca de la noche a la mañana, sino que hay inquietudes y reflexiones sobre ello que anuncian el cambio.⁷⁷⁶ Con todo, "inquietudes (que) no encuentran un camino claro, se concretan a veces en una vuelta al neoclasicismo, otras apuntan el naturalismo o se "enredan" en el simbolismo y el art nouveau".⁷⁷⁷

José Francés alude en sus escritos a Rodin, en especial cuando contempla su obra en al exposición de Barcelona (1917),⁷⁷⁸ donde echa de menos sus obras más recientes, más innovadoras, como el *Monumetno a Balzac*. "Rodin arranca de la vida, pero se empapó en la tradición clásica"⁷⁷⁹, decía Francés, que unos años antes, en 1910, lo evocaba en relación con José Clará (1878-1958),⁷⁸⁰ cuando éste obtuvo la medalla de honor en la Exposición Nacional de 1910: "Clará es un acertado evocador del arte heleno.

⁷⁷⁵ *Ibidem*, pp. 109 y 110.

⁷⁷⁶ Así, el texto de A. Von Hildebrand sobre la escultura como arte de creación, no de imitación: *El problema de la forma en la obra de arte* (1893); traducción castellana. Ed. Visor. Madrid, 1988.

Vid. Bozal, V.: *Op. cit.*, p. 110.

⁷⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁷⁸ Francés, José: "la Exposición de Arte Francés en Barcelona. IV. La escultura y VIII. La muerte de Augusto Rodin". *El Año Artístico 1917*. Madrid, 1918, pp 152-156 y 173-179.; Silvio Lago: "El genio de la escultura. Augusto Rodin". *La Esfera*, num. 205. Madrid, 1, diciembre, 1917.

Previamente, en 1914, había escrito un pequeño texto sobre *Los burgueses de Calais* con motivo de la colocación de la obra en Londres, y donde básicamente explicaba el acontecimiento que reflejaba la escultura, así como se quejaba del trato de la sociedad hacia los genios como él.

⁷⁷⁹ Francés, José: "la Exposición de Arte Francés en Barcelona. IV. La Escultura. *El año Artístico 1917*. Madrid, 1918, p. 152.

⁷⁸⁰ Sobre José Clará, aparte los escritos de Francés indicados más abajo, véase: Pantorba, bernardino : *Elogio de José Clará*. Madrid, 1942.; Aguilera E.M.: *José Clará. su vida, su obra, su arte*. Barcelona, 1967.; Gaya Nuño, J.A. : *José Clará*. Barcelona, 1948.; *Escultura española contemporánea*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1957, pp. 43-48.; *Arte del siglo XX*. Ed. Plus Ultra. Madrid, 1977.

Como Rodin sus obras tienen la fuerte vibración estética del arte heleno y antes que nacidas hoy en pleno siglo de aeroplano y democracia parecen desenterradas de otros siglos más bellos, más fuertes, más de emoción y de poesía".⁷⁸¹ *La diosa*, era la obra premiada, y en 1918, cuando Francés vuelve sobre ella lo hace de forma más matizada y sensible:

"La Diosa" es la exaltación apasionadamente sensual de la forma. Toda ella está como recogida en un arrobamiento de belleza, en sana paganía. Habla de los cánones clásicos con palabras nuevas y criterios inéditos. El mundo antiguo se adivina latente en esa gracia dulce de la actitud, en esa línea fácil y clara, que insinúa y recobra las masas".⁷⁸²

Gaya Nuño hablaba de Clará como "inventor y tensor de nuestro clasicismo mediterráneo(...) cabeza de toda una escuela larga en nombres y en obras: como escultor español, goza de la aguda preeminencia de haber inaugurado la renovación de todo el siglo, trayendo a la mostrenca y empalagosa estatuaria de 1900 un aire clásico de dignidad absoluta, al desarrollar el prestigio inmortal y esencialmente plástico del desnudo".⁷⁸³ La corporeidad y serena monumentalidad de *La Diosa* era efectivamente nueva frente a la nimiedad de los desnudos oficiales, lo que el dio seguridad al artista para hacer un alto en el camino, en el que sabía que había acertado, para decidir por donde habría de seguir.⁷⁸⁴ En 1925 ingresaba en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando José Clará, y le recibía José Francés. Su amistad duraría toda la vida por la especial vinculación de Francés a Cataluña desde su segundo matrimonio con Aurea de Sarrá, al parecer modelo de bastantes obras de Clará.⁷⁸⁵ La evolución de su obra la

⁷⁸¹ Francés, José: "Los artistas catalanes en la Exposición". *La Actualidad*, num. 223. Barcelona, 8, noviembre, 1910.

⁷⁸² Francés, José: "Artistas españoles en París". *El Año Artístico 1918* Madrid, 1919, p. 279.

⁷⁸³ Gaya Nuño, Juan Antonio: *Escultura española contemporánea* Ed. Guadarrama. Madrid, 1957, p. 47.

⁷⁸⁴ Vid. Francés, José: "Contestación" al *Discurso leído por el Sr. D. José Clará y Ayats en el acto de recepción pública y contestación del Sr.D. el día 13 de diciembre de 1925*. Real Academia de Bellas Artes de San fernando. Madrid, 1925, pp. 17-33.

⁷⁸⁵ María Asunción Echagüe lo relata de esta manera:

"Apenas comenzó la guerra regresó Francés de Barcelona en un simón con su nueva mujer la recitadora Aurea de Sarrá, inspiradora de gran parte de las esculturas de Clará: era una mujer muy dulce y hermosa"

siguió Francés a través de sus escritos,⁷⁸⁶ destacando, aparte de ese clasicismo contemporáneo, la capacidad técnica, la constancia y el tesón en el trabajo.

En el núcleo catalán la presencia de **Casanovas** (1887-1948), en la misma línea de Clará pero un clasicismo más arcaizante; **Borrell Nicolau**;⁷⁸⁷ **Gargallo** (1881-934), "el orfebre que da a los metales formas de una belleza apasionada y cálida",⁷⁸⁸ y **Manolo Hugué** (1872-1945), el *Manolo* compañero de los cubistas en el Céret francés, representa la tendencia más avanzada, más acuciada por las regresiones primitivistas",⁷⁸⁹ garantizaban la renovación desde la agrupación de *Les Arts i els Artistes*.

Francés apuesta por esa línea de renovación desde el clasicismo, y así en 1915 defiende desde *La Esfera* la medalla de honor para **Mateo Inurria** (1867-1924),⁷⁹⁰ ya que su obra reunía las dos condiciones que consideraba Francés necesarias para su concesión: consagración de una serie de triunfos o cúlmen de una trayectoria abnegada y en lucha por la renovación, o como galardón por un conjunto de obras superior al resto

Echagüe, María Asunción: *Una frente pegada a los cristales*. Veritas. Isla Cristina (Huelva), 1991, p. 90.

⁷⁸⁶ Francés, José: "Artistas españoles en París". *El Año Artístico 1918* Madrid, 1919, pp. 273-281.; *José Clará*. Biblioteca Estrella. Madrid, 1920?.; "Contestación" al *Discurso leído por el Sr. D. José Clará y Ayats en el acto de recepción pública y contestación del Sr.D. el día 13 de diciembre de 1925*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1925, pp. 17-33.; *José Clará*. Exposición Nacional de Bellas Artes. Barcelona, 1960.; "Necrología de Don José Clará y Ayats". *Boletín de la Real Academia de San Fernando 1958*. Madrid, 1958, pp. 7 y ss.

⁷⁸⁷ Vid. supra., pp. 497-498. Este escultor se trató en el apartado de los artistas catalanes por su vinculación con el Cercle de Saint Lluch.

⁷⁸⁸ Francés, José: "La Exposición de Barcelona". *El Año artístico 1918* Madrid, 1919, p. 233.

⁷⁸⁹ *Ibidem.*, p. 234.

⁷⁹⁰ Sobre Inurria véase: Silvio Lago: "El arte de Mateo Inurria" y "La obra de un escultor moderno". *La Esfera*, num. 29. Madrid, 28 julio, 1914.; "Exposición Nacional de Bellas Artes". *La Esfera*, num. 72. Madrid, 15, mayo, 1915.; "Exposición Nacional de Bellas Artes". *La Esfera*, num. 76. Madrid, 12, junio, 1915.; "El monumento a Cervantes. Los proyectos premiados", *La Esfera*, num. 95. Madrid, 23, octubre, 1915.; "El Monumento a Cervantes". *El Año Artístico 1915* Madrid, 1916, pp. 254-259.; "El Gran Capitán" de Mateo Inurria". *El Año Artístico 1916* Madrid, 1917, pp. 229-232.; "Varias exposiciones" *El Año Artístico 1916*. Madrid, 1917, pp. 331-344.; "Un monumento de Mateo Inurria". *El Año Artístico 1918*. Madrid, 1919, pp. 321-324.; "El arte y la política" *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, pp 72-74.; "La sombra de Mateo Inurria" *El Año Artístico 1923-1924*, pp. 395-397.; "Elegía de Mateo Inurria", en *Miradas sobre la vida*. Escoliaro. Biblioteca Hispania. Madrid, 1925.; Gaya Nuño, J.A. : *Escultura contemporánea española*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1957.; Alix Trueba, J.: "Escultura española 1900-1936". Catálogo Exposición *Escultura Española 1900-1936*. Madrid, 1985.

de los concurrentes. Inurria cumplía con los dos requisitos Ya que daba "en al sección de Escultura, que podríamos llamar el triunfo de la escayola, una nota admirable y palpitante de vida donde tanta sensación de muerte, de rigidez, de mal gusto hay".⁷⁹¹ Maestro en el arte del desnudo, de gran virtuosismo técnico había iniciado la renovación desde su tierra natal, Córdoba, hacia un clasicismo formal.

Otro foco de renovación era Castilla, al frente del cual se situaba Julio Antonio (Antonio Rodríguez Hernández, 1889-1919)⁷⁹² nacido en Tarragona y con una primera formación en Cataluña y en Madrid en el estudio de el catalán Miguel Blay, desde 1907. En Madrid se empapa en el ambiente de la época: aventuras galantes, tertulias de café, amistad con Valle Inclán, los Baroja...; trabajador incansable que dibuja rabiosamente frente al modelo ocho horas diarias y figura versátil que también hace ilustraciones de libros, por ejemplo los dramas de Ramón Gómez de la Serna, *El Huerto del pecado*, de Antonio Hoyos o *Alma de santa*, de Eugenio Noel. Abandona Madrid con Miguel Viladrich (1880-1956), para recorrer caminos y senderos apartados. Vuelve a Madrid, pero su nombre no aparece en las Exposiciones Nacionales y, sin embargo, su arte tiene eco entre los artistas jóvenes, que hablan de él con entusiasmo.⁷⁹³ Se convertirá en un representante claro de la escultura castellana en síntesis perfecta con la escultura clásica:

"Interrogó al pasado en los ejemplares museales, siguieron sus manos ritmos clásicos y pretéritos cánones. Después afrontó la realidad, los hombres que alientan en los días actuales y en las tareas que no desvirtúan el racial carácter; fijó en el bronce y en la piedra las

⁷⁹¹ Silvio Lago: "Exposición Nacional de Bellas Artes". *La Esfera*, num. 72. Madrid, 15, mayo, 1915.

⁷⁹² Sobre Julio Antonio véase: Silvio Lago: "Bellas Artes. Pintores y escultores". *La Esfera*, num. 10. Madrid, 7, marzo, 1914.; F.J.: "El monumento a Chapí". *La Esfera*, num. 224. Madrid, 13., abril, 1918, y *El Año Artístico 1918*. Madrid, 1919, pp. 131-135.; "El escultor Julio Antonio y la estatua yacente de Lemonier" *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, pp. 42-47.; "Artistas españoles contemporáneos. El escultor Julio Antonio". *La Esfera*, num. 268. Madrid, 8, febrero, 1919.; "Un suceso artístico. La estatua yacente de Lemonier". *La Esfera*, num. 269. Madrid, 15, febrero, 1919.; "F.J.: "Muerte de Julio Antonio. La vida en silencio". *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, pp. 65-68.; "Exposiciones en Madrid" (Exposición en el Teatro Real de los "Bustos de la Raza"). *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, pp. 117-126.; "La vida artística. Exposiciones en Madrid". *La Esfera*, num. 279. Madrid, 3, mayo, 1919.; "La Exposición Hispano francesa de Zaragoza". *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, pp. 195-196.; *Miradas sobre la vida. Escoliaro*. Biblioteca Hispania. Madrid, 1925, pp. 278-282.; Gaya Nuño, J.A.: *Escultura contemporánea española*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1957.; Alix Trueba, J.: "Escultura española 1900-1936". Catálogo Exposición *Escultura Española 1900-1936*. Madrid, 1985.

⁷⁹³ Francés, José: "El escultor Julio Antonio y la estatua yacente de Lemonier". *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, pp. 42-47.

facies ásperas, melancólicas o plácidas de labriegos, mineros y poetas: los que surcan la tierra, los que la desentrañan, los que sobre ella vuelan.(...)Arcaísmo, realismo, idealismo. he aquí las tres jornadas de su marcha evolutiva hacia la perfección".⁷⁹⁴

El realismo castellano se acrecienta en la obra de **Victorio Macho** (1887-1966),⁷⁹⁵ otro escultor reacio a las medallas, de gran sensibilidad y obra elocuente y profunda que, aunque becado por la Diputación par estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando era más bien autodidacta, si bien Francés reconoce como precedentes a Berruguet y a la tierra castellana: "Tal vez sea el escultor netamente español, el intérprete del alma nacional a través de los tipos característicos y modelados de un modo recio y sobrio que no acusa italianismos de ayer ni reminiscencias de hoy. Todo esto no se aprende en un estudio ni en la Academia, sino en contacto con las gentes. Sus figuras no son voluptuosas, sí austeras, esto es, ha comprendido la enérgica belleza del tipo castellano".⁷⁹⁶ No solamente la belleza, el paisaje, la religiosidad, ausentes sus obras de elementos narrativos, bien sean monumentos a personalidades como *Galdós* o *Cajal* (1918) o esculturas religiosas, caracterizadas por el "misticismo viril" del *Cristo del Otero* (1931) de Palencia, obra comentada con acierto por parte de José Francés en la recepción que ofrecía la Academia de Bellas Artes a Victorio Macho:

"Arte para los infelices, los pobres y los doloridos, ha de tener esa cruda ferocidad o ese lírico simplicismo que es la herencia de los impresionistas franceses o de los expresionistas germánicos(...).

⁷⁹⁴ Francés, José: "El escultor Julio Antonio y la estatua yacente de Lemonier". *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, p. 43.

⁷⁹⁵ Sobre Victorio Macho ver: Silvio Lago: "Artistas contemporáneos. Victorio Macho". *La Esfera*, num. 201. Madrid, 3, noviembre, 1917. Francés, José: "El escultor Victorio Macho. *El Año Artístico 1917*. Madrid, 1918, pp. 379-383. "El monumento a Galdós de Victorio Macho". *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, pp. 30-42.; "El escultor Victorio Macho. *El Año Artístico 1921*. Madrid, 1920, pp. 23-26.; *Miradas sobre la vida. Escoliario*. Biblioteca Hispania. Madrid, 1925, pp. 97-108.; Victorio Macho: *Las alas de cera*. Discurso leído por Don Victorio Macho en el acto de su recepción pública y contestación de D. José Francés el día 25 de junio de 1925. talleres Espasa Calpe. Madrid. 1925.; Brasas Egido, J.C.: *Victorio Macho. Vida, arte y obra* Palencia, 1987.

⁷⁹⁶ Silvio Lago: "Artistas contemporáneos. Victorio Macho". *La Esfera*, num. 201. Madrid, 3, noviembre, 1917. Véase Antología de Textos.

¿Cuál es el concepto del Cristo de Macho, de esa figura nazarena, emergida de la tierra como un gran motivo arquitectónico aislado para el templo ideal de la fe inextinguible?

Más cerca de la austeridad románica que de la exasperación ultramoderna, ese concepto viene de una consustancial capacidad de comprensión cristiana, que rompe con los precedentes inmediatos para romper trayectorias falseadas o interrumpidas por los demás. Responde a un esfuerzo frenético por la libertad de la idea y el sentido exacto de la tradición. No le preocupa o le contagia la obsesión aduladora, el acomodaticio servilismo hacia lo bonito, lo agradable o lo sensiblero. Esto último no fue nunca un problema para Macho".⁷⁹⁷

Este fue el valor de la escultura de Victorio Macho y de la escultura castellana que José Francés supo captar y transmitir, la identificación con la tierra, con la raza, herencia evidente de la mentalidad noventayochista, a la vez que la importancia de los volúmenes, los materiales frente a lo meramente anecdótico. Y así, es significativo en relación con esto, el pensamiento de Victorio Macho recogido por Francés ya en 1919

"Aprendamos a interrogar al mármol tal como surge de la cantera; contemplémosle con un sentimiento religioso; no destruyamos sus bellos planos; no profanemos la santa pureza de sus entrañas para grabar en su blancura divina ideas torpes o vulgares; por el contrario, mirémosle como algo sagrado y misterioso, y así nos mostrará su milagro. (...)"⁷⁹⁸

Valeriano Bozal incide en la idea de que, desde una óptica estética, la escultura castellana trascendió lo puramente regional de tal manera que dio un gran paso hacia delante ya que "estamos ante piezas que crean valores significativos a partir de la

⁷⁹⁷ Francés, José: "Contestación" del Sr. D. a *Las alas de cera*. Discurso leído por Don Victorio Macho en el acto de su recepción pública y contestación de el día 25 de junio de 1925. talleres Espasa Calpe. Madrid. 1925, p. 37.

⁷⁹⁸ Francés, José: "El monumento a Galdós de Victorio Macho". *El Año Artístico 1919*. Madrid, 1920, p. 42.

condición escultórica del volumen. Este no se reduce a soporte de una anécdota , aunque anécdota haya”.⁷⁹⁹

En la línea de Victorio Macho estaba **Juan Adsuara** (1891-1973), aunque no era tan contundente como el anterior. Viene aquí Adsuara porque también Francés lo recibió en la Academia de Bellas Artes, y en su discurso, en el cual el crítico alababa la actitud de España en general en cuanto que no había roto con la tradición. En general, los pintores que quisieron separarse , se expatriaron, los escultores no. A los grandes valores : Benlliure, Marinas e Inurria, les sucedió la llamada "generación de Alfonso XIII, denominación al parecer dada por Eugenio Hermoso. A ella pertenecían Juan Adsuara, Julio Antonio, Victorio Macho, José Capuz, Mateo Hernández, Federico Marés, José Planes, Julio Vicent y Asorey; eran posteriores a la generación de los Clará, Casanovas, Huerta e Higuera. En términos generales, reconocía Francés, la escultura no abogó por la vanguardia, pero tampoco quedó rezagada en el clasicismo. Aprendió la talla en madera, consustancial a la plástica hispana , y la importancia de los materiales duros que exigían precisión en el tratamiento del volumen.⁸⁰⁰

Muchos de ellos aparecen en las páginas de Francés, como **Moisés de Huerta** (1881-1962),⁸⁰¹ a quien equipara en su arte al de Inurria, Clará, Capuz, Julio Antonio, en la misma tendencia de renovación clasicista hacia el realismo; **Mateo Hernández** (1884-1949),⁸⁰² también escultor castellano , pero no ejerciente como tal, ya que su vida transcurre en Francia , aunque sin adscribirse a una tendencia específica. En París se extasía ante las estatuas egipcias del Louvre, y de ahí surge su escultura animalista. Se enfrenta al bloque de granito, por lo que en su obra es muy importante el sentido del

⁷⁹⁹ Bozal, Valeriano: *Pintura y escultura españolas 1900-1936*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1992, p. 424.

⁸⁰⁰ Vid. Francés, Jose: "Semblanza del autor", en Adsuara, Juan: *Mariano Benlliure y su realismo escultórica* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1948.

⁸⁰¹ Francés, José: "La Exposición de los pensionados". *La Esfera*, num.23.Madrid, 16, junio, 1914.; "Las Parcas", de Huerta". *El Año Artístico 1915*. Madrid, 1916, pp. 24-25.; "Moisés de Huerta. *La Esfera*, num.67. Madrid, 1915.; "Exposición Nacional de Bellas Artes. la Escultura". *La Esfera*, num. 76. Madrid, 12, junio, 1915.; Alix Trueba, J.: "Escultura española 1900-1936". Catálogo Exposición *Escultura Española 1900-1936*. Madrid, 1985.

⁸⁰² Sobre Mateo Hernández véase: Francés, José: "Un escultor español en París. Mateo Hernández". *La Esfera*, num.371. Madrid, 12, febrero, 1921.; Francés, José: "La sección española de la Exposición de Artes Decorativas de París". *El Año Artístico 1925-1926*. Madrid, 1927, pp. 133-139.; "Mateo Hernández". *La Esfera*, num. 683. Madrid, 5, febrero, 1927, pp. 13-15.; Méndez Casal, A.: Catálogo Exposición *Mateo Hernández*. Sociedad de Amigos del Arte. Madrid, 1927.

volumen , así como el acabado de sus figuras.⁸⁰³ Francés, en 1927, recordaba al lector que él había sido el primero en España en escribir sobre Mateo Hernández (*La Esfera*, 1921); después con motivo de la Exposición de Artes Decorativas de París en 1925 se le concede uno de los Grandes Premios⁸⁰⁴ y al exponer en Madrid en la Sociedad de Amigos del Arte rememora una conversación con el escultor en París mientras transcribe un texto escrito de Hernández.⁸⁰⁵

Otros escultores , más ligados a lo regional , como podrían ser Asorey o Quintín de Torre aparecen en sus escritos a partir de 1923, al menos con más frecuencia, como los más innovadores Barral, Pérez Mateos o Juan Cristóbal, por tanto en la nueva etapa.

4.- 1923-1936.

La fecha de 1923, que en el ámbito político quedó señalada por el comienzo de la Dictadura de Primo de Rivera, en el transcurso del arte español del siglo XX no tienen un significado muy especial en su conjunto, salvo haber contemplado los primeros movimientos e iniciativas para la creación de lo que dos años más tarde sería la Sociedad de Artistas Ibéricos,⁸⁰⁶ la publicación de el primer número de la *Revista de Occidente* o la celebración de alguna exposición significativa en el panorama de la renovación como podía ser en Madrid una exposición de Cossío en el Ateneo de Madrid,⁸⁰⁷ o en Barcelona una exposición de Togores en la Sala Parés.

Sin embargo, en la vida de José Francés es un año clave puesto que en febrero tiene lugar su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y respecto a la

803 Francés, José: "Un escultor español en París. Mateo Hernández". *La Esfera*, num.371. Madrid, 12, febrero, 1921.

804 Vid. Francés, José: "La sección española de la Exposición de Artes Decorativas de París". *El Año Artístico 1925-1926*. Madrid, 1927, pp. 133-139.

805 Francés, José:"Mateo Hernández". *La Esfera*, num. 683. Madrid, 5, febrero, 1927, pp. 13-15. Véase Antología de textos.

806 Vid. Brihuega, Jaime: *Las vanguardias artísticas en España 1900-1936*. Ed. Istmo. Madrid, 1981, pp. 239-241.

807 Francés, José: "El artista montañés Cossío". *El Año Artístico 1923 y 1924* Madrid, 1924, p. 15.

crítica de arte, esto supone un punto de inflexión en el que Francés se para a pensar sobre su posición en la crítica de arte.⁸⁰⁸ Ahora bien, ¿han variado los temas, las inquietudes, sus propósitos? Básicamente no, pero en la medida que va variando el panorama artístico, él con sus escritos va tomando postura respecto a la actividad artística, bien por medio de la palabra escrita o bien por omisión. Se ha visto como en los años anteriores el empeño mayor consistió en dar a conocer las innovaciones catalanas o vascas, sin olvidar otras regiones, para tratar de airear y refrescar el ambiente artístico madrileño tan mortecino. Ello le llevó a Francés a percibir que lo que él entendía como renacimiento artístico español del siglo XX venía precisamente de la diversidad peninsular por lo que defendió desde sus escritos con fuerza la relación entre el centro y la periferia.

Por una parte veíamos que Francés iniciaba un seguimiento de algunos artistas que se prolongaba durante estos años y los siguientes a la guerra, por lo que ese seguimiento se incluía en el apartado anterior; por otra al incidir sobre el arte catalán y el arte vasco, el resto de las regiones quedaba algo oscurecido. Y es ahora, cuando la diversidad regional se defiende con fuerza por su parte. Asimismo, las Exposiciones Nacionales, el apoyo a los ilustradores y humoristas y, como novedad el amplio conjunto de críticas hacia el arte hispanoamericano, del que en el apartado anterior había sólo alguna manifestación, la presencia de artistas españoles en el extranjero y las exposiciones internacionales.

1.4.1. La variedad peninsular.

Respecto a las manifestaciones de arte regional destacar la exposición de arte valenciano;⁸⁰⁹ la de arte gallego⁸¹⁰ en la Coruña, arte que ya tenía una cierta tradición de exposiciones colectivas (Madrid, 1912; La Coruña, 1917; Buenos Aires, 1919), fundamentalmente autóctono y en el que destacaba la figura de Francisco Asorey (1889-1961), escultor que aprende del románico y que representa la renovación en

⁸⁰⁸ Vid. supra apartado 2.3: "El método crítico de José Francés: la crítica poética".

⁸⁰⁹ Francés, José: "La Exposición valenciana. La pintura", "La Exposición valenciana. Dibujo y arte decorativo" y "La Exposición valenciana. La Escultura". *La Esfera*, números 493, 494 y 498. Madrid, 16 y 23 de junio, y 21, julio, 1923.

Véase Antología de Textos.

⁸¹⁰ Sobre el arte gallego véase: Estévez Ortega: *El arte gallego*. Ed. Lux. Barcelona, 1930. Sobre esta obra escribió Francés: "Un libro excepcional sobre el arte y los artistas contemporáneos de Galicia". *La Esfera*, num.29, noviembre, 1930, pp. 18-19.

Asimismo véase, AA.VV.: *Pintura gallega*. Caja de Ahorros Municipal. Vigo, 1981.

Galicia desde el apego a lo popular.⁸¹¹ Cinco años más tarde se celebraba una nueva muestra de arte gallego en el salón de *El Herald* de Madrid, organizada por Rafael Marquina. Mucho más enfático y contundente al hablar del arte gallego que del valenciano, donde se había limitado a describir las obras de distintos artistas, mientras que en el caso de Galicia reconoce un arte regional y una sensibilidad colectiva, manifestada en las obras de **Francisco Llorens** (1873-1848),⁸¹² **Castelao** (1886-1950),⁸¹³ **Tito Vázquez** (1870-1952), **Arturo Souto** (1902-1964),⁸¹⁴ **Santiago Bonome**,⁸¹⁵ y en las de los dibujantes y grabadores **Castro Gil** (1891-1961),⁸¹⁶ **Carlos Sobrino** (1885-1978), **Máximo Ramos** (1880-1944)⁸¹⁷ o **Carlos Maside**

⁸¹¹ Francés, José; "La Exposición de La Coruña. El arte gallego y el escultor Asorey". *La Esfera*, num. 514. Madrid, 10, noviembre, 1923.. asimismo, e 1926, con motivo de la Exposición Nacional, le dedica un comentario muy amplio y elogioso en "La Exposición Nacional. III. La escultura" *El Año Artístico 1925-1926*. Madrid, 1927, pp.345-347.

Véase Antología de textos

⁸¹² José Francés escribió sobre su obra en : "Un paisajista gallego. Francisco Llorens". *El Año Artístico 1917*. Madrid, 1918, pp. 32-37.; "Artistas contemporáneos. Francisco Llorens. *La Esfera*, num. 163. Madrid, 10, febrero, 1917; "El ceramista Zuloaga y el paisajista Llorens". *El Año Artístico 1918*. Madrid, 1919, pp. 152-154.

⁸¹³ Sobre la obra de Castelao Francés había ya escrito con anterioridad en: "La Exposición de Arte Gallego en La Coruña. *El Año Artístico 1917*. Madrid, 1918, pp. 341-344.; "El humorismo de Alfonso R. Castelao". *El Año Artístico 1918*. Madrid, 1919, pp. 367-371.

⁸¹⁴ Merece la pena reproducir aquí la opinión que mostraba José Francés respecto a Souto, uno de los artistas gallegos que siguen las pautas marcadas por Castelao y que participará en los ámbitos vanguardistas. La defensa de Francés es más que evidente:

"Arturo Souto ha sido el expositor más discutido. Su colección de pinturas admirables, sus dibujos de recia y personal estructura, la enorme potencia emotiva y sensitiva de este artista, no podían ser aceptados fácilmente. A mi me parece no sólo uno de los primeros valores de la pintura gallega, sino de la española. Es un luminista de extraordinaria fineza, un espíritu de elevada selección intelectual y un colorista creador de gamas delicadísimas"

Francés, José: "Una exposición importante. Los artistas gallegos". *La Esfera*, num. 760. Madrid, 28, julio, 1928, pp. 39-41.

⁸¹⁵ Sobre este escultor, más costumbrista que Asorey, Francés escribió: "Bonome, el glosador plástico de Galicia". *El Año Artístico 1923 y 1924*. Madrid, 1925, pp. 422 y ss.; "Los modernos artistas gallegos. Santiago Bonome". *La Esfera*, num.584. Madrid, 14, marzo, 1925.; "Bonome, el animador de la madera". *La Esfera*, num. 736. Madrid, 11, febrero, 1929.(Véase respecto a los dos últimos la Antología de Textos.)

⁸¹⁶ Francés, José: "Castro Gil en París" *El Año Artístico 1925-1926*, Madrid, 1927, pp. 249-250.

⁸¹⁷ Sobre él Francés había escrito en 1916: "Un dibujante poeta. Máximo Ramos". *La Esfera*, num. 139. Madrid, 26, agosto, 1916.

(1897-1958), que para Francés supuso, en este núcleo "la revelación era la de Maside, dibujante que nos era conocido por su colaboración en la prensa periódica de Vigo; pero cuyas tres estampas, -en curiosa coincidencia con la evolución de Juan Luis- revelan además un ilustrador y un colorista de positivas cualidades",⁸¹⁸ Maside se había formado, como Souto, con Castelao, y serán dos figuras importantes del realismo de los años treinta. Ambos sin desvincularse de lo gallego, llevaron su arte por los derroteros del arte nuevo. Francés supo ver, como en muchas otras ocasiones la capacidad de innovación de estos artistas.

Los artistas montañeses expondrían en 1923 organizados por la sección de artes plásticas del ateneo de Santander. Comparaba el regionalismo de esta zona Francés con los de Galicia, Asturias..., y llegaba a la conclusión de que aquí era mayor la diversidad, desde los temas del mar y la montaña de Tomás Campuzano, los paisajes de Agustín Riancho (1841-1929) a la pintura de Cossío (1898-1970),⁸¹⁹ uno de los pintores más representativos de la vanguardia artística. Este era el año que Cossío marcharía a París después de haber estudiado con Cecilio Pla (1860-1934). A él dedicaría Francés el espacio más amplio de este comentario que compartía con Solana, Gerardo de Alvear (1887-1964), José Santamarina, entre otros.⁸²⁰

Los artistas catalanes⁸²¹ volvían a ser objeto de comentario en su conjunto con motivo de la exposición también celebrada en el Círculo de Bellas artes y organizada por

⁸¹⁸ Francés, José: "Una exposición importante. Los artistas gallegos". *La Esfera*, num. 760. Madrid, 28, julio, 1928, p. 41.

⁸¹⁹ Francés, José: "El artista montañés Cossío". *El Año Artístico 1923*. Madrid, 1924, p. 15. (El texto es el mismo que el dedicado al pintor en el escrito dedicado a los artistas montañeses. Vid *infra*, nota 1388.

⁸²⁰ Vid. Francés, José: "Los artistas montañeses". *La Esfera*, num.515. Madrid, 17, noviembre, 1923. Véase Antología de Textos.

⁸²¹ De nuevo en esta etapa encontramos algunos escritos dedicados a los artistas catalanes:

"El arte optimista de Ramón Pichot" *El Año Artístico 1923*. Madrid, 1924, pp. 84, pp. 84-86.. Con el mismo título aparece en *La Esfera*, num. 490. Madrid, 26, mayo, 1923. Véase Antología de Textos.

"La Exposición Sunyer". *La Esfera*, num.583. Madrid, 7, marzo, 1925.; "Joaquín Sunyer y su noble catalanía". *El Año Artístico 1925-1926*. Madrid, 1927, pp. 19-24.; "El arte de hoy. La pintura ejemplar de Sunyer". *La Esfera*, num 889. Madrid, 17, enero, 1931. (Este es el último escrito de Francés en *La Esfera*) Véase Antología de Textos.

"Vida artística. el escultor Federico Marés". *La Esfera*, num.684. Madrid, 12, febrero, 1927.

Marquina y *El Heraldo de Madrid*, que inauguraba con esta exposición su actividad artística.. Muchos de estos artistas exponían por vez primera en Madrid. Francés los seguía admirando:⁸²² "Arte joven , de años y de normas, este de los catalanes Inos desquita de tantas ineptias y parálisis! (...) No importa que mientras unos tengan acento francés, otros remueven el recuerdo de los italianos -¿no hace pensar, por ejemplo, Dalí en Carlo Carrá o en Giorgio de Chirico?- , para descubrir en todos virtualidad nativa y elocuencia peculiar.(...) La unidad está en el sentimiento filial por la naturaleza materna que caracteriza a los catalanes, en el ansia de evitar -equivocadamente, tal vez-, la más inasequible coetaneidad con la pintura de tradición, raíz y normas españolas".⁸²³

Los artistas asturianos⁸²⁴ celebraron , asimismo por iniciativa de *El Heraldo*, su exposición en las Salas de Amigos del Arte del Palacio de Bibliotecas y Museos.⁸²⁵ José Francés con tal motivo pronunció una conferencia titulada *Asturias, tierra de arte y los artistas asturianos*,⁸²⁶ el escritor destacaba como iniciadores a Evaristo Valle y Nicanor Piñole y abordaba no sólo la pintura, sino la escultura, la ilustración, el grabado,

"Vida artística. Ivo Pascual, el virgiliano". *La Esfera*, num. 692. Madrid, 9, abril, 1927.

"Vida artística. Exposiciones en Madrid" (Sobre José de Togores). *La Esfera*, num. 779. Madrid, 8, diciembre, 1928.

"Un gran artista español triunfa en París. Jose María Sert y sus pinturas murales". *La Esfera*, num. 664. Madrid, 25,septiembre, 1926.

Todos estos escritos quedan recogidos en la Antología de Textos.

822 Francés escribió dos textos muy similares sobre esta exposición: "Arte joven catalán". *El Año Artístico 1925-1926*. Madrid, 1927, pp. 245-247, y "Una exposición de artistas catalanes". *La Esfera*, num.631. Madrid, 6, febrero, 1926. Se incluye en la Antología de Textos.

823 Francés, Jose': "Arte joven catalán". *El Año Artístico 1925-1926*. Madrid, 1927, p. 246.

824 Sobre el arte asturiano véase Barón Thaidigsmann, J.: *La pintura asturiana durante la Restauración* (Tesis Doctoral, 4 ts.) Universidad de Oviedo, 1989, y "Renovación y modernidad de la pintura en Asturias". *Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*. Ministerio de Cultura. Barcelona, 1993.

825 La preparación de esta exposición la hicieron conjuntamente Marquina y Francés, que recorrieron Asturias para su organización. Ello se debía a la vinculación familiar de Francés con la tierra asturiana. Vid. *El Año Artístico 1925-1926*, pp. 463.

826 En *El Año Artístico 1925-1926* aparece reproducido el texto publicado por El Heraldo de Madrid que resumía ampliamente la conferencia. (pp., 466-469)

etc.⁸²⁷ Pocos meses después se celebraba una exposición de pintores avilesinos en la Sociedad de Amigos del Arte de Avilés. Aquí tenía mucho que ver el apoyo de José Francés que estaba vinculado a esta ciudad por sus orígenes familiares.⁸²⁸

Por último, una exposición de artistas andaluces en 1927, organizada con el mismo talante de las anteriores, quizá no tan completa como las otras, pero valoraba muy positivamente la presencia de Vázquez Díaz, Alfonso Grosso,⁸²⁹ Cristóbal Ruiz (1881-1962)⁸³⁰, Fernando Labrada y Verdugo Landi, entre otros.⁸³¹

Francés se planteaba el tema de la existencia de un arte regional ya en 1923, y en caso de que la contestación fuera afirmativa, se preguntaba qué región tendría la supremacía artística. En cualquier caso, se contestaba afirmativamente, al entender que dicho arte se producía al reintegrarse el artista su tierra natal, si bien afirmaba lo siguiente:

"Debe, a lo sumo, reconocerse un regionalismo estético impuro en lo que se refiere a la integridad de los motivos y a la forma de expresarles.

Pureza tanto como racialidad ejemplar. Impureza, equivalente a pegadizos extranjerismos, a un gregarismo feudatario de escuelas (...) francesa o alemanas".⁸³²

Y esa integridad la encontraba en los asturianos y en los gallegos, no tan claramente, por ejemplo, en los montañeses.

³²⁷ Francés, José: "Una exposición importante. Los artistas asturianos". *La Esfera*, num. 643. Madrid, 1, mayo, 1926. Véase Antología de Textos.

³²⁸ Francés, José: "Vida artística. Los pintores avilesinos". *La Esfera*, num. 667. Madrid, 16, octubre, 1926. Véase Antología de Textos.

³²⁹ Francés, José: "España fuera de España. Sevilla en Nueva York". *La Esfera*, num. 662. Madrid, 11, septiembre, 1926.

³³⁰ Sobre él escribió Francés y en él destaca la serenidad, la armonía de colorido y la interpretación de la naturaleza y la figura humano en un esquema de verticales y horizontales: "Vida artística. la Exposición Cristóbal Ruiz". *La Esfera*, num.671. Madrid, 13, noviembre, 1926. Véase Antología de Textos.

³³¹ Vid. Francés, José: "Vida artística. Los artistas andaluces". *La Esfera*, num. 690. Madrid, 26, marzo, 1927. Véase Antología de Textos.

³³² Francés, José: "Los artistas montañeses". *La Esfera*, num.515. Madrid, 17, noviembre, 1923.

Francés estaba convencido de que lo regional informaba la pintura , la escultura , e incluso la arquitectura, como afirma al comentar el envío de García Mercadal a la Exposición Nacional de 1926, *La casa mediterránea*: "Como la pintura y la escultura, la arquitectura marca también las características regionales.(...)Este García Mercadal, que ama la síntesis y la estilización; que construye a grandes planos y con sobrias líneas; que, hijo de su siglo, no por ello se deja contagiar de la extravagancia sin base o el caotismo barroquizante, sino, por el contrario, es claro, escueto y de un admirable optimismo estructural".⁸³³

Francés había sido muy crítico con la *pintura de capa parda*, en el convencimiento de que "en su busca de una pintura de afirmación regional, ocurrió a menudo que los pintores emprendieron caminos al margen del ámbito oficial madrileño. Las novedades vanguardistas y cosmopolitas llegaron a España de manos de un regionalismo que, de acuerdo con la diversidad de situaciones económicas y sociales, no tuvo por qué ser pintura de pastores castellanos y pescadores de Fuenterrabía".⁸³⁴

Respecto a la escultura hace hincapié Francés en el valor que adquiere la técnica para los escultores. Y en especial la talla en madera, algo muy enraizado en el arte español, que contribuye poco a poco al olvido de la mitología y el clasicismo para incidir en el realismo. Entre los que llama imagineros, los ya citados Asorey y Bonome, pero también Juan Cristóbal,⁸³⁵ el vasco Quintín de Torre;⁸³⁶ o Emiliano Barral (1896-1936)⁸³⁷ el maestro en tallar la piedra, heredero de la escultura de Victorio Macho y Julio Antonio. Asimismo, se hace eco del premio concedido en el Concurso Nacional de Escultura de 1926 a Angel Ferrant (1891-1961),⁸³⁸ del que destaca el saber

⁸³³ Francés, José: "la Exposición Nacional. V. La Arquitectura". *El Año Artístico 1925-1926*, pp. 355-356.

⁸³⁴ Equipo Multitud: *Pintura regionalista 1900-1930*. Galería Multitud. Madrid, 1975, p. 3.

⁸³⁵ Sobre su obra escribió en 1917: "Dos artistas granadinos". *El Año Artístico 1917*. Madrid, 1918, pp. 60-62., y en "La Exposición Nacional. V. La Escultura". *El Año Artístico 1925-1926*, p. 350.

⁸³⁶ Silvio Lago: "A propósito de unas figuras bíblicas de Quintín de Torre". *La Esfera*, num. 713. Madrid, 3, septiembre, 1918. Véase Antología de Textos.

⁸³⁷ Francés, José: "La Exposición Nacional. V. La Escultura". *El Año Artístico 1925-1926*, p. 349-350.

⁸³⁸ Francés, José: "Vida artística. Un bajo relieve de Ferrant" *La Esfera*, num. 669. Madrid, 30, octubre, 1926.

prescindir de simbolismos, de helenismos precedentes y sintetizar la realidad que quiere transmitir.

Esta era una faceta de la crítica de estos años acompañada, como se ha visto, de estudios individualizados de la obra de pintores o escultores ligados a su entorno regional, sin olvidar a muchos de los que aparecieron en su crítica en las etapas anteriores y no dejaban de hacerlo en esta: Zuloaga, los Zubiaurre, Echevarría, Maeztu, Solana, Evaristo Valle, José Clará, Mateo Inurria, Tellaeche, Vázquez Díaz o Chicharro, por citar algunos.

4.2. Las Exposiciones Nacionales e Internacionales.

Otro de los temas en la crítica de Francés fue el seguimiento de las Exposiciones Nacionales e Internacionales. Respecto a las primeras, dos cosas. Por un lado, conviene aquí hacer recuento de cuál ha sido la posición de José Francés respecto a la marcha de estas exposiciones aunque sea necesario volver unos años atrás, y por otro, sólo señalar que ha sido una de las plataformas para conocer y dar cuenta de las distintas tendencias existentes en España en estos años, ya que muchos artistas, a falta de apoyos institucionales o privados, como podían existir en Cataluña, necesitaban de estos certámenes para darse a conocer.

En 1915 José Francés iniciaba la serie de comentarios bastante exhaustivos sobre las Exposiciones Nacionales, no limitados al comentario de obras sino a la organización, Reglamento, Medallas, participación de artistas, etc. En 1915 la actividad de Francés respecto a la Exposición Nacional fue de mera crítica, primero al Reglamento, dictado por Real Decreto del 22 de marzo de 1915, por el cual las Exposiciones adquirirían el carácter de internacionales, las medallas adquirirían carácter honorífico y los premios no se repetirían. Asimismo, se llegó al acuerdo de creación de dos Jurados distintos: uno de admisión y adquisición, y otro de colocación y clasificación. Todo esto estaba bien, pero había que hacer algunas matizaciones: la concesión de premios indistintamente a artistas nacionales y extranjeros podía crear descompensaciones, para lo que Francés proponía la concesión de un mayor número de medallas puesto que ya tenían carácter honorífico. Lo mismo podría ocurrir con la adquisición de obras y él debería velar por los artistas españoles, por lo que se debían fijar las cantidades para adquisición previamente, así como el número de obras extranjeras y nacionales que se adquirirían; el criterio de recepción de obras también estaba en precario, dependiendo de la amplitud del local, el merecimiento del artista, lo cual no parecía serio y limitaría el acceso de los artistas jóvenes. Por último hablaba del desdén con que se trataba a los grabadores y las

dificultades de los escultores que debían presentar sus obra en materiales definitivos, lo cual por motivos económicos no era accesible a todos.⁸³⁹

En 1917 su participación sería mucho más activa. En primer lugar renegaba del último Reglamento, "que sirvió para hacer mangas y capirotas en la última exposición de 1915"...(...) Oportunamente rebatimos capítulo por capítulo aquel absurdo Reglamento donde colaboraron la mala fe, la vanidad, la ignorancia y el cacasenismo. El tiempo dio la razón a nuestros artículos. se vio hasta qué punto las observaciones que hicimos antes de inaugurarse la Exposición fueron tristemente ratificadas por los hechos. Se hundió como era lógico el Reglamento y, como es lógico, también, se empezó a planear el que le sustituya".⁸⁴⁰

Para ello se prepararon tres Reglamentos, el de la Asociación de Pintores y Escultores, el del Sr. Sorolla, y el que decían que preparaba el ministro de Instrucción Pública.. Francés afirmaba estar seguro de que el que menos le iba a gustar era el segundo. El primero aportaba como novedad el que pudieran ser Jurados pintores que no tuvieran ninguna medalla, y que esos Jurados fueran elegidos sólo por primeras medallas. Le parecía muy bien.

El que preparaba el Ministerio supone estaría orientado en un sentido moderno, amplio y merecedor de aplauso. El de Sorolla, eran dos proyectos. Uno, sin medallas del que se prescindió en seguida; el otro proponía la creación de un Comité absoluto, permanente, en cuyas manos estaría la suerte del arte español. es decir, se nombraría un Consejo directivo y vitalicio formado por los jóvenes maestros asistentes a la reunión, así como los que hubiesen excusado su asistencia, que dirigirían la vida artística española en los aspectos oficiales.

Francés se pregunta si todos los que pertenecieran a este consejo, que hoy tienen un prestigio alcanzado, sólido...lo tendrían siempre. Cree que no está bien que ese Jurado sea el mismo durante años, aunque no duda de la competencia de quienes lo forman en este momento, y por otro lado tampoco le parece bien que sean los jueces supremos en otros aspectos oficiales de la vida artística: "Serán siempre los únicos, los infalibles, los

⁸³⁹ Vid. Francés, José: "La Exposición nacional.I. El Reglamento". *El Año Artístico 1915*. Madrid, 1916, pp. 81-85.

⁸⁴⁰ Francés, José: "Prolegómenos a la Exposición Nacional". *El Año Artístico 1917*. Madrid, 1918, pp. 92-93.

inapelables? ¿Poseen ellos solos el secreto de la belleza? ¿Se ha detenido en ellos la evolución de arte?⁸⁴¹

Francés asistió a una entrevista con el ministro Julio Burrell para plantearle la inquietud de los artistas españoles sobre la futura Exposición Nacional. En cuanto a los Reglamentos propuso el ministro una macro reunión en la que intervengan representantes de todas las tendencias, artistas consagrados, artistas jóvenes, académicos, críticos de arte. Se celebró una reunión de artistas y críticos de Arte en el Círculo de Bellas Artes que desilusionó a Francés. Se aprobó casi íntegro el proyecto de Sorolla y se puso una vez más de manifiesto, decía Francés, la hostilidad de los artistas a que los críticos intervinieran directamente en las Exposiciones Nacionales. De esta reunión se puede decir que salió hecho el Reglamento de la Exposición Nacional de 1917, "sin que sirviera para evitarlo la intervención desinteresada de quienes, como yo, no estamos ni estaremos jamás conformes con ninguna clase de cacicatos, y mucho menos con los artísticos".⁸⁴²

Con este motivo Francés hacía una declaración de su independencia "Mi intervención en este asunto se limitó a atender el ruego del Ministro de Instrucción Pública y a servir, como siempre, con toda nobleza, a los artistas españoles. Nada más. Mi independencia y sinceridad, hartamente demostradas en todas ocasiones, no me hubieran consentido otra cosa".⁸⁴³ Con él habían asistido otros críticos: Aureliano de Beruete, Rafael Doménech y Francisco Alcántara.

Se convocó una segunda reunión en que se trataba de pedir, por parte de los que no estaban de acuerdo con las decisiones tomadas en la Junta anterior, la revisión de esos acuerdos y algunas modificaciones.⁸⁴⁴ Con todo, el Reglamento de 1915 fue derogado y se aprobó el aconsejado por los artistas que se reunieron a instancia del Ministro en el Círculo de Bellas Artes, es decir, en la primera reunión. En virtud del nuevo Reglamento existirán dos Juntas: una Junta superior formada por artistas premiados con medalla de honor en Exposiciones nacionales o internacionales, convocadas por el Estado, y una Junta ejecutiva, de 34 miembros, encargada de organizar la Exposición, presidida por el

⁸⁴¹ *Ibidem*, p. 94.

⁸⁴² *Ibidem*, p. 101-102.

⁸⁴³ *Ibidem*, p. 98.

⁸⁴⁴ Vid. *Ibidem*. pp. 102-104.

Director General de Bellas Artes y de entre el cual se elegirán por sorteo los individuos que hayan de formar el Jurado de admisión y calificación.⁸⁴⁵

Se celebró una tercera reunión en la Escuela de Pintura ,Escultura y Grabado en la que se tomaron acuerdos referentes a la Exposición de Bellas Artes y se planteó la redacción de un documento que habría de ir dirigido al ministro. Documento que reflejaba la protesta de los artistas por considerar que el nuevo reglamento era más restrictivo aún que los anteriores. En la misma reunión se nombró una comisión, compuesta por Mateo Inurria, Juan Espina y Angel Ferrant, encargados de hacer las gestiones necesarias para fundar la Exposición de artistas libres. Dicha comisión tomó los siguientes acuerdos, con los que José Francés, sin duda ara acorde dada la reproducción de ellos como conclusión a todo lo sucedido con motivo de la redacción del nuevo Reglamento. Paso a reproducirlo por su interés:

"Son éstos romper con la tradición y los convencionalismos, abriendo ancho cauce en el campo de las modernas ideas de libertad e independencia a esa juventud ilustre, pero ilusa, engañada y deslumbrada por los espejismos de la ajena gloria y bienestar de los que consiguieron el triunfo en tiempos de más felices luchas. Destruir el sistema que ató con férreas cadenas el adelanto de las bellas artes en España y creó una generación altiva y poseída de sí misma.(...) Reinaba un triste estado de ánimo, fundado en el incumplimiento de todo lo legislado en materia de Exposiciones Nacionales y en la actitud casi despectiva hacia los centros artísticos, llamados sin duda a informar en estas ocasiones. El secreto en todo y por todo hería el amor propio bien entendido de los artistas, y en este ambiente apareció tarde, muy tarde, el Reglamento y convocatoria oficial para la Exposición del presente año.

Su fondo, sus disposiciones se retrotraen a los tiempos de las reales órdenes, a la disminución de recompensas, a dificultar el ingreso de los que comienzan, y parar el curso de los que pretenden coronar su esfuerzo y ya no corta vida artística, no exenta por cierto de mérito, obteniendo las grandes recompensas a tal fin destinadas; a imposibilitar en todo lo posible la medalla de honor, formando un tan absurdo y

⁸⁴⁵ Vid., *Ibidem*, pp. 104-105

heterógeneo censo de lectores, que perturba la hermosa teoría del sufragio universal.

Como vale más destruir los principios, por grandes que sean , que mixtificarlos y amoldarlos para el servicio de fines ilícitos, de aquí la idea de crear y realizar esta exposición.

Es preciso que de una vez desaparezcan los definidores de las bellas artes, y que toda la infinita variedad de procedimientos, técnicas y conceptos se consagre al principio ya conocido de que el Arte es la "naturaleza vista a través de un temperamento.

En el limitado espacio en que hoy viven y se desarrollan impone la justicia nuevos procedimientos y puntos de vista diferentes.

Se impone, aprovechando la ocasión que proporciona la convocatoria oficial, la resolución de abrir nuevo camino por el cual marchen libres y desahogadas, sin más juicio que el de la opinión pública, todas las tendencias, todas las aspiraciones, todo, absolutamente todo cuanto constituye el noble afán de producir la belleza; afán que hasta en sus desequilibrios -si los tiene- merece consideración y respeto.

"¡Lo pasado, a la historia! ¡Sembremos el presente, y esperemos en el porvenir!".⁸⁴⁶

Las quejas de José Francés son frecuentes en sus escritos. de nuevo en 1920⁸⁴⁷ y años sucesivos,⁸⁴⁸ pero en 1924, se detecta por su parte alguna innovación que cree

⁸⁴⁶ *Ibidem*, p. 106-108.

⁸⁴⁷ Vid. "La Exposición nacional de Bellas Artes. I. El Reglamento". *El Año Artístico 1920*. Madrid, 1921, pp. 195-205.

⁸⁴⁸ Incluso aparece la crítica en los escritos dedicados a los Salones de Otoño, cuando estos salones se convierten para Francés en un burda imitación de las Exposiciones Nacionales. Con anterioridad, desde su creación en 1920, se mostraba esperanzado respecto al talante de la Asociación de Pintores y Escultores, la organizadores de estos Salones, pero en general se mostró muy crítico con estas exposiciones en las que no faltaba la buena intención y, sin embargo, esto no bastaba. La crítica es cada año, podríamos decir, más adversa frente a ello, y de rechazo, frente a las Nacionales.

merece la pena y que, además, él venía solicitando desde tiempo atrás: "Delimitación de funciones en dos jurados distintos; intervención de la crítica de arte dentro de ellos, y reconocimiento de los derechos de raza, de tradición y de identidad espiritual que asiste a los artistas hispanoamericanos para ser considerados como los españoles en un certamen de la vieja patria común. Estas tres importantísimas reformas las he solicitado en artículos periodísticos, las llevé a los organismos oficiales a los que he pertenecido o continuo perteneciendo. Y la más trascendental de todas, la de incorporar el arte hispanoamericano al arte español, se debe a la labor eficaz de la Junta para el Fomento de las relaciones hispanoamericanas y a la indicación concreta, terminante, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando",⁸⁴⁹

El jurado de admisión e instalación estaría formado por representantes de cada una de las entidades artísticas de Madrid, y por un crítico de arte designado por la Asociación de la Prensa; el de calificación elegido por expositores de las distintas secciones entre los que ya habían obtenido medalla de honor o primera medalla en las exposiciones anteriores. El Jurado de admisión estaría por tanto exento del fallo, por lo que las exposiciones podrían tener un carácter más abierto, más actual que le de las anteriores. Quizá esta había sido la petición más acuciante en la crítica de Francés.

A pesar de estas novedades su opinión frente a las Nacionales sigue siendo de desacuerdo y su visión del futuro un tanto lacónica como refleja el siguiente texto, redactado en 1924, que podría ser paradigmático de su opinión sobre estas muestras:

"Hemos censurado tanto las exposiciones Nacionales, tal como se venían celebrando, y tantas veces hemos lamentado la ineficacia de su funcionamiento, que nos fatigaría nuevamente volver a repetir nuevamente los motivos de nuestra hostilidad; poner de relieve una vez más sus defectos, en lo que se refiere al escaso carácter definidor y expresivo de esta clase de exhibiciones oficialmente colectivas; su

Vid. Francés, José: "El Salón de Otoño". *El Año Artístico 1920*, pp. 343-354.; "El tercer Salón de Otoño". *El Año Artístico 1922*, pp. 197-202.; "El Salón de Otoño". *El Año Artístico 1923*, pp. 151-155.; "El V Salón de Otoño". *El Año Artístico*, pp. 259-363.; "El Salón de Otoño". *El Año Artístico 1925-1926*, pp. 177-183.; "El Salón de Otoño". *La Esfera*, num.720. Madrid, 22, octubre, 1927.

⁸⁴⁹ Francés, José: "El nuevo reglamento de Exposiciones Nacionales". *El Año Artístico 1923 y 1924*. Madrid, 1925, .232.

impotencia estética para reflejar con cierta exactitud el valor de las artes actuales; la gangrena burocrática que las corroe y el intercambio de favores entre los mediocres, el "toma y daca" y el "hoy por ti mañana por mi" entre jurados y expositores cuando llega el momento de las recompensas.

No. Ciertamente las Exposiciones Nacionales no suelen ser el mejor exponente del arte español. Se repite en ellas cada dos años el error permanente -al que ellas contribuyen en una afluencia fatal de obras premiadas- del Museo de Arte Moderno, donde podrían y deberían retirarse las tres terceras partes de los cuadros allí almacenados si se quiere que responda a su apelativo.(...)

Claro es que todavía, y en bastantes años, si no se acomete la transformación radicalísima, las Exposiciones Nacionales, seguirán siendo un error.

Error, con buenas intenciones ahora; pero error siempre".⁸⁵⁰

En 1926 un escrito titulado "Epílogo lamentable" denunciaba intrigas, favores, mediocridad en la concesión de primeras medallas de tal manera que superaba este año todo su escepticismo anterior.⁸⁵¹ En 1929 *La Esfera* realizaba una encuesta entre distintas personalidades del mundo artístico bajo el epígrafe *¿Deben suprimirse las Exposiciones de Bellas Artes?* Francés se declaraba de nuevo enemigo de estas muestras. Consideraba que no eran necesarias para el encumbramiento de un buen artista, como le decían los ejemplos de Zuloaga, Anglada o Victorio Macho que no habían necesitado la medalla de honor para su reconocimiento; denunciaba el hecho de que muchos artistas trabajaban sólo para las Exposiciones con el único propósito de conseguir una plaza para la enseñanza, lo que estaba llenando las Escuelas de bellas Artes de ineptos; se mostraba muy duro de nuevo con la actitud de los jurados y anunciaba que progresivamente las medallas irían perdiendo importancia desde el punto de vista económico y serían

⁸⁵⁰ *Ibidem*, pp. 231-233.

⁸⁵¹ Véase en la Antología de Textos; Silvio Lago: "La Exposición Nacional. Epílogo lamentable" *La Esfera*, num. 650. Madrid, 19, junio, 1926.

honoríficas.⁸⁵² Este mismo año de 1929 José Francés formaría por primera vez parte de un Jurado, el de recompensas, en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Lo sería también en la Nacional de 1930 y en otras sucesivas después de la guerra civil.

No sólo a las Nacionales atendía como crítico Francés, sino también a las manifestaciones del arte español en el extranjero. Así el comentario elogioso del pabellón español en Venecia en la Bienal de 1924,⁸⁵³ o el referido a la Exposición Internacional de Pittsburgo que, aunque no aparece firmado descubrimos el estilo y el talante de José Francés en el comentario sobre la organización de la exposición y la petición de obras ya determinadas desde allí a España, lo que evita favoritismos.⁸⁵⁴ En 1925 se celebró en París la Exposición Internacional de Artes Decorativas, Francés formaba parte del Comité General, y escribió sobre este acontecimiento largamente.⁸⁵⁵ En 1926 la siguiente Bienal de Venecia⁸⁵⁶ y en 1928 una exposición de dibujantes españoles en Nueva York,⁸⁵⁷ o la reseña de la obra de Sorolla en la Hispanic Society de Nueva York⁸⁵⁸ la mayor parte de estos comentarios se escribían bajo el epígrafe significativo de "España fuera de

852 Vid. "Encuesta de "La Esfera". ¿Deben suprimirse las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes?. Otras dos opiniones". *La Esfera*, num. 816. Madrid, 24, agosto, 1929.

853 Francés, José: "España fuera de España. El pabellón español en Venecia". *La Esfera*, num. 549. Madrid, 12, julio, 1929.

854 El catálogo de esta exposición estaba prologado por críticos de arte de cada país presentado. De la sección española se encargó José Francés, tal y como dice él en el texto. Ha sido imposible localizarlo.

Vid. "España fuera de España. La Exposición Internacional de Pittsburgo". *La Esfera*, num. 539. Madrid, 3, mayo, 1924.

855 Francés, José: "Vida artística. la sección española de artes decorativas. *La Esfera*, num. 603. Madrid, 25, junio, 1925 (Véase Antología de Textos), y "La sección Española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París". *El Año Artístico 1925-1926*. Madrid, 1927, pp. 134-139. (Este último más completo al incluir los premios concedidos.)

856 Francés, José: "España fuera de España. La Exposición Internacional de Venecia". *La Esfera*, num.654. Madrid,17, julio, 1926, pp. 23-26. Véase Antología de Textos.

857 La Exposición "Caricaturas y Estampas editoriales" organizada por la Unión de Dibujantes Españoles, entidad presidida por *K-Hito* fue organizada por el Bureau de Información Pro España de la "International Telephone and Telegraph Corporation" de Nueva York. El escrito informa sobre las actividades de la asociación y sobre esta exposición.

Vid. Francés, José: "Vida artística. Los dibujantes españoles en Nueva York". *La Esfera*, num.25, febrero, 1928, p. 9.

858 Francés, José: "España fuera de España. Las pinturas de Sorolla en la "Sociedad Hispánica de Nueva York". *La Esfera*, num.638. Madrid, 27, marzo, 1926. Véase Antología de Textos.

España", al que pertenecían otros sobre artistas como los dedicados a Alfonso Grosso, José María Sert o Evaristo Valle.

Realmente durante estos años Francés no había escatimado esfuerzos por dejar constancia de la mayor parte de manifestaciones artísticas acaecidas en España o fuera de ella, pero relacionadas con el arte español. En este sentido, vale la pena destacar el esfuerzo reflejado en las "Memorandas" de los últimos años de *El Año Artístico* donde se encuentran datos sobre exposiciones, concursos de diversa índole: carteles, escultura, pintura; conferencias pronunciadas, necrológicas, convocatorias a exposiciones, comités de organización, homenajes en el mundo del arte, nombramientos de Académicos, entre otras.

Sin embargo, y en su favor, hay que decir que no se limita a ser mera noticia, sino que a lo largo de la lectura de sus escritos vemos como ha ido emitiendo juicios acertados y ha sabido detectar las innovaciones de una serie de artistas que iban a ser de suma importancia en el panorama de la renovación en contextos de no vanguardia.. Sin dejar de recordar a Barradas, Torres García, Celso Lagar, Vázquez Díaz, los Delaunay, Bagaría o Castelao en el terreno de la caricatura, y cuya actividad fue tan importante para el escritor en el período anterior de 1914 a 1922, no se pueden desdeñar los juicios emitidos sobre Arturo Souto, Carlos Maside, Francisco Asorey, Santiago Bonome, Castro Gil, Máximo Ramos, Llorens, Cossío, Solana, Sunyer, Ivo Pascual, Evaristo Valle y Nicanor Piñole, Cristóbal Ruiz, Labrada, Juan Cristóbal, Emiliano Barral, Angel Ferrant o García Mercadal. todos ellos con feliz acogida en las páginas de Francés.

4.3. Algunos nombres nuevos

En la obra crítica de Francés de estos años no se pueden dejar de mencionar los escritos dedicados, por breves que sean, a figuras como **Carlos Sáenz de Tejada** (1897-1958), que en el Salón de Otoño de 1923 pareció a Francés "la revelación más valiosa de todo el certamen, por cómo aprovechando sus sólidos conocimientos técnicos, el dominio factual de una enseñanza sin prisas ni arbitrariedades llega ahora a síntesis amplias de gran potencialismo decorativo y de un profundo ahincamiento psicológico",⁸⁵⁹ y que en seguida se convertiría en asiduo dibujante de *La Esfera*. Asimismo, en dicho certamen llamó su atención **Esplandiú**, por sus magníficos dibujos

⁸⁵⁹ Francés, José: "El Salón de Otoño". *El Año Artístico 1923 y 1924*. Madrid, 1925, p. 154.

que le recordaban a Bartolozzi.⁸⁶⁰ De la misma manera en 1924 destacaba la participación de Alberto en cuanto a las novedades del Salón,⁸⁶¹ o la celebración de una exposición de "Apuntes" en el Ateneo de Madrid.⁸⁶² José Moreno Villa (1887-1955),⁸⁶³ una de las figuras más importantes de la renovación vanguardista de estos años en sus diversas facetas de pintor, historiador y crítico de arte, merece dos escritos en la obra de Francés. El primero elogia la realización del catálogo de dibujos de maestros antiguos del Instituto Jovellanos de Gijón,⁸⁶⁴ y el segundo se refiere a su obra de forma acertada:

"Moreno Villa es uno de los más finos vigías de las sensaciones y de las formas insinuadas o de las rectificadas en el tiempo presente. Tiene para descubrirlas y advertirlas a los demás, aquella aguda percepción espiritual que no se somete a límites demasiado repletos de gente a gusto con las metas(...)

Tiene un rigorismo casi científico y revelan voluptuosa tortura los fragmentos literarios o plásticos de esa obra suya, que es, en cierto modo, un sismógrafo espiritual del artista(...)

Lo que importa comprender en la pintura de Moreno Villa es su calidad fundamentalmente pictórica, su atención, ávida siempre de no dejar irse ninguna sugerencia intelectual brotada por la mezcla de tonos o el entrecruce de ritmos.

⁸⁶⁰ Vid. *Ibidem*.

⁸⁶¹ Vid. *Ibidem* p. 261.

⁸⁶² Vid. *El Año Artístico 1925-1926*, p. 464.

⁸⁶³ Sobre Moreno Villa véase: *José Moreno y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*. Málaga, 1985. ; Catálogo Exposición *Moreno Villa*. Madrid, 1987; Calvo Serraller, Francisco: *Moreno Villa, vanguardista, historiador y crítico de arte*, en *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*. Ed. Alianza. Madrid, 1990. Asimismo, la Memoria de licenciatura de Concha Vela: *Moreno Villa, escritor de arte* (inédita). Universidad Complutense. Madrid, 1979.

⁸⁶⁴ La obra fue editada con el título *Dibujos del Instituto Jovellanos*. Artes de la ilustración. Madrid, 1926.

Vid. Francés, José: "Los dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón". *El Año Artístico 1925-1926*. Madrid, 1927, p. 387.

Sus paisajes son hipotéticos, pero dotados de profunda raigambre localista. Hace bien en nombrarlas *Color y confirmación de España*. Sus formas humanas están desnudas dos veces: de forma y de movimiento clásico. Las testas de sus caballos se encontrarían a gusto en una metopa o le serán familiares a un ajedrecista. Sus transparencias, contraluces, veladuras y acordes están desligados, por razón de una picridad pictórica, de ese falseamiento que otros pintores les imponen para servicio de una idea o de un episodio.

Hay además, certeras miradas de museista. Moreno Villa, vigía de formas y colores sueltos en el aire libre y los espacios urbanos o campestres, da también el ejemplo de una vigilancia museal⁸⁶⁵.

Supo vaticinar también con vehemencia las posibilidades de dibujante de **Josep Renau** (1907-1982) que en estos años finales de la década de los veinte, cuando todavía su obra era poco conocida y se caracterizaba por un decorativismo estilizado, muy afín a lo déco manifestado en imágenes de andaluzas y valencianas, estilo que afloraría en los carteles comerciales en su etapa posterior, la más conocida a partir de los años treinta. Su comentario a la exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes es lo suficientemente elocuente:

”Imaginaos que por una desmesurada codicia de perfección alguien aspirase a reunir en un solo dibujante las cualidades de varios y ninguno de sus defectos; suponed que se pretendiera formara con los estilos de muchos la personalidad ágil inspirada de unos, y que este uno realizase, sin esfuerzo aparente, con la natural y alegre sencillez del instinto noble, lo que a tantos costara años de lucha y de autoeducación.

Pues ese milagro esa -imaginada imposible- suposición se hacía realidad tangible y visible en la tercera sala de la exposición del Círculo. Nos encontrábamos con el caso de un dibujante que apenas salido de la adolescencia crea con la múltiple sabiduría de los cuatro o cinco maestros del arte editorial en España(...)

⁸⁶⁵ Francés, José: “Un estimulante poderoso. Una elegiaca del paisaje”. *La Esfera*, num. 785. Madrid, 19, enero, 1929. Véase Antología de Textos.

No creo engañarme vaticinándole primacías en las distintas culminaciones que el arte editorial ofrece hoy día a nuestros dibujantes: el cartel, la ilustración, la estampa... En todos y cada uno de esos aspectos guardan a Renau Berger no pequeños triunfos. Y será grato recordar siempre que fue en el Círculo de Bellas Artes de Madrid donde se reveló este dibujante excepcional".⁸⁶⁶

Dos pintores ilustradores del entorno valenciano de Josep Renau, eran los protagonistas de uno de los últimos escritos de crítica de este período: Pedro Sánchez y Genaro Lahuerta (1905-1985),⁸⁶⁷ colaboradores en concreto de la revista *Taula de Lletres Valencianes* (1927-1930), en la que, como en otras de la misma etapa se podía apreciar que es el Art Déco el que "sigue informando un buen número de ilustraciones, incluso en las publicaciones y artistas más radicalmente comprometidos",⁸⁶⁸ Del primero Francés resalta sus escenas familiares que reflejan una actitud contemplativa; de Lahuerta sus temas marineros tan característicos de los años treinta.⁸⁶⁹ De los dos decía Francés: "Pedro Sánchez y Genard Lahuerta al concebir un cuadro no se limitan a resolver un problema de masas, ritmos y tonos. Le saturan de alma, le procuran una intención sentimental sin la cual lo que hay en él de verdadera obra de arte no sería sino una helada lección técnica".⁸⁷⁰

Algo muy parecido decía en 1925 cuando terminaba de pronunciar el Discurso de recepción a José Clará en la Real Academia de Bellas Artes: "La vida en fin, resuelta con unas cuantas líneas singulares que sintetizan belleza externa y emoción íntima: fórmula

⁸⁶⁶ Francés, José: "Vida artística. En el salón del Círculo de Bellas Artes". *La Esfera*, num. 784. Madrid, 12, enero, 1929.. Véase Antología de Textos.

⁸⁶⁷ Sobre Genaro Lahuerta ver: Campoy, A. M. : *Vida y obra de Genaro Lahuerta* Valencia, 1979.; VV.AA.: *Retrospectiva Genaro Lahuerta 1905-1985*. Valencia, 1987.

⁸⁶⁸ Pérez Rojas, Javier, y Alcaide, José Luis: "La ilustración gráfica en Valencia Del Modernismo al Art Déco", en *Del Modernismo al Art Déco. La ilustración gráfica en Valencia*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional. Madrid, 1991, p. 48.

⁸⁶⁹ Vid. Bonet, J. M. : "El camino del puerto", en *Retrospectiva Genaro Lahuerta 1905-1985*. Valencia, 1987, pp. 27-31..

⁸⁷⁰ Francés, José: "Los "géminis" de la pintura española moderna. Pedro Sánchez y Genard Lahuerta" *Revista Española de Arte*. Madrid, 1935, pp. 255-257.

única del arte".⁸⁷¹ Con este convencimiento se había acercado al arte regional, al arte vanguardista por el que decididamente habían optado muchos artistas, pero que todavía estaba imbuido de acentos tradicionales, cosmopolitas, clasicistas o decorativos.

4.4. 1925, una fecha clave. El Salón de los Artistas Ibéricos y la Exposición Internacional de Artes Decorativas.

El año 1925 se convertía en un año emblemático en el arte español de la época debido a dos acontecimientos, la Exposición de Artistas Ibéricos y la Exposición Internacional de Artes Decorativas en París. Frente a las dos emitiría su opinión José Francés. Si juzgásemos por la extensión de lo escrito diríamos que dio más importancia a la Exposición Internacional de Artes Decorativas, y probablemente sí.

Pero vayamos primero a la de los Ibéricos, de la que el nombre no le pareció adecuado y, sin embargo, alaba el tratar de incorporar el arte español a las tendencias del arte universal, el talante optimista frente a los artistas cuyos méritos ya se han reconocido, y sobre todo su *eclecticismo*:

"Porque esto es lo que caracterizaba sobre todo a la Exposición: su eclecticismo, su fogosa libertad de expresión. Entre los cuadros de Arteta, por ejemplo, y los de Dalí, hay una enorme distancia ideológica y técnica. de Solana a Barradas hay que recorrer el infinito camino que separa sus dos sensibilidades antagónicas; entre la estatuaria propiamente tal de Victorio Macho y el dinamismo áspero, sintético, de Alberto, el contemplador descubre extensas perspectivas estéticas; como entre los Zubiaurre y Tejada, Pichot y Bagaría; Mariano Sancho, Echevarría y Fernández Balbuena. Esta pluralidad (...) es lo que daba a la exposición de Artistas Ibéricos su mayor encanto".⁸⁷²

E inmediatamente se hace eco del efecto que ha producido la exposición: beneplácito de algunos escritores con ayuda "¿por que no decirlo?(...) de los *snoobs*",⁸⁷³

⁸⁷¹ Francés, J: "Contestación al Discurso leído por el Sr. D. José Clará y Ayats en el acto de la recepción pública y contestación de el día trece de diciembre de 1925. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 1925, p. 33.

⁸⁷² Francés, José: "Los Artistas Ibéricos". *El Año Artístico 1925-1926*. Madrid, 1927, p. 136.

⁸⁷³ *Ibidem.*, p. 130.

y rechazo de muchos, incluso artistas reconocidos. Y frente a esto, una nueva declaración de eclecticismo que viene a enlazar con las expresiones anteriores sobre el verdadero sentido del arte.⁸⁷⁴

"Es lo que hace cada día más difícil, pero cada día también más indispensable, la actuación del crítico. Porque ha de procurar conservarse neutral y ecuánime entre las dos fuerzas contrarias, entre las dos razones poderosas de un mismo arte que no es viejo ni es nuevo, sino que se manifiesta con arreglo a cada temperamento y a cada gustosa filiación espiritual y factual".⁸⁷⁵

Desde el eclecticismo de los Ibéricos, Valeriano Bozal esboza un panorama del arte de la época muy significativo: "Frente a la habitual tendencia que enfrenta tradición y modernidad, el historiador percibe aquí un juego a varias bandas. Una bien firme y amparada por los poderes públicos que es la del arte tradicional y académico que, apoyado por las instituciones, domina en los salones nacionales; otra es la de un arte menos tradicional, pero que no deja de serlo completamente, que puede manifestarse en diversidad de estilos, desde la pintura "racial" de Zuloaga hasta el noucentisme de Sunyer, ninguno de los cuales tiene mucho que ver con la vanguardia, un arte considerado excesivamente avanzado por los académicos, antiguo y tradicional por los vanguardistas, que cuenta con el apoyo intelectual y crítico de figuras reconocidas como Eugenio D'Ors, Manuel Abril, Ortega y Gasset o Juan de la Encina;⁸⁷⁶ un a tercera banda, que se desprende de este, es la formada por artistas renovadores, aunque no vanguardistas, artistas como Daniel Vázquez Díaz, Cristóbal Ruiz, Arturo Souto, Arteta, Emiliano Barral, etc., que tratan de hacer una pintura y una escultura más modernas, que conocen algunos rasgos del cubismo y los aplican en su composición formal, que conocen otros del surrealismo, pero que no quieren ser cubistas ni surrealistas; una cuarta es la constituida por los vanguardistas, Dalí, Maruja Mallo, los surrealistas catalanes, Oscar Domínguez, el primer Benjamín Palencia, el escultor Alberto, Moreno Villa, etc.,

⁸⁷⁴ Vid, supra, notas 870 y 871.

⁸⁷⁵ Francés, J: *loc. cit.*, p. 130.

⁸⁷⁶

que sólo ocasionalmente constituyen grupo, generalmente de escasa estabilidad, y que son "punta de lanza" del arte nuevo".⁸⁷⁷

Todas están en la crítica de Francés, pero de las cuatro, creo, sin temor a equivocarme, que el arte que él verdaderamente apoyó y en el que se encontraban sus favoritos, era el de la segunda y tercera bandas. De la vanguardia, algunos comentarios como se vio más arriba. Y de los añadidos por Bozal, maestros consagrados instalados en París: Picasso, Miró, Gris, Julio González o Dalí, sólo alguna referencia puntual de Miró o Dalí en alguna colectiva de pintores catalanes, un escrito sobre Picasso⁸⁷⁸ en el que el crítico se reconcilia con el pintor al que en determinados momentos había descalificado duramente en relación con el cubismo, aunque ya en 1919 ante la celebración de la Exposición Española en París, la Hispano Francesa de Zaragoza⁸⁷⁹ o la Exposición de Internacional de Bilbao el talante era otro. De Juan Gris parece significativo que en el año de su muerte no sea José Francés desde las páginas de *La Esfera* el que hable de su persona y de su papel respecto al arte español. Lo hacía un dibujante Enrique Echea,⁸⁸⁰ por lo demás amigo de Gris, que también en sus inicios había colaborado como ilustrador y caricaturista en algunas revistas del París de principios de siglo, y que como tal, mantenía en aquellos años una buena relación con Francés, al que escribía desde allí trasladándole sus más recientes trabajos.⁸⁸¹

⁸⁷⁷ Bozal, Valeriano: *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1936)* Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1992.

⁸⁷⁸ Lo escribe con motivo de una propuesta de la revista *Cosmópolis* para celebrar una exposición Picasso en España.

Francés, José: "Pablo Ruiz Picasso". *Cosmópolis*. Madrid, diciembre, 1930, pp. 20-21.

⁸⁷⁹ Esta exposición debía ser una síntesis del arte español contemporáneo desde Domingo Marqués a Picasso, del que Francés destaca un "Dibujo". Francés era uno de los Delegados del Comité ejecutivo en Madrid.

Vid. "La Exposición Hispano Francesa de Zaragoza". *El Año Artístico 1919*, pp.183-206.

⁸⁸⁰ Echea, Enrique: "In memoriam, Juan Gris". *La Esfera*, num 700, Madrid, 4, junio, 1927.

⁸⁸¹ Son cuatro cartas escritas desde París donde habla de sus amistad con Gosé, que agradece por haberles presentado Martínez Sierra; habla de Echevarría que sería el que se encargase de cobrar por él los encargos, de su participación en revistas, y de su opinión sobre el Salón de Otoño.

Desconocemos la razón por la cual Juan Gris no aparece en las críticas de Francés, al menos en lo catalogado en este trabajo de investigación, pero por su interés evidente al ser de uno de los grandes maestros del arte español, lo incluimos en Cartas (correspondencia cruzada).

Respecto a la Exposición Internacional de Artes Decorativas,⁸⁸² en ella incluso formó parte del Comité general de organización, su conclusión muy general sobre la muestra fue que "se ha conseguido con la Exposición de París reunir (...) una bastante cabal expresión de cómo en los principales países se producen las artes decorativas y se va , dentro de las normas tradicionales, aspirando a un estilo peculiar, característico, a tono con la época presente".⁸⁸³

Pero para Francés esta exposición tenía un significado muy especial. Venía a ratificar la importancia de los dibujantes, caricaturistas, cartelistas, esmaltistas, ceramistas, cinceladores, etc., que tanto había apoyado él desde las páginas de *La Esfera* y desde la organización de los Salones de Humoristas. Frente a las numerosas críticas que había recibido por el talante de estos salones que no se ceñían a la caricatura, sino que añadían manifestaciones de arte decorativo, a las críticas a los dibujantes por considerarlos inferiores a los de otros países europeos, Francés ofrecía una amplia lista de recompensas y se expresaba en los siguientes términos:

"Los Penagos, los Baldrich, los Capuz, los Manchón, los
Gutiérrez Larraya, los "Bon", los "Tono", los Aguirre, los Tejada, los

⁸⁸² La Exposición se abrió el 28 de abril de 1925 con unas premisas de modernidad expresadas en el Artículo Cuarto del Reglamento de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales modernas, que decía lo siguiente: "serán admitidas en la Exposición las obras de inspiración nueva y originalidad real, ejecutadas y presentadas por los artistas, artesanos, industriales, proyectistas y editores que pertenezcan a las Artes Decorativas e Industriales modernas. Serán rigurosamente excluidas las copias, imitaciones y mixtificaciones de los antiguos estilos"(en PROGRAMA, *La Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales*. París, 1925, p. 13.) Artículo que a la hora de ponerlo en práctica no pudo hacerse de forma rigurosa, pues era difícil acabar de un plumazo con los estilos de años anteriores y de final del XIX.. Lo que sí consiguió la Exposición fue la consolidación de las artes decorativas, su popularización mediante la expresión de un lenguaje a medio camino entre las vanguardias y la tradición, capaz de asimilar los rasgos del cubismo y otros lenguajes vanguardistas, pero matizándolos para no provocar rupturas. Un arte muy del gusto medio y sobre todo, expresión "del arte universal, del arte europeo, mejor dicho, como aliado de la vida moderna"(Francés, J: *El Año Artístico 1925-1926* p. 137.)

El edificio de Pabellón español era del arquitecto Pascual Bravo, no muy celebrado por la crítica de la época, y sí, en cambio lo que le acompañaba en su ornamentación: la verja y puerta de hierro forjado del cincelador Juan José, las columnas, leones heráldicos y escudo del ceramista Roberto Roca, la Casa González de cerámica de Sevilla realizó las fuentes y azulejeras Del patio interior; las vidrieras de la Casa Maumejean, con diseños de Néstor, las telas de Mariano Fortuny y Madrazo y de Pérez Dolz, y los muebles del Museo de Artes Industriales. Pero lo más importante de la representación española estaba en el Gran Palais, con la obra gráfica de Penagos, Bartolozzi, Baldrich, Manchón, Capuz y Larraya; las decoraciones de Fontanals, Martínez Sierra y Barradas, a lo que se añadían una serie de proyectos arquitectónicos de Fernández Shaw, Zuazo y Gaudí.

⁸⁸³ Francés, José: "La sección española de la Exposición Internacional de Artes decorativas de París". *El Año Artístico 1925-1926*. Madrid, 1927, p. 136.

Fontanals, los Petit, los Barradas, y muchos más han obtenido elevadas recompensas, han sido solicitados por los Museos de Artes del Libro y del Cartel, para adquisición de obras suyas y se les presenta en artículos de revistas inglesas, francesas, italianas y alemanas, en ejemplaridad de factura y fantasía originales a los artistas de Inglaterra, Francia, Italia y Alemania".⁸⁸⁴

Muchos de los artistas de las críticas de Francés habían obtenido premios: Clará, Mateo Hernández, Mariano Fortuny, Gregorio Martínez Sierra, Salvador Bartolozzi, Barradas y Burmann, el Gran Premio; Barradas, a su vez, Diploma de Honor; Ricardo y Ramiro Arrue, Javier Nogués, Sunyer, Román Bonet, Tomás Gutiérrez Larraya, Martínez Baldrich, Vázquez Díaz y Pascual Capuz, medalla de oro; Ramón Manchón, medalla de plata, y un largo etcetera.⁸⁸⁵

Lo que sí consiguió la Exposición fue la consolidación de las artes decorativas, su popularización mediante la expresión de un lenguaje a medio camino entre las vanguardias y la tradición, capaz de asimilar los rasgos del cubismo y otros lenguajes vanguardistas, pero matizándolos para no provocar rupturas. Un arte muy del gusto medio y sobre todo, expresión "del arte universal, del arte europeo, mejor dicho, como aliado de la vida moderna".⁸⁸⁶ Este era el concepto generalizado en la época de lo que después ha venido a llamarse Art Déco, denominación que entonces no existía ni por asomo, pero tampoco ninguna otra específica. Será a partir de la Exposición "Les Annes 25" (1966) celebrada para conmemorar la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París de 1925, en cuyo catálogo aparecía como subtítulo "Art Déco". En realidad, como señala Pérez Rojas, el término ha extendido su campo semántico de ser la denominación de un arte limitado a objetos decorativos y artes gráficas, a englobar el arte de entreguerras. Con ello se asume que la Exposición Internacional de 1925 no inicia el Art Déco sino que éste venía practicándose, sobre todo en las artes tradicionales y las de la ilustración desde, al menos, diez años antes.⁸⁸⁷

⁸⁸⁴ *Ibidem*, p. 135.

⁸⁸⁵ Vid. *Ibidem*. pp. 133-134.

⁸⁸⁶ *Ibidem.*, p. 137.

⁸⁸⁷ Vid. Pérez Rojas, J.: *Art Déco en España*. Ed. Cátedra. Madrid, 1990, pp. 13-17.

José Francés lo viene a demostrar desde sus estudios en *La Esfera* sobre los dibujantes españoles, la organización de los Salones de Humoristas y el apoyo a la publicación desde la misma revista de gran parte de la obra de estos artistas, con lo que contribuyó antes de tiempo a uno de los objetivos de la Exposición Internacional de Artes Decorativas, la popularización del Art Déco, desde la plataforma de una revista de divulgación de temática muy variada, de marcado corte burgués y aristocrático que en el declive de los años veinte tendría que competir con las revistas de vanguardia,⁸⁸⁸ aunque éstas tendrían acogida entre un público mucho más restringido.

Vanguardia que no había tenido excesiva cabida en la revista, como tampoco la había tenido realmente en el ámbito artístico madrileño. Es más, hasta 1923, fecha en que empieza a colaborar en la revista, por ejemplo, Ramón Gómez de la Serna, después del cierre de la revista *España*, los ecos de la vanguardia aparecen en los textos de Francés. Y como ya se explicó más arriba, no precisamente maltratados. Recuérdese el caso de Celso Lagar, o el más claro y evidente de Barradas, García Maroto o Sonia Delaunay, o incluso el artículo de Francés trayendo a *La Esfera* la actividad de los ultraístas, liderados por Cansinos Assens en aquel texto titulado "Cubismo literario" ilustrado por el dibujante *K-Hito* con rasgos cubistas sin abandonar lo figurativo.⁸⁸⁹ Asimismo, los comentarios a las distintas exposiciones (Bellas Artes de Barcelona, 1918; Internacional de Bilbao, 1919...) en las que participaron pintores vanguardistas.

Por lo tanto, José Francés ha venido preparando el camino para que la vanguardia aflore de una manera más evidente, de una manera tímida y un tanto ambigua, como la revista para la que más escribe, que en palabras de Pérez Rojas, actuaría de la siguiente manera: "*La Esfera*, que agrupa y protege a lo más avanzado de los ilustradores españoles se hace, sin embargo, muy tímidamente eco del arte más estrictamente

⁸⁸⁸ Este tema lo ha estudiado en profundidad Javier Pérez Rojas, por lo que parece innecesario ahondar sobre ello, aún siendo uno de los elementos importantes en la crítica de Francés. Sí es importante relacionarlo con todo un talante ante el arte español de su tiempo.

Vid. Pérez Rojas, J.: "Un momento áureo de la Ilustración Gráfica Española: *La Esfera*", en *Art Déco en España*. Ed. Cátedra. Madrid, 1990, pp. 67-167.

⁸⁸⁹ Francés, José: "Cubismo literario. Historia de Don Juan". *La Esfera*, num. 305. Madrid, 1, noviembre, 1919.

Es curioso que este texto que recoge un fragmento de los diálogos de la *Historia de don Juan*, de Max Jacob, no suele aparecer citado como escrito por José Francés. Sus siglas aparecen al final del escrito que titula "Cubismo literario", y al leerlo está claro el móvil de traer a la revista la noticia de la veladas y acontecimientos literarios del ultraísmo. Véase Antología de Textos.

vanguardista, especialmente en pintura. No obstante en este terreno se mueve en una gran ambigüedad, (...) pues llegaron a colaborar algunos de los pintores y escritores que son piezas fundamentales en el engranaje de la renovación artística y cultural".⁸⁹⁰

Ejemplos de esa ambigüedad son, por citar alguno, el escrito de Francés en el año 1923 sobre Henry Rousseau, en el que al hilo de el comentario sobre este pintor, hace un elogio de la obra de Robert Delaunay y de su actividad como coleccionista de la obra de Rousseau.⁸⁹¹ O la reproducción de una serie de obras de la Exposición de arte celebrada en Berlín por *Der Sturm*, con un comentario a pie de página cargado de ironía que no nos extrañaría nada que fuese del propio Francés.⁸⁹²

4.5. Retorno al clasicismo . Período de reflexión.

En estos años se producía en Europa un retorno al clasicismo, al orden, encabezado por algunos pintores franceses claves en el inicio de las vanguardias como Braque, Derain o Picabia, incluso el mismo Picasso, que vivía su período clasicista. Pero los más representativos de esta tendencia eran pintores franceses cuya actividad se centra en los años veinte, y entre los que podemos contar a André Lhote (1865-1962) o a André Beaudin (1895-1979). Se alzaron voces en España reivindicando esta vuelta a lo clásico, algunas de críticos catalanes, lógico en su trayectoria mediterraneista, como la de Josep Maria Junoy que pronunciaba una conferencia sobre "La crisi del Art actual",⁸⁹³ tema que por otra parte no era la primera vez que exponía. En *La Esfera*, Gómez de la Mata que se encargaba de las crónicas desde París, se expresaba de forma parecida en 1925: "Estamos cada día más lejos del cubismo y otros "ismos" perniciosos a veces y a veces fecundos; pero llamados a anticuarse antes de nacer (...) se percibe que los artistas

⁸⁹⁰ Pérez Rojas, J.: *Op. Cit.*, p. 132.

⁸⁹¹ Francés, José: "Artistas extranjeros. El arte ingenuo de Henry Rousseau". *La Esfera*, num.478. Madrid, 3, marzo, 1923. Véase Antología de textos.

⁸⁹² "El absurdo futurismo". *La Esfera*, num.523. Madrid, 12, enero, 1924.

⁸⁹³ "Conferencia d'en Josep Maria Junoy a l'Ateneu, sobre "La crisi de l'Art actual", en *Gasetta de les Arts* Barcelona, 15, III, 1926.

Recogido el dato en Brihuega, J.: *Op. Cit.*, p. 268-269, donde transcribe un fragmento de la disertación.

retroceden a los antiguos cauces, no respetándolos por completo, sino ensanchándolos en lugar de desviarlos".⁸⁹⁴

José Francés también lo haría en el texto crítico referido a Fernando Callicó, un dibujante catalán, el que la mitad del escrito está dedicado a la exaltación del retorno al orden cuyo paradigma es la pintura de Ingres, en el que entre otras cosas decía:

"No a todos resulta factible el *Retornemos a Ingres* que es como el santo y seña o, mejor, el *Sálvese quien pueda* de una parte de la pintura europea y de otra parte de la española. Es más difícil seguir a Ingres que parodiar a Cezanne y superar a Matisse(...) El propio Picasso, hábil malabarista pictórico (...) que aconseja ahora el ingresismo como depuración estética o al menos como aprendizaje del decoro lineal, obtuvo mayor éxito con sus elucubraciones cubistas que lograr con sus monstruosas bañistas y sus segadores inflados de "africomanía" tan remotos (...) del autor de *La Source*. (...) *Retornar a Ingres* es volver a sentarse largas horas ante el tablero de dibujo y el modelo(...). *Retornar a Ingres* es contribuir a que se restablezca la ponderación estética de nuestra época..."⁸⁹⁵

Francés se ponía de nuevo al lado de la crítica catalana "tan inteligente",⁸⁹⁶ de acuerdo con *Apa* del que reproduce un texto muy favorable al dibujante y a esta tendencia. La vuelta al orden o el *Retornemos a Ingres* planteaba la exigencia de una disciplina, del trabajo capaz de crear un arte perdurable frente a un arte efímero como era el de los ismos, ausencia de exhibicionismo y necesidad de la construcción formal. Se requería la mezcla de inteligencia y emoción frente a la frialdad de la técnica, ideas que han ido apareciendo sucesivamente,⁸⁹⁷ es decir, la realidad aprehendida por el hombre en su integridad desde su capacidad de raciocinio, creación y emoción. Razón e

⁸⁹⁴ Gómez de la Mata: "A propósito del Salón de Otoño". *La Esfera*, num. 624. Madrid, 19, diciembre, 1925.

⁸⁹⁵ Francés, José: "Fernando Callicó. El arte clásico de un dibujante moderno". *La Esfera*, num. 661. Madrid, 4, septiembre, 1926, p. 30. Véase Antología de textos.

⁸⁹⁶ *Ibidem*, p. 31.

⁸⁹⁷ Vid. supra, notas.870 y 871.

inteligencia para expresar la belleza, sentimiento para convertir en arte la mera técnica. Lograr el equilibrio entre estos principios daría lugar al arte clásico.

En este sentido sí estaba ligado Francés a la crítica catalana, sobre todo a la de Feliú Elías que, en opinión de Molins Nubiola tenía mucho que ver con los planteamientos de André Lhote,⁸⁹⁸ ya que fue "uno de los pocos críticos que en el interior del país operaba con los presupuestos teóricos e intelectuales de aquella tendencia reformadora de la crítica internacional, y sobre todo francesa, que representaron de una manera general A. Soficci, A. Derain, A. Lhote o Bissière, equidistante entre el academicismo y de la vanguardia, para la cual el problema fundamental consiste en hacer compatible la modernidad con la voluntad de estilo".⁸⁹⁹

Esto lo podríamos casi suscribir para José Francés, pero no sería suficiente. Francés además de pedir esa voluntad de estilo al artista, se la exigía a sí mismo desde su opción por la crítica creadora, y en este sentido enlazaba con la crítica de Camille Mauclair. Francés partía de Gustave Moreau y Elías de Cezanne. Por su contacto con la tierra catalana y con sus críticos y artistas, Francés se acercó a posturas renovadoras, siendo reacio al cubismo. Se opuso a la pintura de historia, a las manifestaciones del arte más oficial, pero también a la mercantilización progresiva del arte y la figura del marchante, a los snobismos y lo que el llamaba gregarismos y arribismos, así como la afán de teorizar sobre el arte, todo ello achacable al arte de vanguardia. En todo esto coincidían, pero mientras la crítica de Elías era específica de Cataluña, como la de Juan de la Encina lo era mayoritariamente del País Vasco, la de Francés se le caracterizaba por ser más conciliadora, sin duda propiciado por el medio en que se hallaba, Madrid, centro de una periferia mucho muy rica desde una óptica artística.

Con todo, como afirma Brihuega "el tiempo de los Junoy y de otros de su generación había pasado".⁹⁰⁰ Mientras ellos hablan de la importancia y vigencia del

⁸⁹⁸ Pintor que teorizó sobre el cubismo y cuyas obras ejercieron influencia. Atraído por Ingres descubrió en él una nueva visión menos purista que la que tenían de este pintor los románticos y percibió la emoción del pintor ante la naturaleza. Ello le llevó a determinar que "el ideal del arte vuelve a ser un valor de claridad a alcanzar, sin embargo, mediante una nueva sensibilidad" (Venturi, L.: *Historia de la crítica de arte*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1979, p. 303.)

⁸⁹⁹ Molins Nubiola, M.: *Op. Cit.*, p. 97. (traducido directamente del catalán)

⁹⁰⁰ Brihuega, J.: *Op. Cit.*, p. 269.

clasicismo y del descrédito de la vanguardia artística en Francia,⁹⁰¹ revistas como *L'Amic de les Arts* o *La Gaceta Literaria* con personalidades al frente como Sebastián Gasch o Giménez Caballero con el que trabajaban Guillermo de Torre, García Maroto, Moreno Villa, como colaboradores, y Vázquez Díaz, de nuevo Maroto, Moreno Villa, Barradas, Bores, Bagaría, Bartolozzi, Tejada, Mateos y algunos más como ilustradores. La mayoría apoyados por José Francés.

¿Había pasado su tiempo? En un sentido sí, corrían nuevos tiempos artísticos en la España de lvo años treinta que , evidentemente, se alejaban de sus intereses. Por otra parte, desde la atalaya de la Academia seguramente las cosas de veían de manera diferente y desde ahí se enfrentaría al arte de los años siguientes. Ahora, consciente y decididamente, Francés se proponía hacer un alto en el camino, una reflexión sobre su trabajo y creación de estos años. ¿Quizá excesiva tolerancia? ¿Quizá abandono de sus propios ideales en función de los ideales de los demás? Convencimiento de que el arte es algo superior a la mera publicación periódica, convencimiento de que lo importante es la actividad creadora, algo que no estaba de moda,⁹⁰² y de lo que siente se ha ido alejando

⁹⁰¹ Es significativo el escrito de José Francés en 1929 que lleva por título "Agonía de la impotencia grotesca", donde las ideas expresadas en el dedicado a Callicó se ven todavía más acentuadas:

"Crece, afortunadamente en el mundo la violenta repulsa frente a los mixtificadores artísticos. de todas partes surgen las réplicas desdeñosas, las diatribas justas contra los obstinados o los no enterados todavía. Ya no se trata de burlas que recibía el arrivismo desvergonzado de los que se llamaba a sí propios modernos y rebeldes, como un homenaje. Ya no estamos en el período de la desfachatez seudocrítica en que bastaba aun mozalbeta impaciente o un cuarentón fracasado improvisar extravagancias rutinarias para obtener súbita nombradía entre los *snoobs* dispuestos a enrolarse en cualquier novedad que no entiendan. Ya está avanzado el crepúsculo de los negociantes que tenían a sueldo escritores y periodistas para defender las ignominias estéticas de los impotentes y de los incapaces. Basta asomarse un poco fuera de España para convencerse cómo esa aparente suma de "novedades selectas"(...) ya no inspiran apenas risa al otro lado de los Pirineos. Los escasos mixtificadores de algún ingenio o de discreto talento que ayer pirueteaban con la forma y el color se esfuerzan ahora en volver hacia el buen sentido".

"Escolios al no arte. Agonía de la impotencia grotesca". *La Esfera*, num. 788. Madrid, 9, febrero, 1929. Véase Antología de Textos.

⁹⁰² En 1927 Juan de la Encina hacía una reflexión sobre la crítica de arte que resulta harto significativa en relación con este texto:

"El crítico debe negarse con toda la fuerza de su voluntad a ser comodín de artistas -él tiene su arte tan respetable como el de los otros-, a convertirse en solapado anuncio luminoso, en hombre-anuncio, oficio éste (...) al cual quieren los artistas arrastrar al crítico(...). Si la crítica no ejerce función selectiva yo no sé lo que puede ser. No concibo ninguna forma de crítica, ni histórica ni contemporánea, que no obre en tal dirección. Si no selecciona no es crítica. podrá tener también otros cometidos; pero en la raíz de todo está presente y vivo el espíritu seleccionador. si esto es así, ¿en virtud de qué norma ha de comentar un crítico, aunque escriba en los papeles, como yo escribo,

paulatinamente. En una visión absolutamente romántica de su persona y de su actividad de escritor, se sitúa por encima de la mediocridad:

"El crítico ha de evitar el contacto de lo mediocre, por como le enmohece y le desgasta ese contacto su condición natural para una capacidad superior(...). Hay un derecho estético del que hizo, por lástima, dejación el crítico y que ahora tiene el deber de recobrar(...) Y solitario, libre, seguir su camino, después de cumplir este acto de contrición y fe".⁹⁰³

5.- 1939-1964. LA CRÍTICA NOSTÁLGICA.

Pocas cosas nuevas, que no datos, habría que decir ya sobre la actividad crítica de José Francés, salvo que seguiría ejerciéndola reiteradamente desde el año 1939 hasta 1963, un año antes de su muerte. Yo diría que no va a ser, a pesar de la frecuencia, su actividad prioritaria. Esta, como se vio en la biografía sería la dedicación a la Real Academia de Bellas Artes y la serie de actividades derivadas de su cargo de Secretario Perpetuo de dicha Academia. Con todo, alguien que había elevado su voz en favor del arte durante casi treinta años y que había tenido como una de sus principales motivaciones ejercer influencia en el terreno de la creación artística, era difícil o impensable que ahora callase su voz, cuando en general la situación política favorecía el eco casi uniforme del sector crítico en cuanto al camino equivocado seguido por los artistas en un olvido consciente de la trayectoria del arte español.

Varios textos significativos de esta manera de pensar. Por citar alguno, los del crítico Gil Fillol *Pasado y futuro del arte. Responso al vanguardismo*, en el que

ciertamente con gusto, todo lo que le pongan al paso?" (Juan de la Encina: "De arte. Fijando posiciones". *La Voz*. Madrid, 31, octubre, 1927).

Un mes después pedía "que la crítica de arte deambule más, teorice más, suba a planos más serenos, más intelectuales y divague siempre" ("De arte. El X Salón de Otoño.V " *La Voz*. Madrid, 18, noviembre, 1927)

Pero ya en el primer texto aceptaba otra de las maneras de entender la crítica -"él tiene su arte tan respetable como el de los otros"-, la crítica creadora, postura que defendería en una conferencia pronunciada en México en febrero de 1954: "La función de la crítica".

Estos textos y datos están recogidos en Juan de la Encina: *De la Crítica de Arte*. Bilbao, 1993.

⁹⁰³ Francés, José: El arte de hoy. Acto de contrición y de fe". *La Esfera*, num. 801. Madrid, 11, mayo, 1929. Véase Antología de textos.

identificaba vanguardia con snobismo y tradición con retaguardia, por lo que el arte había sufrido un proceso de desespañolización, cuyas consecuencias más inmediatas habían sido el enriquecimiento de los marchantes derivando por tanto en la mercantilización del arte y en su concepto lúdico.⁹⁰⁴ Pero no sólo eso, sino la reivindicación de la pintura de asunto, de la pintura de historia, al entender que el asunto era "estímulo generador del pensamiento del artista".⁹⁰⁵ Los calificativos para los pintores vanguardistas no se hacían esperar: "mal dispuestos y peor dotados,(...) legión de fantasmas que busca desorientada el sitio por donde escapar",⁹⁰⁶ procedían esta vez de Sánchez Camargo (1914-1967).

José Francés escribía este mismo año de 1944 *Síntomas del buen futuro*, realmente de otro tono que los anteriores. De esperanzador se podría calificar el texto que veía en el año 1943 una serie de acontecimientos artísticos que lo vaticinaban, como la "Antología de Autorretratos españoles 1800-1943" celebrada en el Museo de Arte Moderno, que con las obras expuestas, desde Goya, Anglada, Sorolla, Solana..., renueva la importancia del siglo XIX; la recuperación de lo popular a través de la artesanía y la "Exposición de Artistas Franceses Contemporáneos. Pintura, Escultura e ilustración de libros" (Museo de Arte Moderno, 1943), que le llevó a reflexionar a Francés sobre la evolución de las vanguardias en una línea similar de pensamiento a la del retorno al orden del final de los veinte:

"Con el resurgimiento de estimación a la verdad honesta de nuestro ochocientos, coincide la repulsa al deshonesto engaño del novecientos ajeno. Porque este es otro síntoma de 1943. Acaso no hubo ninguna exhibición individual de la terrible decadencia de las penúltimas vanguardias del arte que vivió efímeramente décadas desorientadas. Y dos manifestaciones colectivas - en Barcelona a comienzos y la de Madrid a las postrimerías del año- de Arte Francés, ilegítima consecuencia de aquella radiante y mirífica irrupción del impresionismo que renovó la pintura europea, han tenido el interés de

⁹⁰⁴ Gil Fillol: Pasado y futuro del arte. Responso al vanguardismo". *Gaceta de Bellas Artes*, num. 459. Madrid, 1944.

⁹⁰⁵ Gil Fillol: Pasado y futuro del arte. Cuadros sin asunto". *Gaceta de Bellas Artes*, num. 460. Madrid, 1944.

⁹⁰⁶ Sánchez Camargo, Manuel: "Los alumnos de los "ismos". *Gaceta de Bellas Artes*, num. 459. Madrid, 1944.

comprobar como envejecieron y se descasillaron rápidamente todas las vinculaciones revolucionarias de los ismos galopantes: el postimpresionismo, el expresionismo, el cubismo, el surrealismo, el dadaísmo y toda serie de fórmulas impotentes, testimonios patológicos de una pandemia artística padecida en la adolescencia del siglo XX y de la que por fortuna se ha curado en la madurez de la mediana edad".⁹⁰⁷

Este fragmento pertenecía al primer artículo de Francés para *La Vanguardia*, periódico en el que escribiría asiduamente. Sin embargo, el primero se publicaba en *Informaciones* y en él Francés entraba de lleno en el lenguaje artístico en torno al Movimiento. Planteaba un escrito de marcado carácter literario en el que comparaba dos estéticas, la de fin de siglo de un cartel de Rusiñol para la representación de *Interior*, drama de Maeterlinck, que albergaba un presagio de desgracia en la noche, y la de un cartel de Cabanas,⁹⁰⁸ que podría ser *Ya presentimos el amanecer*, con la figura del soldado cubierto de estrellas. Toda una simbología del renacer de España y expresión del talante de creación de un arte propio, indiscutido del Régimen, y que Francés expresaba como sigue:

"Es el centinela de Cabanas, estatua que no se sabe bien si es hierro o piedra, pero que sí se sabe es humana, viva y en éxtasis de esperanza inminente. También él vive el conticinio azul espolvoreado de astros remotos. (...) Recio y sensitivo -como es el Movimiento y cuanto de él deriva-, este soldado de Cabanas repite el alalá optimista del precursor: "Ya presentimos el amanecer en la alegría de nuestras entrañas". Allí el aire deprimente enrarecido de decadencia; aquí la claridad dilatada del campo libre bajo la comba de joyas(...). Y todo ello, la estética decadente de dentro, la estética renaciente de afuera, en las dos caras de un mismo muro que la guerra acribilló, agrietó y, sin embargo, dejó en pie.

⁹⁰⁷ Francés, José: "Síntomas del buen futuro". *La Vanguardia*. Barcelona, 1, enero, 1944. Véase Antología de Textos.

⁹⁰⁸ Juan Cabanas Erasuskin, pintor formado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando que se inicia en el surrealismo del que más tarde reniega, y en la pintura metafísica. Cartelista durante la Guerra Civil de ideología falangista. Fue nombrado Jefe de la Sección Plástica de Prensa y Propaganda y Jefe de Protocolo de Franco.

No de otra suerte de contraste para la afirmación nueva, con arrogancia y fulgor de pasión recién estrenada y de cruz áurea, de cuño quemante aún por la presión del acero, pienso que ha de ser, que debe ser el arte que se estuvo creando a compás de himnos y disparos, y no de otra forma ha de sentirsele cumplir en nosotros su misión decisiva.

Arte de fuera a adentro, y no de adentro a afuera -no pienso al decirlo en horizontes con postes de aduana-(.). Arte, por el contrario, que sienta en las entrañas la alegría concepcional, el júbilo caliente de encenderse el alma para que las miradas fraternas la vean lucir y se saturen de su lección urente.

Plástica a tono con el ejemplo levantado que es hoy España".⁹⁰⁹

Otros escritos de Francés comentaban exposiciones, éste era la expresión ¿de su identificación? con la ideología del Régimen. Aparentemente sí, aunque más nos inclinamos a creer que se plegase al Movimiento quizá temeroso o quizá por mantener un status de poder que ya había logrado antes de la Guerra Civil y que se arriesgaba a perder. Y aunque se le cita como Jefe de la Sección de Bellas Artes del Sindicato de Profesionales de la C.N.S.⁹¹⁰ este dato no lo hemos podido confirmar. El hecho es que afirmaciones en este sentido o actividades en favor de la causa las hubo.⁹¹¹ Por ejemplo, la exposición del dibujante nacional Mariano Juberías en la asociación de la Prensa oponía "la verdad humana al tópico político de los dibujantes rojos. Todo el asco y la cólera de quien se ha sentido dentro de esa verdad frente al contagio de falacia de los evadidos de aquella".⁹¹²

⁹⁰⁹ Francés, José: "Miradas hacia el arte. Los dos conticinius". *Informaciones*. Madrid, 3, junio, 1939. Véase Antología de Textos.

⁹¹⁰ Ureña Portero, Gabriel: "La pintura mural y la ilustración como panacea de la nueva sociedad y sus mitos", en *Arte del franquismo*. Ed. Cátedra. Madrid, 1981, p.129.

⁹¹¹ El 9 de junio de 1943 *Arriba* recogía la siguiente noticia: "El Sr. Francés disertó en la exposición "¡Así eran los rojos"!; Francés evocó a Goya y "Los desastres de la guerra", lo trágico de la vivencia de la guerra y esbozó la personalidad y obra de los dibujantes Antonio Casero, Sainz de Tejada, Castro Gil, Lagarde, Juberías y Joaquín Alba "Kin", dibujante de *Arriba*.

Asimismo se pronunciaron otras conferencias: Víctor de la Serna, director de *Informaciones*, sobre "Fantasía y realidad de la crueldad roja" (*Arriba*, 11, junio, 1943); el coronel Lagarde, dibujante, "Cárceles rojas vistas por un ex-cautivo." (*Arriba*, 13, junio, 1943), y la clausura de la exposición corrió a cargo de Giménez caballero (*Arriba*, 17, junio, 1943.)

⁹¹² Francés, José: "Miradas hacia el arte. La verdad frente al tópico". *Informaciones*. Madrid, 23, junio, 1939.

O bien la traspolación de la legión tebana del San Mauricio del Greco a la situación española inmediata a la guerra: "Y así también que esta exaltación de San Mauricio y sus compañeros, de los que formaron la santa legión tebana, fueron soldados y mártires, y prefirieron morir bajo la tiranía de Maximiano antes que abjurar de la fe cristiana, mostrados en el momento de aceptarse entre sí el sacrificio, fue como una profecía plástica de la gesta hispánica, bañada ya, iluminada ya por un resplandor histórico que nada podrá enturbiar ni desvanecer".⁹¹³

Pero paulatinamente los escritos de Francés irán restringiendo la temática al arte y las manifestaciones artísticas del momento: *El africanismo de Fortuny*,⁹¹⁴ *Ilustradores de ayer*,⁹¹⁵ *Evocación y loa de Rosales*,⁹¹⁶ cuyo comentario merece la pena reproducir en cuanto que también se le ha atribuido a José Francés la defensa de la pintura de historia en los años 40.⁹¹⁷ Sus palabras eran éstas:

"Entre el criterio estético de Eduardo Rosales y el de la mayoría de artistas y críticos de su época había la misma abismal diferencia que en la capacidad creadora y en el ejemplo espontáneo o la diatriba de inconsciente de sus obras respectivas. así, en este momento de la renovación de valores pictóricos resurge incólume Eduardo Rosales mientras se han hundido irrevocablemente tantos que obtuvieron clamorosos triunfos con los cuadros de historia.

La pintura que llaman de historia, he dicho en otro momento es la lepra del arte español. Gracias a ella el último cuarto del siglo XIX

⁹¹³ Francés, José: "Miradas hacia el arte. Los señores del Prado vuelven a su casa". *Informaciones* Madrid, 7, julio, 1939.

⁹¹⁴ Exposición Fortuny en Barcelona, 1939.

Francés, José: "Miradas hacia el arte. El africanismo de Fortuny" *Informaciones* Madrid, 11 julio, 1939.

⁹¹⁵ El recuerdo de los ilustradores, en este caso referido a los de *Blanco y Negro* vuelve a su obra crítica en "Escolios Artísticos. Ilustradores de ayer. I". *Arriba*, 24, octubre, 1943., y "Escolios Artísticos. Ilustradores de ayer. II". *Arriba*, 7, noviembre, 1943.

⁹¹⁶ Exposición "Eduardo Rosales. Conmemoración del Centenario", en el Museo de Arte Moderno. Con ella "se pretendía dar la imagen de regreso a la normalidad de la vida artística madrileña", dice María Dolores Jiménez blanco en *Arte y Estado en la España Del siglo XX* Ed. Alianza. Madrid, 1989, p. 47.

⁹¹⁷ Vid., Ureña, G.: *Op. Cit.*, p. 166.

ratificó con su pintura la vergonzosa decadencia literaria, política y científica de unos años y de unos hombres que habían de caer fatalmente en el desastre colonial, punto de partida de todas las evoluciones y revoluciones subsiguientes.

Y precisamente por ello no se le perdonó a Rosales que presintiera el futuro, que afrontara con *La muerte de Lucrecia* y con las obras coetáneas y posteriores de este lienzo prodigioso, un realismo elocuente, el acercamiento a las sensaciones cordiales, la supremacía humana sobre la anécdota literaturizante, como una beneficiosa consecuencia de su alejamiento de todo artificio cerebral. El no pinta imaginativas reminiscencias histriónicas, de efectista teatralidad como glosa plástica de un capítulo de la historia para niños de Instituto. No prolonga en el cuadro la impresión de maniqués con trajes de guardarropía que servía a otros pintores para falsear el módulo físico y el espíritu inmortal".⁹¹⁸

⁹¹⁸ Francés, José: "Miradas hacia el arte. Evocación y loa de Rosales". *Informaciones*. Madrid, 25, julio, 1939. Véase Antología de textos.

En 1915 Francés celebraba el acontecimiento de la exposición Rosales en el Salón Iturriz de cuarenta obras del pintor Rosales, cuarenta y dos años después de su muerte (1873). Calificaba entonces su arte de sereno y sobrio, y decía: "Acaso no había en el Museo de Arte Moderno, antes de purificarlo las obras de artistas de los comienzos del siglo XX, nada tan afirmativamente compensador de la restante rampionería estética como los lienzos de Eduardo Rosales. Fue el precursor del realismo actual. Presintió todas las renovaciones del siglo futuro, y desde España seguía instintivamente aquel otro renacimiento de la pintura francesa que iniciaban los impresionistas". A su lado, la pintura de sus contemporáneos se presentaba como "máquinas pictóricas sin alma, sin ambiente" Pero ya Francés separaba de ellas *El testamento de Isabel la Católica*, *La muerte de Lucrecia*, *Desnudo de mujer*, y un boceto de paisaje.

Entonces fue cuando respecto a la pintura de historia se expresó como él mismo recordaba en 1943: "La pintura que llaman de "historia" es la lepra del arte español. Gracias a ella, la segunda mitad del siglo XIX ratificó con la pintura la vergonzosa decadencia literaria, política, científica, de unos años y de unos hombres que habían de caer fatalmente en el desastre colonial, punto de partida de todas las evoluciones libertadoras actuales"(...) El Rosales verdaderamente interesante, el que señala los comienzos de una radicalísima renovación de la pintura española, es el de *La muerte de Lucrecia* y de las obras coetáneas y posteriores a este lienzo prodigioso. Aquí es donde se afirma el realismo, el acercamiento a las sensaciones cordiales como beneficiosa consecuencia del alejamiento de los artificios cerebrales.(...) Se aparta como un enfermo de claustrofobia del enrarecido ambiente de aquel romanticismo sensiblero, de aquella helada perfección que pretendían sus compañeros, para dar en pleno aire libre impresiones palpitantes de seres humanos y de humanas pasiones que nacían junto a él en un mutuo cambio de espirituales espejos"

Por último Francés hacía referencia a la reacción de la crítica en su tiempo, como la de Tubino en la revista *El arte y los artistas contemporáneos en la Península* (Madrid, 1871), que aconsejaba al

Por lo demás, la crítica de estos últimos años la podríamos calificar de nostálgica, pero sin perder la conexión con la realidad. Respecto a la de etapas anteriores, hay una diferencia evidente en cuanto que ahora no hay un seguimiento puntual y periódico de la realidad artística de un modo tan pormenorizado como en *La Esfera* y *El Año Artístico*. Los motivos de sus escritos no son constantemente dar cuenta de la actividad artística en salas de exposiciones, museos o certámenes institucionales. Pero su anuario no desaparece, se reduce a una página de *La Vanguardia* en que se condensa la actividad de todo un año. Allí tienen cabida conmemoraciones como el bicentenario de Goya (1946), exposiciones colectivas bien de carácter institucional como la Exposición "Un siglo de pintura y escultura valenciana" (1946), o el *Salón de los Once* -de la Academia Breve de Crítica de Arte-"simpático y renovador contraste del envejecido y cada vez más agravado de vulgaridad Salón de Otoño madrileño"-,⁹¹⁹ manifestaciones del arte catalán bien en su tierra o en Madrid, artistas que han destacado durante el año por su obra o por algún galardón, creación de museos, premios nacionales de Pintura, de Literatura, publicaciones sobre arte, nueva edición de publicaciones como *Cobalto* (1947), ingresos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y tantas otras cosas. En definitiva, en una página un pequeño banco de datos artístico en el que sólo faltaban las actividades más rompedoras del momento.⁹²⁰

Suele ser constante el comentario a la Exposición Nacional⁹²¹ o a alguna muestra muy relevante como pudo ser la Bienal Hispanoamericana de 1951,⁹²² sobre la que, en

pintor Rosales que abandone el desenfado que mostraban sus obras. Para Francés fue, sin duda "el más grande de los pintores de la segunda mitad del siglo XIX".

Francés, José: "Eduardo Rosales". *El Año Artístico 1915*. Madrid, 1916, pp. 238-243.

Asimismo Francés escribió sobre Rosales un texto muy similar en *La Esfera* "Un gran pintor español. Eduardo Rosales". Num. Extraordinario 1919, u una de las monografías de la Biblioteca Estrella: *Eduardo Rosales*. Madrid, c. 1920.

⁹¹⁹ Francés, José: "EL Año Artístico". *La Vanguardia*, 1.1.1953.

⁹²⁰ Vid. en *La Vanguardia* "El año artístico 1946", 2.1.1947; "El año artístico 1947", 9.1.1948; "El año artístico 1948", 2.1.1949; "El año artístico 1949", 1.1.1950; "El año artístico", 1.1.1953; "Las bellas artes en 1955", 7.1.1956.

⁹²¹ Sobre las Exposiciones Nacionales: "Hacia la Exposición Nacional". *La Vanguardia*, 5, febrero, 1948.; La Exposición Nacional, 19, mayo, 1948.; "Los pintores catalanes en a Exposición Nacional, 21, mayo, 1948.; "escultores, grabadores y dibujantes catalanes en la Exposición Nacional", 28, mayo, 1948; "Los pintores catalanes en la Exposición nacional", 19, mayo, 1950.; "Escultores, grabadores y dibujantes catalanes en la Exposición Nacional", 26, mayo, 1950.; "La

un primer momento, advierte de manera tajante⁹²³ sobre la importancia de hacer una selección rigurosa de manera que estén representados los artistas ya consolidados desde tiempo en su arte y los nuevos pero de una forma equilibrada:

"Ciertamente al exposición Bienal de Arte Hispano Americano que ha de reunir en la capital de España la pintura, la escultura y la arquitectura nacionales con las de la Repúblicas de América, debe y ha de responder exacta y coetánea a nuestra época u nuestro tiempo. Por tanto en ella es preciso que no falte nada de lo que significa avance, renovación ,sentimiento y sensibilidad nuevos; pero tampoco lo que representa el sentido eterno de verdades permanentes, la afirmación bien lograda de los prestigios resistentes a las modas y los ismos fugaces, transitorio e improvisados. No hay arte joven ni arte viejo, sino bueno y malo(...)

Estoy muy lejos de creer que el arte y la ciencia que representan los auténticos valores evolutivos sobre la cimentación secular de un país y de una raza, se estratifican y anquilosan. Y por lo que a España concretamente se refiere, sentimos la ufanía de comprobar que nuestros artistas, jóvenes o viejos -los conscientes, los dotados y los aptos- añaden y renuevan categorías con peculiares rasgos y personal temperamento a lo largo de los periodos históricos. Una juventud de

medalla de honor, desierta", 29, junio, 1950; "La Exposición Nacional de Bellas Artes", 12, junio, 1952; "La Exposición Nacional", 5, 9,11,15 y 26 de junio, 1954.

922 Sobre esta importante exposición escribió en *La Vanguardia* : "Entre el sí y el no artísticos", 20, enero, 1951.; "El Palacio que hace falta", 24, mayo, 1951.; "Sobre la Bienal de Arte, 12, agosto, 1951.; "Primera Exposición Bienal Hispano-Americana. La pintura americana y filipina". 26, octubre, 1951.; "Primera Exposición Bienal Hispano-Americana. La pintura española", 28, octubre, 1951.; "La escultura en la Bienal-Hispanoamericana, 4, noviembre, 1951.

923 Según Francés la propaganda previa a la convocatoria oficial alienta las expectativas para los más innovadores contar los que se opone decididamente. Esto está provocando que algunos artistas se retraigan ante el certámen. las consecuencias para francés serían las siguientes:

"Si tal hicieran estos últimos, dejarán libre el campo a los otros y España daría el triste espectáculo que dan hoy al mundo la pintura francesa, la italiana, la alemana y la norteamericana por idéntica dejación de derechos y deberes legítimamente nacionales y tradicionales a beneficio de lo apátrida y lo esporádico"

Francés, José: "Sobre la Bienal de Arte". *La Vanguardia*. Barcelona, 12, agosto, 1951.

arte, apasionada, y sobre todo, capaz adviene después de una senectud gloriosa y una madurez poderosa".⁹²⁴

Es decir, frente a la Bienal se expresaba un José Francés ecléctico, pero muy, muy cerrado frente al arte nuevo europeo y consciente, muy consciente, de su poder en el ámbito artístico oficial. Cercano siempre al poder como demuestran los escritos elogiosos a la figura de Franco.⁹²⁵

Decíamos antes crítica nostálgica. En efecto, nostalgia de algunos de sus amigos escritores como Estévez Ortega,⁹²⁶ como Gabriel Miró, D'Annunzio, Alberto Insúa⁹²⁷ o los escritos sobre los artistas de la época precedente, en muchos casos también amigos entrañables, bien con motivo de alguna retrospectiva o bien, en muchos casos, como recuerdos *in memoriam*⁹²⁸ que, como se puede ver en la relación expuesta es reflejo del

924 Francés, José: "Sobre la Bienal de Arte". *La Vanguardia*. Barcelona, 12, agosto, 1951.

925 "Franco y las Artes". *La Vanguardia*, 1.10.1954; "Franco y las bellas Artes". *La Vanguardia*, 30.9.1956.

926 "Estévez Ortega". *Gaceta de Bellas Artes*, num.459. Madrid, 1944.;

927 "Reiteración a Gabriel Miró y a Sigüenza". *La Vanguardia*, 31, julio, 1949.; "D'Annunzio, el olvidado" *La Vanguardia*, 8.9.1950; "Aquel cuento semanal" *La Vanguardia*, 13, junio, 1941.; "Evocación de una vida clara y una oscura muerte" *La Vanguardia*, 9.8.1952 (Aunque el texto se refiere a José García Calderón, prácticamente el cincuenta por ciento lo dedica a Alberto Insúa, su tiempo y amigos de ambos); "Las memorias de Insúa y nuestros recuerdos". *La Vanguardia*, 29.7.1959.

928 "Solana y su gran verdad". *Arriba*, 28, 8, 1943.; "Darío de Regoyos, el gran narrador lumínico de España". *Vértice*, num. 49, octubre, 1943.; "Loa y ejemplo de Eduardo Chicharro", *La Vanguardia*, 25.5.1944.; "Evocación y loa de Néstor". *El Museo Canario*, V, num. 10, abril, mayo, junio, 1944.; "Néstor, sinfonista del Atlántico". *La Vanguardia*, 16, 6, 1944.; "Nuevo resurgimiento de Regoyos". *La Vanguardia*, 29.7.1944.; "Vila Pulg y su geórgica verdad" *La Vanguardia*, 8.11.1944.; "Reiteración a Rusiñol" *La Vanguardia*, 2.12.1944.; "Ignacio Zuloaga, ayer y ya siempre". *La Vanguardia*, .1945.; "Elegía de Gustavo de Maeztu", *La Vanguardia*, .17.2.1947.; "Adiós a Martínez Cubells" *La Vanguardia*, .28.2.1947.; "Evocación de Isidro Nonell", *La Vanguardia*, .30.3..1947.; "Responso a Francisco Llorens" *La Vanguardia*, .13.2.1948.; "Presencia y arte de Borrell Nicolau en Madrid", *La Vanguardia*, .2.3..1949.; "Centenario de Pinazo Camarlench". *La Vanguardia*, 14.4...1949.; "Chicharro o el volcán que sonreía" *La Vanguardia*, 26.5.1949.; "Mateo Hernández, gran escultor y gran español". *La Vanguardia*, 1.12.1949.; "Loa y recuerdo de Fernando Fresno". *La Vanguardia*, 8.3..1950.; "Aquel Ricardo Marín", *La Vanguardia*, 12.5.1950.; "Reiteración a Junceda, humorista romántico". *La Vanguardia*, 12.8.1950.; "Necrología Elías Salaverría Inchaurrandieta" *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* Madrid, 1951-52, pp. 387-391.; "Necrología Marceliano Santa María y Sedano" *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* Madrid, 1951-52, pp. 401-407.; "Maternidad y paternidad de los ilustradores actuales" *La Vanguardia*, 16.1..1951.; "Responso a Evaristo Valle", *La Vanguardia*, 21.2.1951.; "Responso a Adelardo Covarsi" *La Vanguardia*, 8.9.1951.; "Tributo a Elías Salaverría" *La Vanguardia*, 22.7.1952.; "Federico Ribas o el triunfo legítimo" *La Vanguardia*, 19.9..1952.; "Aniceto Marinas, espejo ejemplar de artistas y de hidalgos" *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San*

conservadurismo de Francés que venía siendo progresivo desde 1925, tomando esta fecha como significativa por la exposición de los Ibéricos, la Internacional de Artes Decorativas de París, la mayor vinculación a la Academia de Bellas Artes, reflejada en las Memorandas de *El Año Artístico* y en la redacción de los primeros discursos de recepción pronunciados en la Academia. Conservadurismo lógico ya en estos años que empezaban a sus cincuenta y seis años y terminarían a sus ochenta y uno.

Tiempo en que José Francés tiene una indudable perspectiva histórica para hacer un *Balance demisecular del arte español*, un texto bastante ponderado, de gran capacidad de síntesis en el que Francés atribuye "la plenitud de hoy (...) al total surgimiento novecentista.(...) Fue la generación artística de principios del siglo XX la que hizo posible el milagro y la aventura optimistas, en unión de los escritores de su misma edad".⁹²⁹

Es decir, su generación. Una generación para la que el trabajo y el sentido de la estética fueron dos principios fundamentales, y que hizo, en muchos casos, del arte su propia religión. No sólo su religión, sino su propia vida. Una vida entregada al arte y que a él le gustaba resumir en una palabra: *escritor* Pero yo añadiría algo: *escritor de arte*, y en el más amplio sentido.

Fernando Madrid, 1953-54, pp. 115-120; "Necrología Jacinto Higuera" *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Madrid*, 1953-54, pp. 323-326; "Necrología José María López Mezquita" *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Madrid*, 1953-54, pp. 331 y ss.; "Adiós a Zas" *La Vanguardia*, 17.2.1953; "Reiteración a Sorolla" *La Vanguardia*, 8.9.1953; "Evocación de Sancha" *La Vanguardia*, 9.12.1953; "Regusto de lo antiguo. Presencia de lo foráneo. Reiteración a Zubiaurre." *La Vanguardia*, 24.12.1953; "Los Lapayese, pintor y escultor. Martínez Vázquez, paisajista de Castilla." *La Vanguardia*, 12.2.1954; "Ramón Pichot, otra vez. Ling Sheng Yang" *La Vanguardia*, 26.3.1954; "Juan Luis y su Galicia fragante". *La Vanguardia*, 30.5..1954; "Riesgo y tránsito de Rosales" *La Vanguardia*, 6.5..1955; "Narciso Méndez Bringa". *ABC*, 4.11.1955.; "Reiteración a Roberto Domingo". *La Vanguardia*, 30.5..1956; "Reiteración a Ramón Casas" *La Vanguardia*, 22.3.1957; "Evocación laudatoria de Ortiz Ehagüe". *La Vanguardia*, 14.3.1959; "Reiteración a Echea y su tiempo". *La Vanguardia*, 17.4.1959; "Ejemplaridad de Hermen Anglada" *La Vanguardia*, 17.6.1959; "Necrología de D. José Clará y Ayats." *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Madrid*, 1958, pp. 7 y ss.; "Necrología de Don Hermenegildo Anglada Camarasa" *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Madrid*, 1959, pp. 7-12.; "En memoria de Agustín Querol" *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Madrid*, 1960, pp. 19-21.; "Reiteración a Joaquín Sorolla en el centenario de su muerte" *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Madrid*, 1962, pp. 15-26.; "Reiteración a Gustavo de Maeztu y su obra" *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Madrid*, 1962, pp. 11-33.; "Necrología Rafael Pellicer" *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Madrid*, 1963, pp. 13-17.; "Reiteración a Darío de Regoyos" *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Madrid*, 1963, pp. 33-40.

⁹²⁹ Francés, José: "Balance demisecular del Arte español". *La Vanguardia* Barcelona, 2.1.1951.

ABRIR TOMO IV

