

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DPTO. HISTORIA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

ORÍGENES DE LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS
EN MADRID (1909-1922)



Director: Jaime Brihuega Sierra

Doctoranda: Isabel García García

Volumen I

Marzo 1998

22467

I

ÍNDICE GENERAL

	Págs.
I. INTRODUCCIÓN	I-IV
I.1. PRINCIPIOS GENERALES DE LA VANGUARDIA EN MADRID	V-XII
I.2. CARACTERIZACIÓN DEL ARTE OFICIAL EN MADRID	XIII-XXVI
I.3. EL ARTE ESPAÑOL DEL PRIMER CUARTO DEL S. XX, ENTRE LO MODERNO Y LO ULTRAMODERNO: CRISTALIZACIÓN DE UN TÉRMINO	XXVI-XXXVIII
I.4. NOTAS	XXXIX-LXV
II. LAS PRIMERAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS DE VANGUARDIA; EL “EPICENTRO RAMÓN”	
II. 1. RAMÓN Y EL ORIGEN DE LA VANGUARDIA EN MADRID	1-7
II.2. UNA REVISTA CON VOCACIÓN MODERNA: <i>PROMETEO</i>	7-11
II.2.1. PROCLAMAS FUTURISTAS DE 1909	11-16
II.2.2. PROCLAMA FUTURISTA A LOS ESPAÑOLES DE 1910	16-20
II.2.3. REPERCUSIONES DEL FUTURISMO EN ESPAÑA	21-27
II.3. LA EXPOSICIÓN DE PINTORES ÍNTEGROS (MARZO 1915)	27-38
II.4. LENGUAJES ARTÍSTICOS DE LA EXPOSICIÓN DE PINTORES ÍNTEGROS	39-51
II.5. RECEPCIÓN CRÍTICA EN LA PRENSA ESPAÑOLA	51-66
II.6. NOTAS	67-95

III. PRESENCIA DEL ARTE EXTRANJERO EN MADRID

ENTRE 1915 Y 1922

III.1. ARTISTAS PROCEDENTES DE EUROPA	96-150
III.1.1. NOTAS	151-162
III. 2. ARTISTAS PROCEDENTES DE HISPANOAMERICA	162-211
III. 2.1. NOTAS	212-222

IV. EL ARTE VASCO Y LA INTRODUCCIÓN DEL ARTE MODERNO EN MADRID

IV.1. NOTAS	270-283
-------------	---------

V. ARTE Y POLÍTICA EN ESPAÑA DURANTE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL: LA EXPOSICIÓN DE LEGIONARIOS DE 1917

V.1. INTRODUCCIÓN.	284-294
V.2. LA EXPOSICIÓN DE LEGIONARIOS: EL ARTE COMO MANIFIESTO POLÍTICO EN LA ESPAÑA DE 1917	294-302
V.3. ANTECEDENTES A LA EXPOSICIÓN DE LEGIONARIOS	302-308
V.3.1. EXPOSICIÓN DEL DIBUJANTE HOLANDÉS RAEMAEKERS	308-313
V.3.2. LA EXPOSICIÓN DE ARTE BELGA	314-316
V.4. CRÓNICA DE LA EXPOSICIÓN DE LEGIONARIOS	316-326
V.5. MIGUEL DE UNAMUNO Y LA POSTURA DE <i>ESPAÑA</i> EN LA GRAN GUERRA	326-328
V.6. EXPOSICIÓN DE LEGIONARIOS EN BARCELONA Y EN PARÍS	329-331
V.7. PARTICIPANTES EN LA EXPOSICIÓN DE LEGIONARIOS	331-335
V.8. TEMÁTICA DE LAS OBRAS EXPUESTAS	336-339

V.9. RESULTADO DE LA RIFA DE LA EXPOSICIÓN	
DE LEGIONARIOS	340-343
V.10. APÉNDICES	344-347
V.11. NOTAS	348-368
VI. EL PRIMER “ISMO” ESPAÑOL: EL PLANISMO DE CELSO LAGAR	
VI.1. CELSO LAGAR, DE ESCULTOR A PINTOR VANGUARDISTA	369-382
VI.1.1. NOTAS	382-389
VI.2. EL PLANISMO EN EL AMBIENTE ARTÍSTICO CATALÁN (I)	389-410
VI.2.1. DE BARCELONA A GERONA:	
LA SOCIEDAD ATHENEA	410-415
VI.2.2. EXPOSICIÓN EN LAS GALERÍAS LAYETANAS (1916)	415-443
VI.3. POSICIÓN DE CELSO LAGAR EN LA VANGUARDIA	
MADRILEÑA (I)	444-461
VI.4. NOTAS	462-477
VI.5. EL PLANISMO EN EL AMBIENTE ARTÍSTICO CATALÁN (II)	477-485
VI.5.1. DE <i>UN ENEMIC DEL POBLE</i> A <i>TROÇOS</i>	485-498
VI.5.2. ACTUACIONES DE CELSO LAGAR DURANTE 1918	499-520
VI.6. EL PLANISMO Y LA RENOVACIÓN ARTÍSTICA DE BILBAO	521-532
VI.7. POSICIÓN DE CELSO LAGAR EN LA VANGUARDIA	
MADRILEÑA (II)	533-550
VI.8. DE PLANOS Y PLANES: EL PLANISMO	550-565
VI.9. NOTAS	566-583

VII. ITINERARIO DEL SIMULTANEÍSMO EN ESPAÑA:

ROBERT Y SONIA DELAUNAY

VII.1. DIARIO MADRILEÑO	584-596
VII.2. DIARIO BILBAÍNO	597-604
VII.3. NOTAS	605-614

VIII. RAFAEL ALBERTI, DE PINTOR A POETA **615-621**

VIII.1. NOTAS	622-623
----------------------	----------------

**IX. LA EXPOSICIÓN DE LOS PINTORES POLACOS EN EL
MINISTERIO DE ESTADO (1918)** **624-636**

IX.1. CRÍTICA A LOS ARTISTAS POLACOS EN MADRID	636-643
IX.2. NOTAS	644-653

**X. APUNTES SOBRE RAFAEL BARRADAS Y LA VANGUARDIA
MADRILEÑA** **654-670**

X.1. NOTAS	671-678
-------------------	----------------

**XI. REALIDAD E IMAGEN DE DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ EN EL ARTE
ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO**

XI.1. INTRODUCCIÓN	679-681
XI.2. PRESENTACIÓN EN MADRID: LA EXPOSICIÓN DEL SALÓN LACOSTE	681-693
XI.3. EL ARTE DE VÁZQUEZ DÍAZ A PARTIR DE 1918	694-699
XI.4. CONSOLIDACIÓN DE VÁZQUEZ DÍAZ EN EL AMBIENTE MADRILEÑO: LA EXPOSICIÓN DE 1921 EN EL PALACIO DE BIBLIOTECAS Y MUSEOS	699-706
XI.5. NOTAS	707-724

**XII. JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA Y LA RECEPCIÓN DE SU ARTE
EN MADRID**

XII.1. NOTAS	725-730
--------------	---------

**XIII. CRISTALIZACIÓN DEL PRIMER PROYECTO COLECTIVO:
EL ULTRAÍSMO.**

XIII.1. EL ULTRAÍSMO SEGÚN RAFAEL CANSINOS ASSÉNS (1883-1964)	732-749
XIII.2. EL PRIMER MANIFIESTO ULTRAÍSTA (ENERO DE 1919)	749-768
XIII.3. UN MOVIMIENTO CON ASPIRACIONES INTERNACIONALES	768-781
XIII.4. PERTINENCIA DE UNA PLÁSTICA ULTRAÍSTA	781-840
XIII.5. NOTAS	841-872

XIV. LOS ARTISTAS IBÉRICOS ANTES DE LA SOCIEDAD DE	
ARTISTAS IBÉRICOS	872-882
XIV.1. NOTAS	882-888
XV. BIBLIOGRAFÍA	
XV.1. FUENTES PRIMARIAS	
XV.1.1. ARCHIVOS CONSULTADOS	889-890
XV.1.2. PUBLICACIONES PERIÓDICAS CONSULTADAS	891-893
XV.1.3. LIBROS, MONOGRAFÍAS Y CATÁLOGOS DE	
EXPOSICIONES	894-897
XV.1.4. ARTÍCULOS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS	898-943
XV.1.4.1. ARTÍCULOS ANÓNIMOS EN	
PUBLICACIONES PERIÓDICAS	944-961
XV.2. FUENTES SECUNDARIAS	
XV.2.1. LIBROS DE CONTENIDO GENERAL	962-966
XV.2.2. LIBROS DE CONTENIDO ESPECIALIZADO	966-979
XV.2.3. ARTÍCULOS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS	979-981
XV.2.4. ARTÍCULOS EN CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES	982-986
XVI. RELACIÓN DE EXPOSICIONES EN MADRID (1915-1922)	987-1004
APENDICES DOCUMENTALES	
1. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE VANGUARDIA	1005-1026
2. DOCUMENTACIÓN ADMINISTRATIVA	1027-1063
3. DOCUMENTACIÓN GRÁFICA	

I. INTRODUCCIÓN

Los comienzos de las primeras vanguardias en la Península conforman un universo multiédrico que se extiende, contradictorio pero incesante, hasta 1925. Concretamente, esta tesis doctoral abarca un periodo (1909-1922) en el que se ha pretendido analizar, en la medida de lo posible, el caso específico de la capital madrileña que, junto a los episodios acontecidos en los otros dos centros, Barcelona y Bilbao, completa la trilogía de los inicios de la vanguardia en España. El protagonismo de Madrid se acrecienta según se define su papel de marco receptor de gran parte de los primeros sucesos vanguardistas. Baste señalar que entre sus protagonistas contó con figuras como Celso Lagar, Rafael Barradas, Rafael Alberti, Vázquez Díaz, los Delaunay, Norah Borges, W. Jahl o M. Paszkiewicz, y que en cierto modo, funcionó como un crisol donde convergieron gran parte de los caminos peninsulares de búsqueda de la modernidad tanto el planismo y el vibracionismo barradiano procedentes de Barcelona, como las promesas modernizadores del País Vasco.

Se hace necesario recordar aquellos buenos trabajos que indagaron en el estudio de los orígenes de nuestra vanguardia artística como la Exposición que organizó la madrileña Galería Darro en 1960 sobre el *Arte español 1925 y 1935. Entre la Sociedad de Artistas Ibéricos y ADIAN* (1), el estudio de Valeriano Bozal titulado “El realismo social en España” (2) o, años después, la Exposición de la Galería Multitud en Madrid (1974) donde por primera vez se intentó abarcar, tal y como su título indicaba, esos *Orígenes de la vanguardia artística española 1920-1936*. Alguno de los participantes en ésta última comenzaron a indagar en la naturaleza del fenómeno vanguardista en España,

como Jaime Brihuega, director de esta tesis doctoral, quien en 1981 publica *Las Vanguardias artísticas en España (1910-1936)* (3).

Al margen de estas publicaciones cabe destacar aquellos primeros estudios que de manera directa o indirecta aludieron al tema en las décadas precedentes. En los años 50 debemos mencionar las publicaciones de Santos Torroella (4), Lafuente Ferrari (5), C. Rodríguez Aguilera (6), L.F.Vivanco (7), Dámaso Alonso (8) o Cirici Pellicer (9). Posteriormente, destacarán los estudios de Valeriano Bozal, quien en 1966 publica el artículo “La renovación artística de 1925 en España” y el libro *El realismo*; en 1967 *El realismo plástico en España de 1900 a 1936* y en 1978 *La construcción de la vanguardia, 1850-1939* y, más adelante, en 1992, realizaba una revisión sobre la cultura artística desde 1900 hasta 1939, *Pintura y escultura española del s.XX* (10).

A mediados de los años 80 destacó la aportación de Josefina Alix (11); Francisco Calvo Serraller, quien en 1986 escribe “Pancho Cossio y las vanguardias” y en 1988 *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo* (12); Lucía García de Carpi, quien se ha centrado en el surrealismo en España en estudios como *La pintura surrealista española (1924-1936)*, en 1988 (13), interés que se ha multiplicado en los años posteriores (14); o de Pilar Mur, autora de sendos estudios fundamentales para conocer los inicios del arte vasco moderno y sus relaciones con el resto de la Península, *La Asociación de Artistas Vascos*, en 1985, y *Antonio de Gueza*, en 1991 (15).

En la década actual, y además de nuevas aportaciones de los historiadores citados arriba, sobresalen los trabajos de Eugenio Carmona, cuya tesis doctoral *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias en España (1909-1936)*, aprobada en

1985 (16), de Javier Pérez Rojas, (17) o de Concha Lomba, (18). En 1995 se recopila gran parte de todas estas aportaciones historiográficas en el primer *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*, de Juan Manuel Bonet (19), autor, entre otros estudios, del texto que acompaña al catálogo *El ultraísmo y las artes plásticas*, de 1996 (20).

En el ámbito catalán, aparte de nuevos estudios de Rafael Santos Torroella sobre el ambiente artístico madrileño durante la etapa formativa de Salvador Dalí (21), señalaremos *L'Epoca de les Avantgardes 1917-1970*, de Francesc Miralles en 1983 (22); en los años 90, los principales análisis sobre la vanguardia catalana son el catálogo *A.C. Las Vanguardias en Cataluña, (1906-1936)*, de 1992 (23), en el que colaboran Manuel Minguet y Jaume Vidal i Oliveras; éste último realizó en 1993 su tesis doctoral *Josep Dalmau i Rafel: pintor, restaurador i promotor d'art* (24).

En este sentido nuestra investigación pretende ser una aportación más dentro de lo que es la reconstrucción de este periodo cultural en el que se combinaron los proyectos individuales de cada artista con los impulsos, por parte de éstos mismos, de un proyecto colectivo para el arte español contemporáneo. Al respecto, en este trabajo existe una desproporción en cuanto a las dimensiones otorgadas a cada uno de ellos, que se justifica en los exhaustivos estudios que algunos historiadores han dedicado a personajes como Ramón Gómez de la Serna (25), Rafael Cansinos Asséns (26) o los artistas Rafael Barradas (27), Robert y Sonia Delaunay (28), Solana (29) o Vázquez Díaz (30), si bien de éste último se hace necesario la actualización, sobre nuevas bases, de su figura y de su obra.

Por otro lado, hemos dedicado mayor atención a aquellos apartados que permanecían inéditos en la historiografía que existe sobre el arte moderno y de vanguardia de esta época en Madrid; tales son los casos de las primeras relaciones entre arte y política en España durante la Primera Guerra Mundial o la presencia en Madrid de un gran número de artistas extranjeros, algunos de ellos afines al arte de vanguardia, como en el caso especial de los artistas polacos, a quienes hemos otorgado un capítulo propio por integrarse, posteriormente, a la vanguardia madrileña, sobre todo dentro del ultraísmo, y aquéllos otros, en la órbita de lo que podríamos llamar un arte más oficial y convergente con la situación cultural del momento, es decir, dentro de los parámetros regionalistas y regeneracionistas.

En el caso concreto de Celso Lagar, que en un principio surgió como el núcleo central de esta tesis doctoral, hemos intentado analizar la llegada del primer ismo de vanguardia, el planismo, a la Península así como sus relaciones con los artistas de las tres ciudades mencionadas más arriba: Barcelona, Madrid y Bilbao.

Finalmente, añadir que esta tesis doctoral se ha interesado sobre todo por la producción de la vanguardia como por su recepción, concediendo interés especial, por ejemplo, al problema de los términos, utilizados por la crítica artística para denominar a la vanguardia. Entre estas denominaciones, como veremos en el apartado I.3., “ultramoderno” nacería como un mero epíteto circunstancial que acabaría convertido en un término frecuente.

I.1. PRINCIPIOS GENERALES DE LA VANGUARDIA EN MADRID

Uno de los rasgos más destacables de la fisonomía de la vanguardia madrileña se centra en sus diferencias con Barcelona y Bilbao. Las particularidades que acompañaron al desarrollo cultural de estas ciudades no existieron en Madrid. Respecto a la primera, el origen de su modernidad parte en el s.XIX con el movimiento modernista, iniciándose así las primeras divergencias entre Madrid, Cataluña y País Vasco como enclaves socioculturales. La vecindad de Cataluña con Francia, así como el cambio de lugar de sus pensionados, cuyo destino está ahora en París, acuñan frente a la tradición que sustenta Madrid los primeros síntomas de la modernidad, claramente visibles en la apertura de la Exposición Internacional de 1888 y en el carácter de publicaciones como *la Ilustración Ibérica*, *L'Avenç*, *Joventut y Catalunya*, *Luz* o *La Vanguardia*. En paralelo, dentro de este soporte tan complejo surge en Cataluña otra alternativa, el noucentisme, que convivirá, como apunta Eugenio Carmona, entre la historia y la modernidad y entre la tradición y la innovación (31).

Ante esta situación, en Madrid no se había producido una identidad cultural propia ni tampoco un “mercado” semejante a los de Barcelona, que se nutría sobre todo por la presencia de galerías privadas (Dalmau, Layetanas, Parés, Syra, la Cantonada, etc.) que atesoraban buena parte de dicho mercado artístico; al mando de hombres que como Josep Dalmau o Santiago Segura poseían un espíritu moderno que les diferenciaba del resto (32). Este carácter tan pródigo en las muestras artísticas de vanguardia configurará poco a poco un gusto en la crítica y en el público, igual que sucedería en el

País Vasco con la Asociación de Artistas Vascos, gusto del que carecía Madrid y que por eso se mostraría tan reticente con la llegada de los primeros episodios de avanzada.

Otra de las cuestiones vitales que mantienen el liderazgo de Cataluña y el País Vasco frente a Madrid es un espíritu de colectividad manifiesto en la constitución de grupos como El Círculo de Sant Lluc (1893), Les Arts i els Artistes (1910), la institución Athenea en Gerona (1913-1917), Els Evolucionistes (1918), la Agrupació Courbet (1918) o Nou Ambient (1919), que dieron una entidad a la pluralidad que no nacería en Madrid, como veremos más adelante, hasta la constitución del ultraísmo (1919).

Alejado del entorno catalán, Bilbao experimenta un panorama muy activo, sobre todo, desde la constitución en 1911 de la Asociación de Artistas Vascos. Sin embargo, antes de ésta surge la primera generación de pintores vascos, Guinea, Ignacio Zuloaga, José Echenagusia, Guiard, Darío de Regoyos, entre otros, y la aparición de sociedades vascas como el Ateneo Científico y Literario (1863), La Sociedad Recreativa Ferroviaria (1887), el Kurding Club, el Liceo Artístico Literario, La Asociación de Cultura Musical, etc.

Las desavenencias entre Castilla y el País Vasco emergen en el s. XIX cuando el País Vasco se lanza en busca de unas señas propias de identidad al calor de un resurgente nacionalismo. Respecto a las artes plásticas comienza a iniciarse un espíritu de grupo, paralelo al de Cataluña con su noucentisme, ausente en Madrid. Los viajes europeos que realizan los artistas vascos van a configurar una parte elemental de su ideario, el gusto por una modernidad impresionista y postimpresionista del arte francés que no posee Madrid. Junto a este elemento europeo, el arte vasco se apoya en la tradición española pero ahondando en sus propias raíces que le convierten en una pintura moderna

renovada, cuyo acérrimo defensor será Juan de la Encina, quien explicó este proceso en escritos como *La trama del Arte Vasco*:

“Catalanes y vascos, esto es, los artistas de las regiones peninsulares más aptas para la vida moderna, han sido los que han introducido en España primeramente las nuevas maneras de ver y realizar la obra de arte que ha surgido en la conciencia artística de Europa a partir del movimiento impresionista en Francia” (33).

La continuidad de la Asociación de Artistas Vascos (1911-1937) permitió mantener vivo el deseo de fomentar el arte moderno, como detallan Pilar Mur (34) y, para el caso de los años 20 y primeros años 30, Adelina Moya (35).

En líneas generales, el sentido de colectividad, la existencia de galerías privadas capaces de acoger el arte vanguardista, su cercanía geográfica con París, la madurez de su base sociocultural que se adscriben muy pronto a la modernidad y la presencia del arte más avanzado en los medios de comunicación le faltaron a Madrid; además carece de la recepción de las últimas corrientes parisinas y tampoco llega a la síntesis que había alcanzado el arte vasco como vía más aceptable para la modernidad. Tan sólo al núcleo madrileño le quedan las exposiciones nacionales (que, poco a poco, se convierten en decadentes espectáculos por parte de los jurados calificadores) y los aislados episodios de vanguardia, que no llegan a cuajar provocando la huida de artistas como Juan Gris, María Blanchard, Diego Rivera, Celso Lagar, etc. y, más tarde, en la década de los veinte, Francisco Bores, Benjamín Palencia y otros.

Estos episodios presentan los orígenes de la vanguardia madrileña, cuyo desarrollo se mostraría discontinuo hasta 1917, ya que a partir de ese año los acontecimientos se suceden con mayor frecuencia. Pero, además, como ya se ha dicho, por estar desprovistos de un proyecto común por parte de los artistas españoles.

A este respecto, la Exposición de Pintores Íntegros, realizada en 1915, se sitúa entre ambas modalidades, individual y colectiva. En primer lugar porque pertenece, como señala Javier Pérez Segura (36), a un programa personal, el de Ramón Gómez de la Serna y no existe una intención de colectividad. De hecho los participantes de Íntegros fueron agrupados aprovechando la ocasión de la estancia en Madrid de Diego Rivera y María Blanchard, aunque no por ello dejan de ser formalmente un grupo de tres pintores: Diego de Rivera, María Blanchard, Luis Bagaría y un escultor, Agustín Choco, que tienen un calificativo propio y común. Y, en segundo lugar, porque ese programa personal tiene sus orígenes, precisamente, en los primeros gérmenes de nuestra vanguardia madrileña. Es decir, se encuentran en las páginas de la revista *Prometeo*, que sacó a la luz el *Manifiesto futurista de F.T. Marinetti* en 1909, y, poco después, *La proclama futurista a los españoles*, bajo la pluma de Ramón Gómez de la Serna (1910) con el seudónimo de Tristán.

Este sería el primer gran salto temporal de nuestra vanguardia, de 1909 a 1915. Un paréntesis de cinco años que se cubrió con el avance progresivo de la generación del 98. Corrían malos tiempos y en la memoria de muchos aquéllos que leyeron dichos manifiestos futuristas debió estar presente el desastre colonial de 1898 y con él, una nueva visión regeneracionista. El siguiente salto se produce en 1917 (exceptuamos las actuaciones del arte vasco en Madrid por tratarse de un intento de modernidad y no de unas propuestas totalmente de tipo vanguardista), será cuando se desenvuelvan de una forma continuada los acontecimientos más trascendentales en la recepción de las primeras vanguardias en Madrid. Después de la muestra planista de Lagar (marzo de 1917), le seguiría la inauguración de los Ballets rusos, procedentes de París, de la mano

de Serge Diaghilew y su obra *Parade* (37) en el Teatro Real de Madrid. Ante tal evento, la prensa se encargará de difundir y asociar estos ballets con el cubismo, en concreto, con Picasso (38). Nos encontramos, también, con una nueva intervención de Ramón Gómez de la Serna con su banquete-homenaje a Picasso en Pombo (39). Sin embargo, el homenaje de Ramón tuvo muy poca repercusión en la sociedad madrileña y tan sólo varios diarios recogieron el acontecimiento que, seguramente, también se vio empañado por la coincidencia con el desarrollo de la Exposición Nacional de Bellas Artes en el Palacio del Retiro (40).

Los siguientes hitos vanguardistas, ya en 1918, estarán protagonizados por los artistas polacos, Vázquez Díaz, Barradas y Celso Lagar quienes, exceptuando el último, continuaron dentro de las tendencias más avanzadas y contribuirían al inicio de un nuevo comportamiento vanguardista basado en el carácter de “asociacionismo” que presentaría el ultraísmo.

No obstante, hay que resaltar que los orígenes de esta colectividad se encuentran en las críticas a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915. Contrarios al cansino aire oficial que había tomado la capital, la primera voz de alarma la dio Juan de la Encina en la que defendía la necesidad de saber el significado de estas muestras:

“Para nosotros, una Exposición de ese género, o no significa nada y es, por consiguiente, inútil y aun nociva, o debe representar un a modo de balance y examen de conciencia periódicos del arte nacional contemporáneo... ¿Y cómo se explicaría esto si el arte nacional no fuera cosa bien distinta de aquél que ampara y muestra en estas exposiciones cada dos años el Estado? Aquí tenemos, pues, en forma aguda, un caso particular de esa separación que Ortega y Gasset establecía entre la España oficial y la vital.

Pero este divorcio entre el arte del Estado y el arte independiente... (ha provocado que) un grupo no pequeño de artistas españoles ha fundado su hogar espiritual en tierras extrañas..." (41).

Además debemos señalar resolución del jurado de la siguiente Exposición Nacional de Bellas Artes, en 1917, que marcaría un paso más hacia esa necesidad de constituir un arte independiente. Juan de la Encina continuó reclamando la urgencia de unas exhibiciones artísticas sin condecoraciones ni categorías, un Salón de Independientes que aportara algunas notas de novedad al arte nacional contemporáneo porque ellos, los futuros 'independientes', *"no se encalabrinan ni se preocupan por la manera como se forman los Jurados. Pintan según sienten, y luego envían sus obras a la Exposición Nacional. La independencia está en ellas y no en motes traídos a colación con más de treinta años de retraso, cuando han perdido su cuño"* (42).

El descontento tras la resolución de los Jurados de dicha muestra y la constitución de un nuevo reglamento para la próxima provocó una inmediata reacción por parte del colectivo de la Asociación de Pintores y Escultores, que publicó un comunicado anunciando la constitución de un Salón de los Independientes (43). Al día siguiente, la Comisión hacía una llamada pública a todos los artistas que antes del 15 de abril quisieran adherirse a esta exposición:

"... 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 fáciles 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.

Bullió (sic) en los cerebros de los artistas, anticipadamente ya a los sucesos ocurridos con el motivo de la publicación del reglamento que ha de regir la próxima Exposición de Bellas Artes, algo

indispensable que necesitaba una causa ocasional para manifestarse de un modo visible... Es preciso que desaparezcan los definidores de las bellas artes, y que, dada la infinita variedad de procedimientos técnicos y conceptos, se consagre el principio ya conocido de que el Arte es 'la Naturaleza, vista a través de un temperamento'..." (44).

Esta nueva organización que nacía como consecuencia de la realidad frustrante de las exposiciones nacionales de Bellas Artes fue denominada en un principio “Salón Otoñal de artistas independientes” (45), siendo el primer intento de asociacionismo en la capital madrileña pero no llegaría a consolidarse, como argumentaban algunos periódicos, por falta de dinero y, lo que es más importante, de unión entre los artistas. Esta fue una de las principales diferencias que separaba a Madrid de los dos centros de mayor actividad cultural en España: Barcelona y Bilbao, y sólo sería tres años más tarde, en octubre de 1920, cuando se pudo inaugurar el ansiado Salón de Otoño (46).

Sin embargo, la voluntad de asociación entre artistas y críticos de arte tendría como antecedente, como hemos dicho más arriba, al ultraísmo. El ultraísmo como movimiento de vanguardia reemplaza aquellas actuaciones individuales para aunarlas bajo un nombre común, en un sólo grupo que intentó cimentarse sobre los conceptos de libertad, independencia y modernidad. Este nuevo valor que adquiere el término de colectividad o asociacionismo le diferencia del anterior porque aúna un concepto de arte mientras que el pasado se habían unido principalmente por nacionalidades: argentinos, polacos, catalanes o vascos.

El I Salón de Otoño fue incapaz de cumplir los buenos presagios que veían sus organizadores y, seguramente por este motivo, en diciembre de ese mismo 1920 la prensa madrileña anunciaba la creación de un nuevo “Salón de los primeros Independientes en España”. Su comité, formado por algunos de los protagonistas del arte ultramoderno madrileño, pertenecientes en su mayoría al movimiento ultraísta - Vázquez Díaz, Delaunay y Rafael Barradas - no vio reflejadas en el recién creado Salón de Otoño todas las manifestaciones del arte ultramoderno y por ello creyó conveniente la necesidad de constituir uno nuevo y publicar, al mismo tiempo, un manifiesto que recogiera sus argumentos y objetivos.

Este sería un nuevo intento de proyecto colectivo, al que se sumarían otros. En 1920, Juan de la Encina continúa su proyecto de constituir en Madrid una Sociedad de Artistas Independientes, cuyas figuras fundamentales serían ahora la Asociación de Artistas Vascos y la asociación Les Arts i els Artistes de Barcelona, entre ellos, Gregorio Ibarra, Joan Sacs, Victorio Macho, Nicanor Piñole o Juan de Echevarría. Del mismo modo, en 1923 se cartea públicamente en el periódico *La Voz* con el artista Gabriel García Maroto, primer paso hacia la constitución de la efímera Sociedad de Artistas Españoles, en primavera-verano de ese mismo año. La progresiva adaptación de una parte de la sociedad hacia el arte moderno y el apoyo de una crítica que preparase de algún modo a ese público, se reflejó en la actuación de la Sociedad de Artistas Ibéricos en el palacio de exposiciones del Retiro durante los meses de mayo, junio y julio de 1925 (47).

I.2. CARACTERIZACIÓN DEL ARTE OFICIAL EN MADRID

A comienzos del s. XX el arte que ofrecía Madrid estaba regido, principalmente, por las instituciones oficiales, cuya misión consistía en divulgar e integrar en la sociedad aquellas tendencias artísticas que más les interesaban. Los principales organismos oficiales con los que ejercía su política cultural eran la Academia de Bellas Artes de San Fernando y las exposiciones nacionales de Bellas Artes.

Sin embargo, Madrid gozaba de una tradición artística que databa oficialmente de 1818 con la creación del Real Museo de Pintura y Escultura (Museo del Prado) y con el Museo de Arte Contemporáneo, fundado en 1894 aunque en 1895 pasara a llamarse Museo de Arte Moderno. Pese a todo, la eficacia del Museo de Arte Moderno en Madrid quedaría limitada hasta la llegada de la Segunda República en 1931 (48).

Llegados a este punto, nos encontramos con uno de los rasgos más definidores del arte español del primer cuarto de s. XX: la tradición. Una tradición que arranca en el s. XIX para nutrirse de un nuevo clasicismo que tiene como principales centros de actuación Madrid y Barcelona. Será en este Madrid decimonónico donde el centralismo académico agrupa gran parte de la vida española y se convierte en eje difusor como centro artístico principal por la atracción que suscita en los artistas españoles de otras regiones que ven cómo se aceptan otras propuestas (49). Coexistirán un estilo preciosista protagonizado por coetáneos de Goya, los Bayeu y Maella así como un grupo de artistas madrileños con una gran influencia goyesca, simbolizados en las figuras de Leonardo Alenza y Eugenio Lucas “el Viejo”. Se configura así el círculo madrileño de

neoclásicos davidianos representados por José de Madrazo y Juan Antonio Ribera. Al tiempo que el arte oficial se nutre de este neoclasicismo surge otro grupo de pintores que pertenecen al movimiento romántico donde la exaltación por la libertad, el nuevo sentido a la naturaleza y el auge de las raíces populares conducen a otras corrientes como el nazarenismo, principalmente en Cataluña, y los puristas, influidos por Ingres, como Federico y Luis de Madrazo. Una vez superada esta etapa romántica aparece el naturalismo realista y su interés por los temas sociales o costumbristas así como paisajistas o retratistas: Eduardo Rosales, Fortuny, Carlos de Haes, Ramón Martí y Alsina, Martín Rico, Agustín Riancho, Aureliano Beruete, etc., quienes conviven ya con los primeros instantes del modernismo.

Hasta entonces la ciudad vivía de los recuerdos de una generación que pedía un futuro más allá del desastre del 98. Frente a la mirada al mundo regional surge la generación del 98 con una fuerte disposición crítica ante la grave crisis de España; uno de sus principales componentes, Miguel de Unamuno intentaba ya en uno de sus escritos de 1895 establecer dos ideales: *"imitaciones 'castizas' de ciertas creaciones del espíritu europeo"* y *"esfuerzos sucesivos de la 'casta íntima y eterna' por alcanzar una vida histórica a la vez castiza y nueva"* (50).

El protagonismo que había alcanzado Castilla como imagen del alma de España se extendió, también, a su periferia; tanto es así que, como apunta José-Carlos Mainer, *"¡El alma! Esa palabra va a ser una clave de la época... Unas veces, alma, significa el hueco receptivo de la conciencia; otras, la secreta voz interior de objetos y ambientes; unas y otras son almas que dialogan"* (51).

Pese a todo, a partir de 1915 Madrid se convertía poco a poco en un foro donde intelectuales y artistas pretendían crear una nueva España alejada de los desastres

anteriores. José Ortega y Gasset, abanderado de la llamada generación de 1914 (52), a la que se unirán algunos de los escritores de la del 98, fundaba en enero de 1915 la revista *España*, en la que se agrupaban las firmas de Ramiro de Maeztu, Pío Baroja, Gregorio Martínez Sierra, Eugenio D'Ors, Ramón Pérez de Ayala, Luis de Zulueta o Juan Guixé. En otros medios de comunicación, el nacimiento de la revista *España* fue saludado como “grupo intelectual, lo más florido del renacimiento literario que viene iniciando de hacer una labor patriótica, dedicando especial atención y sin bastardos intereses personales, a la literatura, al arte, filosofía, a la política y a las cuestiones sociales...” (53).

Otras revistas, si bien nada comparables con las vanguardistas catalanas, tomarían el relevo a las anteriores, tales como el famoso *Año Artístico* del crítico de arte José Francés (54); *La Esfera*, editada por Prensa Gráfica y dirigida por Verdugo Landí (55), que ofrecía desde enero de 1914 un intento de renovación estética (56) de tal forma que ya en este mismo año surgen las primeras ilustraciones de artistas futuristas en Madrid (57). Igualmente, este cambio se apreciará en el aumento de las exhibiciones individuales desde 1915 (58), fruto del mundo de las exposiciones oficiales que dio lugar al creciente número de crónicas artísticas que fueron ganando terreno a los acontecimientos militares, políticos, a las dos o tres columnas o páginas de toros y a las exposiciones nacionales. A medida que avanzan los años, los diarios se decantan por una sección de arte e, incluso, por la participación de un cronista fijo que realiza la labor de crítico de arte (59). Madrid se irá convirtiendo, poco a poco, en un centro donde se aceptan o rechazan las obras de aquellos artistas ya sean oficiales, modernos o vanguardistas, que desde la periferia acuden aquí para encontrar el éxito personal, si antes han recibido el de la crítica y el del público. Precisamente, uno de los registros principales del ambiente cultural de

Madrid será la convivencia de diferentes corrientes y estilos, de ahí la dificultad de establecer un criterio en el arte madrileño.

Madrid constituye la caja de resonancia del arte oficial para el resto de España. Entretanto, como gran parte de las provincias, mantiene un panorama pictórico que abarca tres tendencias bien diferenciadas: la existencia de una pintura cuyos orígenes se encuentran en el pasado español, un amplio abanico de pintura regionalista - Galicia, Valencia, Asturias, Andalucía, etc. - procedente de la visión regeneracionista de los hombres del 98 y el papel que protagonizó la pintura “moderna”, entendida como tradición renovada, que abarca algunas propuestas que se barajaron a primeros del s.XX en nuestra Península, como los casos concretos de Barcelona y País Vasco. Sin embargo, es necesario establecer tres premisas fundamentales para observar el entramado pictórico que se estaba desarrollando en la capital madrileña, la primera se establece en las actuaciones independientes de artistas como José Gutiérrez Solana, Hermen Anglada Camarasa o Ignacio Zuloaga; la segunda se instaura con la permanencia de tendencias como el simbolismo, el impresionismo y el postimpresionismo y, por último, el papel desarrollado en las exposiciones nacionales de Bellas Artes, que dominaban el mundo del arte español, en el que el figurativismo, el anecdotismo, el regionalismo y los temas de la vida social constituían el argot artístico.

La pervivencia de manifestaciones como el simbolismo, el impresionismo y el postimpresionismo tendrán sus adeptos dentro del dilatado ámbito regionalista y algunos aspirarán a ser modernos. De hecho, serán calificados así por la propia crítica artística, que basará sus juicios en las aportaciones pictóricas de dichos movimientos.

Respecto al simbolismo, que formó parte de las numerosas corrientes o tendencias que subsisten en Madrid o la Península de primeros de siglo, observamos como se incorpora junto a las últimas notas del naturalismo del s. XIX, cohabita con los primeros episodios de vanguardia y se adapta al costumbrismo regionalista, el modernismo, el art déco, etc., situación que ha sido definida por Francisco Calvo Serraller como una *“paradójica inconcreción”* (59). Se gestará, principalmente, en las tertulias del Café Levante (1903-1916) bajo postulados del academicismo francés y de simbolistas como Puvis de Chavanne o Eugène Carrière e influencias de los primitivos italianos y de los prerrafaelistas. Destacan los nombres de Julio Romero de Torres y Miquel Viladrich, además de las aportaciones de Eduardo Chicharro, Anselmo Miguel Nieto, Federico Beltrán Masses, Anglada Camarasa e, incluso, Gustavo de Maeztu, Néstor Martín Fernández, José María Rodríguez Acosta o Eugenio Hermoso. De todos ellos podríamos destacar la figuras de Julio Romero de Torres (60), por el intento de dar una visión simbolista entendida como ideal moderno, y el de Federico Beltrán Masses, por el gusto de un decorativismo simbolista.

En cuanto al impresionismo, que como tal no llegó a formar un movimiento español como en otros países europeos, y el postimpresionismo hay que diferenciar dos modelos: uno, heredado de las primeras experiencias de artistas catalanes como Joaquim Mir, Ricard Canals, Ramón Pichot, Ramón Casas y de los artistas vascos Adolfo Guinea, José Echenagusia, el asturiano Darío de Regoyos, que se consolidará en pintores como Francisco Iturrino o Juan de Echevarría y, en el caso catalán, en los noucentistas Sunyer, Torres García o Nogués. Y otro, que vive bajo los dictámenes del “luminismo” de Sorolla y, en ocasiones, de Fortuny, como Sotomayor, Gonzalo Bilbao, Eduardo

Chicharro o José Benlliure, limítrofe al despertar del núcleo asturiano con Evaristo Valle, Nicanor Piñole o el grupo valenciano encabezado por Cecilio Plá. Al lado de este colectivo cabe destacar el formado por los artistas extranjeros que, huidos de Europa como consecuencia de la guerra, llegan a España. Veremos cómo este conjunto, desde un punto de vista sociocultural y como consecuencia de la neutralidad de la que disfrutaba España, a su vez se subdivide en dos, a pesar de entrar ambos por los Pirineos; uno toma como residencia momentánea Cataluña y el otro, Madrid.

Y, en tercer lugar, la diferencia generacional entre artistas que participan en los certámenes oficiales. El mejor ejemplo de dicho entramado para este periodo que nos ocupa (1909-1922) se desarrolla en el curso de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915. En España, el desarrollo del “Salón” (61) comienza con el ecléctico panorama artístico durante el reinado de Isabel II que provoca la aparición, según José Luis Díez, de *“un sistema de promoción para los artistas, instaurado desde los ambientes oficiales, que servirá de fomento y a la vez de rígido control de desarrollo de las Artes en todo el país: Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes”* (62). Los orígenes, al igual que en Francia, partían de la existencia de unas academias, como las del Centro de Cultura, el Liceo Artístico y Literario y La Real Academia de San Fernando. Con el decreto de Isabel II firmado el 28 de diciembre de 1853 se iniciaba la primera Exposición Nacional de Bellas Artes aunque paradójicamente no sería hasta 1856 cuando se inaugurase. A través de estos certámenes - que durarán hasta los años 60 del presente siglo - se crean las bases de un gusto oficial definido, en sus orígenes, por el predominio de la pintura de historia y, más tarde, por el del paisaje y del retrato (63). Diríamos que una de las principales consecuencias de estos certámenes sería la continuación en el tiempo del mismo papel que tuvo en sus orígenes,

es decir, la aparición de un gusto nacional además de propagar la obra del artista así como su reconocimiento y aceptación ante la sociedad a pesar del aumento de irregularidades cometidas por los fallos de los jurados junto a otros problemas como el de los reglamentos o rechazo de obras, hizo que surgieran desde 1915, como veremos a continuación, voces pidiendo salones de independientes.

En marzo de 1914, *La Gaceta* había publicado el nuevo reglamento por el cual se regirían las sucesivas exposiciones nacionales de Bellas Artes. Estos reglamentos constituyeron una más de las estrategias que las instituciones oficiales pusieron para controlar de una manera definitiva las artes plásticas. Con el tiempo, dependerán de los cambios políticos internos; así, las alteraciones del estatuto estarán sujetas a los diferentes miembros que ocupen estos cargos.

Dichos reglamentos no se cumplirán, ni siquiera en esa edición de 1915. Al certamen se presentan artistas con más de dos obras como Francisco Domingo con 32 obras, Gonzalo Bilbao con doce, Ferrant con cinco, Muñoz Degrain con seis, Manuel Benedito con 27, López Mezquita y Rusiñol (64) con doce cada uno, Mateo Inurria con seis mármoles, etc. Uno de los miembros del Jurado de la sección de pintura de 1915, Enrique Martínez Cubells, había obtenido en la Exposición Nacional de 1912 la primera medalla. De esta manera, se aseguraban las tendencias pictóricas de un arte oficial votado por los miembros de un jurado a su vez oficial y tradicionalista. Asimismo, el Comité designa aquellas obras que el Estado desee adquirir, no siendo necesario que estuvieran premiadas. De este modo, el Estado comienza a apilar las obras en sus dependencias, o bien a distribuirlas sin consideración ninguna (65). No menos importante fue el aumento del número de premios y distinciones.

El estatuto definitivo no se publicó hasta el 23 de abril de 1914, en donde sólo se llevaron a cabo algunas pequeñas reformas. De éstas destacamos la importancia del reconocimiento oficial y público de algunos artistas que como Mir, Galwey, Degrain, Romero de Torres... que podían exponer un gran número de obras, exigir salas especiales para sus colecciones y pedir la medalla de honor. Asimismo, en cuanto los cuadros rechazados, Bernardino de Pantorba (66) apunta más de doscientos, dentro de los cuales hay que señalar el escándalo producido por el rechazo de *La maja Marquesa* de Federico Beltrán (67).

En otro orden de cosas, los candidatos a medalla de honor en aquella edición, todos ellos galardonados en la anterior bienal con las primeras medallas - Manuel Benedito, Muñoz Degrain, Romero de Torres, Gonzalo Bilbao y López Mezquita - eran representantes de una pintura naturalista idealizada, en ocasiones decorativista, simbolista o regionalista que muestran el gusto de una sociedad actual que se mueve entre esos mismos parámetros. No hay más que llegar a la siguiente Exposición Nacional de 1917. Tras el fracaso del reciente reglamento firmado en 1914, no se hizo esperar otro nuevo, más radical y capaz de articular la venidera exposición. El nuevo espíritu renovador recaía en el nombramiento de un Jurado por Real Orden integrado por los miembros más destacados de la juventud española. La sección de pintura contó, p. ej., con Fernández Alvarez de Sotomayor (presidente), José María López Mezquita (secretario) y José Mongrell, José María Rodríguez Acosta, Julio Romero de Torres, Anselmo Miguel Nieto y José Ramón Zaragoza (vocales).

La constitución de dicho Jurado, exclusivamente por artistas, provocó las más abiertas protestas y la frustración de la exposición. Las principales razones para el

descontento se centraban en el rechazo de numerosas obras y en la calificación de las admitidas. El Jurado, bajo el amparo de la “renovación”, había rechazado todas aquellas obras que no se ajustaban a sus criterios. Pero, como en tantas ocasiones, el reglamento no se cumplió. Hubo cuadros que fueron retirados para luego ser presentados - ej. núm. 384 *Fin de Don Quijote de la Mancha* de José López Tomás- adjudicados y, con anterioridad al fallo, publicados los resultados de las medallas - ej. las de Mir, Valentín Zubiaurre y Eugenio Hermoso -. La adquisición de las obras siguió un criterio semejante al de años anteriores (68), cada artista no podía exponer más de dos obras, aunque, por ejemplo, Mir y Zubiaurre presentan tres obras.

La resolución del jurado no satisfizo a nadie (69). Para Ballesteros de Martos, la juventud que regía la España de 1917 no era apta para representar el papel de jurado calificador en este certamen, ya que ésta, aún en un proceso embrionario, no era capaz de otorgar un nivel para el arte nacional (70). El conflicto generacional se produce precisamente ahí, su arte se ha convertido en oficial y es respaldado por el público que se atiene a los dictámenes de estas muestras oficiales. Junto a ellos, se suman otros pintores que también forman parte de ese jurado examinador, hemos visto a Fernando Alvarez de Sotomayor, Anselmo Miguel Nieto, José Ramón Zaragoza, José Mongrell y José María Rodríguez Acosta. Ellos serán los que seleccionen a los medallados, de tal forma que en cuatro años se siguen barajando las mismas propuestas de pintura decorativista, simbolista y regionalista que, enclausuradas en un ambiente tradicional, ya no aspiran a una “modernidad”, si nos atenemos a la definición de ésta como acción y efecto de renovación artística. Será, pues, la generación de jóvenes artistas la que busque nuevos atisbos de modernidad renovada, pero diferenciándose, claro está, de aquéllos que siguen

las teorías de sus maestros. Así nos encontramos con la participación en medios públicos y privados de un grupo de protagonistas que formarán parte de la nueva generación: Francisco Sancha, Irene Narezo, Benjamín Palencia, Timoteo Pérez Rubio, Francisco Bores, Francisco Santacruz, Gabriel García Maroto, Gregorio Prieto, Ismael González de la Serna, José Planes, Cristóbal Ruiz y Carlos Sáenz de Tejada, entre otros, quienes integran lo que podríamos llamar como “la generación de preibéricos” (71).

Otro de los acontecimientos más llamativos del ambiente madrileño fue la engañosa Exposición de Arte Contemporáneo Francés en 1918, a la que tan sólo acuden, en su mayoría, artistas franceses académicos a diferencia de su precedente directo, la muestra catalana realizada un año antes, a la que acudieron tres agrupaciones artísticas galas: el Salón Nacional, el Salón de Artistas Franceses y el Salón de Otoño (72).

El 5 de mayo de 1916, la Comisión de Instrucción Pública pasó la instancia a la Junta de Museos de Barcelona (73). Ésta, por su parte, aceptaba la solicitud por el gran número de artistas catalanes, y no por el del resto de los componentes, que tan sólo eran cinco; patrocinaba la Exposición como una más de las exhibiciones de carácter anual que se celebraban en la capital parisina y alojaría la muestra en el Palau Municipal de Bellas Artes con la participación exclusiva de artistas franceses y con un significado más bien filantrópico. Se ocultaba, así, un sentimiento aliadófilo y se mostraba la supuesta neutralidad catalana ante los ojos del resto de Europa y de España (74).

Al mismo tiempo, se unía al evento el Ayuntamiento de la Barcelona, que acogería el acto en la primavera de 1917. Finalmente, el 15 de julio de 1916, se acordó crear una Comisión franco-española, que más bien era franco-catalana (75), formada por la Junta de Museos y los presidentes de las Comisiones Municipales de Gobernación de

Fomento, Hacienda y Cultura, junto a la creación de una ponencia presidida por el alcalde, los vocales Manuel Vega y March y José Rogent; como tesorero, José Puig Cadafalch; y Manuel Rodríguez Codolá, como organizador de la muestra.

Se logró reunir gran parte de los maestros de primera fila, que desde el impresionismo hasta los “ismos estéticos de penúltima hora” (76). Se ponía al público español delante de 1462 obras de pintores franceses (77) que configuraban gran parte de la pintura francesa desde el realismo de Courbet hasta el impresionismo de Monet, desde Manet a Renoir, desde el postimpresionismo con la técnica divisionista de Seurat o Henri Martin a las formas constructivas de Cézanne (78).

La capital de España se quedó con ganas de albergar esta prestigiosa muestra de arte francés. Las causas, según afirmaban algunos rotativos, eran principalmente políticas - la lucha interna entre germanófilos y aliadófilos - y económicas, como resume el diario *Nuevo Mundo*: “Ni tenemos local, ni se lograría dinero suficiente, ni dejarían de asomar - más numerosos aquí que en Barcelona - los obstáculos de un partidismo fanático o remunerado...” (79).

En conclusión, se trataba de una Exposición organizada principalmente por artistas catalanes que querían albergar, bajo el concepto noucentista, una muestra de carácter solidario pero con tintes aliadófilos que la convierte, en teoría, en la primera Exposición de cooperación franco-española pero no en la práctica, ya que fue como veremos la Exposición de Legionarios la primera celebrada en enero de 1917, mientras que la de artistas franceses tendría lugar en abril de ese mismo año.

Al año siguiente, como dijimos, esta aspiración se realizaría en Madrid aunque con mucha menor calidad, manteniéndola en clara desventaja frente a Barcelona. Se trataba, sin embargo, como muchos la titularon, del arte académico en Francia. El

delegado oficial del gobierno francés Albert Dawant, - pintor de cuadros de historia y miembro de la Société des Artistes Français- junto al comité franco-español decidieron realizar una muestra de pintura, en su mayoría de factura académica, a diferencia de la celebrada un año antes en Barcelona, había sido protagonizada por los representantes de las últimas tendencias artísticas. Se ponía de manifiesto el nivel superior del ambiente de las artes en Barcelona frente al de Madrid. Cerca de 1500 obras habían acudido a Barcelona, repartidas entre pinturas, esculturas, arquitectura, grabado, artes decorativas, joyería, tapicería... frente a las 190 piezas pictóricas que se reunieron en Madrid. Se exhibieron obras de 1870 y de principios de este siglo, pero con la peculiaridad que, a diferencia de Barcelona, la modernidad tan sólo debió asomar como trasunto de las obras de Monet, Sisley, Pissarro, Renoir, Denis, Henri Martin, Lucien Simon, etc.

La defensa del arte español académico llegaba, incluso, hasta el punto de reconocer que el arte francés contemporáneo era el más innovador, pero no el mejor. Ballesteros de Martos alegaba que la inclinación por lo francés llevaba siempre al fracaso aunque en esa ocasión lo que verdaderamente faltaba era, precisamente, lo revolucionario (80). Sin embargo, ¿dónde había quedado el arte renovador de Francia, aquél que sí estuvo en Barcelona? La respuesta la encontramos en dos frentes bien diferenciados; uno en las crónicas de arte francés que a través de Corpus Barga llegaron a los corresponsales de *El Sol*. La mayor parte de las obras de Barcelona y otras del arte renovador francés habían viajado a Ginebra, lugar éste que por sus contactos con el movimiento moderno era lugar más adecuado que Madrid. Sin embargo, los críticos franceses aludían al título de la Exposición madrileña ya que no se trataba de una muestra de arte contemporáneo francés sino de una colección de cuadros de factura

académica puesto que se había prescindido de artistas de primera fila del movimiento renovador como Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Degas o, incluso, los primeros impresionistas (81).

Y, el segundo, en los responsables de la organización de la muestra, tanto el comité francés - Albert Dawant - como el español, a cargo de Mariano Benlliure, Miguel Blay, Villegas y Gonzalo de Bilbao. Las quejas de la crítica madrileña provenían de la ausencia del verdadero arte moderno. José Francés, Juan de la Encina, Dionisio Cruz y Rafael Domenech firman las críticas más duras mientras que Arturo Mori, Edelye y otros defendían el clasicismo de las pinturas de la muestra así como su buena selección (82).

Todo este panorama del ambiente madrileño se vería completado con la lectura de numerosas conferencias protagonizadas en su mayoría por los principales críticos del momento como Juan de la Encina, José Francés, Francisco Pompey, Margarita Nelken, Federico Leal, Ceferino Palencia y Alvarez Tubaú, etc. Además, ofrecieron sus digresiones representantes del arte oficial académico como Rafael Domenech, Narciso Sentenach, Pedro M. Artinano, Francisco Pérez Dolz, Aureliano Beruete, Andrés Ovejero... y otros, aunque en menor número, eran pintores como Luis de la Rocha quien en 1915, tras su llegada de París, complació al público del Círculo de Actores con el análisis del panorama artístico de la capital francesa, o el pintor y grabador Mariano de Madrazo. También debemos destacar la presencia de críticos y artistas extranjeros en estos reducidos coloquios que extendían sus planteamientos, más bien, originarios de Francia como Ambroise Vollard, J. P. Alternann, Mlle. Marie Bernie o el polaco Josef Pankiewicz.

El lugar escogido para estas conferencias fue el Ateneo de Madrid, centro difusor, por otra parte, de las diferencias tendencias que se produjeron en la capital durante la segunda década del siglo XX, además del Círculo de Actores, la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, la Escuela Nueva y la Asociación de Pintores y Escultores. Allí se pudo comprobar que los temas de mayor actualidad eran el auge de la caricatura, con la intervención de José Francés y la promoción de sus Salones de Humoristas, la incursión del arte vasco defendido por Juan de la Encina, el renacimiento del arte decorativo, el apoyo del arte académico-oficial, o bien el espíritu moderno, reflejo de la cultura francesa y de los nuevos ideales de la pintura.

I.3. EL ARTE ESPAÑOL DEL PRIMER CUARTO DEL SIGLO XX ENTRE LO MODERNO Y LO ULTRAMODERNO: LA CRISTALIZACIÓN DE UN TÉRMINO

La génesis de las manifestaciones de arte vanguardista en Madrid se caracteriza por una extrema confusión, tanto en los términos que se barajaron en aquellos momentos para definir dichas actuaciones como en el peculiar sistema de relaciones que se estableció entre los artistas, la crítica especializada, el público y la prensa.

Respecto a lo primero, es decir, la caleidoscópica presencia del arte de avanzada en España y, en concreto, en Madrid durante el primer cuarto del s. XX, se nos ha planteado la obligación de identificar cada uno de los numerosos vocablos con que se revistió el arte español más moderno. Diríamos que el principal debate se estableció entre dos conceptos, arte moderno y arte ultramoderno, tan dispares entre sí que formarán el principal binomio en las artes plásticas de las dos primeras décadas del s. XX. Si el

concepto de arte que ofrecía José Ortega y Gasset - Nada “moderno” y muy “siglo XX” - en mayo de 1916 en su revista *El Espectador*, convencía en gran medida a una generación intelectual de índole más bien renovadora, no tenía aún su referente en el mundo de las Bellas Artes madrileñas. Ortega señalaba la “obligación de sacudir de nuestra conciencia el polvo de las ideas viejas, carbonizadas ya... Lo viejo es lo habitual, lo acostumbrado. Lo viejo es algo ya concluso, en tal sentido perfecto mientras lo nuevo se halla en *status nascens*” (83).

Pese a todo, existía un panorama más complejo, con artistas y obras que oscilaban entre el academicismo más convencido, cuyos orígenes se encuentra en la segunda mitad del s. XIX, y los primeros destellos del arte de vanguardia, en un abanico que comprende, por ejemplo, la tradición más conservadora, la tradición renovada y el arte moderno, el cual a veces no fue sino cristalización a partir de algunos presupuestos de esa misma tradición.

El encargado de dar una nueva identidad al arte español a primeros del siglo XX, a pesar del academicismo que imperaba, fue un heterogéneo colectivo de pintores y escultores que engrosó las filas del arte moderno español. Heterogéneo porque agrupaba opciones estéticas muy diferentes, algunas de ellas derivadas del postimpresionismo, como el gusto por lo primitivo, lo infantil, el arte fauvista, simplificaciones geométricas, etc. que fueron rechazadas o ignoradas por el gran público y la mayoría de la crítica madrileños. Junto a lo moderno surge un concepto que lo rebasa, adelanta y avanza: lo ultramoderno, principalmente encabezado por las interpretaciones que se hicieron del cubismo, el futurismo y el fauvismo. Las reacciones ante el arte ultramoderno fueron muy virulentas a pesar de nacer como meros calificativos acabarían siendo una denominación generalizada.

Con las precisiones que se harán a continuación, podemos identificar lo ultramoderno con lo vanguardista, de modo que se impone como paso previo una reconsideración de la naturaleza de la vanguardia en España. Partiendo de la significación originaria de la vanguardia, como actitud beligerante hacia el arte y la sociedad de su época, la historiografía ha ofrecido múltiples definiciones del hecho vanguardista: Matei Calinescu, Renato Poggioli, Mario de Micheli o Peter Bürger ofrecen diferentes interpretaciones en esa dirección (84); si tomásemos al pie de la letra sus criterios llegaríamos a decir que, no existió vanguardia en España como tal, es decir, como un movimiento colectivo y con unos propósitos definidos que cumplir. Ese fenómeno vanguardista no se produjo en España, en cambio, sí podemos enunciar una serie de actitudes, personalidades, obras o acontecimientos que, casi siempre de forma aislada, merecen la categoría de vanguardista, definida en aquellos momentos como “ultramoderno”.

Este término con la que fue denominada la propia vanguardia en Madrid, también aparecería en Barcelona y Bilbao. Dicho vocablo, ultramoderno (85), sería bautizado por gran parte de los críticos - Luis Oteyza, Antonio Vallescá, José Domenech, José del Cacho, Ballesteros de Martos, José Francés, Ese, García Mercadal, Correa Calderón, Fernando López Martín, J. Luno, etc. - acogiendo aquellas manifestaciones que resultaban diferentes al arte moderno y, por ello, como su nombre indica, que “iban más allá de lo moderno”. Es decir, existía no sólo una divergencia formal en relación con la apariencia de una obra de arte sino también conceptual en cuanto a lo que representaba o expresaba.

El debate nació, precisamente, con la aparición de los primeros episodios aislados de la vanguardia madrileña. Sin embargo, es interesante matizar cómo las primeras referencias de dicho vocablo aparecen a finales de 1916 con motivo de la Exposición de la Asociación de Artistas Vascos en el Retiro, a pesar de que varios años antes, en 1909 y 1910, se había producido el primer episodio de la vanguardia en Madrid, con los manifiestos futuristas que traía bajo el brazo Ramón Gómez de la Serna, y de que en 1915 se había inaugurado la Exposición de Pintores Íntegros en el Salón Kuhn (Galería de Arte Moderno). Allí se mostraron algunas pinturas cubistas, más bien las de Diego Rivera y María Blanchard, ya que las de los demás participantes muy poco tenían de cubistas, pero fueron denominadas “modernísimas” por la crítica, quizás porque ya habían sido bautizadas con el nombre propio de “íntegros” que su progenitor, Ramón Gómez de la Serna, había acuñado para la ocasión.

Los ultramodernistas, llamados también “radicales”, “ultrarradicales” (86), “snobistas”, “tomapelistas” (87), “extravagantes”, “dislocados”, “espartaquistas”, “bolcheviques” (bolchevikis) (88), “anarquistas”, “revolucionarios” (89) o “modernísimos” (90), pertenecían al bando de los modernos pero se diferenciaban de éstos por la concepción de unas composiciones que contenían, por regla general, aspectos de los ismos europeos, principalmente fauvismo, cubismo y futurismo. Concretamente, ésta sería una de las razones por las que en las salas del Retiro se designó en noviembre de 1916 el fauvismo de Iturrino como ultramodernista (91).

Respecto a los términos “dislocados” o “extravagantes” (92) destacamos, entre otros, el comentario del diario *El País* que publicaba un artículo en relación a la inauguración de varias muestras en el mes de marzo de 1917, bajo el título “La pintura

Optimista” en la que participaban tres artistas, César Fernández Ardavín, Rodolfo Franco y Salvador Florensa. Sin embargo, frente a esta pintura con grandes notas coloristas que se acercaba a pintores consagrados aparecían nuevas connotaciones que, bajo postulados fauvistas, futuristas y cubistas, comenzaba a llamarse al arte más avanzado, como era el caso de la Exposición de Celso Lagar celebrada en el mismo mes y que sería denominada como extravagante: *“Como Maeztu, Beltrán, Néstor, Romero de Torres, Anglada... Nada de recostarse dulcemente sobre el rutinarismo clasicista, nada de crear escuelas extravagantes y dislocadas; ni la ranciedad, ni el futurismo...”* (93).

Este arte de Celso Lagar, como primer ismo español de la Península, recogería los principales apelativos con los que se denominó a la vanguardia; aunque volveremos a remitirnos a este artista, destacaremos el siguiente comentario en relación al término “tomapelista” como un epíteto circunstancial bautizado por el crítico de arte Luis Oteyza:

“No merecería yo hacer -¡y lo merezco! la crítica artística en un periódico tan orientado a la moderna - lo está ahora EL LIBERAL, si ignorase los procedimientos y las finalidades de esas nuevas escuelas pletóricas que se llaman el impresionismo, el cubismo, el futurismo, el tomapelismo. Pero las conozco perfectamente para mí no tienen secretos los impresionistas, los cubistas, los futuristas y los tomapelistas. Por eso puedo hablar de los cuadros que ha expuesto Celso Lagar en la Galería General de Arte (plaza de San Miguel, 8), como no ha hablado ni hablará ninguno de mis compañeros de Prensa: con elogio.

Cierto que no estando al cabo de la calle de los misterios de la pintura ultramodernista, la primera sensación que se experimenta ante los cuadros de Lagar es de espanto...” (94).

Estas denominaciones, igual que el propio desarrollo de la vanguardia, se produjeron de dos formas: a título individual y colectivo. Los practicantes de la primera,

encasillados también como artistas independientes, fueron Celso Lagar, Vázquez Díaz (95) y Rafael Pérez Barradas entre otros. Los segundos, formando parte de algún binomio, grupo o sociedad y en su mayoría extranjeros, fueron la Sociedad de Artistas Argentinos, el grupo de artistas polacos y los esposos Delaunay.

En lo que se refiere a Celso Lagar fue muy discutida su pintura así como la interpretación de los críticos sobre su planismo. Recibió casi todos los distintivos de la pintura ultramoderna, tanto en Madrid como en Barcelona o Bilbao, ciudades en las que también predominaron estos vocablos, considerándola extravagante, tomapelista, revolucionaria e incluso perteneciente a los bolcheviques y espartacos. Estas tres últimas implican más connotaciones políticas que aluden a un código según el cual el arte se dividiría en dos mitades, la derecha como conservadora y respetuosa con las normas de la academia respaldada en los certámenes oficiales y la izquierda, los que se sitúan en ésta no tienen explícitamente un componente político o, mejor dicho, casi nunca tenían ese contenido, pero sí personificaban una inquietud intelectual progresista que encarnaba bajo sus dos caras de salvación o perdición el arte más avanzado o de vanguardia.

A continuación veamos algunos de estos ejemplos sobre los apelativos al arte ultramoderno de Celso Lagar:

“... en una evocación de Gerona hallamos la expresiva palpitación de aquel sentimiento naturalista, no en la afectividad y compenetración con la viviente que bien pudieran estar en contradicción con la expresión geométrica y la rigidez de la pintura ultramoderna” (96).

“No conocíamos obra, alguna del Sr. Lagar y sólo por referencias sabíamos que es un pintor revolucionario y ultramodernista” (97).

"Los ultramodernos, y más cuando son furibundos derrocadores, están expuestos a un irremediable fracaso, y Celso Lagar, que es de éstos, debe medir sus pasos y no entregarse a una esperanza sin límites" (98).

"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 cubismo, orfismos, sincromismo, planismos que realizan los bolcheviques 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" (99).

Uno de los comentarios más interesantes acerca de la génesis de la pintura ultramoderna en relación también con el planismo de Celso Lagar fue el realizado por el crítico Fernando López Martín, opinión que merece una cita extensa: *"El ultramodernismo en Arte será vencido irremisiblemente, como lo fueron todas las exageraciones, porque funda su existencia no en leyes fijas, inmutables, sino en falsos cimientos, en teoremas faltos de matemática exactitud.*

En Arte no hay más que un camino; el de la verdad, más o menos dado al sentimiento del corazón del artista.

El ultramodernismo desdeña todo lo viejo, tan sólo porque es viejo, como si todo lo que fue mereciese el desdén de estos tiempos, que por ir demasiado de prisa no ven los baches del camino, expuestos a volcar, y al final de la formada, el abismo donde caerán con todo su bagaje de métodos tan apartados de la razón como del buen gusto...

Cubistas y planistas, no hay más que conversar con ellos breves momentos para convencerse; son unos perturbados cerebrales, merecedores de un estudio clínico, que ven todo no por un objeto racional, sino a través de un cristal empañado, que no deja observar la vida tal como es; como la corriente de un río soleado y sonoro que corre por llanura de pomposos verdes.

Los ultramodernistas niegan sus saluciones y sus alabanzas a los viejos maestros, porque se consideran, en su febril egolatría, superiores a ellos, no sólo en sentimiento, sino también en fuerza imaginativa, como si el sentir fuese desbarrar y el pretender ver espectáculos indescifrables fuese sondear en el más allá del misterio de las cosas. Siempre que encuentran ocasión, y ellos hacen por encontrarla, si no pueden cara a cara, por rodeos y encrucijadas, acometen frenéticos contra los gloriosos maestros italianos, flamencos y españoles, sin ver que en sus acometidas se ponen en ridículo pues hablan, lo demuestran en sus desaciertos de opinión, de un arte que jamás entendieron, porque nunca les llegó, como flecha de luz, al corazón... Si cuando se abriese a la vergüenza pública una de esas Exposiciones cubistas o planistas, el público y la crítica brillasen por su ausencia, veríamos muy pronto dejarían de abrirse esos espectáculos funestos, volviendo a los tiempos felices en que al entrar en un salón de arte nos veíamos agradablemente sorprendidos por los cuadros bellos y naturales de los Rusiñol, los López Mezquita, los Miguel Nieto, los Sotomayor y otros muchos que aún creen en los tiempos de oro en que Tiziano, el Greco, Velázquez y Tintoretto asombraban al mundo con las fulguraciones de su paleta.

Hay que formar otro cordón sanitario contra los espartaquistas del Arte" (100).

También Rafael Barradas y su vibracionismo, cuya actuación en la capital se remonta a finales del año 1918, coincidiendo con el desarrollo del movimiento ultraísta, fue conceptuado desde sus orígenes como un artista revolucionario:

"Y este arte cansino, rebosado, untuoso, embustero, aunque parezca ser fiel a la realidad afectando el dibujo y las trazas de ésta, es el que produjo, con la terrible antipatía que inspira a los espíritus despiertos y sensibles, el impetuoso movimiento revolucionario de los impresionistas, luministas, puntillistas, cubistas, con los tomapelistas, como fueron calificados por Oteiza los extremosos observantes del disparate pictórico.

¡Ay del pintor y del escultor cuyos ojos y cuyo entendimiento no puedan extraer utilísimas enseñanzas de las obras de estos revolucionarios!... el conjunto de la obra revela en Pérez Barradas un espíritu tan ágil para sacudirse las máculas del arte pesado, insubstancial, desheredado de toda

simpatía, como capaz de sentir las audacias revolucionarias que aspira a darnos una representación y un trasunto de la vida tan nuevos, tan bellos y atractivos como no pudieron sospechar las edades pasadas” (101).

En cuanto a los artistas que formaron parte de un grupo o binomio destacamos en primer lugar, a la Sociedad de Artistas Argentinos. El arte que traían estos artistas latinoamericanos fue considerado como revolucionario y extravagante pero criticado, sobre todo, por las influencias de las teorías parisinas que se advertían en sus composiciones:

“Para ellos el arte no es más que extravagancia, desatino y orgía de colores, que asombra la retina, pero que no produce ninguna emoción estética... Los pintores argentinos de que hablamos padecen el segundo de los errores. Mas su idealismo es una cosa empírica y primitiva. Sin figurárselo tal vez, y creyendo ser ultramodernistas, lo que hacen es volver a los tiempos en que la pintura estaba en el periodo de génesis... Esa fórmula que dictaran los iconoclastas en su furor destructivo, ‘el arte por el arte’, de admitirla a roso y velloso, sólo puede engendrar fríos impresionismos sin alma, que son síntomas fatales de que la esterilidad se va apoderando del arte” (102).

El grupo de artistas polacos formado por los pintores Wladyslaw Jahl, José Pankiewiz, Wanda Pankiewicz, Wacław Zawadowski y el teórico y también pintor Marjan Paszkiewicz celebró en el patio del Ministerio de Estado (en 1918) una muestra que causó un gran interés a la crítica por sus métodos revolucionarios, su pintura modernísima (103), snobista (104) o anarquista que para algunos críticos llevarían a la muerte del arte (105):

“El arte de los polacos, el más avanzado que el público de Madrid ha conocido. Es posible que muchos tomen a risa esta Exposición; pero algunos meditarán seriamente sobre ella. No quiero decir con esto que el camino a ‘seguir’ de nuestro arte busque sus pautas en la Exposición de los polacos. Ni

lo necesitamos, ni debemos tomar como carácter de pintura lo que venga de fuera.... Pero bueno estará que nos fijemos respetuosamente, pues estas Exposiciones son interesantes por motivos de cultura artística, que en realidad nos hace mucha falta para acabar con la rutina y las vulgaridades. Yo comprendo que estas Exposiciones de arte avanzado producirían algo así como un latigazo a los autores de esas vulgaridades y de esas rutinas, y que el público que viene aplaudiendo su arte fotográfico muy pronto ha de encontrar ñoño y acranado el arte que, en general, se viene haciendo. Y, claro está, para los que con su arte han colocado cómodamente, para los que con su arte atrasado procuraban detener el progreso del arte, esas manifestaciones estéticas, son aterradoras y temibles; pero ya dijo Goethe que 'todo lo ideal es usado para fines revolucionarios'..." (106).

El binomio artístico que formaban los esposos Delaunay fue apreciado también como ultramoderno; su simultaneísmo se pudo ver en los tres centros artísticos más importantes de la Península, Madrid, Barcelona y Bilbao. El 27 de agosto de 1919 inauguraban, por primera vez, una muestra simultaneísta en los salones de la Asociación de Artistas Vascos. Precisamente, una de las notas más representativas de la Asociación había sido acoger todo tipo de tendencias artísticas aunque con un especial interés las de vanguardia, baste recordar que en este mismo año había recibido las obras planistas de Celso Lagar, por segunda vez, y las de la polaca Victoria Malinowska. En relación con la exhibición de los Delaunay y el emplazamiento donde se acogía, los salones de la Asociación, el diario *La Tarde* determinaba a la Asociación de Artistas Vascos como el foco vasco más internacional del ultramodernismo: "*Varios artistas vascos ha sido también invitados a la exposición en ese centro mundial del Arte ultramoderno*" (107).

Aparte de estas referencias hacia el arte más avanzado, en la capital madrileña también se hicieron otras cotejándolo dentro de los parámetros tradicionales del arte moderno como era el caso de la décima Exposición permanente del Círculo de Bellas

Artes a la que acudieron Álvarez Sotomayor, Manuel Benedito, Moreno Carbonero, Francisco Llorens, Domingo Marqués, Martínez Cubells, Cecilio Plá, Valentín y Ramón Zubiaurre, Martínez Cubells, Eugenio Hermoso, Luis Bea, Ernesto Gutiérrez, Hernandez Nájera, Esteve Botey, Castro Gil, Santa María, Villa Arrufat, Ramírez Montesinos, Nicanor Piñole y otros, además de la individual que se exponía en el Salón del Círculo del artista José Pinazo Martínez. Al respecto, las obras de Pinazo sirvieron para reafirmar, una vez más, el gusto del arte que dominaba en la capital. Tras la exhibición de las obras de los miembros de la Asociación de Artistas Argentinos, los juicios de la crítica madrileña manifestaban el agrado que producían las obras de artistas que, como Martínez Pinazo, mostraban las cosas en su apariencia externa a diferencia de los pintores argentinos, en cuyas obras dominaban influencias parisinas en colores y formas, y en las que la realidad era interpretada subjetivamente:

“El salón permanente del Palace ofrece una nueva parva de artística cosecha. Quienes lanzaron las campanas al vuelo cuando la Exposición absurda de los argentinos, aprovecharán esta ocasión y la oportunidad de estos días para declarar que la presente Exposición tiene mucho de isidrista. ¿Por qué? La razón es muy sencilla. Porque en muchos de los cuadros expuestos, ahora, el arte busca la realidad, tal como en los argentinos buscaba la fantasía; y aún más que la fantasía, el absurdo y hasta el disparate. Los entusiastas de estas manifestaciones de arte ultramodernista tendrán que oír cuando se coloquen ante el cuadro ‘En la pradera’ de Pinazo Martínez ¡Qué de cosas dirán! Y, sin embargo, a nosotros nos gusta muchísimo” (108).

O bien en relación con la muestra de retratos femeninos del pintor Sanchiz Yago: *“en el Ateneo celébrase una ultraalmibarada, ultrainsubstancial y ultrabonita (oh también) exposición de retratos femeninos del Sr. Yago” (109).*

Asimismo se hicieron alusiones a varios artistas que a veces podían mostrar algunas connotaciones ultramodernas:

“(Carlos A. Castellanos y Roberto Montenegro)... Son fervientes adoradores de la forma y del exterior de las cosas, de las brillanteces y de las suntuosidades. Como los egipcios y como los griegos sólo ven la actitud tranquila y serena, y aportan ellos, por su parte, un sencillo gótico y ultramoderno en la estilización y el adorno...” (110).

“Bellina (sic) se resiste a la tradicional galantería española; no quiere que sus amigos la tratemos y aun cortejemos como a muchos. Es otro camarada. Nació en Holanda, ha recorrido Europa entera. Ya lleva un año en nuestro país. Sabíamos, aunque vagamente, que pertenece a la escasa y notable minoría internacional del ultramodernismo” (111).

“El Sr. Planes es un escultor de positivo talento, que si no se desvía por sendas ultramodernas, será una figura recia y definitiva del arte escultórico español” (112).

“(Fernando García)... Esta parte de su obra es más consecuente, más lógica del mancebo de rostro faunescos que por unos días ha fundido paganías bravas y el ‘chic’ de ultradecadencias modernas en el salón Lacoste” (113).

“(Guillermo Butler)... todo esto aparece ordenado por el criterio decorativo especial, eminentemente intelectualista de las gentes del Norte, que yo tengo por muy académico, aunque lleve la escolta de tantos matices revolucionarios” (114).

El término ultramoderno englobó, además, otras denominaciones haciendo gala de algunos de sus componentes, como “ultraimpresionista”(115), “ultracubista”(116), “ultracezannianas”(117), “ultrarromántica” o “ultradecadencias modernas” y, más tarde, en pleno declive del término, se hablará de “ultraalmibarada”, “ultra insubstancial”, “ultrabonito” (118), etc.

La cronología de dicho vocablo es muy corta, apenas dos años, desde finales de 1916 a primeros de 1919, finalizando justo con la aparición del ultraísmo. De hecho, el término ultramoderno fue absorbido por el de ultraísmo, que engloba un movimiento mejor organizado. Los ultraístas tomaron de lo ultramoderno las dos primeras sílabas adaptando, una segunda palabra, “ismo”. Se involucraban así todas las tendencias que se habían cobijado bajo el concepto de ultramoderno, y veremos cómo tanto en literatura cuanto en la práctica artística del ultraísmo aparecen los movimientos planista, vibracionista, fauvista, cubista, etc., además de aceptarse otras como el creacionismo, el dadaísmo o el expresionismo, éste último representado por el escritor Jorge Luis Borges y su hermana, la pintora Norah Borges. Con la palabra “ismo” se daba carácter europeo al nuevo movimiento que venía a romper con la época anterior y abrir una nueva. Posteriormente, e inclusive dentro del ultraísmo, estos términos serán sustituidos por otros, que representarán la transición hacia un nuevo estado tanto lírico como artístico derivado de un neoclasicismo o vuelta al orden que se estaba produciendo en Europa.

I.4. NOTAS

(1) Antes de esta Exposición debemos destacar los primeros trabajos sobre dicho tema como el de Gaya Nuño, “Medio siglo de Movimientos Vanguardistas en nuestra pintura”, *Dau al Set*, Barcelona, diciembre de 1950 y *La pintura española del medio siglo*, Omega, Barcelona, 1952. Relacionado con este trabajo José María Moreno Galván había escrito, *Arte español entre 1925 y 1935* en la revista *Goya*, nº 36, Madrid, 1960.

(2) Valeriano Bozal, “El realismo social en España”, *Suma y sigue del arte contemporáneo*, nº 3, Valencia, 1963.

(3) Jaime Brihuela, *Las vanguardias artísticas en España 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981; *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales*, Madrid, Cátedra, 1979; *La vanguardia y la república*, Madrid, Cátedra, 1981.

(4) Rafael Santos Torroella, *Genio y figura del surrealismo*, Barcelona, 1948, *Del románico al Pop Art*, E.D.H.A.S.A, Barcelona, 1965 o *Revisiones y testimonios*, Taber, Barcelona, 1969.

(5) Enrique Lafuente Ferrari, “Medio siglo de pintura española”, *El alma de España*, Madrid, 1950.

- (6) C. Rodríguez Aguilera, *Antología española del arte contemporáneo*, Barcelona, Barna, 1955.
- (7) L.F. Vivanco, *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, 1957.
- (8) Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1958
- (9) A. Cirici Pellicer, *El arte modernista catalán*, Aimá, Barcelona, 1951 o *L'Arte català contemporani*, Barcelona, De.62, 1970.
- (10) Valeriano Bozal, "La renovación artística de 1925 en España", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 194, Madrid, 1966; *El realismo*, Ciencia Nueva, Madrid, 1966; *El realismo plástico en España de 1900 a 1936*, Península, Madrid, 1967; *La construcción de la vanguardia, 1850-1939*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1978 y *Pintura y escultura española del s. XX (1900-1939)*, Vol. XXVI, Summa Artis, Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- (11) Josefina Alix, "Escultura española 1900-1936", *Escultura española 1900-1936*, Madrid, Ministerio de Cultura, julio 1985.
- (12) Francisco Calvo Serraller, "Pancho Cossío y las vanguardias", *Pancho Cossío*, Madrid, oct. 1986 y *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1988.

(13) Lucía García de Carpi, *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Madrid, Istmo, 1988.

(14) Lucía García de Carpi, *El surrealismo en España*, Madrid, MNCARS, 1994.

(15) Pilar Mur, *La Asociación de Artistas Vascos*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1985 y *Antonio de Gueza (1889-1956)*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1991.

(16) Eugenio Carmona, *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Málaga, 1985. Posteriormente, destacan entre otros de sus trabajos *Picasso, Miró, Dalí. Los orígenes del arte contemporáneo en España. 1900-1936*, Madrid-Frankfurt, 1991; “Itinerarios del Arte Nuevo 1910-1936”, *Ismos. Arte de Vanguardia (1910-1936) en España*, Guillermo de Osma Galería, Madrid, 1993 y “Naturaleza y cultura. Benjamín Palencia y el Arte Nuevo”, en *Benjamín Palencia y el Arte Nuevo*, Valencia, Bancaja, 1993.

(17) Javier Pérez Rojas, *Art déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990 y “De la delectación por lo Contemporáneo al Radicalismo Vanguardista: El Arte a partir de 1925-1927”, en el libro de Pérez Rojas y García Castellón, *Introducción al arte español. El s. XX*, Madrid, 1994.

(18) Concha Lomba, "Barradas en Aragón", *Barradas*, Zaragoza-Barcelona-Madrid, 1992-1993 y "La vanguardia olvidada: Santiago Pelegrín", *Boletín del Museo de Zaragoza*, 1995.

(19) Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, Madrid, Alianza, 1995.

(20) Juan Manuel Bonet, *El ultraísmo y las artes plásticas*, Valencia, IVAM, jun.-sept. 1996.

(21) Vid., Rafael Santos Torroella, *Dalí residente*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1992; *Dalí, época de Madrid*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1994.

(22) Francesc Miralles, *L'epoca de les avantgardes. 1917-1970*, Barcelona, Eds.62, Història del l'Art Català, Vol. VIII, 1983.

(23) VV.AA., *A.C. Las Vanguardias en Cataluña, (1906-1936)*, Barcelona, La Caixa, 1992.

(24) Jaume Vidal i Oliveras, *Josep Dalmau i Rafel: pintor, restaurador i promotor d'art*, Universitat de Barcelona, 1993.

(25) VV.AA, *Ramón en cuatro entregas*, Tomos I-II-III-IV, Madrid, Museo Municipal, 1980. Además, hemos de señalar el trabajo que actualmente está realizando sobre este tema J.Zlotesco.

(26) Vid., Abelardo Linares, *Fortuna y fracaso de Rafael Cansinos-Asséns*, Sevilla, Renacimiento, 1978; Francisco Fuentes Florido, *Rafael Cansinos-Asséns (novelista, poeta, crítico, ensayista y traductor)*, Madrid, Fundación Juan March, 1979, Andrés Soria Olmedo, “Rafael Cansinos, precursor y crítico del vanguardismo”, *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991 y José María Barrera, “Un maestro en vanguardia: Cansinos versus Juan Las”, *El Siglo que viene*, nº 22, Sevilla, diciembre de 1994.

(27) En la actualidad el aumento progresivo del estudio sobre la vida y obra de Rafael Barradas nos permite señalar los trabajos de Raquel Pereda, *Barradas*, Montevideo, Galería Latina, 1989; *Barradas-Torres García*, Madrid, Gal. Guillermo de Osma, 1992; *Barradas*, Madrid, Galería Jorge Mara, mayo de 1992; Enric Jardí, *Rafael Barrads a Catalunya i altres artistes que pararen la mar*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1993; *Barradas. Exposición antológica 1890-1929*, Barcelona, Zaragoza, Madrid, 1992-1993; Pilar García Sedas, *Joaquim Torres-García i Rafael Barradas. Un diàleg escrit: 1918-1928*, Barcelona, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1994 o *Barradas, Figari, Torres-García. Dibujos y acuarelas*, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 1995.

(28) Vid., Guy Weelen, “Los Delaunay en España y Portugal”, *Goya*, nº 48, Madrid, mayo-junio de 1962 y Juan Manuel Bonet, “Los Delaunay y sus amigos españoles”, *Robert y Sonia Delaunay*, Madrid, Fundación Juan March, abril-mayo, 1982 o Pascal Rousseau, *La aventura simultánea. Sonia y Robert Delaunay en Barcelona*, Barcelona, Universitat, 1995.

(29) Entre los estudios más recientes sobre este artista destacamos Luis Alonso Fernández, *J. Solana*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1985; *Solana*, Madrid, Fundación Mapfre, 1992; *José Solana (1886-1947)*, Fundación La Caixa, Barcelona, y Fundación Marcelino Botí, Santander, 1997-1998.

(30) Vid., Ángel Benito, *Vázquez Díaz. Vida y pintura*, Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1971 y de Francisco Garfias, *Vida y obra de Vázquez Díaz*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1977.

(31) Cfr., Eugenio Carmona, *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España 1900-1936*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1991, p. 19. Sobre la bibliografía más reciente del noucentisme señalar los trabajos de Norbert Bilbeny, *Entre Renaixença i Noucentisme*, Barcelona, Eds. de la Magrana, 1984; *Eugeni d'Ors i la ideologia del Noucentisme*, Barcelona, Eds. de la Magrana, 1988; Mercè Vidal, *Teoria i crítica en le Noucentisme: J. Folch i Torres*, Barcelona, Publicacions, 1991; Jaume Vallcorba, *Noucentisme, mediterraneisme i clasicisme*, Barcelona, Quaderns, 1994; Jordi Malé Peguerdes, *Carles Riba i el Noucentisme. Les*

idees literàries (1913-1920), Barcelona, Eds. de la Magrana, 1995; *El Noucentisme. Un projecte de Modernitat*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, dic.1994-mar.1995 y Joan Fuster Ortells, *Contra el noucentisme*, Barcelona, Crítica, 1995.

(32) Cabe destacar el papel de Josep Dalmau, quien ya en 1912 presentaba la primera Exposición cubista en España, la quinta en Europa. A partir de entonces se convierte en el impulsor del arte moderno y sus galerías en el lugar predilecto para todas las actividades de arte vanguardista. Será precisamente Dalmau quien presente en la Península el primer ismo de vanguardia español, el planismo de Celso Lagar (1915), así como el fauvismo de Van Dongen (1916), las propuestas de los rusos Hélène Grunhoff y Serge Charchoune (1916), el vibracionismo de Rafael Barradas (1917), la primera exposición de Joan Miró (1918), el Arte Francés de Vanguardia (1920) con la presencia de Braque, Derain, Gleizes, Juan Gris, Léger, Matisse, Picasso, Severini, etc. y la del dadaísta Francis Picabia (1922).

(33) Juan de la Encina, *La Trama del arte vasco*, Bilbao, Publicaciones Editorial Vasca, 1920, p.69.

(34) Pilar Mur, *La Asociación de Artistas Vascos*, op. cit.,

(35) Adelina Moya, "El arte guipuzcoano entre la renovación y la innovación", *Arte y artistas vascos de los años 30*, San Sebastián, 1986.

(36) Javier Pérez Segura ha estudiado estos episodios en su tesis doctoral de título *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936)*, Universidad Complutense, Madrid, 1997.

(37) Entre la abundante bibliografía sobre Picasso y su relación con la obra *Parade* señalamos Denis Milhau, *Picasso et le Théâtre*, Toulouse, Musée des Augustins, 1965; Douglas Cooper, *Picasso Theatre*, N.Y., Ed. Harry N. Abrams, 1968, pp. 16-18; Richard Axsom, *Parade, Cubism as Theatre*, The University of Michigan, Vol. II, Ed. Ann Abor, 1975; Marianne W. Martin, "The Ballet Parade, A Dialogue between Cubism and Futurism", in *Art Quarterly*, 1978 y Giorgio Coctenova "Analisi di Parade", *Picasso in Italia*, Verona, Ed. Nove edizioni G. Mazzotta, 1990.

(38) En relación con esta asunto Antonio G. de Linares publicaba la siguiente crónica:

"El cubismo se presenta en el teatro, llevado de la mano por las danzas rusas y apadrinado por Sergio Diaghilew, gran pontífice y empresario de los Ballets... Sergio Diaghilew no es solamente un empresario ultramoderno: es, además, el más osado, el más temerario de los hombres de teatro... Porque, llevándose consigo sus danzas rusas, salpimentadas de cubismo, Diaghilew ha abandonado el escenario parisiense del Châtelet para presentarse en Madrid y, luego, en Buenos Aires..."

Indudablemente, la decoración de Picasso no representa este aspecto de París, tal como pudiera verle cualquier profano como yo, ajeno a los misterios del cubismo - que en masa han venido a presenciar el estreno - nada se ha hecho en el arte de la escenografía que iguale, ni aun que de lejos se acerque en maestría, a esta decoración de Picasso... Esto es Parade... su mímica y sus danzas - ya que en el teatro cubista no se habla, no sé si por desgracia o por fortuna para la literatura dramática - encierran, como en hermético broche, un símbolo, tan 'supersímbolo' como los managers son 'superpersonas'... Como broma, la juzgaron muchos espectadores demasiado pesada, y no faltaron silbidos y apóstrofes violentos... Otros quisieron tomar la cosa en serio, y para éstos se conciliaba mal

el título de 'realista' concedido a la obra por sus autores, con la absoluta irrealidad del decorado y de los personajes cubistas", en "El cubismo en el teatro", *La Esfera*, Madrid, 23-6-1917.

(39) Ramón Gómez de la Serna presentaba a Picasso: "*No es en la hora de su llegada cuando se habla aquí bien de Picasso. Le hemos esperado con alabanzas noche tras noche, hace muchas. Aquí, donde no hay presidencia ni banqueteado, sea el primer homenajeado. Picasso viene a triunfar en el Real donde va a haber así algo más fuerte que sus bailes de máscaras. ¡Y ya tiene que ser fuerte para vencer a ese arlequin terrible que forman todas las máscaras en el hemicíclo!*", en "Retazos del discurso en el Banquete a Picasso", *Ramón en cuatro entregas*, Tomo III, Museo Municipal, Ayuntamiento de Madrid, 1980, p. 85.

(40) A este respecto el Heraldo de Madrid publicaba: "*Aprovechando la presencia de Picasso en Madrid para asistir al estreno de su obra 'Parade', en el Real, la Juventud de artistas innovadores y libres, que se reúne en el antiguo café y botillería de Pombo, al que ellos llaman la 'Sagrada cripta de Pombo' le ofreció el banquete, último por esta temporada, uno de esos banquetes en los que sólo se festeja la amistad que los une. Picasso contestó con sencillas y emocionadas palabras, encantado de encontrar en la patria que creía le había olvidado tan apasionados amigos. Entre otros, que no recordamos, asistieron a la cena íntima Rafael Cansinos Asséns, Salvador Bartolozzi, Ramón Gómez de la Serna, Calleja, Fillol, Villacián, Valentín y Ramón Zubiaurre, Manuel Abril, Zamora, Fresno, Heras, Penagos, Tomás Borrás, Vinardell, Hoyos, José Bergamín, Colet, Bagaría, Espinosa, Echevarría, Tellaeche, Juan de la Encina, Morcuende, Gómez de la Mata, Hernández Luquero, Llamas, Gómez Crespo, Zagoiti, Lanlau, etc.*". Anónimo, "Banquete a Picasso", *Heraldo de Madrid*, 5-6-1917.

(41) Juan de la Encina, "La Exposición de Bellas Artes", *España*, Madrid, 14-5-1915.

(42) Juan de la Encina, “La Exposición de Bellas Artes”, *España*, Madrid, 24-5-1917.

(43) Dicho comunicado fue publicado en varios diarios madrileños, entre ellos destacamos el de *La Correspondencia de España*: “Consecuencia de este ambiente de general hostilidad que se ha formado en torno al mencionado reglamento ha sido la reunión que en una de las aulas de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado celebraron recientemente numerosos artistas, acudidos en respuesta a la convocatoria de la Asociación de Pintores y Escultores... El sr. Espina propuso la celebración de una Exposición independiente frente a la oficial y para aquella leyó un proyecto...

Quedó redactada y aprobada la siguiente protesta: ‘Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes: Los artistas que suscriben, salvando cuantas consideraciones merecen aquellos que aconsejaron a V.E. la redacción del reglamento que ha de regir la próxima Exposición de Bellas Artes, consideración nacida de su respeto al genio y al trabajo, que señaló el puesto que hoy ocupa en sociedad, se ven en la necesidad, que deploran, de protestar contra dicho reglamento, por cerrar éste las puertas por donde lograron entrar al templo que hoy honran los que precisamente han aconsejado a V.E. la redacción de la referida ley... Nombróse una Comisión formada por los Sres. Ferrant, Espina e Inurria, encargados de estudiar el reglamento para la Exposición de los independientes y buscar local a propósito donde celebrarla” . José García Mercadal, “El Salón de los Independientes”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 28-3-1917.

(44) José García Mercadal, “Los Independientes”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 29-3-1917

(45) Vid., Fernando de Marta Sebastián, *Historia de la Asociación Española de Pintores y Escultores. 1910-1993. 8 Décadas de Arte en España*, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1993, p. 53.

(46) Este primer Salón de Otoño fue acogido por la prensa madrileña como “*un grito noble de rebeldía contra tal estado de cosas y una lección enérgica que se da a los centros oficiales que organizan análogas fiestas de cultura. Porque lección y grande es la puesta en práctica por la Asociación de Pintores y Escultores que no contando con recursos ni elementos extraordinarios de ninguna clase pero atenta siempre a los intereses de los artistas, haya llevado a vías de realización y en el tiempo determinado en su programa una tan brillante manifestación artística que en nada desmerece de cualquiera de las celebradas oficialmente en años anteriores por el Estado; al contrario, las supera*”. José Blanco Coris, “El Salón de Otoño del Retiro”, *Heraldo de Madrid*, 11-10-1920. Además en el 12-10-1920, 13-10-1920, 14-10-1920, 16-10-1920. También fue comentado por otros críticos como Miguel A. Rodemas, “El salón de Otoño”, *El Parlamentario*, Madrid, 21-10-1920; E.C: Khiel. “El primer salón de Otoño”, *El Liberal*, Madrid, 18-10-1920 y 27-10-1920; Francisco Alcántara, “Primer Salón de Otoño”, *El Sol*, Madrid, 14-10-1920, 19-10-1920, 25-10-1920 y 10-11-1920; Angel Vegue y Goldoni, “Primer Salón de Otoño”, *El Imparcial*, Madrid, 15-10-1920, 17-10-1920, 20-10-1920 y 27-10-1920.

(47) Javier Pérez Segura, op.cit.,

(48) Por su parte en Barcelona se había inaugurado en 1891 el Museu d'Art Modern; años después, en diciembre de 1918 con la Asociación de Amigos de las Artes, tendría

lugar el primer Salón de Otoño con el propósito de aportar obras de arte para el futuro Museo de Arte Catalán Contemporáneo. En el caso vasco, esta realidad no tendría lugar hasta 1924 cuando se inaugura el Museo de Arte Moderno en Bilbao, gracias a los llamamientos del crítico de arte Juan de la Encina y las actuaciones de la Asociación de Artistas Vascos.

(49) Vid., Carlos Reyero, *La pintura de historia en España*, Madrid, Cátedra, 1989.

(50) Pedro Laín Entralgo, *La Generación del noventa y ocho*, Madrid, Espasa Calpe, 1967. En lo referente al tema de la Generación del 98 destacamos entre los estudios más recientes los de Javier Figuero, *La España de la rabia y de la idea*, Barcelona, Plaza y Janés, 1997; José María Marco, *La libertad traicionada*, Barcelona, Planeta, 1997; Juan Pablo Fusi y Antonio Niño (eds.), *Visperas del 98*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997; José Luis Abellán, *Sociología del noventa y ocho*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997 y *España fin de siglo 1898*, Barcelona, La Caixa, 1998

(51) José Carlos Mainer, “La invención estética de las periferias”, *Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*, Madrid, Palacio de Velázquez; Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1993-1994, Ministerio de Cultura, 1993, p.32.

(52) José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, Tomo 5 / III, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p.47. *España* se convirtió en semanario de la vida nacional, con doce páginas y tres columnas, a un coste de diez céntimos; como afirmaba la propia

revista, se componía “*de gente ni del todo moza, ni del todo vieja, asistimos desde 1898 al desenvolvimiento de la vida española... Todos sentimos que la España oficial dentro de la cual o bajo la cual vivimos, no es la España nuestra, sino una España de alucinación y de ineptia*”. Anónimo, “La revista “España”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 31-1-1915 y Anónimo, “España saluda al lector y dice”, *España*, Madrid, 29-1-1915.

(53) José Francés en su recopilación de textos críticos y noticias sobre las Bellas Artes advertía a sus lectores: “*de la falta de obras de este género, donde puedan hallarse, el día de mañana, cuantos datos se consideren interesantes, necesarios o simplemente curiosos acerca de las figuras y episodios de la vida artística contemporánea...*”, en “Advertencia”, *El Año Artístico*, Madrid, enero de 1915.

(54) Verdugo Landi es un pintor asiduo a las exposiciones nacionales de Bellas Artes de 1912, 1915, 1917 y 1920 y director de la revista *La Esfera* desde su inauguración el 3 de enero de 1914.

(55) Proyecto que resumían con las siguientes palabras: “*¡Qué diferencia de esta prensa gráfica a la que empezó con el siglo pasado!... Hace falta empezar de nuevo como si no hubiese nada construido. Porque gran parte de ese público... se halla en estado de primitiva ingenuidad y habría que guiar sus gustos pueriles hacia otras aficiones...*”. Luis Bello, “Madrid y su prensa gráfica”, *La Esfera*, Madrid, 3-1-1914.

(56) Federico Giolli, “Los futuristas italianos”, *La Esfera*, Madrid, 28-8-1914 y José Francés, “Los futuristas y la guerra”, *La Esfera*, Madrid, 11-12-1915.

(57) Vid., Capítulo XVII. Relación de las exposiciones celebradas en Madrid (1915-1922).

(58) Estos críticos se convertirían en defensores o detractores de la cultura dominante en Madrid; nombres como Federico Leal, cronista de *El Universo*; Ramón Pulido, de *El Globo*; Isaac Pacheco, de *El Parlamentario*; Salvador Martínez Cuenca o Margarita Nelken, de *Summa*; Antonio Hoyos y Vivent, de *El Día*; Juan de la Encina (seudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal), de *España*; *ABC* y *Blanco y Negro*, con Rafael Domenech; *La Acción*, con José María Perdigón; *La Correspondencia de España*, con José del Cacho; *La Gacetilla de Madrid*, con Federico García; *El Sol*, con Francisco Alcántara; *El Liberal* de Madrid, en su sección de Arte y Artistas, con Luis Oteyza, el de Barcelona, con Antonio Vallescá; *La Tarde* de Bilbao, con Erabiri...

(59) Cfr., Francisco Calvo Serraller, *Pintura simbolista en España (1890-1930)*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, febrero- abril de 1997, p. 46.

(60) Romero de Torres se caracteriza por una interpretación muy personal sobre la identidad de España lleno de tintes literarios que se identificaron con la mujer típicamente española y el pueblo. Fue a partir de su visita a Roma, en 1907, cuando encuentre en los cuadros de Leonardo y Rafael los elementos principales para su obra posterior, estilo que fue considerado como “revolucionario”. A pesar de gozar con el apoyo del mundo intelectual y de dedicarle una sala exclusiva los juicios de valor de su intervención en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915 no fueron tan positivos.

Fue criticado por Rafael Domenech por tendencia hacia ideales expresivos diferentes encarnados en el simbolismo:

“Trae a la pintura española estos elementos, que podemos decir que son nuevos, después del Greco, y aun con él... lo espiritual y simbólico de sus asuntos es cosa propia, y no un cambio de postura, tomando orientaciones ajenas a su temperamento... Por eso, yo creo que la juventud nuestra cogerá lo viejo del arte del Sr. Romero de Torres, y no lo nuevo...” Rafael Domenech, “La Exposición. Romero de Torres”, *ABC*, Madrid, 16-5-1915.

Juan de la Encina le considera como un artista que pretendiendo ser moderno tan sólo consigue con sus procedimientos simbólicos quedarse en anticuado y por lo tanto en un pintor tradicional: *“Es éste un artista de decadencia: temperamento algo femenino, delicado, religioso en cierto modo, sensual. Arrastra en su obra, a las veces, influencias tan contradictorias e incompatibles como las de Vinci y Goya. Propende al simbolismo, a eso que llaman algunos pintura de ideas... Es pintura ésta que, con toda su apariencia de gran estilo, y toda su propensión a lo intelectual y simbólico, da de pleno en lo anecdótico, en lo gracioso o sentimental dicharacho andaluz”*. Juan de la Encina, “La Exposición de Bellas Artes”, *España*, Madrid, 4-6-1915.

Vid., Francisco Calvo Serraller, “Ensayo deambulatorio en torno a José Gutiérrez Solana”, *José Gutiérrez Solana (1886-1945)*, Madrid, Fundación Cultural Mafre Vida, mayo-julio, 1992.

(61) Francisco Calvo Serraller, “El Salón”, *Historia de las Ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, La Balsa de la Medusa, Volumen I, Visor, 1996, p. 169.

(62) José Luis Díez, “Panorama de la pintura española del s. XIX de Goya a Picasso”, *Pintura española del siglo XIX. Del neoclasicismo al modernismo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992-1993, p.18.

(63) Jesús Gutiérrez Burón, *Exposiciones nacionales de pintura en España en el s. XIX*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1987, p.614.

(64) En este periodo se dio un auge del paisajismo gracias a artistas como Luis de la Rocha, Santiago Rusiñol, Gerardo de Alvear, Angel Espinosa y Flavio San Román, Sobre todo Santiago Rusiñol, convertido en uno de los maestros paisajistas de primer orden con unos temas, un color y una luz típicamente impresionistas que transmiten a pintores como Enrique Galwey o Joaquim Vayreda. Para Juan de la Encina, Rusiñol era “uno de esos artistas que modernamente ha abierto perspectivas nuevas en la sensibilidad e imaginación españolas... Desde que Rusiñol comenzó a mostrarnos sus pinturas, el paisaje de España se ha enriquecido a nuestros ojos... Mientras los otros artistas de su generación, o de la siguiente, un Regoyos, un Zuloaga, buscaron los aspectos ásperos, bravíos, trágicos o apasionados de España, este Rusiñol peregrina en busca de los parajes más apacibles, más deleitosos, más amables...”, en “Rusiñol”, *España*, Madrid, 23- 3 -1916.

En lo referente a la biografía de este artista véase Josep de C. Laplana, *Santiago Rusiñol*, Barcelona, Publicacions de L’Abadia de Montserrat, 1995 y *Santiago Rusiñol. Obra pictórica y literaria (1861-1931)*, Galicia, Fundación Caixa, 1996.

(65) Al respecto podemos destacar las quejas del diario *El Parlamentario* a causa del grupo *Paolo y Francesca* del escultor Capuz, premiado con la primera medalla: "...dicha obra está abandonada a espaldas del Palacio de Exposiciones, sufriendo las inclemencias del tiempo". Anónimo, "Cosas de la Exposición", *El Parlamentario*, Madrid, 17-6-1917.

(66) Bernardino de Pantorba (Seud. José López Jiménez), *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Alcor, 1948, p.218.

(67) El Comité basándose en el artículo 19 del reglamento que dice textualmente: "*las obras que sus asuntos se consideren repugnantes u ofensivos a la moral o que entrañen alusiones o tendencias políticas de actualidad, serán rechazados...*". En un principio el jurado comunicó a su representante, Gabriel García Maroto, ante la ausencia de Beltrán - que envió la obra desde París - que debía cambiar el título de la obra. Finalmente, se consideró inmoral y alusiva a un personaje aristocrático de dudosa reputación. La crítica se encargó de avivar el asunto y desde los principales diarios se apoyaba al pintor. Sobre todo hemos de destacar un pequeño libro que se publicó explicando todo el caso, bajo el título *Federico Beltrán y la Exposición Nacional de Bellas Artes* escrito por Gabriel García Maroto donde se encontraban también las firmas de los principales críticos del momento - Marceliano Santa María, José Francés, Cecilio Plá, Manuel Abril, Rafael Cansinos Assens, Romeo Lozano, B.Riquer, Rafael Marquina y otros - así como los artículos que aludían al problema: *La Tribuna*, *El Diluvio*, *España Nueva*, *El Día Gráfico*, *La Patria*, *La Época*, *El Liberal*, *Mundo Gráfico*, *El Dominó Negro*, *El Indiscreto*, *El País*, *Heraldo de Madrid*, *Diario Mercantil*, y otros.

(68) Así lo relata Ballesteros de Martos: *"Primero se pensó en rechazar buen número de obras. Pero luego el Jurado tuvo miedo y abrió la mano, cediendo a la presión de las recomendaciones. Tanto en el pabellón filipino como en el Palacio de Cristal, se exhiben obras que, si no hicieran reír a mandíbula batiente, causarían indignación, y esto es intolerable cuando se sabe que se han rechazado otras, con las cuales se piensa organizar otra Exposición. Es decir; lo que fue objeto de tantas censuras en años anteriores, se repite en ésta lamentable contumacia"*, en "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Mañana*, Madrid, 29-5-1917.

(69) Desde el diario *El País* se calificaba su ineficacia: *"Pero tenemos la seguridad de que su influencia en nuestro ambiente artístico es bien poca. Están desacreditadas las exposiciones, y lo están por los Jurados.*

¡Oh, jurados sistemáticos y rutinarios, muy rancios y muy españoles, que ni aun con las investiduras de artistas ilustres, habéis sabido salir de los pobres y antiguos vicios anejos al sacratísimo favoritismo infiltrado, al calor de la tradición, en las costumbres nacionales!". Arturo Mori, "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El País*, Madrid, 21-6-1917.

(70) Al respecto Ballesteros de Martos escribía: *"¿Qué mejoras ha conseguido; qué deficiencias ha subsanado; qué cortapisas ha puesto a la francachela y al compadrazgo? Por lo pronto, nos encontramos con que la actual Exposición es la peor de todas, la más pobre y la más vulgar... Alguien nos dice, tal vez para consolarnos, que lo característico de este certamen es que se trata de un noble pugilato de juventud ¿Pero ésta es nuestra juventud artística; pero podemos considerar este certamen como una demostración de juventud?"*.

Si así es, raquítica juventud la nuestra, que no promete engalanar con nuevos timbres de gloria el arte nacional. Si así es, malhaya esta juventud de rapsodas e imitadores que carecen de propia inspiración, que no aporta al acervo artístico ninguna modalidad nueva, ningún rasgo saliente, ninguna tendencia típica, que marquen y señalen la aparición un valor nuevo. ¡Depauperada y

misérrima juventud!...”, en “Exposición Nacional de Bellas Artes”, *La Mañana*, Madrid, 29-5-1917.

(71) Vid., Capítulo XIV. Los artistas ibéricos antes de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

(72) La instancia que presentaron Mariano Andreu y otros artistas a la Diputación de Instrucción Pública y Bellas Artes el 7 de abril de 1916 tenía como objetivo la celebración, en ese mismo año, de una Exposición de artistas franceses en Barcelona que correspondiera a las entidades artísticas galas por la acogida de artistas españoles, principalmente catalanes, en sus instituciones. Además, se ponía de manifiesto el problema de la Gran Guerra; muchos artistas franceses que no habían podido acudir a la lucha por su edad u otros motivos y como consecuencia no se habían podido celebrar las periódicas exhibiciones oficiales en la capital francesa. Y, por último, se hacía evidente el concepto de la “sang de la raça” y el de “culte ciutat mediterrania” derivados del reinante noucentisme en que estaba inmerso Cataluña. Firmaron esta instancia L.Albeniz, L.Alvarez, M.Andreu, P.Antoniotti, J.Aragay, L.Barrau, F.Beltrán Masses, E.Galwey, R.Canals, D.Carles, R.Casas, C.Castelucho, J.Colóm. Domenech, F.Eliás, F.Galí, B.Gili Roig, F.Gimeno, M. Humbert, P. Inglada, P.Isern Alié, O.Junyent, F.Labarta, J.Llaverias, J.Llimona, J.Llongueras, A.Más i Fondevila, L.Masriera, M. Massot, X.Nogués, J. Ossó, R.M.Padilla, R.Pichot, M. Pidelaserra i Brias, A.Riquer, R. Ribera, S.Rusiñol, J.Sala, J.M. Sert, J. Sunyer, J. Togores, E. Torner, F.Vayreda, M.V.Xiró, R.Alché, N. Borrell, Joan Clará, Josep Clará, J.Coll i Vilaclara, J.Goday, J. Llimona, E. Monegal Prat, A.Nogués, L.Oslé, M.Oslé, J.Cabot, J.Folch i Torres, R.Jorí,

J.Llongueras, A.Mestres, L.Millet, L.Plandiura, F.Pujols y M.Utrillo. Además se recibieron las anexiones de F.Garbó, F.Cidon, J.Gols, P. Loperena, M.Navarro, J.Ramonacho, J.Ruix i Porta, J.Sancho, H. Vallvé, J.Vázquez Bardina, A.Cabanyes, J.Mir, V.Oliva, E.Ricart, R.Sala, D.Torrens, A.Arrué, J.Arrué, F.Durrio, J.González, F.Madrado e I.Zuloaga.

(73) Archivo de la Diputación de Barcelona, leg.738, exp. núm. 29.

(74) En lo referente a esta cuestión, uno de los diarios madrileños publicaba la necesidad de vigilar la muestra: *"El Ayuntamiento de Barcelona lo ha estimado así, y sin consulta previa, con espíritu levantado, ha estimado que debía contribuir con sus recursos y su casa a ofrecer galante amparo a manifestación tan simpática y correcta de su cultura."*

Pero como las cosas de arte, desgraciadamente, han entrado en el terreno de las pequeñas pasiones, como hemos visto no hace mucho tiempo, al ejercerse una intervención de orden público en dos de las Exposiciones celebradas en Madrid (el crítico se refiere a las de Raemaekers y a la de Legionarios)...". José Blanco Coris, "Exposición extranjera en Barcelona", *Heraldo de Madrid*, 18-1-1917.

(75) Archivo de la Diputación de Barcelona, leg.738, exp. núm. 29.

(76) De modo que, como señaló Francés, *"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"*. José Francés, "Artistas franceses en Barcelona", *La Esfera*, Madrid, 2-6-1917.

(77) Entre ellos destacaban los padres del impresionismo como Manet, Monet, Renoir o Degas; los del postimpresionismo como Seurat, Gauguin, Toulouse-Lautrec o Cézanne y algunos de los avanzados del arte vanguardista como Matisse, Albert Marquet o Friesz.

(78) Según José Francés, el cubismo, que *“sólo asoma timidamente 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 y hoja de lata... Se ofrecen, sin embargo, elocuentes ejemplos de todas las tendencias post-impresionistas. Hay intimistas, órficos, sincromistas, simbolistas, primitivistas, sintetistas. Estamos en el reino de los fauves, de los que pretenden alcanzar la plus grande intensité avec la moindre effort ...”* en, “Artistas franceses en Barcelona”, op. cit.,

(79) José Francés, “La exposición de arte francés en Barcelona”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 27-4-1917.

(80) Ballesteros de Martos, “Exposición de retratos femeninos”, *Cervantes*, Madrid, junio de 1918.

(81) Relacionado con este tema Corpus Barga escribía: *“En arte, con relación al tiempo, hay dos géneros definidos y uno ambiguo. Hay lo antiguo y lo moderno. Lo antiguo es la madre del arte. Lo moderno es lo fecundador, lo que produce algo sobre lo ya creado... Pero hay también lo viejo, lo caduco, lo pasado y no consagrado, lo que no ha sido y no es. A esto también se le llama: lo oficial, lo académico...¿Por qué los franceses han enviado a Madrid muy académicamente sus hoyos de la pintura, y en Ginebra han enviado la marea viviente? La pintura moderna francesa que había triunfado tanto, si no más, en Alemania que en Francia, Suiza, durante años y años, ha estado en ese movimiento.*

La actual Exposición de pintura francesa en Madrid resultaría en Ginebra un anacronismo”, en “Cómo se juzga en París la Exposición madrileña de pintura francesa”, *El Sol*, Madrid, 21-5-1918.

(82) José Francés se lamentaba de la diferencia entre las muestras de Barcelona y Madrid al tiempo que señalaba su francofilia admitiendo que su *“amor entusiasta por Francia y la sólida convicción que tengo de la importancia de su pintura moderna, que esta exposición respondiera a la coetánea realidad y diese a conocer en España aquellos artistas que desde el rebelde grupo de los impresionistas hasta las avanzadas del cubismo señalan la vanguardia del arte moderno”*, en “La exposición de pintura francesa”, *El Año Artístico*, Madrid, mayo de 1918.

Más rotundo se mostraba Rafael Domenech quien, desde *ABC*, se dirigía a los organizadores de la muestra al tiempo que les advertía de que el arte moderno no alcanzaría a tener demasiados admiradores y sí entre los académicos: *“creo firmemente que en el actual Comité no ha existido el propósito de que ojos españoles se saturen de obras renovadoras”*, en “Exposición de pintura francesa contemporánea”, *ABC*, Madrid, 20-5-1918.

Dionisio Cruz alegaba que esta misión de intelectuales franceses había fracasado en su intento de renovar y propagar la misión ya que su *“eclecticismo, estrecho y miope nos ha dado una balumba abrumadora de obras académicas, frías, inexpresivas, negras y ennegrecidas, viejas”*, en “Exposición de pintura francesa contemporánea”, *La Nación*, Madrid, 2-6-1918.

Por último, Juan de la Encina lamentaba la ausencia del impresionismo y de otros artistas (Gauguin y Cézanne) que eran el paso previo para la renovación artística que venía solicitando desde hacia tiempo: *“Si por arte moderno francés se entiende el arte*

académico, esta Exposición da una medida bastante exacta de lo que es ese arte que con tanta furia rechazó a la gloria más pura de la pintura universal moderna, cual es la de los grandes pintores impresionistas... ¿Es que se considera al público madrileño como inferior al público barcelonés, y se trata de meterle bonitamente gato por liebre? ”, en “La semana artística”, España, Madrid, 16-5-1918.

(83) José Ortega y Gasset, “Nada ‘Moderno’ y ‘muy siglo XX’ ”, *El Espectador*, Madrid, mayo de 1916.

(84) Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991; Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964; Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del s. XX*, Universidad de Córdoba, República Argentina, 1968 y Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

(85) Correa Calderón, “El arte académico en Francia”, *Renovación Española*, Madrid, 23-5-1918, J.Luno, “La Exposición de Bilbao 1919”, *La Tarde*, Bilbao, 18-10-1919 y R.J., “El ultramodernismo. Los cubistas y los independientes”, *Cosmópolis*, Madrid, marzo de 1920.

(86) Joaquín Montaner, “Exposiciones. Los artistas franceses”, *ABC*, Madrid, 3-5-1917.

(87) Victor Masrera, “La inquietud en Arte”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 4-5-1917.

(88) Enrabiri, "Con permiso de 'Xenius'. El planismo, el cubismo, el pitagorismo, el retoricismo, el aristocratismo y la plebez", *La Tarde*, Bilbao, 20-9-1918.

(89) Juan de la Encina, "Exposición Lagar", *España*, Madrid, 22-3-1917 y Anónimo, "Nuestros colaboradores en la Exposición de Arte de Barcelona", *Hojas Selectas*, Barcelona, 1918, p. 641.

(90) Francisco Alcántara, "Rafael Barradas en el salón de la librería Mateu", *El Sol*, Madrid, 9-4-1919.

(91) José del Cacho, "Los artistas vascos", *La Correspondencia de España*, Madrid, 13-11-1916.

(92) Ballesteros de Martos, "Notas de Arte. Exposición Castellanos", *La Mañana*, Madrid, 6-5-1917; Arturo Mori, "Bellas Artes. Gustavo de Maeztu", *El País*, Madrid, 7-5-1916; Cortina Giner, "Notas de Color. Celso Lagar", *El Progreso*, Barcelona, 3-6-1917; Ballesteros de Martos, "Exposición Celso Lagar", *La Mañana*, Madrid, 16-3-1917, N.N., "El arte y los artistas. Celso Lagar", *El Liberal*, Bilbao, 21-9-1918; J. de Lucas Acevedo, "El hombre-anuncio", *Blanco y Negro*, Madrid, 22-9-1918; José Francés, "Celso Lagar y sus planismos", *El Año Artístico*, Madrid, noviembre de 1918; Juan de la Encina, "Exposición Barradas", 20-3-1920 y Francisco Alcántara, "Rafael Barradas en el salón de la librería Mateu", *El Sol*, Madrid, 9-4-1919.

(93) Anónimo, “La pintura optimista”, *El País*, Madrid, 12-3-1917.

(94) Luis Oteyza, “Arte y Artistas. Exposición Celso Lagar”, *El Liberal*, Madrid, 15-3-1917.

(95) Correa Calderón, “Una intensa emoción. Daniel Vázquez Díaz”, *Renovación Española*, Madrid, 27-6-1918.

(96) Antonio Vallescá, “Crónicas de arte”, *El Liberal*, Barcelona, 30-5-1917.

(97) Rafael Domenech, “De actualidad. Exposiciones de arte”, *ABC*, Madrid, 25-11-1918.

(98) Fernando López Martín, “La exposición de Celso Lagar”, *El Fígaro*, Madrid, 5-12-1918.

(99) Silvio Lago (José Francés), “Celso Lagar y sus planismos”, *La Esfera*, Madrid, 22-3-1919.

(100) Fernando López Martín, “Crónicas de Arte. La lepra del ultramodernismo”, *El Fígaro*, Madrid, 19-1-1919.

(101) Francisco Alcántara, "La vida artística. En el salón de humoristas: Pérez Barradas", *El Sol*, Madrid, 13-3-1919.

(102) Ballesteros de Martos, "Notas de Arte. La exposición de los argentinos", *La Mañana*, Madrid, 22-4-1917.

(103) José Francés, "Una exposición de pintores polacos", *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1918.

(104) José María Salaverría, "LA PINTURA NIHILISTA", *ABC*, Madrid, 18-4-1918.

(105) Ballesteros de Martos, "Actualidad artística. Los pintores polacos", *Cervantes*, Madrid, mayo de 1918.

(106) Francisco Pompey, "Exposición de los pintores polacos", *La Nación*, Madrid, 14-4-1918.

(107) Anónimo, "Exposición de pintura 'Simultané'", *La Tarde*, Bilbao, 6-9-1919.

(108) José García Mercadal, "X Exposición del Círculo de Bellas Artes", *Correspondencia de España*, Madrid, 15-5-1917.

(109) Anónimo, "Arte", *La Renovación Española*, Madrid, 5-2-1918.

(110) Ballesteros de Martos, "De arte", *Cervantes*, Madrid, abril 1918.

(111) S., "Bellina (sic) Jacometti", *La Nación*, Madrid, 20-11-1916.

(112) Fernando López Martín, "Salón Ateneo. Exposición Planes-Arizmendi", *El Figaro*, Madrid, 23-12-1918.

(113) Silvio Lago (Seud. de José Francés), "El pintor 'Fernando'", *La Esfera*, Madrid, 27-4-1918.

(114) Francisco Alcántara, "Exposición de Butler en el Ateneo", *El Sol*, Madrid, 22-4-1918.

(115) Edelye, "La Exposición de artistas polacos", *El Liberal*, Madrid, 10-4-1918.

(116) Martí Casanovas, "Arts Plastiques: crónica", *La Revista*, Barcelona, 30-10-1916.

(117) Florian (Seud. de Vicenç Solé de Sojo) "Gazeta. Exposició Cels Lagar", *El Poble Català*, Barcelona, 2-6-1917.

(118) Anónimo, "Arte", *La Renovación Española*, Madrid, 5-2-1918.

II. LAS PRIMERAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS DE VANGUARDIA; EL “EPICENTRO RAMÓN”.

II.1. RAMÓN Y EL ORIGEN DE LA VANGUARDIA EN MADRID

Los inicios de nuestra vanguardia artística comienzan con la figura de Ramón Gómez de la Serna, inductor directo de los primeros hallazgos de ésta. Su carácter cosmopolita así como su implicación en la vida moderna le brindaron la oportunidad de ser el primer eje central de la vanguardia madrileña o, mejor dicho, española. Sin embargo, su frente de acción fue Madrid, ciudad que, por aquel entonces, se había lanzado en busca de unas “señas de identidad”.

Frente a este panorama de primeros de siglo surge el llamado “fenómeno ramoniano” (1). Ramón como escritor se encontró bajo las propuestas que marcaba un proceso histórico envuelto cada vez más en el problema de España y su regeneracionismo, pero también le ligaban los acontecimientos de modernidad que ofrecía el país vecino, Francia, sobre todo, durante los años 1909 y 1910 donde residió y conoció el cubismo y otros ismos de primera hora.

La doble naturaleza que se establece en los escritos de Ramón del primer cuarto de siglo comparte también el mismo carácter que el de sus episodios artísticos que marcan precisamente la pauta que seguirá ante su relación con el ambiente sociocultural en el que vive. Por un lado, la visión del escenario madrileño, esencialmente tradicional,

donde la vigencia de permanentes valores - ya sean sociales, políticos, económicos, etc.- continúa marcando a la sociedad, y por otro, la necesidad de crear una imagen “bohémica” con un distintivo de modernidad del que carecía la capital. Ese carácter de atracción y repulsión que le ofrece Madrid se reflejaría claramente en sus obras, en las que en ningún momento llegó a dudar en mezclar un vocabulario puramente tradicional, popular o castizo, con otro sobradamente moderno en sus exclamaciones y vocablos, con una ironía estragada que formaría parte de su propio proyecto literario concretado, posteriormente, en el término de la greguería. No sería sino lo mismo que sucedería en sus proyectos artísticos como la introducción del futurismo, con la publicación de sus proclamas, y el cubismo con la Exposición de Pintores Íntegros.

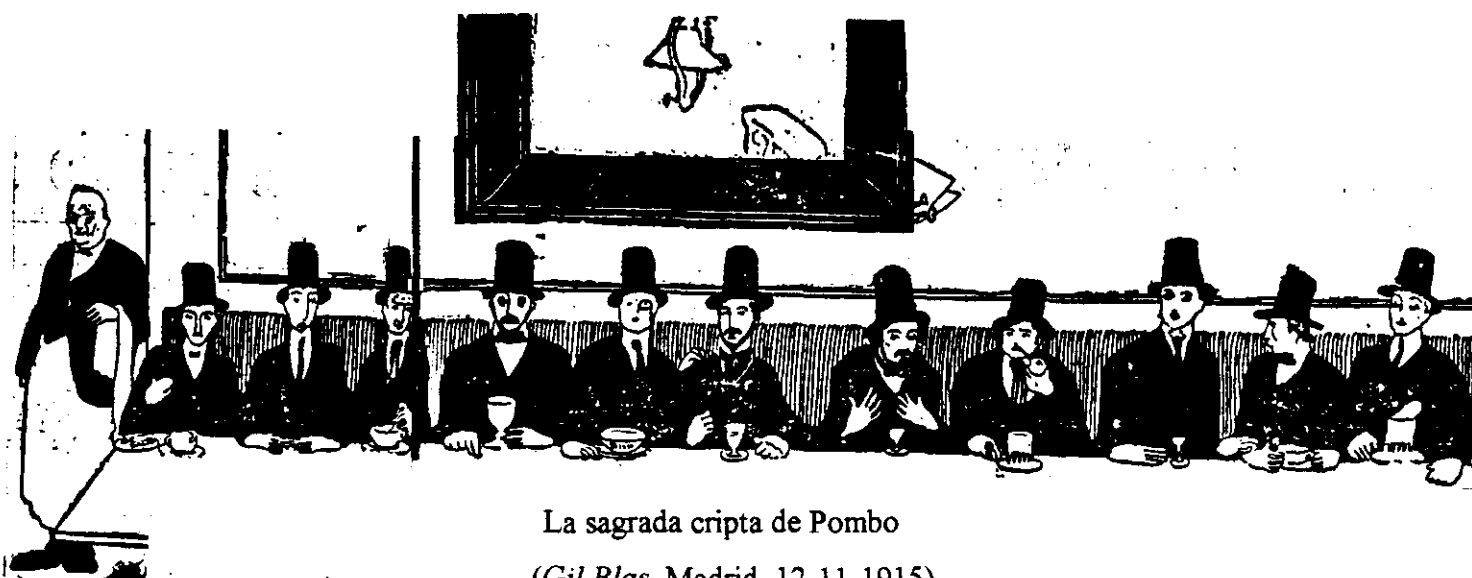
Su principal plataforma de acción fue *Prometeo* (1908-1912), revista presidida por su padre, Javier Gómez de la Serna, aunque más tarde, sería dirigida por él mismo. Allí, en ocasiones bajo el seudónimo “Tristán”, comenzaría su carrera literaria publicando parte de sus primeros libros y greguerías; sin embargo, lo más destacado fue la edición de las proclamas futuristas, convertidas actualmente en el primer episodio de la vanguardia española. La labor que realizó en dicha revista, cuestión de la que hablaremos a continuación, se asemeja con la que años después ejecutarían los ultraístas como medio de cohabitación entre diferentes tendencias; en el primer caso, coexistirían escritores modernistas y postmodernistas con el vanguardismo ramoniano en sus proclamas futuristas y la creación de la greguería, y en el segundo, se incluirían colaboradores afines al ultraísmo con los primeros signos de una “vuelta al orden”.

Se trata de un mismo proceso aunque no del mismo proyecto, esquema que varía por su carácter de individualidad o colectividad. El de los ultraístas estuvo basado en una

idea común mientras que el de Ramón fue a título personal y consiguió presentar los dos movimientos vanguardistas más conocidos del momento; el futurismo, con la publicación del *Manifiesto fundacional del futurismo* (1909) y la *Proclama futurista a los españoles* (1910) y el cubismo, como ya se ha dicho a través de la Exposición de Pintores Íntegros en el Salón de Arte Moderno (marzo de 1915). La importancia de la incorporación de estos dos ismos, ya sea en forma escrita como en el caso del futurismo o visual a través de los cuadros cubistas de los pintores íntegros, radica en que lograron asentarse en el vocabulario de la crítica artística madrileña, de tal manera que nos encontraríamos ante el debate que se establece entre el conocimiento o desconocimiento, así como la diferenciación tanto teórica como plástica de ambos, futurismo y cubismo, por la crítica madrileña. El origen se encuentra en la calificación de las propias obras presentadas por los pintores íntegros y en algunas otras con carácter ultramoderno, como las de Celso Lagar en marzo de 1917, siendo éste el segundo episodio vanguardista después de los de Ramón, en las que se apeló a ambos movimientos partiendo, quizás, de las proclamas futuristas y la exposición de íntegros en donde se exhibieron algunos cuadros cubofuristas de Diego de Rivera.

En el mismo año que se celebró la Exposición de Pintores Íntegros nacía otra de las actuaciones de Ramón que tendrán gran relevancia en el ambiente artístico madrileño del primer cuarto de siglo, la tertulia de Pombo. La primera proclama de Pombo tuvo lugar durante los primeros meses del año 1915 y la firmaron los muy pocos que hasta entonces eran, sus nombres quedaron plasmados en la larga mesa de mármol: Manuel Abril, Salvador Bartolozzi, José y Rafael Bergamín, Tomás Borrás, Rafael Cansinos

Assens, José Gutiérrez Solana, Gustavo de Maeztu, Diego María de Rivera, Rafael Romero-Calvet, Ramón Gómez de la Serna y José Cerezo (camarero de la capilla). Todos ellos y en especial Ramón, criticaron el estado actual del país; la Gran Guerra había provocado, aún más, como dice Ramón en su *Primera proclama de Pombo*, el ambiente de “*afán de una tiranía brutal, algo como el bajo gusto de golpear y de ser golpeado, como el deseo de una sumisión indigna unido al deseo de una ciega y atropellada turbulencia...*” (2).



La sagrada cripta de Pombo
(*Gil Blas*, Madrid, 12-11-1915)

El público, los editores, las revistas, la crítica, el periodismo, la política habían llegado a tal estado de corrupción que tan sólo a través de Pombo podían alcanzar, según Ramón, “*una compensación, como si habiéndose acabado el oxígeno en la atmósfera se fabricase sólo en un rincón*” (3). Sus orígenes se encuentran en el año 1912, de lo que informa su promotor: “*Cuando yo elegí Pombo, en el año 1912, lo hice por jugar a los anacronismos y porque en ningún sitio iban a resonar mejor nuestras modernidades que en aquel viejo sótano...*” (4), aunque

sus excentricidades le llevan más allá: *“fui por primera vez a Pombo en el vientre de mi madre, cuando ella según costumbre de las embarazadas recurría a la horchata de arroz, que ahí despachan, para morigerar sus trastornos...”* (5). Fuera como fuese, Pombo nació para reunir a un grupo de amigos. Se trataba de una tertulia que llegó a convertirse en un acto continuado durante todos los sábados en donde se podían contar las más *“embravecidas sinceridades, elevando el sentido moral gracias a la imprecación, superando la pura transigencia acrisolada, el pensamiento avizor”* (6).

El lema principal de aquellas reuniones fue la particularidad y la lucha contra el hastío que producían las mismas cosas de la vida diaria. Alguno de sus asistentes cuenta que nació *“de la ambición de poder hablar un idioma de familia en medio del torbellino del Mundo, pero sin ser tragado por ese torbellino”* (7). Otros, por el contrario, estaban muy lejos de estas palabras y, desilusionados, escribían ya en 1918, en pleno apogeo de Pombo, a Ramón:

“El alma creadora de Ramón flota como una luminosa nube sobre un puñadito de polvo, que son los ‘pombianos’... Ha escrito usted: ‘Sin duda, no le gustó nuestra reunión’ ¿Cómo es posible que me agradase una reunión de mozos ignorantes, engreídos y desatentos? Ya le dije que usted era la única persona educada que se reunía allí. Sigo creyendo que usted se reúne consigo mismo en Pombo, y nada más los pombianos no existen; son una deslabazada y triste sombra que sin duda se acogieron a Pombo porque la escasa luz aumenta las sombras, y ellos querían aumentarse, fuera como fuera... Aquellas sombras de los muertos algunas veces hablan; pero las que se sientan en los divanes de Pombo junto a usted ¿qué han dicho?, ¿qué dicen? Es usted excesivamente mundano y transige con la escoria de la mundanidad. Empuñe la tralla de una vez; o la escoba que barre los convencionalismos y las transigencias excesivas...” (8).

En realidad, Pombo no era más que un semisótano ubicado en la calle Carretas “inmediato a la Puerta del Sol, detrás de su ministerio de Gobernación, a un paso de todos los tranvías, y por lo tanto propicio a todas las citas...” (9), al que se denominó Sagrada Cripta, donde se encontraba un antiguo café y botillería. Una de las mejores descripciones físicas de este lugar data de 1915, en la que su autor, Ramón Gómez de la Serna, disecciona con paciencia en pequeños apartados: la entrada, sus tradiciones, los ojos del tiempo, sus lámparas, sus pequeñeces, las últimas, la reunión, sus arabescos y su camarero Pepe, tal y como era apenas pasados unos meses de su inauguración oficial (10).

Tras su primera proclama, los escritos de Ramón sobre Pombo se disparan, *Los mandamientos pombianos*, su *Oración a la luz de Pombo*, *La segunda proclama de Pombo* en 1916; más tarde aparece su primer libro de “Pombo”, de 1918, titulado *Madrid, Imprenta, Mesón de Paños, 9*, así hasta publicar numerosos libros sobre su Sagrada Cripta. Sus asistentes son innumerables (en su libro *La Sagrada cripta de Pombo*, los va nombrando e incluso fotografiando, sin parar); entre sus actos y banquetes más importantes destaca el mencionado en honor a Picasso en 1917. Muchos de ellos elogiaron a Pombo con sus escritos y dibujos como Antonio de Hoyos y Vivent, Miguel Unamuno, Francisco Vighi, José Bergamín, Emiliano Ramírez Angel, Bartolozzi, José Gutiérrez Solana, etc. Finalmente, la tertulia de Pombo, como sus primeras lámparas, fue apagándose y en 1950, el propio Ramón Gómez de la Serna lanzaba sus *Exequias de Pombo*: “Ha muerto de cáncer, de algo con lo que no tienen que ver nada las inocentes tertulias literarias, sino otra clase de parásitos; su cáncer se iba preparando en sus entrañas, porque, según pude observar en mi última visita, se le había revuelto mucho los humores y la sangre, y no vivía ya ni hacia dentro ni hacia afuera, a medio salir y a medio entrar, porque le habían puesto largo mostrador de cinc...” (11).

Posteriormente, las actividades de Ramón se centrarían en la participación con sus escritos en el movimiento ultraísta y en publicación de libros como *París* (1917), *Senos* (1917), *Greguerías* (1917), *El Circo* (1918), *Disparates* (1921), *Hélices* (1923), *Ismos* (1931) y un largo etcétera.

II.2. UNA REVISTA CON VOCACIÓN MODERNA: *PROMETEO*

Prometeo nació en noviembre de 1908 como una revista social y literaria, cuyo primer director, Javier Gómez de la Serna, lanzaba un modelo de prensa izquierdista, en donde la sección de política iba a estar escrita por él, frente al masivo conjunto de revistas de tendencias derechistas defensoras de la monarquía reinante de Alfonso XIII. Su hijo, Ramón Gómez de la Serna, conseguía ocupar un lugar privilegiado en la revista. Las secciones de Opiniones Sociales - titulada La Nueva Exégesis - y de Arte, estaban desarrolladas por éste, a veces bajo el seudónimo de Tristán. En el primer número, Ramón realizaba una crónica sobre la situación espiritual del momento en España, augurando un futuro que no quedaba, en su parecer, demasiado lejos: *“Toda la juventud se resiente de ese no encajar en ninguna fórmula, de ese no poder aseverar ninguna opinión de las reinantes... Sin embargo, todavía quedan, pero sin valor teatral siquiera, algunos seres que encerrados en sus soñaciones, piensan en la ampliación del porvenir, cuando estamos en un primer periodo, en el desarrollo y la fijación del clisé negativo, de cuya proyección nacerá el pretérito futuro”* (12).

En el campo de la crítica artística publica un artículo titulado “Los maestros. Mariano Benlliure” en honor a la litografía que Benlliure había preparado para la portada de *Prometeo*. El número II de la revista estaba protagonizada por una encuesta que intenta deducir el estado de la juventud española, o con el *“propósito de que la oscultación de*

la España joven sea un documento inapreciable de historia contemporánea y hasta una historia del porvenir" (13). La redacción planteaba al público madrileño una serie de cuestiones, encabezadas por una pregunta principal - ¿Cuál es la situación de la juventud ante el problema social? - que serán respondidas por José Francés, Práxedes Zancada y Antonio Fernández de Velasco, entre otros:

- “1. *¿En qué sentido se orientan sus opiniones sociales?*
2. *¿Cuál es la situación práctica que usted propone ante el conflicto social?*
3. *¿Qué idea sugiere a su juventud, políticamente considerada, la España actual?*” (14).

Al mismo tiempo, siguiendo la misma tónica que el cuestionario Ramón presentaba un escrito bajo el título “La Utopía” - que se convertiría más tarde en libro - para esa juventud española a la que él mismo consideraba como *“la exaltación y la sensibilidad nuevécita”* (15). Esta imagen de Ramón en la que se observaba el deseo de una voluntad de cambio en la juventud no se hace esperar y, tras un viaje a París, promete aunque de una forma oculta, la llegada del futurismo (16). Después de defender en abril de 1909 un nuevo concepto de literatura, en el mismo número de la revista aparece *La Fundación y manifiesto del Futurismo* por F.T. Marinetti, traducido por Ramón, quien incluso llega a prologarlo a modo de manifiesto en la sección de Movimiento Intelectual del que hablaremos más adelante.

Mientras tanto, sus obras literarias recorren toda la revista - *El concepto de nueva Literatura, Beatriz, La Utopía...* - aunque no será hasta noviembre de 1909 cuando Ramón Gómez de la Serna tome en sus manos las riendas de *Prometeo*, situación que se prolongaría hasta marzo de 1912. La dimisión de su padre - que la propia revista afirmaba era temporal - permitió a Ramón iniciar todo un proceso creativo de formación

en su producción literaria. Desde ese momento, los escritos de éste se duplican: crónicas artísticas, obras teatrales, prólogos, etc. pasan por la revista: el arte de *Miguel Viladrich*, *El III Salón de Humoristas*, *Mis siete palabras*, *Post-scriptum*, *El Laberinto*, *Libro mudo*, *Fe de erratas*, *¿Fée?*, *La Bailarina*, *Oscar Wilde*, *Las mujeres que escriben*, *Una palabra*, *apenas*, *Siempre viva*, *Accesos de Silencio*, *La Utopía*, *Las Danzas de los Apaches*, *Los Unámes*, *Moguer (El pueblo Pantomímico)*, *La Corona de Hierro*, *El Misterio de la encarnación*, *El Teatro de la soledad*, *Alma*, *El Lunático*, etc. (17).

Sin embargo, para las artes plásticas españolas lo más importante fue la publicación de las proclamas futuristas de Marinetti y su repercusión en el escenario madrileño. Bajo la dirección de Ramón, *Prometeo* consigue completar el lanzamiento de la primera proclama del líder futurista, emparentándose así con otros países europeos como Francia e Italia, repartiendo cientos de ejemplares con la nueva *Proclama futurista a los españoles* escrita expresamente para la revista, que tuvo la ocasión no sólo de prologar sino además de anunciar.

Tras estos primeros intentos de atraer la modernidad a la Península, Ramón Gómez de la Serna va concitando a su alrededor un grupo de personalidades de la intelectualidad española (políticos, críticos, periodistas, actores, artistas, caricaturistas...) que le llevan a festejar numerosos actos. Tras el banquete de *Prometeo*, en donde se celebró el centenario del nacimiento de Mariano José Larra en marzo de 1909, comienzan a dispararse estos actos que se completarían en tertulia de Pombo; el siguiente, aunque fue publicado en la revista en febrero de 1912, nunca llegó a celebrarse.

Se trataba de una invención sarcástica de Ramón, en la que defendía un acercamiento de la juventud artística con la intelectualidad madrileña, algo que lograría, más tarde, en la Sagrada Cripta de Pombo. Sirvió también para festejar un acto al que denominó La Primavera y para justificar que *“nuestras juventudes desprendidas a tiempo de sus privados alardes de actualidad y representación, serán juveniles y primogénitas a través de todas las primaveras, y se justificarán con novedad sobre toda vejez accidental y hasta sobre su cadáver. Este es el único acto revolucionario y político que precisa después de las cotidianas (sic) conspiraciones del arte...”* (18).

Se trataba de una proclama de los ideales de la juventud que estaba firmada, supuestamente, por La Manón, Ramón Gómez de la Serna, Bartolozzi (19), Tomás Borrás (20), Julio Antonio, Ceferino R. Avecilla, Bagaría (21), Andrés González-Blanco, Gómez-Hidalgo, Viladrich y otras adhesiones como las de Romero de Torres, Eduardo Chicharro, Oslé, Zamacois, el actor Granca, Marín el escultor, Barriobero, Luis Gabladón, Noel, Ortiz de Pinedo, Ferrándiz, Echea, Vicente Casonova, E.H. del Villar, Larruga, el músico, Alcaide de Zabra, Calvache, Manuel Abril (22), Mateu, Gómez Hidalgo, Lezama, Pepe Canalejas (sobrino), Lafora, Salinas, Calleja, Lorenzo Burgos Seguí, Guerra y Alarcón, Maroto (23), Calomarde, Zabala, Rubio, Peguera, Beltrán, Ampudia, Gómez de la Serna (José), Gustavo León, Menager, Adolfo Salazar (24), etc. muchos de ellos participantes asiduos de la tertulia de Pombo y algunos protagonistas de la renovación del arte español del primer cuarto de siglo.

En *Prometeo* también nacía la greguería, en marzo de 1912. Bajo el seudónimo de Tristán la define como *“el género más humano y de más cabida, el género de los bancos públicos en los que yo le desarrollaría si no tuviera que afrontar la impertinencia de las multitudes que me mirarían creyendo verme hacer literatura de aficionado”* (25).

Ese estilo personal de Ramón, según Miguel Pérez Ferrero, *“estaba dispuesto a provocar. La greguería será en adelante ese proyectil que, en plena calle, irá a estrellarse contra la cerrazón anónima y abrirá brecha en ella”* (26). Así lo demostró en sus posteriores acciones, sin remitirnos a la greguería, primero desde el diario *La Tribuna*, fundado el 3 de febrero de 1912, con exacerbados artículos que recibían miles de quejas, y más tarde, conseguiría un lugar en donde realizar todas sus proezas - actos y banquetes- y sentirse el sacerdote de la cripta, a modo de tertulias como fue Pombo, y finalmente, con la *“infausta”* Exposición de Pintores Íntegros, como la calificaron algunos de los rotativos madrileños (27).

II.2.1. PROCLAMAS FUTURISTAS DE 1909

En “Arte” una de la secciones de la revista *Prometeo*, Ramón Gómez de la Serna, bajo el seudónimo de Tristán, anunciaba en marzo de 1909 al público madrileño la llegada de un nuevo evento cultural:

“Tristán está en los prolegómenos de una campaña de descubrimientos. Tristán es ahora con toda plenitud un optimista, y se explica, él es joven y ha llegado la primavera.... Reflexionando estaba qué, cuando en esa hora propicia le han hablado de la existencia de algunos artistas jóvenes que valen más que los viejos. A seguida, sólo le han hecho una observación, que viven en las nubes, a una altura inverosímil sobre los demás mortales. Tristán se ha encogido de hombros y como tiene un espíritu

aventurero y candorosamente bueno, ha comprado un dirigible... Provenirá de esa excursión gratos encuentros. La composición de este número le ha sorprendido en los preparativos... sólo espera el paracaídas que ha encargado a París de Europa” (28).

Sin duda alguna, sus contactos habían fructificado. Tras la publicación de 11 de febrero de 1909 en la revista *Poesia* de Milán y en el diario *Le Figaro* de París, de la fundación de un nueva escuela literaria, a modo de manifiesto, con el nombre de Futurismo, Ramón Gómez de la Serna había conseguido contactar con su fundador, Filippo Tommaso Marinetti. Éste se autoproclaba iniciador de un nuevo pronunciamiento que llevaría a Italia a librarla “*de la fétida gangrena de profesores, arqueólogos, cicerones y anticuarios... de los innumerables museos que la cubren de interminables cementerios*” (29) a través de la predicación de once mandamientos convertidos en un verdadero programa que lanzaba “*a todos los hombres vivos de la tierra*” (30). Ponía de manifiesto cuestiones tan vitales como el amor al peligro, a la poesía con coraje, audacia y rebeldía, una belleza encarnada en la velocidad del automóvil, aeroplanos, barcos..., una glorificación de la guerra, el militarismo, el patriotismo, la quema de museos y bibliotecas, que avanzan seguros como regimientos preparados para la batalla: “*¡ Alzad bien la cabeza! De pie sobre la cima del mundo, lanzamos una vez más, nuestro reto a las estrellas*” (31). Las imágenes de la declaración de Marinetti se recrean a su vez en otras, de manera que construye un mundo idílico, donde la guerra ha ganado a la tradición, gracias a los nuevos adelantos. Según Ester Coen es “*el pensamiento de una era mecánica que velozmente deberá sustituir el lento ritmo biológico. El futurismo se convierte a partir de este momento en la voluntad exteriorizada de pertenecer al nuevo siglo, de dominar totalmente la naturaleza a través de aquellos medios que ya modificaron la estructura de la mente del hombre moderno*” (32).

A los dos meses de la aparición de esta proclama (11 de febrero de 1909), la revista *Prometeo* publicaba dicho manifiesto bajo el nombre de su fundador “Filippo Tommaso Marinetti: La fundación y manifiesto del futurismo” traducido por Ramón Gómez de la Serna. En comparación con el resto de los países donde apareció dicho manifiesto, España ocupó un lugar parecido al de éstos. Se trataba de la misma operación propagandística para difundir el futurismo, así podemos destacar por semejantes fechas las publicaciones en Rusia, 18 de marzo de 1909, en *La Tarde*; Portugal, 5 de agosto 1909, en *Diário das Açores*; Brasil en 1910, traducido por Almaquio Dini; además de otros países como Polonia, Hungría o Alemania (33).

En España sería el propio Ramón quien, en la sección Movimiento Intelectual, daría a conocer por primera vez a los españoles la importancia de las proclamas y, en concreto, la del futurismo; convirtiéndose así en el primer texto escrito sobre el futurismo, a modo de prólogo. A pesar de no estar firmado el texto, Miguel Pérez Ferrero corrobora su autoría en el libro que sobre Ramón escribió en 1935, coincidiendo con las memorias que por aquel entonces de la Serna había comenzado a escribir, ayudándole en algunos datos de su publicación:

“Las páginas de la revista exhiben nombres que un día alcanzarán resonancia y la admiración ajena a que aspiran y otros la habrán de quedarse en una discreta semisombra. Ramón publica las proclamas futuristas de Marinetti y las pone explosivo prólogo” (34).

En su texto Ramón mostraba un especial interés por las proclamas, como medio más eficaz para llegar a la sociedad: *“Las proclamas deben aparecer desgañitándose a voces, deben ser briosas, sobrepasar todas las alevosías y todos los exabruptos”* (35), tal y como lo había hecho dos meses antes su amigo Marinetti, quien, en el escrito a la *Fundación del futurismo* exclamaba a viva voz, entremezclada con un lenguaje dieciochesco

perteneciente a su cultura juvenil, el triunfo del moderno mundo fabril *“mientras escuchábamos el estenuante borboteo de las plegarias del viejo canal y el crujido como de huesos de los palacios moribundos sobre sus barbas de húmedo verdín, oímos de pronto, bajo nuestras ventanas, el rugido de los famélicos automóviles”* (36).

Ramón Gómez de la Serna lanzaba muestras de aceptación hacia el nuevo movimiento: *“El Futurismo (¡¡Viva el Futurismo!!) es una de esas proclamas maravillosas, que enseñan arbitrariedad, denuedo, que son la garrocha que necesitamos para saltar”* (37). Numerosos vocablos ramonianos se suceden sin parar, apelando a nuevas repúblicas que niegan la estabilidad de los hombres o para crear *“hombres subversivos, proclamas, arbitrarios movimientos sísmicos que chafen sus cosas estables...”* (38), que traigan nuevos aires de renovación como el futurismo, al que llega a comparar con un pasaje de Nietzsche (39) en *Así habló Zaratustra* (40).

Sus palabras invaden el texto con frecuentes alusiones a la nula importancia del tiempo que, con la incorporación a una nueva época moderna, ya no existe (41), a lo que Ramón Gómez de la Serna replica poniendo como ejemplo el triunfo de una ciudad:

“Una ciudad sin inquietud, tirada a cordel, en la que todo estaba determinado, cronometizado y dándoseles, aunque dándoseles no se les diera, ni supiera que se les daba, por tenerlo de antemano, por no dejar de tenerlo, por estar concebido siempre en lo posible, en una posibilidad rasa, seca, sin originalidad y sin sorpresas), porque si triunfo - repito- siendo de ayer no era ya de ningún día tenía que ser de hoy, y de hoy hace un momento o dentro de un momento” (42).

Si el futurismo supone un cambio brusco, al que la sociedad no estaba dispuesta a adaptarse y tan sólo unos pocos podían lograrlo y por ello convertirse en unos fracasados, Ramón les alienta a ser *“unos grandes fracasados antes que unos seres sin*

adjetivación aproximada, y sin última diferencia, no porque estén más allá ni sobre todas las adjetivaciones, sino por estar demasiado acá imprecisable porque está a la espalda, no vemos dónde. De un hombre que ha dado en su vida un salto mortal... es una gran cualidad... El que no vale nada es un hombre mediocre que ni se rompió, ni se sobrepasó" (43). El riesgo que corre el hombre para dar ese salto mortal y llegar a encontrarse con nuevos movimientos, como el futurismo, conseguirá - según Ramón - *"hacer un limpión sobre la tierra"* (44), pero esta rebeldía que desde la revista *Poesía* proyectaba Marinetti era para Gómez de la Serna, *"esa encantadora ¡Oh no, encantadora no!... desproporcionada ¿No es un adjetivo debilitante, un adjetivo bonito? No, encantadora no, aguerrida, formidable revista 'Poesía', ha encontrado una embocadura proporcionada por desproporcionada"* (45) que había conseguido revolucionar *"el teléfono de las sucursales de incendios, y en el de las prevenciones, se ha escuchado el mismo grito de ¡Socorro!"* (46) con el propósito de Marinetti en su quema y demolición de museos y bibliotecas tal y como advertía en su manifiesto futurista.

El discurso de Ramón, basado la mayor parte en el de Marinetti, llega a su punto álgido al reconocer públicamente que Madrid es una capital anquilosada todavía en un mundo rural y en una pobre intelectualidad, pero ejemplifica con la imagen poética de un emblema de la modernidad como es el tranvía (47). Ramón lanzaba muchas de las ideas del líder italiano, como la vista anteriormente relacionada con el mundo literario, que Marinetti proclamaba en su tercer punto del manifiesto (48). Sin embargo, el futurismo vendría a representar la libertad de las verdades a través del grito de Marinetti a los españoles, como antes a los franceses e italianos, a quienes les había llegado su turno: *"una carta olorosa a establo, a leona, a esfinge, una carta de feroz perfume y contexto, en que el porvenir ya casi núbil nos promete yacer con nosotros, para crear ese hijo extraordinario, a que se siente propensa su matriz"* (49).

De este matrimonio con el futurismo nacería al año siguiente la *Proclama Futurista a los españoles* de Marinetti y el segundo prólogo de Ramón Gómez de la Serna. El líder italiano, como sumo pontífice del futurismo, era para Ramón “una de las figuras más representativas de juventud, juventud moderna, internacionalista, suspicacísima ha sabido decir lo que en parajes más yermos y en ambientes más crasos, no hemos dicho nosotros” (50).

Existían varias objeciones a la proclama italiana que Ramón creyó oportuno constatar en la suya de una manera muy irónica; en primer lugar, en lo referente a la expresión que da Marinetti sobre la Victoria de Samotracia en su manifiesto: “... un coche rugiente, que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotrancia (sic)” (51). Ramón pretende adelantarse a dicha expresión y escribe sarcásticamente “lo que el dice de la Victoria de Samotrancia (sic), lo habíamos dicho ya nosotros no ante un automóvil, sino ante una maquinilla de afeitar” (52). En segundo lugar, Ramón alude al estilo retórico del escrito y al desprecio hacia la mujer en Marinetti (53) mientras que Ramón la describía en su estilo mordaz como la representación: “los valores supremos, cosa que quizá no se nota por lo muy habillé que va, por como la falsifica la vida y porque no sabe aún tenderse y ductilizarse con toda consciencia” (54).

III.2.2. PROCLAMA FUTURISTA A LOS ESPAÑOLES DE 1910

En el número XI, noviembre de 1909, la redacción de la revista *Prometeo* emite un comunicado donde explica que los motivos políticos de la dimisión de su director, Javier Gómez de la Serna, padre de Ramón, quien le sustituirá a partir de entonces en su papel de redactor jefe, estaban relacionados con la toma de posesión de un alto cargo público en la Dirección General de los Registros y del Notariado que el gobierno liberal

le había ofrecido. En enero de 1910 la redacción lanza, bajo el título “Optimismo”, los nuevos rumbos que toma la revista: *“Nuestro lema de ‘Fuerza, originalidad y liberalismo’ se subrayará más que nunca con largueza, en su porvenir”* (55). Al mes siguiente, se cambia la litografía de Mariano Benlliure que presidía la portada por una pequeña imagen de un cuerpo desnudo, que a modo de sello ocupa el lado inferior derecho del ornato, dejando todo lo demás libre excepto, la parte superior, donde se coloca el nombre de la revista. El deseo de cambio o renovación no se hace esperar demasiado. Cuenta Miguel Pérez Ferrero que *“el año 1910 es solemne para Ramón. Se costea - tiene la asistencia paterna - una revista casi secreta - ¿hace doscientos ejemplares? - que se titula Prometeo y que, sin embargo, se halla en su apogeo entre los versados”* (56).

Su segundo contacto con Marinetti está en marcha; en el número XIX, correspondiente al mes de julio, la redacción, a cargo de su director Ramón Gómez de la Serna publica, según sus palabras *“un acontecimiento prometeida”* (57); Un Manifiesto Futurista sobre España por F.T. Marinetti. Desde allí se anuncia una invasión futurista al anquilosado ambiente madrileño; al igual que hacía un año el líder italiano había enviado cientos de hojas propagando su manifiesto futurista dirigido a los personajes más importantes del mundo intelectual italiano y francés, Ramón pretendía ser el Marinetti español, difundiendo la *Proclama futurista a los españoles*, en la que además de advertía la utilización de un doble lenguaje basado en la combinación de vocablos castizos con modernos. Esta apreciación también puede destacarse en expresiones de Marinetti, quien mezcla palabras simbolistas con códigos futuristas.

“... haremos una tirada especial de miles de ejemplares para inundar de luz de bengala la sordidez de nuestro ambiente. Será algo rutilante y abrasador que hará cabrillear las aguas patrias,

titilear las estrellas y reverberará sobre todo el desvanecimiento de color, de fuerza y de libertad que nos rodea” (58).

Además, Ramón adjuntaba la carta del sumo sacerdote futurista, quien respondía a la creación de un manifiesto para España: *“Escribiré gustoso ese manifiesto - escribe el extraordinario Marinetti a nuestro Director - contra todo lo que muere muy lentamente en vuestra tierra. Resumiré en ese manifiesto, de una manera violenta y decisiva, todas mis angustiosas observaciones, hechas por mí mismo en una excursión que hice en auto a través de España, fijándome más que nada en la aridez trágica de vuestra meseta central, de Castilla. Se lo enviaré dentro de una semana, tal vez antes. Exprese toda mi calurosa simpatía a los redactores de su bella y potente revista PROMETEO...” (59).*

Ramón terminaba recurriendo a su estilo sarcástico, a la acumulación de imágenes metafóricas inesperadas e inverosímiles dentro del mundo del humorismo que convivía en él y concretado en la grueguería; con una explosión de risa habría de celebrarse un banquete en honor del futurismo, en donde se beberá *“en vez de champagne, bebida de cocotte y de burgués displicente- beberemos pólvora y electricidad...”*

Huirán al descorche todos los curiosos y todos los timoratos y les estallará el estómago - más violentamente dicho - el abdomen a los pusilámines” (60).

Al mes siguiente, el número XX de 1910 publicaba la *Proclama futurista a los españoles* por F.T. Marinetti, escrita expresamente para *Prometeo* y con un prólogo de Ramón Gómez de la Serna que volverían a ser divulgados en febrero de 1928, en *La Gaceta Literaria*, para rememorar el breve paso del escritor italiano por Madrid (61). Su banquete futurista había estallado, así lo anunciaba Ramón, con su preliminar a través de sucesivas exclamaciones a modo de brindis por esta llegada a los españoles del manifiesto de Marinetti (62). Estos brindis se suceden sin parar, como la bella velocidad

que consagra Marinetti. Exclamaciones que piden la quema de lo viejo, la insurrección para renovar y crear una nueva situación en la capital. Referencias y menciones al mundo moderno - aviadores, pararrayos con culebras eléctricas, chispa, velocidad, aeródromo, rebeldía, obús, reflectores...- que se extiende por Europa. Tras ésta, la proclama de Marinetti a los españoles iba ser mucho más radical y decisiva, atacando *“todo lo que muere muy lentamente en vuestra tierra”* (63). Utiliza el mismo estilo literario, con grandes tintes post-románticos y simbolistas, que en su proclama de 1909. En su introducción, Marinetti realiza un recorrido por España - desfiladero de Sierra Nevada, Castilla, catedrales...- apelando a los jóvenes españoles a la revolución futurista. Basa, principalmente, su manifiesto en la “aridez trágica” de la meseta castellana recordando - como ya advirtió en su carta a Ramón Gómez de la Serna - una excursión que hizo en coche por toda la Península (64).

En sus conclusiones futuristas sobre España, Marinetti hace referencia, en primer lugar, a la política del momento, tomando como punto de partida la importancia de una riqueza agrícola e industrial, además de aludir al programa sobre la política anticlerical de José Canalejas, que debía conocer Marinetti por sus contactos con la familia De la Serna, cuyos ideales estaban en la línea del partido liberal (65). No olvidemos que *Prometeo* sirvió de plataforma ideológica para la difusión de un prototipo de revista izquierdista; de hecho, el lema principal del rotativo fue: *“Queremos trabajar por la desamortización de un pueblo en que la libertad existe sólo teorizada... Y ahora a la lucha. En frente de tantas revistas de derecha, es ésta una que quiere ser el campo de todas las izquierdas”* (66).

El líder futurista, en sus ocho conclusiones finales sobre España, clama la ayuda de la intelectualidad española compuesta por los políticos, los literatos y los artistas que deben llevar el país hacia el futurismo. Igual que en la proclama de 1909, realiza una llamada de atención a la guerra, al militarismo, al peligro, a la lucha, a la tiranía contra la mujer ideal, al proletariado para llegar a derribar el culto al pasado tanto en España como en Italia, que en una Europa en plena evolución, acarreaban un grave retraso. Concretamente, la Península se hallaba bajo un régimen que Marinetti denomina un *“circulo vicioso de sacerdotes, de toreros y de caciques en que vivis aún”* (67). Además rechaza, como pudo observar en su viaje a España, el turismo (68) porque éste no terminará nunca y seguirán en pie esos cientos de monumentos catedralicios que guardan el pasado como tantas otras ciudades italianas: Venecia, Florencia, Roma, etc. Ante esta realidad Marinetti apela al pueblo español:

“¡Españoles! ¡Españoles! ¿Qué esperáis así de abatidos, besando las losas sagradas entre el hedor desangrante del incienso y de las flores, podridas en este arca inmunda de Catedral, que no puede salvaros del diluvio, ni conducirlos al cielo, rebaño cristiano...” (69).

Todavía no se había producido un desarrollo, la industrialización de España apenas había comenzado, y por eso Marinetti gritaba a los españoles: *“Os hacen falta grandes puertos comerciales, ciudades industriosas y campiñas fertilizadas por vuestros jugosos ríos aún sin canalizar...”* (70). Con su proclama a los españoles hacía una llamada de atención al estado actual de la Península; su retraso, su política, su caciquismo quedaba en manos de la intelectualidad española, con ella se llegaría a alcanzar el futurismo, pero no será hasta pasado el primer tercio de siglo cuando la Península tome el tren del cambio, venido principalmente de las artes plásticas.

III. 2.3. REPERCUSIONES DEL FUTURISMO EN ESPAÑA

A pesar de la escasa resonancia que tuvieron los manifiestos futuristas en la Península y más concretamente en la prensa madrileña, sí se conocía la existencia de Marinetti por su labor como poeta italiano. Los precedentes más inmediatos tienen sus orígenes en marzo de 1909 (71) cuando Gabriel Alomar había informado sobre de la aparición del manifiesto futurista en París, tan sólo dos semanas después de su proclamación en *Le Figaro*. Sin embargo, la prontitud de la noticia remitía al año 1904, cuando Alomar había concebido ese término “futurisme” en una conferencia en el Ateneo de Barcelona el 18-VI-1904 y, poco después, entre 1907 y 1910, aparecían tres publicaciones catalanas, en Barcelona, en Terrasa y Vilafranca del Penedés, con el mismo nombre; razón ésta por la que Alomar, ante el nacimiento del movimiento futurista internacional, demandará la paternidad de la palabra (72).

Las siguientes menciones futuristas, según Ricard Mas, aparecen en 1912 en relación con un artículo a la exposición cubista de las Galerías Dalmau (73), con el intento fallido de una exhibición de pintura futurista y cubista en el Real Círculo Artístico por iniciativa de su presidente Lluís Masriera i Rosés (74) y con la publicación de *El futurismo*, por la editorial Sempere de Valencia que trataba de una versión libre de la presentada en Francia en 1911 sobre escritos futuristas (75). Dos años después, los catalanes E.C. Ricart y Rafael Sala visitan Italia y en el café florentino Giubbe Rosse entran en contacto con el futurismo de la mano de Giovanni Papini y Ardengo Soffici. Más tarde, el papel realizado por la librería de las Galerías Layetanas como sede de

encuentro de revistas y libros de vanguardia europea ponen en conocimiento la progresiva difusión del movimiento a través de algunos catalanes como J.V. Foix, Salvat Papasseit, López-Pico, Joaquim Folguera... y de pintores, como los mencionados anteriormente, E.C. Ricart, Rafael Sala o el uruguayo Rafael Barradas.

En cuanto a la prensa madrileña, si en agosto de 1910 aparecía en la revista *Prometeo* la *Proclama futurista a los españoles*, en el mismo mes E. Gómez Carrillo, el articulista de *El Liberal* que desde París realizaba sus crónicas, daba a conocer al público de la capital la recién aparecida novela del líder futurista, *Mafarka Le Futuriste*. Se trataba, aunque la anterior había sido protagonizada por la Serna, de la segunda ocasión en que se hablaba del futurismo de manera más extensa en la capital. Esta vez, su tema se centraba en la literatura futurista y, en concreto, según Gómez Carrillo, en su modo de expansión. Al igual que en *La Fundación y Manifiesto del Futurismo*, Marinetti continuaba su estrategia de propagar su obra literaria mediante una hoja volandera, método que eclipsó al cronista:

“En el bulevar, hace un momento, me han dado un hoja impresa. Yo creí que era un anuncio de teatro y estuve a punto de romperla, después de haberla cogido maquinalmente. Pero con estas letras enormes del título me llamaron la atención: ‘MAFARKA LE FUTURISTE’. ‘Mafarka’ no me es desconocido. Mi amigo Marinetti ha publicado una novela con el mismo nombre. Sólo que, claro, no puede tratarse de tal libro” (76).

Gómez Carrillo ponía de manifiesto el anuncio de una publicación propagandística con un tema literario elogiada anteriormente por la prensa. El título del folletín “Una novela de Marinetti, glorificada por Rachilde” había sido ensalzada por la directora del diario francés *Mercure*, quien escribió:

“Todos leímos los ‘Cantos de Maldoror’ en su tiempo, y todos nos acordamos de frases como aquella de ‘Falo desarraigado, ¿por qué saltas así?’; ‘Mafarka’ me ha producido el mismo efecto que los ‘Cantos de Maldoror’, pues hay en la novela de Marinetti un personaje que toca el piano con las manos manchadas de sangre” (77).

A pesar de los escasos elogios que recibe el escritor italiano por Rachilde, como reconoce en su artículo el cronista de *El Liberal*, se evidenciaba un claro cambio en aquella novela que había nacido tras el *Manifiesto Futurista*. La literatura pasaba a ser anunciada mediante la publicidad pero con un contenido anteriormente juzgado por la prensa; de esta manera, la labor crítica hacia su autor se anticipaba a la lectura del público. Se asociaba pues, el carácter o el concepto futurista de Marinetti, en concreto, sus principios estéticos, con una aplicación a la vida moderna, que según E. Gómez Carrillo, suponía *“la obra de una gran poeta italiano. Se trataba de ella a la moderna; más aún, a la futurista... Por primera vez, un autor no tenía miedo de poner sus actos de acuerdo con sus principios y de aplicar a la vida las teorías de su estética” (78).*

Una semana después, la crónica parisina sobre el futurismo volvía a ser noticia en Madrid. De nuevo, el articulista de *El Liberal* se encaraba con la iniciativa de Marinetti. “La moda intelectual”, como titulaba su escrito, venía a representar una sucesión de nombres de literatos que simbolizaron en su época los sentimientos más fuertes de una nueva generación, desde el Renacimiento con los apuntes de Leonardo, pasando por Barrès, Paul Adam, Maurice Maindron, Claude Ferrare, Rosny, Louis Bertrand, Charles Gerrioux, Daniel Losueur, Jean Rochepin... incluso hasta el propio Julio Verne. Los futuristas reemplazarían a la literatura anterior configurando una nueva generación, primordial incluso en su enardecedora participación propagandística. Su estética

encarnaría “la creada por el automóvil, por el submarino, por el aeroplano, es la estética que exalta las voluntades, que despierta los deseos de lucha, que fortifica las atrevidas vocaciones, que familiariza con el peligro, que robustece el orgullo, que temple, en una palabra, el alma, cual si fuera una espada de combate” (79).

Sin embargo, como anotaba Gómez Carrillo, si se suprimían algunos de los vocablos como “destrucción”, hallaríamos “una expresión típica de lo que es el ideal de los adolescentes de nuestros días. ¡Ideal de automovilistas y de boxeadores! - exclama con desdén el pobre Peladan, cuya teoría de la decadencia latina se ha desvanecido a los primeros albores del despertar de las nobles fuerzas triunfantes...” (80), un proyecto literario que, como la citada lista de literatos, vendría a configurar una nueva generación en su tiempo pero que, además, clamaba un progreso moderno e inmediato para la sociedad en que vivía.

Otra de las alusiones de la época sobre el futurismo proviene de la pluma de Luis Ruiz Contreras (81), amigo personal de Ramón Gómez de la Serna, quien en su correspondencia particular - publicada en 1950 - envía una carta a su amigo Marinetti. Al recibir la novela *Mafarka Le Futuriste*, reprocha a Marinetti la inexistencia del programa futurista en su novela, programa que había tenido la ocasión de leer en *Prometeo*, revista en la que trabajaba desde hacía años. Es más, incluso, y a pesar de la aparición de *La proclama futurista a los españoles*, le invita a lanzar otra más radical para España y América en donde los nuevos ideales futuristas anclen en la sociedad moderna (82). Sin embargo, la aparición de dicha novela trajo como consecuencia los primeros enfrentamientos con el movimiento futurista. Marinetti es apresado durante una sesión futurista y, en octubre, es imputado de agravio al decoro por el tribunal de Milán aunque más tarde sería absuelto y puesto en libertad.

Las siguientes vías que tomó el futurismo en relación con las artes plásticas fueron, tras la primera aparición de su fundación, la publicación de otras proclamas. Después de un breve encuentro con Marinetti se constituye la dirección del movimiento futurista, ubicada en la calle Corso Venecia, 61 en Milán; el 11 de febrero de 1910 se lanza el primer *Manifiesto de los pintores futuristas*, firmado por Umberto Boccioni, Carlo Dalmazzo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severini, al que le siguió *La pintura futurista. Manifiesto técnico*, firmado, también, por los anteriores. Más tarde, en febrero de 1912, se celebra la famosa Exposición de la Galería Bernheim de París, en cuyo prólogo al catálogo *Les Peintres Futuristes Italiens*, se difunden los principales ideales que se barajaron en la conferencia sobre pintura futurista, difundida por Boccioni en el Circolo Internazionale Artistico de Roma (29 de mayo de 1911). A esta muestra, le siguieron otros textos teóricos como el *Manifiesto técnico de la escultura futurista*, del pintor y escultor Umberto Boccioni (11 de abril de 1912), “Los futuristas plagiados en Francia”, artículo de la revista italiana *Lacerba*, el 1 de abril de 1913; *La imaginación sin filamentos y la palabra en libertad. Manifiesto futurista*, por F.T. Marinetti, el 11 de mayo de 1913; “El dinamismo futurista y la pintura francesa”, en la revista *Lacerba*, el 1 de agosto de 1913; *La pintura de los sonidos, los rumores, los olores. Manifiesto futurista; El esplendor geométrico y mecánico y la sensibilidad numérica. Manifiesto futurista*, por F.T. Marinetti, el 18 de marzo de 1914; el libro de Boccioni *Pittura Scultura futurista (Dinamismo plastico)*, publicado en marzo de 1914 en Milán, etc.(83).

En 1915 la constatación de un conocimiento más sólido sobre el futurismo en Madrid parte de la circulación del libro de Boccioni, *Pittura Scultura futurista*

(*Dinamismo plastico*) publicado en Milán en marzo de 1914 (84) que poseía la Asociación de Pintores y Escultores de Madrid (85) y algunos críticos de arte. Estas referencias parecen confirmarse en las alusiones sobre el futurismo que realizan algunos críticos, entre ellos, Ramón Pulido y José Blanco Coris. El primero, como veremos, en relación con la Exposición de Pintores Íntegros (marzo de 1915) (86) en donde se alude, incluso por orden tal y como aparece en el libro, a Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini y Soffici, y el segundo, en conexión con la muestra que realiza Celso Lagar en la Galería General de Arte (marzo de 1917) en Madrid, en cuyo artículo José Blanco Coris menciona el *Manifiesto técnico de la escultura futurista* (abril de 1912) de Boccioni y *La pintura de los sonidos, los rumores, los olores*, ambos publicados en dicho libro (87).

También podemos destacar algunas revistas que se harán eco del movimiento como *La Esfera* (88). En ésta debe señalarse una vez más la influencia del libro de Boccioni sobre todo en el artículo de Federico Giolli, titulado “Los futuristas italianos”, publicado el 29 de agosto de 1914 y acompañado de seis ilustraciones: *Dinamismo del ‘Baile Tabarin’*, de Severini; *Síntesis de los movimientos de una mujer*, de Russolo; *Funerales de un anarquista*, de Carrà; *Las despedidas (estados del alma)* y dos esculturas, *Cabeza, luz y casa*, *Formas de continuidad en el espacio*, de Boccioni. Precisamente de estas seis obras cinco habían sido publicadas en el libro de Boccioni, excepto *Funerales de un anarquista* de Carrà.

Algunos de los escritos, actos y exhibiciones futuristas tuvieron un eco artístico en numerosos pintores. En el caso español, artistas que volvían de Italia y París muestran los primeros detalles futuristas en las artes plásticas españolas, reflejadas en las obra de arte, principalmente, de Rafael Barradas y Celso Lagar (89).

Como veremos Celso Lagar se encontraba en París entre 1911 y 1914, donde pudo asimilar algunos de estos manifiestos y ver “in situ” la exposición futurista en la Galería Bernheim, al igual que el uruguayo Rafael Barradas quien, a finales de 1913, se encontraba en alguno de estos dos destinos de primer orden vanguardista, París o Milán. Ambos, individualmente o en común, alumbraron con sus notas estéticas el deteriorado ambiente artístico español. El primero, desde enero de 1915, con la aparición de un nuevo “ismo” al que llamó Planismo, exhibido en la galería Dalmau de Barcelona y en sus posteriores exposiciones en Madrid y Bilbao; el segundo, con su vibracionismo, expuesto por primera vez en marzo de 1918, de nuevo en las salas Dalmau.

II.3. LA EXPOSICIÓN DE PINTORES ÍNTEGROS (MARZO 1915).

La Exposición de Pintores Íntegros organizada por Ramón Gómez de la Serna constituye el segundo episodio de vanguardia artística, el primero si hablamos de la presentación pública de obras cubistas, que se producía en Madrid. Se celebró en marzo de 1915, desde el día 5 al 15 de ese mes en el Salón de Arte Moderno y en ella participaron cuatro artistas: Diego Rivera, María Blanchard (María Gutiérrez Cueto), Luis Bagaría y el escultor Agustín Choco. El catálogo a la muestra fue escrito por Ramón, en cuyo prólogo dividía su discurso en varias partes, de tal manera que el hilo conductor que va desarrollando el texto desemboca en la alternativa de un “arte nuevo” frente al arte tradicional de los museos.

En el primer párrafo - a modo de introducción - diferencia de forma tajante el arte académico, al que denomina como *“el de los otros”*, representado por los que *“no tienen más que la mujer de blanda pasta y, a veces, lo que llaman huecamente el arte, ese arte unilateral y desprovisto de ellos y de sus instintos necesarios”* (90), del arte nuevo o de vanguardia, que equipara con sus greguerías porque comparten *“la discreción ruda y bastante de sus cosas, de eso que llaman naturaleza muerta y de lo otro”* (91). Convencido, se refiere al *“arte nuevo”* como aquél que siente un amor por las cosas, *“un amor confidencial, repleto, atrevido, crapuloso, largo, numeroso. No es el amor provocado por su fisonomía, ni un amor con el que nos demos prueba de una ofensiva caridad, sino el amor lleno de confianzas, de contrastaciones, de parecidos, de paradojas, de extrañezas, de adivinaciones. El amor que nos convence y que convence a las cosas”* (92).

Ramón, al referirse en plural a *“nosotros”* a los integrantes del catálogo, lo hacía principalmente a Diego de Rivera y María Gutiérrez Cueto, quienes traían sus experiencias *“in situ”* de París y que debieron influir de manera decisiva en la concepción de su discurso, pero también aludía al pequeño grupo de artistas refugiados de la guerra europea y venidos desde el barrio parisino de Montparnasse. Junto a Ramón Gómez de la Serna, Diego de Rivera y María Gutiérrez Cueto, se va a configurar un excelso grupo de artistas en Madrid, entre ellos Angelina Beloff, Lipchitz, Robert y Sonia Delaunay, Marie Laurencin y su esposo, el alemán Otto Waetjen, así como los pintores japoneses Foujita y Kavashima; procedentes de México se reúnen también Alfonso Reyes, el arquitecto Jesús Acevedo y el pintor Angel Zárraga; y viejos amigos de tertulias madrileñas como Ramón Valle-Inclán y Julio Antonio (93).

De estos encuentros y de sus viajes anteriores, Ramón debió conocer el arte que se barajaba en París, prueba de lo cual es el desarrollo de las partes posteriores de este catálogo. Ramón, al escribir sobre el amor por las cosas de la naturaleza como algo lleno de semejanzas, se dirige, quizás sin quererlo, al famoso diálogo escrito por Platón sobre la Belleza entre Sócrates y Plotarco, el *Filebo*, tan popular entre los pintores cubistas de París (94) y, en concreto, en Diego de Rivera quien, años antes, durante sus estudios en la Academia de San Carlos de México, tuvo por maestro a Santiago Rebull. Éste, en una de sus clases, le había hablado sobre los conocidos “Diálogos socráticos” de Platón (95).

En el apartado núm. II del prólogo al catálogo sobre los Pintores Íntegros, Ramón explica la razón del término “íntegros”, concepto del que hablaremos después y, lo que es más importante, señala - si de alguna manera podía definirse hasta entonces en Madrid, donde no se había visto nunca - la evolución del cubismo:

“...comenzaron por el principio, planteándose el problema con todas sus determinantes, quizás obscureciéndole un poco, porque las iras que suscitó su revolución necesitaban ser cegadas con dureza implacable, vitriolando al público sin compasión. Después, a la visión total del objeto que ansiaban representar sucedió la visión simpática en la que, sin olvidar lo que de voluminoso tiene cada cosa, y sin dejar de contar con el espacio, un criterio selecto y particular decide ciertas cuestiones; después, atendieron con arrojo a la cantidad de emoción que en ellos despertaban las cosas...” (96).

El propósito de Ramón Gómez de la Serna era enseñar al público madrileño, a modo de manifiesto, la llegada de una nueva concepción en arte que sobrepasaba al cubismo y al futurismo, adelantándose así a la propia modernidad de estos ismos.

“Ante todo - dice Ramón -, al tener que clasificar a estos pintores no los he llamado ni cubistas ni futuristas ni ningún otro ísta por el estilo, porque no son nada de eso. Son, ya que hay que envolverles en una sola palabra, los pintores íntegros” (97).

Ramón parte de la base que todos ellos fueron cubistas y con el tiempo habían logrado llegar a esquemas más definitivos y renovadores. En realidad, si nos detenemos cronológicamente en marzo de 1915, cuando tiene lugar la Exposición de Íntegros, el grupo cubista se ha dispersado totalmente y muchos de ellos actúan individualmente. Se han desarrollado las diversas fases del cubismo, sucesivamente la analítica, hermética y sintética, y muchos artistas han llegado a París para conquistarlo entre ellos Diego de Rivera, quien participa en numerosas exposiciones de la Sociedad de Artistas Independientes y convive con las nuevas propuestas de Picasso, Gris, Mondrian... Por otro lado, María Gutiérrez Cueto obtiene en 1909 una beca de la Diputación y el Ayuntamiento de Santander y se traslada a París. En 1911 y 1912 comienza a relacionarse con Gris, Lipchitz y Diego de Rivera. Ahora, de vuelta a Madrid, María Gutiérrez Cueto y Diego de Rivera van a contar con el apoyo de Ramón Gómez de la Serna, pero hemos de preguntarnos por qué. Si esbozamos en breves trazos la evolución del cubismo en estos pintores, especialmente en Diego de Rivera - por sus experiencias más tempranas a este ísmo que María Blanchard - veremos el interés de Ramón por su Exposición de Íntegros.

Diego de Rivera, tras su educación en la mexicana Academia de San Carlos, donde le instruyen en las tendencias del simbolismo, en los modelos ingrescos de los “nazarenos” Cornelius y Overbeck, en el naturalismo del catalán Antonio Fabrés, en el impresionismo y el neoimpresionismo, realiza varios viajes a Madrid, Bélgica, París y

Londres. De vuelta a París se reencuentra con María Blanchard y Angelina Beloff, a quienes había conocido en su viaje a Bélgica, que ahora estaban trabajando en el taller de Anglada Camarasa. En 1913, atraído por el arte de Zuloaga y el paisaje castellano, regresa a España, concretamente se instala en Toledo, donde descubre la pintura de El Greco; de nuevo en París, en 1912 y 1913, expone en la galería Bernheim-Jeune (98). Influido por las formas alargadas del Greco y sus concepciones geométricas se incorpora a las filas del cubismo, integrándose por completo en la vanguardia parisina, al lado de personajes como Apollinaire, Alexandre Mercereau, Roger Allard, Blaise Cendrars, los compositores Stravinsky y Satie, Morgan Russell, los Delaunay, Léger, Chagall, los cubistas de Puteaux (entre los que figuraban los hermanos Duchamp, Kupka, De la Fresnaye, Gleizes y Metzinger) y los rusos Larionov y Gontcharova (99).

En 1914 conoce a Juan Gris y comienza a relacionarse con Picasso. Hasta entonces el cubismo de Diego de Rivera, según Ramón Favela, *“había adquirido un estilo muy personal que contenía elementos derivados de El Greco, de los cubistas cezannistas de los Salones, de Juan Gris, con calidades muy mexicanas de superficies y texturas delicadamente toscas y colores exóticos muy saturados...”* (100). En la primavera de este año, Diego de Rivera inaugura su primera y única Exposición individual en París, en la galería Berthe Weill, en donde expone varios paisajes de Toledo, algunos dibujos y acuarelas pero lo más importante es el prólogo al catálogo. Está sin firmar aunque se presupone que su autor fue Berthe Weill, el cual vertía numerosas acusaciones contra Picasso (101). Después de este incidente exhibe sus cuadros en la Sociedad Manés de Praga (102), y en el Salón de los Independientes. Como vemos, cuando llega por fin a Madrid, “la carta de presentación” que presentaba este neocubista para Ramón Gómez de la Serna era larga e interesante.

Para caracterizar el arte del joven pintor mexicano, Ramón Favela cita el artículo del crítico peruano Francisco García Calderón (103), en donde se cuenta principalmente la evolución de sus obras artísticas, y del que reproducimos el siguiente párrafo: *"En varias escuelas nuevas- cubismo, orfismo, neocubismo, simultaneismo, futurismo, cerebrismo- este joven pintor halla tendencias sanas. ¿Es Rivera cubista o neocubista? Se inclina a las nuevas tendencias y, dentro de ellas, busca libremente su camino... Rivera es (ahora) cubista. Sin embargo, mantiene su autonomía en el seno de inmensa ola..."* (104).

Ramón Gómez de la Serna no dudó un momento en realizar una Exposición reuniendo las nuevas obras de Rivera y Blanchard elaboradas en Mallorca, en las que debió presentir un escándalo mayor en la capital madrileña que en la parisina. Las alusiones que hace al cubismo son concisas aunque parecen remitir al libro de Guillaume Apollinaire *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* (1913) (105) que debía conocer. Principalmente, aludía al problema de la representación total del objeto desde sus diversos aspectos: de frente, de lado, desde lo alto, el interior, etc., y al problema del espacio. De esta forma se pasaba de la fase analítica a la sintética que, ya desde 1912, giraba en torno al resumen de la apariencia de un objeto a su forma geométrica y que Ramón explicó de la siguiente manera: *"sintetizando cada vez más, prescindieron hasta de lo que creyeron más imprescindible, y lo sugirieron dado el momento en que, coincidiendo sus consideraciones, resulta más conseguida la materia aparente..."* (106).

En una fase posterior, según Ramón, se suprimen algunas proporciones para llegar a desentrañar el objeto, expresión que se asemeja a la que Guillaume Apollinaire dió sobre Picasso, en fase precubista, cuando le comparó con un cirujano que no representaba sino diseccionaba (107), y llegar, finalmente, a una "ley cubista" donde *"han*

ido recobrando así su arbitrariedad, aunque en un mundo nuevo y luminoso, ya en ese trance de decisión su porvenir resulta indefinido, sospechándose que las asociaciones de ideas, de colores, de cosas y de esquemas serán cada vez más varias, más estupendas, mas vibrantes, más definitivas..." (108).

Por último, Ramón Gómez de la Serna se refiere a ese "porvenir indefinido" del cubismo, en donde las experiencias individuales se estaban haciendo cada vez más patentes, como consecuencia de la Gran Guerra que había provocado la dispersión del grupo cubista. Además, esas entidades - en concreto, la de objetos o cosas a las que alude - son, quizás, algunas de las composiciones en las que, ya desde primeros de 1914, Rivera había empezado a experimentar con la mezcla de arena y otras materias que se había iniciado en 1913 con el cubismo sintético; y la de los colores, relacionado con el simultaneísmo de los Delaunay.

En el apartado núm.III de su discurso arremete de nuevo contra la pintura de caballete, principalmente contra el retrato museable, calificando de "muchedumbre" a aquellos burgueses que poseen o encargan obras de este tipo frente a los nuevos retratos que ofrece la pintura nueva: "*¡Sus retratos no serán nunca, además, como esos retratos anónimos cuyo personaje se desconoce y que se quedan idiotizados, mirones, absurdos, teniendo la fácil y grave mirada que quieran los turistas, o los dilettantis (sic) suaves y melindrosos*" (109). Imágenes nuevas, como las de los Pintores Íntegros, que se diferencian de las académicas porque, dice Ramón: "*Ellos, llenos de sensatez, evitan a sus modelos esa falsa semejanza, sin transpiración y sin ideas, que les harían parecerse demasiado a la especie vergonzosa. Ellos saben que las cabezas son iguales a las cabezas porque hay demasiados elementos deleznales que las asemejan y tienden a*

prescindir de ellos e intentan el frente, el perfil y la espalda. Afirman la idea del cráneo, y en vez de dar la superficialidad consagran con su reciedumbre y su rotundidad el carácter. Intentan dar la cifra del parecido, la cifra personal e intransferible, siendo, quizás, el retrato lo más hermético de su arte porque quizás no se debe conocer a quien no se ha revelado antes ante nosotros, por más que este apotegma vaya contra la vanidad del retratado y, sobre todo, contra los hombres que tienen muchas condecoraciones y una banda de moiré” (110).

En el apartado núm.IV continúa su reflexión sobre el cubismo, en concreto, sobre su realización técnica (111). Las reglas de perspectiva lineal permiten un único punto de vista, que Ramón, como tantos otros, considera engañoso. El descubrimiento de los cubistas fue representar una tercera dimensión mediante la superposición de planos que permite ver el objeto en el espacio con sus múltiples aspectos, sin que esto lleve al aburrimiento del que habla Ramón Gómez de la Serna: “*¿Por qué también si en la tarde sólo una pincelada de luz nos ha atraído o sólo una masa ingente y venerable, simultanéandose esa atracción con la de otras cosas - un antojo de forma o de color - no ha de reproducir el pintor esas cosas con la exclusión de todos los detalles inútiles y sobrantes? ¡ Cobardía inaudita, miedo a la sombra de uno y cochina mentira por exceso de verdad ruin, de formalidad y de etiqueta en esos momentos!*” (112), introduciéndose en el futurismo relacionado con la defensa del movimiento (113) ante lo estático del cubismo, que derivará en una de sus variantes como fue el simultaneísmo.

El concepto de simultaneidad es imprescindible en la vanguardia europea desde primeros de siglo, incluso Apollinaire en su *Simultanisme-Librettisme* (1913) observa este aspecto en las innumerables visiones del objeto que, más tarde, serán fundamentales en el orfismo de Robert Delaunay comenzado ya en la serie de Villes y Tour Eiffel. A pesar de la incógnita de la fecha en que se conocieron estos pintores - Robert y Sonia

Delaunay y Diego de Rivera (114) - es cierto que el artista mexicano utilizó el concepto de simultaneidad en sus composiciones a través de planos rectangulares como se pudo observar en algunos de los retratos que presentó en la Exposición de Íntegros. También podríamos mencionar otra influencia como el posible conocimiento personal entre los tres - los esposos Delaunay y Ramón Gómez de la Serna -, quienes como veremos estaban presentes en el escenario español desde el verano de 1914 en el País Vasco y en Madrid hasta el verano de 1915.

En el penúltimo apartado, Ramón dedica un extenso párrafo a cada uno de los expositores de la muestra relatando lo más importante de lo que presentan, con especial atención a Rivera, *“ese Buda que anda con la pesada solemnidad del bronce y que sonríe siempre, acogiendo así todas las cosas, tanto el crimen como la belleza, presenta algo exuberante, sangriento y originalísimo...”* (115). El arraigado mundo de las ideas decimonónicas de donde provenía Ramón le hacen dudar de su concepto de lo nuevo, o bien, a modo de greguería, concibe un crimen aquello, el cubismo, que ha matado al arte de la belleza y del que, a pesar de ser sangriento, le atrae la originalidad, idea que mantiene para su Exposición de Artistas Íntegros. Alude, también, a las marinas que presenta Rivera como aquella *“sensación íntima y diferente del mar con su base estricta de realidad...”* (116) y a uno de los retratos que expone: *“- intenso, lleno de arquitecturas y de proyectos - como en los paisajes jugosos, quebrados y llenos de la robustez natural...”* (117) que no fue el retrato cubista de Ramón (118) sino el de su amigo el arquitecto Acevedo. Terminaba señalando el cuadro de la Torre Eiffel, pintado en noviembre de 1914, *“esa glosa a la guerra, espeluznante, sobria, sin alardes de estampa, seria y escalofriante”* (119).

Ramón continúa su discurso explicando por qué otro de los participantes, el caricaturista Luis Bagaría es, de alguna manera, “íntegro” (120). Según Miguel Pérez Ferrero, Bagaría, tras la inauguración del 3 de febrero de 1912 del periódico *La Tribuna* dirigido por Cánovas Cervantes - uno de los caricaturizados por Bagaría en para la Exposición -, se acreditaba como caricaturista en el bando de Atenas, junto a Ramón Gómez de la Serna, Tomás Borrás, Enrique de Mesa y Bartolozzi, frente al de los beocios (121), nombres con los que se denominaron los dos grupos que formaban la redacción del periódico. A partir de esta colaboración en común, aunque también puede atribuirse los orígenes de esta relación en la revista *Prometeo* (122), Ramón y Bagaría mantuvieron una gran amistad que duró más de los cuatro años que el artista catalán trabajó como ilustrador en *La Tribuna*.

Desde 1914 Madrid se convierte en un centro difusor del desarrollo de la caricatura, sobre todo, en sus revistas gráficas y en los concursos anuales de José Francés para estos artistas (123). Además, la nueva generación de 1914 encabezada por José Ortega y Gasset proyecta una visión renovadora de la política del país distinta de la anterior, consecuencia de la Gran Guerra. Bagaría se adhiere a estas nuevas propuestas culturales hasta el punto que, como dice Antonio Elorza, “*el distanciamiento se establece en el campo el lenguaje, de las formas curvas de procedencia modernista, que presiden tanto la línea de sus dibujos como sus razonamientos*” (124).

Lo que observó Ramón Gómez de la Serna en el arte de Luis Bagaría fue un gran cambio en su dibujo “*atrevido, simplificador y voluntarioso*” (125) que aunque nada tenía que ver con el cubismo de Diego Rivera y María Blanchard o el primitivismo de Agustín-

Choco, sí adquirirían ese concepto de “íntegro” que tanto en el arte de los anteriores como en el del propio Bagaría suponía un carácter renovador en su pintura, que el escritor entendió como *“corazonadas tan sinceramente dichas y una luz tan tierna y personal, que se entra en el medio que describe; porque si en los lienzos de Bagaría nada se desplaza como en los lienzos de Rivera y María Gutiérrez, sin embargo, también transita Bagaría por ellos”* (126). Las simplificaciones geométricas que se advertían en sus caricaturas que, incluso, Ramón pudo considerar como connotaciones alusivas o semejantes al arte de Rivera o Blanchard, las desarrolló en un extenso artículo, publicado seis meses después de la Exposición de Íntegros, igual que hizo con Rivera (127), dedicado únicamente al arte de Bagaría. Se trata, sin duda, por sus aportaciones en el arte de la nueva etapa del caricaturista, de un documento que desvela parte de las incógnitas de su participación en Íntegros (128).

Por su parte, María Gutiérrez es considerada por Ramón como *“viajera que acaba de llegar de vuelta del país de las oscuras cavernas y del país de las cumbres radiantes”* (129). Si analizamos esta frase con exactitud y haciendo hincapié en los viajes de Blanchard y Rivera nos damos cuenta que Ramón habla del mundo de las oscuras cavernas protagonizado por el centro neurálgico como era por aquel entonces París y sin embargo, Mallorca, lugar donde habían pasado una breve estancia para instalarse después en Madrid, es el país de las *“cumbres radiantes... de grandes bosques de flores inmensas y de árboles y cumbres mucho más inmensas que las flores...”* (130).

El arte de Blanchard muestra, según Ramón, *“un infinito de cosas pintadas conjuntamente, escogiendo de una la arista convincente y de otra el mango, sobre tal cantidad de*

pequeños planos y tan numerosa profusión de claros oscuros que adquiere cierta confusión el lienzo” (131). Denominar oscuras cavernas al país originario del cubismo, confusión de pequeños planos en los lienzos de Blanchard, cosas sangrientas en los de Rivera, etc. no es un apoyo sincero a la integración de este nuevo ismo en la capital madrileña sí, por el contrario, una manera más de provocar al espectador.

Por último, Agustín o “el Choco”, el salvaje, representa *“el hombre sin prejuicio ninguno y sin ideal, el manchego que labra el campo, el hombre rústico que sólo ha estado una vez en el Museo, que no sabe leer ni escribir, que no ha aprendido de nadie, que se deja engañar ingenuamente y un día cree que un gigante que quiere ver sus cosas, al no poder entrar en el cuarto en que trabaja, asomara un ojo tremendo por la ventana; otro día cree de verdad que sus cosas valen un millón, y espera al multimillonario que le anuncian, que ha anunciado su llegada desde Chicago. El no sabe explicar sus cosas, aunque es lo bastante prudente y ecléctico para admitir todas las explicaciones...”* (132), que Ramón pretende convencer del primitivismo de este hombre, a pesar de haber ingresado en un taller, para evocar el mundo de lo antinormativo, relacionado con las teorías que circulan por Europa durante esta época o los matices puros del arte infantil.

Finalmente, fiel a su ideal - *“hay que ir al público y conquistarle”* (133) - se pregunta cómo acogerán la muestra los críticos. Estos no entenderán su Exposición; por eso, dice Ramón, *“gocemos nosotros, los muy solitarios, las primicias succulentas, que ya en el porvenir, cuando hayan acabado en la pintura las improvisaciones, las oratorias, las cosas, oscuras, embetunadas, neutras y pasmadas,... pero dejándonos un fondo acre que callamos, estas obras integras serán la diversión y el consuelo que eviten esa jaqueca, esa parálisis parcial, esa neuralgia que provocaban antes los museos y ante las nuevas cosas expuestas acreceremos todos los días la vida en vez de padecer el éxtasis angustioso, quieto y llano de ahora”* (134).

II.4. LENGUAJES ARTÍSTICOS DE LA EXPOSICIÓN DE PINTORES ÍNTEGROS

Después de las dos proclamas sobre el futurismo presentadas por Ramón Gómez de la Serna, el siguiente fogonazo de actualidad vanguardista en Madrid fue, como hemos visto, la presentación del cubismo. Tal y como exigía el evento Ramón se ocupó de todo, de tal manera que constituyese un espectáculo difícil de olvidar. La presentación del grupo de Pintores Íntegros al público madrileño resultó tan escandalosa que el propio Ramón fue incapaz de omitir, años después, en su *Automoribundia*, el siguiente comentario:

“Va a ser la primera exposición cubista que va a ver España, y en un salón de Arte de la calle del Carmen se montan los cuadros y las esculturas. Me exigen que yo hable el día de la inauguración, pero yo exijo por mi parte que para que el público no discuta mis palabras contrastándolas con el potente misterio de los cuadros, estén cubiertos durante la conferencia. Así se hace y la concurrencia me escucha sin escándalo, encabezado el público de artistas y curiosos por don Ramón del Valle Inclán, que bajaba los ojos mientras escuchaba. Se quitan los paños que cubren los cuadros y las polémicas airadas comienzan, rogándole yo a Diego Rivera que no vuelva al salón, porque Diego quería usar contra los filisteos su gran bastón hecho con un tronco de árbol. En el interregno de esa muestra de Arte nuevo, Diego pinta mi retrato cubista y se expone en el escaparate de la misma Sala de Exposiciones, pero al segundo día se recibe una comunicación de la policía mandando que se retire el cuadro por cómo está provocando un escándalo público constante. La nueva simiente ha sido lanzada y nosotros reimos y discutimos llenos de fe en la renovación del decorado íntimo de la vida...” (135).

Aunque no había sido, como proclamaba Ramón Gómez de la Serna, la primera Exposición cubista en España, ya que tres años antes el galerista Josep Dalmau se había adelantado con la muestra colectiva de arte cubista, si pudo haber tenido un carácter

favorecedor o difusor en aquellos artistas que, exiliados por la guerra europea, llegan a Madrid, como el pintor mexicano Diego de Rivera pero quedaría, muy lejos, por otro lado, de poder ser identificada con el aspecto de promotor de arte de vanguardia internacional que tuvo Josep Dalmau .



Interior de la Exposición de Pintores Íntegros

(*Heraldo de Madrid*, 8-3-1915)

Aun hoy en día, se pueden observar algunas muestras de veracidad de los paños que estuvieron tapando los cuadros en uno de los rincones de la sala, quizás en la única

fotografía que existe (136), mientras Ramón Gómez de la Serna pronunciaba una conferencia - el prólogo al catálogo - para presentar e inaugurar el grupo de Artistas Íntegros. Ateniéndonos al catálogo, las obras presentadas fueron cuarenta y una y sus participantes cuatro: Agustín-Choco, quien presentó diez esculturas (*Adán y Eva* (relieve), *El hombre* (cabeza), *La mujer* (cabeza), *El niño* (cabeza), *El hombre de la barba* (cabeza), *El viejo* (cabeza), *La maga* (busto), *El mudo* (estatueta), *El monstruo* (grupito) y *El guerrero* (relieve); Bagaría, con tres cuadros -*Avila*, *La torre* y *La plaza* - y ocho retratos; Gutiérrez Cueto exhibía ocho obras: *Academias*, *Naturaleza muerta, núm.1*, *Naturaleza muerta, núm.2*, *Figura en movimiento*, *Cabeza sobre fondo blanco*, *Cabeza sobre fondo verde* y "*Madrid*"y, finalmente, Rivera con trece obras, seis pinturas de Mallorca datadas en 1914, una de Madrid, también de 1915 y seis retratos realizados en 1915.

Sin embargo, si examinamos con detenimiento las críticas a la Exposición de los Pintores Íntegros, como haremos en el siguiente apartado, uno de ellas afirma la presencia de dos o tres escultores más, que dejan entreabierta la posibilidad de algún otro participante, o por el contrario, de que se trate de una confusión: "*Ya tenemos cubismo, y del más definitivo y característico. Un pintor mejicano, el señor Rivera, de quien nos aseguran que antes de dedicarse al nuevo arte, pintaba razonablemente, una señorita Gutiérrez, de la que se presume, en medio de la incompresible manera a que hoy se dedica, una dibujante de trazo certero, algún pintor más, y dos o tres escultores. Son los heraldos de la nueva religión pictórica y escultórica, cuyo iniciación en España se exhibe para la admiración del público en un establecimiento de la calle del Carmen*" (137).

No obstante, después de revisar numerosos escritos de Ramón, entre ellos su libro *Automoribundia*, que informan de la llegada de París del escultor ruso Lipchitz y del mexicano Diego de Rivera (138) y un extenso artículo dedicado al escultor con dos imágenes, *Ecuyère* y *Mujer*, publicado en *Renovación Española*, el 27 de junio de 1918, que reproduciría completo años más tarde, en 1931, en su libro *Ismos* refiriéndose al Lipchitzmo (139). El escultor ruso vuelve a París en mayo de 1915, y en una carta dirigida a su amiga María Blanchard, el 10 de mayo de 1915, corrobora su estancia en Madrid (140). Sin embargo, y pese a algunas coincidencias creemos que no existen datos suficientes para afirmar dicha participación aunque sí podríamos pensar en su presencia como visitante a la muestra, al igual que muchos otros jóvenes artistas españoles como Francisco Mateos (141) y Alberto Sánchez (142) que posteriormente protagonizarían un papel destacado en las artes plásticas españolas.

Las obras presentadas por los artistas íntegros en el Salón Kuhn o Arte Moderno siguen despertando una gran curiosidad por todos los historiadores de este período, en primer lugar porque son, en su inmensa mayoría, desconocidas. Así, de las 41 obras que formaban la Exposición, tan sólo se conoce *El Retrato de Ramón Gómez de la Serna* por Diego Rivera que, en realidad, no formó parte del catálogo original, sino que, más tarde, una vez inaugurada la muestra, se colocó en el escaparate de la sala de Arte Moderno (143). También podemos presuponer la presencia de otras, como la versión de la torre Eiffel que realizó Rivera con alusiones a la guerra, que Ramón Favela ha descrito como *"la combinación de una especie de fantasma de la torre, arriba y dentro de la "Grande Roue" en movimiento, se ve detrás de lo que parecen ser diversas vistas de la proa inclinada de un navío. Planos amplios, inclinados y transparentes que revelan las cornisas de los edificios parisienses, también*

aparecen dentro de marcos puntillistas decorativos y empastados. Más allá de las imágenes icónicas grisáceas del fondo sobresale vigorosamente un edificio de fachada azul verdosa, blanca y roja al final de una calle vacía y protosurrealista" (144) y que aparece reproducida, según nuestra opinión, en una fotografía de *Heraldo de Madrid*, el 8 de marzo de 1915 (el tercer cuadro por la izquierda). Otros fueron, según Ramón Favela, *Plaza Toros*, *La Naturaleza muerta con damajuana (Última hora)* (145), y un desnudo titulado *Madrid*, de María Blanchard (146).

A pesar de la dificultad que supone reconer la mayoría de las obras de esta exposición, hemos localizado algunas más: *Paisaje en Mallorca*, (Colección Martha de Quintana), *Paisaje de Mallorca* de 1914, (Colección INBA-Museo-Casa Diego Rivera en Guanajuaja) y *El Arquitecto*, (Museo de Arte Alvar y Carmen T. Carrillo Gil (INBA, Ciudad de México) de Diego Rivera; *El rastro*, y *Figura en movimiento*, de María Blanchard.

La aparición de estas obras nos sitúan en uno de los periodos más interesantes de la carrera artística de ambos pintores. En el caso de Diego Rivera sus composiciones fueron realizadas en una breve estancia en Mallorca, donde había trabajado con un cubismo basado en el desarrollo de extensos planos de alargadas formas triangulares y rectangulares que combinaba con motivos típicos de la costa mallorquina como palmeras y cactus que se interponían al paisaje. Se trataba, en realidad, de una simplificación del peculiar cubismo que quiso emprender Mondrian, de quien era amigo Rivera hacia 1912, y que se puede observar en la serie *Árboles* del año 1912 del pintor ruso y, en Rivera, en los cuadros *Árbol y muros* de 1913, (Colección particular); *Toledo*, (Colección particular) y *Árbol* (1913), (Colección INBA-Museo-Casa Diego Rivera en Guanajuaja).

De estos estudios, *Paisaje en Mallorca*, (Colección Martha de Quintana), y *Paisaje de Mallorca* de 1914, (Colección INBA-Museo-Casa Diego Rivera en Guanajuaja) formaron parte de las obras presentadas en el Salón de Arte Moderno.



Diego de Rivera, *El arquitecto (Jesús T. Acevedo)*, 1915

Óleo sobre lienzo, 144 x 11,5 cm.

Museo de Arte Alvar y Carmen T. Carrillo Gil. Ciudad de México

Otro de sus cuadros fue el mencionado anteriormente *El Arquitecto*, retrato de su amigo el arquitecto Jesús Acevedo a quien conoció a su llegada a Madrid, integrándose en un amplio grupo de artistas, entre ellos, algunos compatriotas como el poeta Alfonso Reyes o el pintor Angel Zárraga. Por lo tanto el cuadro fue pintado a principios de 1915, y no, como afirma Ramón Favela, a su marcha: “*el gran retrato del arquitecto Jesús Acevedo, uno de los últimos cuadros que pintó Rivera antes de salir de Madrid para establecerse en París*” (147). Dicho cuadro invertiría, pues, el proceso que Favela propone por el cual *El*

Retrato de Ramón Gómez de la Serna (1915, Óleo sobre lienzo, 109 x 90 cm, Colección de Plácido Arango) es anterior al de *El Arquitecto*, (1915, Óleo sobre lienzo, 144 x 11,5 cm, Ciudad de México, Museo de Arte Alvar y Carmen T. Carrillo Gil) opinión que no compartimos (148).

Sin embargo, el cubismo de Rivera, que pasó inadvertido en la capital de España, mostraba una nueva etapa en su trayectoria artística. Sin duda, sus fases en el cubismo estuvieron delimitadas por tres tendencias o más, que Olivier Debroyse ha dividido cronológicamente en “1911-1913 *acercamiento al cubismo, Cézanne, cubismo con algunos elementos futuristas, paisajes y retratos*; 1913-1914 *cubismo imitativo analítico, estudio del espacio de la naturaleza muerta, papel pegado y 1914-1917 cubismo de Rivera o cubofuturismo, simplificación de la forma, colores intensos, elementos mexicanos y venidos de otras escuelas -puntillismo, academicismo-, retratos cubistas*” (149). Continúa Olivier Debroyse estableciendo una conexión con su “*forma híbrida de cubo-futurismo que Rivera practicaba entonces provenía probablemente más de Léger y de los cubo-futuristas rusos que directamente de los futuristas. (Se conoce la amistad entre Gino Severini y Diego de Rivera, pero no existe información acerca de las aportaciones de aquél a la concepción pictórica de Rivera)*” (150).

Por lo tanto, *El arquitecto* pertenecería a un “cubofuturismo”, que se esfumó tan pronto como Rivera se marchó a París, pero que más tarde volvería a surgir en la Península en otros artistas que influidos recíprocamente lanzarían de nuevo unas obras basadas en la mezcla de determinados elementos del cubismo y del futurismo, como el Planismo de Celso Lagar y del Vibracionismo de Rafael Barradas. También podemos incluir *El arquitecto* no solamente en esa tercera tendencia de la que habla Debroyse, en donde las formas se construyen a base de grandes rectángulos que a veces se entrecruzan

para formar triángulos y rombos sino que, además, muestran claramente influencias de Juan Gris. Como sabemos, a principios de 1914 se conocieron en París y a partir de entonces, empezó a influir en su pintura, como en el cuadro de Juan Gris *Reloj y botella de Jerez* de 1912 (Colección Thompson, Pittsburgh) en la cual podemos observar la disposición romboidal que predominó en Rivera.

Dentro de la producción pictórica del propio Rivera, podemos situar su obra *El arquitecto* en un período en que dominan los retratos de estilo cubista, caracterizados por la presencia de fuertes colores, un interés por el movimiento, presentado principalmente en las cabezas de los retratos, como *El joven de la estilográfica* (Óleo sobre lienzo, 79,5 x 63,5, cm, Colección Dolores Olmedo), *Retrato de Best Maugard* (1913, Óleo sobre lienzo, 226,8 x 161,6, cm Ciudad de México, Museo Nacional de Arte), *Marinero Almorzando*, de 1914, (Óleo sobre lienzo, 114 x 70 cm, INBA-Museo-casa Diego Rivera, Guanajuato) (151), *El Grande de España, (El caballero)* de 1914, (Museo de Monterrey), etc. En esta obra Rivera simula la técnica del “faux bois” que pertenece al papier collé inventada en 1913 por Braque, cuando utilizó en un bodegón papel que imitaba el veteado de la madera y que, además, Rivera ya había utilizado anteriormente en *Naturaleza muerta con balalaika* de 1913 y en *Naturaleza muerta con instrumento de cuerdas*, ambas en la Colección Bergen, Noruega.

Otro de los cuadros que formaron parte del escaparate del Salón Kuhn fue, como vimos anteriormente, *El retrato de Ramón Gómez de la Serna*, que se sitúa en la misma tendencia analítica que *El arquitecto*. A diferencia del anterior, de éste conservamos la descripción constructiva de su retrato, publicado por primera vez en *La Esfera*, el 3 de

noviembre de 1923 y, más tarde, en el ramoniano *Ismos* de 1931 (152). Dicha descripción que ha sido considerada para unos como *"el método que se siguió para pintar su retrato cubista y simultaneista, para el que acuñó el término de retrato 'rotativo'"* (153) y para otros, Rivera *"se vio obligado a recurrir al movimiento: el retrato es una naturaleza 'viva', y admitió en su cuadro otros elementos. Tanto por los temas tratados como por la compenetración de tiempos y espacios, Diego de Rivera se alejaba del cubismo"* (154).

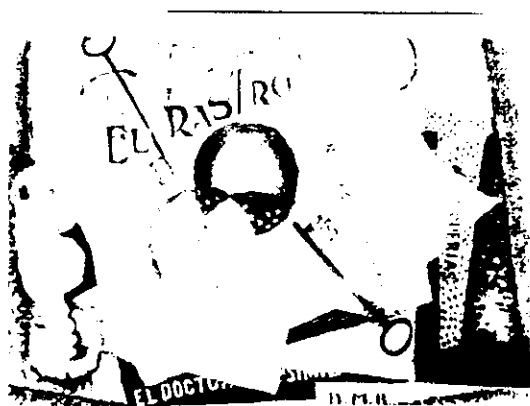


Diego de Rivera, *Retrato de Ramón Gómez de la Serna* (1915)

Óleo sobre lienzo, 109 x 90 cm.

Col. part.

Otra de las obras que podemos apuntar como integrante de la exposición fue *El rastro* (1915, Óleo sobre tela, 27'5 x 38'5 cm, Colección Dolores Olmedo). La inclusión de esta obra se ha basado en la mención de dicho cuadro en las crónicas artísticas como la de A. Bonnat, quien alude al emplazamiento de dicho mercado: "*Esos cuadros que parecen trozo de mosaico o un puesto del Rastro, invitan a la meditación,*" (155).



Diego de Rivera, *El rastro* (1915)

Óleo sobre tela, 27'5 x 38'5 cm.

Col. part.

En el caso de María Blanchard, amiga personal de Diego Rivera y Ramón Gómez de la Serna, presenta siete obras, de las cuales hasta hoy se conoce *Madrid*, por la descripción que hizo de ella el propio Ramón en su libro *Retratos Completos* (156). Aparte de esta obra, María Blanchard también presentó *Figura en movimiento*, denominada ahora como *Nu* o *Eva* y fechada en 1912, en el Museo Nacional de Arte Moderno de París, donde se encuentra en la actualidad. Como sabemos, su formación juvenil en Madrid estuvo guiada por artistas como Emilio Sala, Alvarez de Sotomayor y Manuel Benedito, quienes se habían distinguido por el dominio en el dibujo académico. Instalada en París, conoce en la Academia Vitti a Anglada Camarasa, quien se convertirá

durante 1909 en su maestro y, más tarde, se acerca de forma natural al colorido fauvista de Kees van Dongen, como *Femme aux Colonnes* de 1910, (Colección particular), o *Tableau* de 1913, (Colección Mlle D.A. Van Dongen, París,).

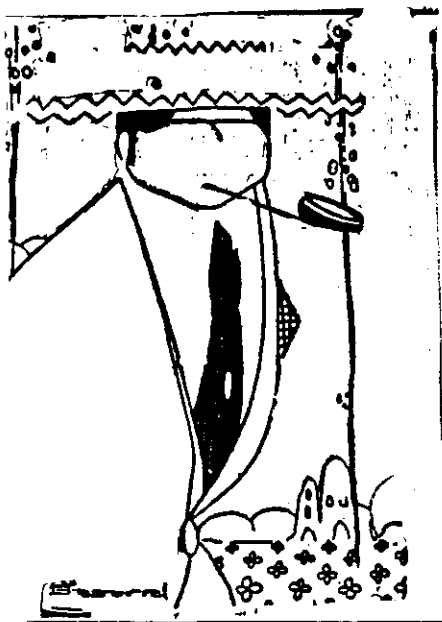
Así pues, la propuesta figurativa que presenta Blanchard al público madrileño en el cuadro *Figura en movimiento* se ofrece como el crisol de todas sus influencias parisinas. Se trata de una presencia física directa - resultado del dominio casi escultórico del dibujo - pero que se inserta en un fondo monocromo irreal que obedece a esquemas derivados del simbolismo y del arte del Ferdinand Hodler de *La Noche* de 1890 (Kunstmuseum, Berna, Suiza).



Maria Blanchard, *Nu o Eva* (h. 1912)

Museo Nacional de Arte Moderno, París.

El caricaturista Bagaría presentó once obras de las cuales tan sólo se conocen sus retratos. Sus cuadros estaban realizados, según el diario *La Tribuna*, "de una gran finura de color y de mucho sentimiento moderno, son preciosos. Las ocho caricaturas personales que exhibe - 'Azorín', Romero de Torres, Néstor, Tomás Borrás, Anselmo Miguel Nieto, Salvador Canovás, Cervantes y su autocaricatura" (157). Sin embargo, para otros críticos, como Ramón Pulido, sus obras "no tienen que ver nada con las obras de sus compañeros" (158). A pesar de la falta de estas obras, sí podemos presentar, por su publicación posterior tras la inauguración de la Exposición de Íntegros, su *Autocaricatura* o *Autocrítica*, presentada en la revista *Gil Blas*, junto a otras más con el título de *Pompeyo, Benavente, Belmonte, Manuel Abril, Galdós y Ramón Gómez de la Serna*.



Luis Bagaría.

Caricaturas de Ramón Gómez de la Serna y Benito Pérez Galdós
(*Gil Blas*, Madrid, 5-10-1915)

Por último el escultor Agustín-Choco, conocido hoy en día por ser el criado del escultor Julio Antonio (159), exhibió diez obras. Sus trabajos causaron escaso interés en las crónicas artísticas, y así, por ejemplo, desde *La Tribuna* se argumentó que sus proyectos eran “*la obra de un ingenuo y muy interesantes por lo mismo. Algunas de ellas revelan el instinto del escultor, al que sólo falta la perfección plástica que da la educación y el trabajo*” (160); otros, por el contrario, le calificaron de escultor que “*quiere imitar a los escultores primitivos y lo hace muy medianamente*” (161).

Efectivamente, la aportación “salvaje” de la que hablaba Ramón Gómez de la Serna en su prólogo al catálogo llegó a situar entre las otras tendencias - el cubismo de Rivera, el figurativismo de Blanchard y la simplificación en la caricatura de Bagaría - ese carácter de lo primitivo o lo naïf, venido seguramente de la mano de su amigo Julio Antonio quien por aquel entonces participaba en las tertulias de Pombo, en donde debieron coincidir en esa falta de estudio y trabajo en el campo de la escultura para presentarlo con un valor cercano a lo virginal y primitivo.

II.5. RECEPCIÓN CRÍTICA EN LA PRENSA ESPAÑOLA

Si la palabra “íntegro” fue minuciosamente escogida por Ramón Gómez de la Serna después de haber leído todo el diccionario, “*palabra por palabra, esa es la palabra que les caracteriza, sin acosarles ni anticuarles. Ellos son íntegros, lo que quiere decir llenos de sí, ponderados e insobornables. Como íntegros que son, ninguna fórmula entra en su integridad, que se produce atenta sólo a sí misma y dictándose nuevas leyes cada nuevo día...*” (162); su significado remitía a lo completo, a aquello que no carecía de ninguna de sus partes, de una perfecta probidad, incorruptible. Ramón no se equivocaba en augurar que les denominarían con

otro apelativo, éste pensaba en el de futuristas y sobre todo en el de cubistas “*queriéndoles esclavizar, por lo menos, en esa fórmula por la que pasaron, ya que ella está esclavizada por tantas cosas... La fórmula cubista ha evolucionado en ellos. Fueron cubistas porque comenzaron por el principio, planteándose el problema con todas sus determinantes, quizás obscureciéndoles un poco porque las iras que suscitó su revolución necesitaban ser cegadas con dureza implacable, vitriolando al público sin compasión...*” (163). Por otra parte, dicho vocablo es utilizado en su *Primera Proclama de Pombo* (1915) para hacer alusión a lo nuevo: “*¿Y tendremos que insistir más en demostrar cómo se les ve a esos plebeyos cortesanos, que intentan agredir cuantas veces pueden a los renovadores y a los íntegros?*” (164).

Si Ramón Gómez de la Serna se refería a los Íntegros como el paso de una fase cubista que ha evolucionado hasta llegar a ser íntegra y completa, los numerosos críticos de la capital no lo entendieron así y, lo que es más importante, se enfrentaron con la llegada del cubismo que tan sólo conocían de oídas, quizás por la llegada de algunos textos como el de Guillaume de Apollinaire, *Los pintores cubistas* (1913) que Ramón parecía conocer como lo demostraba en su prólogo al catálogo o por algunos artículos además de reproducciones en blanco y negro, sobre todo de diarios catalanes (165), en relación a la Exposición de arte cubista en las Galerías Dalmau (1912) (166).

En efecto, la crítica madrileña denominó a las obras de la exposición de cubistas (167) pero también de futuristas (168), designación que parecía tener su origen de procedencia bien en la publicación de los manifiestos futuristas por el propio Ramón, bien por la difusión de el libro *El futurismo*, por la editorial Sempere de Valencia, que trataba de una versión libre de la presentada en Francia en 1911 sobre manifiestos

futuristas o bien por las noticias que llegaban sobre dicho ismo desde Cataluña o la propia capital madrileña (169).

La crítica fue tan dura y negativa que se convirtió en un estímulo para que el público acudiera en masa a visitarla. De los veinticinco rotativos más importantes de Madrid, siete dedicaron un artículo a la Exposición: *ABC*, *El Año Artístico*, *El Globo*, *La Tribuna*, *Nuevo Mundo*, *Heraldo de Madrid* y *Mundo Gráfico*; mientras que, de los restantes, tres se limitaron a utilizar alguna frase en tono despectivo a descalificar la muestra: *El Parlamentario*, *El Universo* y *El Día* y los demás no hicieron ninguna alusión al evento: *La Correspondencia de España*, *La Prensa*, *El Universo*, *El Liberal de Madrid*, *Blanco y Negro*, *El Socialista*, *El Debate*, *La Esfera*, *España Nueva*, etc.

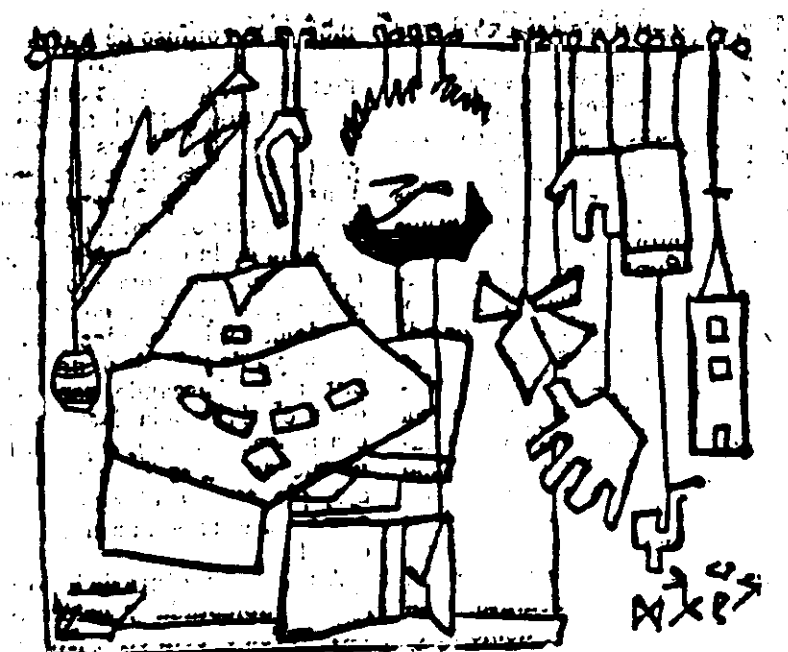
José Francés, puntual a su cita con las crónicas artísticas de la capital, saludaba la llegada del cubismo; negativa e, incluso, irónicamente, realizaba una llamada de atención a Eduardo Chicharro, quien en 1907 había sido profesor de pintura de Diego de Rivera - y que en 1915 ejercía como director de la Academia Española en Roma - y le había instruido en el arte del costumbrismo, hasta tal punto que le invitó, en 1908, a participar en la Exposición “Chicharro y sus discípulos” donde el pintor mexicano exhibía un cuadro titulado *Valle de Amblés*, obra que inspiró a Gómez de la Serna para escribir: “*El valle de Amblés es casi inabarcable, ensayo de un nuevo modo de ver más in extenso el paisaje*” (170). Aquella Exposición, quizás, le invitó a recordar las palabras del profesor Eduardo Chicharro: “*Hace algunos años, cuando todavía esos del cubismo, del futurismo y otras cosas por el estilo eran una novedad en el mundo civilizado, me decía Eduardo Chicharro: Verá usted cómo eso no llega nunca a España. Los españoles tenemos siempre un obstáculo insuperable: el miedo*

al ridículo. Por temor al ridículo no seremos nunca arbitrarios ni renovadores en ningún sentido; pero a cambio de esa desventaja tiene nuestro temor la ventaja de evitarnos lamentables equivocaciones” (171).

A pesar de recordar que el joven discípulo de Chicharro era uno de esos cubistas, el propio José Francés afirmaba, aun habiendo estado en París, que no sabía lo que era el cubismo, quizás también como opinaba el pintor, por temor al ridículo: *“¿Oiga usted, qué significa eso? - me preguntaba un infeliz señor a quien todavía le parecen buenos los cuadros... Yo, temeroso de confesar que un crítico de arte no sepa lo que significa una cosa en la cual se han empleado los mismos útiles que se emplean para pintar cuadros, sonreí con aire de iniciado, con un hermetismo que al buen señor le debió acortar imaginativamente la distancia de Madrid a Leganés. Sin embargo, ahora que no nos oye nadie, les diré a ustedes que yo tampoco sabía lo que significaba eso...”* (172).

Además, Francés se lamentaba de la evolución pictórica de Gutiérrez Cueto y de Diego Rivera y del desperdicio de sus dotes en la representación de la belleza y del realismo, como prometían sus composiciones de años anteriores y como continuaban observándose en la mayoría de los otros artistas que exhibían sus obras en la capital (173). Junto al artículo de José Francés, una caricatura satírica del dibujante Fresno mostraba a Rivera y a Blanchard delante de una supuesta obra cubista, que no aparecía después en la reproducción del mismo texto, que publicó José Francés en *El Año Artístico* de 1915. Siguiendo la misma tendencia en clave humorística, como ya hemos visto, la revista gráfica *Gil Blas* de Madrid, en el apartado “Cajón de Sastre”, presentaba una caricatura cubista del dibujante Francisco Mateos titulada *Diego de Rivera* (174).

Allí, Mateos había intentado representar la figura del pintor descomponiendo sus partes principales: cabeza, manos, cuerpo... que colgaban de una supuesta cuerda aludiendo bien a la facilidad de realizar obras cubistas, hasta los dibujantes de caricaturas podían bien a un arte que por su desestima merecía estar colgado bien al característico aspecto de arte fragmentado con que se tachaba al cubismo.



Francisco Mateos. Caricatura cubista de Diego Rivera
(*Gil Blas*, Madrid, Madrid, 1-10-1915)

Otra de las crónicas que se dedicaron la muestra fue la *Heraldo de Madrid*, que bajo las letras de su autor anónimo S.A. ofrece una prueba más de la incomprensión de la crítica de arte en la capital de España y su recepción hacia el primer evento artístico visual relacionado con dos lenguajes artísticos de vanguardia, el cubismo y el futurismo:

“Ya están ahí; ya llegaron. No me refiero a las legítimas rosquillas de Fuenlabrada y de la propia tía Javiera, pues aún faltan dos meses creciditos para San Isidro, sino a los cubistas, que ayer inauguraron la primera Exposición que en España hemos visto de cuadros de cubismo, cubicados, cuberos o como se diga... en la pintura de los cubistas mi incompetencia es total, absoluta, rayana en el modo de pensar que puedan tener los pedruscos respecto de la preciosa suerte de varas en los toros.... Al ver un cuadro en cubos, primero quedé como quien ve visiones, y después caigo en horribles planchas, de esas que dejan al planchista más corrido que una...

Pregunto, por ejemplo:

-¿Representa ese cuadro un terremoto en una fábrica de latas de sardinas?...

- No, señor - replica cualquier iniciado o el catálogo -: es el retrato de una hermosa dama.

-¡ Ah!

- Sí, muy hermosa.

- Y aquel otro, ¿es el muestrario para una contrata de adoquinado?

-¡ Por Dios!- contestan-. Eso es un bodegón.

-¡Caracoles!

-No, no hay caracoles.

Y así con todos los cuadros, porque no acierto uno...

En su imaginativo despilfarre, llama Laserna a los de la cubicomanía 'pintores íntegros' ” (175).

En realidad, la Exposición de Íntegros supuso toda una revolución en Madrid, aunque si bien dejó una profunda huella de espanto en la vida artística no solidificó como hubiese querido su promotor. Se la calificó incluso de arte cobarde, de modernismo o chifladura, de pesadilla que todos repudiaban por su agresividad en el campo de las artes. El efecto de provocación, de risa, de humorismo que Ramón consiguió con la presentación de sus obras íntegras o cubistas en Madrid ya se atisbaba desde hacia tiempo en el crítico de arte A.R. Bonnat: *“Ya me lo figuraba. Cuando aún no hace dos años*

contemplaba, en el Gran Palacio de París, pinturas del género llamado cubismo, lo pensé. ¡El día que esto llegué a mi tierra, lo que se van a divertir por allá! Así ha sido" (176) e incluso el propio Ramón reconocerá más tarde, en 1931 que "en el cubismo, en el dadaísmo, en el superrrealismo y en casi todos los ismos modernos hay un espantoso humorismo que no es burla, ¡cuidado!, ni estafa, ni es malicia callada, sino franca poesía, franca imposición, franco resultado. La burla es no creer en lo que se dice, distanciarse de ello, no amarlo apasionadamente, encontrarlo ridículo, y en todos esos humorismos del nuevo arte hay solaz que termina en su propia obra, y están sus artistas unidos espiritual y carnalmente a sus temas, encontrándolos gallardos y dignos, pudiéndose decir que los lloran con emoción al mismo tiempo que los rien. Por eso cuando el público, ante las cosas modernas, cree que el autor es un guasón, es que no comparte las complacencia interior de otros motivos que los que a ese público le complacen, es que no ve que como objetivo de contemplación el artista actual siente otras cosas divergentes, rotas, sugerentes de otros mundos" (177).



Fresno. Caricaturas de María Blanchard y Diego Rivera
(Mundo Gráfico, Madrid, 17-3-1915)

Para el crítico Bonnat, las obras cubistas tenían un sentido más de reflexión que de contemplación, porque al mezclar diferentes elementos en las composiciones le llevan a un estado de confusión, al miedo de no poder reconocerse, en el caso de los retratos o de no identificar el objeto, a diferencia de la pintura convencional, que es legible y produce goce y tranquilidad: *“Esos cuadros que parecen trozo de mosaico o un puesto del Rastro, invitan a la meditación, porque concluye uno por no saber a qué atenerse, respecto a su propia personalidad y es cosa de salir dando voces y diciendo: -¿Yo, soy yo? ¿Tengo los pies en la cabeza? ¿El estómago se me ha bajado a una pantorrilla? ¿Qué pasa aquí? A primera vista, estos cuadros causan peor efecto que un puntapié en una espinilla, pero en cuanto los contemplamos tranquilos, tenemos que reconocer que son superiores a nuestras fuerzas”* (178).

Pese a que, en general, la presentación del cubismo fue considerada como una *“humorada de exposición”* (179), todos los críticos venían a coincidir que sus participantes quedaron como meros intérpretes de estos ismos, sus dotes artísticas les convertían en algo más que insignes imitadores del arte nuevo. A este respecto, el crítico de arte Ramón Pulido, basándose en el libro de Boccioni *Pittura Scultura futurista (Dinamismo plastico)* (1914), afirmaba: *“La exposición no me interesó nada, porque María Gutiérrez y Rivera, que son los artistas que alardean de artistas futuristas o íntegros, son un reflejo muy débil, un mediano plagio de las aberraciones que Boccioni, Carra, Russolo, Balla, Severini, Soffici y otros pintores han expuesto por esos mundos de Dios, demostrando que una vez puestos a delirar artísticamente lo hacían de tal forma que llegaban a inquietar al espectador. Nosotros conocemos obras de María Gutiérrez, pintora que ha manifestado que, cuando quiere, sabe hacer un trozo del natural, sazonado y bello, lo mismo que Rivera. Ahora los (sic) ha dado a estos artistas por hacer manchas geométricas en unos lienzos y decir que representan desnudos y retratos, allá ellos. Los que tenemos la misión de expresar nuestra opinión ante el público en materia de arte debemos manifestar a éste, que no merece la pena de que pierda el tiempo visitando esa exposición”* (180).

ABC, como uno de los rotativos de más tirada, aludía a los Pintores Íntegros de una manera moderada, incluso explicando en breves palabras, sin llegar a introducirse en algo que no conocía, el llamado cubismo:

“Así se llaman algunos jóvenes artistas del pincel que acaban de constituir un grupo para dar a conocer y para fomentar una modalidad nueva del cubismo. Los íntegros están siendo estos días objeto de curiosidad de los técnicos y del público en una Exposición de trabajos... Jóvenes de inspiración arbitraria y abstrusa, con una orientación científica de la línea y de la perspectiva, la señorita Gutiérrez y los Sres Agustín Choco, Bagaría y Rivera han llevado a la Exposición las primeras primicias de un arte que tiene, indudablemente, muchos secretos de técnica y de composición...” (181).

La exposición de estas *“pintorescas imbecilidades cubistas”* (182), como argumentaba Federico Leal, trajo a Madrid, a pesar de todo, un aire renovador que suscitó curiosidad en toda la capital, llegando a ser citada y comparada en ocasiones con otras exposiciones. Tal es el caso del periódico *El Parlamentario*, el cual hacía referencia a la muestra del pintor Ochoa: *“a raíz de la hecha por los pintores cubistas y futuristas, es una prueba del escaso valor del snobismo y la enorme importancia de la pintura tradicional...”* (183). Se establecía así un binomio, bien diferenciado, entre estas dos corrientes pictóricas, dejando a un lado otras variantes como la pintura decorativa, luminista, modernista, costumbrista, regionalista,... por un lado, la pintura tradicional y, por otro, la más extrema dominada por aquellas inquietudes de jóvenes pintores, como Diego Rivera y María Gutiérrez Cueto.

De nuevo José Francés, esta vez desde el *Mundo Gráfico*, seguía atacando a la muestra, que parecía no haber olvidado fácilmente. Esta vez, la exposición “K-Hito”, en abril de 1915, le traía a la memoria la de Ramón Gómez de la Serna:

“Para borrar el recuerdo de la Exposición del Sr. Campuzano, se ha inaugurado en el Salón de arte Moderno, una interesantísima Exposición de Caricaturas. Sin duda, los propietarios del lindo Salón de la calle del Carmen se proponen alternar la fealdad con la belleza, puesto que también la admirable Exposición de los Larraya sustituyó a la infausta de los pintores integros...” (184).

Incluso tres años después, *El Día* publica un artículo sobre el pintor catalán Miguel Viladrich titulado “El Primitivismo. La Exposición Viladrich”, firmado por Antonio Hoyos y Vinent, en el que se asocia el arte de Viladrich con la palabra “íntegro” y con un significado de primitivismo; por contra, se alude al arte íntegro de la Exposición de la calle del Carmen de Ramón Gómez de la Serna como aquello que estuvo repleto de “snobismo” y novedad pero sin llegar a alcanzar su verdadero significado: *“Si a la palabra ‘íntegro’ se le diese en arte su verdadero significado, hoy día adulterado por un erróneo ‘snobismo’ podría decirse con harta razón que el arte de Miguel Viladrich es una arte íntegro. Es íntegro en el sentimiento y en la sensación, en la manera y en la interpretación, en los motivos y en su realización de ellos. El primitivismo del pintor catalán no es una cosa querida, falsa y convencional; ni aún siquiera acepta los asuntos manidos, de riqueza arbitraria o de contrahecha unción, sino que es un primitivismo realmente infantil, lleno de buena fe, de efusión de ternura cándida...” (185).*

Además de las críticas artísticas sobre la Exposición de Íntegros, maniobra ofensiva con la que contaba Ramón Gómez de la Serna - que en realidad recogen manifestos y expresiones cercanas a lo que pudo ser aquel evento - nos encontramos ante la reacción del público madrileño, un público que, sin estas crónicas, dejaría de existir por la ausencia de datos o documentos escritos más fiables, de tal forma que constituyen como fuente socio-cultural una clave imprescindible para analizar la situación madrileña

en aquella época. No en vano, en todas las crónicas aparece un público activo aunque sólo fuera por su participación masiva a la hora de ir a visitar la muestra. No obstante, el papel del público como receptor de esas críticas diarias a las exposiciones, se iría configurando a lo largo de 1915. Ya en este mismo año el crítico de arte Rafael Domenech se preguntaba: *“¿Cómo se visitan los Museos y las Exposiciones? Sin una preparación adecuada. ¿Saben las gentes leer lo que hay en un cuadro?... Burla, burlando, la pluma ha corrido mucho para hacerte ver, lector, la situación negativa en que se halla el público para apreciar debidamente una exposición de arte ”* (186).

Una de las causas principales de este estado social era el índice de analfabetismo, que en 1915 seguía siendo muy elevado. Madrid contaba con una estructura demográfica de 1.026.315 habitantes, que va en aumento por su carácter de capitalidad, cerca de un 6% de población rural, un 16 % de obreros que trabajan en la construcción y el resto repartidos en los demás sectores. El coste de vida durante ese año es de un 108 % . Una familia de un jornalero de clase trabajadora debía subsistir con 4 pesetas diarias, de las cuales gastaba 3'05 pesetas; no muy lejos quedaban las 3' 75 pesetas que gastaba al día una familia de clase media (187). Por otro lado, entre 1915 y 1919 tan sólo tres instituciones de carácter profesional funcionan en España (Barcelona, Madrid y Santander); a todo ello hay que añadir el escaso dinero que dedica el Estado en Educación, tan sólo un 3%, y eso, si apuntamos que ya en 1900 se había producido un cambio educativo con el desplazamiento físico del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes con el del Ministerio de Fomento.

Además de lo que apuntaba Rafael Domenech, debemos hacer hincapié en el coste de la entrada de una exposición, que rondaba entre 0'25 y 0'40 céntimos, de lo que se desprende que la clase trabajadora y la clase media no eran las más aptas para

presenciar estos actos por sus dificultades económicas, a excepción de las exposiciones nacionales de Bellas Artes, que eran gratis los domingos o bien, como veremos a continuación, el acceso libre a exhibiciones artísticas de carácter “extravagante” o “humorístico”, como fue la de los pintores íntegros. De esta manera el público que visitaba estos eventos era principalmente intelectual, gente de clase alta y aristocracia.

Cierto es que José Francés, como principal patriarca de las críticas artísticas de la capital, fue uno de los primeros que reaccionó contra el grupo de artistas que formaban bajo el estandarte de Íntegros, pero también lo hizo contra el público, lamentándose en ocasiones del éxito que había obtenido la muestra, mientras que las exposiciones nacionales de Bellas Artes, en concreto, la que estaba apunto de inaugurarse, seguían el camino habitual sin lograr un auditorio semejante al de Íntegros, de tal modo que barajaba la posibilidad de instalar en dichas exposiciones del Retiro una sala para este nuevo arte:

“Veremos si ahora, con un cartel llamativo que ‘grite’ desde las paredes, al lado de los carteles de toros, el público se decide a visitar el palacio (!) de Exposiciones del Retiro. Yo creo que no estaría de más instalar una salita, aunque fuera pequeña y se entrara a ella con permiso facultativo, de cubistas, futuristas u otra cosa por el estilo. La instalada en la calle del Carmen ha sido un éxito enorme, asombroso, sin precedentes... Hubo que llamar parejas de guardias de Orden Público (188), no para dentro, como supondrá algún desgraciado que todavía cree en la belleza sin cubos ni futurismos, sino para fuera, para contener el público que se disputaba la entrada al saloncito Arte Moderno, como el puesto en la taquilla del abono a los toros. Y con esa comparación creo decir bastante. Claro es que este éxito no lo obtuvieron nunca en España las verdaderas obras de arte y demuestra una vez más la cretinidad del público español. Por eso digo que no estaría de más una salita

estrambótica como cebo, o por lo menos, un cartel que no se supiera lo que representaba pero que a la gente le recordase la exposición de cubistas y acudiera piadosamente engañada...” (189).

El testimonio de Francés aludiría a un “público cretino”, de masa, al que se podría amaestrar por falta de cultura y que debería visitar otras exposiciones, llamémoslas de tendencias oficiales, capaces de ofrecer *“humanas figuras, paisajes que son paisajes, y varios objetos que recuerdan a otros usuales y corrientes con la ventajosa diferencia de que son más bellas y artísticas...”* (190); precisamente una de estas exposiciones, la de los hermanos Gutiérrez Larraya, le permiten recuperar la memoria de lo que había sido la Exposición de Pintores Íntegros (191). Francés establece una división tajante entre un público de gentío, sin cultura, incapaz de acariciar una obra de arte académica por su falta de sensibilidad, que acude en masa a ver un espectáculo artístico y por su grado de eficacia se acuerda de él, frente al potente e instruido burgués que acapara el escaso mercado artístico existente.

Es interesante aludir a otros comentarios realizados por el público como el del crítico A. R. Bonnat, quien recoge -¿lo imagina?- una curiosa conversación entre un padre y un hijo, aludiendo, tal vez en forma de comparación, al crítico y al público - un crítico entendido y un joven público que, poco a poco, se va desarrollando e incorporándose en un lugar privilegiado en el mundo del arte como medio imprescindible para el reconocimiento de una obra o un artista; éste último, absorto ante las composiciones cubistas, pregunta al padre quien, por su experiencia artística, debe saber desarrollar su papel y qué es aquello que allí se representa. En realidad, ésa era la situación que vivía la capitalidad del arte oficial español. El crítico, por su condición de poseedor de la cultura artística y a pesar de su responsabilidad como emisor de las

corrientes artísticas, sabía de oídas la existencia de esos ismos, pero, al no entenderlos o no apoyarlos, no aceptaba aquello que se presentaba por primera vez en la capital y lo consideraba como una tomadura de pelo.

Además, se ponía de manifiesto un ataque directo al arte moderno, en donde las primeras premisas hacia este nuevo arte eran patentes. En primer lugar, se apela a la aparente facilidad de realizar un arte moderno, cualquiera podía hacerlo, lo que trae como consecuencia el desprecio hacia las artes plásticas modernas, a diferencia de las académicas, que aprueba o suspende en virtud de los conocimientos técnicos de los artistas; en segundo lugar, la ruptura en cuanto a la jerarquía tradicional de los temas que defendía el arte moderno le negaba, en opinión de la crítica más conservadora, toda validez, a diferencia del arte tradicional y de sus poseedores, que compraban un arte de “significados”, donde eran reconocibles tanto el contenido como la forma de expresarlo, la técnica:

“ - Oye, papá, ¿ qué significa eso?

-Hijo, así, de pronto, no te lo puedo decir. A veces, me parece un barril de escabeche y otras veces, un párrafo de un artículo de Sánchez Toca.

-Mira, ahí se ve una nariz.

- ¿Tú crees que eso es una nariz? ¡Lo que son las cosas! Yo lo interpretaba como un encendedor mecánico.

Este nuevo género de pintura abre un porvenir seguro para mucha gente. ¿Quién no se atreverá ahora embadurnar una tabla, pintando grandes manchones rojos y verdes y afirmar luego que es una declaración amorosa?

Yo recuerdo haber visto en un music-hall de París, una revista en la que se tomaba el pelo a este dulce entretenimiento cubista que entonces hacía allí relativo furor.

-¿Este cuadro qué significa?

-Cuatro cosas. Visto de este modo, es un atardecer; dándole media vuelta, es un emperador romano; otra media vuelta y es una batalla, y por último, boca abajo, es el interior de una carbonería.

-¡Preciosa!

Verdaderamente, este novísimo género de pintura es de una utilidad grande.

Antiguamente, el que se hallaba en posesión de un retrato al óleo de un antepasado suyo, sabía que el cuadro era siempre el mismo.

-Tomasa, ¿le ha limpiado usted el polvo al retrato de mi abuelo?

-Sí, señorito, y eso que hay días en que parece que al pobre señor le duele el hígado y me lanza unas miradas como si fuera a despedirme de la casa.

-¡Calla, tonta! Si siempre está igual. Ya ves, ¡cómo quieres que cambie una pintura!

Ahora es distinto. Ahora se adquiere un cuadro de esos y se le puede atribuir asunto distinto cada quince días.

-Mañana tenemos a almorzar al tío Eustaquio. ¿Te parece que ponga el cuadro con uno de los lados hacia abajo y le diga al tío que es un retrato suyo que hemos encargado?

-No se va a encontrar parecido.

-Pues, le aseguraré que es una vista de Zamora y esto le gustará, como él es de allí.

Efectivamente; la familia aquella cuelga el cuadro en la posición acordada y esperan a ver la impresión que le hace el pariente.

-La verdad, no encuentro en él nada que me recuerde a mi ciudad. ¿Esto es un río?

-Según. En los ratos en que el cuadro parece Sevilla, eso es el Guadalquivir. Hoy nos haremos cuenta de que es la calle Mayor y que esta mancha representa la droguería aquella que hay en la esquina.

-Menos mal; pero habéis debido comprar en vez de este cuadro el retrato de Belmonte.

-¡Si también representa eso! Verá usted. A ver, Dorotea, ayúdame a volver el cuadro y ponerle ahora hacia abajo. Ya está. Aquí tiene usted el fenómeno en un pase natural.

-¡Horror!

Y, como es consiguiente, el pobre señor, sale loco de la estancia, baja la escalera y se lanza a la calle dando voces, diciendo: -¡No, cuadros cubistas, no!

Esto es el progreso invadiendo los terrenos del arte, para hacerlos más asequibles a todo el mundo. A unos, porque por el mismo precio, o sea adquiriendo uno, se puede tener una galería completa y a otros, porque todos podemos pintar estas obras.

-¿ Le han terminado ya su retrato?

-Sí, está precioso. Me lo ha hecho un chico cubista y es utilísimo, porque al mismo tiempo que mi efigie representa la jura de bandera en la Castellana, la fórmula para hacer macarrones a la italiana, una aventura del Quijote y un tarro de vaselina. ¡Todo en una sola tela!

-¿Está usted parecido?

-Según. Yo creo que está mejor el tarro de vaselina, porque tengo yo la culpa, pues no quise que me pusiera la nariz que al mismo tiempo representase un tirador de campanilla y eso despinta algo.

¡Señor, señor: a qué extremos conduce la extravagancia, y las carcajadas que lanzará el pintor Picasso, inventor de la tomadura de pelo a todo color!" (192).

Para finalizar, diremos que las crónicas artísticas, por lo general, aludían a la confusión reinante de un público absorto ante una pintura que se presentaba como la más innovadora pero que constituía, pensaban, también un desatino en las artes plásticas:

"Los cuadros de la señorita Gómez y del Sr. Rivera son cubistas y el desconcierto se apodera del espectador a la vista de las producciones de esa extraña escuela nueva, que ha dislocado reglas y preceptos, y en su anarquía llegó hasta los límites del delirio pictórico" (193).

III.6. NOTAS

- (1) Jaime Brihuega Sierra, *Las Vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981, p. 184.

- (2) VV.AA. *Ramón en cuatro entregas*, Tomo II, Madrid, Museo Municipal, 1980, p.17.

- (3) Ibid, p. 61.

- (4) Ramón Gómez de la Serna, *Cosas de Pombo*, Barcelona, Almacenes Generales de Papel, 1967, p. 18.

- (5) Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia (1888-1948)*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 296.

- (6) VV.AA., *Ramón en cuatro entregas*, op. cit., p.99.

- (7) Miguel Pérez Ferrero, *Vida de Ramón*, Madrid, Cruz y Raya, 1935, p. 24.

- (8) Luis Ruiz Contreras, *Día tras día. Correspondencia particular (1908-1922)*, Madrid, Aguilar, 1950, p.236.

- (9) Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia (1888-1948)*, op. cit., p.296.

(10) Destacamos algunos párrafos de esta descripción de Ramón Gómez de la Serna:

“Pombo es una cripta venerable y llena de recogimiento, la cripta profana y civil, así como la cripta de la Almudena es la cripta religiosa... Así en Pombo vemos todo lo anacrónico en su digna, vaga y confusa zarabanda, de un modo que crisparía a cualquier erudito... Entre los hombres que vemos porque sí en Pombo está Moratin, Goya, Alenza, Larra, Espronceda, Silverio Lanza. Todo se consagra en Pombo, y hasta diríamos que es el mejor sitio para ver en perfecta perspectiva la historia universal... Alguna vez aparece algún extranjero en nuestra reunión. Ya es Xenius - que ha escrito una bella página sobre Pombo en La Veu;- ya es Gustavo de Maeztu - el excéntrico malabarista;- ya es Diego de Rivera - el cíclope,- y tantos otros reservados espíritus que viven lejos y que se marchan con tristeza a los lugares en que no hay Pombo...

Sobre esa mesa de mármol no sólo nos apoyamos, sino que nos sostenemos; es como nuestro plano ideal; está en ella supuesto el planisferio; sobre ella dibujamos recuerdos gráficos y sobre ella yo, indignado por las cifras que quedan escritas en ella, esas sumas y esas multiplicaciones que oscilan sobre los mármoles y que dejan apuntadas los judíos, escribo una cosa que yo llamo ‘arabescos’ y que son el antídoto de esas cifras... A las diez de la noche... el café tiene un momento entonces de vida inusitada; suenan las sillas arrastradas, se levanta todo él, camina torpemente como tropezado con todo como un niño al que se ha despertado súbitamente y que sobresaltado, rápido, con un arranque último y terrible de voluntad sonámbulo, se va a la cama... Después, ya en la calle, miramos por los visillos el interior del café, con un último anhelo, como si nos quedásemos dentro, como yendo a vernos sentados y secretos”, en “La sagrada cripta de Pombo”, Gil Blas, Madrid, 12-10-1915.

(11) VV.AA., *Ramón en cuatro entregas*, op. cit., p.97.

(12) Ramón Gómez de la Serna, “Opiniones sociales. La nueva exégesis”, *Prometeo*, Madrid, noviembre de 1908.

(13) Anónimo, “¿Cuál es la situación de la juventud ante el problema social?”, *Prometeo*, Madrid, diciembre de 1909.

(14) Ibid.,

(15) Ramón Gómez de la Serna, “La Utopía”, *Prometeo*, Madrid, diciembre de 1908.

(16) Tristán, “Arte: promesas”, *Prometeo*, Madrid, marzo de 1909.

(17) Todos estos artículos aparecen en la revista *Prometeo* comenzando en el número XI, octubre de 1909, hasta el número XXXVIII, marzo de 1912

(18) Anónimo, “Ex-libris”, *Prometeo*, Madrid, núm. XXXVII, 1912, p. 139.

(19) El pintor e ilustrador Salvador Bartolozzi (1882-1950), amigo personal de Ramón, realizó para éste numerosas ilustraciones para la revista *Prometeo*, portadas para *Tapices* (1913), *El Rastro* (1914), *Senos* (1917) o *El Circo* (1918); posteriormente, continuará su colaboración en revistas de la época y como escenógrafo destacan sus decorados en *Ligazón* (1925), *Orfeo* (1928) o *La zapatera prodigiosa* (1930), entre otros.

(20) Cfr., Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza, 1995, p.113.

(21) Tras este acto, el caricaturista Luis Bagaría (1882-1940) participaría en la Exposición de Pintores Íntegros organizada por Ramón. En 1916 realizaría una muestra individual en la Asociación de Artistas Vascos de Bilbao; posteriormente, ilustraría libros de Tomás Borrás y Ramón Gómez de la Serna y en 1925 participaría en la Exposición de Artistas Ibéricos.

(22) Cfr., Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*, op. cit., p.22.

(23) Gabriel García Maroto destacó, entre muchas de sus actividades, como pintor, escritor, poeta, editor o impresor. En 1913 publicará el primer *Año Artístico* (Madrid, Imprenta de José Fernández Arias). En 1918 participará en la concreción de un Salón para artistas independientes. (José Iribarne, “Del Mundo de las cosas triviales. La escuela de la mediocridad en la Asociación de Artistas Vascos”, *La Tarde*, Bilbao, 28-10-1918).

Al año siguiente intervendrá en la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao, y exhibe sus obras en el Ateneo madrileño. En 1920 realizó el prólogo del catálogo de la Exposición de Vázquez Díaz. Dos años después, expone junto a Barradas, Cristóbal Ruiz y Javier Winthuysen en el Ateneo madrileño. En 1925 sería uno de los firmantes del manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos. En los años siguientes destacaría por sus ilustraciones de carácter vanguardista en revistas y libros, así como por su labor pedagógica en Escuelas infantiles de México y Cuba.

(24) Cfr., Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*, op. cit., p. 550.

(25) Tristán (Seud. de Ramón Gómez de la Serna), “Greguerías”, *Prometeo*, Madrid, Año V, marzo de 1912.

(26) Miguel Pérez Ferrero, *Vida de Ramón*, Madrid, Cruz y Raya, 1935, p.19.

(27) José Francés, “Exp. K-Hito”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 21-4-1915.

(28) Tristán (Seud. de Ramón Gómez de la Serna), “Arte: Promesas”, *Prometeo*, Madrid, Año II, núm.V, marzo de 1909.

(29) Para cotejar la versión francesa sobre el manifiesto futurista de Marinetti y el publicado en *Prometeo* por Ramón, hemos utilizado el libro de Ester Coen, “Marinetti y

los futuristas un desafío a las estrellas”, Catálogo *Futurismo 1909-1916*, Barcelona, Museo Picasso, mayo- julio, 1996, p. 213 .

(30) *Ibíd.*,

(31) *Ibíd.*, p. 214.

(32) Ester Coen, “Marinetti y los futuristas un desafío a las estrellas”, op. cit., p.19.

(33) Jaime Brihuega, “Il futurismo in Spagna”, *Trent' Anni di Avanguardia Spagnola*, Milán, Universitarie Jaca, 1987, p. 23.

(34) Miguel Pérez Ferrero, *Vida de Ramón*, op. cit., p.19.

(35) Ramón Gómez de la Serna, “Movimiento intelectual, El Futurismo”, *Prometeo*, Madrid, abril de 1909, p.91.

(36) Ester Coen, “Marinetti y los futuristas un desafío a las estrellas”, op. cit., p. 212.

(37) Ramón Gómez de la Serna, “Movimiento intelectual, El Futurismo”, op. cit.,

(38) *Ibíd.*,

(39) Vid., Jules Chaix-Ruy, *Síntesis del pensamiento de Nietzsche*, Barcelona, Nova Terra, 1974; Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967 y Luis Jimenez Moreno, *El pensamiento de Nietzsche*, Madrid, Cincel, 1986.

(40) Nos referimos a las siguientes palabras: “Ahora lloran - decía él - pero la misma ola debe traerles nuevos juguetes y esparcir delante de ellos nuevas conchas de colores”. Ramón Gómez de la Serna, “Movimiento intelectual, El Futurismo”, op. cit.,

(41) Referente a este tema Marinetti dice: *“¡Estamos sobre el abismo extremo de los siglos! ¿Para qué mirar atrás, si queremos abrir las misteriosas puertas de lo imposible? El Tiempo y el espacio murieron ayer. Vivimos ya en el absoluto; hemos creado la eterna velocidad omnipresente”*.

Ester Coen, “Marinetti y los futuristas un desafío a las estrellas”, op. cit., p. 213.

(42) Ramón Gómez de la Serna, “Movimiento intelectual, El Futurismo”, op. cit.,

(43) *Ibíd.*, p. 94.

(44) *Ibíd.*,

(45) *Ibíd.*,

(46) *Ibíd.*,

(47) Con referencia a este asunto Ramón escribía: *“Esto lo digo en una capital sin extensión, que tiene una gran profusión de tranvías para sus pequeños trayectos y hasta hay quien los coje para subir escarpaduras ridículas como la de la calle Montera. Coger ese tranvía hemos visto a Martínez-Sierra y a Valle-Inclán”*, en “Movimiento intelectual, El Futurismo”, op. cit., p.95.

(48) En cuanto a este tercer punto Marinetti había escrito: *“La literatura exaltó hasta hoy el inmovilismo, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, la marcha atlética, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo”*. Ester Coen, “Marinetti y los futuristas un desafío a las estrellas”, op. cit., p. 213.

(49) Ramón Gómez de la Serna, “Movimiento intelectual, El Futurismo”, op. cit.,

(50) *Ibíd.*,

(51) Ester Coen, “Marinetti y los futuristas un desafío a las estrellas”, op. cit., p. 213

(52) Ramón Gómez de la Serna, “Movimiento intelectual, El Futurismo”, op. cit.,

(53) Marinetti señalaba: *“Queremos glorificar la guerra - que es la única higiene para el mundo- el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios; hermosas ideas por las que se muere, y el desprecio a la mujer”*. Ester Coen, “Marinetti y los futuristas un desafío a las estrellas”, op. cit., p. 213.

(54) Ramón Gómez de la Serna, “Movimiento intelectual, El Futurismo”, op. cit.,

(55) Anónimo, “Optimismo”, *Prometeo*, Madrid, Año III, núm. XIII, enero de 1910.

(56) Miguel Pérez Ferrero, op. cit., pp.18-19.

(57) Anónimo, “Un Manifiesto Futurista sobre España por F.T. Marinetti”, *Prometeo*, Año III, núm. XIX, julio de 1910, p.476.

(58) *Ibíd.*,

(59) *Ibid.*,

(60) *Ibid.*,

(61) Vid., Ricard Mas, *Dossier Marinetti*, Publicacions Universitat de Barcelona, 1994.

(62) Anónimo, “Un Manifiesto Futurista sobre España por F.T. Marinetti”, op. cit.,

(63) *Ibid.*,

(64) En dicho manifiesto Marinetti observaba: *“La bella tierra española está tendida ante vosotros, supina, toda abrasada de sed y el vientre maltratado, sequerizo, por la ferocidad de un dictatorial.. ¡Ahora sabedlo bien, españoles, ese viejo cielo católico, de un viejo temple desconchado, llorando sus ruinas ha fecundado mal que le pese la sequedad de vuestra gran meseta central”*.

Anónimo, “Un Manifiesto Futurista sobre España por F.T. Marinetti”, op. cit.,

(65) Uno de los proyectos más significativos de la política de José Canalejas fue la proclamación en 1910 de la “Ley del Candado”, conforme a la cual se prohibía la fundación de nueva ordenes religiosas en la Península.

(66) Anónimo, “Prólogo”, *Prometeo*, Madrid, Año I, núm.I, noviembre de 1908.

(67) Anónimo, “Un Manifiesto Futurista sobre España por F.T. Marinetti”, op. cit.,

(68) Marinetti aludía a este tema con las siguientes palabras: “*Guardaos de atraer sobre España grotescas caravanas de ricos cosmopolitas, que pasean su snobismo ignorante, su inquieto cretinismo, su sed maligna de nostalgia y sus sexos reacios, en lugar de emplear sus últimas energías y sus riquezas en la construcción del futuro*”. Anónimo, “Un Manifiesto Futurista sobre España por F.T. Marinetti”, op. cit.,

(69) *Ibíd.*,

(70) *Ibíd.*,

(71) Sin embargo, como apunta Ricard Mas, el primer catalán que escribe sobre Marinetti fue Eugenio d’Ors en 1908 en su *Glossari*. Ricard Mas, *Dossier Marinetti*, op. cit., p.11.

(72) En 1922 Santiago Valentí Camps publicaba la posibilidad de que el vocablo “futurisme” habría sido visto por Marinetti en un artículo que el diario *Mercure de France* publicó sobre los escritos de Alomar, en *Ideólogos, teorizantes y videntes*, Barcelona, Minerva, 1922, pp. 287-296. Además se pueden señalar tres artículos aplicados a la comparación de las probables influencias de estos dos futurismos: Lily Litvak, “Alomar i Marinetti: Futurisme català i futurisme italià”, *Quaderns de Ponent*, núm.2, Leida, 1980; Guisuppe Sansone, “Gabriel Alomar i el futurisme italià”, *Actes del IV Col·loqui internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1977, pp.431-457 y “Dictionary of Futurism” a cargo de Serge

Fauchereau, en el catálogo a la exposición *Futurismo & Futurismi*, Thames & Hudson, Milán, Fabbri, 1986. Vid., Ricard Mas, *Dossier Marinetti*, op. cit., p. 13.

(73) Cfr., Ricard Mas, op. cit., p. 14-15.

(74) Ibid., pp. 41- 45.

(75) Ibid., p 39.

(76) E.Gómez Carrillo, “La glorificación de Marinetti”, *El Liberal*, Madrid, 13-8-1910.

(77) Ibid.,

(78) E.Gómez Carrillo, “La moda intelectual”, *El Liberal*, Madrid, 18-8-1910.

(79) Ibid.,

(80) Ibid.,

(81) Luis Ruiz Contreras conoció a Ramón Gómez de la Serna como consecuencia de una traducción relacionada con un cuento de Anatole France, publicada el 8 de noviembre de 1908, para la revista *Prometeo*. Este episodio aparece relatado por el

propio Ramón: *"Conozco a Ruiz Contreras porque me escribe en vista de que ha aparecido en Prometeo un cuento de Anatole France en traducción que él cree suya.*

Para apaciguarle vamos mi padre y yo a verle, y yo que había hecho aquella traducción directamente al francés me sorprende de la identidad... Me alegró ir con mi padre para que viese, asomándose a cómo vivía Ruiz Contreras, que se podía ser literato y vivir independiente.

Me pareció Ruiz Contreras algo así como un bañista muerto que se vino a Madrid después de veraneo en que se ahogó y que dedicado a las letras vivía confortable, escribiendo y leyendo, siendo además maestro en hacer huevos fritos, perfectos como una careta griega", en Automoribundia, Madrid, Guadarrama, 1974, p.253.

(82) Luis Ruiz Contreras escribía el 18 de septiembre de 1910 a F.T.Marinetti:

"Supongo en su poder un libro, traducción de una obra de France, que le dediqué al acusarle recibo el suyo. Lei Mafarka le futuriste con sumo interés y con asombro a veces. No ha exagerado Rachilde al elogiarlo. Yo traduciría si hubiera visto en él eso que llama usted "futurismo" y que no me ha revelado todavía. Sólo advierto un vago heroísmo sentimental que no me permite concebir el mundo nuevo como Mafarka lo ha concebido.

Para mí el interés consistiría en lanzar en español, para españoles y americanos, la idea futurista, porque también creo que nos faltan ideales nuevos. Pero en su magnífica novela no aparece ni la sombra ni el esbozo de su ideal. Como Rachilde, admiro, y como ella, no comprendo. ¡Si al menos el hijo de Mafarka fuese obra de su imaginación, la realización del pensamiento por su propio impulso!; pero la manera de construirlo me desorienta, porque al tocar la materia es indispensable atenerse a las condiciones de la materia, y Mafarka no acredita que las conozca. Yo esperaba un héroe, un creador por voluntad, esa energía ignorada que animó todo lo creado. Si la voluntad creadora no se muestra en el carácter de Mafarka, semejante a un héroe de Victor Hugo. La obra de usted acredita

que su genio pudo remontarse más. Confío en que insista y desarrolle más claramente su pensamiento...”, en *Día tras día. Correspondencia particular (1908-1922)*, Madrid, Aguilar, 1950, p.73.

(83) Vid., Catálogo *Futurismo 1909-1916*, Museu Picasso, 8 mayo a 21 julio 1996, Barcelona, pp.212-260.

(84) El ejemplar de este libro de Boccioni, *Pittura Scultura futurista (Dinamismo plastico)*, Milán, Edizioni Futuriste di “Poesia”, 1914 fue donado a la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía por la colección del propio Ramón Pulido.

(85) La referencia de la existencia en la Asociación de Pintores y Escultores de Madrid de un ejemplar de dicho libro en 1914, se puede verificar en relación a Ramón Pulido, quien es casi seguro que poseía un volumen durante esas fechas. Precisamente, en estos momentos formaba parte de la Asociación, de la que ocupó, a partir del 2 de noviembre de 1914, parte de la Junta directiva con el cargo de vicepresidente. Vid., Fernando de Marta Sebastián, *Historia de la Asociación española de pintores y escultores. 1910-1993*, Madrid, Arabí, 1994, p. 38 y 523.

(86) Ramón Pulido, “Los pintores íntegros”, *El Globo*, Madrid, 16-3-1915.

(87) José Blanco Coris, “Exposición Celso Lagar”, *Heraldo de Madrid*, 11-3-1917.

(88) Federico Giolli, “Los futuristas italianos”, *La Esfera*, Madrid, 28-8-1914 y José Francés, “Los futuristas y la guerra”, *La Esfera*, Madrid, 11-12-1915.

(89) A diferencia de lo que argumenta Juan Manuel Bonet, quien opina que Celso Lagar nunca llegó a tener influencias futuristas. *Diccionario de las Vanguardias en España*, Madrid, Alianza, 1995, p.260.

(90) Ramón Gómez de la Serna, “Los pintores íntegros”, Catálogo- invitación a la Exposición *Los pintores íntegros*, Madrid, 1915.

(91) *Ibid.*,

(92) *Ibid.*,

(93) Ramón Favela, Catálogo *Diego Rivera. Los años cubistas*, Phoenix Art Museum, 1984, pp.81-82.

(94) *Ibid.*, p.136.

(95) Santiago Rebull se lo había expresado de la siguiente manera: “Quiero enseñarte a amar no ya las flores, las frutas y las mujeres bellas, porque las flores, las frutas y las mujeres envejecen. Más bien quiero enseñarte a amar las formas más puras, permanentes e imperecederas, esto es, las figuras con las que los arquitectos dibujan y construyen: el cilindro, el cono y la esfera, así

como los colores puros que les corresponden - el rojo, el amarillo, el azul - tal como los vemos en el arco iris". Ramón Favela, Catálogo *Diego Rivera. Los años cubistas*, Phoenix Art Museum, 1984, p. 136.

(96) Ramón Gómez de la Serna, "Los pintores íntegros", Catálogo- invitación a la Exposición *Los pintores íntegros*, op. cit.,

(97) *Ibíd.*,

(98) Ramón Favela, Catálogo *Diego Rivera. Los años cubistas*, op. cit.,

(99) *Ibíd.*, p.65.

(100) *Ibíd.*, p.72.

(101) *Ibíd.*, p.72-80.

(102) *Ibíd.*,

(103) Francisco García Calderón, "La obra del pintor mexicano Diego M. Rivera", *El Mundo Ilustrado*, Ciudad de México, 17-5-1914.

(104) Ramón Favela, Catálogo *Diego Rivera. Los años cubistas*, op. cit., pp. 74-75.

(105) Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, Paris, Figuière, 1913.

(106) Ramón Gómez de la Serna, “Los pintores íntegros”, Catálogo- invitación a la Exposición *Los pintores íntegros*, op. cit.,

(107) Guillaume Apollinaire *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, op. cit., p. 110.

(108) Ramón Gómez de la Serna, “Los pintores íntegros”, Catálogo- invitación a la Exposición *Los pintores íntegros*, op. cit.,

(109) *Ibíd.*,

(110) *Ibíd.*,

(111) Relacionado con este tema Ramón escribía: “¿Por qué si nos movemos alrededor de las cosas y si transitamos entre ellas hemos de considerarlas de frente y en una perspectiva de teatro? Faltemos a esa perspectiva cuantas veces queramos. Esa perspectiva fácil es tendenciosa, engañosa, humillante y supone una falta de vida, de curiosidad y de locomoción aberradas y absurdas. ¿Por qué hemos de eternizar un minuto, y, según una idea preconcebida, lo que hemos visto en distintos momentos, lo que hemos corregido, profundizado y visto de un modo desconocido y complementario a

través de los días?... ¡Qué larga escena para el aburrimiento, y, al mismo tiempo, qué corta para la amenidad!”, en “Los pintores íntegros”, Catálogo- invitación a la Exposición *Los pintores íntegros*, op. cit.,

(112) *Ibíd.*,

(113) Sobre las diferencias entre cubismo y futurismo, veáse el artículo de Boccioni, “¿Qué nos separa del cubismo?”, en *Pittura, Scultura futurista*, 1914, publicado en el catálogo *Futurismo 1909-1916*, op. cit., p. 252.

(114) Rivera afirmaba en 1913, que Robert Delaunay “marcó mi entrada en el mundo del arte de París”, en Ramón Favela, op. cit., p.36.

(115) Ramón Gómez de la Serna, “Los pintores íntegros”, Catálogo- invitación a la Exposición *Los pintores íntegros*, op. cit.,

(116) *Ibíd.*,

(117) *Ibíd.*,

(118) Como ya se ha dicho este retrato se expondría después de inaugurarse la muestra.

(119) Ramón Gómez de la Serna, “Los pintores íntegros”, Catálogo- invitación a la Exposición *Los pintores íntegros*, op. cit.,

(120) Respecto a este asunto Ramón escribía: “...ha sido uno de los precursores primitivos de este arte nuevo. Es, quizá, uno de los primitivos de esta manera audaz y reveladora. La cifra, el logaritmo de cada carácter le ha preocupado siempre...con un valor inusitado y gallardo, muestra la línea eléctrica y esencial con una expedita seguridad que no he visto en ningún otro... pone también en su pintura un elemento atrevido, simplificador, voluntarioso...”, en “Los pintores íntegros”, Catálogo- invitación a la Exposición *Los pintores íntegros*, op. cit.,

(121) VV.AA., *Ramón en cuatro entregas*, op. cit., p.17.

(122) Anónimo, “Ex-libris”, *Prometeo*, op. cit.,

(123) El primer Salón de Caricaturas se celebró en el Salón Iturrioz, donde triunfaron Apa, Cernet, Bagaría...; en segundo se celebró en diciembre de 1908 y su crónica la realizó Silvio Lago desde *Prometeo* y el tercero fue el Salón de Humoristas inaugurado en el Salón Iturrioz en noviembre de 1909 y su crónica realizada por Tristán, también desde *Prometeo*. Será, más tarde, cuando José Francés decida realizar una serie de Salones Humorísticos, el primero, en el Salón Aller en 1914, el segundo el Salón de Arte Moderno en 1915 y el tercero, en la Galería General de Arte en 1917.

(124) Antonio Elorza, “Luis Bagaría: humor y compromiso político”, Catálogo *Bagaría (1882-1940)*, Ministerio de Cultura, Madrid, Mayo-Junio 1983, p.81.

(125) Ramón Gómez de la Serna, “Los pintores íntegros”, Catálogo- invitación a la Exposición *Los pintores íntegros*, op cit.,

(126) *Ibíd.*,

(127) Ramón Gómez de la Serna, “Diego María Rivera, el integérrimo”, *Gil Blas*, Madrid, 1-10-1915.

(128) Ramón Gómez de la Serna se refería con estas palabras al arte de Bagaría: *“No se han hecho de Bagaría las justas críticas. Aunque ha sido inevitable la necesidad de publicar sus caricaturas se ha evitado la crítica. Esto sucede mucho con todo lo moderno y lo renovador... Bagaría, sin embargo, ha sido el iniciador del nuevo gesto de la caricatura, es gesto susurrado, clarividente, que en vez de expresarse con convencionales monstruosidades y con fáciles caracterizaciones de guardarropía, da el espíritu y el carácter, salvándole a esas interposiciones anodinas de las caricaturas al uso de antes de que surgiese en él. Aquella cargante envoltura de las caricaturas, aquella gracia sobrante y enrancida que tenían, fue abolida y disuelta por Bagaría con una originalidad primera ... La caricatura en Bagaría es una cosa recta, abnegada y decisiva por naturaleza, por principio o de su espíritu... Ese porvenir de Bagaría será grande, y con él Bagaría rematará su obra de meditación y de libertad, meditación honda y meditación supérflua, libertad precaria e imprescindible, y libertad supérflua porque hay que llegar hasta lo supérfluo para mayor dignidad, para mayor heroicidad”, en “Bagaría, el acertado”, *Gil Blas*, Madrid, 5-10-1915.*

(129) Ramón Gómez de la Serna, “Los pintores íntegros”, Catálogo- invitación a la Exposición *Los pintores íntegros*, op. cit.,

(130) *Ibíd.*,

(131) *Ibíd.*,

(132) *Ibíd.*,

(133) VV.AA., *Ramón en cuatro entregas*, op. cit.,

(134) Ramón Gómez de la Serna, “Los pintores íntegros”, Catálogo- invitación a la Exposición *Los pintores íntegros*, op. cit.,

(135) Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia (1888-1948)*, op. cit., pp.295-296.

(136) S.A,” Salón Kuhn”, *Heraldo de Madrid*, 8-3-1915.

(137) Jesús J.Gabaldón, “Un arte Cobarde”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 20-3-1915.

(138) Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia (1888-1948)*, op. cit.,

(139) Ramón se refería al escultor en los siguientes términos: “*Lipzis (sic) es de una bondad y de una inteligencia inagotables. Por aquí pasó como el emigrado, que sólo por unos días, los días de su forzosa emigración, entró en un país extraño y en sitios modestos que no lo podían esperar, no habiendo soñado nunca con gloria tan excesiva...*”, en “Lizpis”, *Renovación Española*, Año II, núm 22, Madrid, 27-6-1918.

(140) Dicha carta decía: “*Sí, señorita Maria, llevo dos semanas en París, y estoy encantado. En París es bonito hasta no hacer nada, pero yo trabajo mucho. No sé qué especie de fuerza nos impulsa a*

trabajar...". Leopoldo Rodríguez Alcalde, *Artistas españoles contemporáneos*, Ministerio de Educación y Ciencia, Bilbao, 1975, p. 21.

(141) Juan Manuel Bonet, ("Baedeker del Ultraísmo", *El Ultraísmo y las artes plásticas*. Valencia, IVAM Centre Julio González, 27 junio-8 septiembre 1996, p.38) alude a la presencia de Mateos en la Exposición de Íntegros basándose en una caricatura que publica en el diario *El Socialista*. Sin embargo y a pesar de la ausencia de la fecha de dicha caricatura, el dibujo no parece identificar al pintor Diego de Rivera. Por contra, nosotros pensamos que dicha relación sí se produjo pero manifestada claramente en otra caricatura que alude directamente a Diego de Rivera, publicada en el revista madrileña *Gil Blas*, el 1 de octubre de 1915.

(142) Cfr., Jaime Brihuega, *Alberto Sánchez. 1895-1962. Dibujos*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1997, p. 16.

(143) Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, op. cit., p. 295.

(144) Ramón Favela, op. cit., p.84.

(145) *Ibid.*, p. 82

(146) A. M. Campoy, *María Blanchard*, Madrid, Gavar, 1981.

(147) Ramón Favela, op. cit., p.84.

(148) *Ibíd.*,

(149) Olivier Debroy, *Diego de Montparnasse*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, p.59.

(150) *Ibíd.*,

(151) Este cuadro sería reproducido posteriormente en un artículo dedicado a Diego de Rivera firmado por Ramón Gómez de la Serna y publicado, además de *Retrato de Adolfo Best Maugard*, (1913, Óleo sobre lienzo, 226,8 x 161,6, cm Ciudad de México, Museo Nacional de Arte) en la revista *Gil Blas*, Madrid, 1-10-1915.

(152) Ramón Gómez de la Serna lo describía de la siguiente manera: “Yo tengo en mi despacho un retrato cubista, y cada vez noto que me parezco más a él. No os alarméis. Me parezco, por el contrario, cada vez menos a una mascarilla que me hicieron sobre mi mismo rostro, enterrado en yeso como un muerto, durante un cuarto de hora. ¡Estas son las paradojas del arte burlándose de la propia realidad!. Este retrato cubista es para provocar sentimientos más profundos y menos comprometedores y amenazantes... La pintura cubista, que ante todo ama el espacio, no me ha embotellado y me ha dejado libre y desenvuelto. Cuando... pintó mis ojos... no contempló estos ojos castaños que tengo, y cuya apariencia normal es para los ‘retratistas’, pero no para un gran pintor como él, sino que los observó como un técnico, como un ‘óptico’ y se dio cuenta de los ojos que necesitaba en el retrato... En el ojo redondo está sintetizado el momento de deslumbramiento, y en el ojo entornado y largo, el momento de comprensión... Al hacerme ese retrato Diego María Rivera no me

*sometió a la tortura de la inmovilidad, o a la mirada mística hacia el vacío durante más de quince días, como sucede con los demás pintores... Yo escribí una novela mientras me retrataba, fumé, me eché hacia delante... El no me podía tratar como una momia inmóvil ni como quien por verme de frente podía hacerse el ignorante de que me conocía de perfil, además de conversando, vibrando y viviendo”, en “Mi retrato cubista”, *La Esfera*, Madrid, 3-11-1923.*

(153) Ramón Favela, op. cit., p.84.

(154) Olivier Debrois, op. cit., p. 67.

(155) A.R Bonnat, “¿Modernismo o Chifladura?”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 24-3-1915.

(156) Sobre dicha obra Ramón Gómez de la Serna expone: *“En la Exposición de los Íntegros, que se celebra en la capital de España, el año 1916, expone su ‘Venus de Madrid’, el mejor cuadro suyo, logrado en un camino que pronto dejará y al que no podrá volver nunca... Su ‘Venus de Madrid’ era un hallazgo, porque había superpuesto una mujer desnuda... a la fachada de la casa más característica del rococó madrileño, porque había acoplado el arquitecto grandes bolas de espejo, moradas, plateadas, azules, doradas, entre el juego de los ladrillos, brillando la original vivienda con alegre melancolía bajo el sol de los días y bajo la luna de las noches. Tenía toda su obra de esa época una cosa de aquelarre, conseguida de cocimientos de cicutas, malvas y sapos, pero el corazón religioso de María no la consentía trabajar en aquella alquimia, que la hubiese llevado a volar sobre lo sabático revelándonos hasta lo prohibido el alma dramática, querenciosa y pintoresca de Madrid. Se veía que tenía facultades para hacer la llamada al misterio, que podía preparar el ungüento, que era nigromántica y adivina; pero rechazó todas esas facultades por temor de que anduviese el diablo por medio. Inmediatamente cambió de signos y se metió en el terremoto del cubismo, bombardeando sus imágenes, desintegrándolas con una meticulosidad de laboratorio que daba espanto. Yo, que la vi*

renunciar a aquella gran pintura que se la reveló de entrada, sé bien de qué gran desprendimiento nace su pintura europea....”, en Retratos completos, Madrid, Aguilar, 1961.

(157) Anónimo, “Los pintores íntegros”, *La Tribuna*, Madrid, 6-3-1915.

(158) Ramón Pulido, “De arte”, *El Globo*, Madrid, 16-3-1915.

(159) Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las Vanguardias en España*, op. cit., p.160.

(160) Anónimo, “Los pintores íntegros”, *La Tribuna*, Madrid, 6-3-1915.

(161) Ramón Pulido, “De arte”, op. cit.,

(162) Ramón Gómez de la Serna, “Los pintores íntegros”, Catálogo-invitación a la Exposición *Los pintores íntegros*, op. cit.,

(163) Ibid.,

(164) VV.AA., *Ramón en cuatro entregas*, op. cit.,

(165) Vid., Mercè Vidal, *1912 L'Exposició d'art cubista de les Galeries Dalmau*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1996.

(166) Respecto a la dimensión propagandística en Madrid sobre la Exposición de arte cubista (1912) en las Galerías Dalmau fue totalmente nula. En relación con los diarios madrileños de más tirada como *El Liberal*, *El Imparcial*, *ABC*, *La Mañana*, *Heraldo de Madrid*, *La Correspondencia de España*, ninguno de ellos se ocupó de la noticia, por contra si lo hicieron de algunas de las muestras que se exhibían en esos momentos: Exposición de arte gallego, en los salones del Centro Gallego; Exposición de Martín Marín, en el Salón Iturriz; Exposición Beruete, en el estudio de Sorolla o Exposición de la Sociedad de Artistas Franceses, en París.

(167) S.A,” Salón Kuhn”, *Heraldo de Madrid*, 8-3-1915; Jesús J.Gabaldón, “Un arte Cobarde”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 20-3-1915; Anónimo, “Los pintores íntegros”, *ABC*, Madrid, 7-3-1915; Federico Leal, “ Exposición Gutiérrez- Larraya”, *El Universo*, Madrid, 22-3-1915; José Francés, “Exposición Gutiérrez Larraya”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 3-3-1915 y A.R Bonnat, “¿Modernismo o Chifladura?”, *Mundo Gráfico*, 24-3-1915.

(168) José Francés, “Preliminares de la Exposición”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 24-3-1915; José Francés ; Anónimo, “La Exposición Ochoa”, *El Parlamentario*, Madrid, 27-3-1915 y Ramón Púlido, “Los pintores íntegros”, *El Globo*, Madrid, 16-3-1915.

(169) Federico Giolli, “Los futuristas italianos”, *La Esfera*, Madrid, 29-8-1914 y José Francés, “Los futuristas y la guerra”, *La Esfera*, Madrid, 11-12-1915.

(170) Manuel Reyero, Catálogo *Diego de Rivera*, Mexico, Fundación Cultural Televisa A.C, 1983, p.24.

(171) José Francés, “Los pintores ‘íntegros’”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 17-3-1915.

(172) *Ibíd.*,

(173) José Francés comentaba al respecto: “*En el repugnante desnudo del cuadro Madrid se ven trozos tan certeramente pintados, que demuestran cómo la señorita Gutiérrez Cueto domina la técnica y sabe ver el natural. Sus maestros han sido grandes artistas contemporáneos: Anglada, Sotomayor, Benedito. Sus cuadros anteriores, Los primeros Pasos y Ninfas encadenando a Sileno, premiados con tercera y segunda medalla en las exposiciones de 1908 y 1910, prometían un futuro glorioso y admirable. En cuanto a Diego María Rivera, antes de presentar en París La joven del abanico, en el año 1913, había expuesto en 1911 los admirables paisajes titulados Ixlaccihual muy superiores en colorido y emoción poética a los de su compatriota el Dr. Atl, verdadero maestro del género. También recordamos cuadros suyos en que el alma de Castilla, recia y romántica, aparece con toda su integridad (Y aquí sí que es oportuna la interpretación de ‘pintor íntegro’). Aun en la misma serie de paisajes mallorquines que exhibe actualmente su sinceridad estética, sus maravillosas condiciones de colorista se le imponen a pesar del equivocado predominio cerebral, e interpreta el mar y el cielo de Mallorca de un modo insuperable. Bien sé que no habrán de hacerme caso. Cuando se cambia de tan brusca manera la orientación artística, importan bien poco los consejos opuestos a esa orientación. No obstante, en nombre de los cuadros admirables de antes, yo me permitiría rogar a la señorita Gutiérrez Cueto y al señor Ribera (sic), que olvidaran en lo sucesivo estos cuadros de ahora*”, en “Los pintores ‘íntegros’”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 17-3-1915.

(174) *Gil Blas*, “Cajón de Sastre”, Madrid, 1-10-1915

(175) S.A,” Salón Kuhn”, op. cit.,

(176) José Francés, “Preliminares de la Exposición”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 24-3-1915.

(177) Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*, Madrid, Espasa Calpe, 1931, pp.230-231.

(178) A.R Bonnat, “¿Modernismo o Chifladura?”, op. cit.,

(179) Ramón Pulido, op. cit.,

(180) *Ibíd.*,

(181) Anónimo, “Los pintores íntegros”, *ABC*, Madrid, 7-3-1915.

(182) Federico Leal, “Exposición Gutiérrez- Larraya”, *El Universo*, Madrid, 22-3-1915.

(183) Anónimo, “La Exposición Ochoa”, *El Parlamentario*, Madrid, 27-3-1915.

(184) José Francés, “Exposición ‘K-Hito’”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 21-4-1915.

(185) Antonio Hoyos y Vinent, “El Primitivismo”, *El Día*, Madrid, 18-6-1918.

(186) Rafael Domenech, “Exposición de Bellas Artes”, *Blanco y Negro*, Madrid, 23-5-1915.

(187) VV.AA., *Historia de España, Alfonso XIII y la segunda República (1898-1936)*, Tomo 12, Madrid, Gredos, 1991, p. 65.

(188) Testimonio que corrobora el artífice de la exposición, Ramón Gómez de la Serna, al recordar sus memorias en el libro *Automoribundia*, op. cit., pp. 295-296.

(189) José Francés, “Preliminares de la Exposición”, op. cit.,

(190) José Francés, “Exposición Gutiérrez Larraya”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 3-3-1915.

(191) En cuanto a este tema José Francés escribía: “... ha sido como un grato despertar de horrible pesadilla. En el mismo salón Arte Moderno donde obtuvieron tal éxito de risa o de indignación, por parte del buen público burgués, los pintores íntegros, se ha inaugurado otra exposición de dos artistas que no son ‘íntegros’ en la arbitraria acepción otorgada a ese vocablo por el señor Ribera (sic) y la señorita Gutiérrez Cueto. Pero si no poseen esa ‘integridad’ son en cambio admirables maestros en el arte decorativo hallándole modernísimas y prácticas aplicaciones. El público, que acude todavía en masas nutridas imaginando hallarse con las cosas cubistas, se sorprende un poco al ver figuras humanas... Pero como en el público abundan más los imbéciles que los sensatos - y de aquí el éxito de ciertas obras teatrales- no faltan los que pregunten: -Oiga usted. ¿Estos son los cubistas?

-No, señor. Los cubistas se fueron para no volver.

- ¡Ay, qué lástima!. Entonces esto no me interesa...

Otros, más astutamente imbéciles, se enteran antes de entrar al saloncito y cuando les dicen que los 'íntegros' ya no están allá dentro, dan la vuelta. Ellos venían a pasar un buen rato; no a perder el tiempo viendo obras bellas y perdurables.

*Esa actitud del público es un poco desconsoladora. En apariencia, al menos. Luego, si se piensa que también a las plazas de toros y los mítines políticos acude enorme gentío, vemos que no es tan desconsoladora esta escasez de papanatas, cretinos e indocumentados de la sensibilidad. Mejor todavía. En la exposición 'íntegra' lo de menos era ver las cosas expuestas. En esta exposición sería muy sensible que los antedichos papanatas nos privaran de contemplar y admirar tantas y tan variadas exquisiteces como presentan los hermanos Gutiérrez Larraya", en "Exposición Gutiérrez Larraya", *Mundo Gráfico*, Madrid, 3-3-1915.*

(192) A.R Bonnat, "¿Modernismo o Chifladura?", op. cit.,

(193) Anónimo, "Los pintores íntegros", *La Tribuna*, op. cit.,

III. PRESENCIA DEL ARTE EXTRANJERO EN MADRID ENTRE 1915 Y 1922

III.1. ARTISTAS PROCEDENTES DE EUROPA

Las diferencias socio-culturales entre los dos centros álgidos de la Península - Madrid y Barcelona - ya se atisbaban desde finales del s.XIX, consecuencia del desastroso final de la guerra del 98 que provocó una ruptura con el pasado y la aparición del modernismo, junto a unas fuertes notas nacionalistas, principalmente en Barcelona, ciudad que comenzará a principios del s.XX un naciente noucentisme y las nuevas subversiones artísticas de los espíritus más jóvenes en busca de las vanguardias. La Gran Guerra dividió Madrid, pese a su neutralidad, en dos bandos: aliadófilos y germanófilos, al tiempo que se desarrollaba la llamada generación de 1914 y se mantenía la imagen de centralización entre las regiones de la periferia.

Madrid y Barcelona serán los lugares preferidos de la emigración europea y transoceánica y podemos apreciar cómo la llegada de un gran número de extranjeros a España acrecienta aún más las diferencias artísticas de estas dos ciudades. Barcelona se convierte en el seno del vanguardismo e, incluso, sirve como fuente de inspiración para muchos artistas españoles que se encontraban en esos momentos en la ciudad condal. Refugiados por la guerra llegan artistas tan internacionales como Robert y Sonia Delaunay Terk; en 1916 Albert Gleizes y su mujer Juliette Moche, una pacifista militante; Marie Laurencin, amante de Apollinaire, con su marido el barón alemán Otto von Waegten; el pintor y poeta Maximilian Gauthier (Max Goth); Arthur Cravan, Serge Charchoune y Hélène Grounhoff; el pintor italiano Canudo (que será más conocido como

cineasta); Francis Picabia y Gabrielle Buffet, caudillos del grupo que se formaría rápidamente con algunos de los anteriores; además del pintor Frank Burty Haviland, establecido en el Rosellón desde antes del comienzo de la Gran Guerra y compañero del escultor español Manolo Hugué (1).

También Madrid, como escribía José Francés, presentaba una gran lista de estos artistas extranjeros que invadían el ambiente artístico madrileño: *"el francés Laroche; Segismundo Nagy; la melancólica visión de una Andalucía pálida a través de Paul Sollmann y la epilepsia sensual de Sevilla recogida por el argentino Franco; los hombres cetrinos y las ubérrimas campiñas de Levante, en las acuarelas del austriaco Myrbach y el alemán Leyde; el velazqueño realismo de la inglesa Nelly Harvey, el enfermizo decatismo de la holandesa Bettina Jacometti y la simplicista derivación del postimpresionismo francés de la checa Milada Sindlerova; los cuadros abulenses de Caprotty y las páginas madrileñas de Mignoni, ambos italianos; el Norte brumoso del polaco Kowalski y la explosión luminosa, que halló en Mallorca toda su amplitud expansiva, del uruguayo Carlos Alberto Castellanos; las testas viriles de nuestra raza en los broncees de la escultora Marta Spitzer..."* (2).

Al mantener Madrid todo el peso de la tradición oficial converge un grupo de artistas extranjeros que se adapta perfectamente a esta situación realizando un tipo de pintura que, a veces, recoge los rasgos de las regiones que visitan, interpretan con todo su verismo el mundo de los grandes maestros españoles o incluso, introducen en la capital un impresionismo que, en ocasiones, alterna con rasgos españoles que llegan más fácilmente al público y a la crítica, dejando entrever en algunos casos connotaciones del postimpresionismo. Durante este corto período, desde el comienzo del conflicto pasan por la capital los argentinos Ernesto Riccio, Octavio Pinto, Rodolfo Franco,

Pedro Deluchi, José A. Merediz, Alfredo Guttero, J.M. Gavazzo Buchardo, Guillermo Butler, Pablo Curatella, Numa Rossolti y Franciscovich; los mejicanos Diego Rivera, Garza Rivera, Amado de la Cueva y Roberto Montenegro; los uruguayos Alberto Castellanos, Paulina Montero, Eduardo Castillo y Rafael Barradas; el chileno Alfredo Lobos; los brasileños Gastón Infante y Fernando Mesquita; los alemanes Rodolfo Tewes, Kurt Leyde, Beintmann, Brant, Sollmann y Hans Poppelreuter; los húngaros Segismundo Nagy y Rodolfo Berény; el austriaco Baron de Myrbach; los franceses Fernando Laroche, Marta Spitzer, Jean Pierre Altermann, Marie Bernié y Ambroise Vollard; el belga Ermengem; los holandeses Renier Pijenburg y Bettina Jacometti; los italianos Guido Caprotty, Ohlsen, Octavio Steffenini, Eduardo Tani y Mignoni; los rusos Kolinic Gousseff, Victoria de Malinowska o el violinista Román Jacowlew; la checa Milada Sindlerova; los ingleses Gustavo Barisas, Darsie Japp, Norton, Wynne Apperley, Wyndham Tryon y Nelly Harvey; el danés Jans Olsgaard (3) y el escultor portugués Cantó. También hemos de señalar la órbita ultraísta formada por artistas extranjeros como los polacos Marjan Paszkiewicz, Wladyslaw Jahl, Josef Pankiewicz, Wanda Pankiewicz y Wacław Zawadowski; los franceses Robert y Sonia Delaunay o la argentina Norah Borges, que forman el ambiente cultural más avanzado que se podía ver en la capital. También el País Vasco, zona principal por donde pasan estos refugiados de la guerra, tuvo una gran afluencia de artistas extranjeros, destacaron los polacos como Milada Sindlerová o Kowalski y el húngaro Segismundo Nagy, etc. algunos incluso llegaron a fijar su residencia allí, como el escultor ruso Ivan Chuklin.

En Madrid, el Círculo de Bellas Artes, el Salón Vilches, el Lacoste, el Mateu, el Iturrioz, la Galería de Arte Moderno, el Centro Austuriano, la Socialista Casa del Pueblo, el Patio del Ministerio de Estado, el Teatro Real, el Palace Hotel, etc... se convirtieron en los centros artísticos de la capital más importantes para sus exposiciones, convertidas, a diferencia de las exposiciones nacionales de Bellas Artes en las que en algunas ocasiones exhibieron sus obras, en el sitio donde *“el artista no tiene empresarios, ni jueces profesionales, ni más recomendaciones que las espontáneas que el público y la crítica quiera concederles y se sacrifican gustosos, porque a veces les cuesta dinero estas, al parecer, insignificantes expansiones artísticas”* (4).

Nos hallamos en un período donde abunda en la obra de estos extranjeros el simbolismo, naturalismo, modernismo, regionalismo, impresionismo y, en ocasiones, según las crónicas de la crítica madrileña, la vanguardia, bajo el vocablo ultramoderno. Regionalismo e impresionismo serán, pese a todo, los lenguajes más transitados por estos artistas. El regionalismo, entendido desde una postura muy personal, que interpreta aquello que ve pero con la visión de un extranjero que, en ocasiones, como el caso del italiano Guido Caprotty da Monza o el alemán Kurt Leyde, se acerca a una parecida interpretación a la que se hacía en España. Respecto al impresionismo y partiendo de la base que, como indica Juan Antonio Gaya Nuño *“no existió un movimiento español impresionista en el concepto de escuela colectiva, obediente a unos principios ni a unos dogmas dados, pero sí hubo en nuestro país numerosos pintores que desde la plena convicción hasta el más puro azar, esto es, desde posiciones estéticas muy varias, merecen el dictado de impresionista”* (5) contó con figuras como Aurelio de Beruete y Moret, Darío de Regoyos, Adolfo Guiard, Francisco

Gimeno, Santiago Rusiñol, Miguel Utrillo, el luminista Sorolla, Ricardo Urgell, Mariano Pidelasierra y otros, que aportaron, en una etapa de su vida, caracteres personales a dicha estética. Sin embargo, tras el estallido del conflicto europeo los artistas recién llegados se dedican a viajar y a practicar por toda España el arte aprendido en sus lugares de origen y estudio. Así, nos encontramos con un grupo mayoritario que practicará el impresionismo en la Península y, por tanto, cuyas exposiciones serán foco de difusión de éste, como el húngaro Segismundo Nagy, Fernando Laroche, Milada Sindlerová, I. Kowalski, Wyndhan Tryon o Adolfo Tewes entre otros.

"De algún tiempo a esta parte abundan entre nosotros - escribe Federico García Sanchíz - los artistas que sólo buscan sorprender el instante de suprema exaltación de sus modelos, campo, marina, gente, y aun las cosas, instante efímero que encierra la eternidad, porque ahí se encuentra la substancia inmutable de la creación. Se debe la novedad al destierro de tantos y tantos artistas educados en climas de sensibilidad más sensitiva que la que achicharra o hiela nuestra producción nacional. Una verdadera muchedumbre de pintores emigrados de París predicán el impresionismo" (6).

Hasta qué punto influyó o no en el arte peninsular y, más concretamente, en la capital este arte, es difícil de averiguar; la falta de catálogos y, sobre todo, de imágenes de sus cuadros imposibilita esta respuesta aunque podemos reseñar algunas críticas al respecto como la de Antonio de Hoyos y Vinent:

"La guerra nos ha traído multitud de artistas que, huyendo del ambiente hostil, vienen aquí a presentar sus obras. Su presencia entre nosotros no tendrá más que una importancia muy relativa y su influencia, si alguna ejercen, será cosa efímera que no dejará huella, si no es un pasajero extranjerizamiento lamentable en la obra, aun informe y por eso impresionable de los jóvenes" (7).

La avalancha de arte extranjero en Madrid ocasiona algunas propuestas interesantes, como la José García Mercadal quien se dirige al Director General de Bellas Artes para solicitar un lugar en el Museo de Arte Moderno para las obras de estos pintores. La exactitud de esta sugerencia que no es muy fácil de interpretar por las connotaciones que lleva consigo. No sabemos si está reconociendo la aprobación de este arte extranjero por los registros que más se adecúan al ambiente artístico madrileño o, por el contrario, se tratase de un nuevo gesto humanitario: *“¿No podría el Estado formar una salita en el Museo de Arte Moderno con pinturas de aquellos artistas extranjeros que, mientras Europa, enloquecida, se desgarraba, buscaron un refugio para su labor en el retiro de España?”* (8).

Debemos resaltar que estos artistas no se limitaron a exponer sus obras en los salones madrileños sino que, además, desempeñaron un destacado papel en las exposiciones nacionales de Bellas Artes como representantes de diferentes registros vinculados al ámbito exterior. En primer lugar, destacamos la muestra de 1915, cuyo reglamento se inclinó a revestirse de un carácter internacional aprovechando el número de pintores extranjeros refugiados por la guerra europea, de tal manera que en el catálogo se podía leer: *“Inspirado en el noble propósito de universalizar nuestras Exposiciones de Bellas Artes... que las convierte en Internacionales y brinda a los demás países la hospitalidad de su concurrencia”* (9). La encarnizada guerra que se estaba produciendo en Europa unido a la marcada neutralidad española permitió el libre acceso de artistas a la Península. De este modo, se dejaba abierta una puerta para aquellos extranjeros que desearan exponer (10) y se ofrecía una nueva visión al exterior de la “España negra del 98”.

Entre ellos concurrían el francés Fernando Laroche, con doce paisajes - *La Selecta por la mañana, Tarde en el Canal Grande, Vista desde San Jorge, La San Felice, El Palacio Marcelo, Día de primavera, Tarde borrascosa, El Canal de Venecia, Tarde en el lago Albano, El valle del Manzanares desde las Vistillas, Astillero de barcas: Tarde y El Santuario de Galloso* -; los ingleses Gustavo Barisas y Nelly Harvey; ésta última con residencia en la calle Españoleta, núm. 10, según consta en el catálogo oficial, presenta, además, *Retrato de don V.P y Señora S. y su niño*; el alemán Pablo Sollmann, establecido en la calle Príncipe Alfonso, núm 7, acudía a la muestra con dos vistas de Granada, lugar en el que, más tarde, fijará su residencia: *San Miguel en alto Granada y Patio granadino, Generalife*; el mejicano Roberto Montenegro afincado en Pollensa (Mallorca) con *Retrato La ca d'oro. La reina de Saba y Retrato de la Marquesa Cusati*; los húngaros Segismundo Nagy, residente en el madrileño Palace Hotel, quien presentó *En la taberna, El naranjerero, Mañana de Primavera, Gitanas, Bebedor, La barca verde, Puerto de Pasajes y Después de la lluvia* y Rodolfo Berény; el italiano Octavio Steffenini, residente en la calle Montera, núm 44 acudió con una obra, *Nudo decorativo*; los argentinos Rodolfo Franco y Pedro Deluchi; la polaca Milada Sindlerová (bajo el autocalificativo de Bohemia) cuya vivienda se encontraba en la Plaza de Oriente, núm 7, presentaba dos obras, *Atardecer y Amanecer*; el cubano Pastor Argudín; el brasileño Gastón Infante y los uruguayos Eduardo del Castillo, Paulina Montero, con *La Casita del Príncipe* (El Escorial), y Ernesto Laroche con *Tarde estival y Paraguay*. Muchos de ellos participarán en las individuales y colectivas de Madrid.

La siguiente edición realizada en mayo de 1917, se limitó a unos cuantos expositores refugiados por la guerra y afincados en España entre ellos, los alemanes Paul Sollmann - *Apuntes de Sierra Nevada* - y Guillermo Beintmann, el holandés Renier Pijenburg, la rusa Victoria Malinowska - *Gitana con un niño* -, la polaca Milada Sindlerová - *Praga, Berlín y Una nota de Motrico* -, los argentinos Rodolfo Franco - *Una maja sevillana y La honra* -, Octavio Pinto y Ernesto Riccio (11), el uruguayo Carlos Alberto Castellanos - *Mascarada* - y el italiano Guido Caprotty - *Ojos de la noche y Flores débiles* -, todos ellos habituales como veremos de las exhibiciones individuales y componentes, por tanto, del escenario madrileño de aquellos años. Esta sala de artistas extranjeros se definía para la crítica por un derroche de luz de la que carecía el resto de las salas: *"es la única en la que el público se ve libre por completo del color de 'pintura' de la paleta vieja, tenebrosa, hollinosa de museo, que tan difícil es desterrar de este país de luz. Los coloristas revolucionarios suelen ser pésimos dibujantes y el descrédito que con su ignorancia palurda del dibujo acarrear al sistema es aprovechado por los tenebrosos para rechazarlo todo, no sólo la sistemática carencia de estructura, de dibujo sino hasta de color lleno de vibraciones luminosas, la acentuación de los matices que en la realidad distingue siempre... En esta pintura nuestra de puchero nunca hay caras verdosas, ni de blancurazaulante, ni de rubio de espiga, ni de tez de manzana, ni nada de cuanto en el color de figuras, países y ambiente constituye el matiz distintivo... En esta sala no se descansa, aunque no sean de interés las obras que encierra..."* (12)

En las siguientes muestras de 1920 y 1922 participaron, entre otros, los italianos Caprotty y Dal Re, la inglesa Nelly Harvey, el húngaro Segismundo Nagy, los alemanes Beintmann y Sollmann y la argentina Zulema Barcons.

Mucho más notable es el gran número de exposiciones individuales que realizaran los artistas extranjeros en España, siendo la primera de ellas cronológicamente la de Segismundo Nagy.

SEGISMUNDO NAGY

El pintor húngaro Segismundo Nagy llega a Madrid en febrero de 1915, tras una corta estancia en el País Vasco, donde expuso en San Sebastián y, después, en Bilbao. Antes de estallar la Gran Guerra, había expuesto en la Galería Georges Petit alrededor de 60 cuadros con temas de su tierra natal, Hungría.

A partir de 1905, muchos de los pintores de Hungría reciben la influencia del postimpresionismo, fauvismo y expresionismo; tres años después, el movimiento impresionista y naturalista húngaro se diferencia ya del europeo por sus formas más detalladas y más compactas que llevan a composiciones menos disueltas y más cercanas a la realidad (13). Ésta será una de las constantes principales que se observan en el arte de Segismundo Nagy y que le permitirá triunfar ante la crítica madrileña. En paralelo, durante este mismo año 1908 se inauguran en Hungría la Casa de los Artistas y el Salón de Exposición Independiente de Hungría, dirigido por Miklós Rózsa. En 1913 tiene lugar la Exposición de los futuristas y de los expresionistas del Salón Nacional de Budapest.

Un año después, el asesinato en Sarajevo del príncipe Francisco Fernando provoca, como sabemos, el estallido de la Primera Guerra Mundial. Austria declara la guerra a Serbia, luego a Rusia, y más tarde, Hungría se encuentra implicada en el conflicto, momento éste en que la mayor parte de los artistas húngaros deciden salir del

país. Aunque la estancia de Segismundo Nagy en Europa había comenzado mucho antes del estallido de la guerra - recordemos que los artistas húngaros elegían para sus estudios artísticos París, no sólo por ocupar la capitalidad del arte sino además por encontrarse cerca de Múnich -, éste sería uno de los principales motivos de su refugio en España.

José Francés le recuerda como un muchacho de quince años recién llegado a París (1892) procedente de su casa paterna y con algunos conocimientos como aprendiz de un pintor decorador de Budapest. Allí comienza a trabajar con Bouguereau, y más tarde, con Teorier hasta su vuelta a Hungría, donde practicó la pintura religiosa e histórica al lado de profesores de la Academia de Budapest como Reuczur y Munkacsy. De nuevo en París, en 1911, la pintura impresionista de Manet, Sisley y Pissarro, y los cuadros de la India (1912) de Albert Besnard calan más hondo en su obra, que comienza a reflejar las costumbres su tierra.

Al estallar la guerra, le encontramos en tierras vascas recogiendo en sus cuadros costumbres, paisajes y tipos vascos que le dan una cierta fama en el norte de la Península. Después, en 1915, el Palace Hotel de Madrid acoge parte de estos cuadros como *Pescador del puro*, *El bote verde*, *Matrimonio de pescadores*, *Entrada de San Juan* (Pasajes), *Aprés le premier peché*, *La pexadora*, *Bebedores de sidra...* de los que el propio Francés reconocía que “*si la técnica deshecha, vibrante, esclavizadora de la luz y del color, con pinceladas tan pronto cortas y secas como desdobladas en serpentinadas ondulaciones, sorprendía a los profanos, en cambio sugestionaba el indiscutible espíritu de veracidad que tienen los lienzos de Nagy... Ama la luz y el plein-air sobre todas las cosas, y más que la serenidad fría, académica, supeditada a preceptos técnicos, prefiere la inquietud, la nerviosidad y los brincos de sol sobre gayas telas o campos recién floridos*” (14).

La crítica madrileña resaltó la técnica de sus obras, cercana a la de otros luministas europeos como el sueco Zorn, el francés Besnard, el inglés Brangwyn, el rumano Grigoresco, el español Sorolla o incluso el noruego Munch: *“lleva el impresionismo a los cuadros de composición; pone en las fisonomías una serie de trazos entrecortadores que se mezclan y se entrelazan, como una baránda de colores. A veces, empieza uno a sentirse escandalizado y falta un poco para reputar aquello como una tremenda extravagancia. Pero, contempladas las obras desde la distancia conveniente, todo cambia, ya no existe la revolución de colorines y queda sólo el conjunto armónico, la pintura unida y pastosa”* (15).

Tres años después, en 1918, le encontramos realizando su segunda Exposición individual en Madrid y participando en el mes de junio en la Exposición de Bellas Artes de Barcelona en el salón de los Independientes junto a otro extranjero, el alemán Paul Sollman y los españoles Lola Anglada y Juan Vila (16) pero antes habría que destacar su participación en la Exposición Nacional de Bellas Artes (1917) y más tarde, en la de 1920. Esta vez, fue en el “foyer” del Teatro Real (17) durante el mes de junio de 1918, lugar donde volvería a exponer en mayo de 1920. En 1918 presentó una colección de 72 cuadros de paisajes realizados en sus viajes a numerosas ciudades, regiones y provincias como Valencia, Cataluña, Guipúzcoa y Castilla, que alterna con retratos y desnudos. Entre ellos destacaron *La maja*, *Belleza valenciana*, *Clarette*, *En el cuarto de las naranjas*, *Antes del baño*, *Después del baño*, *Camino del huerto*, *Un cuento*, *El descanso*, *En traje de fiesta*, *La carga dorada*, *En el retorno de la pesca*, *La muchacha del mono*, *Mañana en el huerto*, *Alma de Valencia*, *Visentela*, *La Saguntia*, *Naranjeros*, *Carnaval de Sagunto*, *Jardín de ensueño*, *Tomando el sol*, *La costa brava* (sic), *Pescadores de caña*, etc.



Segismundo Nagy, *La muchacha del mono*
(*El Día*, Madrid, 25-6-1918)

Como decimos, la modalidad artística que cultivaba Segismundo Nagy era el impresionismo. Un impresionismo que, en España sólo existió de forma individual en algunos artistas, pero que interesó mucho a los críticos. Uno de ellos, Arturo Mori, apuntaba:

"Se habla con frecuencia del impresionismo en arte y casi nunca se acierta. Muchas veces se toma este concepto en tesis general, tan general que se califica de impresionistas, incluso a los que cultivan géneros tan pulidamente sentidos como el detallismo y el preciosismo impresionista, para otros, es simplemente el que sabe abocetar, y para no pocos, el maestro en lo que hemos dado en llamar pinceladas geniales... El impresionismo de Nagy, que es el verdadero impresionismo, equivale a un noble trabajo de selección del modelo y de acomodación a él en un momento de vitalidad artística, de inspiración violenta. Por eso un impresionista no puede detallar, ni entretenerse en aditamentos

imaginativos... Ha venido, en fin, a España, un formidable artista, a enseñarnos de modo claro y preciso lo que es impresionismo. Esto y el encanto que nos ha proporcionado su estilo de ensueño, es lo que tenemos que agradecerle a Segismundo de Nagy" (18).



Segismundo Nagy, *El cuarto de las naranjas*
(*Heraldo de Madrid*, 6-6-1918)

Otros, como Antonio de Hoyos y Vinent, resaltaban el color y el luz como elementos principales de su impresionismo pero siempre destacando las figuras del cuadro: *"Pintor exótico a modo de impresionismo vibrante, brillante y suntuoso, de extraordinaria riqueza de colorido y de modernidad casi exagerada. Consiguelo, sin embargo, dando la perfecta sensación de las cosas, y, al mismo tiempo, posee el secreto de la luz y el de la profundidad, junto al del color" (19).*

Otros vieron en su pintura la representación de una pintura moderna, donde se sumergían elementos clásicos como la representación de la realidad pero, también, el colorido y la luminosidad que recordaban el triunfo de un artista español, Joaquín Sorolla:

“Corrientes clásicas, modernas, modernísimas, confluyen - replicaba Dionisio Cruz - en su pintura. Su luz es voz de timbre fresco, nuevo... Luz de atmósfera seca; luz española, castellana... Lejos nos vemos aquí de la España de pandereta y de la España trágica. Esta es una España opulenta, sonriente, afable, digna y noble; en ella la forma es majestuosa plenitud, y juego eurítmico la aplicación de la energía” (20).

Esta evocación de su arte en relación con el pintor valenciano se ponía de manifiesto por el lugar de procedencia de sus cuadros: *“se halla consagrado a la región levantina, extrayendo de sus playas y de sus huertas toda la pletórica naturalista de sus azahares y sus líquidos zafiros, y tanto en su Retorno de la pesca, como en sus Naranjeros, ha sabido sacar el vigor todo de la realidad” (21).*

LOS PINTORES ALEMANES: BEINTMANN, BRANDT, KURT LEYDE, PAUL SOLLMANN-COBURG Y HANS POPPELREUTER

En abril de 1915, el Centro Alemán de la calle Alcalá reunía las obras de cuatro pintores alemanes, Kurt Leyde, Paul Sollmann-Coburg, Brandt y Beintmann (22). La muestra contaba unas 70 obras entre óleos, acuarelas y aguafuertes, en donde dominaron más los temas paisajísticos que los figurativos. Leyde exponía 18 cuadros y cerca de 30 aguafuertes entre los que destacaron *San Fernando desde el paseo Rosales, Nube sobre el tejado, Madrid desde el Manzanares, Ermita de San Isidro, Niñas con periódicos...*;

Sollmann presentaba varios paisajes de Granada y Tánger - *Alhambra desde San Nicolás, Tánger, Zoco grande, Anochecer, Granada...*; Brandt envió siete obras, entre las más aplaudidas se encontraban *Bombilla, De noche y Nocturno de Toledo* y, finalmente, Beitmann mostraba siete cuadros de motivos árabes. Entre los escasos datos sobre esta muestra que aparecen en la prensa diaria debemos destacar la opinión de José Francés, quien consideró que las obras, a pesar de ser "*diferentes unas de otras en técnica y en mérito, tenían un aspecto común de modernidad, de audacias coloristas, de fervoroso entusiasmo frente a una de las más altas bellezas del Arte: el paisaje*" (23).

Tendremos que esperar al año siguiente para encontrarnos de nuevo con alguno de estos artistas. El primero de ellos fue Paul Sollmann, quien además participó en diversas exposiciones nacionales de Bellas Artes: 1915, 1917 y 1920; el 22 de noviembre de 1916 expone, en el Salón del Ateneo, 38 obras entre cuadros, estudios, apuntes y acuarelas en paralelo a las exposiciones del Círculo de Bellas Artes, la de los pintores y escultores belgas, la de los artistas vascos y la de Martínez Vázquez.



Paul Sollmann, *Dos paisajes de aldeas españolas*

(*La Esfera*, Madrid, 2-6-1917)

La colección del pintor alemán se centraba en paisajes de algunos de sus viajes por África y Granada, (lugar éste que había sido su residencia en los dos últimos años) de los que sobresalieron *La Alhambra desde el Generalife*, *Patio del Generalife*, *Calle de Granada*, *Triptico de Granada*, *Guejar*, *Pimientos rojos*, *Patio de Santa Isabel la Real*, *Las casas colgantes de Cuenca...*

La recepción en la prensa fue muy diversa, destacando sus efectos coloristas de índole impresionista: *“Al lado de estas obras francas, fáciles y realizadas con paleta mesurada, justa y acertada en juegos de luz y valores, tiene Paul Sollmann-Coburg otros lienzos que cualquiera diría no estar pintados por él. En ellos se manifiesta el espíritu obsesionado de un artista que lo interpreta todo retorcido, buscando una manera especial de obtener efectos de formas esféricas y convexas en poliedros de caras planas”* (24).

“Sollmann-Coburg es un exaltado luminista y un minucioso y denotado observador, de los pocos que al pintar se olvidan hoy de cómo pintaron otros, atento sólo a su visión y poniendo al reflejarla su leal saber y entender” (25).

En junio de 1918 participa en la Exposición de Bellas Artes que se celebró en Barcelona en la sección de Independientes junto a Lola Anglada, Segismundo de Nagy y Juan Vila (26), y en mayo 1920 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (27).

Asimismo, Kurt Leyde fue saludado con gran expectación por la crítica madrileña ante su Exposición individual en el Salón del Ateneo, en noviembre de 1917. Sin embargo, antes de su participación en el Centro Alemán durante el mes de abril de 1915 y de su siguiente actuación en 1917, había estado con anterioridad en España, siendo en 1913 cuando se dedicó por entero al estudio de los museos españoles realizando copias de los pintores clásicos españoles como Ribera o Velázquez, que le permitió un buen

conocimiento de nuestra pintura y le garantizó una buena acogida en su segunda Exposición. También visitó numerosos lugares de Castilla y Andalucía hasta que se desencadenó la guerra europea, momento en que quiso regresar a su patria, pero las numerosas dificultades que existían le convencieron para que fijara su residencia en España.



Kurt Leyde, *Dos viejos saguntinos*
(*La Mañana*, Madrid, 8-11-1917)

A Kurt Leyde podríamos considerarle, dentro de la colonia de pintores extranjeros refugiados en Madrid, como el que mejor se adaptó a los presupuestos teóricos que predicaban los críticos de la capital. Sus conocimientos sobre la pintura tradicional española superaba a los de otros que, como el italiano Fernando Mignoni, el austriaco Baron Myrbach, el francés Fernando Laroche, el húngaro Segismundo Nagy, la checa Milada Sindlerová o sus propios compañeros alemanes no percibieron de igual

modo el sentimiento de lo español y, en concreto, del alma castellana como símbolo de la nueva generación tras el desastre del 98.

Antonio de Hoyos resumía ambas características de la siguiente manera: *"es curioso ver cómo 'sienten' los pintores extranjeros, que los azares de la guerra han hecho refugiarse entre nosotros, los tipos, costumbres y paisajes españoles. En cuanto a las dos primeras cosas, por regla general, perciben solamente lo más exaltado, exagerado y horrible. En esto no se ha variado nada. Entre los pintores de antes y los de ahora no hay más diferencia que aquéllos volvían sus ojos hacia Andalucía, hacia las escenas flamencas y las reminiscencias moriscas y los actuales se inspiran en Castilla, una Castilla también de personajes 'tipos', en que, sin embargo, está ausente el alma de Castilla.*

Por lo que al paisaje se refiere casi todos prefieren el impresionismo que, a decir verdad, 'va bien' con el fondo; pero es a condición de dos cosas casi imposibles; fijar la diaphanidad infinita de la atmósfera y sorprender el secreto del sol para dorar las piedras centenarias" (28).



Kurt Leyde, *Novios ansotanos*
(*El Día*, Madrid, 7-11-1917)

Tan sólo, decía Blanco Coris, habían hecho falta unos cuantos años para demostrar estos efectos en sus pinturas: *“en muy poco tiempo ha adquirido una luminosidad de paleta y una soltura tan grande en la ejecución, que le colocan en la fila de los adelantados y de los que caminan por la buena senda del arte, dejándose de espejismos de escuelas impresionistas, modernistas y de ir tras los pasos amanerados de cualquiera de esos maestrillos que se creen los genios de la pintura española”* (29).

El conjunto de sus obras ofrecía para José García Mercadal una gran valentía por su dominio de una técnica y por su carácter español:

“Y es más de aplaudir porque siendo un extranjero se nos muestra triunfador con una paleta española - en algunos de sus cuadros parece sentirse el pincel de Sorolla -, aquí donde tantos y tantos españoles se empeñan en pintar con paletas de cualquier parte menos de la tierra que les vió nacer. En resumen, que la Exposición del Ateneo merece ser visitada, y el Sr. Kurt Leyde es un pintor que sabe lo que pinta, y sus cuadros llegan a emocionar, cosa que no consiguen los que habiendo nacido en España, han dado en la broma de pintar con galas” (30).

Los principales temas de los 59 cuadros que constituían una parte de su producción total durante estos años de residencia en España, se referían principalmente a tipos, campesinos, costumbres y paisajes de Madrid, Segovia, Levante, Toledo y Ávila como *El buen vino, Con mantilla negra, Tertulia Ansó, Plaza Mayor, Vista desde el Alcázar, San Juan de Caballero, Puente antiguo, Novios ansotanos, Los bebedores, El bebedor, Golfo, Madrid desde el Manzanares, Junto a la lumbre, Puerta de Segovia, Los dos viudos, Lavanderas, El Eresma, En las eras, El tío torero, Angustias, El Tajo,*

Calle de Anso, La buenaventura, Chula, Grupo de gitanos, Gitanos de viaje, Tres abuelos, ¡A la pradera!, Golfillo, El puente de San Martín, Con el borrico, Junto a la fuente, En tertulia, Pueblo en los Pirineos, Dos viejos saguntinos...

Algunos de ellos sobresalían por su luz aunque también *“predominan las ansias coloristas y el vigor en el trazado. La técnica no tiene para él ningún secreto y sortea las dificultades con una correcta desenvoltura”* (31).

En los cuadros de Leyde resaltaba su facilidad por representar, a diferencia de los demás, el realismo de la pintura española con unas tonalidades cálidas que le colocaban, como había dicho, Blanco Coris, en el camino de los adelantados del arte apartándose de las recientes escuelas (32).

“Han sido muchos los extranjeros - escribe Ballesteros de Martos - que vinieron a España; pero ninguno como Kurt Leyde se ha identificado con el ambiente español, hasta el punto de que si no se supiera de antemano que los cuadros expuestos en el Ateneo son debidos al pincel de un alemán se tomarían, en su mayor parte, por labor indígena, de cualquiera de nuestros más distinguidos costumbristas... En los cuadros de Kurt Leyde no hay ninguna extravagancia, ningún exotismo. La propiedad, la sinceridad más escrupulosa, el realismo más acendrado, resaltan en ellos... El pintor alemán tiene una paleta que envidiarían los coloristas más renombrados de la actualidad. Y lo plausible en él es que no abusa de ella, sino que sabe mantenerse dentro de la justeza y la realidad... Pero la nota característica de esta exposición es el españolismo. Kurt Leyde ha hecho una obra española. No porque haya pintado asuntos españoles. Es española en todos los órdenes, porque está sentida en español, concebida en español y resuelta en español. Y por serlo así, es tan interesante, tan sugestiva y tan meritoria” (33).

Kurt Leyde había sabido descubrir, reflejar, *“sorprender, algunos secretos de un país ambiente muy exóticos para él, que contribuirán a enriquecer su bagaje estético”* (34).

En febrero de 1920 Kurt Leyde, junto a Paul Sollmann, realizará en la Escuela de Bellas Artes de Málaga una muestra de cuadros (35).

Por último, el artista alemán Hans Poppelreuter llega a España cuando estalla el conflicto internacional de 1914. En febrero de 1920 inaugura una muestra de acuarelas y óleos en el Salón de Arte Moderno. El conjunto de sus obras pertenecen a su estancia en Palma de Mallorca y son el resultado, según publicaba la crítica, de los primeros años de su formación destacándose su tendencia a las técnicas japonesas y su estilo verista (36).

I. KOWALSKI

En diciembre de 1915 el pintor polaco I. Kowalski, refugiado en la Península como consecuencia de la guerra europea, mostraba 42 paisajes en el Hotel Ritz de Madrid. En paralelo, tenían lugar otras dos exposiciones de artistas extranjeros: la del francés Fernando Laroche en el Salón Vilches y la del austriaco Baron Myrbach en el Salón de Arte Moderno. El aumento de estas exhibiciones artísticas por artistas extranjeros en Madrid - desde enero de este año presenciamos otras dos, la del húngaro Segismundo Nagy y la de los artistas alemanes Beintmann, Brandt, Leyde y Sollmann - llevó a la crítica a considerar al paisaje español como punto de referencia para el arte extranjero mientras que la realidad era que la Península, además, se había transformado en punto de refugio para aquellos que huían de la guerra y, por ello, se apreciaba un aumento de exposiciones y la llegada de algunas de las tendencias modernas europeas:

“Halagador es para nosotros el rumbo que notables artistas extranjeros comienzan a emprender con cierta asiduidad. Al contemplar estos artistas la multitud de aspectos que el paisaje

ofrece en España, se entregan todos ellos a la copia de la Naturaleza con verdadero entusiasmo, y los tonos más calientes de la tela su impresión” (37).

El pintor polaco exhibía una colección de paisajes del norte de España, de Asturias, de la Sierra de Guadarrama, de Gredos y de los ríos Manzanares y Jarama - *Costa vascongada en Biarritz, El parador del bosque, Casas vascas, Costa nevada, Paisaje del Retiro* -, además de algunos que había traído de Noruega y Francia resueltos, según el cronista de *La Correspondencia de España*, “como un suntuoso colorista enamorado de las coloraciones vigorosas y de los tonos calientes, y su alma acierta a impresionarse con las bellezas del natural” (38), pese a representar, según José Francés, a las corrientes impresionista y postimpresionista: “El Sr. Kowalski es partidario de las modernas tendencias, y así concede la misma atención a interpretar el natural que a darles a sus cuadros un sentido decorativo” (39).

FERNANDO LAROCHE

Respecto a este artista francés, cuenta el crítico de arte Blanco Coris cómo el pintor Álvarez Sotomayor descubrió a Fernando Laroche, animándole para que presentara sus obras en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915. En el mes de diciembre de ese mismo año inauguraba una muestra formada por 90 cuadros en el Salón Vilches, paisajes venecianos y españoles que sorprendieron a la crítica por sus “*secretos de transparencia, de atmósfera... efectos luminosos que asombran, con fineza de tintas, sin el duro contraste del blanco en la luz y negro en la sombra. Tan bien entendida está la valoración de tonalidades, que con nota suave alcanza luminosidad deslumbradora. Como un grueso de color, que*

parece dejado a chorros del tubo, logra detalles y perfiles limpios, admira por las dificultades que ofrece tal procedimiento” (40).

Se trataba, sin duda, de otro artista con influencias impresionistas por su luminosidad y su color, un color que, según el crítico de *La Correspondencia de España*, “posee la maestría de moldear y dar forma sin necesidad de la línea; sus paisajes son hondos, llenos de ambiente, y lo que mirado de cerca se presenta como un apunte rápido, como una mancha de color, más lejos, en su verdadero punto de vista se reviste de todo lujo de detalles y efectos, y los contornos de la forma se destacan con toda precisión” (41).

El éxito de la muestra lo reflejaron algunos periódicos como *Heraldo de Madrid* que publicaba la venta de muchas de esas obras: “Apenas inaugurada la Exposición ha comenzado a vender; sobre muchos marcos se ve el tarjetón de ‘Adquirido’; y ¿sabéis quiénes compran a Laroche?... Entre prestigiosos coleccionistas le compran famosos pintores, y esta circunstancia hace inútiles los elogios respecto del mérito de la obra de Laroche” (42).

Al año siguiente, a finales de 1916, Fernando Laroche realiza otra Exposición individual inaugurada el 5 de diciembre en la Casa Vilches de la calle del Príncipe, donde muestra 50 cuadros con vistas de Asturias (Ribadesella, Llanes y Tereñes), Madrid (el Parque del Oeste, la Casa de Campo, el Manzanares y el Retiro) y Aranjuez, además de algunos estudios de rosas, fechados en 1915, que Blanco Corís se adelantó a defender: “Laroche pintando no es una bordadora que se refugia en el amaneramiento, sino un artista vigoroso que construye las formas con grueso de color, buscando los efectos de conjunto, la impresión de la frescura y de los aterciopelados matices de las flores” (43).

Su popularidad aumentó hasta tal punto que José Francés argumentaba que muchos artistas españoles comenzaban a realizar obras con elementos de la pintura de Laroche: “Fernando Laroche empieza a tener imitadores. En las exposiciones del Círculo de Bellas Artes estamos viendo grotescas tentativas de acercamiento a la fastuosidad cromática del ilustre

paisajista francés. Hasta ahora sólo nos hacen sonreír estas mascaradas pictóricas y este pobre empeño de grajos en cubrirse con plumas de pavo real. Acabarán, sin embargo, por indignarnos seriamente y entonces será llegado el momento de dar los nombres de los falsificadores...” (44).

Su impresionismo de técnica sencilla y comprensible se aproximaba aún más al gusto del público: *“Laroche es un pintor fácil, de concepción rápida, sobrio y elegante, que se apropia inmediatamente del natural, lo mismo aquí que en América, Francia e Italia, para trasladar al lienzo impresiones vibrantes, entonadas y sólidas, admirables” (45).*

“Fernando Laroche es un impresionista tan fecundo como avasallador. El paisaje se goza en la mayoría de los casos en rápidas miradas... las impresiones pictóricas de Laroche, tan aladas, tan vivas y rápidas casi siempre, que parecen consignadas en un abrir y cerrar de ojos” (46).

EL BARÓN DE MYRBACH

Una de las últimas exposiciones del año 1915 fue la del austriaco Barón de Myrbach en el Salón de Arte Moderno, José Francés uno de los pocos, si no el único, que se ocupó de dedicarle algún comentario, no apreció su arte que: *“carecía de la importancia y constituía una serie de tipos y paisajes de las provincias de Murcia y Alicante, interpretados con un criterio que pudiéramos llamar ‘fotográfico’ (47).* En enero del año siguiente, rectificó ese comentario en base a su clientela: *“ha expuesto el señor Myrbach, distinguido artista austriaco, una colección de acuarelas de costumbres españolas. La firma de Feliciano de Myrbach nos era conocida por sus dibujos e ilustraciones editoriales francesas... Su majestad la Reina Madre adquirió varias obras. Ilustres personalidades de la colonia austriaca siguieron el ejemplo de Doña María Cristina. Esto, unido a la proverbial hidalguía española que nunca como ahora debe ponerse de manifiesto con los extranjeros alejados por motivo cruel de sus patrias respectivas, hace que consideremos la exposición Myrbach como un éxito” (48).*

No obstante, hay que mencionar que anteriormente había realizado otra exhibición por tierras catalanas, en la Sociedad Athenea en Gerona durante el mes de abril de 1915, tras la segunda exposición del artista planista Celso Lagar. La muestra fue saludada con verdadera atonía después de la manifestaciones de Lagar que, ahora, comparaban con el arte realista, próximo al realismo, del artista austriaco (49).

NELLY HARVEY

Atraída por el arte español, Nelly Harvey había llegado a España antes de la guerra europea, hacia 1910; desde entonces había estudiado la pintura española y abierto un estudio en Madrid, donde daba clases. Integrada en el ambiente artístico madrileño participará en las exposiciones nacionales de Bellas Artes de 1910 y 1915 con los retratos de la señora de Soto-Candela con su niño, el duque de Santo Mauro y el de Vicente Pastor, obras que también exhibirá en el Salón Iturriz en 1916 y en 1920. En abril de 1917 presentará algunas de sus obras para participar en la Exposición de ciegos de Madrid.

El 5 de diciembre de 1916 fue inaugurada la Exposición individual de la artista inglesa Nelly Harvey en el Salón Iturriz, visitada por la Infanta doña Isabel y la esposa del primer secretario de la Embajada de Francia, Mme. Vieugué. Fueron 37 obras, entre retratos y paisajes, que destacaban por sus *“calidades y finuras... la factura es firme y sobria, el color bien entonado y agradable, y las figuras dan una verdadera impresión de vida”* (50).

Conocemos el nombre de algunas estas obras, como los retratos de los marqueses de Belvis de las Navas, el marqués de Belpuig, Mrs. Edwards, Carmen Elorriaga, Goy de Silva, el duque de Santo Mauro, María Martos, María Teresa Muguero, el conde de

Sedano... y los paisajes de Melilla, Gredos, Arenas de San Pedro y Toledo, obras que fueron calificadas por la ausencia de otras orientaciones más modernas y por su especialización: *"cada vez más en el retrato, al que consagra toda su devoción artística. La factura de su obra, en general, es cuidada hasta con exceso, y del tal prurito o norma de procedimiento brotan esos parecidos admirables y sorprendentes que se advierten en casi todos sus retratos, y esas calidades justas que tienen los ropajes que pinta"* (51).



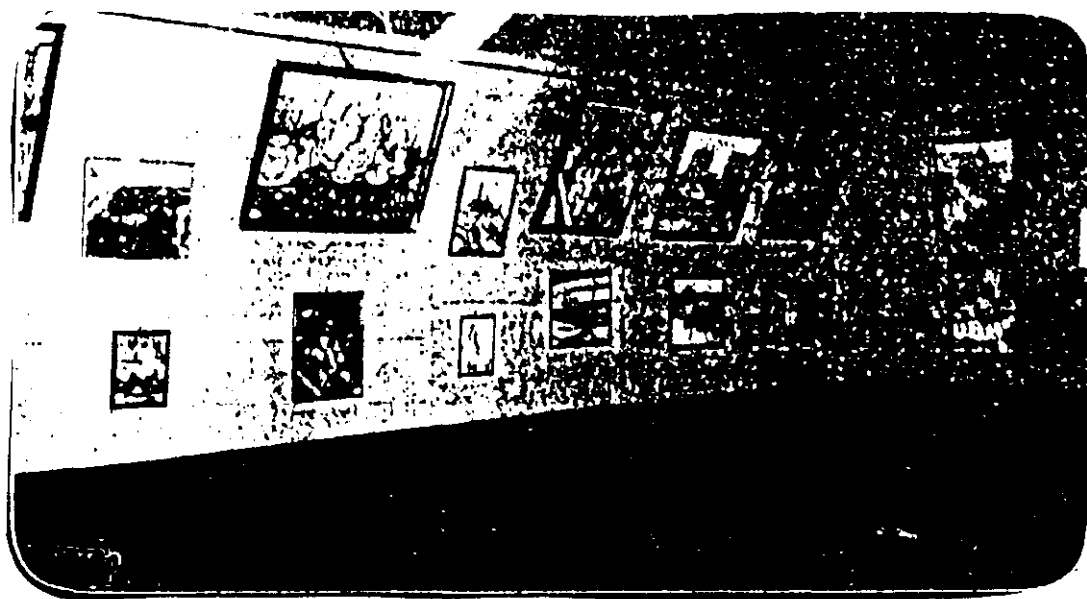
Nelly Harvey, *Retrato de Vicente Pastor*
(*El Día*, Madrid, 5-12-1916)

MILADA SINDLEROVÁ

Milada Sindlerová es una de las pintoras que huyeron de la guerra europea con dirección a Madrid. Checa de nacimiento, en París sería discípula de Carlos Guérin; en 1915 se instala en la Península y se integra en el ambiente artístico de la capital, alojando en su casa, en muchas ocasiones, a los artistas recién llegados a España y asistiendo a la tertulia de los sábados en el estudio de los hermanos Zubiaurre (52). En 1915 y 1917 participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes; en este último año realiza su primera individual en el Ateneo durante el mes de enero y hasta el 10 de febrero, asimismo en septiembre expone en el salas de El Pueblo Vasco de San Sebastián. En el Ateneo madrileño presentó 64 óleos y 12 aguafuertes y dibujos realizados en Madrid, Segovia, Galicia, tierras vascas y Granada (*Ribera de Vigo, Día gris en Vigo, Marea baja en Vigo, San Lorenzo* (Segovia), *Puerta* (Segovia), *Puerto de San Sebastián, Rincón del puente* (San Sebastián), *Balandro en reposo* y dos cuadros de Escocia, *Iglesia de San Nicolás* y *Puerta del polvorín*).

Su modalidad pictórica se basaba en un impresionismo definido por Federico García Sanchíz como “*verdadera obra, con la unidad de su espiritualismo evocador y su modernidad en la visión, y de su técnica*” (53). Para otros críticos como Francisco Alcántara y José Francés, era comparable a otros artistas españoles como Darío de Regoyos, Iturrino o Juan de Echevarría: “*melancólicos puertos gallegos y vascos, un encanto especial la pintura de la señora Sindlerova, ingenua y sobria. Se piensa en Regoyos, en Iturrino, e incluso en Echevarría. Y siempre bajo la obsesión francesa de los post-impresionistas, que en el último, a pesar de su personalidad, es indudable y manifiesta*” (54). A diferencia de lo que opinaba Juan de la

Encina, para quien su arte estaba determinado por una rigidez en su colores: *"su pintura tiene una cierta aspereza que a nosotros los nacidos en tierras donde el matiz cromático se asocia por modo maravilloso con el vigor, no deja al primer momento de producirnos una rara impresión. Hay, además, en su arte, voluntad de asir y destacar lo característico de cada lugar un como delectantismo por toda clase de luces y estados atmosféricos. Sin ser propiamente impresionista, ha adquirido en el impresionismo ese gusto por la luz y la atmósfera"* (55).



Interior de la Exposición de Milada Sindlerová
(*El Día*, Madrid, 25-1-1917)

Por otro lado, para críticos como Antonio de Hoyos y Vinent, el impresionismo se estaba quedando anquilosado a pesar del nuevo auge que iba a tener en España por la llegada de numerosos artistas extranjeros que practicaban ese estilo: *"es un género que está en decadencia, un género que quedará como una modalidad curiosa del arte... No me gusta el impresionismo; pero como creo que en arte todo lo que lo sea realmente es interesante y tiene su*

aplicación, pienso que el impresionismo sirve a maravilla para fijar esos momentos del paisaje en que un juego de luz, un contraste de colores o un fenómeno atmosférico dan a las cosas extraño prestigio... (de sus vistas de paisajes tan sólo, proseguía el crítico) son tres, a cual más interesante; ninguna de las tres parecen inspiradas por una ciudad verdadera, sino más bien por una de esas calenturientas evocaciones de pesadilla que nos causan opresión, casi angustia, una sensación que sólo habiendo ambulado por misteriosos rincones de España puede comprenderse" (56).



Milada Sindlerová, *Puerto del Norte*
(*El Año Artístico*, Madrid, enero de 1917)

En abril de este mismo año, colaboraría con sus obras en la futura Exposición de Ciegos que tendría lugar en la capital. Al año siguiente, en los meses de febrero y octubre, participa en el Círculo de Bellas Artes; en febrero lo hace con tres obras, *Puente de Ondárroa*, *Casas que ya no existen* y *Bodegón* junto a otros artistas como el uruguayo Carlos Alberto Castellanos, Esteban Domenech, Esteve Botey, Maximino Peña, Alfonso Quintana, Bernardini, Blanco Recio, Bujados, Castro Gil, Ferrer, León

Astruc, Gutiérrez Navas, López Ayala, Pascual, Fresno, ect. En octubre presentará una sola obra, *El pastor de Avila*, a la XXII Exposición del Círculo de Bellas Artes. A pesar de la mejora que había sufrido el local del Círculo de Bellas Artes en la distribución de la luz, el certamen fue muy criticado por los participantes que concurrieron a ella; entre ellos podemos destacar a Benjamín Palencia, Esteve Botey, Pedraza Ostos, Sanchís Yago, Vicenta Sanz, Varela de Seija, Verdugo Landi, Miguel Argiz, Vázquez Díaz, Eva Aggerholm, Inocencia Soriano, Juan José y Sixto Moret de la Llana, Eugenio Oliva, Parada Eguilaz, Ruiz Morales, Juan Ferrer, Miguel de la Cruz Martín, Luis Bráñez de Hoyos y otros muchos. Uno de estos críticos se preguntaba “¿*Quiénes forman el Jurado de admisión, que deja exponer tales crímenes?... el prestigio que ha conseguido, no puede ni debe consentir que se expongan ciertos mamarrachos bajo su tela.. Es de sentir, además, que el admirable salón que posee el Circulo sirva para colgar tanto mamarracho ingenuo o académico, estando ahora tan bien de luz, puesto que se ha intensificado la luz de él*” (57).

BETTINA JACOMETTI

Nacida en Holanda en 1894, ilustradora y dibujante de profesión, se encuentra en los primeros años de siglo en Berlín como pensionada; en 1914 decide venir a España cuando tenía 24 años de edad, así lo cuenta ella misma: “*Cuando la guerra estalló, me encontraba en Alemania. Yo tuve inmediatamente la idea de marchar a España, para dedicarme a mi trabajo, pensando que éste era el país menos amenazado por la guerra mundial y que permitía por esta causa a los artistas ganar más fácilmente su vida*” (58). Su pensión era de 18 duros, de los cuales el alquiler de su casa madrileña suponía 35 pesetas al mes.

Una vez en España - y, más concretamente, en Madrid -, comienza a relacionarse con gran parte de la intelectualidad de la época, asiste a cafés y a las tertulias de literatos y pintores, sobre todo al café del Gato Negro, donde se reunía con sus mejores amigos; sin embargo, sería a partir de los artículos de dos periodistas - Hoyos y Vinent desde *El Día* y José Zamora desde *El Liberal* - cuando comience a ser conocida como dibujante.

En febrero de 1917 prepara una muestra en el único Salón que le permite exponer sus “extravagantes” dibujos, la Casa del Pueblo de Madrid - también mandaría algunos de sus trabajos a la Exposición de Ciegos de Madrid (abril de 1917) -, organizada por la propia Agrupación Artística Socialista, que le invita a instalar sus dibujos en su biblioteca porque, como recuerda Federico García Sanchíz, *“a pesar de su maestría, tropezaba Bettina Jacometti con enormes dificultades para lanzar su obra entre nosotros. Ningún periódico se atreve a dar las rebeldías serenas y terribles del profundo pensador de la melena merovingia y las faldas lisas como un hábito ascético. Tampoco los acostumbrados salones burgueses acogerían en su ‘confort’ los gritos de la calle, las implacables acusaciones del lápiz vidente. He ahí el refugio de la Casa del Pueblo Y resulta curioso que haya ido a guarecerse en la morada democrática la labor más aristocrática, más de selección, más individual y altiva”* (59).

Federico García Sanchíz, además, apuntaba que uno de los principales motivos de este rechazo era su atuendo y sus hábitos masculinos, que no fueron bien vistos por gran parte de la sociedad española, pese a que este mismo crítico la describe como una mujer bohemía que *“gracias a su melena rubia, a su abrigo simple y varonil, a sus cigarrillos y a su arte; nuestra habitual tertulia cafetera evoca desde hace unos meses los cenáculos del Barrio Latino”* (60).

Otros, por el contrario, la recuerdan de la siguiente manera: *“Bettina presentábase lujosamente ataviada; pero su atavio acusaba cierta extravagancia. Un sombrero amplísimo muy raro por la forma y el color; una falda fuera de toda moda, con lunares de distintos tamaños y tono, y una*

blusa floja, llamativa por lo desaliñada. Pero se advertía que el género de la vestimenta era de precio... era alta, esbelta, delgada y en sus andares demostraba vigor varonil. Sus ojos, pequeños y azules, tenían una mirada dura, y su boca, de regulares dimensiones, constituía su mayor encanto” (61).

Su físico fue uno de los motivos principales de su destierro a Vigo, acusada de espía, asunto del que hablaremos más tarde; ahora detengámonos en apuntar algunos datos de esta Exposición en la Casa del Pueblo. El arte que había traído Bettina a España, dibujos calificados como literarios y psicológicos, fue asimilado a la vanguardia europea: *“Sabíamos, aunque vagamente, que pertenece a la escasa y noble minoría internacional del ultramodernismo” (62).*

En esta exhibición Bettina mostraba dibujos realizados a pluma, junto a seis paisajes, con una alta nota satírica similar a otros dibujantes como Forain o Abel Faivre; entre esos dibujos destacaron: *El corazón de la gran ciudad, Su dinero le cuesta, El abogado, La torre de amor, La fuente de la amargura, Balcón español, La tentación, La guerra, El deseo, Lujuria, La muerte, La repugnancia, El salto do psiquis*, etc. Como Federico García Sanchiz, hemos de preguntarnos: *“¿Entenderán los obreros la intención de la pintora? Creemos que no. Y no digamos la técnica, tan alta y sutil, que los mismos profesionales no la comprenden. No importa. A pesar de todo, existe la complicidad entre Bettina Jacometti y sus hospitalarios huéspedes. Ya nuestra lenta pero segura extranjerización no huele solamente a resinas de alcoba, que huele ya también a humo de fábrica, y sobre todo a humo de imprenta” (63).*

Sus dibujos extraños y originales recordaban asuntos literarios: *“dibujos a pluma, obtenidos con líneas curvas tendenciosas a la espiral, algunos de los cuales nos hace el efecto de estar inspirado en las obras de Wells” (64).* Para Federico García mostraban que *“Bettina Jacometti, en medio de la heterogénea multitud, exhibe su alma pura y de fuego sobre el fango de las otras almas, y expresa su asco de la manera más pulcra, con trazos exquisitos, firmes, como no podían menos de*

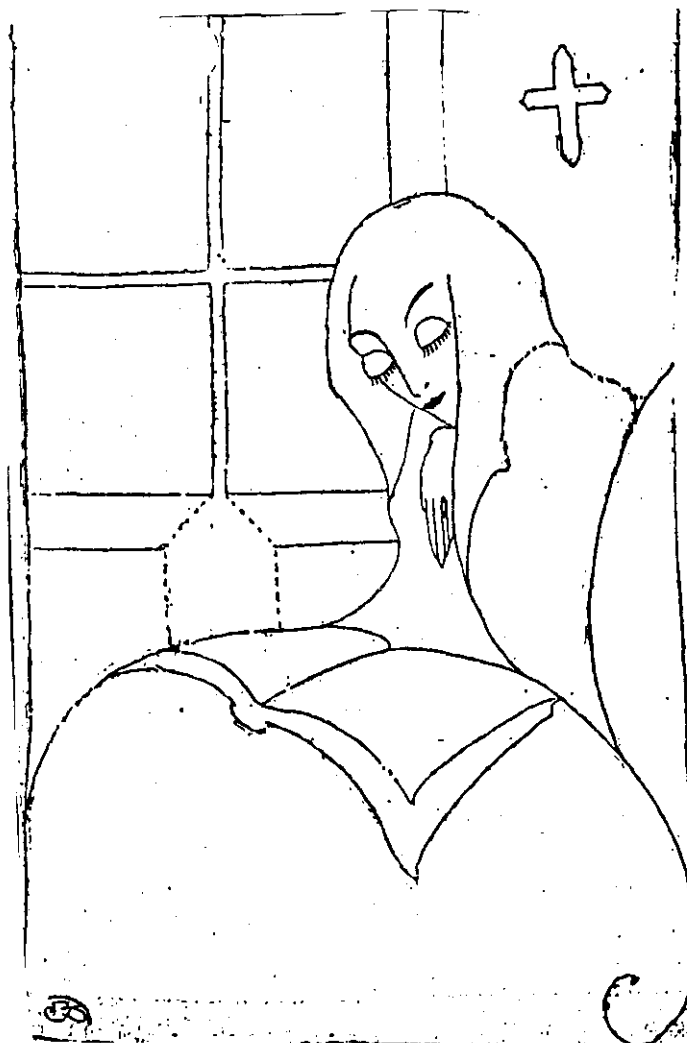
trazarlos sus dedos finos y blancos. Es una excelsa pescadora de monstruos, a quien apresa en una red de nervios hiperestésicos" (65).



Bettina Jacometti. *La solterona*
(*La Nación*, Madrid, 20-11-1916)

Finalmente Hoyos y Vinent, uno de sus descubridores, destacaba la alta calidad de representación de la realidad: "*Bettina Jacometti es una extraña e interesantísima artista. Hay en su técnica una sencillez infantil junto a una seguridad asombrosa. Posee percepción tan rápida, extraña y analizadora que le hace sorprender las cosas y luego convertirlas en símbolos, unos símbolos extraños y sobrecogedores, que, sin dejar de tener la claridad ingenua de la infancia, tienen una profundidad horrendamente real*" (66).

Pasados dos meses de esta exhibición, Bettina Jacometti es detenida por espía y llevada a una prisión femenina de Madrid. Entre las versiones que se barajaron sobre su detención circulaban principalmente que era una anarquista, que era una espía alemana que se comunicaba a través de sus dibujos de raros símbolos o bien que pretendía matar al Conde de Romanones. Desde la cárcel intentó defender su inocencia argumentando: "*Desde hace dos años estoy trabajando aquí. Mis dibujos han sido favorablemente acogidos por el público, cosa que me permite vivir independiente. Y si me obligan a salir de España perderé el fruto de mis esfuerzos*" (67).



Bettina Jacometti. Dibujo
(*La Nación*, Madrid, 20-11-1916)

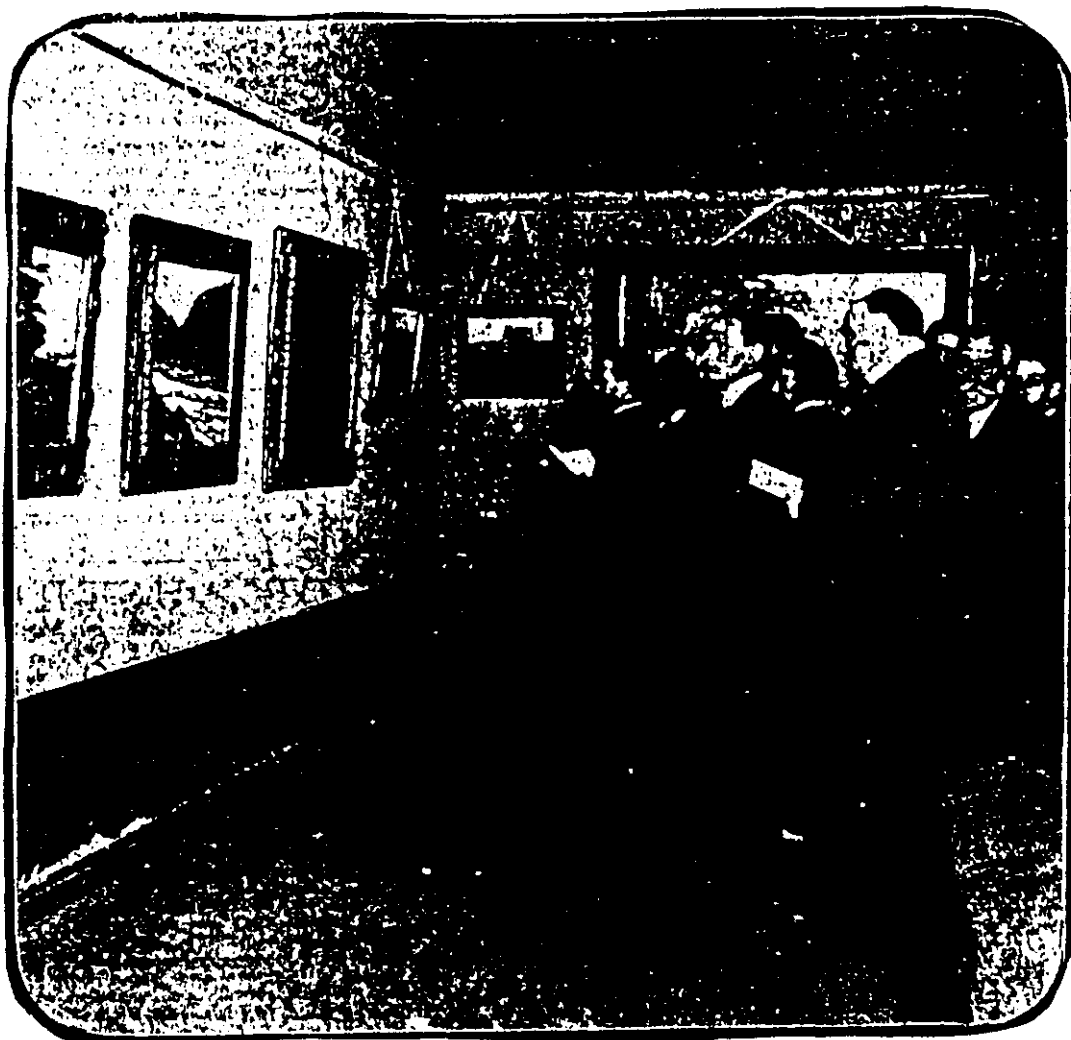
Todo había comenzado, según la crónica de los diarios madrileños, tras la clausura de su Exposición en la Casa del Pueblo, la cual había sido autorizada por las autoridades políticas. Bettina había continuado visitando dicho lugar donde, según ella, se reunía con amigos y charlaban de arte aunque, paralelamente, durante esas fechas se estaba fraguando un movimiento anunciador de la huelga general en España. Un día, el

diario madrileño *El País* publica una orden de detención contra ella. La policía la buscó durante más de quince días y a primeros de marzo, ya que el portero de su casa había alarmado a la policía porque hacía varios días que no se la veía entrar ni salir de su casa y existía la posibilidad de un suicidio o de una desaparición. Bettina vivía sola en la azotea, acompañada de un perro y un gato. Ante esta situación la policía decide intervenir asaltando la casa y registrando su baúl; en el que no encontraron nada extraño. Más tarde, es detenida y sometida a un interrogatorio, siendo acusada de anarquista y encarcelada. Los numerosos amigos que tiene intentan sacarla del apuro visitando al propio Ministro de la Gobernación y defendiendo abiertamente su inocencia en los diarios. Sin embargo, es desterrada y trasladada al puerto de Vigo donde debía embarcar hacia su patria, aunque antes, escribe una carta a Federico García Sanchiz, quien publica en *La Nación* parte de ella: *“Me han arrancado cruelmente de mi trabajo, de mis relaciones artísticas y de mis amigos. Me parece incomprensible que no quieran convencerse de que no soy un personaje digno de todo ese interés que quieren darme. Yo no me he ocupado nunca de política, solamente soy artista, y eso sí, con toda mi alma”* (68). Este sorprendente episodio no es, pese a todo, un caso aislado en tiempos de guerra sino que aparece en otros artistas, baste recordar la detención de los esposos Delaunay en Portugal por realizar unas composiciones con raras figuraciones (69).

FERNANDO MIGNONI

La proliferación de exposiciones en España, especialmente en Madrid y Barcelona, por el carácter neutral que gozaba en aquellos momentos de la guerra europea, fue un condicionante esencial para todos aquellos artistas que, como el pintor

italiano Fernando Mignoni, acudieron a refugiarse y así poder continuar su trabajo. Este pintor llegó a la Península en 1915 y durante ese tiempo se dedicó por completo al estudio de nuestros paisajes como los de Madrid y Segovia, obras que serían expuestas dos años después, en el Salón del Ateneo, durante el mes de febrero de 1917.



Interior de la Exposición de Fernando Mignoni

(*El Día*, Madrid, 5-5-1917)

Tras las exposiciones de alemanes, franceses, ingleses, rusos, austriacos, argentinos y uruguayos, ahora tenía lugar una modesta muestra que estaba compuesta

por 23 cuadros, entre óleos y pasteles, de los más diversos lugares, entre los que encontraban algunos de Argentina o Palermo: *Segovia, Tramonte, La cita, Otoño en el*

bosque de Palermo, Hacia los Alpes, La quebrada de Zules, Las tipas, Anochecer, El carnaval, El amanecer en el puerto de Buenos Aires, El convento, Tramonte en la nieve, El Parral bajo la luna, Arrabal madrileño, El Ayuntamiento de Fuencarral, Tarde de invierno en Fuencarral, Reflejos, El cañaveral, Un rincón en el puerto de Buenos Aires, etc.

La diversidad de sus cuadros en cuanto a los estilos aplicados, así como el gran dominio del color donde abundan los tonos suaves, hizo que parte de la crítica madrileña le considerara “como un escenógrafo, pocos son hoy los que le aventajan, porque sobre todos tiene un gran dominio de la técnica, una brava independencia de espíritu y un depurado gusto artístico... En estos cuadros vemos al pintor poeta, al artista que no considera la paleta como una cosa primordial, sino como instrumento para definir en color la poesía” (70).

El dominio de las diferentes técnicas como el óleo, el temple o el pastel suscitó las alabanzas de Blanco Coris, quien le animaba por su estudio del natural a diferencia de otros pintores de la misma época: “adelante con esas notas doradas, sanas y poéticas, tan realistas, tan simpáticas y tan decisivas. Usted va al natural sin ‘tanteos’ ni vacilaciones a interpretarlo personalmente, que es más noble y más sensato que seguir ensayando procedimientos infantiles como el de los modernistas” (71). Ese carácter escenográfico que aparecía en sus obras se debía, según José Francés, a los “teatros de Buenos Aires, primero; a los teatros de Madrid, después, consiste en que ha venido a desbanalizar, a ennoblecer el sentido de lo que debe ser el decorado en el teatro moderno” (72).



Fernando Mignoni, *Paisajes*
(*La Esfera*, Madrid, 9-6-1917)

MARTA SPITZER

Otra de las artistas extranjeras presentes en Madrid fue la francesa Marta Spitzer, quien había estudiado en la Escuela de Bellas Artes de Francia y que, ahora, sin ayuda de ningún maestro, inauguraba en el Salón Lacoste, desde el 19 de noviembre hasta el 4 de diciembre de 1917, una pequeña muestra que contaba con cinco esculturas en bronce tituladas *Muchacha oriental*, *Musa latina*, cabeza de *Joven criollo*, *Bailarina rusa* y el retrato de *Juan Pedro Altermann*.

Estos bustos en bronce estaban en la línea de la moderna escultura francesa de Bourdelle, Bernard, Maillol y eran un modelo a seguir y una invitación a los escultores españoles que como Blay, Benlliure, Inurria, Trilles, Bellver, Esteban Lozano, Capuz,

Garci González, Pola, Ferrant o Perdigón ocupaban los primeros puestos de la escultura española (73). Estaban definidos por *“una armonía lineal y donde se ofrece el ejemplo de una técnica sabia y sobria... Es el mismo amor a los cánones antiguos, a los ritmos augustos y eternos, a la solemne calma clásica”* (74). El sentido clásico en la escultura de Marta Spitzer provenía de la tradición siria y griega, en concreto, de esa línea que se había impuesto a primeros del siglo XX, el clasicismo procedente del arte occidental, o la primitiva o salvaje que Francisco Pompey señaló como el punto partida de la artista para pasar, más tarde, a *“modelar lo que generalmente desdeñan muchos; el sentimiento, el sentimiento de redondez y de planos que da el natural”* (75). La visión de estos planos en sus obras llevaban a una marcada sintetización que calificada por Antonio de Hoyos y Vinent como *“ultramoderna, audaz, intensa; los trazos son violentos, rápidos, claros”* (76).



Marta Spitzer.

El poeta Juan Pedro Altermann

(*Año Artístico*, Madrid, nov. 1917)



La bailarina rusa

(*Heraldo de Madrid*, 21-11-1917)

En otro orden de cosas, el mismo crítico aludía a la problemática de las escasas compras que realizaba el Estado en las exposiciones individuales en comparación con el resto de los países europeos, como el caso concreto del Estado francés, quien había adquirido de Marta Spitzer el busto de la *Bailarina rusa*: “Lo mismo que en España, cuando se inaugura una Exposición particular, ¿cuándo se va a establecer en nuestro país la costumbre de que el Estado adquiera en todas las Exposiciones que sean interesantes las obras, un ejemplar para enriquecer los Museos de provincias? Francia, Inglaterra, Italia y otros países tienen esa noble costumbre. El señor ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, flamante e inteligente, tiene la palabra” (77).

KOLINIC GOUSSEFF

En el Salón Mateu (Marqués de Cubas, núm 3, librería), otro pintor extranjero se sumaba al ambiente artístico de la capital. Se trataba del pintor ruso Kolinic Gousseff, quien exhibía una treintena de cuadros, entre pinturas y dibujos, durante el mes de abril de 1918. Refugiado en España como consecuencia de la guerra europea, se había integrado en el ambiente oficial de la capital asistiendo a las clases de pintura que Moreno Carbonero impartía en la Escuela de San Fernando.

Kolinic había cambiado mucho desde su llegada; así recordaba José Francés este cambio: “un adolescente con melenas y con ensueños terroristas en la cabeza, con las pupilas claras e ingenuas, y la gravedad dulce de un camarada de Pablo Vlassof, el protagonista de *La Madre*. Ahora Kolinic Goussef se ha cortado las melenas, habla un español simplificado, que contornea las palabras” (78).

A pesar de la escasa fama que obtuvo el pintor con esta muestra, sus obras fueron comentadas principalmente por sus dibujos que, bajo el nombre de *Apuntes a pluma*, representaban la imagen de “un Madrid nuevo y extraño en su simplicidad. Valora igual todos los términos y las más diferentes cosas. Deja solamente a los edificios, a los árboles y a las figuras su contorno, acusado con líneas gruesas e ininterrumpidas. Creeríanse que son de esas planas ingenuas, tentadoras de los colores planos, que se ofrecen a los niños para ‘iluminaciones’ a la acuarela; incluso también puede imaginarse que se hicieron proyectando el bordado de una tapicería” (79).



Kolinic Gousseff. *Iglesia de los Jerónimos*
(Año Artístico, Madrid, abril 1918)

El dominio de la línea en estas composiciones llegaba a crear, para Francisco Alcántara, unos “dibujos estructurales, esquemáticos, expresiones lineales de paisajes y caseríos, de las que el afán moderno de producir un arte tan expresivo como la ilustración del libro y del periódico exige cada día con más imperio, ha logrado obtener, buscando lecciones de sobriedad y de vigorosa expresión en el primitivo grabado en madera principalmente” (80).

Sus obras también destacaban por la utilización de un impresionismo basado principalmente en la linealidad y en la estructura, a diferencia del luminismo que se

practicaba en la Península: *“nuestro impresionismo - señala Edelye - está más en la luz y en el color que en el dibujo y en la forma, se debe a que los cuadros de Gouseff sorprendan un tanto y exijan una atención más concentrada para saborear sus indiscutibles méritos y bellezas”* (81).

Otro crítico añadía la importancia de los cambios atmosféricos de nuestra Península en el arte: *“esta suavidad, esta dulzura con que se nos ofrece la pintura impresionista extranjera, no anda muy acorde con la vehemencia lumínica de nuestro cielo y su vivo resplandor sobre las tierras españolas. Por esto sucede que encontramos siempre esta pintura de impresionistas extranjeros, hombres nacidos en país de brumas, pobres de expresión. Quisiéramos algo más fuerte, más palpitante, aun sin salirse de la tendencia impresionista”* (82).

En definitiva, las composiciones presentadas en la Exposición de Kolinic Gouseff no llamaron demasiado la atención, así lo demuestran el breve comentario de Ramón Pulido y sus escasas, por no decir nulas, intervenciones posteriores en la capital madrileña: *“La sinceridad nos obliga a decir que su obra no merece ni grandes elogios ni censuras; es un arte con tendencias a la originalidad en la técnica, pero sin que sea nota emotiva, que obligue al crítico a grandes comentarios”* (83).

GUIDO CAPROTTY DA MONZA

En abril de 1918, el Círculo de Bellas Artes de Madrid inaugura, en su salón de la plaza de las Cortes, núm. 4, una Exposición cuyo protagonista es el pintor italiano Guido Caprotty da Monza. Desde su llegada a España, había fijado su residencia en Ávila, donde llegaría a instalar una tienda propia de pintura; muy pronto es conocido por su particular representación de la estepa castellana, partiendo de la visión de un artista extranjero. Será desde la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1917 cuando la crítica

madrileña se ocupe más extensamente de su obra, destacando especialmente el cuadro titulado *Los ojos de la noche*, de un realismo mezclado con el arte de algunos artistas españoles como Ignacio Zuloaga.

En esta exposición del Círculo de Bellas Artes dividió el envío en dos apartados definidos, aquellos que representaban el realismo castellano, formado por 39 cuadros, y los 18 que bajo el subtítulo de "impresiones" mostraban las suaves notas del impresionismo a las que estaban acostumbrados los artistas extranjeros. A la primera pertenecen *Por tierras de Castilla*, *La cita*, *La voz de las tinieblas*, *Felisa* y *Nabucodonosor*, *La rogativa*, *El calero*, *Mirando al muerto*, *Anima mea in domine*, *El descenso*, *Los creyentes*, *El tío Feliciano*, *La confesión*, *Bestia humana de Fillol*, *Los mercados*, *La cita*, *El Cristo dormido*, *La ciudad dormida*, *El mercado de Segovia*, *Virgen roja*, *La fiesta de la señá Encarnación*, *Desde mi ventana*, *Los novios...* y a la segunda, *Flores débiles*, *Estudio para retrato*, *La mañana*, *Flor entre flores*, *La catedral de Burgos*, *Padre e hijos*, *El puerto de Boulogne Sur Mer*, *Las murallas de la leyenda*, etc.



Guido Caprotty da Monza, *La cita*
(*La Mañana*, Madrid, 18-4-1918)

El realismo de sus composiciones estaba definido por una paleta dominada por colores oscuros parecidos a los de Zuloaga; para Francisco Alcántara se trataba de una *"paleta algo extraña; en ella impera el betún, el asfalto, y esto le priva de frescura y energía, aunque facilite la expresión dolorida y melancólica que parece ser en cierto modo un ideal del artista"* (84).

Además de una paleta oscura, sus obras presentaban un aspecto semejante a los de la estepa castellana, aspecto que recordaba ese ambiente que define a los componentes de la generación del 98: *"son obras completas, acabadas, que denuncian un recio temperamento y un pincel seguro de si mismo que no retrocede ante ninguna dificultad. Luego nos asombra la perfecta asimilación al áspero ambiente castellano; no una asimilación convencional, sino una sincera y completa. Y, por fin, la firmeza del dibujo y el dominio de la luz"* (85).



Guido Caprotty da Monza, *Felisa y Nabucodonosor*
(*Heraldo de Madrid*, 13-4-1918)

Este aspecto del pintor italiano será reconocido por otros críticos como José Francés, para quien la representación del alma de España había sido muy bien interpretada. Estas opiniones nos trasladan de nuevo al problema de una renovación de la pintura moderna, en la que se ven inmersos, entre otros, los pintores vascos, rechazados por sus desmesuradas connotaciones francesas, a diferencia de lo que presentaba Caprotty quien, según la mayoría de la crítica, había captado el espíritu castellano a pesar de las inenitables matizaciones extranjeras: *"No es la exposición Caprotty una de tantas con ensayitos, bocetos, apuntes y obras de escasos méritos y proporciones como ahora se acostumbran, sino una verdadera exposición: la labor de un hombre consciente de su dignidad estética y el serio esfuerzo de un gran temperamento de pintor expresado en cuadros, verdaderos cuadros... Nada más lejos de un españolismo epidémico, pegadizo, que estos cuadros recios de la recia España castellana, creados por un italiano luego de cruzar por las tendencias de Francia y de Alemania... color y la línea hasta el sabor y el olor de la vieja Castilla, perdurable en su integridad a través de los siglos"* (86).



Guido Caprotty da Monza, *Vieja abulense*
(Año Artístico, Madrid, abril 1918)

También hemos de destacar la opinión de Edelye, defensor del arte de Caprotty por la representación de un arte que se sumerge en las raíces ibéricas y que era capaz de renovar el aspecto de esa España: *“De los pocos extranjeros que han comprendido a la España pictórica, tienen una bellísima representación en los cuadros... ha huido de la España de la pandereta de fácil mercantilismo, pero de escaso mérito y de absoluta falsedad, y en la peregrinación de artista buscó un corazón de Iberia, siguiendo la gloria, la ruta que nos señalara el gran Zuloaga, orientación feliz que había de llevar a nuestros pintores a la creación de un arte duramente español a la representación plástica de las grandes bellezas que atesora esta tierra, a una labor del más puro excelso patriotismo”* (87).

Pero, además, se alejaba de las tendencias de los pintores más jóvenes, que se lanzaban de inmediato a realizar una exhibición, algo que para muchos críticos constituía un verdadero disparate por su falta de madurez, lo que daba aún más fama al italiano Caprotty:

“¿Al fin surgía el pintor de grandes vuelos; al fin de entre esa juventud desorientada y titubeante, que trabaja para la galería y busca los fáciles éxitos, se destacaba el artista lleno de santa ambición, para arrebatarse a la Gloria sus favores! ¿Qué nos importaba a nosotros que el artista fuese extranjero? Para el arte no hay fronteras ni nacionalidades... Al lado de cuadros que nos recuerdan a los italianos de los últimos años de s.XIX, vemos otros que nos traen a las mentes los impresionistas franceses” (88).

VICTORIA MALINOWSKA

La artista rusa Victoria Malinowska, como tantos otros artistas extranjeros que estudiamos en este capítulo dedicado al arte foráneo en Madrid, se refugia en España tras el estallido de la guerra europea. Conocida ya por sus numerosas intervenciones en

otros certámenes públicos y en exposiciones nacionales como la de 1917, expondrá en junio de 1918 en el Salón del Círculo de Bellas Artes (plaza de las Cortes, núm. 4) una abundante colección de 107 cuadros con diferentes asuntos como paisajes de Madrid, Biarritz, Ondárroa, Pirineos... ; floreros, caseríos, bodegones y retratos como los de *Miss Mott*, *Pilar Zubiaurre*, *Retrato del guitarrista*, *Retrato de señorita*, *Gitana vieja*, etc; tras esta muestra volverá a exhibir sus cuadros de nuevo en el Círculo de Bellas Artes durante el mes de noviembre de ese mismo año.



Interior de la Exposición de Victoria de Malinowska
(*La Mañana*, Madrid, 20-6-1918)

Fue calificada como una pintora que practicaba un arte agradable y armónico por sus colores que configuraban “una serie de obras de orientación moderna, vivaces de color, muchas de ellas impregnadas de agradable ingenuidad” (89), pero no llegó a convencer a algunos críticos de arte como Rafael Domenech, quien rechaza su trabajo por ser obras

que “*parecen ser de un principiante en el arte, inexperiencia, faltas de visión y carácter infantil*” (90). Desde la revista *Blanco y Negro* se advertía a Malinowska que no desperdiciara sus dotes artísticos: “*Y si además se mira el natural con la preocupación de un arte infantil, es sumamente fácil llegar a resultados desastrosos. Nosotros sentiríamos mucho que, por malos consejos y preocupaciones equivocadas, la señorita Malinowska perdiese las dotes de un buen temperamento artístico que sinceramente creemos que posee*” (91). Sin embargo, en los cuadros de Malinowska como *Retrato del guitarrista* (92) se observaban las nuevas figuraciones europeas, en paralelo con la recuperación que algunos artistas franceses o italianos como Derain estaban realizando del arte nacional precedente.



Victoria de Malinowska, *Retrato del guitarrista Segovia*
(*Blanco y Negro*, Madrid, 14-6-1918)

Meses más tarde en enero de 1919, expondrá en Bilbao en la Asociación de Artistas Vascos, en abril en el Salón Iturriz de Madrid (93) y en mayo 1920, de nuevo en Madrid, en el Ministerio de Estado (94).

OHLSSEN

Otro artista extranjero fue Ohlsen, dibujante italiano de origen noruego, quien realizó una modesta Exposición en las dos salas del Centro de Empleados Civiles, ubicado en el tercer piso de la madrileña calle del Prado, núm. 20. Era un artista decorador como lo demostraron los frisos en color adornados con vegetales y frutas como mazorcas, melones y granadas que exhibía en dicho centro; además presentaba abanicos, entrepaños y numerosos dibujos como *El rastrojo*, *Cacharrería*, *Nacimiento*, *Eliodoro y el Paraíso* basados en dibujos egipcios y persas que formaban un total de 28 trabajos.

Nos queda tan sólo la opinión de Francisco Alcántara, quien calificaba su arte como la representación de *“la realidad, para mí tan sabrosa, tan llena de misterios, a un género de imaginativa traducción, cuyo atractivo entre cómico e infantil, constituye la más bella delicada forma de humorismo”* (95).

WYNDHAN TRYON

Wyndhan Tryon es uno de los pocos pintores ingleses que, como consecuencia de la guerra, fijan su residencia en Madrid. En el mes de noviembre de 1918 presenta en el Salón del Ateneo su primera individual, que dura quince días y está formada por 68 cuadros entre estudios de paisajes y dibujos realizados en diversas ciudades de la Península; *Guadix, Paisaje de Alcoy, El castillo de Cieza, Altea, El Mediterráneo desde Jijona, Cieza, Sagunto, Ariza, Jérica, Jijona, Mora de Ebro, Los mortigotes de Teruel, Nieblas, El verano, El barranco de las Salinas, Un barranco, Álamos blancos, La montaña mística, Picachos de barro, Higos chumbos, Tierra inhospitalaria, Calor, Los últimos rayos de sol*, etc. El arte de este pintor inglés, como el de tantos otros artistas extranjeros a los que hemos aludido, derivaba del impresionismo y del puntillismo pero con algunas características, según apreciaban José Francés y Blanco Coris, de artistas españoles del Siglo de Oro que impedían una definición clara de su arte:

“no es un modernista exagerado, ni tampoco un devoto del realismo clásico del natural; su pintura se queda en un término medio, falta de vibración y sobra de ambiente, resultando fría, monótona y apagada en general... su personalidad se manifiesta tendenciosa al modernismo, se nota la desarmonía producida por la combinación de las dos inclinaciones indicadas al comienzo de estas líneas, y que no revelan otra cosa que la impresión que en el ánimo del artista hayan podido sugerir las influencias de la pintura española en el tiempo que lleva trabajando en nuestro suelo, sobre el sedimento sugestivo infiltrado en su espíritu por los extraños procedimientos de los puntillistas idealistas y convencionalismos exóticos de los quitapellejos de Ribalta, Murillo, Ribera, Velázquez, Cano, Goya y Zurbarán.

El Sr. Tryon, a juzgar por sus obras, se encuentra en el punto de afirmar su tiempo en vacilaciones; estimamos que tiene más condiciones de pintor realista que de maestro del género de los fuegos artificiales de los dinamistas plásticos Boccioni, Carrá, Russolo, Martín, Severini, Soffici y Picasso" (96).

Los paisajes que exhibía, aunque pertenecían a la geografía española carecían, para Ballesteros de Martos, de un verdadero sentimiento que reflejara el carácter peninsular: *"casi todas notas cálidas del sol en paisajes desiertos, faltos de vegetación, y esa nota de sofocación, de desamparo, llega a darla intensamente en algún momento; pero, sin embargo, sus cuadros, para mi sensibilidad española, resultan, en general, fríos, sin carácter... carecen de espíritu, de ambiente; es decir, que si en vez de titularlos paisajes españoles dice que son de Marruecos o de su país natal, nadie se hubiese llamado a engaño" (97).*

Su carrera posterior transcurre recorriendo parte de la geografía española. Dos años después de su actuación en el Ateneo madrileño le encontramos de nuevo exponiendo en el mismo lugar, junto a otro artista inglés, Darsie Japp (98).

GEORGE OWEN WYNNE APPERLEY

George Owen Wynne Apperley (1884-1960) nace en el seno de una rica familia inglesa que le permite viajar desde muy joven por toda Europa. En 1904 visita Florencia, Roma y Nápoles, en donde realiza numerosos estudios y paisajes de factura impresionista. Al estallar la guerra se encuentra en España visitando numerosas ciudades como Madrid, Toledo, Sevilla y Granada pero logra salir y viajar hasta Inglaterra. Sin embargo, la guerra le hará regresar a España el 17 de marzo de 1916 (99).

Poco después se instala en Madrid, en calle de Fernando El Santo, que compartirá con la pintora inglesa miss Norton, gracias a la cual se introducirá en el círculo de artistas de la Escuela de San Fernando. Tras viajar de nuevo a Segovia, Sevilla, Ronda y Cádiz, llega en abril de 1917 a Granada, donde fijará su residencia y se encontrará con los artistas alemanes Paul Sollmann y Sigfrido Bürmann. En esta ciudad andaluza tomará contacto con el ambiente artístico a través de la Exposición que organiza el Ayuntamiento y el Centro Artístico en el patio del Colegio Mayor de San Bartolomé y Santiago (100) en donde, además, participan Ismael González de la Serna, Juan Cristóbal, Manuel Angeles Ortiz, Gabriel Morcillo, M. Antequera y otros.

En noviembre del año siguiente se le ofrece la oportunidad de exponer, por primera vez, sus cuadros en la capital de España, en el hall del Hotel Palace. La crítica madrileña le aprecia por su participación en exposiciones de París, Roma e Inglaterra, además por ser miembro del Instituto Real de Londres. En la muestra del Hotel Palace expondrá un colección de 47 obras entre paisajes, vistas de monumentos y de numerosas ciudades como *Albaicín*, *Primavera*, *Asunto de Granada*, *Asunto de Ronda*, *Asunto de Segovia*, y otras de tipos andaluces: *Tristeza gitana*, *Retrato*, *Bailarinas gitanas*, *Los ojos de mi gitana*, *Sonrisa*, *El tocador*, *La gitana misteriosa*, *Piclá*, etc.

Al día siguiente de su inauguración acudieron a visitarla los Reyes y numerosas personalidades del gobierno inglés aunque, a pesar de esto, el éxito de la muestra se vio empañado por algunas críticas como la de Antonio de Hoyos y Vinent, que la consideró un verdadero fracaso: *“Ni personalidad, ni espíritu, ni color, ni luminosidad, nada de nada. Todo es trivial, vulgar, absolutamente desprovisto de genio, de gracia, de vida. Aquellos paisajes igual pueden*

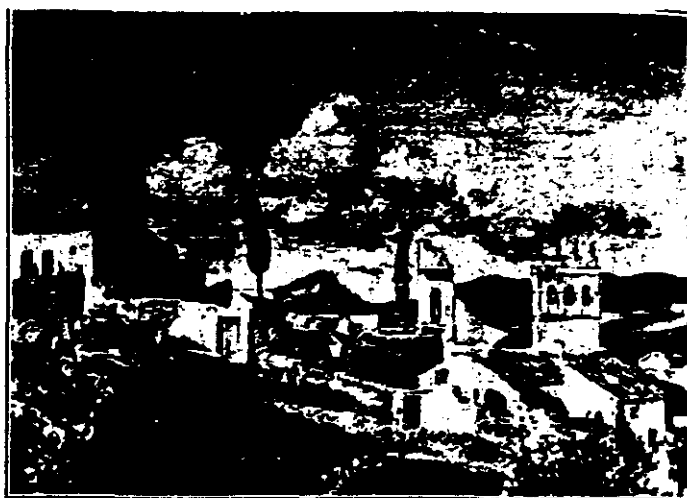
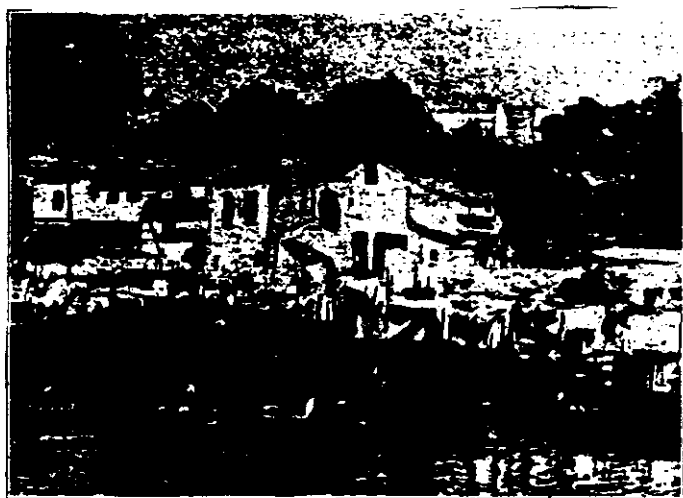
ser España que Francia, que el norte de África, que Italia, porque, en el paisaje, 'ser' no consiste en tener una torre, o una iglesia, o un castillo; consiste en guardar algo de la impresión sagrada que hace rememorar... La sensación, pues, es 'nada de nada' " (101).



Wynne Apperley, *La muerte de Pocris*
(*La Esfera*, Madrid, 8-6-1918)

Sin embargo, y como apunta el libro de José Carlos Brasas Egido (102), la exhibición tuvo una buena acogida por parte de un público que entendía lo que allí estaba representado, basado principalmente en un arte de formación académica, con algunos rasgos de prerrafaelismo y de simbolismo: "*Estas acuarelas son del estilo más español y grato a nuestro público; ni siquiera han sido levemente rozadas por la inquietud quimera que pone en el alma de muchos pintores modernos anhelos de una idealidad nada pictórica*" (103).

La carrera artística de Wynne Apperley siguió su curso; instalado definitivamente en Granada, continuó acudiendo a los certámenes anuales de Londres. Diez años después, el 3 de noviembre de 1928, expone por segunda vez en Madrid. En 1931, con la instauración de la República española, se traslada a Tánger, ciudad en la que permanece hasta su adhesión a la España nacionalista, y desde donde continúa enviando obras a las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1934 y 1936) (104).



Wynne Apperley, *Orillas del Manzanares* y *Paisaje Rondeño*
(*La Esfera*, Madrid, 8-6-1918)

RODOLFO TEWES

Para terminar esta relación de artistas extranjeros europeos destacamos la presencia de otro pintor alemán, Rodolfo Tewes. Las tendencias modernas, incluidas las impresionistas, fueron las principales notas que le caracterizaron. Asentado en España desde el estallido de la guerra europea nos encontramos a este artista extranjero viajando

por España y practicando su impresionismo en paisajes y naturalezas muertas. Tewes realizará una Exposición individual en el Ateneo de Madrid en diciembre de 1918, en donde exhibirá paisajes madrileños y andaluces, y bodegones: *Paisaje de Andalucía, La Virgen del Puerto, Primavera en Torremolinos, Margaritas amarillas, Azucenas, Vista de Moncloa, Puente sobre el Manzanares*, etc.

Tewes cultivaba, según Juan de la Encina, un cierto aire moderno en el cromatismo y la construcción de sus obras que hacen que se le llegue a comparar con el artista vasco Francisco de Iturrino: *“preocúpale mucho lo estructural de las formas, y sobre la clara y precisa determinación de éstas, modula con nervio sus armonías de color. A veces la firmeza, la determinación estructural, priva sobre lo sutil de la modulación... Establece el Sr. Tewes con seguridad los planos y los empapa luego en luz... a Iturrino el color le embriaga, y en presencia de él, olvida por completo la estructura, y con rapidez inaudita de poseído arroja gentilmente sobre el lienzo finas y esplendentes tonalidades con ligerísimas alusiones a la forma del paisaje. Así sus paisajes son a veces confusos de forma; pero en cuanto halago del sentido visual. El Sr. Tewes es probable que vea la estructura de un paisaje antes que su color. Y establecida ésta idealmente, luego, reflexiva y cuidadosamente, establece la armonía cromática”* (105).

Los pocos datos de su biografía, además de las escasas notas artísticas que reflejaron los críticos, nos llevan a aventurar que fue un artista que practicó un impresionismo algo realista donde, según Antonio de Hoyos y Vinent, *“sobre todo en los paisajes está muy bien, sin embargo de un raro fenómeno que hace que la luz esté mejor en las ‘cosas’ que en el aire y el cielo”* (105).

III.1.1. NOTAS

(1) Jaime Brihuela, *La vanguardia artística española a través de la crítica (1912-1936)*, Tesis editada por la Univ. Complutense, Madrid, 1982, p.261-262.

(2) José Francés, “Ajenas Miradas”, *El Año Artístico*, diciembre de 1917.

(3) En julio de 1920 exhibe sus obras en el Salón de Arte Moderno de Madrid. José Francés, “Memoranda”, *El Año Artístico*, Madrid, p.296.

(4) J. Blanco Coris, “Arte y Artistas”, *Heraldo de Madrid*, 8-5-1917.

(5) Juan Antonio Gaya Nuño, *El Impresionismo en España*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1971.

(6) Federico García Sanchíz, “Exposición Milada Sindlerová”, *La Nación*, Madrid, 31-2-1917.

(7) Antonio de Hoyos y Vinent, “Exposición N.Harvey”, *El Día*, Madrid, 5-12-1916.

(8) J. García Mercadal, “Segismundo Nagy”, *La Correspondencia de España*, 11-6-1918.

(9) Catálogo Oficial de la *Exposición Nacional de pintura, escultura y arquitectura*, Madrid, Artes Gráficas “Mateu”, 1915.

(10) Vid., Capítulo V. Arte y Política en España durante la Primera Guerra Mundial: la Exposición de Legionarios de 1917.

(11) Este pintor argentino expondrá más tarde sus cuadros en abril de 1920 en el Ateneo madrileño. José Francés, “Memoranda”, *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1920, p.150.

(12) Francisco Alcántara, “Apertura de la Exposición de Bellas Artes”, *El Imparcial*, Madrid, 29-5-1917.

(13) Zsuzsa D. Fehér y Gábor O. Pogány, *La peinture hongroise au XX siècle*, Budapest, Kossuth, 1971.

(14) José Francés, “Un pintor húngaro Segismundo de Nagy”, *El Año Artístico*, Madrid, febrero de 1915.

(15) M.G., “Segismundo Nagy”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 3-2-1915.

(16) Anónimo, “La exposición de Barcelona. La pintura”, *La Esfera*, Madrid, 29-6-1918.

(17) En este mismo lugar, el Salón del Teatro Real, volvería a exhibir sus obras en mayo de 1920. José Francés, “Memoranda”, *El Año Artístico*, Madrid, mayo de 1920.

- (18) Arturo Mori, "El impresionismo en pintura", *El País*, Madrid, 6-6-1918.
- (19) Antonio de Hoyos y Vinent, "Segismundo Nagy", *El Día*, Madrid, 25-6-1918.
- (20) Dionisio Cruz, "Exposición Nagy", *La Nación*, Madrid, 25-6-1918.
- (21) Jesús Escartín, "Segismundo Nagy", *El Mundo*, Madrid, 5-6-1918.
- (22) Beintmann permanecerá en España un par de años más, en 1917 y 1920 participará en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Se dedicó al estudio de la mujer española y de sus costumbres. E. Garro, "Beintmann pinta a España", *Blanco y Negro*, Madrid, 10-11-1918.
- (23) José Francés, "Cuatro pintores alemanes", *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1915.
- (24) J. Blanco Coris, "Exposición Paul Sollmann", *Heraldo de Madrid*, 26-11-1916.
- (25) Francisco Alcántara, "Notas de Arte", *El Imparcial*, Madrid, 23-11-1916.
- (26) Anónimo, "La Exposición de Barcelona. La pintura", *La Esfera*, Madrid, 29-6-1918.
- (27) Correa Calderón, "Exposición Solmann Coburg en el Círculo de Bellas Artes de Madrid", *Hoy*, Madrid, 4-5-1920.

- (28) Antonio de Hoyos y Vinet, "Exposición Kurt Leyde", *El Día*, Madrid, 7-11-1917.
- (29) José Blanco Coris, "Exposición del pintor Kurt Leyde", *Heraldo de Madrid*, 2-11-1917.
- (30) J. García Mercadal, "La primera Exposición del Ateneo", *La Correspondencia de España*, Madrid, 5-11-1917.
- (31) José Lebrón, "Kurt Leyde", *La Nación*, Madrid, 5-11-1917.
- (32) José Blanco Coris, "Exposición del pintor Kurt Leyde", *Heraldo de Madrid*, 2-11-1917.
- (33) Ballesteros de Martos, "Un pintor alemán", *La Mañana*, Madrid, 8-11-1917.
- (34) Antonio de Hoyos y Vinet, "Exposición Kurt Leyde", *El Día*, Madrid, 7-11-1917.
- (35) José Francés, "Memoranda", *El Año Artístico*, Madrid, febrero de 1920, p. 37.
- (36) José Blanco Coris, "Exposición Hans Poppelreuter", *Heraldo de Madrid*, 24-2-1920; J.M.V., "Exposición Poppel Reuter (sic)", *Hermes*, Bilbao, marzo de 1920 y José Francés, "Un artista alemán: Hans Poppelreuter", *El Año Artístico*, Madrid, febrero de 1920.

(37) C. (José del Cacho), “En el Hotel Ritz”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 31-12-1915.

(38) Ibid.,

(39) José Francés, “Exposiciones”, *El Año Artístico*, Madrid, diciembre de 1915.

(40) S.A. “Salón Vilches”, *Heraldo de Madrid*, 21-12-1915.

(41) J.del C (José del Cacho), “En la sala Vilches”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 24-12-1915

(42) S.A. “Salón Vilches”, op. cit.,

(43) J. Blanco Coris, “Exposición Laroche”, *Heraldo de Madrid*, 5-12-1916.

(44) José Francés, “Varias exposiciones”, *El Año Artístico*, Madrid, diciembre de 1916.

(45) J. Blanco Coris, “Exposición Laroche”, op. cit.,

(46) Francisco Alcántara, “Notas de Arte”, *El Imparcial*, Madrid, 5-12-1916.

(47) José Francés, “Paisajes de España y paisajistas extranjeros”, *El Año Artístico*, Madrid, diciembre de 1915.

(48) José Francés, “Un pintor austriaco: Myrbach”, *El Año Artístico*, Madrid, enero de 1916.

(49) Colorit, “Les pintures den Lagar a Athenea”, *Aigua-Forts*, Gerona, 28-3-1915.

(50) Antonio de Hoyos y Vinent, “Exposición N. Harvey”, *El Día*, Madrid, 5-12-1196.

(51) J. del C (José del Cacho), “En el Salón Iturriz”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 28-11-1916.

(52) Federico García Sanchíz, “Exposición Milada Sindlerová”, *La Nación*, Madrid, 31-1-1917.

(53) Ibid.,

(54) José Francés, “Una pintora checa: Milada Sindlerova”, *El Año Artístico*, Madrid, enero de 1917.

(55) Juan de la Encina, “Milada Sindlerová”, *España*, Madrid, 1-2-1917.

(56) Antonio de Hoyos y Vinent, “Exposición Milada Sindlerová”, *El Día*, Madrid, 25-1-1917.

(57) Florisel, “Una lamentable exposición”, *La Renovación española*, Madrid, 3-10-1918.

(58) Anónimo, “Una artista extranjera en la cárcel”, *El Liberal*, Madrid, 15-4-1917.

(59) Federico García Sanchíz, “Bettina Jacometti en la Casa del Pueblo”, *La Nación*, Madrid, 27-2-1917.

(60) *Ibíd.*,

(61) Un ‘reporter’, “La holandesa misteriosa”, *El Imparcial*, Madrid, 21-4-1917.

(62) Ese, “Bettina Jacometti”, *La Nación*, Madrid, 20-11-1916.

(63) Federico García Sanchíz, “Bettina Jacometti en la Casa del Pueblo”, *op. cit.*,

(64) José Blanco Coris, “Exposición Bettina Jacometti”, *Heraldo de Madrid*, 25-2-1917.

(65) Federico García Sanchíz, “Bettina Jacometti en la Casa del Pueblo”, *op. cit.*,

(66) Antonio de Hoyos y Vinent, "Exposición Bettina Jacometti", *El Día*, Madrid, 14-4-1917.

(67) Anónimo, "Una artista extranjera en la cárcel ", *El Liberal* , Madrid, 15-4-1917.

(68) Bettina Jacometti, "Bettina Jacometti en el destierro", *La Nación*, Madrid, 25-4-1917.

(69) Vid., Capítulo VII. Itinerario del simultaneísmo en España: Robert y Sonia Delaunay.

(70) Ballesteros de Martos, "Exposición Mignoni", *La Mañana*, Madrid, 12-5-1917.

(71) J. Blanco Coris, "Exposición F.Mignoni", *Heraldo de Madrid*, 8-5-1917.

(72) José Francés, "Un pintor italiano: Fernando Mignoni", *El Año Artístico*, Madrid, mayo de 1917.

(73) J. Blanco Coris, "Exposición Marthe Spitzer", *Heraldo de Madrid*, 21-11-1917.

(74) José Francés, "Marta Spitzer", *El Año Artístico*, Madrid, noviembre de 1917.

(75) Francisco Pompey, "De Arte", *El Parlamentario*, Madrid, 27-11-1917.

(76) Antonio de Hoyos y Vinet, “Exposición Marthe Spitzer, *El Día*, Madrid, 21-11-1917.

(77) Francisco Pompey, “De Arte”, op. cit.,

(78) José Francés, “Un dibujante ruso: Kolinic Gousseff”, *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1918.

(79) *Ibíd.*,

(80) Francisco Alcántara, “El pintor ruso Gousseff, en el salón Mateu”, *El Sol*, Madrid, 27-4-1918.

(81) Edelye, “El paisajista ruso Gousseff”, *El Liberal*, Madrid, 5-5-1918.

(82) J. G. M. (José García Mercadal), “Dos artistas extranjeros”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 28-8-1918.

(83) Ramón Pulido, “Exposición Kolinic Gousseff”, *El Globo*, Madrid, 30-4-1918.

(84) Francisco Alcántara, “Exposición de G. Caprotty”, *El Sol*, Madrid, 15-4-1918.

(85) Antonio de Hoyos y Vinent, “Exposición Guido Capriotty da Monza”, *El Día*, Madrid, 16-4-1918.

(86) José Francés, “La exposición Caprotty”, *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1918.

(87) Edelye, “Salón del Circulo de Bellas Artes”, *El Liberal*, Madrid, 13-4-1918.

(88) Ballesteros de Martos, “Guido Caprotty da Monza”, *La Mañana*, 18-4-1918.

(89) Juan de la Encina, “Exposición de Victoria Malinowska”, *España*, Madrid, 27-6-1918.

(90) Rafael Domenech, “Exposiciones de arte”, *ABC*, Madrid, 27-6-1918.

(91) Anónimo, “Una pintura notable”, *Blanco y Negro*, Madrid, 14-7-1918.

(92) Publicado en *Blanco y Negro*, Madrid, 14-7-1918.

(93) Anónimo, “Unos lienzos de V. de Malinowska”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 12-4-1919, García Mercadal, “De arte”, *Correspondencia de España*, Madrid, 16-4-1919 y Anónimo, “La gran pintura V. de Malinowska”, *La Mañana*, Madrid, 27-4-1919.

(94) José Francés, “Victoria Malinowska”, *El Año Artístico*, Madrid, mayo de 1920.

(95) Francisco Alcántara, “La vida artística”, *El Sol*, Madrid, 16-6-1918.

(96) J. Blanco Coris, “Exposición Wyndham Tryon”, *Heraldo de Madrid*, 6-11-1918.

(97) Ballesteros de Martos, “Actualidad artística”, *Cervantes*, Madrid, noviembre de 1918.

(98) José Francés, “Memoranda”, *El Año Artístico*, Madrid, marzo de 1920, p. 99.

(99) José Carlos Brasas Egido, *Apperley. El pintor inglés de Granada*, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada. s. f.

(100) *Ibíd.*, p. 20

(101) Antonio de Hoyos y Vinent, “La de Wynne Apperley”, *El Día*, Madrid, 4-12-1918.

(102) José Carlos Brasas Egido, *Apperley. El pintor inglés de Granada*, op. cit.,

(103) Francisco Alcántara, “Las obras del acuarelista inglés Wynne Apperley en el Hotel Palace”, *El Sol*, 23-11-1918.

(104) *Vid.*, José Carlos Brasas Egido, *Apperley. El pintor inglés de Granada*, op. cit.,

(105) Juan de la Encina, “Exposición Rodolfo Tewes”, *España*, Madrid, 12-12-1918.

(106) Antonio de Hoyos y Vinent, “Notas de arte”, *El Día*, Madrid, 9-12-1918.

III.2. ARTISTAS PROCEDENTES DE HISPANOAMERICA

La expansión del arte extranjero en la Península, principalmente en Madrid, durante 1915 a 1922 se divide en dos grandes grupos: el que acabamos de estudiar procedente de Europa y el arte americano. Podemos clasificar culturalmente en dos movimientos el arte de las diversas regiones de Latinoamérica, el indigenismo, a partir de 1900, con la edición de *Ariel*, escrito de José Rodo en el que se defendía la tradición de la cultura autóctona y aquellas manifestaciones europeas que influyeron en los artistas americanos como en el caso español, Joaquín Torres García, con el noucentismo y el constructivismo; Diego Rivera con el cubofuturismo o Rafael Barradas con el vibracionismo.

Los artistas americanos acuden a España por dos causas fundamentales, porque son pensionados por sus respectivos lugares de origen, y como consecuencia del estallido de la guerra europea. Ambos motivos estarán ligados en muchas ocasiones. El destino de estas becas está en Europa, principalmente en París, pero el desencadenamiento del conflicto provoca su inmediata huida a países cercanos y neutrales como España, al que estaban unidos por idioma y cultura. Sin embargo, antes del conflicto llegaban jóvenes pensionados de las diferentes regiones de Latinoamérica a

Europa. Desde primeros del s.XX ya existen relaciones entre los artistas americanos y las tendencias artísticas europeas. Algunos, como Andrés de Santa María, José María de Velasco, Armando Reverón, Pedro Figari, Anita Malfatti, Emiliano di Coviati, Rego Monteiro, Tarsila do Amaral, Emilio Pettoruti, Xul Solar, Diego de Rivera, etc. desarrollarán también un papel destacado en el arte europeo (1).

En el período que nos ocupa, Argentina estará representada principalmente por los integrantes de la Asociación de Artistas Argentinos - Guillermo Butler, J.M. Gavazzo Buchardo, José A. Merediz, Curatella Manes, Alfredo Guttero - además de otros como Norah Borges, Rodolfo Franco, Francisco Bernareggi, González Garaño, Franciscovich, Ernesto Riccio o el escultor Alberto Lagos (2); de Cuba destacan Argudín, Manuel Mantilla, M. A. Santana (3) o Enrique Crucet (4); de Brasil L.H. Gutuzzo; de Chile (5), Alfredo Lobos; de Méjico, Diego de Rivera, Garza Rivera o Roberto Montenegro; de Uruguay, Joaquín Torres García, Rafael Barradas, Carlos Alberto Castellanos y otros. Todos ellos habían recibido becas de sus receptivos gobiernos para estudiar en el Viejo Continente pero todos terminaron viajando a París, lugar en el que vieron “in situ” aquellas tendencias simbolistas, impresionistas o postimpresionistas pero también, aunque en menor número, las de la vanguardia cubista y futurista, cuyos alumnos más aplicados fueron Diego Rivera o Rafael Barradas.

España y su capital recibían a estos artistas latinos, entre ellos los más conocidos fueron escritores y poetas como el argentino Alberto Ghirardo, quien llegó a dirigir la revista *Ideas y Figuras* en mayo de 1918, en cuyo primer número publicaba su programa: “*Pensamiento y acción. Ofrecer una tribuna libre donde puedan ventilarse con absoluta amplitud de criterio, todos los problemas sociológicos, intelectuales, artísticos y políticos que atañen a la colectividad... Y, principalmente, levantar el arte como pabellón de luz a cuyas proyecciones iremos*

haciéndonos mejores, más sanos, más buenos, más fuertes, más libres, porque su influencia nos hará más aptos para percibir la verdad y la belleza, almas del mundo” (6).

Su popularidad aumentó como líder del grupo de escritores latinos hasta tal punto que podemos encontrar en muchas crónicas literarias un resumen de su trabajo como el de la revista hispanoamericana *Cervantes*:

“Es Ghiraldo el hombre de las claras tierras trasatlánticas, que trae a la vieja patria fundadora la lumbrarada del sol del trópico, las impetuosidades, las utopías ardientemente sentidas de una raza virgen emprendedora y romántica, con restos de la ancestral reciedumbre ibérica e intuiciones de pueblo nuevo... Él es, entre nosotros, la encarnación de los hombres de aquellos países artistas de la América latina que, educados en el culto de veneradas tradiciones, saben jugarse la vida por el triunfo de las nobles ideas que creen justas. Aquí, este escritor argentino, es el prototipo ejemplar del americano sincero e impetuoso, que se asomó al mundo a través del arte y de los libros” (7).

Asimismo, podemos distinguir otros actos relacionados con el mundo del arte latinoamericano, sobre todo cabe destacar las relaciones que mantenían la República Argentina y España ya desde 1910 (8). Éstas se habían estrechado, principalmente, desde la constitución de una embajada española en Buenos Aires, publicada por Real Decreto de 13 de agosto de 1916 en *La Gaceta*. El ministro de Estado, Amalio Gimeno, exponía:

“El grado de prosperidad alcanzado por la República Argentina; los vínculos de raza que a ella nos unen y que tienen su principal apoyo en el crecido número de españoles que hallan en aquel país ancho y hospitalario campo a su actividad y a sus iniciativas, creando intereses materiales que cada día aumentan y se consolidan... han movido al Consejo de Ministros a tomar el acuerdo de proponer a V.M. la elevación de la categoría de nuestra representación diplomática en Buenos Aires, convirtiendo en Embajada la actual Legación allí establecida y a solicitar de las Cortes, en su día, los créditos necesarios” (9).

Las relaciones de España y América, argumentaba Goy de Silva, aumentaron con la creación de la embajada argentina como reflejo del inicio de una aproximación a los países latinos, pidiendo en 1918 la constitución de la embajada mejicana:

“A España conviene la mayor aproximación posible a todos los pueblos de su origen. Atraer sobre sí la atención que otros Estados más provisosos, más sagaces y ambiciosos reclaman, no para hacerles girar y vivir bajo el influjo de nuestra única luz, con vida de satélites, sino como a mundos libres y conscientes que tengan en nuestro solar patrio el campo neutral y el mercado común de sus intereses espirituales y materiales. A esta labor de aproximación, comenzado con la Argentina, elevando a la categoría de Embajada la legación de aquel país, debe España continuarla con México, accediendo a las aspiraciones de aquel pueblo hermano, manifestadas recientemente por la voz de su prensa popular...” (10).

Sin embargo, antes de estas fechas encontramos en Madrid otras organizaciones latinas, como consecuencia del incremento de población desde el inicio de la Gran Guerra y hasta 1922. Se trataba, preferentemente, de emigrantes transoceánicos de países latino-americanos con destino a Madrid, de tal modo que el Gobierno español se vio obligado a publicar órdenes dirigidas a todos aquellos residentes hispanoamericanos en España para que se inscribieran en sus respectivos consulados, como la publicada en *La Gaceta* el 27 de marzo de 1917 que informaba a los residentes argentinos.

De estas relaciones con Iberoamérica habían nacido algunas instituciones americanas como el Salón de Turismo Hispanoamericano; la Unión Iberoamericana, sociedad dedicada a todos los problemas de Latinoamérica, como la conferencia que realizó el arquitecto Belmás sobre “Nuestra política en América”; Unión Intelectual Latino-Americana, Casa Argentina, etc. Más tarde se constituirá en Madrid una nueva

asociación dedicada exclusivamente a los jóvenes americanos, que será llamada precisamente “La Juventud Hispano-Americana”; se formó en julio de 1918 (domicilio social se había ubicado en la calle Zorrilla, núm. 4). Presidida por Cristóbal de Castro y formada por algunos de los miembros de la juventud española, su objetivo principal era la cultura. Uno de los principales apoyos en sus comienzos sería otra revista de orientación hispano-americana, *Cervantes*, presidida por Andrés González Blanco, que se ofrecía como plataforma divulgativa: “*CERVANTES, que aspira a ser un órgano del pensamiento y del sentimiento, estéticamente expresados, de las naciones de habla castellana, no puede menos que enviar a la Juventud Hispano-Americana, que así se denomina la naciente asociación, su más sincero y efusivo saludo, ofreciéndole al mismo tiempo estas páginas como vehículo para la difusión de sus nobles propósitos*” (11).

En 1916 se producen los primeros intentos de su constitución como la llamada a los jóvenes a través de la revista *Cervantes*: “*Toda la futura grandeza en nuestra América está en manos de la juventud que estudia, preparándose a vivir intensamente una era nueva de la civilización humana... creando una nueva moral, plasmando formas originales de arte, agregando verdades firmes al acervo de las ciencias, inspirando la vida común en generosos preceptos de solidaridad social... Importa una nueva cultura, un nuevo criterio para medir los valores sociales, una nueva orientación del ideal colectivo hacia conquistas propias a la ventura de los hombres... Los jóvenes deben explorar rutas desconocidas en busca de inspiraciones y de estímulos para la vida humana... Una generación estudiosa puede marcar destinos nuevos a América; su civilización palpita en manos de los jóvenes...*” (12).

A finales de 1918, se celebra en la Academia de Jurisprudencia - Calle del Marqués de Cubas - la sesión inaugural de la Academia Hispanoamericana de las Ciencias y las Artes que se proponía cumplir once cláusulas: “*Primera. Procurar que el*

Gobierno español deje de ver las relaciones con Hispanoamérica como simples relaciones internacionales... Tercera. Que antes de terminar la guerra se reúna una Conferencia hispanoamericana. Cuarta. Que se asegure la validez de títulos profesionales liberales por Tratados... Quinta. El intercambio de profesores y sobre todo de alumnos. Sexta. Que se active todo lo referente a la protección de la propiedad literaria y propaganda del libro. Séptima. Cooperar a todos los esfuerzos para lograr mejores comunicaciones entre España y América... Octava. La creación de una Universidad Hispanoamericana... Novena. Debe proyectarse e intentarse la fundación del Palacio de América en Madrid... Décima. Que por todos los medios conducentes se active la celebración del aplazado centenario de Cervantes. Undécima. Que se active todo cuanto sea posible la erección de una estatua a Vasco Núñez de Balboa..." (13).

Con estos precedentes, antes de crearse la Sociedad de la Juventud Hispanoamericana su comisión recibió el beneplácito y las adhesiones de la mayoría de las revistas madrileñas y centros institucionales como el Ateneo de Madrid, Unión Ibero-Americana, Escuela de Comercio, Ayuntamiento de Madrid, Unión Intelectual Latino-Americana, Sociedad Artística La Constancia (Badajoz), Biblioteca Gallach, Sociedad Colombófila Onubense (Huelva), Casa Argentina, Centro Iberia, etc. (14).

La Sociedad se había creado con el apoyo de algunos inversores argentinos que pretendían que fuera, según cuenta Gómez Carrillo, *"una posada artística para albergar a los escritores y a los pintores que quieran perfeccionarse en sus respectivos oficios dentro de la sana y fuerte tradición castellana"* (15). Sin embargo sería su propia comisión quien publicase los objetivos de la nueva asociación: *"Es la unión más íntima de la juventud hispana en todas sus manifestaciones de arte, ciencia, religión e idioma; el intercambio de ideas y de tradiciones; el mutuo esfuerzo y ayuda para el mayor desarrollo y amplitud del comercio artístico; la suma, en fin, de actividades e iniciativas que todos aporten con el mismo móvil de esplendor y prestigio del habla castellana."*

Esta Asociación facilitará medios a todos los literatos hispanoamericanos para la publicación de trabajos inéditos, para la inserción de libros y novelas e igualmente ayudará en sus investigaciones, con toda clase de datos, a aquéllos que dediquen sus esfuerzos en el campo de la ciencia; organizará concursos artísticos de dibujo y pintura, literarios, científicos y musicales, etc... La creación de una revista hispanoamericana de arte y ciencia será una de sus principales aspiraciones, y a la que debe consagrar el mayor interés...” (16).

La constitución de esta asociación había sido bien recibida en los círculos artísticos madrileños porque, como reconocía Gómez Carrillo, *“lo que falta en Madrid es el espíritu de atracción, el secreto parisiense de ‘acoger’, el arte de saber hacer ver lo que se posee, la ‘propaganda’, en fin, para emplear una palabra de moda. Cuando la primera media docena de artistas americanos comience esa propaganda, otras muchas decenas vendrán. Y tal vez de esta posada para estudiantes salga, al fin, la verdadera fraternidad de la raza, que tanto predicán los políticos y que tanto descuidan los Gobiernos” (17).*

Asimismo, podemos distinguir otros actos relacionados con el mundo del arte latinoamericano como el Primer Congreso de Bellas Artes celebrado en España y organizado por la Asociación de Pintores y Escultores, el 21 de abril de 1918, *“el primero celebrado por artistas latinos en España, salga una protesta que yo tengo el honor de formular y proponer a nuestro criterio. Protesto contra la destrucción sistemática de obras de arte, ocasionadas por la guerra, durante la cual se celebra nuestro Congreso de Arte...” (18).*

Posteriormente, en 1920 *La Gaceta* publicaba por Real Decreto de 26 de marzo de 1920 un nuevo proyecto para aumentar e impulsar las relaciones hispano-americanas, “Un organismo oficial artístico-literario”, a cargo del delegado de Negocios de la República Argentina, Roberto Levillier y el ministro de Instrucción Pública y Bellas

Artes (19). Los vocales para la Junta de este nuevo objetivo fueron los españoles Joaquín Sorolla y Bastida, Enrique Martínez Cubells, Fernando Alvarez de Sotomayor, José María López Mezquita, Julio Romero de Torres, Vicente Lampérez y Romea, Antonio Palacios, Mariano Benlliure y Gil, Miguel Blay, Emilia Pardo Bazán, Mateo Inurria, Ramón Menéndez Pidal, José María Salaverría, Ramón Pérez de Ayala, Tomás Bretón, Salvador Falla, Rafael Domenech, José Francés, Jacinto Octavio Picón, Serafín Alvarez Quintero, Eduardo Marquina, Jacinto Benavente, Fernando Díaz de Mendoza y Emilio Thuillier (20).

Este comité español se encargaría de realizar las exhibiciones del artista argentino Francisco Bernareggi en Palma de Mallorca, las de González Garaño y Ernesto Riccio en el Salón Vilches y en el Ateneo de Madrid; además de los dibujos expresionistas de la argentina Norah Borges y las esculturas de Alberto Lagos (21).

En el campo de las artes plásticas nos detenemos en la primera Exposición de un artista americano, Rodolfo Franco.

RODOLFO FRANCO

En la septima Exposición quincenal organizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid, un mes antes de la presentación oficial en Madrid de la Asociación de Artistas Argentinos, otro compatriota, Rodolfo Franco, exhibía 40 obras durante el mes de marzo de 1917. Participaban, junto al aguafuertista argentino, dos pintores más, César Fernández Ardavín y Salvador Florenza. Las obras de estos artistas fueron consideradas como pintura “optimista” y más bien como un canto al arte que no seguía las tendencias

extranjeras, principalmente, refiriéndose a la Exposición que se estaba realizando en la Galería General de Arte y cuyo protagonista, Celso Lagar, exhibía por primera vez por esas fechas su “escuela” particular, el planismo. Dicho planismo, criticado por sus alardes futuristas y cubistas, será punto de referencia para la Exposición de esos tres artistas en el Círculo de Bellas Artes: *“Nada de recostarse dulcemente sobre el rutinario clasicista, nada de crear escuelas extravagantes y dislocadas; ni la ranciedad, ni el futurismo... Los tres expositores del Palace son dignos, con las naturales diferencias de escuela y procedimientos, de la más alta estima. Artistas del optimismo son porque andan hermanados por el mismo ideal de renovación que les hace huir de sistemas clasificados y de cánones rancios.*

El optimismo en el arte es su mayor grandeza. Vivir de la historia es ya un viejo y desacreditado cuento en el que no deben creer los que siendo jóvenes o teniendo joven el alma, marchan de acuerdo con las inquietudes de la vida y las brujas apariciones que van dibujando completamente el porvenir” (22).

Salvador Florenza presentaba 16 paisajes de Andalucía, Mallorca e Italia calificados por la crítica por su dominio del color como un “tanto tocados, quizás, de teatralidad, faltos de recatada poesía, paisajes demasiado ‘de todos’, pero agradables de ver” (23). Fernández Ardavín tenía instalados 18 cuadros, algunos de ellos retratos que la crítica relacionaba con el arte tradicional pero sin llegar a mostrar en ellos la personalidad del retratado: *“Aún no ha logrado perder Ardavín lo que nosotros llamamos ‘academicismo’, y que en literatura se llama conceptismo o retoricismo” (24).*

En cuanto al argentino Rodolfo Franco, presentó 36 obras entre aguafuertes y dibujos incluidos en el catálogo general entre los números 17 y 52 - *Sevilla, La juerga,*

El garrotín, El tango, Noche de debut (Café de Novedades), El ensayo, La honrá, Una maja de Sevilla, El debut de la Curi, Juerguistas, Callejón del agua, Fábrica de cerámica, La calle de la Feria, Las visperas, Santa María la Blanca, El puente de Triana por la noche, Paisaje de Sevilla en la noche, Interior de un patio, Barcas en el puerto, Posada de los amoladores, La farándula, etc... - casi todos ellos pertenecían a temas de costumbres de su estancia sevillana. Influido por famosos grabadores como Durero, Rembrandt y Goya, se le critica su falta de personalidad:

"Rodolfo Franco emplea con saber los recursos del procedimiento; recursos expresivos de la idealidad tales como dilatados fondos, matices casi imperceptibles del claroscuro, contrastes poderosos de luces y sombras; pero no olvide que estos recursos del aguafuerte no dispensan, ni en definitiva disimulan, los defectos estructurales, de dibujo, de encaje, de concreción de formas" (25).



Rodolfo Franco, *Maja sevillana*
(*La Esfera*, Madrid, 26-5-1917)

Sin embargo, antes de este viaje a tierras andaluzas, Rodolfo Franco había estado pensionado en París. De allí se trasladó a Mallorca en 1914, siguiendo al pintor Hermenegildo Anglada Camarasa y constituyendo, junto a otros artistas americanos como Roberto Montenegro, de quien hablaremos a continuación, y Gregorio López, lo que ha denominado Manuela Alcover “la triada angladiana” (26). Rodolfo Franco descubre el paisaje mallorquín dotando a su pintura de un preciosismo que el crítico Pagano distinguiría en sus obras: *“Franco, muy sensible al color, hacía una pintura clara, de mucha materia como el esmalte”* (27).

Después de su estancia en Madrid, al mes siguiente marcha a Barcelona donde realizará otra muestra con las mismas obras en el Círculo Artístico. José Francés, bajo el seudónimo de Silvio Lago, recogería las sensaciones que producían estos cuadros apreciando en ellos la influencia de Anglada Camarasa:

“Rodolfo Franco pinta cuadros al óleo, donde los seres y las cosas están vistos a través de un luminoso sorollesco y de una suntuosidad cromática aprendida de Hermen Anglada durante la convivencia de algunos meses con éste último en París... Subsistirán siempre la enérgica traza, el sentido gracioso del arabesco, la tendencia a la decoración, el amor a los tonos rutilantes y a las gamas ricas, y sobre todo, la sensibilidad aguda, refinadísima, que vibra frente a las expresiones bellas de la línea o del sentimiento con físico transporte de placer... Pocas veces el alma sevillana nos ha sido sugerida por el arte con tanta energía y tan acorde con los círculos concéntricos que la palabra Sevilla abre en nuestra alma al caer dentro de ella...” (28).

La historiografía latinoamericana le recuerda como uno de los pintores argentinos que recogieron en sus composiciones parte del arte español tradicional, principalmente, de Hermenegildo Anglada Camarasa e Ignacio Zuloaga, que se inició con Juan Carlos

Alonso, Jorge Bermúdez y continuó con Tito Cittadini, López Naguil, los hermanos López Buchardo, José Torre Revello y otros (29).



Rodolfo Franco, *Un rincón de Sevilla*
(*La Esfera*, Madrid, 26-5-1917)

ALBERTO CASTELLANOS Y ROBERTO MONTENEGRO

Tras las exposiciones de los artistas argentinos durante los meses de marzo y abril - la de la Asociación de Artistas Argentinos y la del argentino Rodolfo Franco - en el Salón que tenía alquilado en el Palace el Círculo de Bellas Artes, otro artista latinoamericano hacía su incursión en mayo, el uruguayo Alberto Castellanos y su Exposición de pinturas en el Salón Iturriz de la madrileña calle Fuencarral, número 20.

Alberto Castellanos nace en Montevideo e inicia sus estudios con Carlos María Herrera. En 1904 viaja, acompañado de otros pintores americanos a Europa; tres años más tarde, se encuentra en Madrid asistiendo a las clases de pintura de Joaquín Sorolla, quien le influiría en sus obras posteriores. En la primera década del siglo viaja a su ciudad natal y a otros países americanos como Bolivia y Brasil, además de participar en el Centenario de Buenos Aires y en Santiago de Chile. Después regresa a España y se instala como veremos en Pollensa (Mallorca). En 1917 le encontramos de nuevo en Madrid, donde expondrá en el Salón Iturriz y participará en la Exposición de Ciegos (abril de 1917); un año después, lo hará junto a su compañero Roberto Montenegro, muestra de la que hablaremos a continuación.



Interior de la Exposición de Carlos Alberto Castellanos

(*El Día*, Madrid, 4-4-1917)

El catálogo de la Exposición de Castellanos en el Salón Iturriz en 1917 estaba compuesto por 53 cuadros entre los que se pudieron ver: *Cargadoras de naranjas en Humayta* (Paraguay), *Las madrugaduras de las vigas* (Paraguay), *La estampa decorativa*, *Arcadia*, *El acecho*, *Día de niebla*, *Mondoñedo*, *La caza*, *Barrancas rojas* (Paraguay), *Vendedoras de pájaros*, *El bananal*, *Hora de siesta*, *San Rafael en enero*, *Galicia*, además de algunos paisajes de Cercedilla y Asturias y varios proyectos de tapices y vidrieras.



Carlos Alberto Castellanos, *Capricho decorativo* y *Mujer Paraguaya*
(*El Año Artístico*, Madrid, mayo de 1917)

Sobresalía un carácter decorativo que le llevaba a concebir los temas con un gran colorismo derivado de su influencia como discípulo de Sorolla y un exotismo procedente de su tierra paraguaya. Considerado en ocasiones como integrante de la pintura moderna, para algunos críticos como Francisco Alcántara se trataba de “un modernismo del que suele contraerse, a mi juicio, más que por profunda convicción por ‘snobismo’... Anotemos una espontaneidad decorativa que en la misma amplitud y especial cromatismo de este artista se revela como cosa íntima y sin relación ninguna con la ridícula preceptiva aceptada por la generalidad de los llamados decoradores de hoy” (30).

Sus cuadros decorativos también procedían de la influencia de otro pintor instalado en Mallorca en 1914, Anglada Camarasa, y de su círculo de discípulos, entre los que encontramos al argentino Rodolfo Franco y al mejicano Roberto Montenegro, con quien realizará en 1918 una Exposición conjunta:

“Usted es un pintor decorador, formidable por naturaleza, - replicaba Blanco Coris - si sujetase su pintura de cuadros a las escuelas, a los procedimientos que emplearon los grandes maestros antiguos y que continúan empleando los de la actualidad, usted sería un maestro más de la Pintura, ¿qué duda cabe!” (31).

Federico García Sanchiz admiró en la obra de Castellanos la escasa influencia del arte francés, que un mes antes había irrumpido en la capital mostrando algunas de las novedades artísticas europeas, presentes en las obras de la Exposición de la Asociación de Artistas Argentinos, constituida poco antes en París; además, resaltaba el interés de la calidad artística y la aplicación de unos colores sensuales que aludían a las tierras salvajes de América que la diferenciaba de otras con carácter más sensacionalista por sus novedades:

“Por regla general, las exposiciones que vienen celebrándose no interesan sino como actualidad periodística, en cuanto significan otro espectáculo que acaba de ofrecerse al público de las grandes ciudades. Una buena tarde acuden los fotógrafos a tal o cual sala, lanzan su fogonazo de magnesio, y ya no va más. En tales circunstancias, nosotros estamos obligados a indicar al curioso lector el nuevo refugio para sus ocios. Y debemos apresurarnos, no sea que la noticia pase a convertirse en ‘fiambre’... Casi por primera vez, un pintor americano no nos brinda sus imitaciones de las novelarias europeas, sobre todo las del bulevar, sino que trae hasta nosotros pedazos espléndidos de su tierra... ha pintado su país de una manera soberbia y sensual, y cada cuadro suyo tiene la ardencia del cuerpo semidesnudo de una Cleopatra, envuelta en telas cálidas y brillantes. De los

paisajes de Castellanos se desprende un perfume y un murmullo de germinación no interrumpida en las entrañas y en el aire de aquellos bosques, que pueblan la fauna y la flora más voluptuosas del mundo. Al lado de sus telas realistas, presenta Castellanos una serie de fantasías de color, delicias de retina, como 'impromptus' coloristas, juegos exquisitos de un temperamento de gran señor de la paleta... ¿Qué le falta a Castellanos? Tal vez un poco de afinamiento en la técnica aunque el artista alardea de su descuido del detalle, ya sea busca y consigue la sensación de conjunto" (32).

A este respecto, otro de los críticos que secundaba la misma idea fue Antonio de Hoyos y Vinent, quien aludía no sólo a los artistas argentinos por esas influencias francesas sino que recordaba los fuertes colores fauvistas de las pinturas de la Exposición de Celso Lagar en la Galería General de Arte en las que pudo ver, según él, el declive de la pintura parisina:

"Esta vez no se trata de mediocres imitaciones de la decadencia pictórica francesa, ni de asuntos que por su mismo cosmopolitismo carecen de interés, como no sea en manos de un artista genial; trátase de algo nuevo, original, sentido, algo en que la pompa lujurante de los modelos reúnan a maravilla con la bárbara riqueza del color. Es cosa exótica, cosa fuera de nuestros vulgares horizontes, arte raro y magnífico... Exposición adaptable a la realidad, y no manchas y bocetos de estudio que nunca deben de ofrecerse al público" (33).

Sin embargo, para otros críticos los fuertes colores de sus pinturas de Paraguay fueron descalificados por su falta de sensibilidad en comparación con otras pinturas que presentaba sobre paisajes españoles de la Sierra de Guadarrama o de escenas de Galicia. Esto nos indicaría, una vez más, el apoyo a una pintura sin connotaciones exteriores y la aceptación de una realidad palpable e inteligible:

“Las grandes perspectivas de la Sierra del Guadarrama y algunos cuadritos de tierras gallegas nos parecen bastante aceptables, sin imposiciones arbitrarias, por parte del artista. Pero muchas de las telas del Paraguay pertenecen a un género de pintura que no puede agradarnos en modo alguno” (34).

Por el contrario, el único que se atrevió a respaldar las obras de Alberto Castellanos fue Ballesteros de Martos. Para este crítico, el arte del pintor uruguayo pertenecía a la pintura moderna estableciendo así esa diferencia en el debate terminológico que se establece en el primer tercio de siglo, en el cual intervienen varios conceptos, uno, el arte tradicional u oficial, otro, el arte moderno que como su nombre indica aporta algo de la modernidad de su época y, finalmente, aquél que sobrepasa y va más allá de lo moderno acercándose a la vanguardia, lo ultramoderno:

“Carlos Alberto Castellanos entra de lleno en el cercado de los que hemos dado en llamar pintores modernistas... Sin librarse de las extravagancias, no emborracha con el ridículo, y sabe permanecer siempre en una dignidad de buen gusto, que no por lo fuerte y exótico está exento de delicadeza... Es un arte puramente objetivo que sólo logra despertar agradables o violentas sensaciones... Sus lienzos, trabajados con la espátula, en donde los colores se apelmazan y amontonan hasta llegar a lo inconcebible, tienen un alto valor decorativo... Para el arte decorativo no se puede exigir otra cosa que buen gusto, y el Sr. Castellanos lo tiene, como tiene, además, aunque no quiera o no sepa aprovecharla, cualidades positivas que harían de él un artista, en el noble, amplio y elevado sentido de la palabra” (35).

Posteriormente, en los salones del Círculo de Bellas Artes de Madrid (plaza de las Cortes, núm. 4) expone durante la segunda quincena de marzo de 1918, Carlos Alberto Castellanos junto al mejicano Roberto Montenegro, además de Federico Schultheis,

quien presentaba en una vitrina de la primera sala una colección de esmaltes traslúcidos sobre metales de plata, cobre y oro con motivos vegetales y de animales.

Estos dos artistas americanos vieron en París pasar el desarrollo de las vanguardias (36) pero, como señala Ballesteros de Martos, *"París no les perturbó como un vino endemoniado y embriagador. El viaje a París que hacían todos los americanos antes de ocurrir la tragedia no fue para ellos nocivo, puesto que lejos de destruir sus naturales disposiciones para el arte, encontraron cuanto pudieron apetecer para desarrollar sus cualidades y facultades"* (37).

Carlos Alberto Castellanos y Roberto Montenegro, procedentes de París, llegan a Mallorca en 1914 junto a otros artistas como Tito Cittadini, Adan Dihel, López Nagil, etc, siguiendo los pasos de Hermenegildo Anglada Camarasa. Allí se establece, según Manuela Alcover, una perfecta comunicación entre Mallorca y la colonia americana a través de Argentina y Cuba, hasta tal punto que en 1927 dos críticos de arte Joan Alomar y Miguel Angel Colomar, promocionan una *Missió d'Art a l'Argentina* (38).

Sería durante los años de la Primera Guerra Mundial cuando se forme la Escuela pollensina, que descubre el paisaje de Mallorca la mítica isla *"griega, arcaica y clásica. Mallorca corresponde a la visión fantástica, orientalista de aquel mediterráneo inventado por los simbolistas"* (39). Allí, la exhibición de sus obras se realizará en las principales salas de Mallorca como el Círculo Mallorquín, el salón árabe de La Veda, las Galerías Costa o el Salón Mateu.

En la muestra del Círculo de Bellas Artes de Madrid, a partir del 15 de marzo de 1918, Roberto Montenegro exhibió 62 dibujos realizados algunos de ellos a pluma, otros coloreados, entre ellos *Motivos mejicanos, Salomé, Adiós a la vida, Aladino, Omar-*

Kayan, Mascarada, Tipos de portada, Cabezas de estudio, Nocturno, De paseo, La soberbia, La envidia, Ironía, Telas antiguas, San Sebastián, San Jorge, Lujuria, Castidad, La lámpara de Aladino, Huicamina, El mercado, Flores rojas, La China poblada... mientras que su compañero, Alberto Carlos Castellanos, presentó *Primerose, Dyonisios niño, De la isla de la calma, Retrato, Atardecer, Sol poniente, Acantilado, Cercedilla, México duerme, Lago sagrado, Bacanal, Apolo y Dafne, Licosia, Ligea y Partenopa, Ulises en la isla de Ogygia*, además de tres óleos presentados el año anterior en la muestra del Salón Iturriz: *Cargadoras de naranjas en Humayta, Las madrugadoras de las vigas y El bananal.*



Carlos Alberto Castellanos, *Primerose*
(*La Mañana*, Madrid, 6-4-1918)

El juicio de la crítica madrileña se centró principalmente en las aportaciones que los artistas americanos habían realizado al arte español criticando, por el contrario, aquéllas que pertenecían al arte moderno europeo:

“Cuando Montenegro se siente español, su arte es sencillo, simpático y perfecto. Cuando pretende hacer lo que los italianos, holandeses y franceses modernistas, aparece retrocido y sacrifica la espontaneidad a los efectos de caracterizar la obra proyectada... Castellanos... ¡Qué empeño en querer imitar las extrañas facturas de esos desatentados enemigos de las bellas artes que se esfuerzan en buscar por caminos imposibles la imitación de la Naturaleza con el tan desacreditado ‘puntillè’, las sequedades de color y el modelado ingenuo y rebelde a las superficies y volúmenes de las formas!” (40).

Ballesteros de Martos, como había hecho en la Exposición de Alberto Castellanos del año anterior en el Salón Iturriz, adscribió las obras de estos pintores latinoamericanos a la corriente de pintura moderna:

“Montenegro y Castellanos, el uno dibujante y el pintor el otro, los dos encauzados en las más modernas tendencias, demuestran una vez más que en el arte todo se puede intentar y nada resulta absurdo ni extravagante cuando se tiene temperamento y un dominio absoluto de la técnica... el mejicano trae de París, de Berlín y de Londres las características de su arte; pero como él es un gran dibujante y además tiene cultura, sensibilidad y talento, resulta que sus dibujos, lejos de parecer remedos o copias, son la expresión de una manera que tiene que agradar por fuerza. (Castellanos) Originalidad, gracia, elegancia, riqueza, naturalidad, sinfonías de color, sorprendentes acordes cromáticos es lo que en ellos hay de manifiesto. Pintor objetivo, es colorista por excelencia, y logra impresionar con sus tonalidades cálidas y radiantes” (41)

La serie de dibujos de Roberto Montenegro evocaba elegantes y románticas escenas del simbolismo en los que, según el crítico de *La Correspondencia de España*, *“se advierte una gran imaginación, de la que se muestran esclavos los pinceles para componer cuadros fantasmagóricos, escenas de cuento de hadas, ilustraciones de poemas indios y cuentos árabes”* (42).

Antonio de Hoyos y Vinent calificó por separado las obras de Montenegro como simbolista mientras que Castellanos se mostraba como un apasionado por la luz:

“Montenegro es más fino, más elegante y conceptuoso; Castellanos más pomposo, exuberante y luminoso; uno posee el secreto de la línea, y el otro el del color. Los dos coinciden en un a modo de lirismo pictórico que concéntrase en un punto, en el comentario al asunto mejicano y luego se bifurca llevando en elección de asunto a Castellanos a la supresión de un neoclasicismo a Montenegro a las playas del símbolo alambicado y oscato que amaba Beardealey (sic), claro que ambos en su peculiar interpretación” (43).

Ricardo Saeza agregaba a los dibujos de Roberto Montenegro y a los óleos de Carlos Castellanos la siguiente opinión: *“sus últimos dibujos acusan una personalidad perfectamente definida, exenta de toda imitación... la elegancia impecable de la línea, unida a un delicioso sentido de los matices, en tono menor, gama apagada como en las ilustraciones de Aladino, o en vigoroso contraste de tonos crudos como en los motivos mejicanos, acaso lo más interesante y nuevo de procedimiento. Carlos Castellanos nos ofrece la novedad de una visión del paisaje mallorquín hallada al recuerdo del mundo mítico griego... Pero los óleos del Paraguay continúan siendo el núcleo principal de la obra de este gran artista. Un Paraguay afín al Oriente musulmán, sobriamente estilizado, cuajado de luz y de color, violento y armónico al propio tiempo” (44).*

Ballesteros de Martos, partidario de la concepción de estas obras dentro de la corriente moderna, explicaba que nunca pertenecerían al arte español y mucho menos en apariencias locales por ser tan variado y diferente del americano y de las influencias europeas que se observaban en sus cuadros:

“Tienen en común que su arte, obedeciendo a un refinamiento espiritual, a una alquitarada depuración del gusto... sus obras tengan, sobre todo, un gran valor decorativo. Son fervientes adoradores de la forma y del exterior de las cosas, de las brillanteces y de las suntuosidades. Como los

egipcios y como los griegos sólo ven la actitud tranquila y serena, y aportan ellos, por su parte, un sencillo gótico y ultramoderno en la estilización y el adorno... Montenegro es el más sutil y alambicado, el que más detalla y precisa; pero también el más eurítmico. Sus estilaciones jamás llegan al absurdo... Muchos dibujantes españoles se parecen en la factura y la tendencia a Montenegro; pero lo que en ellos es falso y ficticio, en el artista mejicano es propio y verdadero, responde a un modo de ser... Carlos Alberto Castellanos es un pintor de una poderosa personalidad... su estilo, con tener concomitancias modernas, se aparta de todo para hacerse singular, para no ser nada más que suyo. Trabaja con los colores como un escultor trabajaría con el barro. No hace pintura, hace relieve... no es sólo un pintor extraño y fantástico, un colorista fastuoso y cálido, enamorado de la luz vibrante, sino que ama también el natural, sabe ser elegante y distinguido, y encontrar en su paleta armonías suaves y apacibles, calidades y matices... Castellanos es sólo un pintor objetivo que únicamente siente lo que decora y armoniza, y jamás entrará en el alma de nuestro suelo, nunca aprisionará en sus cuadros el carácter de nuestra patria, tan vario y distinto en sus aspectos regionales" (45).



Carlos Alberto Castellanos, *De la isla de la Calma* y *Dyonisios niño*
(*La Mañana*, Madrid, 6-4-1918)

No obstante, en 1917, Alberto Castellanos participa en varias exposiciones tras su individual en el Salón Iturriz; en mayo participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes; al año siguiente, en el Círculo de Bellas Artes, colabora en dos exposiciones colectivas, la primera en febrero de 1918, en el IV Salón de Humoristas organizado por José Francés, que llevaba como subtítulo el de Artistas Decoradores debido al auge que estaban teniendo las Artes decorativas en España de la mano principalmente de los hermanos Larraya. Allí presenta cinco obras en una de las diferentes secciones de la muestra - caricaturas, sátira, humorismo, arte de estampa, artes aplicadas, escultura, muñequería y juguetería - junto a las composiciones de Juan Alcalá del Olmo, Antequera Azpiri, Bartolozzi, Manuel Bujados, D'Hoy, Echea, Grau Miró, Pedro Guezala, K-Hito, los Larraya - Aurora y Tomás -, Loygorri, Ochoa, Benjamín Palencia, José Robledano, José Zamora, Tomás Pellicer, Ramón Zubiaurre, Junceda, Fresno, Giraldez, etc. En esta exhibición la crítica calificó a Castellanos como un artista con un *"desenfreno imaginativo. Su fuerte personalidad entra en los bosques sagrados de Apolo, como un hipocentauro frenético y arrollador. Las tintas más extrañas, las más bárbaras armonías, las más detonantes coloraciones y los procedimientos más raros son las características de sus cuadros"* (46) y la segunda ésta a la que nos estamos refiriendo al lado de Montenegro y Schultheis.

Entre 1919 y 1929 vive en París, para regresar definitivamente a Uruguay, aunque dos años antes había recibido el encargo de decorar el pabellón de su país en la Exposición Internacional de París. Sin embargo, su consagración como artista tendrá lugar en 1942 cuando obtenga el primer premio en el Salón Nacional de Montevideo.

En lo que se refiere al mejicano Roberto Montenegro, antes de residir en París, había dado sus primeros pasos en el mundo de las artes coeditando *La revista Moderna de México* (1898-1911), después iniciaría su formación junto a Félix Bernardelli aunque ingresaría en la Academia de San Carlos matriculado en la carrera de Arquitectura, donde conoce a Diego Rivera, Angel Zárraga, Francisco Goitia, Benjamín Coría y otros. En 1905 es becado para realizar sus estudios de pintura en Europa; al año siguiente visita Madrid, donde conoce el taller de Ricardo Baroja. Su estancia es tan corta que en 1907 se encuentra matriculado en La École de Beaux Arts de París y en la Grande Chaumière (47). En el periódico *Le Temoín* publica algunos dibujos con caracteres Art Nouveau y cercanos a Aubrey Beardsley, con quien realiza un álbum de dibujos a tinta prologado por el poeta Henri de Reignier. Todos estos hechos serían recordados por el crítico Ricardo Saeza con motivo de la Exposición del Círculo de Bellas Artes:

“constituyó - refiriéndose a su primera exposición en el Salón Vilches a primeros de siglo - un éxito rotundo de crítica y de venta, y más tarde su álbum, editado en París y prefaciado por Henri de Regnier, nos habían ya dado a conocer el arte original y sutil de este artista mejicano, educado en la más pura escuela decorativa, y que fue el primero en traer a España - en momentos en que Blanco y Negro y La Ilustración Española y Americana acaparaban la ramplonería de nuestros dibujantes - la influencia beardsleyana” (48).

En París había conocido a Bracque, Picasso, Juan Gris, Hermen Anglada Camarasa y a otros pintores de la vanguardia aunque es curioso observar cómo no recibe ninguna de estas influencias. Tras huir de la guerra europea se traslada a Mallorca, como hemos visto, y expone en la Sección de Bellas Artes del Veloz Sport Balear, además de participar en la Exposición de Bellas Artes de Madrid y en Bilbao. Dos años después

realiza *La Lámpara de Aladino*, publicada por las Galerías Laietanas de Barcelona y exhibida en esta muestra del Círculo madrileño. Sin embargo, antes de visitar Madrid, volverá a exponer en Mallorca en el Salón árab de La Veda y en la colectiva de la Veda realizada con pintores extranjeros y mallorquines. En esta época publicará, en la revista *Baleares*, *Una Maja* (junio de 1917) y *Capricho* (noviembre de 1917).

Tras la Exposición con Alberto Castellanos, aunque antes había vuelto a exhibir sus obras en el Ateneo con Garza Rivera (49), regresa a Mallorca donde recibe el encargo de realizar los murales del Círculo mallorquín. En 1921 vuelve definitivamente a México junto a Diego Rivera, Adolfo Best y Manuel Rodríguez Lozano (50). Allí se introduce de lleno en el movimiento de pintura mural y realiza algunas de sus obras decorativas más famosas como *La Fiesta de la Santa Cruz*, para el exconvento de San Pedro y San Pablo, los murales para la Biblioteca Iberoamericana, los de la Hemeroteca de la Universidad, etc.

Sin embargo, su estancia coincide de lleno con la irrupción de un nuevo movimiento literario, el estridentismo, que aparece en la hoja volante de la revista *Actual*, número 1, firmada por Manuel Maples Arce, la cual incluía al final un “Directorio de Vanguardia” con la firma de los principales artistas de vanguardia, tanto europea como americana, entre ellos destacan muchos de los componentes del movimiento ultraísta en España como el uruguayo Rafael Barradas, Cansinos Assens, Ramón Gómez de la Serna o Mauricio Bacarisse además de pintores como Picasso, Lipchitz, Mondrian y muchos otros. Aunque no encontramos la firma de Roberto Montenegro, sí participó en este movimiento poético con la ilustración en la portada de

la revista *Kyn Tanika* (51). En 1934 funda el primer Museo de Arte Popular en el Palacio de Bellas Artes y en 1965 se le ofrece una retrospectiva en el Instituto Mexicano-norteamericano de Relaciones Culturales A.C (52).

ALFREDO LOBOS

En este mismo mes - abril de 1918 - tenía previsto exponer en el Ateneo de Madrid otro pintor americano, el chileno Alfredo Lobos, pero durante los preparativos de la muestra murió sin llegar a ver colgados sus recientes trabajos de su breve estancia en Andalucía y, en su lugar, aunque se mantuvieron sus obras, se instaló también la de los hermanos Larraya, Tomás y Aurora.

Alfredo Lobos había nacido en Santiago de Chile, en el seno de una familia modesta y estudiado en la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile. Tras el éxito de una Exposición individual que le permite viajar a Europa, se traslada a España para estudiar pintura en 1917, sin visitar París, como apunta Francisco Alcántara, en su crónica a la muerte de este artista: *"no sintió la necesidad de pasar por París, que quiso ante todo ser pintor español"* (53).

La Exposición estaba compuesta por 33 obras. Cuatro de ellas, con los números 18,19, 20 y 21 del catálogo, pertenecían a sus trabajos en Chile; el resto eran composiciones realizadas en Granada, Sevilla y Córdoba, entre las que destacaron *Puesta de sol (Granada)*, *Pinos de Alcalá*, *Alcalá de Guadaira*, *El Generalife*, *En la placeta del Abad*, *Patio de la Galería Azul*, *Interior alcarreño*, etc... y de las que Francisco Alcántara recordó: *"Mas en la nota delicada, romántica, tan natural y sencillamente poética de la*

luz plateada, algo de pleno día granadino en la ciudad, en sus calles y patios, que finamente percibió Fortuny y de manera tan asombrosa expresó, hay también exquisitas, que demuestran cuán amplio y dilatado era el camino que se alzó ante Alfredo Lobos" (54).

PASTOR ARGUDÍN PEDROSO

Otro de los pintores latinoamericanos que no siguió los caminos de la pintura parisina fue Pastor Argudín Pedroso, becado por el Gobierno cubano - el Ayuntamiento de la Habana -. Se traslada a España y consigue realizar su primera Exposición en el Centro Asturiano de la calle Alcalá en Madrid, durante abril de 1918, aunque antes había expuesto unos estudios de dibujos en la Escuela de San Fernando, de la que era alumno. En el Centro Asturiano exhibe una colección de paisajes y cuadros de costumbres - *Pumarada, Fuente, La formiga, Casa de Rosa Pinon, Un balago de hierba, La panera, Peña Unan, Antonia la castiza* - que le califica como un pintor afín al arte oficial español:

"Aparte de su valor artístico, tiene para nosotros una simpática significación, puesto que la presencia en nuestra patria de los pensionados de América es prueba del respeto y cariño que España merece a las naciones que antes fueron sus hijas, y de continuar la tradición gloriosa de la pintura española... Argudín, con un amplio concepto artístico y merced a su laboriosa campaña en los museos y academias y su estudio del natural, acierta tanto en el paisaje, sobre todo en el Norte de España, como en los cuadros de costumbres" (55).

Además, fue elogiado por el crítico de arte Edelye, quien apoyaba a aquellos pocos artistas americanos que no manifestaban en sus obras la influencia de las corrientes europeas como estaba ocurriendo desde 1915 con otros pintores como la Sociedad de

Artistas Argentinos, otro argentino, Rodolfo Franco, los uruguayos Rafael Barradas y Alberto Castellanos, o los mejicanos Roberto Montenegro y Garza Rivera.

"Al respecto de los pensionados americanos - decía el crítico - del absoluto desdén que pictóricamente manifiestan por su país, desdén que no tiene justificación porque se trata de tierras que tanto en el paisaje, por su hermosa flora y privilegio de naturaleza, como por lo interesante de sus costumbres y la variedad de sus razas ofrecen ancho campo al talento y al arte de sus pintores y dibujantes que, además, darían una nota de originalidad que difícilmente ha de conseguir buscando la imitación europea" (56).

GUILLERMO BUTLER

En abril de 1918 tiene lugar otra Exposición de un artista americano aunque esta vez sería su tercera muestra en España. Después de haber presentado sus obras en el Círculo de Bellas Artes de Valencia, lo hacía en el Ateneo de Madrid y hasta el 30 de abril; nos estamos refiriendo al dominicano Guillermo Butler, uno de los componentes de la Asociación de Artistas Argentinos.

El Salón del Ateneo recibió 36 cuadros algunos de los cuales, como *Maria de Nazaret*, habían estado en la Exposición colectiva de la Asociación realizada en abril de 1917 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid; otros, por el contrario, aludían a su tierra natal o bien habían sido pintados en la Península: *Serenidad* (paisaje de Córdoba, República Argentina), *Primavera* (paisaje de Argentina), *Hora de calma* (paisaje de Argentina), *San Sebastián*, *Santiago de Compostela*, *Natividad del Señor*, *Proyecto de vidriera*, *Retrato de señorita*, *La Virgen del Rosario*, etc.



Guillermo Butler, *La Virgen del Rosario*
(*La Mañana*, Madrid, 18-5-1918)

La mayoría de ellos reflejaban una gran espiritualidad que, según la crítica, recordaba a las pinturas murales del arte cristiano pero introduciendo algunas de las técnicas postimpresionistas como el puntillismo o el divisionismo:

"Seguidor devoto de las renovadoras inquietudes francesas, - escribe Ballesteros de Martos - bajo el ropaje efectista e insincero del puntillismo a lo Seurat con que viste la mayoría de sus cuadros, aparecía un alma delicada y sencilla, un temperamento grave e ingenuo. Todas sus obras, pero más aún los paisajes, eran sentidas, y de ellas emanaba un misticismo algo simplista, algo arcaico, pero hondo y suave" (57).

Nota curiosa de esta muestra fue la confusión que se produjo en algunos de los artículos dedicados al análisis de sus obras, ya que se mezcló el nombre de Guillermo Butler, aunque suponemos que por error, con el de otro pintor argentino, Gustavo Butler. Éste último sí era fiel seguidor de las teorías parisinas de vanguardia y pertenecía al movimiento del “grupo de París”, portador de las experiencias cubistas francesas en la primera vanguardia argentina. A pesar de la diferente disciplina artística de ambos artistas, el dominicano Guillermo Butler fue considerado como uno más de los seguidores de la pintura francesa con características renovadoras ligadas al puntillismo de Seurat:

“Butler es un buen secuaz del gusto francés en pintura. Su arte es de una claridad, de una ecuanimidad y de una serenidad intelectual, fría y en cierto modo calmosa. Es divisionista en sus procedimientos, y las imágenes, las visiones que nos ofrecen sus obras, son comparadas con las de la realidad, y, sobre todo, con la realidad de nuestra percepción y de nuestra expresión pictórica, atenuaciones tan disminuídas, tan descargadas de verismo, como el recuerdo muy lejano y ya borroso lo está del hecho o del suceso de donde parte... todo esto aparece ordenado por el criterio decorativo especial, eminentemente intelectualista de las gentes del Norte, que yo tengo por muy académico, aunque lleve la escolta de tantos matices revolucionarios” (58).

Ballesteros de Martos puntualizaba que el arte de Guillermo Butler había cambiado y no formaba parte de aquellas tendencias que habían sido exhibidas un año antes en el Círculo de Bellas Artes madrileño con sus compañeros de Asociación:

“Los demás están entregados con furor a las estridencias novadoras; padecían una horrible enfermedad que hace espantosos estragos: el parisianismo. Butler también la padecía; pero el suyo era un contagio epidérmico: el alma no estaba dañada... Como americano y como hombre de su siglo le

fascinó la lumbrarada de París, de Francia adquirió la cultura artística... vistió sus cuadros, en donde tantas bellas cualidades se adivinan, con el precario ropaje del puntillismo, que nunca le dará cuanto él necesita para exteriorizar expresivamente su ideal estético.... es frío y áspero... puéril del prerrafaelismo... simplicidad emotiva... un decorador ” (59).

La muestra no fue bien acogida ni por la crítica ni por el público madrileño ya que, según Ballesteros Martos los espectadores carecían de una educación cultural imprescindible:

“Ni público ni crítica han comprendido el arte de Butler, y por eso no le han prestado la debida atención. En lo que se refiere al público, no nos extraña. ¡Le hace falta tanta educación, es tan parva su cultura! Pero en cuanto corresponde a la crítica, sí que nos sorprende, pues es bochornoso que en la capital de España, hoy la única ciudad del mundo llamada a acoger a los artistas y ser el centro de las manifestaciones culturales de toda índole, la crítica de arte no sea apta para comprenderlo todo y suficiente para valorarlo todo... Con su santa resignación cristiana debe perdonar a esa turba de ignorantes y de incultos y de sarmentosas espiritualidades que pasaron ante sus cuadros sin sentir el latigazo de la emoción. Bastante castigados están ya los pobres, con no ser asequibles a la percepción de la belleza...” (60).

GARZA RIVERA

En mayo expone en el Ateneo el dibujante mejicano Garza Rivera, desde hacía algunos meses residente en Madrid. Su carrera artística había comenzado a los quince años cuando obtuvo la Medalla de Dibujo en la Academia Nacional de San Carlos de Méjico. Más tarde, marcha becado a París donde estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Los escasos envíos de su pensión le hacen pasar hambre, problema éste que

reflejará en sus composiciones junto las injusticias que vio en la guerra civil mejicana. En 1917 se encuentra en Madrid, residiendo en la calle de la Abada, en donde realiza la mayoría de los 33 dibujos que expone en abril de este año en el Ateneo, algunos de ellos con el título de *El Hospital, La miseria, Angélica, Cuento fantástico, Ri-Ri la Rubia, La esfinge, La Peste, Una leyenda, La cigarra, Nirvana, Pesadilla, Malas ideas, Tabor, La Cenicienta, Vendedora de flores*, etc... Algunas de sus obras fueron consideradas por la crítica como una visión de la tragedia que estaba sucediendo en su tierra mejicana, pero además primaba un sentimiento de fantasía que le acercaba al simbolismo europeo: “*En Garza Rivera es innegable la influencia directa de Alberto Martini, el fantasista italiano de las concepciones perversas y las morbosas inquietudes... Tiene un sentimiento rectilíneo y con honda huella, de nuestra pobre Humanidad. Le obsesionan las injusticias sociales y la sensualidad enfermiza de una raza decadente como es la raza-latina... sin abandonar su filiación simbolista desentraña, con un realismo profundo y un conocimiento agudo del natural, tipos de su tierra*” (61).

Su simbolismo le lleva a crear ambientes desgarradores de la vida real, por lo que Francisco Alcántara señaló que se trataba de una Exposición “*extraña por el alucinante y sistemático anhelo de expresar fantasías, ensueños y simbolismos, de los que produce en las almas el fermento sentimiento que las amarguras de la vida suscitan... Es interesantísima porque en ella se manejan con dominio completo, y hasta con magistral soltura a veces, los elementos formales del simbolismo pictórico*” (62).

Estos dibujos, realizados a pluma con tinta china, declaraba Francisco Alcántara, recordaban los misterios trágicos y amargos de la pobreza de un hombre “*solo, insignificante, indefenso ante las infinitas soledades de las tinieblas nocturnas, hostiles y devoradoras, es lo que siente ante este dibujo, del tamaño de un papel de cartas*” (63).

Otro de los críticos madrileños, José Francés, las consideró como composiciones recientes con grandes reminiscencias del arte simbolista: *"No parecen obras de juventud... nos sugieren impresiones de un simbolismo melancólico"* (64).



Garza Rivera, *Cigarra y Nirvana*
(*La Esfera*, Madrid, 8-6-1918)

Antes de regresar a México, le encontramos en julio de 1918 exponiendo en el Ateneo madrileño junto a Roberto Montenegro (65); en Bilbao en 1920, donde preparaba para abril otra Exposición en el Ateneo y Círculo de Bellas Artes. Su arte no había cambiado mucho, prueba de ello es la calificación que realiza el crítico vasco Enrabiri antes de la inauguración de dicha muestra: *"Su preocupación fundamental consiste en ennoblecer la realidad, dando un sentido poético a las acciones nacidas de los instintos. Gracias a su*

afán de idealización, los más torpes deseos adquieren en sus dibujos un carácter simbólico que los redime de ser condenados por inmorales... La influencia trágica de su vida le ha dado del mundo una visión sombría, aterradora, angustiosa, excitable y llena de lágrimas... Alegría y dolor vienen por una misma vertiente” (66).

ASOCIACIÓN DE ARTISTAS ARGENTINOS

El 16 de abril de 1917 se inauguraba, en el salón del Palace Hotel, la Exposición de la Asociación de Artistas Argentinos a cargo del Círculo de Bellas Artes de Madrid. La mayor parte de la crítica y del círculo artístico de la capital esperaban con gran inquietud la apertura de esta exhibición; cuenta Ballesteros Martos que *“tantas lenguas se hacían y tales prodigios se contaban en los corrillos y mentideros donde se reúne gente del oficio, que hasta llegamos a creer que íbamos a asistir a la revelación de un arte que iba a revolucionar las esferas”* (67). La Asociación estaba compuesta por cuatro pintores - José A. Merediz, Alfredo Guttero, José M. Gavazzo Buchardo y Fray Guillermo Butler -, un escultor - Pablo Curatella Manes - y un músico - Numa Rossolti -que ejercía como presidente. Habían formado en París una Asociación cuya misión consistía en exhibir sus obras a los distintos públicos de las principales capitales europeas. La inauguración de esta sociedad tendría como centro neurálgico Madrid, por dos motivos principales; el primero, considerar a España como la “madre” de los países latinoamericanos, y el segundo, tratarse de un país neutral donde las dificultades ante la guerra europea eran menores.

Todos ellos procedían de una larga estancia en París, tanto es así que por ejemplo Alfredo Guttero (1882-1932) se marchó de Buenos Aires en 1904, con una beca de dos

años para estudiar en Europa y se quedó allí veintitrés años, durante los cuales visitó Francia, Italia, Alemania, Austria, Bélgica, Gran Bretaña y España; o bien su compañero, el escultor Curatella Manes, a quien lo encontramos en 1911 en Florencia y Roma, más tarde en París, donde se casa con la pintora francesa Germaine Derbecq. La importancia de este grupo de artistas radica precisamente en esa larga estancia europea, principalmente parisina, donde recogerán “in situ” algunas de los caracteres de las primeras vanguardias que trasladarán más tarde a su país de origen, formando parte de ese grupo de primeros vanguardistas en Argentina de los que hablaremos más tarde. Un día antes de la inauguración oficial tuvo lugar el barnizado de las obras y la celebración de un banquete en el Hotel Ritz de Madrid organizado por el embajador de Argentina, Marcos Avellaneda, con la presencia de unos cincuenta comensales, entre ellos, el presidente de la Asociación de la Prensa, Miguel Moya, el duque de Tovar, el marqués de Valdeiglesias y los señores Benlliure (M y J.A), Anguita - Director General de Bellas Artes -, Moreno Carbonero, Cavestany, Miguel Nieto, José Francés, Hoyos y Vinent, Francos Rodríguez, - Director General de Comunicaciones -, García Sanchiz, Penagos, conde de Gavem, Vasconcellos - ministro de Portugal -, Benedito, Llorens, Sotomayor, Alberti, Chiappi, Serrano, etc. (68).

Sin embargo, las notas artísticas que se pudieron leer en las revistas y periódicos madrileños sobre estos artistas argentinos no fueron positivas. A pesar de los lazos de unión que existían entre España y los países latinoamericanos e, incluso, a que había sido organizada por una institución de prestigio como el Círculo de Bellas Artes y a la asistencia de algunos miembros de ambos gobiernos, muchos de los críticos madrileños

consideraron la Exposición como un reflejo del París de aquellos años en los que la vanguardia artística había ido afianzándose y se emitieron los juicios más negativos sobre ella. En primer lugar, se les advertía del peligro de todas aquellas tendencias, con especial interés el futurismo, que habían podido ver en París y, en calidad de invitados, se les ofrecía la oportunidad - a través del arte español - de corregir sus “errores”:

“Gran daño han hecho a las nobles Bellas Artes de nuestro tiempo los Boccioni, Carrá, Russolo, el pintor del arte de los rumores; el antifilósofo Papini, Balla, Severini, Marinetti, el ciego enemigo de la vieja estética, y toda esa corte de caballeros de la hierática espátula, con la que han escrito a la puerta de sus talleres; ‘Horror a todo lo viejo y conocido. Amor a lo nuevo y a lo imprevisto’.

La influencia de esta nueva doctrina, no sancionada aún en todas partes y menos en aquellos países donde hay tesoros de pureza de arte, ha sorprendido, ha influenciado a muchos artistas, conduciéndoles a la ejecución de un arte estéril que no quedará, porque no puede quedar aquéllo que no tiene alma, ni que pudiendo ser sencillo y espiritual de procedimientos, es complicado o imitativo a la mecánica ordinaria de una litografía o de la retícula de un fotograbado cualquiera... Dicho esto, convencidísimos de que los artistas argentinos serán nuestros huéspedes en lo sucesivo y se convencerán de que nosotros tenemos elementos infinitamente superiores de enseñanza y de arte insuperables...” (69).

La procedencia de su arte, así como su propia juventud, “todos ellos son estudiantes todavía” (70), replicaba uno de los críticos, centraban las críticas a unos artistas influidos por las teorías parisinas, entre ellas el futurismo, por sus simplicismos, colores y planitud de imágenes pero que más bien parecían proceder del tardío simbolismo francés con influencias postimpresionistas:

“Son cinco los artistas expositores... Los cinco jóvenes, y los cinco pertenecen a esa nueva escuela que tiene por corifeos a Marinetti, Balla, Russolo y Boccioni. Con esto queda dicho que estos señores argentinos tienen del arte un concepto que pudiéramos llamar objetivo.

Para ellos el arte no es más que extravagancia, desatino y orgía de colores, que asombra la retina, pero que no produce ninguna emoción estética... Y como creemos firmemente que una mala educación y una detestable disciplina refleja y pervierte cuanto de sano y noble pueda tener el artista, nos atrevemos a aconsejar a dichos señores que no cierren los ojos a la verdad, que no se dejen influenciar por teorías execrables y vuelvan los ojos a lo que siempre ha sido y será el arte.

Hay dos errores fundamentales que es preciso atacar sin piedad alguna. Son esos errores: el realismo pertinaz y exagerado y el idealismo sin freno ni medida. Uno y otro conducen irremisiblemente a la decadencia... Mas su idealismo es una cosa empírica y primitiva. Sin figurárselo tal vez, y creyendo ser ultramodernistas, lo que hacen es volver a los tiempos en que la pintura estaba en el período de génesis.

Contemplando los cuadros de estos señores cree uno hallarse como por arte de magia en la Grecia de Polignoto, cuando la pintura estaba sujeta a canon preestablecido, y las figuras eran hieráticas, inexpresivas y uniformes, y los ropajes sin gracia ni delicadeza, y se desconocían por completo los secretos del claroscuro, y sólo se aplicaban a capricho los cinco colores fundamentales, desconociéndose la riqueza enorme de las medias tintas y los colores intermedios... Esta fórmula que dictaran los iconoclastas en su furor destructivo ‘al arte por el arte’, de admitirla roso y velloso, sólo puede engendrar fríos impresionismos sin alma, que son síntomas fatales de que la esterilidad se va apoderando del arte” (71).

A pesar de no poder contar con el catálogo a la Exposición de los artistas argentinos, las características de sus obras previas a su estancia madrileña nos hace considerar que la mayoría de ellas tenía clara influencia de artistas como Maurice Denis, Matisse en su etapa fauve o Seurat con su puntillismo, pese a lo cual muchos de los

críticos creyeron ver verdaderas extravagancias artísticas, tal es el caso de Francisco Alcántara:

"un conjunto de obras de distintos autores sometidos a la misma severa e inflexible disciplina. Consiste esta disciplina en una concepción clara de los asuntos, en un orden rigurosamente lógico al expresarlos, en cierta infantil simplicidad policroma y en una aparatosidad o teatralidad que llega hasta el transporte de la vida a la región de las idealidades metafísicas e históricas, que constituyen para ciertos preceptistas modernos, para ciertos críticos, el más alto ideal del llamado arte decorativo... También se nota desde el primer vistazo el carácter arqueológico predominante y el abstinente comedimiento en el acuse de toda palpitación vital... Nosotros pintamos la realidad, la sangre rugiente, la pasión cálida, por eso somos pintores. Los otros pintan ideas, cosmogonías, mitologías, complicaciones, por eso no suelen pintar..." (72).



Interior de la Exposición de la Asociación de artistas argentinos

(*El Día*, Madrid, 17-4-1917)

Con su primera Exposición los artistas argentinos pretendían, al calor de las recientes relaciones con Iberoamérica, calar hondo en el seno de la oficialidad madrileña ya que tenían de su parte el carácter latino que les ligaba a España. Sin embargo, la crítica juzgaba a un grupo de artistas recién llegados de París que traían nuevas modalidades artísticas y que, con un cierto pretexto de ser hijos de España, las podrían introducir. Sin embargo, nada de esto ocurrió; la mayoría de las obras fueron interpretadas como un atraso para el arte español por su primitivismo, prejuicio éste que se les invitaba a corregir con sus visitas al Museo de Prado:

“...las exposiciones artísticas que de un tiempo a esta parte se van ofreciendo a la consideración del público, habremos de declarar que, por lo menos en la pintura, progresar quieren convencernos de que es retroceder, volver a los aborígenes del arte. Véase la Exposición que actualmente tiene instalada en el Palace la Asociación de artistas argentinos en Europa, y dígasenos si no hay allí motivos más que sobrados para creer semejante cosa, sobre todo tratándose de artistas que dicen traernos las últimas palpitaciones de París... Para los argentinos sería, además, ocasión de poner en práctica el tópico, tan resobado en discursos, de ‘estrechar lazos’... ellos quieren mejor saciar su sed ingiriendo las bebidas que ponen en curso las modas del día, no el gusto y el arte de todos los tiempos... Aconsejamos a estos artistas argentinos no se marchen de Madrid sin visitar, no una, sino varias veces, nuestro Museo del Prado. A ver si el espíritu de los grandes maestros, que ronda por aquellas salas, logra convencerles de que su parisianismo agudo no conduce a ninguna parte” (73).

Otros consideraron la muestra como una escuela perteneciente aunque, en menor grado, a la “tomapelista”, integrada por los futuristas, cubistas y planistas. Esta última, aludía especialmente al artista salmantino Celso Lagar quien, paralelamente, exhibía por primera vez en la capital sus obras planistas, en la Galería de Arte de la Plaza de San Miguel:

“Decía que en honor de la hospitalidad hay que sufrir. Y dicho esto, paso a examinar el centenar de obras que entre cuadros, dibujos, apuntes, esculturas, proyectos de mosaicos, cartones de tapices y hasta almohadones de hilillos de oro han expuesto nuestros huéspedes argentinos...”

A Curotella (sic), Gavazzo y Guttavo (sic) no me decido a tratarlos por separado. Los tres pintan de una manera análoga. Y de una manera un poco ‘tomapelista’. Un poco nada más. No incurren en los mundos de los ‘cubistas’, ‘planistas’; pero llevan su impresionismo a extremos bastante exagerados” (74).

Federico García Sanchíz se adelantaba, con sus comentarios, a futuras discusiones ante las obras de los argentinos, a las que calificaba de simples, planos arcaísmos derivados del arte egipcio e influencias del arte del mosaico, tapices y vidrieras medievales:

“La Exposición da una sensación de parisianismo agudo. Se puede afirmar que las telas y las esculturas de los artistas argentinos van a provocar discusiones acaloradas y pintorescas... Son unos estilistas y decoradores que buscan antes que nada la armonía de las tonalidades. Eligen temas elevados y eternos y llegan a forzar las líneas en busca de la expresión. Son perfectamente conscientes, sus aparentes errores... conviene acordarse de la mayoría de los lienzos expuestos en el Palace, no son sino proyectos para trasladarlos a otras materias, de más dureza o brillantez, como el mosaico, las telas y los metales... Muchas de sus armonías coloristas son de una belleza perfecta, en grandes planos a un tiempo encendidos y rebajados. Pero sobre todo vencen por la elegancia y la espiritualidad. Su arte tiene algo de las vidrieras, de los mosaicos y de los tapices, y una cierta añoranza del arcaísmo (sic); que es la espuma de la moderna sensibilidad. Se nota la nostalgia de los balbuceos primitivos, más que nada en la escultura, en las maderas talladas al modo ingenuo e inefablemente tosco de los antiguos estatuarios egipcios” (75).

Para Antonio de Hoyos y Vinent, esa pretensión de acercamiento entre el arte argentino y el español no podía concebirse; él mismo explicaba que la tradición del arte

español estaba mucho más asentada en unas bases históricas firmes que la recién surgida latinoamericana, que acaba de adentrarse en el arte pero partiendo de las modalidades de los últimos movimientos de vanguardia parisinos en paralelo, aunque con diferentes argumentos, al debate sobre la introducción del arte vasco en la capital:

“Su arte no tiene nada de español; es un arte altamente decorativo, un poco superficial y un mucho convencional que en el torbellino de la vida de ‘antes de la guerra’ triunfaba en Cosmópolis. Cosas muy decorativas, colores brillantes, arbitrariedades convencionales, símbolos oscuros, dejados a la interpretación de espíritus enfermizos. Son cosas bellas, pero demasiado rápidas y teatrales.

Pero... hay que olvidar París y volver los ojos a la Argentina y a la madre España; hay que pensar que París se olvidará a sí mismo y que cuando la guerra acabe vamos a vivir una vida más intensa, más sana, más noble y más fuerte” (76).

La solución, para Rafael Domenech, estaba en el arte español, ya que por su juventud el arte argentino se había decantado por aquellos movimientos de moda, de ahí su carácter exótico y decorativo:

“Hay en ellas tendencias exóticas que nuestro público debe conocer. Exotismo puramente europeo es ése. Un pueblo joven es natural que se sienta inclinado por las corrientes novísimas; en artistas jóvenes es mucho más lógico que sea” (77).

“La mayor parte de las obras... - continúa Domenech en otro artículo - son francamente decorativas y no deben ser apreciadas como cuadros... creemos que no se pondría en el plano justo para apreciar las cualidades de un cartón o proyecto decorativo, diferenciándolo radicalmente de un verdadero cuadro. Aquí se han pintado muchos proyectos decorativos, como se pinta un cuadro, y esto ha llenado de confusiones al público... Una tendencia artística se elabora lentamente, y el arte y la originalidad no pueden cimentarse en simples novedades” (78).

A pesar de las críticas que se realizaron a la muestra de los artistas argentinos también se pudieron recoger notas positivas y opiniones favorables. Uno de estos juicios fue el Víctor Masrera, quien apoyaba la entrada de esta nueva Sociedad en la capital pese a considerar que uno de los graves problemas del arte español era la cantidad de artistas clásicos y el renombre de los más modernos, que no permitían un movimiento renovador artístico con connotaciones europeas, como el vasco, el catalán o artistas independientes como Celso Lagar, Barradas, Vázquez Díaz, etc.:

“Con la protesta, el desprecio o la burla, contestan gran parte de los españoles a las manifestaciones renovadoras del espíritu humano... Un hecho. Unos artistas argentinos nos han visitado; vienen de París; son seis y forman la agrupación de artistas argentinos en Europa. Uno de ellos, músico, la preside. Han expuesto sus obras en el salón del Círculo de bellas Artes. Al sentir de muchos, su producción es rara; se ha dicho en letras de molde que pertenecen a la escuela del tomapelismo. Se han hecho chistes a granel, y entre la chirigota de unos y la indignación de otros más serios, que como para conjurar un maleficio invocaron el sacratísimo nombre de Velázquez y los de otros dioses de la Pintura, lo cierto es que estos artistas han recibido una repulsa general en los periódicos, amén de las consecuencias del regocijado murmurar en las peñas... La lástima es que apenas se ha oído su voz.

Me explico perfectamente lo que ha sucedido, pues si la mayoría, aun a pesar de encontrar a España pobre y atrasada, prefiere ir tirando, no cambiar nada, todo por no atacar los problemas de frente, ¿cómo cambiará de postura en Arte, cuando sabe que sus artistas clásicos llegaron a la cúspide y que muchos de los modernos tienen fama mundial? Pero ahí está precisamente lo trágico, y esto desespera al verdadero patriota... pues un pueblo sin inquietud espiritual no es un pueblo vivo... Pero estos artistas vienen de París, del que se acepta con exceso su comercio - las modas -, y no su verdadero arte, y aunque en París resultan unos atrasados, unos ‘pompiers’, metidos como están en el movimiento mundial del arte, se nos presentan demasiado europeos, y es que la Argentina es ya más

europea que España - que se empeña en aislarse del mundo -, y esta es la causa de todas las dificultades con que el iberoamericanismo tropieza" (79).

Masrera insistiría en una renovación artística a través de nuevos modelos europeos como estaban realizando gran parte de los países latinoamericanos, en concreto, Argentina. No existía una necesidad imperiosa de realizar obras tan realistas como la pintura tradicional española ya que un exceso de perfecta imitación de la realidad podría llevar a la rutina del arte:

"Es muy natural que las tendencias artísticas de los jóvenes argentinos, que hoy son nuestros huéspedes, indignen a muchos, ¡estamos en arte tan lejos de París en este Madrid! El elemento conservador en arte es el que aquí domina. Yo, no obstante, siento irresistible atracción hacia toda tentativa artística renovadora. Grata impresión he experimentado frente a las obras que en el salón del Círculo de Bellas Artes exponen los artistas argentinos; con ellas sentimos la vibración de las luchas parisinas, con ellas llega el intenso anhelo, el sagrado afán de la gran República latino-americana de avanzar constantemente, rápidamente hacia sus esplendores destinos...

El vulgarísimo concepto de que la pintura es la imitación de la realidad, está por desgracia muy extendido entre nosotros. Pero pregunto. ¿Qué es la realidad? Nosotros sólo la conocemos por nuestras percepciones de las que hacemos ideas y estos conceptos varían infinitamente según los individuos y su cultura... En arte pocos aceptan las tentativas; la mayoría sólo quiere lo perfecto. Si esto se llevara con vigor el arte se aniquilaría... ¡Bienvenidas sean las tentativas renovadoras! (80).

La Exposición de artistas argentinos contó con un catálogo en el que se anotaron los títulos de más de cien obras, entre las cuales hemos recogido, siguiendo las crónicas periodísticas, las siguientes. Guillermo Butler presentó once obras, de las que la crítica

madrileña destacó *María Nazaret*, *Autorretrato*, *Vista de Notre Dame de Paris*, *Interior de Iglesia*, *Friburgo*, *Suiza*, *Sierra de Córdoba*, *Iglesia de Chacrus*, y algunos paisajes de Córdoba; J.M.Gavazzo Buchardo sobresalió por *Bautismo de Cristo*, *Leda*, *Flora y Pomona*, *Retrato de Numa Rossolti*, además de varios proyectos para mosaicos, apuntes de desnudos y almohadones; José A. Merediz, a pesar de la anécdota acontecida antes de la inauguración de la muestra, a la que tan sólo llegó una obra de las once que exponía, mostró *Retrato de señora*, *Cabeza de mujer*, *Dame aux camelies*, paisajes de Sevilla y Toledo como *Alcantara* y *Puente de San Martín*, además de algunos proyectos de mosaicos; el escultor Pablo Curatella acudió con nueve esculturas, entre ellas la número 92, *Cabeza de mujer dorada*; otras fueron *Cabeza de niño*, *Cabeza de mujer*, *Jis* y proyectos de mosaicos; por último, Alfredo Guttero destacó con algunas de sus obras *La muerte del héroe*, *Virgen y Cristo*, *En el jardín*, *San Jorge*, además de proyectos para tapices y papeles pintados.

Estas obras fueron calificadas, como había ocurrido en las críticas en lo referente al conjunto del arte de su Asociación, como meras resonancias postimpresionistas y simbolistas. El dominico Guillermo Butler realizaba una pintura plena de sensibilidad lírica procedente de su profesión religiosa que le harán crear, según María Laura San Martín, “*atmósferas idílicas de inusitada paz... paisajes serranos, jardines y claustros ejecutados con ingenuidad y poesía exhibe gamas cálidas de factura derivada del puntillismo*” (81). En la Península fue presentado por varios críticos artísticos como Rafael Domenech, quien destacó sus “*tonos suaves, sobriamente matizados; esa visión de la Naturaleza tiene mucho de ingenua; de la ingenuidad que puede tenerse en el siglo XX. El sr. Butler emplea un lenguaje pictórico*

que en rigor de verdad sólo cultivó en España Dario de Regoyos... La técnica puntillista descansa en una base francamente científica: producir un tono o un matiz, no por substracción cromática, sino por suma en la retina de luces coloreadas que parten de la obra pictórica... (82); por Víctor Masriera: *"Guillermo Butler, es un pintor poeta, meticoloso y hábil en factura, logra dar a sus cuadros puntillistas un suave poético y místico encanto. No es decorador en el sentido de sujetar elementos naturales a un ritmo preconcebido; pero copiando del natural logra hallar el ritmo especial de su espíritu de ingenua placidez y dar a sus obras un sentido decorativo..."* (83) y por José Francés: *"El puntillismo de Butler es de una luminosa fuerza y la enérgica palpitación de la vida de los Manet, Renoir, Degas y Monet. Se identifica con el espíritu francés. Nos sugiere el recuerdo de tantas Exposiciones francesas, desde el Salón de Otoño hasta las Galerías de los Bernheim, con sus fauves, a quienes ya Cézanne y Gauguin no basta, para quienes Maurice Denis es un rezagado y a los que Henri Matisse parece una ruta seductora. Atraviesa un período de ensayo, de iniciación, con afortunados hallazgos de color y de ritmo..."* (84).

Otro de estos artistas argentinos, Alfredo Guttero, comenzó sus estudios de Derecho en Argentina para dedicarse, más tarde, a la pintura. Marcha a París en 1904, donde se consagró al estudio de la figura pero durante la Primera Guerra Mundial experimenta un cambio que le lleva, gracias a sus contactos con Maurice Denis, a una simplificación decorativa (85). Destacará por los temas religiosos y los desnudos, sensuales y elegantes. Sus formas también reciben la influencia de las composiciones acompañadas de la etapa fauve de Matisse (86) y del art nouveau. En 1917 viaja a Madrid y Segovia y presenta sus obras en el Círculo de Bellas Artes, defendidas por el crítico Víctor Masriera: *"Alfredo Guttero, muy realista y excelente decorador. Sus academias son firmes y bien constituidas, y sus croquis a la pluma son sólidamente sintéticos, y muy espontáneos..."*

Estas obras son las más discutidas porque muchos que saben verlas como decorativas, y además no transigen con un colorido distinto del que están acostumbrados..” (87).

Gavazzo Buchardo era considerado por José Francés como uno de los discípulos de López Mezquita en España y de Maurice Denis en París, mientras que el estilo realista de José A. Merediz fue saludado en unas obras que: *“decorativamente están muy bien concebidas como distribución de masas, color y ritmo; pero la forma flaquea...; José A. Merediz, se nos muestra un pintor francamente realista con una sensibilidad exquisita para el color... ha sido muy bien traducido por este pintor que en todo procura recoger el alma, los interiores lo demuestran, pues traduce admirablemente la quietud y el sosiego que en el natural experimentara” (88).*

En general, las composiciones de estos cinco artistas - enjuiciadas, en numerosas ocasiones, por sus devaneos parisinos - fueron analizadas en común en crónicas del siguiente tipo: *“En Guillermo Butler se acusan veladuras que suavizan tenues tonalidades de las campiñas... La ejecución de estos lienzos está realizada siguiendo un procedimiento semejante al puntillismo, con impresiones sucesivas de la punta del pincel, un poco apoyadas hasta formar suaves huellas del color, que, vistas a distancia, adquieren valor de verdaderas masas... Pablo Curatella lo más apreciable son sus esculturas, algunas de las cuales descubren en su ejecución influencias del primitivismo escultórico. De sus tres proyectos de mosaicos, el número 37 nos convence de la suma facilidad de llenar grandes lienzos cuando se emplea el procedimiento simplicísimo de trazar unas líneas un tanto arbitrarias, y llenar de masas uniformes de color los espacios entre aquéllas comprendidos... El Bautismo de Cristo de Gavazzo Buchardo no llega a estar lo bastante bien hecho para que pueda dispensar el retroceso a la pintura bizantina... Alfredo Guttero... Menos mal que se trata de proyectos y cabe pensar si el autor lo dejó todo para la definitiva realización...” (89).*

Rafael Domenech destacaba el valor decorativo de esas composiciones: *“Colocados nosotros en el plano propio de lo decorativo, hemos podido apreciar excelentes cualidades*

en los trabajos de los artistas argentinos. En primer término, se revelan las soluciones rítmicas, bien comprendidas y sentidas; luego, las amplias simplificaciones de forma y de color y una tendencia a lo grande, con acentuaciones encaminadas a que la obra proyectada, en su realización y puesta a la altura debida, no resulte mezquina y confusa por detalles sobreabundantes” (90).

Por el contrario, otros como Blanco Coris quisieron olvidar pronto esta Exposición de los artistas argentinos llamando la atención de todos aquéllos que los habían defendido:

“A los artistas argentinos han sucedido en el Salón permanente del Círculo del Palace Hotel, las notas de nuestros pintores tranquilos de espíritu, los que contribuyen a que el público sienta las dificultades de entrar en obras muy estilizadas, los que van a la aniquilación del Arte. Así, exclamaba, no ha mucho, un crítico defendiendo la escuela moderna de los argentinos, lamentándose de que estuviera tan extendido el vulgarísimo concepto de la pintura fuera la imitación de la realidad” (91).

El camino que siguió la Asociación de Artistas Argentinos fue muy corto; creemos que el escaso o nulo éxito de su Exposición en el Círculo de Bellas Artes en Madrid les llevó a disolver de inmediato la organización, aunque en febrero de 1926 parte del colectivo de artistas argentinos lleva a cabo un nuevo proyecto, llamado el I Primer Salón de Arte Argentino en España, organizado por la Universidad del Plata, y cuyo objetivo era exponer sus obras en Madrid, París, Venecia y Roma. En ésta participaron, además de algunos componentes de la antigua Sociedad de Arte Argentino - Guillermo Butler, Alfredo Guttero - otros nombres como Alfredo Guido, José Martorell, Héctor Navía, Alberto Rossi, Gramajo Gutiérrez, Octavio Pinto, Lorenzo Gigli, Rodolfo Franco, Juan Carlos Alonso, Bernaregi, Tito Cittadini, Ernesto Riccio,

Manuel Musto, Pío Colivadini, como pintores, e Iruetia, Lagos, Fioravanti, Riganelli, Bigatti y Falcini, como escultores (92).

Cada uno de sus participantes emprendió en solitario otros proyectos. Guillermo Butler no abandonó de inmediato la Península y lo encontramos exponiendo de nuevo en Madrid - abril de 1918- y en Valencia. Sus compañeros de asociación Pablo Curatella Manes y Alfredo Guttero volverán a París y, de allí, a Argentina, en donde se convertirán en los introductores de las primeras vanguardias en el arte argentino de la década de los veinte. Denominados como el “grupo de París”, recogerán “in situ” toda aquella información en las fuentes de origen a través de las influencias postimpresionistas junto a otros artistas argentinos residentes en París como jóvenes becarios que estudiaban en los principales centros artísticos de Europa, entre ellos destacarán Walter de Navazio, Ramón Silva, Antonio Berni, Miguel Carlos Victoria, Eugenio Daneri, Miguel Diomedo, Roberto Rossi, Emilio Centurión, Marcos Tiglio, Tapia, Basaldúa, Luis Falcini (escultor), Emilio Pettoruti, Xul Solar o Ramón Gómez Cornet, estos tres últimos como importadores del cubismo a Buenos Aires... al lado de otra escuela caracterizada por su modernidad pero forjadores de una generación, que según Aldo Pellegrini: *“sobre un esquema de concepción neoclásica o naturalista, utilizan procedimientos sabiamente simplificados o modificadores tomados de las distintas tendencias modernas. El color lo utilizan también con libertad sin preocuparse demasiado por el color local. Esta generación independientemente dio artistas de verdadero valor, quizá porque rehuyendo ‘el artificio modernizante’ como el utilizado por la mayor parte de los artistas de la primera vanguardia, se concentraron en el logro de una auténtica fuerza expresiva de una plástica realmente comunicante”* (93).

Algunos de estos artistas mandarían obras a los Salones Nacionales de Argentina pero estos envíos, según María Laura San Martín, *“no alcanzaban a informar al público de Buenos Aires acerca de la real importancia de la transformación que a través de ellos se estaba esperando. Se mezclaban en estas obras influencias del cubismo, el futurismo, de los ‘fauves’, de los dadaístas y suprerrealistas”* (94).

Serán ellos los primeros que introduzcan la renovación en el arte argentino rompiendo con la pintura académica y, por lo tanto, vinculándose a las primeras vanguardias latinoamericanas como Alfredo Guttero, quien se convertiría a su vuelta a Buenos Aires, en 1927, en el “animador del movimiento moderno” (95). Fundará, junto a Alfredo Bigatti, Raquel Fornet y Pedro Domínguez Neyra, el “Taller Libre” de artes plásticas, centro difusor de los nuevos estudios plásticos. Más tarde, en 1929, para activar a los artistas fundaría el “Nuevo Salón” con su primera muestra.

Pablo Curatella Manes desarrollará un gran papel como representante de la escultura argentina de vanguardia; formado en el taller de Lucio Correa Morales, escultor de finales del XIX, en los años veinte destacará por su acercamiento al cubismo. En 1911 viaja a Florencia y a Roma. En 1917, tras la Exposición de la Asociación de Artistas Argentinos contacta con Maillol y, en 1921, se suma al movimiento de vanguardia de Juan Gris, Léger, Gleizes, Brancusi, Gargallo, Severini... En 1922 contacta con el arte cubista de André Lhote (96) y en los años sucesivos, hasta 1929, participa en los Salones de Otoño y de Independientes de París (97). Más tarde, desde su puesto como diplomático, desarrollará un gran papel para el desarrollo y el acercamiento del arte de Argentina a Europa.

A partir de 1923, el arte en Argentina se complementará con la aparición en Buenos Aires de revistas artísticas con actuaciones de artistas de vanguardia como *Inicial* pero será un año después cuando surja un grupo de intelectuales que edite la revista llamada *Martín Fierro* dirigida por el poeta Evar Méndez, que según María Laura San Martín: “Ataca a los inatacables y aplaude a los jóvenes ‘irrespetuosos’ que pretende ‘desconcertar al público’ con sus insólitas formas de arte. Se insertan nombres de vanguardia: Cocteau, Apollinaire, Le Corbusier, palabra cubismo, futurismo, arte constructivo, que actúan como imanes sobre la atención de los jóvenes ansiosos de renovación” (98). Y así, por ejemplo, en el número cuatro se publicaría el *Manifiesto Martinfierrista*, del poeta Oliverio Girondo, similar en sus contenidos al de Marinetti de 1909.

III.2.1 NOTAS

(1) Vid., Edward Lucie Smith, *Arte Latinoamericano del s. XX*, Barcelona, Destino, 1944.

(2) José Francés, “Un nuevo organismo oficial artístico-literario”, *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1920.

(3) M.A. Santana realizará en julio de 1920 una exposición en el Ateneo de Madrid. José Francés, “Memoranda”, *El Año Artístico*, Madrid, julio de 1920, p. 296.

(4) Este pintor cubano, Enrique Crucet, en octubre de 1920 exhibe sus obras en el Salón Artístico de Madrid. José Francés, “Memoranda”, *El Año Artístico*, Madrid, octubre de 1920, p. 356.

(5) En junio de 1920 nos encontramos con otros chilenos, los esposos Backaus-Martín, exhibiendo sus obras en los salones Freddy's de Madrid. José Francés, “Memoranda”, *El Año Artístico*, Madrid, junio de 1920, p. 273.

(6) Alberto Ghirardo, “Programa”, *Ideas y Figuras*, Madrid, núm. 1, mayo de 1918.

(7) Juan González Olmedilla, “Alberto Ghirardo. La conquista espiritual de España”, *Cervantes*, Madrid, abril de 1918 .

(8) José Francés, “Un nuevo organismo oficial artístico-literario”, op. cit.,

(9) Anónimo, “Embajada en Buenos Aires”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 14-8-1916.

(10) Cfr., Goy de Silva, “Los intereses de España y América”, *Cervantes*, Madrid, septiembre de 1918, p. 74.

(11) Cfr., Américus, “La Juventud Hispano-Americana”, *Cervantes*, Madrid, julio 1918, p.132.

(12) Cfr., José Ingenieros, “Juvenilia”, *Cervantes*, Madrid, enero de 1917, p.65.

(13) Anónimo, “Academia Hispanoamericana”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 14-12-1918.

(14) Anónimo, “Juventud Hispanoamericana”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 25-4-1918.

(15) Cfr., E. Gómez Carrillo, “Por la fraternidad artística de España y América”, *Cervantes*, Madrid, junio de 1918, p.56.

(16) Anónimo, “Juventud Hispanoamericana”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 14-4-1918.

(17) E. Gómez Carrillo, “Por la fraternidad artística de España y América”, op. cit., p.60.

(18) Luis de la Rocha, “Una protesta. La guerra y la destrucción sistemática de las obras de arte”, *Ideas y Figuras*, Madrid, 22-6-1918.

(19) José Francés, “Un nuevo organismo oficial artístico-literario”, op. cit.,

(20) *Ibid.*,

(21) *Ibid.*,

(22) Arturo Mori, “La pintura optimista”, *El País*, Madrid, 12-3-1917.

(23) Antonio de Hoyos y Vinent, “Tres exposiciones”, *El Día*, Madrid, 10-3-1917.

(24) Ballesteros de Martos, “Dos exposiciones”, *La Mañana*, Madrid, 20-3-1917.

(25) Francisco Alcántara, “Notas de arte”, *El Imparcial*, Madrid, 8-3-1917 .

(26) Cfr., AA.VV, *Pintors Americans D'ahir*, Llonja, abril- mai, 1992, Conselleria de Cultura, Educació i Esports Govern Balear, p.56.

(27) Ibid., p.12.

(28) Silvio Lago, “Sevilla vista por un argentino”, *La Esfera*, Madrid, 26-5-1917.

(29) Cfr., Maria Laura San Martín, *Breve Historia de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Claridad, 1993, p.48.

(30) Francisco Alcántara, “Notas de Arte”, *El Imparcial*, Madrid, 10-5-1917.

(31) J.Blanco Coris, “Exposición C.A.Castellanos”, *Heraldo de Madrid*, 4-5-1917.

(32) Federico García Sanchíz, “Alberto Castellanos en el Salón Iturriz”, *La Nación*, Madrid, 18-5-1917.

(33) Antonio de Hoyos y Vinent, “Exposición Castellanos”, *El Día*, Madrid, 4- 5 -1917.

(34) G.M.(José García Mercadal), “De arte. Exposición C.A. Castellanos”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 9-5-1917.

(35) Ballesteros de Martos, “Exposición Castellanos”, *La Mañana*, Madrid, 6-5-1917.

(36) Vid., Miquel Pons y Manuela Alcover, *Pintors Americans D'ahir Llonja*, Conselleria de Cultura, Educacio i Esports Govern Balear, abril - maig, 1992.

(37) Ballesteros de Martos, "De Arte", *Cervantes*, Madrid, Abril 1918.

(38) Miquel Pons y Manuela Alcover, *Pintors Americans D'ahir Llonja*, op. cit., p.10.

(39) *Ibid.*, p.12.

(40) J. Blanco Coris, "Exposición Montenegro, Castellanos y Schulteis", *Heraldo de Madrid*, 22-3-1918.

(41) Ballesteros de Martos, "Roberto Montenegro y Carlos Alberto Castellanos", *La Mañana*, Madrid, 6-5-1918.

(42) J.G.M (García Mercadal), "Las actuales exposiciones", *La Correspondencia de España*, Madrid, 25-3-1918.

(43) Antonio de Hoyos y Vinent, "Montenegro y Castellanos", *El Día*, Madrid, 23-3-1918.

(44) Ricardo Saeza, op. cit.,

(45) Ballesteros de Martos, “De arte”, *Cervantes*, Madrid, abril de 1918.

(46) Ballesteros de Martos, “La Exposición de Humoristas y decoradores”, *La Mañana*, Madrid, 12-4-1918.

(47) Vid., Miquel Pons y Manuela Alcover, *Pintors Americans D'ahir Llonja*, op. cit., p. 56.

(48) Ricardo Saeza, “Viaje y Exotismo”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 4-4-1918.

(49) Anónimo, “Vida Artística”, *La Esfera*, Madrid, 15-7-1918.

(50) Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, Tomo II, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

(51) Luis Mario Schneider, *El estridentismo, México 1921-1927*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

(52) Miquel Pons y Manuela Alcover, *Pintors Americans D'ahir Llonja*, op. cit.,

(53) Francisco Alcántara, “El arte chileno en el Ateneo Exposición de Alfredo Lobos”, *El Sol*, Madrid, 12-3-1918.

(54) *Ibíd.*,

(55) Edelye, “Exposición Argudín”, *El Liberal*, Madrid, 10-4-1918.

(56) *Ibíd.*,

(57) Ballesteros de Martos, “De arte”, *Cervantes*, Madrid, mayo de 1918.

(58) Francisco Alcántara, “Exposición de Butler en el Ateneo”, *El Sol*, Madrid, 22-4-1918.

(59) Ballesteros de Martos, “Gustavo Butler”, *La Mañana*, Madrid, 18-5-1918.

(60) *Ibíd.*,

(61) José Francés, “Un dibujante mejicano: Garza Rivera”, *El Año Artístico*, Madrid, junio de 1918.

(62) Francisco Alcántara, “En el Ateneo; Los dibujos de C. Garza Rivera”, *El Sol*, Madrid, 21-5-1918.

(63) Francisco Alcántara, “Los dibujos de C. Garza Rivera en el Ateneo”, *El Sol*, Madrid, 31-5-1918.

(64) J.G.M.(García Mercadal), “Un dibujante mejicano”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 22-5-1918.

(65) Anónimo, “Vida Artística”, *La Esfera*, Madrid, 15-7-1918.

(66) Enrabiri, “Garza Rivera en Bilbao”, *La Tarde*, Bilbao, 30-3-1920.

(67) Ballesteros de Martos, “La exposición de los argentinos”, *La Mañana*, Madrid, 22-4-1917.

(68) Anónimo, “Un Banquete”, *El Día*, Madrid, 16-4-1917.

(69) J.B.C (José Blanco Coris), “Exposición de los argentinos”, *Heraldo de Madrid*, 17-4-1917.

(70) Ballesteros de Martos, “La exposición de los argentinos”, op. cit.,

(71) *Ibíd.*,

(72) Francisco Alcántara, “Artistas argentinos en el Palace-Hotel”, *El Imparcial*, Madrid, 4-4-1917.

(73) G.M. (García Mercadal), “Los artistas argentinos”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 26-4-1917.

(74) Luis Oteyza, “Exposición de los argentinos”, *El Liberal*, Madrid, 21-4-1917.

(75) Federico García Sanchíz, “Artistas argentinos en Madrid”, *La Nación*, Madrid, 16-4-1917.

(76) Antonio de Hoyos y Vinent, “La Exposición de la Asociación de artistas argentinos en Europa”, *El Día*, Madrid, 17-4-1917.

(77) Rafael Domenech, “Una exposición de artistas argentinos”, *ABC*, Madrid, 29-4-1917.

(78) Rafael Domenech, “Exposición de artistas argentinos”, *ABC*, Madrid, 4-5-1917.

(79) Víctor Masrera, “La inquietud en arte”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 4-5-1917.

(80) Víctor Masrera, “A propósito de la Exposición de los artistas argentinos”, *El País*, Madrid, 6-5-1917.

(81) Cfr., María Laura San Martín, *Breve Historia de la pintura argentina contemporánea*, op. cit., p. 72.

(82) Rafael Domenech, “Una exposición de artistas argentinos”, *ABC*, Madrid, 20-4-1917.

(83) Víctor Masrera, “A propósito de la Exposición de los artistas argentinos”, op. cit.,

(84) José Francés, “Artistas argentinos en Madrid”, *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1917.

(85) Cfr., AA.VV, *La pintura argentina*, Buenos Aires, América Latina, 1975, p.25.

(86) Cfr., María Laura San Martín, *Breve Historia de la pintura argentina contemporánea*, op. cit., p. 61.

(87) Víctor Masrera, “A propósito de la Exposición de los artistas argentinos”, op. cit.,

(88) José Francés, “Artistas argentinos en Madrid”, *El Año Artístico*, op.cit.,

(89) G.M.(García Mercadal), “Los artistas argentinos”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 23-4-1917.

(90) Rafael Domenech, “Exposición de artistas argentinos”, *ABC*, Madrid, 4-5-1917.

(91) José Blanco Coris, “Décima exposición del Círculo de Bellas Artes”, *Heraldo de Madrid*, 12-5-1917.

(92) José Francés, “El Primer Salón de Arte Argentino en España”, *Año Artístico*, Madrid, febrero de 1926.

(93) Cfr., Aldo Pellegrini, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1981, p.31.

(94) Cfr., María Laura San Martín, op. cit., p.57.

(95) *Ibíd.*,

(96) Vid., Bárbara Bustamante, *Escultura Argentina s.XX*, Buenos Aires, Albear, 1991.

(97) Vid., Jorge Romero Brest, *Curatella Manes*, Buenos Aires, 1967.

(98) Cfr., María Laura San Martín, op. cit., p.59

IV. EL ARTE VASCO Y LA INTRODUCCIÓN DEL ARTE MODERNO EN MADRID

Este fenómeno supone uno de los entramados más interesantes y complejos de las artes plásticas españolas del s.XX. En los primeros años de siglo, los artistas vascos son conocidos en Madrid principalmente por su participación en las exposiciones nacionales de Bellas Artes, o bien porque algunos de ellos como los hermanos Zubiaurre, Valentín y Ramón, habían fijado su residencia en la capital. En 1915, la Exposición de Gustavo de Maeztu en las salas del Palace Hotel, poco después la celebración del certamen nacional en el Retiro y, al año siguiente, las exhibiciones de Cabanas Oteiza en el Salón de Arte Moderno (marzo de 1916), Gustavo de Maeztu en el Salón Tribuna (mayo de 1916), Juan de Echevarría en el Ateneo (mayo de 1916) y la primera muestra colectiva de la Asociación de Artistas Vascos en las salas del Retiro (noviembre de 1916) constituyen los primeros orígenes de la entrada masiva de arte vasco en Madrid.

Sin embargo, antes de analizar los hechos detengámonos en su génesis; en primer lugar, destacaremos dos atributos de la cultura vasca: identidad y modernización. Su diversidad conceptual terminará formando un binomio “cultura (vasca)-modernización” presente en su actuación colectiva del Retiro, en 1916, sobre el ámbito artístico madrileño. El primero, “la identidad cultural” aplicado al País Vasco, tal y como señala Luxio Ugarte, *“ha servido para designar dos tipos de hechos sociales. El primero, utilizado para describir la organización simbólica de un grupo, su transmisión y el conjunto de valores subyacentes, apoyando la*

representación que el grupo hace de sí mismo, de sus relaciones con los otros grupos y de sus relaciones con el mundo natural. El segundo, utilizado para describir las costumbres, las creencias, la lengua, las ideas, los gustos estéticos y el conocimiento técnico, la organización del entorno, la cultura material, los útiles, el hábitat, y más generalmente todo el conjunto tecnológico transmisible que regulan las relaciones y los comportamientos de un grupo social con el entorno” (1).

El segundo, “modernización cultural”, se concibe durante la Restauración de Alfonso XII; al término de la Segunda Guerra Carlista (1874), a partir del 21 de julio de 1876 con la abolición de los Fueros y el inicio de una renovación en las artes plásticas vascas (2), gracias a una parte de la recién nacida burguesía que pudo respaldar a algunos jóvenes artistas vascos. Se trataba del inicio de un proceso de industrialización en el País Vasco que planteó, junto a la aparición de una masa obrera, una serie de problemas de carácter moderno que crean una situación socio-económica propicia para el desarrollo de la pintura como ocupación cultural (3). Esta modernidad trajo consigo la alteración de elementos tradicionales que provocaron una crisis de identidad y, con ella, la difusión de un espíritu socialista que surge, en un principio, unido a la capital bilbaína con Sabino Arana Goiri, como manifestación de las ideas nacionalistas del Partido Nacionalista Vasco (4). A partir de entonces, la pugna entre los diferentes poderes políticos se centró en una desavenencia cultural protagonizada por dos frentes, Castilla como protectora hasta entonces de los vascos y el propio País Vasco que, como señala Jon Juaristi, ante la dificultad de establecer unas señas de identidad colectiva, creó “*un conflicto idiomático (castellano-euskera) y definió con nitidez las fronteras entre los segmentos culturales*” (5). El renacimiento de la identidad vasca

como movimiento que surge a finales del s.XIX y primeros del s.XX se presentó además, según Carlos Martínez Gorriarán, *“en sociedad como el restaurador de la antigua cultura, de modo que su misión consistía más en recuperar y restaurar ese pasado a punto de esfumarse que en inventar nuevas formas culturales - una actitud antagónica con la inventiva exigida al arte en la cultura moderna. Según los teóricos de ese renacimiento, el País Vasco estuvo sometido durante siglos a la profunda aculturación derivada de su dependencia política, económica y cultural de Castilla”* (6).

La búsqueda de estos caracteres vascos, tanto para el tradicionalismo vasquista como para el recién creado nacionalismo vasco, supuso el convencimiento de la existencia de unas formas concretamente vascas de plantear lo estético (7). El interés por la cultura y dentro de ésta, por el arte, llevó a debate la existencia de un arte puramente vasco, en donde tenía cabida una supuesta “pintura vasca”. El nacionalismo de Sabino Arana utilizó para sus fines propagandísticos otras manifestaciones artísticas como el teatro y la lírica, mientras que sólo empleó la pintura *“para atacar su españolismo o quejarse de la inutilidad de los magros gastos que las instituciones vizcaínas dispensaban a las artes”* (8). La formulación de una identidad del pueblo vasco se realiza, pues, desde finales del siglo pasado, con los estudios del lingüista Sabino Arana (muerto en 1903), cuya obra más destacada podría ser *Orígenes de la raza vasca*, de 1889.

De esta manera, la expresión de una cultura vasca desencadenó la búsqueda de sus raíces que llevó consigo la aparición de sociedades vascas como el Ateneo Científico y Literario (1863), la Escuela de Artes y Oficios (1879), La Sociedad Recreativa Ferroviaria

(1887), el Kurding Club (9), El Liceo Artístico Literario, La Asociación de Cultura Musical y, más tarde, La Asociación de Artistas Vascos (10) y Los Buenos Amigos (1917); o el desarrollo de una literatura folclórico-popular, representada en revistas con tratados de estudios vascos como la *Revista Internacional de Estudios Vascos* (1907), *El Coitao* (1908), *Euskalerriaren Alde* (1911); amplias colecciones como *El Cancionero popular vasco* recopilado por Azkue, en 1915; El Congreso de Estudios Vascos en Oñate (1918), organizado por las diputaciones vascas y navarras, y los obispados de Pamplona, Vitoria y Bayona, etc... todas fueron manifestaciones que pretendían hacer un balance sobre la cultura del País Vasco. Al hilo de estos hechos, también debemos destacar uno de los acontecimientos político-culturales que suceden en el Bilbao de 1917. En mayo, Engracio de Aranzadi propondrá crear una Mancomunidad de las Diputaciones Vascas; dos meses más tarde, los representantes de este recién creado organismo dirigen al gobierno de Madrid una propuesta formal de autonomía, con la confianza en que, libres del lastre que representaba para ellos la incapacidad ejecutiva de las Cortes y del Parlamento, podrían iniciar un camino más provechoso en todos los órdenes. Luis de Eleizalde resume, en septiembre, estos anhelos nacionalistas: “*Nosotros los vascos podemos perfectamente comprometernos a elevar el nivel moral y material de nuestro País, en 25 años de régimen autonómico, hasta la altura de los pueblos más adelantados y cultos de Europa*” (11).

Por su parte, los artistas vascos descubren en sus viajes europeos - cuyos centros de destino fueron París, Bruselas, y, en ocasiones, Roma - diferentes contrastes y perspectivas que junto a una “*tradición española, modernidad y costumbrismo etnográfico*” - según Manuel Llano

Gorostiza - *habían creado una personalidad fuerte, completamente al margen de la pintura de academias y certámenes oficiales. Existía conciencia de grupo y lo había. Algunos, hasta hablaban de escuela*” (12).

Así se produce la primera oleada de arte vasco que, según Kosme de Barañano, originó las primeras filas de artistas que introducen una pintura moderna con unos caracteres asumibles por el público (13). De esta manera, los principales elementos del arte vasco se van configurando dentro de una tradición española pero que profundiza en las raíces del pueblo vasco y de una pintura con orientaciones europeas que la convierten en una pintura moderna, cuyo defensor más inmediato va a ser Juan de la Encina, quien denominó, explicó y defendió este proceso en *La trama del Arte Vasco*: “Desde primera hora hay, pues, en el arte vasco, dos tendencias primordiales. Podrían, pues, tal vez clasificarse los artistas vascos según que en sus obras domine la propensión a remozar de algún modo los caracteres compendiosos de la tradición artística nacional - la espiritualidad y la fuerza, según Azorín - o que tiendan claramente a prescindir de esa tradición, y, sin dejar de sentir todo su valor y fuerza, se inclinen sin titubeos hacia las formas nuevas del arte de nuestro tiempo. Marcan esas dos direcciones las carrileras por las que marcha el arte vasco, y al precisar su sentido habremos ganado mucho para determinar los caracteres esenciales del mismo” (14).

En este particular, sus primeros representantes fueron Anselmo Guinea (1854-1906), Adolfo Guiard (1860-1916), Manuel Losada (1865-1949), Pablo Uranga (1861-1944), Darío de Regoyos (1857-1913), en paralelo a la primera generación de paisajistas que se estaba formando en torno al río Bidasoa (15). Después, casi todos los artistas vascos se formarían en París, dando un aspecto más o menos impresionista y postimpresionista a sus obras a la vez que se corroboraba una visión moderna de la realidad. A este hecho ha de

sumarse el arte catalán, que formaba el otro gran bloque de la modernidad artística española, pero que estaba volcado principalmente hacia el mediterraneísmo que surgía del Noucentisme y de la mano de artistas como Sunyer (16).

La problemática diferencial entre vascos y catalanes defendida por Pilar Mur muestra la capacidad del arte vasco por recoger y aunar el modelo francés con la tradición artística española mientras que el catalán se decantó por los prototipos parisinos de última hora (17).

Tras el desastre colonial, la recuperación de la tradición española se basaba, principalmente, en el descubrimiento de Castilla que impulsó Aureliano de Beruete como consecuencia de los planteamientos regeneracionistas en cuanto al “problema de España” respaldado por las posturas de Unamuno, Maeztu, Pío Baroja, etc... y mitificada por las obras de Zuloaga. En cuanto a los modelos parisinos, además de los citados más arriba van a destacar los nombres de Francisco Iturrino (1864-1924) quien conoce el taller de Gustave Moreau y realizará numerosas obras bajo la influencia de Gauguin, Renoir, Cézanne; Juan de Echevarría (1875-1931), formado en Bruselas e instalado en París, junto a Iturrino el mejor representante del fauvismo en España; o los hermanos Zubiaurre, Valentín (1879-1963) y Ramón (1882-1969), vinculados a la Generación del 98, quienes representarán en Madrid la estética más pura del arte vasco. A pesar de sus viajes por numerosos países europeos, su consolidación se produjo hacia registros simbolistas, realistas con caracteres velazqueños parecidos al de Whistler (18) y regionalistas; en un estadio posterior estarían además Arteta, Guezala, los Arrúe, Julián de Tellaeche, etc.

Sin embargo, a pesar de esta diferencia en el proceso histórico que vivía la sociedad vasca estaba cada vez más presente el nacionalismo, en especial en 1917, momento en que se convierte en primera fuerza política. Ese mismo año tiene lugar el viaje del líder catalanista Cambó por las ciudades de San Sebastián y Bilbao, al objeto de poner en marcha un frente autonomista. Juan de la Encina nos cuenta cómo, asimismo en 1917, el caricaturista Luis Bagaría, catalán y amigo personal de Cambó, emprendía parecida misión en favor de la hermandad vasco-catalana:

“Ya antes - nos cuenta - Bagaria había brindado en Madrid, en compañía de Gustavo de Maeztu... y sellado un pacto del arte vasco y catalán frente a las artísticas vejeces, descoloridas y machuchas, que privan en la gran feria madrileña” (19).

Durante la década que de 1910-1920 el arte del País Vasco destaca por su brillantez, debida según Kosme María de Barañano a varias referencias: la unidad entre los artistas, la importancia de los medios de comunicación como medio propagandístico del arte junto a una crítica artística de carácter intelectual y una activación de la economía que permitía la realización de numerosas exposiciones de arte (20). A estos efectos, ¿cómo reaccionó Madrid ante la avalancha colectiva de arte vasco en 1916? El ambiente artístico madrileño comenzaba a experimentar, así lo observaban algunos de sus críticos, una abundancia de exposiciones:

“Los pintores están demostrando un valor sin precedentes. Oigo decir que no se venden cuadros, que los colores han subido de precio un 50 por 100, y, sin embargo, todos los días se abren nuevas exposiciones, lo cual supone una abundancia de entusiasmos y de pesetas que me asombra” (21).

Tanto es así que en el mes mayo de este año se celebraban más de diez exhibiciones: la del gallego Germán Taibo, la de Francisco Gimeno en la casa Vilches, la de Ramón López Morello en el salón Lacoste, la de Federico Beltrán en el Hotel Palace, la de Daniel Zuloaga en su propio taller, la de Manuel Bujados, Antequera Azpiri y el escultor portugués Cantó en el Salón de Arte Moderno, la de Nicolás Aquino en el Salón Artístico, además de las de los vascos Cabanas Oteiza, Gustavo de Maeztu y Juan de Echeverría. No obstante, parte de la crítica madrileña apuntaba que la abundancia de estas muestras podían perjudicar al ambiente artístico madrileño:

“...juzgo censurable la precipitación de algunos jóvenes, mal aconsejados, que se imponen la mecánica tarea de emborronar unos lienzos, con el fin de exponerlos en determinada fecha, salga bien o mal. Estos artistas, o lo que sean, sufren una equivocación lamentable convirtiendo el estudio en fábrica productora de cuadros o esculturas... Esa facilidad en prodigar elogios a todo el que lo pida no es conveniente, porque trae, andando el tiempo, dolorosas consecuencias.

El público profano juzga a los artistas por aquello que le dicen los autorizados en la materia, cuyas opiniones cree sinceras, y no será sano ni hacer labor educativa ni presentar por bueno el Arte mediocre de un adocenado” (22).

Un año antes de estos acontecimientos había tenido lugar la Exposición de Bellas Artes de 1915, en donde habían participado varios artistas vascos. El trabajo de la crítica se basó en hacer hincapié en aquellas obras más o menos dominantes de unas tendencias u otras, claro reflejo de la cultura artística que se vivía en aquellos momentos. La numerosa crítica que se ocupaba de estos sucesivos episodios nacionales tenía abundantes notas comunes. En primer lugar, se trata de verificar, lo mejor posible, la calidad artística que allí

se presenta. Un declarado nacionalismo, un naciente grupo de jóvenes con un espíritu nacionalista y un predominante arte académico originario de la España decimonónica del s.XIX envuelven todos sus juicios. Por otro lado, es importante el papel del público como receptor de esas críticas diarias a las exposiciones y que se irá configurando a lo largo de 1915. Rafael Domenech se pregunta: *“¿Cómo se visitan los Museos y las Exposiciones? Sin una preparación adecuada. ¿Saben las gentes leer lo que hay en un cuadro?... Burla, burlando, la pluma ha corrido mucho para hacerte ver, lector, la situación negativa en que se halla el público para apreciar debidamente una exposición de arte”* (23).

Para Juan de la Encina sólo Valentín y Ramón de Zubiaurre representaban, junto con Joaquín Mir y Solana, lo más interesante de la muestra. Lo demás era *“desierto espiritual. Los artistas que aquí exponen dan, en general, la impresión de pedigüños de destinos. La espiritualidad, la fuerza, el instinto creador, la preocupación por nuevas formas de arte, o simplemente por hacerse con una técnica sólida, apenas son de este recinto. La naturaleza no existe para la mayor parte de estos artistas. Pero tampoco, los museos. He aquí un rasgo genuino de nuestro arte oficial: ni naturaleza, ni museo; sólo recetas de esas escritas en aleluyas”* (24). Por el contrario, el catalán Joaquín Mir había resuelto estos problemas en sus cuadros a través de unos paisajes llenos de color y de luz; los Zubiaurre tenían “carácter”, gusto por lo decorativo, con brillantes armonías de color y, lo que es más importante, hacían vivir a los “héroes cotidianos del mar cántabro” y Solana sobresalía por su destacado naturalismo.

En cuantos a los vascos, Federico García Sanchíz atisbaba el peligro de una nueva moda con los Zubiaurre: *“¿Quieren revelarnos el alma de su país?...Cada cuadro suyo anuda y*

consagra todos estos diversos valores, el psicológico, el cerebral, el sentimental, la paleta, la tradición, la modernidad... disecan el tipo vasco y hacen rígido al hombre..." (25). Esta moda vasca a la que se refirió Sanchíz era la difusión o la introducción de la identidad vasca en Madrid que tiene, precisamente, su plataforma de lanzamiento a través de las exposiciones nacionales, observemos por ejemplo que los Zubiaurre participaban en ellas desde primeros de siglo, consideradas éstas como la máxima aceptación de un tipo de arte y el máximo triunfo que puede obtener un artista; además, a partir de esta muestra nacional de 1915, el arte vasco comienza a introducirse por otras vías en el ambiente artístico de la capital, donde se ponen de moda cada vez más las exposiciones individuales como medio más eficaz para calificar al artista sin tener a su alrededor docenas de otros artistas.

Se percibe, por lo tanto, una cierta reticencia en el arte de estos pintores que ante la máxima representación de arte tradicional mostraban su modernidad como prototipo de los valores espirituales y artísticos. Destaca, también, otro artista vasco, Elías Salaverría, que representa los mismos objetivos que los hermanos Zubiaurre pero que atrae más por sus diferentes procedimientos. Así es considerado por parte de la crítica: *"ha venido a este certamen para afirmar una vez más su arte, basado en la observación del natural, que tan vigoroso relieve adquiere en sus lienzos. Es un artista que sabe impresionar profundamente, por la sinceridad absoluta que pone en las figuras, cabezas, singularmente son magistrales... refleja la tendencia a acentuar las características de un pueblo, tanto en la expresión del tipo como en la de las costumbres... es profundamente realista al pretender reflejar los rasgos fisiológicos de una raza y el espíritu reposado y tranquilo que la anima"* (26).

Valentín Zubiaurre se presentó a esa edición de 1915 con dos obras, *Iru Guizalde* (País Vasco) y *Por las víctimas del mar*; pero no era la primera vez que aparecía su nombre en un certamen oficial, en 1902 y 1908, se le había otorgado una tercera y una segunda medalla respectivamente. Un caso parecido fue el de su hermano Ramón, aunque hasta entonces tan sólo había recibido menciones honoríficas en las nacionales de 1904 y 1906; sin embargo, será en esta muestra de 1915 cuando consigue con su obra *Los remeros vencedores de Ondárroa* una segunda medalla, decisión que no gustó a los críticos madrileños. Un ejemplo de ello, es el libro de Fernando Periquet dedicado íntegramente al catálogo de la Exposición Nacional de 1915: “*El dibujo llega a la estridencia, pues la agrupación de marinos, empuñando los remos, todas las figuras bordean la caricatura, y el fondo es de una infantil ejecución. Es indudable que ambos hermanos no han hecho presa definitiva en su ideal, y de ellos hay que esperar portentos cuando se equilibren sus ideales y sus facultades extraordinarias*” (27). Lo mismo ocurre con los temas de las obras de Elías Salaverría, *Duelo* y *Gu*; los juicios del crítico Elodeo, por ejemplo, apuntan qué características tenía este arte vasco para no cuajar en la capital: “*que para vencer en Ondárroa no están mal. Ahora para vencer en Madrid y en una Exposición de Bellas Artes de la altura de la actual... Guardando todos los respetos, hemos de decir que no nos gusta demasiado este cuadro. Y esto no significa que esté mal pintado, ni siquiera que no sea bonito; significa únicamente que no es de nuestro gusto. Esos hombretones tan grandes, con esas cabezas tan chicas y esos trajes tan amplios, con esos colores tan fuertes y ese fondo con las cosas y los montes y las nubes recortadas como si fuesen de cartón y estuviesen adheridas al lienzo, no acaban de gustarnos. Tendrán un mérito técnico inmenso y serán de un gusto exquisito; pero no apreciamos ese mérito ni compartimos ese gusto, por falta de sensibilidad y de competencia desde luego ¡claro está!... Elías Salaverría, de técnica no*

se les puede pedir nada, perfecto dibujo, acertada colocación en las figuras, excelente tonalidad en los colores. Los asuntos sí dejan algo que desear. Pero, señor: ¿por qué no pintar cosas artísticas y bellas?... Si también las cosas bellas y artísticas pueden pintarse” (28).

Otro artista vasco, Juan de Echaverría, presentaba en este certamen *El Duelo*, obra que sobresalía por la utilización de otro método para representar la raza vasca basado, para la crítica, en formas *“vigorosas y macizas, con una complexión robusta y fuertemente acentuada, se adelgazan y deforman, se estiran cual si quisieran llegar a poner sus cabezas a la altura de la pala del remo” (29)* y que a diferencia de los hermanos Zubiaurre llegan a expresar el símbolo vasco a través de la dislocación del *“natural y recurren a las representaciones arcaicas de la forma, obligándonos a concentrar toda la atención en esas cabezas menudas, que son las que, en definitiva, han de reflejar principalmente la intensidad de su arte” (30)*. Finalmente el crítico se pregunta al respecto de la aceptación del arte vasco:

“¿Aciertan estos innovadores? ¿Dan a la Pintura nuevos procedimientos y a la representación de la Belleza otras formas más adecuadas para su expresión del lienzo? Sinceramente creo que, a pesar de su personalidad artística, todavía no han llegado a crear la verdadera obra que dé contestación categórica a las interiores interrogaciones” (31).

Los composiciones de estos artistas vascos, para Francisco Alcántara, eran extraños procedimientos que en el caso concreto de los Zubiaurre, se centraban en grandes masas de colores y amplios planos procedentes del arte francés sin perspectiva alguna, mientras que Elías Salaverría era considerado como un naturalista por su justo dibujo y color (32).

Gustavo de Maeztu, Elías Salaverría, Juan de Echevarría, Ramón y Valentín Zubiaurre y la exposición colectiva de la Asociación de Artistas Vascos en Madrid serán los protagonistas que acentuarán los caracteres y costumbres del pueblo vasco en la capital, aunque cada uno de ellos con diferentes procedimientos pictóricos. En efecto, con ellos llegará una oleada de arte vasco a Madrid que tendrá su cenit en la Exposición de 1916 en el Retiro. Pero antes señalemos las muestras que la precedieron. En marzo expone el artista vasco Cabanas Oteiza junto a Pedraza Ostos en el Salón de Arte Moderno. Oteiza exhibía treinta caricaturas y veinte paisajes de los que Juan de la Encina comentaba: *“trae a las paredes del Salón Arte Moderno un eco de su tierra vasca. Es un pintor regional. Sus paisajes, entre los que hay algunos que revelan un profundo sentimiento del terruño guipuzcuano, nos indican que Cabanas ha tomado un buen guía: Darío de Regoyos. En cuanto a sus cuadritos de costumbres campesinas, están sentidos con humor familiar y sanamente ingenuo. Nos recuerdan algo a los de José Arrüe, que es el iniciador de este género de pintura de costumbres vascas”* (33).



Cabanas Oteiza, Acuarela
Heraldo de Madrid, 21-3-1916

En mayo, Gustavo de Maeztu y Juan de Echevarría exponían individualmente sus obras al público madrileño. Maeztu lo hacía por segunda vez en la capital, la primera había sido en abril de 1915 en las salas del Palace Hotel, ahora era el salón del diario *La Tribuna*, donde exhibía sus últimas obras, catorce lienzos - *La serrana*, *Samaritanas*, *El ciego de Calatañazor*, *Figuras de Castilla*, *La sibila del amor*, *La morena*, *Encarnación*, *Manola*, *Eva*, *Los novios de Voz-Mediano*, *La del mantón azul*, *La Flora*... - y cuatro dibujos. Sus obras fueron bien acogidas por la cercanía de su pintura hacia el arte de Zuloaga, como heredero del arte español y no del francés. Paralelamente a la Exposición de Gustavo de Maeztu, el arte de Ignacio de Zuloaga era exhibido en Zaragoza bajo el título “Zuloaga y artistas aragoneses”, complementando una serie de conferencias que se realizarían en el Museo Provincial. Su pintura era hilo de conexión más inmediato con la pintura tradicional española - Goya, Velázquez y el Greco - y, por lo tanto, con una “*pintura realista*, - comentaba José Francés - *exacta y verídicamente realista de España, es lo que se devuelve a Zuloaga como un reproche de inverosimilitud. Porque tenemos automóviles, aeroplanos y telégrafos sin hilos, creemos que toda esa lepra ancestral ya no existe en España. Se repite el caso de la dama vieja y fea de la poesía clásica, al arrojar el espejo en vez del rostro, fielmente reflejado por aquél... El único principio del 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*” (34).

Arturo Mori calificaba las obras de Gustavo de Maeztu como “*pinceladas bruscas, los tonos vigorosos y brillantes, el ambiente crudo y gris de los cuadros del gran pintor Gustavo de Maeztu, franca, definitivamente españoles... Maeztu, como Zuloaga, es un psicólogo profundo, un dominador del*

gesto, un poeta de la expresión” (35). José Francés afirmaba que a pesar de su estancia en París Maeztu, al igual que los Zubiaurre, no debía nada al arte francés, siendo uno de los mejores representantes del arte vasco, constante que se apreciará en la crítica a lo largo de los años (36), incluso el propio José Ortega y Gasset expresaba similar opinión en 1920 (37).

Los cuadros de los Zubiaurre, como los de Maeztu, se acercan al público y la crítica por su facilidad de adaptación a la representación del alma de castellana (38). Sin embargo, la obra de Gustavo de Maeztu fue considerada, también, como una pintura independiente de aquellas corrientes que surgían en Europa y en la propia Península que rechazaban lo académico, en ella se podían apreciar notas de modernidad sin pretender, a diferencia de los anteriores, acabar con lo académico:

“Es Gustavo de Maeztu uno de los pocos artistas que no pintan para el público. Pinta para él y para los que le entiendan, pues no siempre el arte debe estar sometido a la sanción popular, ni es justo que todos los artistas se dediquen a recrear y mantener los vicios, costumbres o escuelas del siglo... Ser artista discutido es no andar con la corriente de los modernos prejuicios, rebelarse contra dogmáticos e imposiciones académicas. Y si bien a eso se le llamó decadentismo, porque quiso hacerse de la originalidad una escuela y entraban en ella todos los que se sentían extravagantes, fuesen o no artistas. Maeztu es un innovador por derecho propio, y de los más dignos de consideración y halago, por cuanto es un artista de verdad y no necesitó, en su ruta sugeridora de grandezas, incorporarse a ninguna escuela, no sintió el tentador deseo de fundarla” (39).

Al mismo tiempo, la Exposición de Maeztu era tachada de esconder ciertas imprecisiones estéticas próximas a orientaciones vanguardistas (40). Este asunto centraría también el análisis de Juan de la Encina en su crítica a la muestra. Defensor a ultranza de las

ideas estéticas vascas y de su introducción en la capital, se apresuró a calificarla como un nuevo recuerdo de su presentación de 1915 (41). Una de las principales preocupaciones de Juan de la Encina eran las enormes formas del arte de Maeztu, que quizás pudieran confundir a los críticos madrileños e impedir su aprobación por las orientaciones y contactos con la cultura francesa moderna que se decantaban en los pintores vascos, el cubismo en Maeztu o el fauvismo en Juan de Echevarría, de tal manera que arremetía contra estas posibles críticas y añadía:

“Otro de los elementos que creímos digno de señalarse, aunque aparecía de un modo bastante incompleto y defectuoso, eran las formas, de mucho volumen y pesadas... Vimos a Maeztu no poco preocupado por formas algo gigantescas, regularmente toscas, trazadas a grandes planos y que dieran la impresión de estar trazadas a grandes planos y que dieran la impresión de estar construídas por cubos, sin que en efecto, fueran ésos los cubos excesivos de los llamados cubistas... Maeztu es un pintor robusto, dotado de un magnífico sentido de la decoración en grande, un inquieto que cada día busca armonías más vigorosas y brillantes, prendado de la forma escultural, y al que la crítica debe de aquí en adelante exigir mucho, ya que esta Exposición prueba que puede darlo” (42).

Paralelamente a la muestra de Gustavo de Maeztu, Juan de Echevarría exponía por primera vez en Madrid, veintiocho obras - *Cerro de San Miguel de Granada, El pobre Sablista, Manolilla, Dos amigas, Zubikaray el vencedor, Tipo vasco, Gitanos granadinos...* una serie de estudios del tipo gitano y algunas naturalezas muertas -, y lo hacía en el nuevo Salón del Ateneo. Su presentación en el ambiente artístico madrileño venía de la mano de Juan de la Encina, quien advertía que *“a pesar de la inatención de la crítica y del público para todo aquello que es sólido y verdadero en arte, creemos que no pasará mucho tiempo sin que a Juan de*

Echevarría se le considere como uno de nuestros más delicados y profundos artistas contemporáneos”

(43). Se trataba de un artista poco conocido en la Península que había exhibido sus obras en Bilbao y varias veces en París pero que se diferenciaba de aquellas otras tendencias que podían hacer tambalear la entrada del arte vasco en Madrid:

“Bajo el pabellón ‘pintura moderna’ se viene desde algún tiempo presentando en nuestros salones un género híbrido de pintura, que se dijera contiene en sí por modo deslabazado de pintura casi todos los estilos y modos de pintar, y, sobre todo, un cierto arlequinismo cromático, pero que está prodigiosamente exento de sinceridad, de emoción verdadera, de probidad técnica. Es la habilidad de los juegos de trampa llevada al arte. Esta casta de pintura naturalmente nada tiene que ver con la verdadera pintura moderna, como no sea por aquello de que se nutre en gran parte de sus detritus.

Han tardado largo tiempo en llegar a Madrid las llamadas tendencias nuevas del arte; pero en cambio, han llegado en forma de mercancía averiada y váyase lo uno por lo otro. Ante los lienzos de Juan Echeverría se dirá también que pertenecen a la ‘pintura moderna’ y, siendo esto cierto, nosotros añadiremos, para no confundirlos con aquellos otros de los pintores farandulescos, que son de un linaje muy antiguo y muy moderno: muy antiguo, porque están sentidos y ejecutados con noble probidad; muy moderno, porque fluyen por la corriente pictórica postimpresionista de los Cézanne, Van Vogh, Gauguin”
(44).

Con estos comentarios, Juan de la Encina no sólo defendía la entrada del arte vasco en Madrid como representación de la nueva modernidad en España que se centraba en dos corrientes, la tradicional española y la impresionista o postimpresionista francesa, sino que también criticaba las extravagancias de la pintura exterior que se adivinaban en las obras de algunos artistas vascos, si bien sería la propia Asociación de Artistas Vascos uno de los mejores órganos artísticos que presentaban ante la sociedad bilbaína las tendencias más avanzadas del momento, no olvidemos las exposiciones del planista Celso Lagar, en 1918 y

1919, la Internacional de Pintura y Escultura en 1919 o la de los Delaunay en 1920. Juan de la Encina se mostraba reticente hacia aquellas nuevas tendencias que incluían desde 1915, principalmente por vía Barcelona, formas cubistas o futuristas, en el caso particular del planismo de Celso Lagar, que había hecho sus primeras incursiones en Barcelona y Gerona y que, de alguna manera, se enfrentarían al año siguiente con el público madrileño o bien, a partir de 1918, con la celebración de la Exposición de artistas polacos, la de Vázquez Díaz o la aparición del ultraísmo con la participación de un buen número de pintores.



Juan de Echevarría, *Gitanos granadinos*
(*La Esfera*, Madrid, 27-5-1916)

A pesar de sus influencias extranjeras, Juan de Echavarría representaba el sustrato común de los artistas vascos contemporáneos; sus ásperas formas y sus matices de color

eran el nexo de esta pintura; por lo que la crítica madrileña le consideró un verdadero representante del arte vasco (45). Desde las páginas de *El Parlamentario* se daba la enhorabuena al artista vasco, Juan de Echevarría, quien había mostrado unos cuadros "*que han merecido y siguen mereciendo la admiración de todas cuantas personas inteligentes los han visto. Especialmente unos tipos de pescadores vascos acusan en Echevarría su espíritu inefable, compenetrado de una forma profunda con la estética*" (46).



Juan de Echevarría, *El pobre sablista*
(*La Esfera*, Madrid, 27-5-1916)

Otro de los críticos más importantes de la escena madrileña, José Francés, quien compartía, ante las sucesivas exposiciones de arte vasco en la capital, la misma opinión que planteaba el crítico vasco Juan de la Encina (47), apuntaba que éste representaba: *“un sello de extraordinaria pujanza y una sagrada inquietud de perfeccionamiento. Y esto se nota en todos los aliados 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, Salaverria, Echevarria y tantos otros que armonizan como si fueran calidades coloristas, la rudeza y la ternura, el vigor y la languidez, la brava aspiración de las cumbres y el blando, sonriente candor de los valles. Siempre que hemos hablado de algún artista vasco en estas páginas, hemos hecho constar que el encanto de su arte brotaba de los étnicos contrastes de la tierra que le vió nacer, tan claros y delimitados”* (48).

Unos meses después, del 4 al 30 de noviembre de 1916, se celebró en el Palacio de exposiciones del Retiro la esperada exhibición de la Asociación de Artistas Vascos. Madrid conocía y palpaba de cerca las obras de treinta y cinco artistas - Alberto Arrúe, Aurelio Arteta, Angel Cabanas Oteiza, Anselmo de Guinea, Isidoro de Guinea, Francisco Iturrino, José Loygorri, Gustavo de Maeztu, Ascensio Martiarena, Lucio Ortiz de Urbina, Ernesto Pérez Orúe, Darío de Regoyos, Juan José Rochelt, Alfonso W.Sena, Julián de Tellaache, Pablo Uranga, Ramón de Zubiaurre, Juan de Echevarría, Antonio de Guezala, Valentín Dueñas, Nemesio Mogrobejo, Quintín de Torre, Teodoro de Anasagasti, Pedro Guimón, Nemesio Sobrevila, José, Ricardo y Ramiro Arrúe, y Pilar de Zubiaurre -.

Se logró reunir más de doscientas obras del arte vasco contemporáneo, repartidas entre pintura, dibujos, acuarelas, pasteles, escultura, proyectos de arquitectura y artes

decorativas. El programa expansivo que lanzaba la Asociación se venía configurando ya desde finales de 1915, a través de las invitaciones que hacía su presidente, algunas de cuyas contestaciones se hicieron públicas como la del arquitecto Teodoro Anasagasti, quien confirmaba la necesidad de una participación masiva en la capital como lanzamiento preliminar para el resto de las provincias españolas (49). También la Diputación Provincial de Vizcaya recibió noticias, a través de varias cartas del Presidente de la Asociación, Quintín de Torre (50), de la Exposición de la Asociación de Artistas Vascos, además de cooperar sufragando algunos de los gastos de la muestra, cuyo éxito apenas se vió perturbado por el incidente ocurrido en la Exposición, al ser calificada de germanófila por su coincidencia en las salas de Retiro con otra muestra, la de arte belga (51), incidente comentado por el diario *El Liberal*, que salía al paso con las siguientes declaraciones: *“La Exposición de pintores vascos no es germanófila. Se ha dicho que la Exposición de obras de pintores vascos tenía un carácter marcadamente germanófilo y se oponía tendenciosamente, tratando de perjudicarla, a la de pintores belgas que ha de verificarse en el mismo local”* (52). El promotor de la muestra, Gustavo de Maeztu, explicó que la intención de la muestra de arte vasco no era tal; de hecho, el propio Maeztu y algunos de los participantes - Ramón y Valentín Zubiaurre, Juan de Echevarría, Arteta, Arizmendi, Guezala, Alberto Arrúe - contribuirían, al mes siguiente, con algunas de sus obras en la exposición aliadófila de Legionarios, además de ser algunos de ellos firmantes de la Liga Antigermanófila, constituida en enero de 1917 (53).

“Con todo el cariño que le profeso, - apuntaba Gustavo de Maeztu - y en contra de todo cuanto se ha dicho, tengo que declarar que todos los asociados, no conozco excepciones, profesan ideas completamente aliadófilas y admiran en el genio de Meunier todo cuanto vale el genio belga” (54).



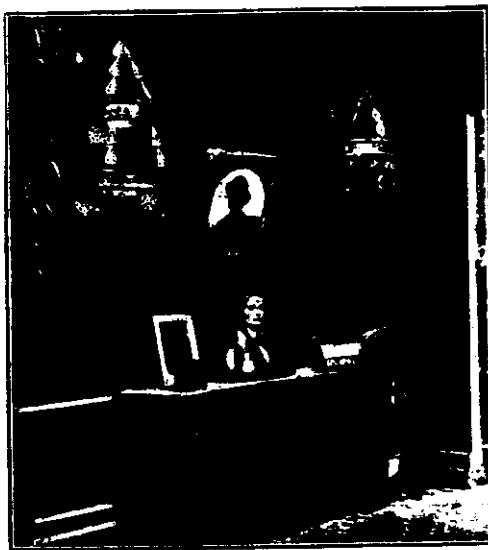
Interior de la Exposición de artistas vascos
(*Mundo Gráfico*, Madrid, 8-11-1916)

Pasado este incidente, la crítica madrileña no se mostró del todo benévola con los artistas vascos. Los modernos procedimientos pictóricos que proponían esos pintores buscaban una renovación de la pintura vasca que, para muchos de los críticos madrileños, fue calificada de poco ortodoxa respecto al arte oficial de la capital y, por ello, contemplada con verdadero estupor. El propio Juan de la Encina reconocería, más tarde, que el ambiente oficial en Madrid estaba cambiando, poco a poco, pero que hasta entonces era difícil introducir aires nuevos:

"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 que cuando en

España se abren 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, para Madrid, que hubo de rechazar con cómica ignorancia a Dario de Regoyos, ahora comienza a actualizarse” (55).

Los juicios e impresiones más negativos de la muestra llegaron de la pluma de Rafael Domenech, que desde el diario *ABC* planteaba los problemas de un arte regional creado, en su opinión precipitadamente y acompañado de caracteres franceses (56). Para este crítico, los artistas que se presentaron a la Exposición del Retiro no alcanzaban todavía a representar la esencia de un arte vasco, cuestión que ya venía planteándose desde primeros de siglo. Sin embargo, uno de los asuntos que se debatía en Madrid era, en el fondo, la incorporación a la pintura vasca de elementos afrancesados en sus formas, en una paleta clara o en procedimientos derivados del impresionismo o postimpresionismo que relegaban a un segundo plano ese sentimiento que se mitificaba desde la generación del 98, la imagen de Castilla, y que tenía a uno de sus mayores exponentes en Zuloaga, razón por la cual afirmaba: *“Nosotros no vemos la existencia de su arte pictórico vasco, por la sencilla razón de que aún no hay un artista potente que abra la senda. Estos días leímos algo de esto en una revista y nos parece justa la observación que en ella se hace de que Zuloaga, vasco de nacimiento, es castellano como artista... El día que la región vasca posea ese artista potente, el arte nacerá, a pesar de las preocupaciones, ligerezas y extranjerismos con que se le quiera improvisar hoy. Mientras tanto, los buenos deseos serán estériles... Hemos salido de la Exposición sin explicarnos el terremoto de algunos cuadros del Sr. Tellaeche y el por qué pueda ser decorativo un lienzo pintado sobre gruesa tela, del Sr. Arrúe, titulado Tipos de la costa vasca” (57).*



Interior de la Exposición de artistas vascos, con obras de Carmen Baroja, Pilar Zubiaurre y Quintín de Torre.

(*El Año Artístico*, Madrid, noviembre de 1916)

Por el contrario, otro de los grandes rotativos madrileños, *La Correspondencia de España*, calificaba la exposición del Retiro como “*un núcleo de entusiastas, unidos en una ferviente devoción por el Arte, más que por una tendencia regional...*” (58).

La diversidad del conjunto de obras expuestas chocaba con la mentalidad de una crítica incapaz de advertir que el arte vasco, con su pretensión de modernidad, se desarrollaba en dos grandes vertientes, una, la tradicional de España, y otra, la europea, como consecuencia de sus salidas al exterior, que ya desde finales del siglo XIX venía fraguando esas influencias del arte impresionista o postimpresionista: “*La mejor prueba de ello* - replicaba uno de los críticos - *es el eclecticismo que desde luego se advierte en el certamen, un rumbo diverso y diametralmente opuesto al expositor que tiene al lado. Así el conjunto, tan diverso y profuso, impresiona más hondamente y se destaca en todo lo variado de su labor... desde el academicismo de Uranga en la Despedida del Buñolero al simplicísimo caso infantil de Tellaeche en su Casa de*

marineros, el visitante contempla una gran variedad en la técnica y en la interpretación del natural, sugestionado por la delicadeza de tonos de Echevarria, sorprendido por las audacias ultramodernistas de Iturrino, encantado ante los puntillismos de los paisajes de Regoyos o los más finos de Guinea y Sena, atraído por la pulcritud del dibujo de Arrüe, la sobriedad de los paisajes inundados por la luz y amplios de fondo de Cabanas Oteiza, la tendencia decorativa de Guezala y la sencillez elegante de las mujeres pintadas por Ortiz de Urbina, hasta detenerse ante la obra pictórica más ideológica y simbolista de los dos Zubiaurre y de Gustavo de Maeztu" (59).



José Arrue, *Discusión de una jugada*
(*La Esfera*, Madrid, 18-11-1916)

De los cinco estatutos que formaban de la Asociación de Artistas Vascos, el primero se basaba en realización de exposiciones de arte antiguo y moderno para el desarrollo de las Bellas Artes, al tiempo que sus artistas conectaban con otras entidades tanto españolas como extranjeras, justamente ésta última era lo que no se apreciaba en Madrid, su contacto con el exterior. La capital no entendía las diferentes y divergentes tendencias de sus participantes que pretendían formar un compacto grupo de arte vasco donde mostrar sus características. Este fue el proyecto común de los vascos del que el ámbito madrileño carecía porque, entre

otras muchas premisas, era incapaz de concebir diversas tendencias dentro de un esquema común, o respetando la independencia de sus integrantes. El aspecto ecléctico que dominaba en la muestra desconcertó en gran medida al público y a la crítica. Era difícil establecer una conexión fija del arte vasco entre la oficialidad, los simplicismos, el puntillismo, el simbolismo o el fauvismo de las obras, que para el crítico de arte Ezequiel Moldes eran *“indecisiones y vacilamientos y desorientaciones, se insinúan algunas tendencias nuevas, algunos rasgos originales, que, tal vez más adelante, con la ayuda del estudio y del esfuerzo, logren definirse claramente”* (60), opinión que también compartía el crítico Ramón Pulido (61).

De esta manera, se afirmaba una vez más el apoyo al arte oficial, que se impartía en las escuelas oficiales de dibujo y que se hacía público en las exposiciones nacionales de Bellas Artes rechazando así ese puente internacional de modernización que intentaba abrirse un camino en la capital de España, acontecimiento que estaba intentando fraguarse ya desde 1915 y que alcanzaría su cénit en 1918. La Sociedad de Artistas Vascos hacía su primera incursión en Madrid y su constitución como grupo en donde se podían admirar casi todas las modernas tendencias dominantes en España también era comentada por Francisco Alcántara, quien apuntaba al respecto su carácter de arte independiente:

“Cuando en los catálogos y en las tarjetas de inauguración de las Exposiciones se habla de modernismo y de arte moderno hay que entender, generalmente, arte antiguo con máscara de relativa modernidad... en compañía no se ha ido jamás a nada grande en arte, aunque sea posible que ellos, estos artistas vascos, por privilegio especial, prueben lo contrario...”

La Sociedad de artistas vascos tiene un carácter gremial a la antigua. Su reglamento es breve; sólo consta de diez artículos. Los socios no pagan cuotas. Se rifan obras de arte todos los meses para atender a

los gastos. La entrada en la Sociedad ha de solicitarse por escrito y la admisión es por votos. Desde 1910 la Junta no ha variado, y la componen los Sres. Forre, Echevarría (Juan), Arrüe, Guezala, Arteta, Sobrevilla, Guimón y Maeztu... La sociedad organiza Exposiciones de carácter independiente... Por su salón, en el que se acogen todos los gustos y todas las escuelas, se comunica con el arte europeo, que aquí en Madrid no ha sido aún objeto de solicitud tan consciente y meritoria" (62).

Finalmente, el crítico terminaba preguntándose, ante el apoyo a tantas tendencias “independientes”, en la exhibición de los cuadros de la Asociación, sobre la existencia de una tendencia vasca con elementos verdaderamente vascos o si, por el contrario, se trataba tan sólo de un arte superficial basado en influencias extranjeras: “*¿Existen en Vizcaya elementos técnicos para constituir una escuela vasca de pintura? ¿Existe la idealidad correspondiente? El oficio y la idealidad es toda escuela de pintura" (63).*

El discurso que se produce en Madrid sobre el arte vasco se centra en dos conceptos: el oficial-tradicional, con caracteres puramente vascos pero sin influencias francesas ya que no pertenecen a su cultura propiamente dicha y, por lo tanto, son foráneos, o por el contrario, el moderno, con elementos vascos y franceses procedentes, éstos últimos, del impresionismo y del postimpresionismo, como se advertía en algunas obras de Iturrino o Echevarría, entre otros. Ambos podían ir de la mano, como estaba ocurriendo en algunos artistas, pero la crítica madrileña advertía que para alcanzar un arte puramente vasco sobraban esas influencias exteriores, que debían ser sustituidas por aquellas imágenes más cercanas al regeneracionismo que constituía el alma de Castilla como refugio para encontrar

esas perdidas señas de identidad al “problema de España”, como se reflejaba en algunas de las conferencias que se habían preparado para el acto, como la que dio sobre arte regional Ramón María del Valle Inclán. No olvidemos que tras la abolición de los Fueros y la aparición de un nacionalismo vasco, el País Vasco se había lanzado en busca de sus propias señas de identidad paralelo proceso de industrialización que estaba incitando a los jóvenes a marchar al exterior con una clara diferencia respecto al resto de España, a excepción de Cataluña; esa fase de industrialización había promovido una modernización que afecta a varias generaciones de artistas vascos que terminan siendo influidos por las corrientes europeas. Juan de la Encina respaldará la crítica que se hace al exotismo del arte vasco derivado de las tendencias parisinas (64), tema al que volveremos más tarde y llegará a compararlo con el eterno problema *“de los antiguos y modernos, la de los clásicos y románticos, la de los puristas o casticistas y los innovadores más o menos extranjerizantes”* (65).

Sin embargo, un año antes de estas declaraciones, la revista *La Esfera* había publicado un artículo de José Francés en el que señalaba a cinco artistas pertenecientes a la segunda generación de pintores vascos - Ramón y Valentín Zubiaurre, Regoyos, Gustavo de Maeztu e Iturrino - como principales protagonistas de esta Exposición del Retiro y de la visible renovación del arte vasco en la que se rechazaban tendencias francesas (66). En otro artículo, José Francés defendía la renovación de un arte vasco a través de tres artistas Zuloaga, Regoyos y Mogrobejo pero, principalmente, el primero como representante de los ideales de una pintura oficial y consagrada en el exterior y admitida en la capital (67).



Aurelio Arteta, *Despedida a las barcas*
(España, Madrid, 7-2-1918)

Pero, ¿qué aportaron los artistas vascos en Madrid? su cultura y su modernización a través de las obras que el público de la capital pudo ver. A partir de 1915, destacan como hemos visto las exhibiciones de Gustavo de Maeztu, Cabanas Oteiza, Juan de Echevarría, además de sus incursiones en las exposiciones nacionales de Bellas Artes, para concretarse, posteriormente, en esta colectiva que organiza la Asociación de Artistas Vascos en el Retiro; pero, además, en paralelo se difunde el arte vasco a través de las revistas artísticas y, a veces, en los artículos de los diarios madrileños. En el plano teórico destaca la figura del comentado crítico de arte vasco, Ricardo Gutiérrez Abascal, bajo el seudónimo Juan de la Encina, quien defenderá la renovación de este arte y tomará como principal plataforma

difusoria la revista *España* (1915) y, más tarde, desde el nacimiento de la revista bilbaína *Hermes* (1917), cuyo director, Jesús de Sarriá, consideraba primordial la defensa y difusión de las diversas manifestaciones culturales del pueblo vasco, como quedaría demostrado en los años de vida de esta publicación. Sobre las páginas de estos semanarios se multiplicarán destacados artículos en apoyo a los artistas vascos - Gustavo de Maeztu, los Zubiaurre, Ignacio y Daniel Zuloaga, Julio Antonio, Darío de Regoyos, Cabanas Oteiza, Alberto y José Arrúe, Juan de Echaverría, etc. - también presente en otras como la revista *Summa*, con Margarita Nelken, o *La Esfera*. Esta última cobra especial interés por la dedicación exclusiva de varios números a la cultura del País Vasco, meses antes de la celebración, en noviembre, de la Exposición de los artistas vascos en el Retiro; quizás se trata de una clara imagen pública y propagandística de la situación de modernización que vivía el País Vasco para dar paso a una fase posterior de introducción del arte del norte en la capital de España.

El primero de ellos se publicó en agosto de 1916, y recoge las principales características de Bilbao, su tradición, grado de modernización, infraestructura, etc. en breves artículos firmados por las personalidades más destacadas: Artículos generales sobre Bilbao por Ramón Pérez Ayala, “Vizcaya la Nueva”; “Las Virtudes Vascas”, por Ramiro de Maeztu; “Los hombres de Bilbao”, por José F. de Lequerica; “Los primitivos vascuences”, por Pedro M. Michelena; “Los ferrocarriles de Vizcaya y el puerto de Bilbao”, por V. Gorbeña; “La Vida Municipal”, por Juan Migoya; “Los artistas vascos contemporáneos”,

por Silvio Lago; “La nobleza Vizcaína”, por Darío de Areitio; “La canción de Vasconia”, por José Montero; “La construcción naval en la ría de Bilbao”, por Ramón de la Sota; “Las minas de Vizcaya”, por Joaquín Arisqueta; “Cuadros vascos. En ‘Confiansa’ ”, por M. Aranaz Castellanos; “La navegación Bilbaína”, por Ángel de Jausoro; “Museo de Bellas Artes, de Bilbao”, por Silvio Lago; “El problema de las relaciones del Puerto de Bilbao con América”, por Julio de Lazurtegui; “Los millones de Bilbao”, por Enrique Ocharan; “La Caja de Ahorros y Monte de Piedad, de Bilbao”, por Eliseo Migoya; “La enseñanza superior en Bilbao”, por Julio de Arteche; “La industria eléctrica en Vizcaya”, por Juan Urritia; “La tradición del progreso”, por Gregorio de Balparda; “La Bolsa de Bilbao”, por E. de Urñuela; “La Caridad. Bilbao da su oro”, por Damián Roda; “Tarifas ferroviarias y Bilbao”, por Horacio Echevarrieta, etc... (68). El segundo, en septiembre, se dedicaría íntegro a San Sebastián.

El conocimiento real del enriquecimiento del País Vasco gracias a un proceso de industrialización iniciado a fines del s. XIX y a la guerra europea suponía para el público madrileño un mejor contacto con la cultura y las obras que se presentarían unos meses más tarde. En ese número especial, Ramiro de Maeztu alababa las virtudes del pueblo vasco como modelo a seguir:

“El pueblo vasco mío no ha sido nunca brillante. Quizás no ha tenido ocasión de serlo hasta ahora, por habérselo impedido la pobreza. Quizás esté ahora en el momento de empezar a serlo. Pero una cosa es cierta. De poco le servirá la brillantez de sus mentalidades superiores como descuide la conservación en la masa del pueblo de las virtudes elementales de laboriosidad y pundonor en contratos y promesas. Con estas virtudes le serán posibles todas las grandezas; sin ellas, ninguna” (69). Además, se

insistía en el arte y en los artistas vascos, principalmente Zuloaga, Nemesio Mogrobejo, Gustavo de Maeztu, José y Alberto Arrúe, Aurelio Arteta, Juan de Echevarría, Lucio O. de Urbina, Larroque, Iturrino, Jesús Basano, Cabanas Oteiza, Francisco Durrio, Quintín de Torre, Moisés de Huerta, Valentín Dueñas, Teodoro Anasagasti y Nemesio Sobrevila.

“Arte sutil y profundo - escribía José Francés - a un tiempo mismo el de Vasconia. Melancólico y energético; caricioso y altivo; audaz y tímido; ensoñador y ferozmente realista; influido de ajenas tendencias y arrancado, sin embargo, de las entrañas mismas de la raza. Esta región que, como la de Cataluña, avanza más allá de las idiosincráticas indolencias españolas, que ha sabido demostrar su fuerza en el poderío fabril 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 filistea, cuando aparece un artista capaz de renovar los cánones estéticos” (70).

También se dedicó un artículo completo al Museo de Bellas Artes de Bilbao (71). No obstante, la problemática sobre un Museo de Arte Moderno en Bilbao se hará más patente en 1918, cuando Juan de la Encina, desde la revista *Hermes*, proclama a viva voz la necesidad de un museo con obras modernas. La importancia de contar con una institución que difundiera lo más moderno que se hacía en el País Vasco y fuera de él será, también, argumento de varios artículos en la revista madrileña *España*. Para Juan de la Encina sería más provechoso invertir en arte moderno que en arte de los siglos pasados, ya que, siendo éste más caro que aquél, lo único que se conseguiría sería un mediocre Museo de Arte antiguo, en lugar de un gran Museo de Arte moderno; además había mejores colecciones

privadas de arte antiguo en España, mientras que escaseaban las que se nutrían de producción reciente. Por otra parte, una ciudad moderna, o que pretendía llegar a serlo, estaría mejor representada por un buen Museo de arte también moderno:

“Y surge el problema. Un museo de bellas artes en Bilbao. ¿debe prestar atención al arte antiguo o al moderno?. Nosotros responderemos: El Museo de Bilbao debe ser muy especialmente un Museo de arte moderno. Bien sabemos que aún no está del todo puesto en claro qué sea eso del ‘arte moderno’. Pero en este caso particular para nosotros tiene una significación bien clara. Arte moderno es el arte que arranca desde el impresionismo a esta parte... En España no hay colecciones públicas ni particulares de arte moderno que puedan despertar los entusiasmos de un buen conocedor... Bilbao es un pueblo moderno; su museo debe ser moderno también” (72).

A esta propaganda de arte vasco hay que sumar el citado número especial de septiembre, aunque esta vez bajo el anonimato, donde se volvía a ver una clara intención de difundir el arte vasco vasco: *“Sirvió una reciente exposición en el antiguo Hotel du Palais de San Sebastián para poner de manifiesto la innegable importancia del arte vasco contemporáneo. Como justificando la identificación de los artistas con el medio ambiente, ornaban las salas en que aquella exposición se celebró diversos productos del arte popular” (73).*

Varios años después y haciendo referencia a la Exposición Internacional de Bilbao - la cual, inaugurada en 1919, pretendía celebrarse bienalmente como medio de formar las salas de Arte Moderno del Museo de Bilbao - Juan de la Encina se afirma en la idea de que la ciudad *“por su capacidad económica y por su pequeña historia dentro del arte moderno español, está obligado a dar un ejemplo renovador en el sistema de exposiciones artísticas. Las viejas corruptelas del*

arte oficial deben ser allí totalmente eliminadas" (74). Se trataba de que el Museo de Bilbao fuera, por su importancia, el primer Museo español de Arte Moderno.

En definitiva la recepción del arte vasco en Madrid se puede contemplar como un firme deseo de introducción en el ambiente de la oficialidad madrileña por parte de la

ya olvidados. Un gran conocedor del espíritu nacional, Azorín, apunta en la misma dirección, afirmando que los vascos habían devuelto a la pintura española su espiritualidad y su fuerza.

La tesis central de *La trama del arte vasco* podría ser lo que sigue: el artista vasco es, entre los artistas peninsulares, el más cercano al espíritu castizo del arte nacional. No es, sin embargo, una nueva versión de cierta tradición pasada, sino un reverdecir de ésta, ya que los artistas vascos la interpretan con "moderna sensibilidad", de modo que en la mayoría de sus obras se aprecia, de una parte, el inconfundible regusto nacional pero, de otra, una atmósfera diferente, moderna. Volviendo al exotismo, del que se acusaba al arte vasco, pierde importancia ya que, como bien advierte Juan de la Encina, la verdadera tradición española también habría influido en los artistas franceses del s.XIX: Goya en Renoir, Ribera en Coubert, El Greco en Cézanne, etc, de modo que no existirían diferentes tradiciones, sino una misma tradición viva, que varía poco a lo largo del tiempo, y que se definiría por su esencial fuerza creadora. La tríada clásica española que influye sobre los artistas de genio en los siglos posteriores es, según Juan de la Encina, la formada por El Greco, Ribera y Goya, a los que dedicará, en conjunto o por separado, diversos artículos a lo largo de su carrera. Otro vasco, Miguel de Unamuno, considera, por su parte, que la moderna espiritualidad vasca se encuentra en estrecha relación con otro pintor del Siglo de Oro: Zurbarán.

Esta tradición renovada, definida por su espiritualidad y fuerza, halla su primera

Estos artistas, en consecuencia, tuvieron que salir de su tierra para encontrar los medios expresivos adecuados a su modo de ser y sentir. Acudirán, principalmente, a dos fuentes de inspiración: la tradición viva del arte clásico español y la atracción que sobre sus contemporáneos ejerce la capital francesa. Este “salir a Europa” - Madrid no tenía nada que ofrecerles - se produce, como hemos visto más arriba, en fecha temprana y da sus primeros frutos en 1885, cuando Guiard vuelve de París con un ideario tomado del naturalismo y del impresionismo. Junto a Darío de Regoyos, será el iniciador de un arte más moderno en el País Vasco y de la oposición al arte oficialista de la capital.

La polémica sobre el exotismo comenzará con la definición dada por Gregorio de Balparda, para quien lo exótico sería *“lo extranjero, más que en razón de su procedencia, en razón a su inasimilación al medio al que se trasplanta. Es lo extranjero no asimilado o quizás no asimilable”* (77). Para Juan de la Encina, en cambio, no se podría hablar de exotismo en este sentido, ya que los artistas vascos sí han asimilado cuanto han aprendido en los medios extranjeros. Juan de Echevarría era el mejor representante del carácter parisino, lo que no impediría la compatibilidad con su esencia vasca y española. A diferencia del centro catalán, la capacidad vasca de asimilación queda atemperada con la conciencia de sus propias raíces, tanto regionales cuanto nacionales; es decir, existe la evidencia de pertenecer a una tradición nacional. No se puede hablar, pues, de un arte vasco, sino de un arte hecho por vascos, producto de aportaciones propias y de influencias estéticas extranjeras que han sido asimiladas a su propio carácter. Los artistas vascos contribuirían, además, en opinión de Juan de la Encina, a la renovación de la tradición nacional, tras haber revitalizado caracteres

ya olvidados. Un gran conocedor del espíritu nacional, Azorín, apunta en la misma dirección, afirmando que los vascos habían devuelto a la pintura española su espiritualidad y su fuerza.

La tesis central de *La trama del arte vasco* podría ser lo que sigue: el artista vasco es, entre los artistas peninsulares, el más cercano al espíritu castizo del arte nacional. No es, sin embargo, una nueva versión de cierta tradición pasada, sino un reverdecir de ésta, ya que los artistas vascos la interpretan con “moderna sensibilidad”, de modo que en la mayoría de sus obras se aprecia, de una parte, el inconfundible regusto nacional pero, de otra, una atmósfera diferente, moderna. Volviendo al exotismo, del que se acusaba al arte vasco, pierde importancia ya que, como bien advierte Juan de la Encina, la verdadera tradición española también habría influido en los artistas franceses del s.XIX: Goya en Renoir, Ribera en Coubert, El Greco en Cézanne, etc, de modo que no existirían diferentes tradiciones, sino una misma tradición viva, que varía poco a lo largo del tiempo, y que se definiría por su esencial fuerza creadora. La tríada clásica española que influye sobre los artistas de genio en los siglos posteriores es, según Juan de la Encina, la formada por El Greco, Ribera y Goya, a los que dedicará, en conjunto o por separado, diversos artículos a lo largo de su carrera. Otro vasco, Miguel de Unamuno, considera, por su parte, que la moderna espiritualidad vasca se encuentra en estrecha relación con otro pintor del Siglo de Oro: Zurbarán.

Esta tradición renovada, definida por su espiritualidad y fuerza, halla su primera concreción en la figura y obra de Ignacio Zuloaga. La amplia formación de Encina le hace

entender la tradición en términos más amplios, por lo que se opondrá a aquéllos que creen imposible una tradición exclusivamente nacional, y que consideran perjudicial cualquier aportación foránea: *“No reparan los pobrecitos doctores Tirteafuera que gracias al fermento extraño han surgido en la aridez española floraciones de cultura”* (78). Dando por conveniente toda aportación extranjera, el problema estriba en el momento en que no hay una tradición viva que permita aprehender aquellos elementos útiles y los dote de un carácter personal. Se produce, en esta lamentable circunstancia, la inevitable copia. Sólo entonces es perjudicial lo exótico.

No eran de la misma opinión otros miembros implicados en el problema de la tradición en el arte vasco y así, por ejemplo, Damián Roda, fundador de la Asociación de Artistas Vascos - junto a Basterra o Meabe -, consideraba mayor el peso de lo extranjero que de lo nacional; el artista vasco, dirá, *“se nutre, mejor que de manjares tradicionales, de elementos exóticos”* (79).

Por último, el tercer núcleo de este debate, Madrid, es considerado en junio de 1917 por Juan de la Encina como actor que *“representa el papel retardatario, conservador, en el sentido no vital de esta palabra, porque en ese núcleo parece como si paralizaran casi instantáneamente todas las tendencias innovadoras, si alguna vez se generaron en él, y, por otra parte, no tiene un concepto bien claro del pasado en un sentido de conservación noblemente académico...”*

El último tercio del siglo pasado fue verdaderamente calamitoso para el arte del núcleo madrileño. Toda la falsedad y fullería que caracteriza a la política española de ese periodo se comunicó también al arte... el arte oficial que llega preponderante al 98, y, desde ese tiempo, marcha debilitándose poco a poco hasta este momento, en que, si ciertamente no posee la fuerza política que tuvo, no por eso deja de tenerla todavía grande... Ahora parece como que se inicia una corriente de estos dos grupos (Barcelona y Bilbao)

del litoral hacia el centro. Madrid empieza a sentir escozor de algo que no sea lo que de continuo le han estado sirviendo los artistas oficiales. Va poco a poco entreviendo que por encima de arte a la velutina o al betún hay otro género más interesante y profundo. Por esta razón comienzan a ser recibidas con alguna simpatía las exposiciones que llevan alguna novedad. La crítica continúa siendo poco más o menos la misma que antes. Pero esa no es razón para que el movimiento de catalanes y vascos hacia Madrid no deba acentuarse de día en día. La razón de la capitalidad es poderosa. Para que el arte de los vascos y catalanes pueda influir en el arte general español no basta en modo alguno su acción en Barcelona y Bilbao; es indispensable una actuación enérgica sobre Madrid, que en este sentido, piense lo que piense un regionalismo mal entendido, que a las veces no es sino un producto de la timidez, es el centro verdaderamente radiador de España. De aquí que toda renovación artística, si ha de ser fecunda y general, tiene que tomar como centro de lucha la capital” (80).

En otro orden de cosas, en mayo de 1917 tenía lugar la siguiente Exposición Nacional de Bellas Artes, la pintura vasca contó, entre otros, con Valentín Zubiaurre, Gustavo de Maeztu, y Elías Salaverría, en paralelo al dominante sentimiento regionalista de todas aquellas zonas de la Península que miran a la capital, conviviendo con aquel espíritu de la España negra a través de los dos cuadros de Gutiérrez Solana, como expresión de una España real donde todavía estaba latente el pesimismo del desastre del 98, reflejado, ahora en el desarrollo de la guerra europea.

Al hilo de estas cuestiones, desglosemos la recepción de la pintura vasca en esta muestra. Empezando por la sala primera dedicada, a la escultura en donde destacaron las obras de Quintín de Torre, se encontraba dominando el testero de la sala *La Tierra Ibérica* el gran tríptico de Gustavo de Maeztu. Uno de los fragmentos de este tríptico había sido

presentado en la Exposición de la Asociación de Artistas Vascos en 1916. A través de colosales figuras que exaltaban la raza ibérica, con sus vicios y grandezas, su robusto estilo y su característico colorido Gustavo Maeztu proclamaba, como Julio Antonio en sus esculturas, la tierra ibérica en una interpretación simbólica.

Gustavo de Maeztu, que hasta entonces no había conseguido ningún premio en su participación en las exposiciones nacionales - recordemos que en la de 1915, expone tres obras, *La moza del Aldealfazo*, *El Moruno* y *El ciego de Calatañazor*, pero sin mención ninguna - conseguirá con esta única obra tan simbólica una distinción especial por el jurado otorgándole una segunda medalla que le reconoce como un pintor joven con grandes dotes y personalidad artística basada, principalmente, en grandes proporciones figurativas y un colorido llamativo, motivos que le granjearán, sin embargo el rechazo de la crítica. Uno de los ejemplos más contundentes es el de Ballesteros de Martos que aun valorando sus especiales caracteres en la pintura, se pregunta sobre la obra del artista vasco:

“¿Responde a las esperanzas que todos pusimos en él? - Esta es la pregunta que nos hacemos ante su cuadro -. Nosotros creemos que no. Es más, opinamos que ha defraudado las esperanzas. Maeztu tenía una personalidad, y esa personalidad ha desaparecido en ‘Tierra Ibera’... ¡Ah, el afán de llamar la atención, de distinguirse con cosas raras y nuevas, a cuántos fracasos lleva! Su simbolismo debe ser una cosa muy abstrusa, porque no hay quien lo comprenda. ¿Qué ha querido decir y sintetizar?

¿En qué parte de Iberia ha visto Maeztu esos hombres membrunos, y esas mujeres desproporcionadas, gigantescas, cortas de cuerpo y con piernas descomunales? ¿En qué parte de Iberia ha visto que la siembra se haga de forma en que él expresa, colocando a la mujer en una actitud forzada y violenta?... La grandiosidad, Sr. Maeztu, no se alcanza pintando a las figuras foscas, desdibujadas y

enormes... Dicen que se le ha concedido segunda medalla, 'Tierra Ibera' no la merece. Dársela, sería cometer una injusticia, porque hay otras obras mejores" (81).

También hemos querido destacar los juicios de Arturo Mori, quien aun presintiendo las buenas dotes del arte de Gustavo de Maeztu le advertía de sus posibles devaneos hacia tendencias más avanzadas: *"es desgarrado y rápido en el estilo; por eso pinta a grandes trazos y no tiene un gran cuidado en la colocación de las sombras y en la perfección del dibujo. Su pintura es, indudablemente, robusta y valiente; y, sobre todo, una pintura joven... Pero procure no amanerarse el notable pintor. El modernismo ha tumbado a muchos esforzados porque huyeron demasiado pronto de las grandes realidades y acabaron por ser solamente pintores de imaginación"* (82).

El arte vasco será protagonista relevante en esta muestra, de sus componentes, Valentín Zubiaurre, conocido por el público madrileño por sus participaciones en las exposiciones oficiales de 1902 y 1908, en las que se le otorgaron la tercera y segunda medalla respectivamente, e incluso, en 1911, en la Internacional de Barcelona recibe la medalla de oro, se le concedió la primera medalla de oro en la Internacional de Munich de 1909 y la segunda medalla de oro en la Universal de Buenos Aires de 1910; en esta muestra de 1917 presentaba tres obras *Euskotarroch*, *Versolaris* y *Retrato de Acuña* de las cuales la segunda obtuvo una primera medalla.

El arte de los hermanos Zubiaurre se convierte en una de las piezas claves para comprender la evolución del arte vasco en la modernidad. Arraigados en una formación académica tradicional donde el mundo vasco, el culto a su pueblo y a sus raíces históricas pertenecen al costumbrismo ruralista de primeros de siglos, este periodo educativo de

formación y desarrollo se convertirá, a partir de 1915, en un estilo independiente donde su aproximación al impresionismo y al expresionismo abrirá un camino diferente al arte nuevo. Veremos, a continuación, cómo las duras críticas que se realizan a Valentín Zubiaurre, parten de lo que los críticos denominan estacamiento de su arte aunque se tratará de un cierto grado de madurez a la que había llegado el artista. *Versolaris* constituía la representación fiel de un grupo de gente vasca en donde su alineación ha perdido toda perspectiva en pro de la distribución de las figuras en la que destacan los típicos rostros regionales del norte, cuestión que Francisco Alcántara explicó en su crónica:

“‘Versolaris’ nos asegura que ha asistido como actor y víctima a espantosos cataclismos geológicos y sociales de que otras razas no guardan memorias, rechazan estas obras por bárbaras y las quemarían como bárbaros si pudiesen... Por eso hay que detenerse en estos cuadros tan raros, cuyas figuras parecen peles, muñequillos de plomo pintados con almazarrón, añil y otros mejunges mal preparados y puestos en la tela con presuroso y ardiente desorden, a brochazos aquí, con sobaduras allá... El innato arte de la postura arriscada, decorativa, en casi todas las regiones de la Península, parece contradicho en Vasconia por la naturaleza de la raza... Ciertamente que este arte de los Zubiaurre es algo duro de roer...” (83).

A pesar del conocimiento que muchos críticos consideraban que tenían de la obra de Valentín Zubiaurre, éstos vieron los mismos defectos en su trabajo el sentido satírico de los rostros de los personajes que los relegaban a simples muñecos y un estridente color que pertenecía, sin duda alguna, a un arte moderno europeo que no aceptaban: *“Las figuras son caricaturescas, y es insoportable el colorido. La expresión está conseguida en los rostros por contracciones violentas de los músculos, como si se tratase de enfermos, y las actitudes son inverosímiles en algunas*

figuras. Esto por lo que al dibujo toca; de color es antipático, sobre todo, aquellos rojos puestos sin discreción" (84).

Las tres obras de Valentín, dos temas vascos y un retrato, dotados de un fuerte colorido y violentas actitudes fueron calificadas por Luis Oteya de verdaderas caricaturas que no se merecían ni una sola medalla: *"¿Merece la primera medalla Valentín Zubiaurre? No, empezó pintando mal y pinta cada vez peor. Los cuadros que en esta ocasión presenta son detestables. Y que no salga nadie hablando del alma de una raza y de la emoción del Norte y del modo original de ver. Todo eso es mentira. La verdad es que, en cuanto Zubiaurre pinta, las figuras son fantoches; las agrupaciones, amontonamientos, y el conjunto locura por el dibujo o hidrofofia por el colorido" (85).*

José García Mercadal, por su parte, alegaba que el arte no sólo de Valentín sino también el de su hermano ya no estaba de moda, todas sus composiciones se habían vuelto iguales con la misma tendencia, lo que hoy en día nos reafirma la madurez del artista y su confirmación hacia la modernidad del arte vasco (86). En esa edición de 1917 no sólo destacó la tendencia de los Zubiaurre; otro de estos artistas vascos Elías Salaverría, con una sola obra *San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús*, recibirá alabanzas por la robustez y el terroso colorido de la obra que la envuelve dentro de un naturalismo, que para Arturo Mori debe ocupar un lugar privilegiado en la muestra, algo que no ocurrió ya que el jurado no consideró oportuno premiar dicha obras, quizás por los caracteres realistas y por la seducción de unos fondos tan oscuros, a diferencia de los claros colores y de una paleta pulida de otras ocasiones, que recuerdan a la España negra (87).

Antes de los siguientes certámenes nacionales de 1920 y 1922, se celebra la exposición de otro pintor vasco, Fernando García Alegría. En marzo de 1918 el salón Lacoste mostraba su obra artística. Educado en los ambientes parisinos y americanos, seguidor de Anglada Camarasa, sus obras contenían un evidente postsimbolismo y el espíritu de fugaces miradas de bailes rusos, cafés y escenarios de cabaret como en *Tórtola Valencia*, *Máscaras*, *Burladoras*, *El abanico*, *Mujer de noche*, *Madre*, *El té*, *La gatita*, *Mantilla blanca*, *Mística*, *Odalisca*, *Francesita*, *El beso*, *Mantilla negra*, *Mujer de la noche*, etc.



Fernando García Alegría, *El abanico*, *Mujer de noche* y *Madre*
(*La Esfera*, Madrid, 27-4-1918)

Lo poco que se sabe de este pintor vasco nos lo describe José Francés y Antonio de Hoyos y Vinent a propósito de esta exhibición:

"Su pintura un cromatismo agradable, una feminidad encantadora, y sobre todo, positivo buen gusto... Nadie diría que es un hijo de la brava Vasconia al verle de tal modo divorciado de los ideales y de las rutas estéticas de su tierra natal. Nada fraterno tiene con los jóvenes maestros de la pintura nortea de

hoy... La materia está trabajada con placer casi físico, desde luego subidamente intelectual por la agudización extrema de la sensualidad... Se piensa en un Federico Beltrán, en un Van Dongen frente a estas notas, que son, ciertamente, lo menos personal y lo menos prometedor del joven artista... ha fundido pagánias bravas y el 'chic' de ultradecadencias modernas en el salón Lacoste" (88).

"La impresión que experimentan es de sorpresa. Aquélla está muy bien. Tal vez nótase la influencia de Degas, de Anglada Camarasa, de los futuristas; pero nada de eso nos importa; el artista debe dar la emoción de belleza y eso 'Fernando' lo consigue plenamente" (89).



Fernando García Alegria, *El té*
(*La Esfera*, Madrid, 27-4-1918)

Volviendo de nuevo a los mencionados certámenes nacionales de 1920 y 1922 contaron también con la presencia de los artistas vascos como Ramón Zubiaurre o Elías Salaverria entre otros. La recepción del arte vasco a través de las exposiciones nacionales había conseguido un reconocimiento popular y crítico para estos artistas del norte que todavía en 1921, unido a las abundantes exhibiciones individuales que celebraban en Madrid

había acabado, para Juan de la Encina: *“un poco con la tiranía de las exposiciones oficiales y sus dictámenes, y los artistas pueden hoy producirse con libertad en la plaza pública y adquirir una reputación de excelencia, que tal vez se la negara la burocracia artística”* (90).

En este sentido, los artistas vascos, sin haber podido conseguir algunas de sus pretensiones en Madrid - tachados, en ocasiones, de “independientes” como hemos visto más arriba, por las características modernas que mostraban sus obras -, estarán inmersos en diversos proyectos nonatos de asociaciones de artistas independientes en España, algunos de los cuales tuvieron lugar en Madrid. Los primeros intentos se fechan en 1915 y 1917, con los llamamientos que realiza Juan de la Encina ante la poca eficacia renovadora de las exposiciones nacionales de Bellas Artes, y, como señala Pilar Mur, en la carta que Antonio Guezala, presidente de la Asociación de Artistas Vascos, dirigía a Ignacio Zuloaga para organizar en octubre un Salón de Independientes similar a los parisinos. *“Para ello - apunta Pilar Mur - se iba a constituir una Sociedad formada por artistas que invitarían a otros a exponer, sin excluir la participación de artistas extranjeros de cualquier nacionalidad. En esa ocasión, Juan de la Encina había pedido a la Asociación los nombres de quienes estuvieran dispuestos a adherirse a la nueva Sociedad”* (91). Este dato se corrobora con la aparición en la prensa bilbaína, en el mismo mes de octubre, de un artículo dedicado a este asunto siendo Gabriel García Maroto quien alentaba a los artistas en disconformidad con el madrileño Círculo de Bellas Artes:

“Heraldo de Madrid publicó una gacetilla en la que se hacía un llamamiento a los artistas disidentes del Círculo de Bellas Artes, en la que figuraban don Alberto Aguilera, Luisito Aldecoa y el diputado Lamana, honorable trinidad capaz de acabar con todos los valores estéticos. Se apuntaba la idea de la creación de una nueva Sociedad de Independientes, patrón francés, al que de manera tan servil hemos

ido ligados por la vergonzosa ineptitud mental de la mayoría de nuestros desgraciados artistas. Nos encontramos entre una veintena de tipos diversos: jovencuelos, aspirantes a 'ateneístas', viejos podridos de todas las miserias y lacerías de una vida bohemia de burdel, bodegón y prostíbulo.

Este propósito era el de redimir sus nombres con el concurso de los artistas noveles, a quienes anima (Maroto) para constituir una nueva asociación..." (92).

Dos años después, en 1920, y tras la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao celebrada en 1919, aparece otro intento fallido de la constitución de un salón de artistas independientes en España a cargo de Vázquez Díaz, Delaunay, Isacc del Vando Villar, Adolfo Salazar y Barradas; en paralelo, Juan de la Encina seguía proponiendo la constitución en Madrid de una Sociedad de Artistas Independientes, cuyos principales protagonistas podrían ser la Asociación de Artistas Vascos y la asociación Les Arts i els Artistes de Barcelona. Según apunta Pilar Mur, Gregorio Ibarra, Joan Sacs, Victorio Macho, Nicanor Piñole y Juan de Echevarría pretendían *"crear un instrumento poderoso que les permitiría luchar con la oligarquía oficial y con la desorientación del gusto público en condiciones bastante más ventajosas que las actuales. Porque, como también indicaba Eugenio D'Ors, había querido nuestra ventura que dos núcleos peninsulares, el capitalizado por Barcelona y el que, en menores pureza y abundancia, se formara en Bilbao, se encontrasen ya adelantados en la noticia y en la práctica del arte nuevo; cabalmente, también a estas horas, los dos núcleos disminuían su dañada regional esquividad y se decidían, finalmente, a mostrar en Madrid una superioridad que ya empezaba a serles reconocida"* (93).

Más tarde, en 1925, se constituiría la Sociedad de Artistas Ibéricos como representante de un bloque compacto de jóvenes y veteranos que exhibirían las notas más avanzadas del arte español y donde ocuparían un lugar destacado los artistas vascos. Los intentos de profundizar en el concepto de “tradición” en el Arte Español del s.XX centrarían, asimismo, en gran parte de la conferencia que pronunciará Encina el día 6 de junio de 1925, con motivo de la Exposición de Artistas Ibéricos: *“Nada hay más estéril en las obras de arte que la doctrina nacionalista... Precisamente, los que más atribuyen la exclusividad de la tradición son los que peor entienden ésta”* (94).

La tradición no es recuerdo, sino fuerza activa, que Encina llamará “espíritu étnico”. Sin embargo, el hecho de que haya una misma tradición no implica una misma Historia del Arte; en cada región, en cada pintor, la tradición se manifiesta de modo personalísimo. *“La verdadera tradición - concluirá Juan de la Encina en 1925 - la representan en estos momentos los Artistas Ibéricos, porque sienten la vida con vigor y con fervor”* (95).

IV. 1. NOTAS

- (1) Luxio Ugarte, *La reconstrucción de la identidad cultural vasca. Oteiza / Chillida*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1996.
- (2) VV.AA., *Arte en el País Vasco*, Madrid, Cátedra, 1987, p.214.
- (3) Raúl Chávarri, *Maestros de la pintura vasca*, Madrid, Ibérico Europea, 1973, p.3.
- (4) Miguel Zugaza Miranda, “El Kurding Club: Un episodio olvidado del Bilbao finisecular”, en el catálogo *Los cuadros del Kurding Club. En el Centenario de la Sociedad Filarmónica*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1996, p.17.
- (5) Ramón Menéndez Pidal, *Historia de España. La Edad de Plata de la cultura española (1898-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 1994, p.927.
- (6) VV.AA., *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad 1882-1966*, Donostia, Galería Altxerri, 1995, p. 108.
- (7) *Ibíd.*, p. 13.

(8) *Ibíd.*, p. 83.

(9) Vid., VV.AA., *El Kurding Club. En el Centenario de la Sociedad Filarmónica*, op. cit.,

(10) Vid., Pilar Mur, *La Asociación de Artistas Vascos*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaina, 1985.

(11) Luis de Eleizalde Anónimo, Introducción a la edición facsímil de *Hermes*; Bilbao, 1987, p. V.

(12) Manuel Llano Gorostiza, *50 años de pintura vasca (1885-1935)*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1971.

(13) VV.AA., *Arte en el País Vasco*, op. cit., p.222

(14) Juan de la Encina, *La Trama del arte vasco*, Bilbao, Publicaciones Editorial Vasca, 1920, p.40.

(15) Vid., Francisco Javier Zubiaur Carreña, *La escuela del Bidasoa. Una actitud ante la Naturaleza*, Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1986.

(16) Juan de la Encina afirmaba en *La Trama del arte vasco*, (op.cit., p. 69) que “*catalanes y vascos, esto es, los artistas de las regiones peninsulares más aptas para la vida moderna, han sido los que han introducido en España primeramente las nuevas maneras de ver y realizar la obra de arte que ha surgido en la conciencia artística de Europa a partir del movimiento impresionista en Francia*”.

(17) Al respecto, Pilar Mur, opina que “*rescatada de la atonía de la Academia, arguye que los creadores locales han descubierto el rico venero clásico nacional entre las múltiples influencias exóticas de las escuelas francesas del XIX. De esta manera, logran recuperar la herencia del pasado, pero remozada y revitalizada por el estudio de los maestros modernos franceses, cuyas enseñanzas viene recogiendo desde finales de siglo pasado gracias a su habitual periodo formativo en París*” en “El papel del arte vasco”, *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, p.70.

(18) VV.AA., *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad 1882-1966*, op. cit., pp. 66-67.

(19) Juan de la Encina, “Luis Bagaría. Vasco honorario”, *Hermes*, Bilbao, noviembre de 1917.

(20) VV.AA., *Arte en el País Vasco*, op. cit., p.231

(21) Perdreau, “Arte y Artistas”, *La Acción*, Madrid, 15-5-1916.

(22) Perdreau, “Las Exposiciones”, *La Acción*, Madrid, 8-5-1916.

(23) Rafael Domenech, “Exposición de Bellas Artes”, *Blanco y Negro*, Madrid, 23-5-1915.

(24) Juan de la Encina, “La Exposición Nacional de Bellas Artes”, *España*, Madrid, 14-5-1915.

(25) Federico García Sanchiz, “Arte”, *Gacetilla de Madrid*, 7-5-1915.

(26) José del Cacho, “Recorriendo las salas”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 29-5-1915.

(27) Fernando Periquet, *La Exposición Nacional de 1915*, Madrid, Librería Internacional, 1915.

(28) Eledeo, “Exposición de Bellas Artes”, *El Liberal*, Madrid, 28-5-1915.

(29) José del Cacho, “Recorriendo las salas”, op. cit.,

(30) *Ibid.*,

(31) *Ibíd.*,

(32) Francisco Alcántara argumentaba: *"El sentido común, al que debemos una idea fija de los tamaños, las proporciones y los colores de las cosas y de los animales, se encabrita como un potro salvaje ante estos cuadros, porque ni los colores que vemos en ellos son lo que en los registros del mencionado sentido consta casi al milímetro... Sí, las cabezas son pequeñas para cuerpos tan disparatados; el color es de una negrura a veces bituminosa; el hieratismo, casi ridículo; la tiesura, de momias; el infantilismo de esos bárbaros, algo convencional; y debe hacerse hincapié en todos estos defectos, en su origen notas del natural, que tal vez violentan los autores en atención al provechoso eco de escándalo que provocan en la galería, por si llega el momento en que, agotado el filón, los Zubiaurre, talentados artistas, pero también sagaces administradores de sus rarezas pictóricas, creen que pueden decidirse a prescindir de ellas, o sea, a pintar con arreglo al sentido común, y sin dejarse en la paleta ninguno de los poderosísimos medios estéticos, gracias a los cuales a pesar de las tremendas exageraciones de su sistema, se imponen al público con excepciones escasas... Los Zubiaurre son pintores románticos, zahories de la historia atormentada de su raza, Salaverrría es naturalista, es moderno y presenta a la raza euscara (sic) inclinada en el porvenir y no de espaldas al pasado... es naturalista, hasta realista, en el buen sentido, y sus procedimientos son los que pide este temperamento y conducen a la recta imitación de las formas, sin amplificaciones ni apocamientos, sin hieratismos ni histerismos..."*, en "Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, Madrid, 12-5-1915.

(33) Juan de la Encina, "Exposición Cabanas Oteiza", *España*, Madrid, marzo de 1916.

(34) José Francés, "El arte de Zuloaga", *El Año Artístico*, Madrid, mayo de 1916.

(35) Arturo Mori, "Gustavo de Maeztu", *El País*, Madrid, 7-5-1916.

(36) José Francés opinaba: "*Paris no entró nunca en él. Tal vez los Zubiaurre y Maeztu sean los únicos pintores vascos que no deban nada a la pintura francesa de avant guerre*", en "El arte de Zuloaga", *El Año Artístico*, Madrid, mayo de 1916.

(37) José Ortega y Gasset, "Los hermanos Zubiaurre", *El Sol*, Madrid, 21-10-1920.

(38) Cipriano Rivas Cherif, "Los cuadros de Ramón Zubiaurre", *El Imparcial*, Madrid, 17-10-1920.

(39) Arturo Mori, "Gustavo de Maeztu", op. cit.,

(40) A este asunto José del Cacho publicaba: "*Gustavo de Maeztu, después de haber cursado diferentes orientaciones pictóricas modernas, como en un libro viejo, que hablaba de cosas más viejas todavía, encontró la estética que aspira a reproducir en sus cuadros. Sabemos, pues, que Maeztu pinta obedeciendo a procedimientos concretos y definidos... Todos los lienzos de Maeztu responden a ese dogmatismo estético, que tan interesante artista acepta con sus juveniles entusiasmos*", en "Exposición Maeztu", *La Correspondencia de España*, Madrid, 9-5-1916.

(41) Juan de la Encina, "Exposición Maeztu", *España*, Madrid, 11-5-1916.

(42) *Ibíd.*,

(43) Juan de la Encina, “Juan de Echevarría”, *España*, Madrid, 18-5-1916.

(44) *Ibíd.*,

(45) En lo referente a este asunto José del Cacho opinaba: “*Aún prescindiendo de los carbones y de las notas de color que hay en la colección de obras pictóricas de la Exposición del Ateneo, se adivina fácilmente la procedencia regional del artista... El tipo del pescador, el tipo de cántabro, ha dado a los artistas vascos esa perfecta visión de la línea y del rompimiento de las masas y esa dureza con que los planos de luz y de sombra se acometen en los rostros de sus figuras. Es verdad que muchas veces confunden lo bello con lo difícil en su arte...*”, en “Exposición Echevarría”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 20-5-1916.

(46) Anónimo, “Exposiciones”, *El Parlamentario*, Madrid, 16-5-1916.

(47) José Francés, “Juan de Echevarría”, *El Año Artístico*, Madrid, mayo de 1916.

(48) Silvio Lago (José Francés), “Dos exposiciones importantes”, *La Esfera*, Madrid, 27-5-1916.

(49) Pilar Mur recoge estas opinones de Teodoro Anasagasti en su libro *La Asociación de Artistas Vascos*, (op. cit., p.240). “*La venida a la Corte de nuestra simpática Asociación me alegra y*

anima por coincidir con ustedes en las ideas de expansión artística, que hace tiempo predico y sustento.

Creo que somos adultos y que nuestro arte, empezando a tener carácter y vida propios, puede asomarse y dar su opinión por otras tierras, seguro de hacer un buen papel. Aún prescindiendo de la conveniencia propia y resultado pecuniario - que con muy buen acuerdo quieren dejar a un lado - estamos moralmente obligados, como artistas y vascos, a dar este paso. Sin la confirmación en Madrid hoy, y más tarde en otros centros importantes, el Arte Vasco no se habrá manifestado cuanto debía. Debemos, pues, venir pero venir con toda nuestra fuerza y violencia a mostrar, constituyendo una familia, lo que hacemos, pensamos y cuáles son las tendencias y anhelos artísticos de nuestras características étnicas.

Ya sé que a Madrid le temen algunos creyéndole, injustamente, que es tan académico como el de hace unos años. Están equivocados. Aquí las tendencias estériles ceden ya su lugar a las corrientes de vida moderna. Las mismas Exposiciones oficiales se han oxigenado y son más tolerantes; pero aunque continuasen tan arcaicas como las precedentes ¿no estaríamos obligados a gritar en ellas? ”.

(50) Ibid., p.53.

(51) Vid., Capítulo V. Arte y política en España durante la Primera Guerra Mundial: la Exposición de Legionarios de 1917.

(52) Pilar Mur, op. cit.,

(53) Vid., Capítulo V. Arte y política en España durante la Primera Guerra Mundial: la Exposición de Legionarios de 1917.

(54) Pilar Mur, op. cit.,

(55) Juan de la Encina, *La Trama del arte vasco*, op.cit.,

(56) Rafael Domenech publicaba: *“Barcelona y Bilbao, más de la frontera europea que el resto de España, han sentido los latidos de la vida moderna mundial y quieren entrar en su corriente. El problema es complejo y difícil, y no se puede emprender con improvisaciones y ligerezas. Es seguir una senda torcida el pensar que se resuelve trayendo novedades artísticas, como se hacen traducciones de los libros recién publicados en el extranjero o importando géneros manufacturados. El arte nace de lo hondo del alma y en él hay que crearlo; esto cuesta mucho y es preciso tener un alma capaz de fecundar la vida en obras de arte; precisamente esto es lo que no se ve en la actual Exposición vasca. En substitución de esos elementos fundamentales de vida artística, hay una sobrada preocupación por crear rápidamente un arte regional, sin ver intensamente la región, y amañado con las cosas pseudo artísticas que han constituido la nota llamativa en el extranjero durante los últimos años. Es un producto cerebral y de voluntad; y, además, un deseo de mostrar a los artistas del resto de España lo que es y debe ser el arte contemporáneo; y esto, decirlo a voz en grito, y de un modo fuertemente llamativo”*, en “Una Exposición”, ABC, Madrid, 19-11-1916.

(57) Ibid.,

(58) José del Cacho, “Los artistas vascos”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 13-11-1916.

(59) Ibid.,

(60) Ezequiel Moldes, “Exposición de artistas vascos”, *El Parlamentario*, Madrid, 20-11-1916.

(61) Ramón Pulido, desde *El Globo*, compartía las mismas opiniones de Ezequiel Moldes: *“Los artistas vascos tienen el noble afán de crear una escuela y han empezado con gran anhelo a construir ya los cimientos. Pero a juzgar por lo que he podido apreciar en este certamen, la cimentación es un tanto falsa y el edificio que tratan de levantar me temo mucho que se venga al suelo en estrepitosa ruina, antes de estar terminado...”*

¿Qué se propone el paisajista Tellaeche al crear paisajes con esas casas que se derrumban y darlas una entonación inverosímil? Lo mismo sucede con las obras de Iturrino y las composiciones de Maeztu, de desproporcionadas figuras con entonaciones abigarradas y violentas.

*Que entiendan que ser originales no consiste en poner en la tela los colores de un modo extraño y desordenado, huyendo de todo aquello que responde a los preceptos que todos las escuelas han tenido y que tienen la base que les han sostenido como es el dibujo, buen gusto, entonación, armonías exquisitas y técnica razonada”, en “La exposición de artistas vascos”, *El Globo*, Madrid, 24-22-1916.*

(62) Francisco Alcántara, “La Sociedad de artistas vascos y su Exposición del Palacio del Retiro”, *El Imparcial*, Madrid, 20-11-1916.

(63) *Ibíd.*,

(64) Juan de la Encina, “El exotismo artístico”, *Hermes*, Bilbao, marzo de 1917.

(65) Juan de la Encina, “El exotismo y el arte vasco”, *Hermes*, Bilbao, mayo de 1917.

(66) José Francés, “Los artistas vascos”, *La Esfera*, Madrid, 18-11-1916.

(67) José Francés, “Los artistas vascos”, *El Año Artístico*, Madrid, noviembre 1916.

(68) Vid., *La Esfera*, Madrid, agosto de 1916.

(69) Ramiro de Maeztu, “Las virtudes vascas”, *La Esfera*, Madrid, 12-8-1916.

(70) Silvio Lago (Seud. de José Francés), “Los artistas vascos contemporáneos”, *La Esfera*, Madrid, 12-8-1916.

(71) Silvio Lago (Seud. de José Francés), “El Museo de Bellas Artes, de Bilbao”, *La Esfera*, Madrid, 12-8-1916.

(72) Juan de la Encina, “El Museo de Bilbao”, *Hermes*, Bilbao, 1918.

(73) Anónimo, “Algunas obras de artistas vascos”, *La Esfera*, Madrid, 9-9-1916.

(74) Juan de la Encina, “La Exposición Internacional de Bilbao”, *España*, Madrid, 1919.

(75) Juan de la Encina, “Notas sobre la Exposición de Bilbao”, *España*, Madrid, 1919.

(76) Juan de la Encina, “Los hermanos Zubiaurre”, *Hermes*, Bilbao, enero de 1917.

(77) Juan de la Encina, “El exotismo y el arte vasco”, *Hermes*, Bilbao, mayo de 1917.

(78) Juan de la Encina, *La Trama del Arte Vasco*, op. cit.

(79) Damián Roda, “Sobre arte vasco”, *España*, Madrid, 18-2-1920.

(80) Juan de la Encina, “Las tendencias del arte español contemporáneo”, *Hermes*, Bilbao, junio de 1917.

(81) Ballesteros de Martos, “La Exposición nacional de Bellas Artes”, *La Mañana*, Madrid, 30-5-1917.

(82) Arturo Mori, “Exposición Nacional de Bellas Artes”, *El País*, Madrid, 30-5-1917.

(83) Francisco Alcántara, “Apertura de la Exposición de Bellas Artes”, *El Imparcial*, Madrid, 29-5-1917.

(84) José María Perdigón, “Esta mañana en el Retiro. La Exposición Nacional de Bellas Artes”, *La Acción*, Madrid, 28-5-1917.

(85) Luis Oteyza, “Las primeras medallas de pintura”, *El Liberal*, Madrid, 1-6-1917.

(86) Respecto a este tema J. García Mercadal escribía: *“Nada más desigual que una pintura de los Zubiaurre, pues tanto da el uno como el otro. Junto a cosas admirables de ejecución y de espíritu, las cabezas de las figuras, hay otras dignas de ser airadamente rechazadas. Todo lo que queda en los cuadros, quietadas las cabezas. Por eso si yo llegase a poseer un cuadro de alguno de los Zubiaurre, cortaría las cabezas para guardarlas con el cuidado de verdaderas joyas, y quemaría el resto. Acaso guardase también algún pequeño trozo de paisaje, pero no siempre, y además apreciando lo que llegase a guardar en un sentido caricaturización... El sentido de la caricaturización se señala en el alargamiento desmesurado de las figuras y en la expresión de algunos rostros, en la inverosimilitud de ciertas actitudes, en el carácter de envaradas figuras de guiñol, trágicos fantoches, que tienen todos aquellos campesinos y marineros vascos.*

*Además, éste de los Zubiaurre es un arte estancado, igual el de ayer que el de hoy, y seguramente que el de mañana. Arte de patrón, de un mismo patrón que pudiéramos considerar como regla eterna. No hay en él nada que encierre transcendencia de ninguna clase, ni nada que sea nuevo, ni que indique la más somera variación... Se nos quiere convencer de que estas figuras y estos fondos son la más ajustada representación que pueden hallar las tierras vascas; pero si en el gesto y en el espíritu de los rostros estamos casi siempre conformes, en todo lo demás estamos siempre colocados en contradicción con semejante acierto”, en “Crónicas de la Exposición”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 4-6-1917.*

(87) Arturo Mori, “Exposición Nacional de Bellas Artes”, *El País*, 26-5-1917.

(88) Silvio Lago, “El pintor Fernando”, *La Esfera*, Madrid, 27-4-1918.

(89) Antonio de Hoyos y Vinent, “Las de Fernando”, *El Día*, Madrid, 23-3-1918.

(90) Juan de la Encina, “De Exposiciones. El ‘Arte Moderno’”, *La Voz*, Madrid, 30-3-1921.

(91) Cfr., Pilar Mur, “El papel del arte vasco”, *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, p.73.

(92) J.Iribarne, “Del mundo de las cosas triviales. La escuela de la mediocridad en la Asociación de Artistas Vascos”, *La Tarde*, Bilbao, 28- 10-1918.

(93) Pilar Mur. “El papel del arte vasco”, op. cit.,

(94) Anónimo, “Conferencia de Juan de la Encina en el Salón de AI”, *La Época*, Madrid, 9-6-1925.

(95) *Ibid.*,

V. ARTE Y POLÍTICA EN ESPAÑA DURANTE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL: LA EXPOSICIÓN DE LEGIONARIOS DE 1917

V.1. INTRODUCCIÓN

Después de los últimos acontecimientos del s.XX, Europa vive inmersa en la llamada “Paz Armada”. El nuevo siglo abrió sus puertas hacia la expansión territorial por parte de las grandes potencias, situación que provocó el peligro de conflicto bélico. En efecto, apenas pasan cuatro años cuando asistimos a un periodo conflictivo que llevarían a la Primera Guerra Mundial. La primera crisis marroquí (1904-1906), la crisis bosniaca (1906-1908), la segunda crisis marroquí (1911) y las guerras balcánicas (1912-1913) provocaron rivalidades territoriales, económicas y psicológicas que dieron lugar, junto el asesinato del archiduque Francisco Fernando - el 12 de junio de 1914 -, a la Gran Guerra. Al comienzo de la ésta, Rusia, Francia, Inglaterra, Servia y Bélgica se enfrentan con Alemania-Hungría, manteniéndose neutral la mayor parte de los países.

El 30 de julio de 1914, *La Gaceta* madrileña publicó el decreto donde se declaraba la neutralidad española: “*El gobierno de Su Majestad se cree en el deber de ordenar la más estricta neutralidad a la súbditos españoles, con arreglo a las leyes vigentes y a los principios del Derecho público internacional*” (1). Con estas palabras Alfonso XIII pensó, por una parte, que la neutralidad mantendría a España fuera de la guerra, evitando así los horrores de ésta y, por otra, que supondría un beneficio en el terreno económico. Esta imparcialidad alarmó a la opinión extranjera, sobre todo a países como Francia e Inglaterra, puesto que en 1907 España había firmado los Acuerdos de Cartagena, y en 1913, durante las conversaciones entre M.Poincaré y el conde de Romanones, se convino que si por algún

motivo el status quo territorial cambiaba en el Mediterráneo y en las costas africanas y europeas del Atlántico, los gobiernos de Inglaterra, Francia y España tomarían medidas para la nueva situación.

Sin embargo, es importante preguntarnos qué motivó aquella neutralidad. En 1914 la Monarquía española había llegado a una situación límite. Pocos meses antes se había producido la división de los grandes partidos: los liberales, compuestos por la facción de Romanones y por la de García Prieto, y los conservadores, encabezados por Eduardo Dato. El panorama político de la Monarquía se iba complicando poco a poco con la aparición de la nueva derecha maurista y de la nueva izquierda, de los seguidores de Alba y de los reformistas de Melquiades Álvarez respectivamente. En mitad de este escenario nacería un núcleo rigurosamente intelectual formado por José Ortega y Gasset y por Azaña, con su “Liga de Educación Política”.

La realidad política había dividido a la opinión pública en aliadófilos y germanófilos. En 1915 escribía Rafael Altamira sobre la actitud española:

“En primer término, influía en nuestro ánimo qué consecuencia tendría para España el esfuerzo que significa entrar en guerra. El comprometido estado de nuestra Hacienda; el novísimo renacer de nuestra vida económica nacional en que están empeñadas las mejores fuerzas del país; el sacrificio que ya significaba el empeño de Marruecos, donde están retenidos los más de los elementos militares de que podemos disponer y que no cabe desamparar sin peligro, a menos de renunciarlos, cosa a que no parecen inclinarse quienes podían tomar esa determinación” (2).

Según la opinión de Manuel Cordero, la neutralidad fue “consecuencia no de un sentimiento pacifista, sino de la incapacidad política, de la debilidad económica y de la desorganización de nuestro país” (3). Sin embargo, esta neutralidad arraiga ya en el desastre de 1898, que había dejado reducida la acción colonial española a tan sólo el continente

africano. Hasta este año, España había sido una potencia ultramarina; ahora, el eje de su política se centraba en el Estrecho de Gibraltar. Marruecos suponía la extensión de su pasado colonial y venía a constituir la apertura de España en la política internacional. El desastre ultramarino de Cuba y Filipinas supuso una profunda crisis de conciencia a nivel nacional. En el mundo de la política se criticaba al Gobierno liberal, acusado de no haber sabido medir sus fuerzas en la guerra con los Estados Unidos, además de que comenzaban a surgir otras opiniones alejadas de los contenidos políticos. En consecuencia, la situación económica y militar no era la óptima, en aquellos momentos, para participar en una nueva guerra.

La familia real española también estaba dividida entre una reina inglesa, y la reina madre austriaca, y un rey que mantuvo siempre sus sentimientos ocultos, quizás por ello pudo conservar un equilibrio entre la opinión pública aliadófila y germanófila. El ideal de Alfonso XIII sobre su política exterior consistió en mantener, por lado, una buena relación con los estados vecinos y lejanos manteniéndose neutral, y por otro, la preocupación por los países hispanoamericanos y por las posesiones africanas.

En un principio, la postura de los partidos políticos fue mayoritariamente neutralista. El 2 de agosto de 1914, el Comité Nacional del Partido Socialista lanzaba un manifiesto contra la guerra. Sin embargo, dentro del mismo empezó a formarse una doble corriente, un grupo compuesto por Besteiro, Araquistáin, Pablo Iglesias... que manifestaban su simpatía por los aliados y otro, que consideraba el conflicto como un asunto exclusivo de países capitalistas. Ante este panorama la opinión pública se irá formando y dividiendo en aliadófilos y germanófilos. Éstos últimos - según José Abellán -

eran reaccionarios y partidarios de una política de autoridad en la tradición del viejo imperialismo español (4). Su ideología se basaba, principalmente, en las ideas de Vázquez Mella, excelente portavoz que veía en Guillermo II la victoria contra los franceses. Los germanófilos odiaban a Francia y todo aquello que representaba lo laico y lo republicano. Dentro de la sociedad española estaban representados por el Ejército - en especial la Marina -, el mundo eclesiástico - el alto clero -, los terratenientes, la alta burguesía (cerealista y olivera), los conservadores y gran parte de los políticos reaccionarios. Por el contrario, los aliadófilos eran mayoritariamente liberales, tolerantes y progresistas. No sentían simpatía por el espíritu prusiano y por ello Francia suponía todo su mundo. En palabras de Manuel Azaña los aliadófilos eran *“hombres que defendían a los aliados, conocían el papel histórico que estas dos naciones habían representado en la decadencia de la Casa de Austria y en la destrucción del poder de España que Fernando VI y Carlos III habían reconstruido después de la Guerra de Sucesión. Sabían perfectamente que Inglaterra había tomado parte principal en la destrucción del Imperio español, desde Canning a Salisbury, y había observado recientemente la conducta de Francia en Marruecos. Sin embargo, para ellos, Francia e Inglaterra luchaban por el liberalismo. No eran precisamente aliadófilos, sino antiprusianos, condenaban el sistema político que identificaban entonces con Prusia. La mayoría de ellos debía más a Alemania que a Francia y sentían mayor simpatía por la cultura, la filosofía y las letras de Alemania que por las de Francia”* (5).

Estas últimas palabras de Azaña nos pueden parecer extrañas; sin embargo, desde un punto de vista intelectual son ciertas. La tradición germánica estaba presente desde la filosofía inspirada en Krause o en los neokantianos hasta el derecho de Ahrens, la psicología de Wundt, la estética hegeliana, y la filología según Meyer-Lübke; en cambio

no existía en España casi nada - exceptuando la literatura - que tuviese orígenes franceses. Pertenecían a este segundo grupo principalmente la clase media, intelectuales (escritores, profesores, abogados ...) que a pesar de haber estudiado en las universidades alemanas veían en los aliados los representantes de la libertad y del derecho. La mayoría de ellos eran intervencionistas, creían que la guerra traería la paz social. Formaban parte de este grupo, además, la clase obrera, - la masa del pueblo -, la pequeña burguesía, una minoría del Ejército, el clero ilustrado, los financieros y la burguesía industrial de Cataluña y Bilbao. Desde un punto de vista político estaban integrados en el partido liberal, en los grupos republicanos, catalanistas y en los partidos de izquierda.

Al comienzo de la guerra, la neutralidad fue tan unánime que dió la impresión de germanofilia. La inmensa mayoría de los españoles eran “neutrales” lo que significaba que eran o bien germanófilos o bien que guardaban sus ideales por miedo a ser descubiertos. Un testigo de esta situación fue Rafael Altamira, quien nos aclara esta actitud: *“Nosotros mismos, los españoles, no supimos realmente a qué atenernos. Se juzgaba ligeramente, por impresión de sentidos. Las voces eran, casi exclusivamente, germanistas; los partidos aliados, callaban en su mayoría. El temor estribaba en dos razones; una, entorpecer la afirmación de neutralidad y otra, la razón táctica dirigida a no excitar a los germanistas, causando el efecto de reafirmar y empujar a muchos en la opinión inicial”* (6). La tensión era tal que como ha descrito Pabón: *“el español que seguía la contienda amaba sin freno a uno de los dos bandos en guerra, y de espaldas a toda solidaridad nacional, detestaba al español partidario del otro”* (7). Este comportamiento daría lugar al desarrollo de las llamadas “filias” y “fobias”.

Pero, ¿qué supuso la neutralidad? Durante el desarrollo de la Primera Guerra Mundial esta imparcialidad dio lugar a una serie de transformaciones en todos los ámbitos de la sociedad. Desde 1898 hasta 1913, España se encontraba en una fase de

recuperación, tras la crisis del s.XIX. A partir de 1914, la Península entra en el boom económico de la neutralidad, que supone un cambio en las estructuras económicas del país. El comercio exterior aumentó un 20 por 100 respecto a años anteriores, al tener que atender las necesidades de los países en guerra, abriéndose así nuevas expectativas para el mundo de los negocios. Los cambios económicos fueron tan grandes que se produjo una crisis social, preludio de otra, la política, que originó asimismo, a su vez, una situación “revolucionaria”. La burguesía progresista había buscado ayuda en el proletariado, pero éste se apoyó en la izquierda, mientras que los conservadores se decantaron por la derecha.

1917 fue el año cumbre de la crisis. Al mismo tiempo que la Monarquía intentaba evitar su final, nuevas fuerzas que habían ido cuajando en los años anteriores se sintieron fuertes para salir a la luz, hecho éste que propició la aparición de la intelectualidad española. La palabra “intelectuales” - según José Carlos Mainer - *“se forma sobre un material humano de escritores que no siempre escriben, de investigadores de campos inverosímiles por su limitación, de políticos y sócrates de café, de pequeñas cuanto legítimas soberbias y de unas gotas de esoterismo. Se refiere más que a corrientes y movimientos a una postura de opinión y guía política - a un elitismo -”* (8). El intelectual español tiene sus orígenes inmediatos en 1898 - con los procesos de Montjuich o con la batalla de Santiago de Cuba - identificándose con lo que Vicens Vives denomina “generación acumulativa del 98”.

Los últimos destellos de hombres revolucionarios y reformadores se encuentran en 1854, con la vuelta de Sanz del Río a Madrid; en 1868, con la creación de la *Revista de España*; y en 1875, fecha de la fundación de la Institución Libre de Enseñanza y el nacimiento de la novela moderna. Entre 1875 y 1917, el pensamiento intelectual fue madurando por dos motivos: la ausencia, en 1875, de una renovación burguesa

- consecuencia de un gobierno plutocrático - y la crisis del partido liberal, en 1881. Los intelectuales se convirtieron en la voz capaz de captar y difundir los problemas del país pero, para ellos, el mal de España era “- por encima de la injusticia social y de la falsificación del sufragio - la incultura, el desinterés secular por los problemas del espíritu, las cerriles raíces celtibéricas de nuestras costumbres” (9). Nos encontramos ante la “Edad de Plata”, en los afortunados términos de Mainer, medio siglo donde la creación intelectual, artística y literaria alcanzó las cotas más altas. La relación hombre-sociedad se hace patente junto con el sentimiento del “problema de España”, que se manifestará en la Liga de Educación Política y en la revista *España* y lo que para Ortega y Gasset fue, en su *Vieja y Nueva España* (1914), la existencia de dos Españas que viven juntas pero que son extrañas: una, la España oficial caduca y otra, la España vital, sincera y honrada.

A pesar de la neutralidad, la división entre germanófilos y aliadófilos se convirtió en una batalla ideológica, en la que la prensa y las revistas empiezan a jugar un nuevo papel. Si los intelectuales eran la voz ahora las revistas y la prensa se convierten en el vehículo defusor de sus ideas. El *Bulletin Hispanique* de 1917 explica la situación de las empresas periodísticas en la Península:

“... todas ellas se encuentran en un estado económico crítico, que se complica y se agrava, al faltar el anuncio extranjero. Prevalece el criterio del redactor jefe - aliado, francófilo - se busca dinero y se envían corresponsales a Francia, Inglaterra, Bélgica e Italia. El dinero comienza una política de tendencia aliada. Sin embargo, se acepta la tutela de las embajadas de Alemania y Austria por las empresas periodísticas. Lo que toma o forman parte de la política. En poco tiempo, Alemania se hace dueña en Madrid y en provincias de toda la prensa católica y conservadora. Armados de toda esta prensa, convencidos que la intención alemana es imposible, se disfrazan sus intenciones y halagan a la masa conservadora e ignorante, es una campaña neutralista ” (10).

Luis Araquistáin, director de la revista *España* entre 1916 y 1923, de la que nos ocuparemos más adelante, denunciaba en 1917 a la prensa germanófila: “La prensa ha pretendido engañar y amedrentar a España desde comienzos de la guerra. El estado de terror infundido en su espíritu ha paralizado a nuestro país. En ocasiones brota un excesivo impetu, y se ciega ya a un desastre seguro, como aconteció a España en 1898. Se ha venido pintando con terroríficos colores el espectáculo de una Alemania invencible y vengativa, como un viejo dios de las batallas” (11).

Desde comienzos de la guerra sólo dos diarios madrileños mostraron su tendencia aliadófila: *La Epoca* y *La Correspondencia de España* y, meses más tarde, *El Diario Universal*, *Heraldo de Madrid*, *Imparcial*, *El País*, *El Diluvio* (Barcelona), etc. Dentro de este grupo de prensa aliadófila hemos de destacar el gran papel que desempeñó la revista *España*, fundada el 29 de enero de 1915, por José Ortega y Gasset y sus redactores Ramón Pérez Ayala, Luis de Zulueta, Eugenio d’Ors, Gregorio Martínez Sierra, Ramiro de Maeztu y Juan Guixé; entre sus colaboradores destacan las figuras de Miguel Unamuno, Luis Bagaría, Luis Araquistáin, Valle Inclán, Miguel Azaña, etc.

La revista había nacido bajo el estandarte “del enojo y la esperanza, pareja española” (12) pero también surgió como respuesta a los problemas de la nación y bajo la bandera del liberalismo. Los intelectuales aliadófilos fueron muy bien acogidos por la revista, exceptuando en ocasiones a Pío Baroja y Jacinto Benavente que defendían en sus escritos la causa alemana. La radicalidad de *España* hizo que su director, en 1916, cediera el puesto a Luis Araquistáin y desde entonces, Ortega dirigiría un nuevo periódico denominado *El Espectador*. El nuevo rumbo que tomó la revista la convirtió en el primer eslabón de la difusión aliadófila, así por ejemplo, el 8 de enero de 1917, aparecerá en sus páginas el texto aliadófilo más importante: “La Liga Antigermanófila”.

La propaganda aliadófila comenzó el 9 de julio de 1915 con la publicación de un manifiesto, por el que los intelectuales se unían a la causa aliada, a la que consideraban símbolo de libertad. Lo firmaban Azcárate, Buylla, Américo Castro, Cejador, Cossío, Goyanes, Lafora, Medinaveitia, Marañón, Menéndez Pidal, Ortega y Gasset, Pittaluga, Fernandez de los Ríos, Simarro, Turró, Unamuno, Zulueta, Falla, Turina, Vives, Ramón Casas, Romero de Torres, Zuloaga, Rusiñol, Julio Antonio, Clará, Alomar, Luis Araquistáin, Manuel Azaña, Azorín, Carnes, Ciges Aparicio, Grandmontagne, Amadeo Hurtado, Antonio Machado, F. de Maeztu, Martínez Sierra, Enrique de Mesa, Palacios Valdés, Pérez Galdos, Pérez Ayala y Valle Inclán.

La guerra europea fue la causa del levantamiento de estos intelectuales que se rebelaban así: *“Levantamos la voz para pronunciar nuestra palabra, con modestia y sobriedad, como españoles y como hombres... España, por el apocamiento de los políticos responsables, apareciera como una nación sin eco en las entrañas del mundo... Y así, estamos ciertos de cumplir un deber de españoles y de hombres declarando que participamos, con plenitud de corazón y de juicio en el conflicto que trastorna al mundo”* (13).

El *Bulletin Hispanique* nació como un movimiento francés interesado por lo hispánico, pero también pretendió ser una “entente intellectuelle” con España. En el número de enero-marzo de 1915, Alfredo Morel Fabio es el autor de la primera alusión a la guerra, criticando un manifiesto firmado por intelectuales alemanes que aludían a la brutalidad de los soldados belgas. En su número III de julio-septiembre de este mismo año se reproduce el manifiesto de los intelectuales españoles del que hablamos anteriormente, publicado también en *Le Journal* (5 de julio de 1915) y en la revista *España* (9 de julio de 1915). En 1916, se recogen los testimonios de germanofilia y

francofilia basados en documentos e informes del Comité Internacional de Propaganda Aliada. En ese mismo año, como complemento a los manifiestos propagandísticos se organizan las llamadas misiones intelectuales que consistían en demostrar la supremacía francesa durante la guerra, a través de la moral, lo intelectual y lo científico.

La primera referencia aparece en el número III de 1916, bajo el título “Nuestra misión en España”; sin embargo, no será hasta 1916, cuando se celebre la más importante de todas. La misión partió de Francia el 17 de abril, visitando gran parte del territorio español; y a ésta le siguió otra, española, presidida por el duque de Alba y algunos intelectuales como Manuel Azaña, Menéndez Pidal y Miguel Blay. Tras una breve estancia en San Sebastián, los miembros de esta misión francesa - el filósofo Henri Bergson, el organista de San Sulpicio, el naturalista y secretario de la Academia de las Ciencias de París, Edmundo Perrier y el historiador M. Imbert de la Tour, llegaron a Madrid, procedentes de Burgos. Fueron recibidos por una gran comisión compuesta por numerosos catedráticos, artistas y miembros del Ateneo madrileño. Entre los que destacan el marqués de Valdeiglesias, Aureliano de Beruete, Eduardo Gómez de Baquero, Luis de Hoyos, Amadeo Vives, Manuel de Falla, Miguel Blay, Julio Romero de Torres, Eugenio de Rivera, el conde Casa Valencia, Morente, Ajuria, Barcia y Angel Guerra (Betancort). Los días siguientes se les dedicaron numerosos actos en su honor, como recepciones en la Residencia de Estudiantes, y en la Casa de Tournié, ésta última organizada por los directores del Instituto Francés de Madrid (14); además de algunos banquetes como el del Palace Hotel en honor a los cuatro intelectuales franceses, el 7 de mayo de 1917, con la asistencia de Benlliure, Araquistáin, Manuel de Falla, Ortega y Gasset, Zulueta, López Ballesteros, Ramón Pulido, Fabian Vidal, Mateo Inurria, etc.; a

su vez, éstos realizaron numerosas conferencias como la del doctor E. Perrier en el Paraninfo de la Universidad Central sobre “La decadencia de las razas y su pretendido fin” (15), las del filósofo Bergson sobre “El alma humana” y “La Personalidad” (16), la del académico de Bellas Artes de París M. Widor, la de M. Perrier sobre “El Instinto” y la de M. Imbart de la Tour sobre “Juana de Arco”, las tres últimas en el Ateneo de Madrid (17).

Por su parte, la prensa germanófila pretendió justificar los errores alemanes o suavizarlos dando una mayor importancia a las victorias alemanas; al igual que los aliadófilos, dieron a su cultura la propaganda que creyeron necesaria. Los principales periódicos que la formaban fueron *La Tribuna*, *El Debate*, *El Correo Español*, *La Correspondencia de Militar*, *La Acción* y, en ocasiones, *El Día* y *ABC*.

V.2. LA EXPOSICIÓN DE LEGIONARIOS: EL ARTE COMO MANIFIESTO POLÍTICO EN LA ESPAÑA DE 1917.

En julio de 1914, Alfonso XIII se apresuró a declarar la neutralidad española. De este modo pretendía que España se mantuviera alejada del conflicto europeo. Sin embargo, un gran número de voluntarios españoles partieron hacia las líneas de fuego. Los Imperios centrales fueron sitiados pero quedaron algunas vías de comunicación, como las de Italia y Suiza, por las que se pudo acceder a suelo alemán. No fueron muchos los neutrales que se unieron y lucharon por la causa alemana; por el contrario, a los ideales franceses se unieron miles de extranjeros, entre ellos los legionarios españoles. Podemos citar un artículo publicado en *El Mundo* por su corresponsal en París, Paul

Almarza, quien declaraba: *"En los primeros días de la movilización se presentaron 9.000 voluntarios españoles. Se alistaron unos 1.200 catalanes y una expedición de gente escogida vino de Tolosa, pagándose el viaje de su bolsillo"* (18).

Nuestro supuesto Gobierno neutralista no podía permitir que se diera demasiada importancia a la intervención española en la contienda, ya que esto implicaría la adhesión de España a la causa francesa. Por ello, hasta cierto punto se mantuvo en silencio. El testimonio del legionario Luis Alvarez Cedrón nos relata en una carta dirigida a Araquistáin el abandono que estos soldados sufrían:

"Personas del prestigio del Sr.Lerroux, de Emiliano Iglesias y de tantos otros que no enumero por no hacer esta carta interminable, lo sabían. Lo que pasaba era que esos elementos creían cumplir con su deber escribiendo un artículo, perorando delante de media docena de amigos en una mesa de café, haciendo gala de su oratoria y de su lirismo en el Paralelo de Barcelona y en la Casa del Pueblo de la calle Aragón; y nos juzgaban como aventureros y nos despreciaban" (19).

El mundo de la cultura también se había quedado mudo: *"Los voluntarios españoles - continuaba el legionario - nos encontrábamos olvidados de aquellos que estaban en el sagrado deber de no olvidarnos. Me refiero a los que con la pluma o la palabra se declararon paladines de la causa de Francia desde el momento en que estalló el actual conflicto europeo. Ni una frase de aliento, ni una palabra de esperanza, nos ha llegado de ellos en dieciocho meses"* (20).

Este silencio se romperá cuando el cronista de *El Imparcial*, Mario Aguilar, comience a escribir sobre los legionarios españoles. Aguilar reconoció el abandono de éstos por parte de la prensa española: *"Nadie ha tenido en la prensa para los voluntarios españoles en Francia ni fervores ni curiosidades, los que como Ramiro de Maeztu podían levantarlos sobre prosas pindáricas, no supieron de ellos o los tomaron por tropa de munición que la vida turbulenta llevó a la guerra"* (21).

La misión de este cronista consistió en comunicar los esfuerzos y las hazañas de estos legionarios a la opinión pública (22). En 1916 escribió:

“Estos hombres, después de seis meses de trincheras y de haber destacado una compañía a Iser, realizaron la ofensiva iniciada el 8 de mayo de 1915 en el Artois. Conquistaron La Tarquette, Neuville... Se les concede un descanso y pasan a Alsacia, a Montbidier, Joffre los revista, ensalza a los garibaldinos y a los españoles, condecora a muchos de éstos, pone la Cruz de Guerra en la bandera de la legión y parten otra vez a las trincheras de la Campaña. Allí el comandante Rousset, envía una sección catalana para luchar. El capitán grita ¡Viva Francia! y luego ¡Viva España!, ¡Viva Cataluña!” (23).

También, estos legionarios fueron ensalzados por los propios franceses; León Rollin relató al semanario *España*: *“El 9 de mayo de 1915, cuando yo salía de las trincheras del frente a Carency, pueblo que debíamos tomar poco después en rudo combate, a la derecha de mi regimiento, los legionarios españoles, se lanzaban como leones en dirección de Givenchy”* (24).

Estos legionarios que derramaron su sangre en Francia, en Bélgica, en Macedonia... ¿por qué lucharon? Las palabras de uno de ellos quizás nos puedan responder a esta pregunta: *“No fue solamente nuestro amor por Francia, a esta Francia tan grande, madre de la libertad y de la civilización y de la justicia, lo que nos impulsó a alistarnos en los ejércitos de la República; fue algo más grande, fue nuestro infinito amor a España, fue nuestra creencia honrada de que el triunfo de los aliados significaba para nuestra patria lo que para la sociedad antigua significó el triunfo del Cristianismo”* (25).

Muchos de ellos fueron considerados aventureros o románticos en busca de causas perdidas; sin embargo, se sintieron embajadores de España en las trincheras que - según Fabian Vidal - *“aceptaron solidaridades radicales, sentimentales y éticas, con un gesto, desembrida el potro de su albedrio, para que se lance en carretera vertiginosa por las anchas llanuras*

del ideal inasequible. En todo hombre hay un cosmopolita que mira más allá de los límites fronterizos y toma mentalmente partido en todos los conflictos que dividen, suceden y desgarran a los humanos" (26).

Otros sintieron el resurgimiento de la apagada llama del 98, como opinaba Mario Aguilar: *"Toda una tradición belicosa de esta raza que resucitaba voluntarios de la guerra de Inglaterra, voluntarios de D. Carlos, voluntarios de la Guerra de Cuba y ahora voluntarios de Francia"* (27). Como dijimos, las crónicas de Mario Aguilar fueron el punto de partida del tema que nos ocupa en este apartado: La Exposición de legionarios de 1917.

El propósito de esta Exposición nació como consecuencia de la indiferencia que, en un principio, habían sufrido los legionarios españoles. En 1916 aparecen en la revista *España* los motivos por los que se pensaba realizar esta muestra, Luis Araquistáin escribía:

"Galopan hacia nosotros los días de Navidad. Son esos días en que todo el tejido sentimental de la vida doméstica se remueve y adquiere intensa animación en la conciencia. Son los días en que más sufren los soldados... ¿No sería posible llevar a ellos una emoción doméstica? ¿No habría modo de enviar a los legionarios españoles un adecuado regalo de Navidad?" (28).

La idea había surgido de un grupo de escritores y artistas que pretendían organizar una Exposición - en un principio, de dibujos - y destinar sus beneficios a un regalo de Navidad para los legionarios españoles. El 9 de noviembre de 1916 comenzaron los preparativos. La prensa fue uno de los vehículos más importantes para la difusión de la noticia. *El Liberal*, uno de los periódicos de más tirada en Madrid, publicó en su portada el llamamiento de Araquistáin a los españoles: **"UNA EXPOSICIÓN ARTÍSTICA: A BENEFICIO DE LOS LEGIONARIOS ESPAÑOLES"**. Siete días más

tarde, el mismo texto se reproducía en el semanario *España*. Luis Araquistáin invitaba a todos los españoles a unirse al acto, al mismo tiempo que presentaba a los organizadores de la Exposición, como algunos artistas, Bagaría y Romero de Torres; críticos de arte como Ramón Pérez Ayala y José Francés, así como anunciaba la participación de algunos dibujantes franceses.

La Exposición había sido concebida con un matiz nacionalista, es decir, sus componentes serían artistas españoles y los lugares en que se expondrían serían Madrid y Barcelona, por ser éstos los centros de mayor actividad artística en España. Sin embargo, la Exposición tomó nuevos rumbos: el director de *Le Journal* de París, M. Charles Humbert, había conocido la noticia y tenía interés en colaborar. Su corresponsal León Rollin escribió una carta a Luis Araquistáin para comunicarle el deseo de la participación francesa en el muestra. Esta carta se publicó al día siguiente de ser recibida - el 16 de noviembre de 1916 - en España, en *La Correspondencia de España*. *Le Journal* de París había pedido la colaboración a grandes dibujantes franceses como Forain, Steinlen, Abel, Faivre, Poulbot, Leandre, Willtte, Louis Morin, Herman-Paul, Maurice Neumont y Jean Weber para su participación en Madrid y además ofrecía su salón parisino para clausurar la Exposición, de modo que la muestra adquiriría un valor internacional. Los fervientes deseos franceses por su acercamiento a España mostraban una nueva “misión intelectual”.

Paralelamente a la Exposición, el semanario *España* organizó una suscripción a favor de los legionarios españoles, como complemento de la Exposición de arte que estaba destinada a todos aquellos españoles que no pudieran asistir a la exhibición. Para

la revista, este acontecimiento suponía: *"El lazo ideal que vincule a los españoles que combaten en Francia por valores universales, con todos los españoles que aquí les acompañan en espíritu"* (29).

Todos los donativos fueron anotados y registrados en las columnas de la revista *España*, abriéndose una lista, el 16 de noviembre, con cien pesetas que aportaba la redacción. La suscripción duró siete meses, y cada semana *España* le dedicaba un apartado. Allí fueron apareciendo los nombres más variopintos de la sociedad española, además de personalidades conocidas como Ignacio Zuloaga, el duque de Alba, Rucabado, Joaquín Sorolla... También contribuyeron a esta aportación numerosas organizaciones del país como el Comité de Dames Françaises de Madrid, la Casa de la Democracia de Valencia, Centro Republicano de Cullera, Sociedad Francesa de Beneficiencia de Huelva y de Zaragoza, las Escuelas Laicas de la Casa de la Democracia de Valencia, la Junta Directiva del Centro Democracia de Valencia, Círculo Reformista de Santander, el Casino y Juventud Republicana de Bilbao, la Liga Antigermanófila de Zaragoza, etc. La noticia se había extendido por toda España, los periódicos aliadófilos habían realizado su misión y sus lectores se habían sumado en masa a la causa. El 17 de mayo de 1917 quedó clausurada la suscripción. La suma recaudada fue de seis mil ciento cuarenta y cuatro pesetas con veinticinco céntimos, cantidad que en un principio se quiso destinar a víveres para los legionarios, pero se consideró más oportuno destinarlo en metálico. La entrega fue realizada al propio embajador de Francia.

Los numerosos acontecimientos que rodearon a la Exposición de Legionarios desde sus iniciales propuestas, en 1916, hasta su clausura en 1917, ofrece muchos otros aspectos que analizaremos a continuación, que hemos denominado antecedentes. El desarrollo de una supuesta política neutral en sus relaciones tanto franco-españolas como

hispano-germanas durante la Primera Guerra Mundial nos refleja un panorama bastante complicado cuyo punto de mira se centraría en las actuaciones, por un lado, del Gobierno Central, principalmente a cargo del Ministro de Gobernación, Ruiz Jiménez y del Ministro de Estado, A.Gimeno y por otro, de la embajada alemana, cuyo principal protagonista sería el llamado “Príncipe de Ratibur”.

Asimismo, un desenfrenado ritmo de fobias y filias que dividen a la sociedad española y se manifiestan, en un primer orden, en actos propagandísticos de carácter periodístico (30), manifiestos (31), películas, conferencias, manifestaciones (32) y reuniones públicas (33). Por último, el establecimiento de una conjunción práctica entre el Arte y la Política, que tendría sus primeras manifestaciones en exposiciones aliadófilas como la del pintor holandés Raemaekers, la muestra belga a beneficio de los artistas belgas, o germanófilas como la del Salón Iturriz por artistas españoles entre ellos Bagaría, Bartolozzi, Penagos, Cerezo Vallejo, Vivanco, Alcalá del Olmo, López Rubio o Varela de Seijas.

De esta manera, y ante estos antecedentes, podríamos considerar la Exposición de legionarios como una de las primeras - si no, la primera - muestra concebida con un fin claramente político en donde intervendría una gran parte de los artistas españoles. Fue el germen que daría vida, como veremos a continuación, a una nueva organización política: La Liga Antigermanofila, la cual vino a ser el campo de batalla ideológico que enfrentó a las dos grandes potencias que gobernaban España: por un lado, la fuerza latente alemana y por otra, la postura representativa por el Gobierno español acogido en sus dificultades al Código Penal y sus artículos. Con el éxito del primer acto, el organizador de la exhibición de legionarios, Luis Araquistáin, introduciría su segundo y

más importante, la constitución de una nueva fuerza: La Liga Antigermanófila, que actuaría en toda España contra los germanófilos. Por último, el golpe de efecto que supondrá la tercera actuación, “El discurso de Unamuno”, en el que definitivamente sacaría a la luz su proyecto aliadófilo.

De igual manera, la Exposición de legionarios supondrá una nueva misión intelectual francesa. Vendría a ser la primera Exposición de cooperación franco-española que desarrollaría su actividad artística en los años de la guerra europea, que tuvo como antecedente la exposición belga, por estar ésta organizada por miembros relevantes de la intelectualidad y artistas españoles, pero no por sus participantes - a diferencia de la de legionarios, en su mayoría españoles -, que fueron todos ellos representantes del pueblo belga, tónica que por aquel entonces se practicaba en Europa, siendo ejemplo de ello la Exposición celebrada en el Museo de Luxemburgo por artistas franceses participantes en la guerra, en abril de 1917 (34). Poco después se celebraría, en España, la Exposición de Arte Francés en Barcelona (23 de abril de 1917), con claros fines aliadófilos (35), la Hispano-francesa de Madrid en 1918 (36), la del Petit Palais, y la de Zaragoza (20 de mayo al 22 de junio de 1919).

Dentro de nuestro ambiente artístico español, podemos considerar la Exposición de Legionarios como la primera Exposición a nivel nacional en la que participan la mayoría de los representantes del arte español de primeros de siglo. Curioso es encontrarnos a los representantes de las tendencias más progresistas del arte español: Torres García, Celso Lagar, Arteta, Zubiaurre, Maeztu o Arrúe, Sunyer, Vázquez Díaz... o la escultura de Gargallo, junto a pintores consagrados en tendencias que se habían

quedado en un plano más tradicionalista como Sorolla, Ramón Casas, Romero de Torres, Rusiñol, Anglada Camarasa, Clará, etc.

Mientras duró la Gran Guerra, la obra por los legionarios españoles se convirtió en asociaciones o el comités franco-españoles como el Patronato de Voluntarios Españoles de la calle Viriato, 9 de Madrid, presidido por Duque de Alba, vicepresidente, Rafael Altamira, vocales, Juan Pérez Caballero, Eduardo López Navarro, marqués de Valdeiglesias, José Villegas, Jacinto Octavio Picón, Manuel Azaña, Gonzalo Bilbao y otros (37) .

V. 3. ANTECEDENTES A LA EXPOSICIÓN DE LEGIONARIOS

La localización de esta Exposición de legionarios aporta datos imprescindibles para la historia contemporánea de España y, en concreto, sobre las relaciones arte y política durante los años de la Gran Guerra. Sin embargo, el desarrollo de esta Exposición no fue el único acontecimiento al respecto. La neutralidad del Gobierno español se había convertido en punto de mira de toda una sociedad mayoritariamente aliadófila donde primaba el apoyo a todos aquellos aspectos relacionados con Francia y sus aliados, por el contrario, se percibía una oposición contra los que se unían con Alemania. Como ya vimos anteriormente, ejemplo de ello fue el nacimiento de las misiones franco-españolas o el papel desempeñado por algunos diarios o revistas como la dirigida por Luis Araquistáin: *España*.

Al margen de esta Exposición a beneficio de legionarios españoles surgieron otras iniciativas con el mismo fin aliadófilo o similar, concentraciones, conferencias, o

incluso otras exposiciones como la del pintor Raemaekers o la Exposición belga, de las que hablaremos en otro apartado. Ahora, pasaremos a analizar cuáles fueron estos tipos de acontecimientos y qué repercusiones tuvieron en los Gobiernos, tanto el español como el alemán, éste último representado por su embajada en Madrid.

Las advertencias, por parte de la embajada alemana no fueron aisladas, ya que desde el comienzo del conflicto europeo se habían ocupado de rescatar todos aquellos artículos de prensa, dibujos o actos que aludieran negativamente al emperador alemán, Guillermo II. Así quedó recogido en los numerosas querellas “*presentadas por la Fiscalía de la Audiencia de Madrid contra la Prensa por ataques al Emperador de Alemania, a su Nación y a su Ejército*” (38). De ellas podemos destacar las que fueron seleccionadas por la propia embajada alemana por representar injurias al emperador y a la nación alemanes. En el mes de agosto de 1914, poco antes del inicio de la guerra, fueron escogidos del diario *España Nueva*, el artículo “Emperadores homicidas” y de *El Socialista*, “La derrota del Imperialismo” y “Las aves de rapiña”; en el mes de septiembre, en *El Radical*, “Desfigurando la verdad”, “Lo que es Alemanis”, “El bandalismo Alemán” y “La demencia de Guillermo II”; de *El Socialista*, “Abajo el Imperialismo”; *España Nueva*, “Estilo europeo”, “¡Oh la honesta Germania!” y “El que no se consuela...”; del año 1915 fueron destacados los comentarios del *ABC* (39), “Las caricaturas de la guerra”; *El Radical*, “Por la libertad y por la civilización”, “La acción de Alemania”, “La locura de Guillermo”, “Toda España contra Alemania”, “El crimen de Alemania”, “Insensatez o principio del fin”, “Por la patria y por el ideal”, “Viboras y viboreznos”, “Profecía sobre el fin de Alemania” y “Hombres y cosas”; de *España Nueva* (40), “Injurias en la publicación de una caricatura a la nación alemana”, “Chirigotas imperiales”, “El crimen

organizado”, “Diario del Conde Axil Von Schvnig”, “La voz de la sangre”, “El emperador andando”, “El Kaiser juzgado por un alemán”, “Dormirá tranquilo”, “Guillermo II en la intimidad”; de *Los Bárbaros*, “Francófilos”; y de *El País*, “Mi viaje al frente de la guerra”; de *La Acción Socialista*, “El nuevo Júpiter”; de *El Socialista*, “El mar”; de *El Fusil*, “El Kaiser condenado”; de *Los Sucesos*, “La barbarie alemana”; de *El Liberal*, “Dos alemanes en la calle de Juan de Mena”; y de *Heraldo de Madrid*, “Ante la gran batalla”; además de la supervisión de dibujos injuriosos contra Alemania y el emperador publicados en los diarios *España Nueva* (28 de febrero, el 4 de abril y 13 de octubre, de 1915) y *El Bobo de Coria* (el 2 de marzo de 1915) (41).

Además de los diarios madrilenos, el resto de las provincias españolas se sumaban a la causa aliada publicando en numerosos periódicos artículos injuriosos sobre Alemania como *El Norte de Bilbao* (enero de 1915), *La Voz de Guipuzcoa*, *El Pueblo de Valencia* o *El Noroeste Oviedo* entre otros. No obstante, los rotativos de la capital a partir de 1915 comienzan diversas campañas contra Alemania como *El Parlamentario* (diciembre de 1917 y enero de 1918), *El Sol* (de enero a marzo de 1918) o *El Liberal* (diciembre de 1917) por lo que la embajada alemana tomaría medidas de represión (42).

La guerra propagandística había comenzado, de ello daba buena cuenta, el 12 de julio de 1916, el embajador de Alemania al ministro de Estado español:

“... Esta indiscreta reserva de la propaganda alemana no se debe en modo alguno a la falta de documentos relativos a los horrores cometidos por los adversarios de Alemania sino que están dictados exclusivamente con el respeto que nos merece el pueblo español al cual Alemania quiere convencer de la justicia de su buena causa por la fuerza de los hechos y no enculcándole un odio artificial contra sus adversarios... De continuar esta propaganda desenfrenada e incompatible con la neutralidad de España, me vería obligado a renunciar a la reservada hasta ahora... e iniciar una campaña de las más

encarnizadas contra los calumniadores de nuestro honor dando a la más amplia publicidad con todos los medios a mi alcance...” (43).

Este ultimátum encubierto al Gobierno español provocó en cierta manera el cierre de otros muchos actos por atentar con la neutralidad que marcaban los alemanes. Otro de estos actos prohibidos se refiere a un artículo que hemos citado con anterioridad, publicado en la revista *España*, el 7 de diciembre de 1916, dedicado a las palabras de un legionario, llamado Luis Alvarez Cedrón, quien se quejaba del abandono que éstos habían sufrido por parte de personalidades como Emiliano Iglesias; pues bien, cinco días más tarde, *El Liberal* de Barcelona anunciaba un nuevo acontecimiento dedicado a los legionarios españoles, organizado precisamente por Emiliano Iglesias. Se diría que en la conciencia de algunos hombres surgió un sentimiento filántropo hacia estos soldados. Una vez abierto el camino, algunos consideraron oportuno una mayor dedicación a los combatientes de la que habían recibido. Emiliano Iglesias se dirigía con estas palabras al pueblo barcelonés:

“Preocupado por la situación de los hermanos que luchan por la libertad del mundo en las trincheras del sagrado suelo de Francia... he pensado realizar un beneficio el próximo domingo en la Casa del Pueblo, asilo de toda noble idea, a cuyo fin he tenido ya la graciosa colaboración de los más eminentes artistas del Liceo. El beneficio será una velada... para la que lo más notable de nuestras letras será invitado a que preste su precioso concurso a esta fiesta de enaltecimiento del heroísmo hispano y de rendida admiración al romanticismo de unos valientes enamorados de los más bellos ideales” (44).

No faltaron calificativos de honor para estos legionarios: *“en nuestros hermanos - continúa Emiliano Iglesias - que luchan en las trincheras, se asocia el esfuerzo de nuestros grandes hombres y la calurosa y entusiasta adhesión del pueblo, deseoso de exteriorizar su simpatía por estos insignes caballeros del ideal, testimonio inmortal de la grandeza de la raza” (45).*

Sin embargo, el festival a favor de los legionarios españoles no llegó a celebrarse. El 14 de diciembre de 1916, el sr. Suárez Inclán no autorizó el acto por considerarlo peligroso, ya que podría ser la chispa que avivara el fuego de numerosos incidentes, entre las distintas opiniones germanófilas y aliadófilas. No podemos olvidar la huelga general que había sido convocada unos días antes y que tendrá lugar después de la celebración del acto.

Otro de estos actos fue el relacionado con el escritor belga Maurice Maeterlinck y su llegada a Madrid el 8 de diciembre de 1916. Conocido por el público madrileño desde hacía algunos años por la celebración de varias de sus obras interpretadas por su esposa, la actriz Georgette Leblanc, venía con una "*alta misión patriótica*" (46), que consistía en dar una serie de conferencias públicas junto a su esposa en España, principalmente, en los dos centros de mayor apoyo a los aliados, Madrid, el día 10 de diciembre (47), sobre el llamamiento de los obreros belgas a los españoles que desde hacía algún tiempo venían reivindicando sus derechos (48) - hasta el punto de publicar su propio Manifiesto obrero por el Comité Nacional de la Unión General de Trabajadores (49) -, y el 13 su esposa, ambas en el Ateneo madrileño y más tarde, en Barcelona. Según el diario aliadófilo *La Correspondencia de España*, el matrimonio belga se proponía "*mostrar ante los españoles toda la grandeza y al mismo tiempo toda la desventura de la Bélgica heroica, su país nativo, víctima infortunado, pero con gloria de la guerra. Ninguna voz más elocuente ni prestigio más alto para hacer que los belgas admirables, sean conocidos, y por tanto estimados y admirados en España*" (50).

Entre ambas fechas se organizó otra conferencia sobre el mismo tema en el salón-teatro de la Casa del Pueblo de Madrid pero que no llegó a celebrarse por haber sido

prohibida por el Gobierno. La reacción de sus asistentes fue unánime y se provocaron numerosos incidentes, que fueron relatados en los diarios aliadófilos:

“... había despertado tal curiosidad esta conferencia, que no bajarían de cuatro mil las personas que acudieron a la Casa del Pueblo... Cuando mayor era la impaciencia y se esperaba que el gran poeta llegaría de un momento a otro fueron fijados unos pasquines con el aviso de que la conferencia había sido prohibida... Lanzó alguien la idea de hacer manifestación ante el hotel en que Maeterlinck se hospeda... en masa, se pusieron en movimiento, y sin más organización, ni más propósito que expresar sus simpatías hacia Bélgica, se organizó una manifestación... Nos dirigimos en esta forma al Palace Hotel, y allí aparecieron guardias de Caballería e Infantería que, sin previo aviso, desenvainaron los sables, y cargaron sobre nosotros, obligándonos a disolvernos. Allí sí se dieron algunos gritos; pero no creemos que merecieran sanción alguna, pues no se oyeron más que las voces de ‘¡Viva Maeterlinck!’ y ‘¡Viva Bélgica!’...” (51)

Lo más importante, replicaba uno de estos periódicos, era la ineficacia de esta prohibición, ya que la conferencia del poeta belga había sido publicada con anterioridad (52), de modo que esos incidentes no hicieron sino dar mayor propaganda al poeta belga e incluso la publicación de nuevo de la conferencia. Maurice Maeterlinck fue uno de los muchos conferenciantes que llegaron a una España neutral en busca de simpatizantes aliadófilos; otros de ellos fue el americano Mr. Whitney Warren, miembro del Instituto de Francia, que dió otra de estas disertaciones sobre “El deber de los neutrales”. En ella expuso la amenaza del pueblo alemán y la misión de los países neutrales con los que estaban en conflicto (53). Como tantas otras veces, el Gobierno alemán, a través de sus portavoces en Madrid, principalmente el embajador Ratibur, se hicieron eco del acontecimiento y lanzaron sus quejas, el 13 de enero de 1917, al Ministro de la Gobernación:

“Nuevamente ha sido autorizada en Madrid una Conferencia de propaganda aliadófila que ha dado lugar a ofensas contra mi país. Se trata esta vez de un propagandista americano, el Señor WHITNEY-WARREN, quien habló ayer en el Ateneo. Tengo la honra de pedir a V.E., que se sirva impedir otras conferencias análogas de este Señor y le agradecería que en adelante fueran suprimidas antes de ser iniciadas semejantes manifestaciones ofensivas” (54).

V.3.1. EXPOSICIÓN DEL DIBUJANTE HOLANDÉS RAEMAEKERS

El día 8 de noviembre de 1916 se inaugura la Exposición Raemaekers en Madrid (55), en la calle del Príncipe, n.1 (Centro Agrario, cuyo director era Basilio Alvarez), organizada por el escritor Iglesias Hermida (56). La relación del escritor con el artista Raemaekers había nacido hacía poco tiempo, tras un viaje a Biarritz el verano pasado - según cuenta el periodista José Pérez Rioja -, donde *“pisó los umbrales de una casa de juego, y la suerte favoreció a unas monedas que desde su bolsillo resbalaron por el tapete verde. Ganó unas tres mil pesetas, y como quiera que simpatizaba con la obra de Raemaekers, decidió adquirir con aquel dinero una colección de dibujos de este dibujante, que, según noticias facilitadas por un gran amigo mío, trataba de vender en esta plaza un editor francés” (57).*

Una vez comprada esa colección de Raemaekers (58) compuesta por casi cien dibujos, Iglesias Hermida preparó la primera muestra en la Península, concretamente en San Sebastián - en la plaza de la Independencia, junto al Casino -; después, sería la capital de España, sin fines lucrativos, ya que la invitación era libre y tras su cierre regalaría los dibujos al Museo del Prado (59). Apenas abierta, fue clausurada la Exposición de dibujos. La embajada alemana había iniciado desde hacía tiempo sus quejas al Ministro A. Gimeno, una de las primeras - fechada el 2 de septiembre de 1916 -

se relacionaban con la muestra, anteriormente mencionada, de San Sebastián (60). Sin embargo, la Exposición Raemaekers en Madrid iba a suponer grandes trastornos para el Gobierno español. Las amenazas constantes de los alemanes pondrían a España en una difícil situación ante un pueblo dividido entre aliadófilos y germanófilos. Dos días después de abrirse la muestra de dibujos, el embajador alemán, Ratibur, mandaba, el 11 de noviembre de 1916, un comunicado urgente al Ministro A. Gimeno en el que reclamaba que el Gobierno español pusiera medidas ante los agravios que se hacían contra el emperador, Guillermo II. La exposición de dibujos de Raemaekers suponía, además, para los alemanes, un proyecto de continuidad con la de San Sebastián y por tanto, un indicio de expansión propagandística aliadófila al resto de España (61). Tras esta nota, el Gobierno alemán continuó presionando al español. Unos días después, el 14 de noviembre, Ministerio de Gobernación recibía otra queja instando al cierre inmediato de la Exposición Raemakers ya que atentaba a la neutralidad de España y objetando que la culpa era de los poderes españoles:

“... cuales hayan podido ser las consideraciones o motivos que han determinado a las Autoridades a permitir esta exposición - que en vista de las tendencias conocidas del autor de esos dibujos y del reclamo que los aliados no cesan de hacerle - me parece están en estrecha contradicción con la neutralidad que profesa el Gobierno Real... Protesto con toda mi energía contra toda exposición aquí en la Capital así como en otras localidades del país de semejantes ‘productos de arte’ insultantes, y solicito la clausura inmediata de la exposición actual que no puede dejar de ser considerada como publica puesto que el acceso a ella es libre a todo el mundo con o sin invitación...” (62).

Este mismo día se clausuró la muestra y la reacción pública no se hizo esperar. Todos los diarios aliadófilos publicaban lo sucedido y pedían responsabilidades al Gobierno, mientras que los periódicos germanófilos la comparaban con otra Exposición

de caricaturas españolas germanófilas celebrada en el Salón Iturriz poco antes, que también había sido cerrada. Los primeros consideraban un atropello el cierre de la Exposición de dibujos de Raemaekers a comparación de las caricaturas germanófilas ya que éstas: *“se mostraban clara y hasta agresivamente contrarias a la expresadas por Raemaekers”* (63). Otros concurrían en sus artículos como “un exceso de debilidad” por parte del gobierno español ante las amenazas del alemán:

“El fracaso ruidoso que corrió hace unos días una Exposición de Germanofilia, instalada en un local de esta corte. Esto constituía una demostración muy clara y muy terminante de los sentimientos del pueblo español. Y los interesados en que la voz de España no se deje oír con toda su potencialidad, trabajaron denodadamente, desesperadamente, con objeto de que los dibujos de Raemaekers no siguiesen siendo admirados. ¡Y a quién podía interesar directamente que el entusiasmo del pueblo español por los dibujos de Raemaekers no prosperase! Pues a esa plaga de germanos que ha caído sobre nuestra nación como moscas sobre panal... Debilidad que a estas horas tiene todo alborozados a esos espíritus, horros de intelecto con menos luces que sacristía, y que ‘tiran’ todos los días a la calle unas resmas de papel, cuyo contenido es un insulto al sentido común, a la realidad y a naciones que, por su situación topográfica y sangre, tienen nuestras simpatías...” (64).

Los segundos defendían sus caricaturas germanófilas de Luis Bagaría, Bartolozzi, Penagos, Cerezo Vallejo, Vivanco, Alcalá del Olmo, López Rubio y Varela de Seijas, por su semejanza con otras publicaciones periódicas de las que nadie se había percatado de ellas por su inofensividad (65). Ambas divisiones políticas resumían la culpabilidad del cierre de las exposiciones al gobierno, mientras éste seguía presionado por los alemanes (66). Otros diarios, como *La Tribuna*, defendían el bajo nivel propagandístico de los germanófilos a diferencia del alto cariz divulgativo de los aliadófilos (67). Mientras tanto, Iglesias Hermida, organizador de la muestra Raemaekers justificaba el cierre de la Exposición en la prensa y anunciaba su próxima apertura:

"Cerré la Exposición Raemaekers porque no era mi casa en que se exponían los famosos cien dibujos, y sobre todo, porque, según decía la Policía, el que iba a cargar con las responsabilidades no era yo... Yo no lo toleraré. A la primera intimidación de que iba a pagar mis culpas con cabeza ajena, descolgué inmediatamente mi colección... La Exposición Raemaekers dentro de cuarenta y ocho horas se volverá a abrir... Es el desafío entre un príncipe y un caminante. El príncipe monta un caballo overo, más fino que una nutria. El caminante va a pie.

Se chocan las espadas. El caminante, saludando, dice:

-Príncipe, fue certera la estocada. Me habéis tocado en el hombro.

Sigue la lucha licenciosa y brutal.

Las estocadas menudean.

El príncipe, jadeando, pregunta:

- ¿A dónde tiras, caminante?

- Yo no pierdo mi tiempo. Al corazón .

Retrocediendo, el príncipe llega al borde del abismo. Es tremenda la exposición" (68).

Al mismo tiempo, la embajada alemana se hacía eco de dichos artículos y volvía a reclamar, el 16 de noviembre, la vigilancia del ministro Gimeno: *"J'ai l'honneur d'attires l'attention de V.E. sur un article du "Liberal" d'aujourd'hui ainsi que sur un autre des "Comentarios" d'hier qui annoncent la prochaine réouverture de l'exposition Raemaekers" (69).*



Raemaekers, Seducción.- *¿No es verdad? yo se hacerme amar y Bah, ya nos disculparán*

(El Parlamentario, Madrid, 15-11-1916)

Siguiendo el orden cronológico de los acontecimientos, al día siguiente, el diario aliadófilo *El País*, bajo la pluma de Enrique D. Madrazo, publicaba un artículo en el que acusaba al Gobierno de esta situación neutral que vivía el país y hacía una llamada urgente a todos los artistas españoles, quienes podían, a través de su arte, reflejar las verdades y defender a Raemaekers, lo que supone uno de los primeros antecedentes relacionados con el arte español y la política que vendrán a concretarse, a nivel nacional, en la Exposición de Legionarios:

“El gobierno español, sempiterno mantenedor de nuestra deshonra, en su pretensión de jamás enseñarnos a ser dignos y justos, ha mandado clausurar la exposición del gran maestro Raemaekers.... Por lo visto, aquí, en España, no se puede decir la verdad ni sostener la justicia. No se puede hablar de las crueldades de la guerra, de la barbarie de la guerra, de las hipocresías y causas infames de la guerra... Los artistas españoles, en particular, deben protestar con entereza: su conducta no se debe hacer despreciable. Mirad que la obra de Raemaekers vivirá más que vosotros...”

Pintores, músicos y literatos, si no queréis haceros solidarios de la bajeza del Gobierno, tenéis la obligación de defender la hospitalidad para un extranjero: si sois caballeros, el honor y la libertad del pincel que es la libertad del pensamiento; y si el arte tiene algo de divino defenderéis la justicia de Dios” (70).

La Exposición Raemaekers volvió a abrir sus puertas habiendo sido necesario para ello retirar algunos de los dibujos alusivos al emperador y su nación, pese a lo cual las protestas de la embajada alemana continuaron, y el 26 de noviembre el Ministerio de Gobernación volvía a recibir una notificación en la que se pedía el nuevo cierre de la muestra y el acoso a sus organizadores (71). Ante la nueva situación de hostigamiento

por parte de la embajada alemana, el Gobierno español había decidido retirar algunos dibujos, además del propio catálogo, ya que sin él no tendrían sentido dichas obras y atenerse al artículo 482 del Código Penal, como se notifica el 28 de noviembre (72).



Raemaekers, *El Último tango.- De este a oeste de oeste a este y Nosotros no somos... no somos bárbaros*

(*El Parlamentario*, Madrid, 15-11-1916)

La prensa germanófila continuó acusando al Gobierno de esta nueva apertura ante la hostilidad que mostraban aquellas caricaturas del dibujante holandés Raemaekers (73). Mientras tanto, el Gobierno español intentaba recoger algunas de las injurias contra el rey de España fuera de sus fronteras, de esta manera el ministerio se podría atener a los artículos penales y detener así la lluvia de notificaciones verbales por parte de la embajada alemana. Uno de estos llamamientos fue el producido el 30 de noviembre, ante la publicación de varios dibujos en la prensa berlinesa (74).

V.3.2. LA EXPOSICIÓN DE ARTE BELGA

El carácter social, humanitario y propagandístico que había empezado a tener la Exposición de legionarios fue uno de los posibles antecedentes de la celebración de otra exhibición de arte. El 22 de noviembre *La Acción* publicaba, en su sección de “Arte y Artistas”, un artículo de Perdreau titulado “La Exposición Belga”, con la siguiente declaración de principios “*el producto de la Exposición se destina a los damnificados por la guerra*” (75). Al día siguiente, *El Imparcial* añadía: “*Los rendimientos se destinan al alivio de tantas desdichas como hoy afligen al heroico y desgraciado pueblo belga*” (76).

Comparando la causa de esta muestra belga con la de los legionarios podemos observar que es la misma. Es decir, se trata de dos exposiciones que comparten el mismo ideal, la ayuda humanitaria y social para aquellos que sufren la guerra. Si seguimos analizando ambos actos nos damos cuenta del común carácter aliadófilo. En primer lugar, la Exposición de legionarios está organizada por un grupo de hombres, principalmente Araquistáin, que luchan a su manera por la causa aliada y, en segundo, la participación artística muestra el lazo de unión franco-hispana. Lo mismo ocurre con la Exposición belga, que fue organizada por Joaquín Sorolla, Miguel Blay - ambos serían participantes en la Exposición de Legionarios -, Carlos Vázquez y Rafael Domenech, todos ellos aliadófilos; además de la Junta de aristocráticas damas españolas (77). También podemos destacar, según el mismo diario, “*un doble objeto de arte y de caridad; servirá para dar a conocer entre nosotros el arte actual de Bélgica, cuya escuela numerosa y célebre ocupa rango principal entre las demás escuelas, y por otra parte, el producto de las entradas, unido a la venta de las obras, ha de servir para ayudar a los artistas y a sus familias, víctimas de la guerra*” (78).

En lo que se refiere a la participación artística contaban con los mejores artistas belgas: James Ensor, Emile Claus, Fernand Khnopff, Albert Baertsoen, Alfred Delannios, Theo Van Rysselberghe, Victor Glisoul, A. Rasseufosse, L. Frederic, Eugène Laermans, Rideir, Alice Ronnes, los escultores Constantin Meunier, Vincotte, Paul de Vigné, Victor Rousseau, Dillens, Lalaing, Ch. Van Der Stoffeu, J. Orlleurs, Jules Lagae, etc. (79). La Exposición tuvo lugar en el Palacio del Retiro, en paralelo a la de artistas vascos (80) y con la participación de la Casa Lizárraga, que prestó algunos de sus muebles para decorar las salas del Retiro (81). El 22 de noviembre se celebró el barnizaje con la asistencia de muchos artistas e intelectuales que presidían la vida madrileña, entre ellos, Muñoz Degrain, Benlliure, López Mezquita, Benedito, Verdugo Landi, Blanco Coris, García Sanchiz, José Francés y Cobos - director de *La Ilustración Española y Americana* - además, de la presencia del Director de Bellas Artes de Bélgica, Paul Lambotte. Entre las obras expuestas llamaron más la atención las escultóricas, por su *“mérito superior a las de pintura. Entre las de pintura hay bellos paisajes de lujoso y vibrante color, aguafuertes interesantísimas y escenas y tipos. Entre las obras de carácter decorativo hay alguna de gran porte. Nuestros pintores hallarán en esta Exposición notas de un grato y firme realismo, generalmente más calmoso y franco que el que por aquí cultiva la juventud”* (82).

Entre la escultura sobresalieron, de la sala central de la muestra, el busto del doctor X, de Jules Lagae; *La ofrenda*, *La Victoria* (monumento del palacio de Bruselas), *El eco*, *La adolescencia*, una busto de mujer y retrato de familia de Mennier; de G. Miune, *Un labrador*; de Paul de Vigne, busto de mujer; de Rie Wonters dos broncees, *Dileine* y retrato de L.Frederic, estos dos últimos muertos durante el conflicto; de

Albert Baertsoen una marina, titulada *La tarde en Gante*; de Fernand Khnopff, *El incienso*; de Alfred Delannois, una visión del interior de la catedral de Lovaina; de Emile Claus varios paisajes impresionistas; de Theo Van Rysselbe algunos trabajos puntillistas como el retrato del poeta E. Verhearen; del modernista Rossenfosse varios estudios; de James Ensor obras de algunos de sus diferentes estilos y de Eugène Laermans unas escenas campestres (83).

V.4. CRÓNICA DE LA EXPOSICIÓN DE LEGIONARIOS

El llamamiento hecho por la revista *España* a toda la nación fue contestado con prontitud. La prensa se encargó de mantener al corriente a toda la población, tanto en Madrid como en las provincias españolas, a través de los periódicos más importantes: *El Liberal* de Madrid, Barcelona y Bilbao, *El Imparcial*, *La Acción*, *ABC*, *El Día*, *El Mundo*, *El Diario Universal*, *La Correspondencia de España*, *Heraldo de Madrid*, *La Época*, *El Año Artístico*, *El Socialista*, *El Poble Català*, *El Diluvio*, *La Veu de Catalunya*, etc. Los artistas comenzaron a enviar sus obras y el corresponsal de *Le Journal* ofrecía nuevos nombres a su lista anterior: Ibels, Truchet, Hansi, Roubille, Delaw, Devamber, Redou, Carléggle (suizo) y Nam.

La necesidad de un local digno para este acto retrasó en gran medida su inauguración. Si la Exposición fue anunciada el 9 de noviembre de 1916, los trabajos de instalación continuaron hasta el 3 de enero de 1917. A primera vista, la principal dificultad estribaba en hallar un salón capaz de adaptarse al gran número de obras que habían ido reuniéndose a lo largo de los días; sin embargo, en el fondo el problema era

otro. Las palabras publicadas el 21 de diciembre por la organización de la Exposición nos aclaran un poco sus intenciones: *“Hemos tropezado con otros que nos han ido poniendo al paso el despecho de unos y la pasión política de otros, que erróneamente se imaginaron que esta Exposición era maniobra del partido”* (84). Del mismo modo, el 11 de enero de 1917, se declaraba: *“Ha sido absoluta la unanimidad de los dueños o arrendatarios de los de Madrid adecuados a nuestra Exposición. Sólo que esa unanimidad no ha consistido en acogernos con los brazos abiertos, sino en cerrarnos violentamente sus puertas”* (85).

Las diferentes ideas políticas que dividían al país fueron el motivo principal de este retraso a pesar de que Araquistáin se mostraba receptivo y manifestaba: *“Prueba lo contrario la participación en ella de hombres que profesan ideas muy distintas y, a veces, contrarias sobre la guerra”* (86). Si la intervención de España en la guerra no había sido del agrado de los países aliados, la Exposición de Legionarios podría representar su adhesión a través del arte. De hecho, el semanario *España* se refería a ello con las siguientes expresiones: *“sería una conspicua manifestación del arte franco-español”* (87), *“Fueron a Francia a ponerse del lado de la línea de trincheras en que se combate por la ley de Europa contra la anarquía internacional, la primera idea fue solicitar la ayuda del Arte”* (88). Como hemos visto, la respuesta de los artistas había sido unánime, y a manos de la organización habían llegado las obras de más de cien artistas que profesaban ideas aliadófilas, entre ellos podemos destacar a Anglada Camarasa, Ramón Casas, Rusiñol, Sorolla, los Arrúe, Inglada, Gargallo, Junyer, Celso Lagar, Nogues, Ribas o Guezala.

Ante la oposición que mostraron los dueños de las galerías de arte de Madrid, la Exposición terminó celebrándose en el antiguo palacio de Montijo, que muy pronto iba a ser derruido. Este palacio aristocrático se había convertido en Casino Militar; Centro del Ejército y Armada y, en su último soplo de vida, se revelaba por ello como escenario

ideal para albergar el homenaje de la cultura a aquellos españoles envueltos en la guerra. Se acondicionó la planta baja, se pusieron alfombras, muebles antiguos y se levantó un gran salón que contendría más de ciento sesenta obras. Este hecho fue considerado como *“un símbolo de un pequeño, pero fuerte núcleo nacional que levanta su tienda espiritual de campaña en medio de una nación en ruinas, deshecha no tanto por la piqueta del tiempo como por la cobardía moral de los ocupantes”* (89).

Y, lo más importante, pretendía ser el principio de la creación de una nueva España, así lo afirmaban sus organizadores: *“ESPAÑA, como principio de conciencia de otra España renaciente y vigorosa, ha tenido a gala ser el órgano de sentimiento de gratitud que si hoy es privativo de una minoría dotada de clara intuición histórica, mañana será nacional”* (90).



Interior de la Exposición de Legionarios
(ABC, Madrid, 5-1-1917)

El 3 de enero se realizó, a las siete de la tarde, el barnizado de las obras. La mayor parte de los asistentes fueron numerosos artistas, personalidades políticas y

críticos de arte de los diarios y de las revistas madrileñas (*La Época*, *El Liberal*, *La Correspondencia de España* y *El Socialista*) que fueron obsequiados con una cena.

Todos estos diarios se adelantaron a los demás, dando la exclusiva de la Exposición de Legionarios. *El Liberal* y *El Día*, el 2 de enero, *El Socialista*, el 3 de enero, y *La Correspondencia de España* publicaban el mismo artículo en el que se enumeraban cinco datos importantes: el día de la inauguración oficial, el 4 de enero de 1917; el lugar del acontecimiento, la plaza de Santa Ana, n.º 17; una exposición artística con cuadros de artistas españoles y franceses; el destino de la venta de los cuadros, a favor de los legionarios que luchan en el frente francés y, finalmente, el precio de la entrada de la exposición, los jueves una peseta y los demás días 25 céntimos. *La Época*, por el contrario, realizaba un artículo más amplio, en el que se citaban, además, los principales artistas, sus lugares de exhibición y el cartel anunciador. Dicho cartel fue realizado por Ribas y estampado por Mateu en dos colores. Representa a un soldado francés, en primer plano, vestido con su traje de campaña hecho jirones en su parte inferior, sujetando una bayoneta. Su rostro es altivo y firme, en contraste con la ruinoso presencia de la catedral de Reims que aparece al fondo. Quedaba evidenciada la brutalidad de los alemanes del mismo modo que la firme voluntad de las tropas aliadas por vencerla.

La inauguración oficial tuvo lugar al día siguiente permaneciendo abierta hasta el día 20 de enero. El diario aliadófilo, *La Correspondencia de España*, se congratulaba de este acontecimiento: “*El semanario España, publicación independiente que tanto labora por la educación espiritual del pueblo español, en todas las manifestaciones de la cultura, se pronunció con gallardía, desde comienzos de la contienda europea, por las naciones agredidas*” (91). Al mismo tiempo, indicaba de una manera definitiva qué tipo de Exposición artística era. Como

vimos con anterioridad, la idea inicial de Luis Araquistáin fue una Exposición pictórica pero, a medida que fueron llegando las obras, la Exposición fue adquiriendo un carácter más amplio; concurrendo en ella pintura, escultura, dibujos y grabados.

A las seis de la tarde quedó abierta la Exposición de Legionarios. Asistieron al acto personalidades del mundo de la política tan importantes como el embajador francés, M. Geoffray, el de Inglaterra y Lady Hardinge, el de Italia, los ministros de Bélgica y Japón, el presidente del Consejo de administración *The Times*, Mr. Walter, gran número de diplomáticos y muchos periodistas tanto nacionales como extranjeros. A última hora de la tarde comenzó la venta y subasta de los cuadros, con la siguiente condición: las obras no quedarían definitivamente vendidas hasta que no llegasen a París, puesto que se venderían al mejor postor de Madrid, Barcelona o París. También se realizaron algunos donativos que se sumaron a la suscripción total, para el beneficio de los legionarios españoles.

La inauguración tuvo un gran éxito. Todos los diarios dedicaron a la muestra comentarios y artículos. *El Imparcial*, con la firma de Francisco Alcántara, *El Liberal*, con la de Luis Oteyza, *Heraldo de Madrid*, con la de José Blanco Coris, *La Correspondencia de España*, con la de José del Cacho, etc. También los diarios germanófilos tuvieron algunas frases de elogio como *El Día*, que a través de Antonio de Hoyos calificaba las personalidades de algunos de sus componentes; Araquistáin era considerado como un hombre de fuerte mentalidad, Bagaría era un artista con una gran emotividad... y concluía aludiendo a los demás componentes de la redacción, quienes habían sabido organizar un acto de gran envergadura (92). Otros, como *ABC* y *La*

Acción, publicaron fotografías del acto de la inauguración oficial, con la asistencia de los embajadores, ministros y algunas personalidades de la sociedad madrileña (93).

Apenas pasaron cuatro días de la apertura de la Exposición de legionarios cuando la Dirección de Seguridad ordenó su clausura inmediata. Anteriormente, *El Liberal* de Madrid había publicado un artículo que preludiaba el obstrucción de la muestra:

“La Exposición se abre al público esta tarde, y deben los aficionados acudir pronto a ella por si le da la manía para cerrarla al Todopoderoso príncipe de Ratibur... Todo será, como he indicado antes, que se le ocurra pedirlo al embajador de Alemania. ¡Habría que complacerle!” (94).

Pero, ¿cuáles fueron los argumentos para este cierre? El agente de policía que la clausuró consideró ofensivas moralmente algunas de la obras expuestas. Sin embargo, la causa de este incidente tuvo un cariz político. El de 5 de enero de 1917, el Ministerio de Estado español recibía un comunicado urgente y reservado para el ministro Amalio Gimeno de parte del embajador alemán Ratibur, quien le manifestaba su queja por la clausura de una Exposición de caricaturas germanófilas en Sevilla alegando *“que dichas caricaturas fueron expuestas sin inconveniente en Madrid y Valencia previo examen de autoridades competentes”* (95) y pidiendo responsabilidades por la apertura de la reciente Exposición de Legionarios en Madrid, por sus caricaturas y dibujos alusivos a Alemania. Ratibur ofrecía a ministro de la Gobernación un trato basado en la *“solución acaso la más práctica, que se permitiera volver a abrir la Exposición de Sevilla después de retirar caricaturas que sean realmente injuriosas y retirar también de la Exposición a favor de legionarios españoles los dibujos y caricaturas que puedan ser injuriosas para Alemania”* (96).

Además, el 7 de enero aparecía en la portada de *El Liberal* el manifiesto de la Liga Antigermanófila, justo horas antes del cierre de la Exposición, que tuvo lugar a las ocho de la tarde. Este nuevo organismo nacía para hacer frente al movimiento

germanófilo del país, y sus líneas directrices iban encaminadas a criticar la postura española en la guerra europea. La Liga se declaraba neutral, pero no en apariencia, como el neutralismo germanófilo que había permitido la violación de los derechos internacionales, como el asunto de suministros a los submarinos alemanes. Rechazaban su fuerza mecánica y la vida cotidiana de Alemania que llevaba a la ausencia de las libertades. La Liga Antigermanófila exponía claramente su misión en el último párrafo de su manifiesto: *“Viene a dar la batalla a los enemigos intestinos de España, a los que están sirviendo de la terrible tragedia europea para desviar de su seguridad internacional. La Liga Antigermanófila se llama así por española, por neutral y por humanitaria”* (97).

El manifiesto se redactó por las principales personalidades de la intelectualidad española: Pérez Galdós, Miguel de Unamuno, Miguel Blay, Luis Samarro, Juan Medinabeitia, Nicolás Achicarro, Amadeo Vives, Rogelio Villar, Gustavo Pittaluga, Manuel Azaña, Luis de Hoyos, Jacinto Picón, Augusto Barcia, Marcelino Domingo, Fernando Durán, Fabian Vidal, Alvaro Albornoz, Luis Araquistáin, Mariano García Cortes, Morella y Ramón Sánchez Díaz. Firmaron este manifiesto, además, miles de españoles, entre ellos hemos de destacar muchos de los participantes de la Exposición de legionarios: Luis Bagaría, Apa, Llimona, Ribas, Zuloaga, Romero de Torres, Andreu, Arteta, Bilbao, Canals, Clará, Lhardy... También lo firmaron catedráticos, maestros nacionales, profesores, mercantiles, publicistas, diputados, senadores, alcaldes, concejales, ingenieros, etc. La aparición de este manifiesto tuvo como primera consecuencia la crispación de la embajada alemana, que veía cómo se estaban organizando y realizando actos, con mayor frecuencia, a favor de los aliados. La Exposición de legionarios simbolizaba un nuevo acto contra los alemanes. Los temas de

las obras hablaban por sí solos, entre ellos destacamos uno en concreto: “la brutalidad de los alemanes destruiría la libertad de Europa”.

Siguiendo con el acto a los legionarios españoles, al día siguiente de su clausura Araquistáin, quien habían participado en la composición de la Liga Antigermanófila, redactó una carta que envió a varios diarios - *La Correspondencia de España*, *El Imparcial*, *El País* y *El Liberal* - para su publicación inmediata. El director de *España* relataba así lo sucedido:

“Detúvose, con aire grave, frente a un aguafuerte de Abel Truchet, que representa a un Cristo y unas mujeres enlutadas que le dicen, señalando a un camposanto cubierto de cruces: ‘Nous aussi, Seigneur, nous donnons nos fils pour la paix du monde...’ A su juicio este bello trabajo de arte es un terrible peligro para nuestra neutralidad... ante un dibujo de Ribas, ‘Prisionero’, un soldado, de nacionalidad indeterminada, sentado en el suelo y comiendo rancho. Como si este dibujo fuera la gota de agua que iba hacer desbordar la repleta copa de la neutralidad española, decretó draconianamente: ¡Queda cerrada esta Exposición!” (98).

El tema de algunas de las obras fue considerado ofensivo para la neutralidad de España; si esto fuera así, por qué no se cerró inmediatamente el día de su inauguración. Recordemos por ejemplo, que diarios germanófilos como *ABC*, *La Acción* y *El Día* hicieron mención de ella, también estuvieron presentes los embajadores de Inglaterra, Francia, Italia, Japón, Bélgica y otros estados, además, y como dato curioso, dos secretarios de la embajada alemana.

La opinión pública aliadófila sospechó que se trataba de otra maniobra alemana, puesto que lo que ahora se juzgaba era la influencia de los alemanes en el Gobierno español. Araquistáin denunciaba, en su carta, al Gobierno, cuya actitud conseguiría

“humillarnos a todos, nos pondría en ridículo ante el mundo entero, tan atento en estos instantes a los asuntos de España” (99).

La situación española en aquellos momentos se hizo insostenible, los alemanes declararon el bloqueo submarino a las potencias neutrales, convirtiendo a España en el centro de todas las miradas europeas. España había participado en el abastecimiento a los países beligerantes, lo que originó grandes beneficios a nuestra economía. Sin embargo, ahora junto con el bloqueo, se producía el hundimiento de barcos españoles, que provocaron una gran división en la opinión pública. El Gobierno español no podía permitir el cierre definitivo de la Exposición porque estaba en juego su soberanía. Los diarios como *El Socialista* atacaban al gobierno pidiendo aclaraciones *“Digase de una vez si estamos bajo la dictadura de Ratibor y proclámase por real decreto la indignidad nacional” (100).* La revista *España* relacionó el cierre de la Exposición con aquellos que habían organizado una muestra de caricaturas germanófilas en el salón Iturriz, en octubre de 1916:

“Sabemos que en la sombra han trabajado incesantemente lo que se sentían un poco en ridículo al contrastar nuestra Exposición con la germanófila que ellos organizaron, pagando a peso de oro obras de escaso valor artístico, mientras todas las nuestras fueron donadas por sus autores. La clausura de unas horas por la policía obedeció, ahora podemos decirlo, a la presión extranjera que gravita sobre toda la vida española, aunque el pretexto fuera una tecniquería ordenancista. Pero fracasó aquel golpe y cuantas tentativas se hicieron posteriormente en idéntico sentido. Bastó con no colgar dibujos como el titulado Ensayo de kultura, que representa un obeso soldado con casco en punta descuartizando a un niño; pero estos dibujos estaban en la Exposición, aunque no en las paredes, y pudieron verlos cuantos tuvieron gusto en ello” (101).

La Exposición de legionarios se consideró como un nuevo torpedeamiento alemán por no llevar salvoconducto, causa por la cual unos días antes, el 8 de enero, había sido hundido un buque español, el “San Leandro”. Al día siguiente del cierre de la muestra, el ministro de Gobernación, Ruiz Jiménez, realizó sus declaraciones a la prensa, que relacionó el origen de la clausura con una Real Orden dictada el 6 de diciembre de 1916, publicada al día siguiente en la *Gaceta* de Madrid. Esta Orden hacía referencia a *“las exhibiciones en lugares públicos, bien por invitación, bien por precio, de cintas cinematográficas o de colecciones de cuadros y dibujos relacionados con la guerra que aflige a gran número de naciones amigas”* (102). Por este motivo, el ministro consideró la necesidad de otorgar con antelación una autorización para la realización de actos públicos y manifestó que se había prescindido de la autorización, como se exponía en la Real Orden de 1916. Una vez cumplido el trámite, la Exposición de Legionarios abrió de nuevo sus puertas bajo la supervisión de algunos miembros de la Dirección de Seguridad, como Blanco y Gullón. El Ministerio de Estado alegaba, el 20 de enero de 1917, que, tras cumplir *“este requisito se le autorizó por estimar la Dirección de Seguridad que ninguno de los cuadros o dibujos alusivos a la guerra ofenden a los Soberanos de los países beligerantes ni a sus Ejércitos, único motivo para poder acordar la prohibición con paso de tanto de culpa a los Tribunales de justicia. Sin someter una arbitrariedad, que naturalmente, sería discutida, no se puede proceder de otro modo”* (103).

Por su parte, en declaraciones oficiales, el propio Romanones llegó a constatar: *“Es lástima que cuando nos preocupan otras cuestiones de más importancia se emplee el tiempo en reclamaciones. Con que hubiese dado ejemplo el Gobierno no cerrando vergonzosamente la Exposición se habría ahorrado ahora esa lamentación cocodrilesca”* (104).

Sin embargo, la embajada alemana consideró este hecho un insulto a su emperador - como afirma en documento del 30 de enero - ya que no se retiraron algunas de las caricaturas que injuriaban a Guillermo II (105). Respecto a la Exposición de caricaturas germanófilas en Sevilla, a diferencia de la de legionarios que sí se volvió a abrir, no se permitió su apertura y por ello, la embajada alemana insistía ese mismo 30 de enero (106). El embajador alemán, Ratibur, no cesó de enviar comunicados al ministro Amalio Gimeno, como el del 19 de febrero, sobre las principales censuras que se le hacían en esta guerra propagandística en un país neutral como era España, y que se relacionaban no sólo con los temas de las caricaturas sino que, además, se referían a transmisiones radiotelegráficas y películas (107). El 23 de febrero, el Gobierno español, ante tanta confusión, intentaba dejar claro su papel respecto a estos temas propagandísticos, siendo uno de los mejores ejemplos la carta que escribió el Ministerio de Gobernación al ministro de Estado Amalio Gimeno (108).

V.5. MIGUEL DE UNAMUNO Y LA POSTURA DE “ESPAÑA” EN LA GRAN GUERRA

Luis Araquistáin consiguió más propaganda de la esperada, el país entero supo lo ocurrido. El Gobierno había sabido reaccionar ante el cierre de la muestra y Araquistáin aprovechó la ocasión para lanzar de nuevo a todo el país el manifiesto de la Liga Antigermanófila, a través de los diarios aliadófilos (*La Correspondencia de España*, el 19-1-1917, *El País*, el 19-1-1917, *El Liberal* de Barcelona, 21-1-1917, el de Bilbao

22-1-1917). En estos momentos, la revista *España* admitía ser el órgano oficial del nuevo organismo y además comunicaba al pueblo español un gran acto público que tendría lugar el 28 de enero de 1917, “el certamen aliadófilo”, como lo calificaron algunos diarios, que continuó abierto, en un principio hasta el 20 de enero. Sin embargo, a causa de la propaganda que dio lugar a una masiva asistencia de público y del llamamiento realizado por la revista *España* para el ofertamiento del precio de las obras, la exhibición se prolongó cinco días, hasta el jueves 25 de enero.

El domingo 28 de enero, a la una de tarde en el Palace Hotel tuvo lugar el mencionado acto público. El semanario *España* celebraba su comida anual siguiendo la costumbre de años anteriores pero, la novedad fue el pronunciamiento de un discurso por el invitado de honor: Miguel Unamuno. Éste convertido en uno de los líderes espirituales de la vida cultural española, pronunciaría una interesante conferencia como prólogo a la constitución de la Liga Antigermanófila. Ante más de 200 invitados, entre los que se encontraban muchos de los participantes en la Exposición de legionarios como Bilbao, Lhardy, Lagar, Bagaría, Zubiaurre, Vegue, Echevarría, Romero de Torres y otros, periodistas, científicos y políticos, Miguel de Unamuno realizó una gran crítica a la germanofilia de España, haciendo referencia a las especies de trogloditas que existían en España:

“Y tenéis que podemos dividirlos en tres clases: el elemento conservador, llamémosle así, uno clerical y militarista, una burguesía y una gradeza de holgazanes antipolíticos y anticiviles...” (109).

Unamuno consideró la Liga como “*el principio de una verdadera política española, reforma hecha mirando a toda España no con horizonte estrecho provinciano*” (110). El acto que se celebró contenía diversos contenidos que el semanario *España* dividió en varios

epígrafes: 1. ESPAÑA Y “ESPAÑA”, 2. “ESPAÑA” Y SU ESPÍRITU DE CRÍTICA, 3. “ESPAÑA” Y LA GUERRA. En éste último, la redacción explicaba su esfuerzo ante el tema de la guerra:

“Así hemos organizado la Exposición de los Legionarios, con un éxito que también ha superado a todas nuestras esperanzas, y hemos echado las bases de la Liga Antigermanófila, que puede ser no sólo un vigoroso instrumento de transitoria política interior, sino también, como señaló Unamuno, el principio de muchas otras cosas” (111).

Sin embargo, para la prensa germanófila el discurso contenía notas de antipatriotismo por parte del señor Unamuno; *La Nación* argumentaba que había *“insultado a gran número de españoles admiradores de Alemania y deseosos de que Inglaterra y sus cómplices sean aplastados”* (112). Más tarde, la Liga citaba a sus miembros a una reunión pública:

“Se convoca a los aliados de Madrid, de la Liga antigermanófila a una reunión de celebrarse hoy jueves, a las siete de la tarde. Esa reunión se efectuará en el núm. 8 de la calle del Prado (piso primero), y tendrá gran importancia. El Directorio Provisional de la Liga nos ruega digamos que no han sido hechas invitaciones particulares, y que recomienda a todos los afiliados puntual asistencia” (113). Éste fue uno más de los muchos motivos que crisparon a la embajada alemana que lamentaba, el 15 de febrero de 1917, el incumplimiento de la neutralidad española:

“Je me permets d’attirer votre attention sur une invitation de la Liga Antigermanófila à une réunion qui doit avoir lieu ce soir à sept heures, Calle del Prado, n.8. Le but est clair et les injures ne manqueront pas. La réunion est publique, comme vous verrez dans la dernière phrase du communiqué ci-joint publié para la Correspondencia de España (6 mañana, 15 février, secunda edition para Madrid).

J’ai tante confiance en ce que les autorités competentes prennent des mesures efficaces pour empêcher una démonstration qui certainement ne serait pas en accord avec la neutralité de l’Espagne...” (114).

V.6. EXPOSICIÓN DE LEGIONARIOS EN BARCELONA Y EN PARÍS

Clausurada definitivamente la Exposición de Legionarios en Madrid fue trasladada a Barcelona. El 5 de febrero, a las seis de la tarde, fue inaugurada oficialmente la muestra ubicada por la cantidad de sus obras en las Galerías Layetanas y en el saloncillo de la redacción del diario catalán *La Publicidad*. Ésta última fue organizada con carácter privado, solamente para amigos de la redacción del periódico. El acto se celebró en la sala principal del Fayans Catalá. A la fiesta asistieron numerosas personalidades del arte y de la literatura catalana que fueron obsequiados con una cena. En nombre de la revista *España* asistió a la apertura su redactor Díez Canedo.



Interior de la Exposición de Legionarios en las Galerías Layetanas de Barcelona
(*España*, Madrid, 22-2-1917)

La exhibición fue acogida con un gran entusiasmo; los diarios barceloneses, al igual que los madrileños, se hicieron eco de ella. *El Liberal* de Barcelona divulgaba la misión de la Exposición: “*Por la causa de la libertad supremo ideal que late en el alma de los verdaderos artistas*” (115). Por su parte, *El Poble Catalá* afirmaba que: “*Barcelona la ciudad española de más declarada aliadofilia tiene que sentir, por estos hijos de España que ahora luchan en las filas francesas y inglesas... el más grande amor y el más grande orgullo. Muchos de los legionarios son catalanes...*” (116).

Se clausuró el 15 de febrero y no se pudo prorrogar, como en Madrid, por contratos anteriores de las Galerías Laietanas, aunque el saloncillo de *La Publicidad* albergó durante algunos días más las obras de los artistas. Al acto acudieron conocidas figuras del arte y la literatura, además de una numerosa representación de la colonia belga y francesa que se encontraba en Barcelona por motivos bélicos. Entre los escritores podemos destacar a Josep Carrer, J.M. López Picó, Joaquín Montaner quienes realizaron algunas composiciones para la ocasión. Según nos cuentan las crónicas acompañó a estas poesías - al piano se encontraba el maestro F. Longás - M. Chasselet, hija del vice-cónsul belga en Barcelona, quien cantó las obras de numerosos compositores franceses.

Por último, la capital francesa debería haber albergado la Exposición de Legionarios. Sin embargo, creemos que ésta no llegó a realizarse. Pocos datos podemos aportar al no haber conseguido localizar documentación alguna relacionada con los preparativos. Sólo diremos que, por un lado, *La Veu de Catalunya*, el 20 de febrero publicaba la escasa probabilidad de que se celebrara esa muestra:

“*No sabemos todavía si las obras serán expuestas en París, como se había dicho, se instalarán mientras tanto en nuestro salón de La Publicidad de allí serán reexpedidas a Madrid, para subastar las que no hallan tenido oferta*” (117) y, por otro, la revista *España* anunció, el 17 de enero de

1918, una rifa de aquellos cuadros que no pudieron venderse ni en Madrid ni en Barcelona.

V.7. PARTICIPANTES EN LA EXPOSICIÓN DE LEGIONARIOS

No hemos querido realizar anteriormente ningún tipo de comentario, exceptuando los necesarios, acerca de los artistas que participaron en la Exposición de legionarios por considerar imprescindible dedicarles un capítulo aparte. El ambiente cultural de España de los primeros años de siglo está representado perfectamente en esta exhibición de arte. Creemos que fueron aproximadamente ciento sesenta artistas los que participaron en este acto, representando como ya se ha dicho la mayor parte de los tendencias existentes en España. Por esta razón, muchos de los artículos que la dedicaron atención se referían a ella como “La Exposición de España” y no como “La Exposición de legionarios”; por un lado, aludiendo a la revista organizadora y, por otro, considerándola como una masiva representación del arte español contemporáneo.

En el transcurso del certamen fueron sumándose los nombres de otros artistas españoles. Por esto motivo, hemos considerado más oportuno realizar una lista con los primeros participantes e ir agregando los nombres que se integraron en ella. En la inauguración madrileña los artistas españoles que donaron sus obras fueron: Abad, Arteta, José y Alberto Arrúe, Aragay, Apa, Andreu, Antón, Luis Bagaría, M. Baldo, Bacarisas, Bea, Benedito, Bergamín, Bilbao, Ramón Casas, Clará, R. Calvet, Canals, Casanovas, Carlot, Carles, Cardunets, Casals, Camins, Chico, Colom, Corredoira, Durán, A. Dosau, Echevarría, Espina, Farré, Fabian, Florenza, Galwey, Gargallo, Gili,

Guardiola, Güel, Guezala, Ibels, Inglada, Jonas, Junceda, Juñer, Junyent, Junyer, Labarta, Celso Lagar, Lafita, Lhardy, López Mezquita, José y Juan Llimona, Maeztu, Martiarena, Mapuix, Mayoll, Moya del Pino, Moisés, Muriel, Nogués, Nonell, Néstor, Nieto, Pasarell, Prat, Padilla, Petit, Pi de la Sierra, Picarol, Puig, Ramírez, Ribas, Roig, Rusiñol, Sabater, Sancha, Vidal, Sorolla, Tayreda, Tito, Vayreda, Vázquez Díaz, Unturbe, Uria, Zamora, Zaragoza, Valentín y Ramón Zubiaurre.



Aurelio Arteta, *Fraternidad*

(*España*, Madrid, 18-1-1917)

La participación no sólo se redujo a la producción nacional, sino que se vió enriquecida con el aporte de los siguientes artistas franceses: Cartégle, Delaw, Devamber, Faivre Abel, Forain, Hansi, Herman-Paul, Humber, Bettina Jacometti, Jocomli, Jou, Laroche, Leandre, Maurice Neumont, Morin Louis, Nam, Poulbot, Redon, Roubille, Scandre, Steinlen, Truchet Abel, Weder, Widhopf, Willette y Xim.



Herman-Paul, *La atonomía de Polonia*

(España, Madrid, 11-1-1917)

Posteriormente, se añadieron nuevas firmas como la de Acosta, Andreu, Arizmendi, Miguel Blay, Berne, Bellecourt, Bonet, Camara, Cardona, Carlo, A.Doban, Dobón, Domingo, España, Farré, R. Franco, Garí, Gras, Gómez Gálvez, Iturrino, Julio Antonio, R. Lafora, Olegarí, M. Peña, Peruche, Povo, Puch, Radiquet, Ricart, La Rocha, Ruano, Cristóbal Ruiz, Seijas, Serrano, Tobias, Ubach, Varela, Vega, Vegué y Viglietti.

El 13 de enero *El País* anunció la llegada de obras de Valencia, Sevilla y otras que venían de Madrid. Tres días más tarde llegaban los cuadros de Romero de Torres y de Ruíz Acosta. *Heraldo de Madrid*, el 29 de enero, dedicó exclusivamente un artículo bajo el título “Un cuadro de Saint-Aubin para los legionarios” a un nuevo participante, el artista Saint-Aubin. La hermana del artista donaba una obra para ser expuesta en Barcelona, puesto que fue enviada después de la clausura de la Exposición en Madrid. En su nuevo escenario barcelonés, el número de participantes continuó aumentando: Badrinas, Benet M. y R., Cardona, Jaume Guardia, Srta. Malagarriga, Mir, Monturiol, Josep Nuri, Pascual, Sabater y Mur. Al mismo tiempo Galwey, que ya había hecho donación de una obra, celebraba una Exposición individual de paisajes en las Galerías Laietanas, una de cuyas obras - un aguafuerte - volvió a donar. El carácter internacional de la edición barcelonesa estuvo representado por los rusos, Sergio Charchoune y Elena Grunhoff, residentes en Barcelona. El primero, contribuyó con dos lienzos y la segunda, con un mosaico. En los días previos de la clausura se recibieron las obras de Anglada Camarasa, Torres García, Mas y Fontdevilla.

La variedad de propuestas que se perfilan en la pintura española a primeros de siglo justifica la dificultad para definir minuciosamente las obras de estos artistas. Por este motivo hemos considerado más orientativo agruparlas en dos grandes bloques, atendiendo al mayor o menor grado de acercamiento a las tendencias más modernas del panorama europeo. En el primer grupo hemos seleccionado aquellos artistas que gozaron del favor del público y de cierta crítica y que, según su distribución geográfica, podemos dividirlos en tres áreas: el País Vasco, representado por Valentín y Ramón Zubiaurre,

Juan Echevarría, Arizmendi y Maeztu; Cataluña, formada por J. Llimona, Ramón Casa, Rusiñol, Anglada Camarasa, Nonell, Josep Aragay, Clará y Casanova. Por último, el resto de la Península, compuesto por obras de Romero de Torres, Acosta, López Mezquita, Cristóbal Ruiz, Gonzalo de Bilbao, Sorolla, Manuel Benedito, Julio Moisés, Canals, Bagaría, Néstor, Ribas, Tito, Güel, Moya del Pino, Colom, Sancha y Zamora.

El segundo grupo está compuesto por artistas que van abriendo nuevos caminos estilísticos en aras de la renovación artística española como Vázquez Díaz, Celso Lagar, Sunyer, Gargallo, Inglada, Guezala, Juñer, Arrüe, Arteta... Respecto a los artistas extranjeros, la mayoría de ellos eran dibujantes, exceptuando algunos como Bettina Jacometti, Sergio Charcoune y Elena Grunhoff, refugiados por la guerra, por aquel entonces se encontraban en realizando exposiciones en Barcelona.



Abel Truchet, *Nosotras también, Señor, damos nuestros hijos por la paz del mundo*
(España, Madrid, 18-1-1917)

V.8. TEMÁTICA DE LAS OBRAS EXPUESTAS

Las obras expuestas pasaron de las doscientas cincuenta. El diario *El País* la calificó como una “Exposición Universal”, no por la calidad de los cuadros sino por las firmas que allí aparecieron reunidas: “*Las diversas maneras de hacer dentro de una totalidad de artistas contemporáneos, que es casi absoluta y abarca cuantas escuelas hoy se conocen*” (118).

Como era de esperar, el público acudió a admirar las obras de tantos y tan buenos artistas, pero ¿qué temas causaron mayor interés? El conflicto bélico, presente en todos los rincones de la sociedad española, produjo una gran expectación, como pudimos observar en la clausura de la Exposición por la Dirección General de Seguridad. Podemos discernir claramente dos tendencias temáticas, aquella centrada propiamente en la guerra - realizada principalmente por artistas belgas y franceses, aunque también por españoles - y aquellos asuntos ajenos al conflicto bélico, representados por los artistas españoles. Predominan en la Exposición los trabajos de los dibujantes y de los caricaturistas con satíricas alusiones a la contienda. Por este motivo se realizaron numerosas críticas, como la del diario *La Nación*, en cuya sección de arte, Federico Sanchiz criticaba que “*la mayoría de los artistas son conocidos, y casi todos se limitaron a enviar un croquis, una mancha de color*” (119). Además, esta abundancia de dibujos significó para la prensa germanófila un símbolo de escasa calidad artística:

“*Se va allí en busca de la ganga. Y las hay, las hay en abundancia como no podía menos donde se encuentran firmas como la de Forain, Bilbao, López Mezquita, Néstor...*” (120).

La gran mayoría de los dibujos franceses poseían una intensidad dramática que aludía a la gran tragedia europea. Pero, como dijo Antonio de Hoyos, corresponsal de *El Día*, “¿Cómo exigirles serenidad espiritual; ellos que sufren?” (121). La guerra, inevitablemente, era su único asunto. Una guerra con dolor y con angustia, como demuestra el título que Bettina Jacometti dió a una de sus obras marcada por el horror y la tragedia “¡La guerra y la muerte!”. Los organizadores, desde el principio, quisieron que todos los trabajos girasen en torno a la guerra; pero esto no se llevó a cabo por dos razones. La primera, porque esto retrasaría demasiado la inauguración del certamen puesto que los artistas deberían realizar trabajos inéditos y la segunda, porque supondría un acto propagandístico y la ruptura de una supuesta neutralidad.



Louis Jou, *Los que resisten*
(España, Madrid, 11-1-1917)

Algunos españoles, en efecto, expresaron la tragedia de un modo más cauto. Así nos lo muestra el dibujo de López Mézquita que representó sobre un papel gris, una mujer de la Cruz Roja, “La enfermera”, según Oteiza “dotada de un gran sentimiento y una gran expresión” (122). Por el contrario, otros consideraron más importante ilustrar la

realidad de la guerra. Vázquez Díaz, por ejemplo, envió cuatro dibujos alusivos a la contienda. Ribas presentó “Un prisionero”, un soldado de nacionalidad indefinida, sentado en el suelo comiendo, que provocó como vimos el cierre provisional de la Exposición de legionarios.



Forain, *En la trinchera*
(España, Madrid, 11-1-1917)



Ribas, *Herren Officieren*
(España, Madrid, 18-1-1917)

Desde una postura neutralista, sin pretender participar conscientemente en la guerra, se donaron muchas otras obras de temas muy diversos. La impresión que produjeron las obras ante la crítica fue, en general, muy positiva. La muestra se consideró como un paso más hacia un resurgir artístico en el marco de una “Nueva España” y así, el crítico de arte del diario *El País*, Arturo Mori, escribió: “Producen esas obras lo más lúcido de nuestro nacimiento artístico” (123). Incluso la prensa germanófila reconoció la presencia de los grandes renovadores: “Hagamos notar que unos y otros forman la vanguardia de los innovadores” (124).

Como había estado ocurriendo a fines del s.XIX y primeros del s.XX, muchos de nuestros pintores se vieron influidos por la pintura francesa. Así lo demostraron sus obras y las críticas a éstas: *"La observación general de la mayoría de los artistas aliadófilos lo son hasta el extremo de imitar la pintura francesa, cuando no incurren en pecado de germanofilia, por conducto de Munich"* (125).

Para los diarios *La Epoca* y *La Correspondencia de España* lo más importante de esta Exposición fueron las obras Rusiñol, Romero de Torres, Rodríguez Acosta, Juan Echevarría, Manuel Benedito, los Zubiaurre, Nestor, A. M.Nieto, López Mezquita; las esculturas de Canova y Julio Antonio y los dibujos de los artistas franceses.



Anselmo Miguel Nieto, *Retrato*
(España, Madrid, 22-1-1917)



Nogués, *Aguafuerte*
(España, Madrid, 25-1-1917)

V.9. RESULTADO DE LA RIFA DE LA EXPOSICIÓN DE LEGIONARIOS

Clausurado definitivamente el certamen artístico muchas de las obras expuestas no se vendieron, que fueron, en total, ciento nueve obras que presentamos a continuación (126):

- | | |
|-----------------------------------|----------------------------------|
| 1. Anglada, óleo. | 22. Ibels, dibujo. |
| 2. Mir, pastel. | 23. Ibels, id. |
| 3. Ramón Casas, dibujo al carbón. | 24. Apa, caricatura. |
| 4. Canals, retrato. | 25. Apa, id. |
| 5. Rodríguez Acosta, óleo. | 26. R.Franco, aguafuerte. |
| 6. Casanovas, escultura. | 27. R.Franco, id. |
| 7. Nogués, aguafuerte. | 28. Leal Cámara, caricatura. |
| 8. Lhardy, aguafuerte en colores. | 29. Inglada, dibujo. |
| 9. Bagaría, óleo | 30. Vázquez Díaz, aguafuerte. |
| 10. Junyent, apunte. | 31. Léandre, dibujo. |
| 11. Junyent, id. | 32. Léandre, id. |
| 12. Fabián, óleo. | 33. Neumont, id. |
| 13. Bea, pastel. | 34. Neumont, litografía numerada |
| 14. Sunyet, acuarela. | 35. Saint Aubin, óleo. |
| 15. Miguel Blay, apunte. | 36. Jonas, acuarela. |
| 16. Jou, grabado madera. | 37. Jonas, id. |
| 17. Mas y Fontdevilla, óleo. | 38. Jonas, litografía. |

18. Vázquez Díaz, dibujo.
19. Vázquez Díaz, aguafuerte.
20. Vázquez Díaz, id.
21. Andreu, acuarela.
43. Abel Truchet, id.
44. Tito, caricatura.
45. Inglada, dibujo.
46. J. Arrúe, caricatura.
47. Nam, caricatura.
48. Nam, id.
49. Nam, dibujo.
50. Nam, id.
51. Nam, caricatura.
52. Ribas, id.
53. Picarol, id.
54. Picarol, id.
55. Picarol, id.
56. Picarol, id.
57. Picarol, id.
58. Picarol, id.
59. Picarol, id.
39. Ibels, dibujo.
40. Ibels, id.
41. Abel Truchet, dibujo.
42. Abel Truchet, caricatura.
67. Larocha, paisaje.
68. Lafita, caricatura.
69. Guardilo, marina.
70. Cristóbal Ruiz, paisaje.
71. Ana Dosau, pastel.
72. Ubach
73. Labarta, dibujo.
74. Labarta, id.
75. Casals Peipoch.
76. Sabater, marina.
77. Vegue, paisaje.
78. Junceda, caricatura.
79. Lafora, paisaje.
80. Pasarell, caricatura.
81. L. Dubon.
82. Gargallo.
83. Manaut Viglietti, naturaleza

60. Picarol, íd.
61. Picarol, íd.
62. Picarol, íd.
63. Bonet, óleo.
64. Arizmentdi, íd.
65. Roig, íd.
66. Espina, aguafuerte.
84. Manaut Viglietti, paisaje.
85. Petit, paisaje.
86. Romero Calvet, dibujo.
87. Romero Calvet, íd.
88. Florenza, acuarela.
89. Ruano, óleo.
90. Ricart, acuarela.
91. M. Benet, paisaje.
92. P. Chico, dibujo.
93. Gómez Gálvez, paisaje.
94. Charchoune, óleo.
95. Mapuix, íd.
96. Uria, paisaje.
97. Ridiguet, dibujo.
98. Zamora, dibujo.
99. Zamora, íd.
100. Bettina Jacometti, dibujo.
101. Abad, caricatura.
102. Bergamín, dibujo a lápiz.
103. Gras, cabeza.
104. Povo, íd.

- 105. Güel, dibujo.
- 106. Bradinas, óleo.
- 107. Vázquez Díaz, aguafuerte.
- 108. Inglada, dibujo.
- 109. Serrano, escultura.

Los escasos medios de organización de la revista *España* impidió recoger los cuadros que no pudieron venderse ni en Madrid ni en Barcelona, donde se encontraban, retrasando así la liquidación del homenaje a favor de los legionarios. Una vez reunidos, la redacción de *España* decidió rifarlos entre sus lectores. Se realizaron unas papeletas por valor de cinco pesetas. La rifa se anunció en el semanario de *España*, el 17 de enero de 1918, y en algunos diarios madrileños. Desde febrero a julio se publicaron pequeños anuncios de la rifa. El anuncio se titulaba “Nuestra Rifa” y contenía algunas notas sobre la rifa:

“La rifa de los cuadros que sobraron de nuestra Exposición en pro de los legionarios españoles ha tenido una halagüeña acogida por parte de nuestros lectores. Ya se han vendido algunos centenares de papeletas. No se retrasen los que tengan el propósito de adquirir una o varias. La rifa se verificará por el sistema corriente de la lotería y ante notario, tan pronto como queden despachados todos los billetes” (127).

La venta de los cuadros tuvo lugar el 29 de julio de 1918, a las seis de la tarde, en la sede de la redacción, calle del Prado, n.11. (128).

V.10. APÉNDICES

NÚMERO 1

En nuestras investigaciones sobre la Exposición de legionarios no hemos encontrado su catálogo, por este motivo hemos decidido relacionar las obras que se expusieron con los distintos artículos en las que han sido localizadas.

Obras francesas:

1. Paul Hermann y Abel Faivre: cuadros alusivos a la cruenta guerra.

Paul Hermann, *El naufrago neutral (después del torpedeamiento), a su compañero: Tú, por lo menos, eres francófilo; pero yo, que soy germanófilo...* (España, Madrid, 1-2-1917) y *La autonomía de Polonia* (España, Madrid, 11-1-1917).

2. Widhopf y Gond: alegorías sobre la guerra europea (*Heraldo de Madrid*, 4-1-1917) y *Miss Cavell*, (España, Madrid, 25-1-1917).

3. Abel Truchet: aguafuerte que representa a un Cristo y unas mujeres enlutadas que dicen: *Nous aussi seigneur, nous donnons nos fils pour la paix du monde*, (*El Liberal*, Madrid, 5-1-1917 o España, Madrid, 18-1-1917).

4. Forain: dibujos en las trincheras, (España, Madrid, 11-1-1917).

5. Radiquet: dibujo cuyo lema fue: "*En France le souveair du Roi gran coeue infarisable of la slucera expresión de agradecimiento que en Francia y en las demas Naciones beligerantes sienten por nuestro Monarca*", (*La Época*, Madrid, 11-1-1917).

6. Laroche: *Procesión*.

7. Louis Jou: *Los que resisten*, (España, Madrid, 11-1-1917).

Obras españolas:

1. Luis Bagaría: un cuadro con varios dibujos y algunas caricaturas, (*El Día*, Madrid, 6-1-1917).

2. Los hermanos Zubiaurre: estudio de cabezas, (*El Día*, Madrid, 6-1-1917).

3. Maeztu: mujer pintada - según Hoyos y Vivent - "*con ese relieve y brillantez de colorido característicos de él*", (*El Día*, Madrid, 6-1-1917).

4. Nonell, cuadro donado por sus herederos.

5. Saint-Aubin: estudio de una campesina de Avila - según José Blanco Coris - *a la puerta de una casa, destacándose en oscuro sobre un fondo de cielo y lejanías en las que se ven una iglesia, casas y paisaje iluminado por el sol. Un cuadro muy acertado de factura y de color y muy bien dibujado*, (*Heraldo de Madrid*, 29-1-1917).

6. Zamora y Ramírez: acuarelas, (*El Día*, Madrid, 6-1-1917).

7. Lafita: apuntes de álbum, (*Heraldo de Madrid*, 4-1-1917).

8. Santiago Rusiñol, paisaje - según Luis Oteyza - *con vista de un pueblo con las casas blanqueadas*, (*El Liberal*, Madrid, 4-1-1917, *El Día*, Madrid, 6-1-1917 y *Heraldo de Madrid*, 4-1-1917).

9. Zaragoza, aldeana alsaciana, (*El Liberal*, Madrid, 4-1-1917 y *Heraldo de Madrid*, 4-1-1917).

10. Ramón Casas, un busto - según José Blanco Coris- "*que se venderá enseguida, porque es de las que acostumbra hacer los días de fiesta*", (*Heraldo de Madrid*, 4-1-1917).

11. Llimona, *Desnudo*, (*Heraldo de Madrid*, 4-1-1917).
12. Néstor, *Cabeza de una dama del siglo XVIII* a lápiz, (*Heraldo de Madrid*, 4-1-1917 y *El Día*, Madrid, 6-1-1917).
13. Moisés, *Cabeza de seminarista*, (*Heraldo de Madrid*, 4-1-1917 y *El Día*, Madrid 6-1-1917).
14. Peña, cabeza al pastel, (*Heraldo de Madrid*, 4-1-1917).
15. Tito y Picarol, caricaturas, (*Heraldo de Madrid*), 4-1-1917.
16. Andreu y Lardhy, aguafuertes.
17. Labarta, dos dibujos a pluma.
18. Nogués, *La moza del cántaro* y aguafuertes, (*El Liberal*, Madrid, 8-1-1917 y *España*, Madrid, 25-1-1917).
19. Julio Antonio, *La poesía*, (*España*, Madrid, 25-1-1917).
20. José Arrúe, *Comentando: la guerra en una aldea vasca*, *España*, Madrid, 1-2-1917).
21. Anselmo Miguel, *Retrato*, (*España*, Madrid, 25-1-1917).
22. Arteta, *Fraternidad*, (*España*, Madrid, 18-1-1917).
23. Ribas, *Herren officieren*, (*España*, Madrid, 18-1-1917).

NÚMERO 2

Lista de los números de las papeletas premiadas y los premios que les correspondieron: Papeleta núm. 10 cuadro núm 84, autor Manaut Viglietti.-15,111. Riquer.-16, 92 P.Chico.- 17,62 Varela de Seijas.-19,77 Vegue.-22,10 Junyent.-29,60 Picarol.- 33,72 Ubach.- 35,109 Martínez Ballester.- 40,70 Cristóbal Ruiz, 43,113 Malagarriga.- 46,82 Gargallo.- 51,7 Nogués.- 45,50 Nam.- 54,71 Ana Dosau.- 56,81

Dobón.- 57,11 Junyent.- 58,5 Rodríguez Acosta.- 59,83 Viglietti.- 60,80 Pasarell.- 64,9
 Bagaria.-73,66 Espina.- 79,20 Vázquez Díaz.-82,61.- Picarol.- 83,78 Unceda.- 84,42
 Abel Truchet.- 87,49 Nam.-90,110 Nam.- 96,74 Labarta.- 98,112 Apa.-101,57 Picarol.-
 102,25 Apa.- 105,16 Jou.- 106,32 Léandre.- 108,17 Nam.- 109,48 Nam.- 111,12
 Fabián.- 114,38 Jonas.- 115,99 Zamora.- 118,75 Casals.-121,65 Roig.- 122,22 Ibels.-
 124,44 Tito.- 133,95 Mapuix.-134,41 Abel Truchet.- 136,51 Nam.-137,37 Jonas.- 141,4
 Canals.- 144,27 Franco.- 145,6 Casanovas.- 159,108 Inglada.- 166,64 Arizmendi.-
 170,13 Bea.- 171,93 Gómez Gálvez.- 172,17 Max y Fontvilla.- 175,98 Zamora.- 181,18
 Vázquez Díaz.- 186,26 Franco.-187,23 Ibels.- 188,29 Inglada.-190,33 Neumont.-
 194,96 Uria.- 199,89 Ruano.- 200,30 Casanovas.-205,54 Picarol.- 206,34 Neumont.-
 211,31 Léandre.- 212,94 Charcoune.- 213,35 Aubin.- 216,58 Picarol.- 225,107 Vázquez
 Díaz.- 226,24 Apa.- 227,103 Gras.- 232,76 Sabater.- 243,87 Romero Calvet.- 237,79
 Lafora.- 241,85 Petit.- 244,73 Labarta.- 250,46 Arrúe.- 251, 91 Benet.- 256,28
 Camara.- 258,40 Ibels.- 261,45 Inglada.- 262,102 Bergamín.- 263,15 Blay.- 264,3
 Casas.-267,8 Lhardy.- 269,101 Abad.- 277,14 Sunyer.- 278,52 Ribas.- 282,55 Picarol.-
 283,59 Picarol.- 287,53 Picarol.- 295,97 Ridiguet.- 297,43 Abel Truchet.- 298,100
 Jacometti.- 299,39 Ibels.- 301,104 Pobo.- 304,63 Bonet.-305,2 Mir.- 306,88 Florenza.-
 309,36 Jonas.- 311,67 Larocho.- 313,19 Vázquez Díaz.- 314,68 Lafita.- 318,90 Ricart.-
 319,69 Guardiola.- 321,21 Andreu.- 323,106 Badrinas.- 324,86 Calvet.- 331,1 Anglada
 Camarasa (129).

V.11. NOTAS

(1) “Reales Ordenes”, *Gaceta de Madrid*, 30-7-1914.

(2) Rafael Altamira, *La guerra actual y la opinión española*, Barcelona, Araluce, 1915, p.44.

(3) José Antonio Lacomba Abellan, *La crisis española de 1917*, Málaga, Ciencia Nueva, 1970, p. 53.

(4) José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, Tomo 5/ III, *De la gran guerra a la guerra civil española*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p.93.

(5) Manuel Azaña, *Obras Completas*, Tomo I, Madrid, Giner, 1990, p.297.

(6) Rafael Altamira, op. cit., p. 63.

(7) Pabón, *Prólogo a la obra de W.Fernández Flores*, “Acotaciones de un oyente”, Madrid.

(8) José Carlos Mainer, *Literatura y pequeña burguesía en España*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972, p.145.

(9) *Ibíd.*, p. 148.

(10) *Bulletin Hispanique*, Tome XIX, Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux, Paris, Feret-Fils, 1917.

(11) Luis Araquistáin, *Entre la guerra y la revolución*, Madrid, 1917, pp.17-18.

(12) Ortega y Gasset, *España*, Madrid, 29-1-1915.

(13) *Bulletin Hispanique*, Tome XVII, Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux, Paris, Feret- Fils, 1915.

(14) Anónimo, “En honor de los académicos franceses”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 30- 4-1916.

(15) Anónimo, “Los académicos franceses en Madrid”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 2-5-1916.

(16) Anónimo, “Los académicos franceses en Madrid”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 3-5-1916 y 7-5-1916

(17) Anónimo, “Los académicos franceses”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 4-5-1916, 5-4-1916 y 6-5-1916.

(18) Paul Almarza, "Nuestra contribución de sangre 'Los legionarios españoles en el frente'", *El Mundo*, Madrid, 22-8-1916.

(19) La carta fue escrita el 21 de noviembre de 1916 y publicada el 7 de diciembre de 1916 en la revista *España* bajo el título "Palabras de un Legionario".

(20) *Ibid.*,

(21) Mario Aguilar, *Imparcial*, Madrid, 24-10-1916.

(22) La primera mención sobre los legionarios se publica en la revista *España*, el 26 de febrero 1915, bajo el título "Apuntes de un legionario. Desde la línea de fuego" por Agustín Heredia.

(23) Mario Aguilar, *op. cit.*

(24) Léon Rollin, "Le Journal y los artistas franceses", *España*, Madrid, 16-11-1916.

(25) Luis Alvarez Cedrón, "Palabras de un legionario", *España*, Madrid, 7-12-1916.

(26) Fabian Vidal, "Por los legionarios españoles", *La Correspondencia de España*, Madrid, 12-11-1916.

(27) Mario Aguilar, op. cit.

(28) Luis Araquistáin, “ A beneficio de los legionarios españoles”, *España*, Madrid, 16-11-1916.

(29) Anónimo, “Suscripción a favor de los legionarios españoles”, *España*, Madrid, 16-11-1916.

(30) La delegación alemana en Madrid recoge, incluso, los kioscos de la plaza de Celeuque de las calles de Alcalá y Caballero de Gracia en donde se vendían ilustraciones con la persona del Emperador alemán. Mº Exts., Leg. H. 3013.

(31) En lo referente a los manifiestos incluimos el tema de la venta de tarjetas postales con caricaturas contra el Emperador alemán. En noviembre de 1914 se recogen un total de 262 ejemplares de tarjetas con gráficas que satirizaban también a otros jefes de Estado. Mº Exts., Leg. H. 3013.

(32) Algunas de estas manifestaciones se localizan fuera de la capital como Valencia, en septiembre de 1916, o en Zaragoza, en mayo de 1917. Mº Exts., Leg. H.3013.

(33) Respecto a estas reuniones públicas podemos destacar las quejas de la delegación alemana en Madrid. Éstas se refieren a los actos previstos en el Ateneo (el 10 de abril de 1916) o en el Círculo de Bellas Artes (el 11 de abril de 1916) ambos en Barcelona a

causa de la muerte del artista español Granados, por una acción violenta de la marina alemana. Mº Exts., Leg. H. 3013.

(34) Relacionado con esta muestra García Mercadal realizaba la siguiente crónica: *“Una copiosa serie de nombres de artistas acaba de cruzar las puertas del Museo de Luxemburgo. Son los nombres de aquellos, a pocos pasos, acechados por la muerte gloriosa del que entrega su vida en defensa de la patria tuvieron serenidad bastante para dedicar los ocios de su existencia en las trincheras a trasladar sus impresiones al lienzo.*

Adler, Vuillard, Truffaut, Madeline, Herman-Paul, Fossard, Zingg, Balande, Gilbert- Bellan y otros varios, son los nombres de los artistas franceses cuyas obras acaban de ser acogidas en el Museo de Luxemburgo.

Obligados los soldados-artistas a guardar silencio para sus impresiones de la guerra, brotó en los artistas soldados el deseo imperioso de traducir en obras su silencio, en obras que son comentario elocuente de los grandes sucesos que los tuvieron por actores”, en “La Pintura ante el Enemigo”, La Correspondencia de España, Madrid, 4-4-1917.

(35) Vid., I.1.Impulsos de proyecto colectivo para el arte español contemporáneo.

(36) Relativo a esta exposición que ha sido comentada en la Introducción a esta tesis doctoral, I.1.Impulsos de proyecto colectivo para el arte español contemporáneo, queremos puntualizar el interés político del Ministerio por esta “Misión francesa” compuesta por los señores Hanotaux, Widor, Imbart de la Tour y cinco académicos franceses en su paso por la fronteras de Irún y Port Bou. Mº Exts., Leg. H. 3044.

(37) Los puntos principales de dicho patronato aparecen en el artículo: “Comité de aproximación franco-española, Las obras de los legionarios”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 8-6-1918.

(38) Mº Exts. Leg. H-3013

(39) A finales de 1916 de nuevo la embajada alemana llamará la atención al Ministerio Fiscal por las caricaturas alusivas a naciones beligerantes. Mº Exts., Leg. H.3120.

(40) Durante los meses de enero y abril de 1915 la embajada alemana denunciaría a este diario por sus ilustraciones. Mº Exts., Leg. H. 3013.

(41) *Ibíd.*,

(42) Mº Exts., Leg. H. 3013.

(43) *Ibíd.*,

(44) Emiliano Iglesias, “Los legionarios españoles. Un beneficio... sr.Director de El Liberal”, *El Liberal*, Barcelona, 12-12-1916.

(45) *Ibíd.*,

(46) Anónimo, “La llegada de Maeterlinck, *La Correspondencia de España*, Madrid,

9-12-1916 y en *El País* “Maeterlinck en España”, por Ernesto López 11-12-1916, Raúl Urbano, “Maurice Maeterlinck”, 12-12-1916 y Luis de Araquistáin, “Maeterlinck en la Casa del Pueblo”, 15-12-1916.

(47) El discurso de presentación fue pronunciado por el empresario teatral, Martínez Sierra, quien, según una nota oficial del 11 de diciembre de 1916, había ultrajado el nombre de Alemania y por ello se pedía la conclusión de estas conferencias. M^o Exts., Leg. H. 3013.

(48) Anónimo, “La conferencia en el Ateneo”, *El Liberal*, Madrid, 10-12-1916, 11-12-1916, 12-12-1916 y 13-12-1916. También quedó recogido entre otros en el *Diario Universal*, Madrid, 10-12-1916.

(49) Anónimo, “Manifiesto obrero. La Unión de Trabajadores y la Confederación Nacional de Trabajo. El Pueblo en peligro”, *El País*, Madrid, 24-11-1916.

(50) Ut supra (46).

(51) Anónimo, “Conferencia Prohibida”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 13-12-1916.

(52) *Ibíd.*,

(53) Sobre dicha conferencia algunos diarios reflejaron algunos de sus contenidos:

"España y los Estados Unidos, 'los dos pueblos más poderosos entre todos los neutrales', pueden hacer uso de la misma imparcialidad y ponerse de acuerdo con una recíproca confianza respecto a los grandes intereses humanos que la guerra ha puesto en litigio, y que les obligan a reunirse fraternalmente para la investigación de la verdad... Dijo que conviene no regatear a los aliados el apoyo moral, toda vez que luchan al mismo tiempo, por su independencia y por evitar a todos los pueblos el desastre de lo que ellos estiman serían una esclavitud. Enalteció el esfuerzo francés... también se ocupó del esfuerzo italiano y la fortaleza italiana...". Anónimo, "En el Ateneo. Conferencia de Mr. Whitney Warren", *La Época*, Madrid, 10-1-1917.

(54) Mº Exts., Leg. H-3013. También esta noticia salió en los medios de comunicación como el diario *La Epoca*, Madrid, 10-1-1917.

(55) Sin embargo, por estas fechas los dibujos de Raemaekers habían circulado por la Península como Las Palmas de Gran Canaria (Anónimo, "Empaches de 'neutradidad' o 'neutralidades' sospechosas", *Las Noticias*, Las Palmas de Gran Canaria, 18-7-1916; también el 16-7-1916, 17-7-19120 y 20-7-1916) y San Sebastián. Mº Exts., Leg. H. 3013.

(56) El éxito de los primeros días de la Exposición Raemaekers, según su organizador, Iglesias Hermida, fue todo un triunfo ya que acudían gentes de todo tipo (estudiantes, damas, caballeros, círculos artísticos como La Peña y el Casino de Madrid) además, tenía previsto la realización de varias conferencias sobre el tema de la guerra como la del belga

Maurice Maeterlink, aprovechando su viaje a España (noviembre de 1916). Iglesias Hermida, “Exposición de Raemaekers”, *El Liberal*, Madrid, 13-11-1916.

(57) José Pérez Rioja, “Exposición de unos dibujos humanos”, *El Parlamentario*, Madrid, 8-11-1916.

(58) Existían otras dos, una se encontraba en el Museo del Louvre y la otra, en el Británico, 8-11-1916.

(59) Así se reflejaba en la prensa: “*Raemaekers ha ganado con sus dibujos un millón de francos, vive ahora en París, rodeado de todas las comodidades que apetece, el hombre... A mi me duele haber sido el que tenga que exponer estos colosales dibujos, por si la maledicencia supone que me anima a ello un afán comercial... Vió la grandeza en los dibujos de Raemaekers, y deseando que España participase de este sentimiento puso dinero al servicio de esta empresa grande*” . José Pérez Rioja, op. cit..

(60) La embajada alemana exponía: “*A l’occasion de ma visite au Ministère d’Etat hier j’ai attiré l’attention de Votre Excellence sur le projet d’expositions de dessins du nommé Raemaekers hautement injurieuses par l’Allemagne dans différentes villes espagnoles et j’ai eu l’honneur de la prier de vouloir faire empêcher ces expositions par les autorités compétentes.*

J’ apprends en ce moment que l’organisateur des dites expositions craignant que l’autorisation lui sera refusée, se propose d’éliminer une partie des dessins les plus fort et qu’il espère ainsi de se procurer la permission d’exposer au moins un certain nombre des dessins. Vu que tous les dessins de Raemaekers sont attentatoires au plus haut degré à l’honneur de ma patrie je proteste aussi contre une exposition partielle de ces ouvrages et j’ai l’honneur de prier Votre Excellence de vouloir bien

m'informar des mesures que les autorités Royales ont eu l'obligeance de prendre pour empêcher ces expositions et pour faire poursuivre, le cas échéant, leurs auteurs". M^o Exts., Leg. H-3013.

(61) De nuevo la embajada alemana alegaba: *"Dans ce moment j'apprends que l'exposition Raemaekers qui a été inaugurée; il y a deux jours, calle Principe n.1, contient des dessins hautement attentatoires à l'honneur de l'Allemagne et de la famille Impériale en particulier de Sa Majesté l'Empereur.*

Je suis le plus péniblement impressionné que les autorités compétentes ont laissé passer de pareilles insultes à un souverain et à un pays ami de l'Espagne. J'ai l'honneur de protester énergiquement contre cette exposition que je dois considérer d'autant plus injurieuse pour l'Allemagne comme le Gouvernement Royal était bien au courant de mes démarches faites contre une pareille exposition qui était projetée cet été à St.Sébastien.

Je prie Votre Excellence de prendre les mesures nécessaires pour que l'exposition soit fermée immédiatement et que les tribunaux soient saisis de suite de l'affaire. Je crois pouvoir espérer que le Gouvernement Royal trouvera moyen d'empêcher à l'avenir toute possibilité de ce que des outrages pareils se répètent..." M^o Exts., Leg. H-3013

(62) *Ibíd.,*

(63) Anónimo, "La Exposición Raemaekers", *La Correspondencia de España*, Madrid, 15-11-1916; Enrique Madrazo, "La clausura de la Exposición Racmaekers (sic)", *El País*, Madrid, 17-11-1916 y Javier Montero, "De la Exposición de dibujos del artista holandés", *El Parlamentario*, Madrid, 15-11-1916.

(64) Juan Carranza de Maestre, “Exceso de debilidad”, *Los comentarios*, Madrid, 15-11-1916.

(65) Relacionado con esta muestra de caricaturas el diario *La Acción* publicaba: *“Entre los dibujos de los artistas españoles figuraban caricaturas de algunos jefes de Estado; ninguna ofensiva. Todas ellas hubieran podido publicarse - se han publicado muchas parecidas - en los periódicos satíricos de los respectivos países sin que las autoridades correspondientes hubieran visto en ellas ofensa para el supremo magistrado de su nación... Ni los mismos periódicos aliadófilos, aparte alguna leve indicación, habían creído necesaria una protesta ardorosa.*

Se abrió la Exposición Raemaekers y, desde el primer día, el público comentó las escenas de brutalidad, de verdadero salvajismo, que en toda la obra del artista se atribuía a los alemanes...”.

Anónimo, “Las Exposiciones cerradas”, *La Acción*, Madrid, 15-11-1916; también en el artículo de Miguel A. Ródenas, “Exposición de caricaturas”, *El Diario Universal*, Madrid, 1-11-1916.

(66) *Ibíd.*,

(67) Este diario germanófilo apoyando a su causa publicaba: *“El Salón Iturriz supieron responder al título de tradicional, en forma que pudo muy bien aprender, además de buen estilo, la gracia de la admirable factura de muchos de aquellos trabajos este señor Raemaekers que dibuja con baba, como el caracol, pero que ignora el sentido de la sutileza, el secreto del donaire y desmiente con su obra otras condiciones exquisitas y agudas que han dado fama al arte holandés... Contrasta la insolencia de la propaganda aliadófila con la discreción de los propagandistas germanófilos en todos los órdenes; pero debe hacerse constar que éstos saben también expresar sus convicciones y simpatías*

en semejante fácil nivel insultar cuesta poco". El bachiller Quesada, "Caricaturas groseras. Exposición insolente. ¿Dónde está el fiscal?", *La Tribuna*, Madrid, 23-11-1916.

(68) Prudencio Iglesias Hermida, "La exposición Raemaekers. Por qué la cerré.- Por qué la vuelvo a abrir", *El Liberal*, Madrid, 16-11-1916.

(69) Mº Exts., Leg. H-3013

(70) Enrique D. Madrazo, "LA CLAUSURA de la Exposición Raemaekers", *El Pais*, Madrid, 17-11-1916, también en el artículo de Javier Montero, "De la exposición de dibujos del artistas holandes Luis Raemaekers, *El parlamentario*, Madrid, 15-11-1916.

(71) Dicho comunicado decía lo siguiente: *"Es cierto que los dibujos que representan a S.E. el Emperador han sido retirados, pero no es menos evidente que la mayor parte de las caricaturas que se encuentran expuestas hoy no persiguen otro objeto que representar al Ejército alemán a los visitantes como una horda de ladrones y asesinos.*

El catálogo lleno de calumnias que se ofrece a todo el mundo y que va adjunto, no permite cuidar de esta intención de los organizadores de la exposición. Se encuentran en ella títulos que insultan directamente a S. M. el Emperador. Un dibujo (número 71) insulta además a S. M. el Rey de los Búlgaros. Otro (el número 19) a un Oficial del Ejército alemán cuyo nombre se encuentra citado en el Catálogo. Tengo la honra de mantener mis protestas contra esta exposición y de rogar a V. E. que la haga cerrar y perseguir a sus organizadores por calumniar e insultar a un Soberano...". Mº Exts., Leg. H-3013. Véase también el catálogo de dicha Exposición, que está reproducido en el apéndice documental, y el artículo de Javier Montero, "Luis Raemaekers", *El Parlamentario*, Madrid, 15-11-1916.

(72) Dicha notificación contenía el siguiente argumento: *"Se ha contestado a dicha nota manifestando haber sido retirado los dos dibujos que concretamente menciona y haberse ordenado se retiren igualmente el Catálogo, resultando improcedente aplicación artículo citado del Código Penal que sólo trata de Soberanos, Príncipes, Agentes diplomáticos y extranjeros de carácter público en España. Asimismo se le dice que Gobierno S.V. prepara una disposición de carácter general que ponga término a esta clase de asuntos. Para mayor ilustración de V.E. debo advertirle que habiéndose suprimido también en esta nueva exposición los títulos de los dibujos, una vez retirado el Catálogo, pierden los cuadros casi por completo su significación, quedando anulada la intención de los expositores. Asimismo debo advertirle que según mis noticias en varios países neutrales entre ellos Estados Unidos ha habido exposición de Raemaekers sin reclamación de Representante de Alemania".* Mº Exts., Leg. H-3013.

(73) Al respecto El bachiller Quesada publicaba: *"... unas caricaturas groseramente injuriosas para Alemania, para su Emperador, para el Soberano de Austria-Hungría, para demás jefes de Estado de los países que combaten, junto a las tropas de los Imperios centrales. El arte no ha podido descender a más. ¿Qué noción de sus deberes, no siquiera de neutral, sino de las más moderada cortesía, tiene el Gobierno que consiente la ostentación pública de ofensas, que un dibujante extranjero hace a pueblos y monarcas amigos de España, le concede?... Pero creemos también que el gobierno se apercibirá de que su deber está clavado en la pared de la Exposición mencionada, como un 'inri' ofrecido a la censura pública, entre los pobres trabajos del dibujante holandés y, velando el Gobierno por su propio prestigio, se apresurará a descolgarlo",* en *"Caricaturas groseras. Exposición insolente. ¿Dónde está el fiscal?"*, *La Tribuna*, Madrid, 23-11-1916.

(74) De dicho llamamiento reproducimos lo siguiente: *"Je dois vous rappeler aussi des caricatures publiées dans des journaux de la plus grande circulation à Berlin, entre autres par el 'Berliner Tageblatt' lors de la propagande pro-Ferrer, dans lesquelles le Roi d'Espagne était*

représenté d'une manière aussi innoble et non moins infâme de dégoûtante que les pires dessins de Raemaekers. Cependant alors je n'ai pas insisté dans mes réclamations verbales auprès de S.E. Monsieur le Baron de Schoen en vue des difficultés d'une action, d'ailleurs possible d'après la loi mais que dans le réclamation actuelle de l'Ambassadeur Impérial à Madrid n'est pas susceptible d'une action légale, l'article 482 n'étant pas applicable". M^o Exts., Leg. H-3013

(75) Perdreau, "La Exposición Belga", *La Acción*, Madrid, 22-11-1916.

(76) Francisco Alcántara, "Exposición de artistas belgas en el Retiro", *El Imparcial*, Madrid, 23-11-1916.

(77) Esta Junta estaba compuesta por la duquesa de Santoña, presidenta; duquesa de Fernán Núñez de Montellano, de Baiena, de Búrcal; marquesas de Vadillo, de Urquillo, de Portago, de Mohernando; condesas de la Viñaza, de San Luis, de Seláfini, del Rincón, y señoras de D. Joaquín Santos Suárez y de D. José Santos Suárez. Monte-Cristo, "Exposición de artistas belgas", *El Imparcial*, Madrid, 23-11-1916.

(78) Ibid.,

(79) Jose del Cacho, "Los belgas", *La Correspondencia de España*, Madrid, 24-11-1916.

(80) Vid., IV. El arte vaco y la introducción del arte moderno en Madrid.

(81) Monte-Cristo, op. cit.

(82) Ibid.,

(83) J.B.C (José Blanco Coris), “La Exposición Belga”, *Heraldo de Madrid*, 22-11-1916.

(84) Anónimo, “Exposición para los legionarios”, *España*, Madrid, 21-12-1916.

(85) Araquistáin, “Por los legionarios españoles. El tributo del arte”, *España*, Madrid, 11-1-1917.

(86) Ibid.,

(87) Anónimo, “La Exposición de los legionarios”, *España*, Madrid, 23-11-1917.

(88) Araquistáin, “Por los legionarios españoles. El tributo del arte”, op. cit.,

(89) Ibid.,

(90) Ibid.,

(91) J.del C, "Para los legionarios españoles", *La Correspondencia de España*, Madrid, 4-1-1917.

(92) Antonio de Hoyos, "Exposición a beneficio de los legionarios españoles", *El Día*, Madrid, 6-1-1917.

(93) Dichas personalidades aparecen fotografiadas en *ABC*, Madrid, 5-1-1917.

(94) Luis Oteyza, "La Exposición a beneficio de los legionarios", *El Liberal*, Madrid, 4-1-1917.

(95) Mº Exts., Leg. H-013.

(96) *Ibíd.*,

(97) Anónimo, "Los Antigermanófilos. Manifiesto", *El Liberal*, Madrid, 7-1-1917.

(98) Luis Araquistáin, "Exposición Clausurada. Contra los voluntarios españoles, *El Liberal*, Madrid, 8-1-1917.

(99) Luis Araquistáin, "Clausura por una tecniquería", *España*, Madrid, enero de 1917.

(100) Anónimo, “La Exposición de ‘España’ ha sido clausurada”, *El Socialista*, Madrid, 8-1-1917.

(101) Anónimo, “La Exposición de Legionarios”, *España*, Madrid, 1-2-1917.

(102) “Reales Ordenes”, *La Gaceta de Madrid*, 7-12-1916.

(103) Mº Exts., Leg. H-3013.

(104) Anónimo, “La Exposición de ‘España’ ha sido clausurada”, op. cit.,

(105) El gobierno alemán detallaba las siguientes: “*Quiero creer que el parecer del Ministerio Real expresado en dicha Nota pretendiendo que ninguno de los dibujos haya podido herir los sentimientos alemanes, no está fundado en la información de un funcionario reponsable y apto para una misión tan delicada. De otro modo me vería obligado a creer que el Gobierno Real no considera injuriosos, entre ellos, los dibujos y caricaturas siguientes:*

1)- núm. 98 ‘*Prepárate.... si perdemos*’. El dibujo representa un oficial alemán que amenaza a Jesucristo Crucificado.

2). núm. 123.- ‘*La Autonomía de Polonia*’. Representando un polonés encadenado con el casco prusiano (atado a un poste).

3). núm. 122.- ‘*El torpedeamiento de los neutrales*’.

4). núm (sin número). ‘*Han pasado por aquí*’. Una mujer de luto llora delante de su casa, que tiene grandes manchas de sangre.

5). Sin número. ‘*Hacia la esclavitud*’. Alusión a Bélgica.

6). Sin número. 'Abnegación'. Un sacerdote belga o francés presenta su pecho a un oficial alemán que le amenaza. Detrás de este grupo se fusila a ciudadanos civiles.

Aparte de estas caricaturas de tendencia francamente calumniadora me permito llamar la atención del Gobierno Real sobre otros dos dibujos que incitan a una intervención de España al lado de los países de la Entente. Se trata del dibujo 'La emboscada' (La Emboscada es España que no se ha unido todavía a los aliados) y del retrato de un Legionario español que grita: Esperando a mis hermanos... puede ser". Mº Exts., Leg. H-3013.

(106) Respecto a esta muestra de Sevilla se insistía que: "en la colección de caricaturas alemanas que fueron retiradas todas, veinticuatro horas después de la apertura de la exposición de Sevilla, colección que personalmente conozco, no había un solo dibujo que, bajo el punto de vista de una alusión a los beligerantes... insistiendo, una vez más, en un examen imparcial de las caricaturas alemanas de Sevilla. Después que la exposición de los legionarios españoles ha podido estar abierta durante más de tres semanas, sin que siquiera los dibujos arriba mencionados haya sido retirados insiste en que la reapertura de la exposición de Sevilla sea autorizada". Mº Exts., Leg. H-3013.

(107) La embajada alemana hacía referencia a estos temas:

"1) La censure établie exclusivement pour les nouvelles de presse transmises par la radiotélégraphie... J'ai l'honneur de réitérer ma demande d'établir une censure générale ou de supprimer celle des radiotélégrammes, unique source d'information pour l'Allemagne dont les intérêts se voient gravement préjudiciés par cette mesure unilatérale.

2) La fermeture de l'exposition des caricatures germanophiles à Seville...J'ai l'honneur de rappeler à Votre Excellence à cet sujet que ma réclamation contre la exposition en faveur des légionnaires espagnols a été rejetée par le Gouvernement Royal et que même les dessins injurieux pour l'Allemagne n'ont pas été supprimés pendant les trois semaines que l'exposition a duré. J'ai l'honneur de réitérer ma demande que l'exposition des caricatures germanophiles qui a eu lieu sans incident à

Madrid et à Valencia soit autorisé à Seville et dans d'autres villes de province comme l'exposition des légionnaires qui a été transférée à Barcelone.

3) La dénegation du permis de présenter des films de guerre allemands une représentation en faveur de la Croix Rouge à Cadiz quoique l'entrée ait été limitée à des personnes invitées nominellement... Je me permets de faire remarquer à ce sujet que de semblables représentations de films de guerre français, anglais e italiens se font dans plussieurs villes de province dans des théâtre publics et à Madrid au Teatro Benavente à titre d'invitation sans exiger le nom de la personne invitée. j'ai l'honneur de demander que les dites représentations allemandes soient également autorisées... ”.

Mº Exts., Leg. H-3013.

(108) Esta carta exponía lo siguiente: “*Me hago cargo de la carta de V. y del extracto de minuta del Sr. Embajador de Alemania. Cuando se relaciona con la exhibición de películas y de exposición de caricaturas y cuadros de la guerra, se rige por la R.O. de 6 de Diciembre último publicada en la Gaceta del día siguiente, que precisamente se dictó a consecuencia de haberse cerrado en Madrid una exposición contra la cual se reclamó por amigos de Alemania.*

Cuando pedí explicaciones a los Gobernantes de Cádiz y Sevilla, acerca de la prohibición de exhibición de películas y de caricaturas germanófilas, me dieron la explicación de que las habían prohibido por haberlo hecho antes de películas, caricaturas y cuadros de tendencias contraria.

Pero en mi deseo de atender las indicaciones de Ud.y del Sr. Presidente, que me ha escrito en igual sentido, telegrafia a los Gobernadores de Cádiz, Sevilla y Barcelona recomendándoles que si se pide autorización para exhibición de cintas cinematográficas y de colecciones de cuadros y dibujos alusivos a la guerra, no pongan dificultad alguna siempre que reúnan las condiciones determinadas en las antes citada R.O., a saber; que no ofendan a los Soberanos de los países amigos o a sus Ejércitos”.

Mº Exts., Leg. H-3013.

(109) Anónimo, “Discurso de Unamuno”, *España*, Madrid, 1-2-1917.

(110) *Ibid.*,

(111) *Ibid.*,

(112) Anónimo, “Unamuno paga sus deudas. Sobre una fiesta Hispanófoba”, *La Nación*, España, 30-1-1917.

(113) Anónimo, “Liga Antigermanófila”, *Correspondencia de España*, Madrid, 15-2-1917.

(114) Mº Exts., Leg. H-1347.

(115) Garupullito, “Notas de arte”, *El Liberal*, Barcelona, 12-2-1917.

(116) Florian, “Gazeta d’art: legionaris espanyols”, *El Poble Català*, Barcelona, 13-2-1917.

(117) Anónimo, “Página artística de la Veu”, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 20-2-1917.

(118) Anónimo, “Exposición de legionarios”, *El País*, Madrid, 4-1-1917.

(119) Federico García Sanchiz, “La Exposición Barrau y la exposición de los legionarios”, *La Nación*, Madrid, 12-1-1917.

(120) Ibid.,

(121) Antonio de Hoyos, “Exposición a beneficio de los legionarios españoles”, *El Día*, Madrid, 6-1-1917.

(122) Antonio de Hoyos, “Exposición a beneficio de los legionarios españoles”, *op.cit.*,

(123) Arturo Mori, “La Exposición a beneficio de los legionarios españoles”, *El País*, Madrid, 12-1-1917.

(124) Federico García Sanchiz, *op.cit.*

(125) Ibid.,

(126) Anónimo, “Nuestra Rifa”, *España*, Madrid, 17-1-1918.

(127) Ibid.,

(128) Vid., Apéndices.

(129) Anónimo. “Nuestra rifa”, *España*, Madrid, julio de 1918.

ABRIR VOLUMEN II

