



ABRIR VOLUMEN I

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 II

Marzo 1998

22467
II

VI. EL PRIMER “ISMO” ESPAÑOL: EL PLANISMO DE CELSO LAGAR

VI.1. CELSO LAGAR, DE ESCULTOR A PINTOR VANGUARDISTA

Celso Lagar nació el cuatro de febrero de 1891 en la calle de Santiago, número 23, en la ciudad medieval de Miróbriga, actualmente conocida como Ciudad Rodrigo. Su padre, don Gumersindo Lagar Iglesias - casado con Braulia Arroyo Ribón - ebanista de profesión, como algunos otros de los miembros de la familia Lagar (1), practicaba el antiguo arte de trabajar la madera. La ebanistería de Gumersindo se ubicaba en la misma calle que vio nacer a Celso Lagar. Se trataba de un lugar pequeño y modesto donde se realizaban *“toda clase de muebles, así como también, objetos de Iglesia tales como retablos púlpitos, confesionarios, andas, templetas, credencias, comulgatorios y todo lo concerniente a este ramo dentro de arte”* tal y como lo especificaban los anuncios (2). Sus principales encargos - se remontan a 1897 - fueron dos retablos, uno para el altar mayor de la parroquia del arrabal del Puente, y otro, para la iglesia de San Andrés (3).

Celso Lagar, el primogénito de la familia, tuvo tres hermanos, Manuel (4), Angel e Isabel. Pasó su infancia en el seno familiar, especialmente al lado de su padre, quien le enseñaría el oficio de carpintero. Estas fueron sus primeras experiencias, al calor de las múltiples tallas en madera que su padre realizaba, que le sirvieron para adentrarse en el mundo de lo que más tarde descubrirá como la escultura. Sus estudios primarios comenzaron en 1898, en el colegio de Santa Teresa, donde manifestó ya un especial interés hacia el dibujo. Las lecciones de su primer profesor en esta materia, Ignacio Alberto Guitián Torrens, le introdujeron en el campo de la pintura: allí aprendió a utilizar

los colores, a realizar los primeros bocetos, los primeros desnudos... (5). En 1910 comienzan en serio los estudios del joven artista quien por aquellas fechas se traslada en varias ocasiones a Madrid, sin perder contacto con el seno familiar. El 24 de septiembre de 1910 (6), el semanario independiente *Avante* recoge una de estas salidas con destino a la capital para continuar las enseñanzas que sobre escultura impartía el famoso Miguel Blay, quien se había formado en París gracias a una beca que le había concedido la Diputación provincial de Gerona. En 1906 volvía de Roma para instalarse en Madrid y abrir su propio taller, al que asistiría Celso Lagar.



Celso Lagar, en sus primeros tiempos de pintor
(*El Noticiero Universal*, Barcelona, 11-7-1962)

La estancia de Lagar en Madrid se reduce, sin embargo, a escasos meses. Durante este tiempo, se dedicó por completo al estudio, por un lado, de la escultura clásica, refinada y severa que impartía Miguel Blay, y por otro, del entorno academicista de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (7). Durante sus visitas al Casón conoció al pintor Padró, quien pertenecía a la Escuela de Bellas Artes de Barcelona.

Éste, observando sus dotes como artista, fue quien, probablemente, le convenció para trasladarse a Barcelona. Su permanencia en tierras catalanas fue más corta que en las madrileñas. Sin embargo, gracias a ambas, consideradas como los centros artísticos más importantes de la Península, consiguieron convencer a la Diputación de Salamanca para que le concediera una beca de 365 pesetas anuales en París.

Contrariamente a las fechas que se han estado barajando, Celso se traslada a París en 1911, para estudiar escultura en la Academia de Bellas Artes, y no en 1912, 1914 ó 1916 como recogen algunos historiadores (8). Este acontecimiento tan inusitado fue el centro de algunos comentarios, tal es el caso de su amigo Alejo Hernández, seguidor de los pasos del joven artista :

“Ha comenzado sus estudios de Escultura, en la Academia de Bellas Artes de Paris, el joven mirobrigense Celso Lagar. Con este motivo, damos aquí por reproducidas todas las consideraciones que hicimos en uno de los números pasados, aunque suponemos fundadamente, que ahora como entonces, caerán en saco roto” (9).

Coincidiendo con la estancia de Lagar en París, la familia se traslada a Orense, a la pequeña localidad de Barco de Valdeorras. Sin embargo, y al contrario de lo que se venía asegurando hasta ahora (10), don Gumersindo no dejó Miróbriga como consecuencia de las penurias económicas que le proporcionaba el oficio de carpintero, sino todo lo contrario, su afán de prosperidad le llevó junto a su socio, Fernando Iglesias, a montar un negocio, La eléctrica industrial valdeorresa (11) y, seis meses más tarde, poder viajar a París para ver a su hijo. Así lo publicó el semanario independiente de la localidad encargado de publicar las noticias sociales más interesantes (12).

Por su condición de capitalidad artística, París era el lugar en donde aspiraban triunfar algunos jóvenes artistas, como lo habían conseguido muchos otros, convertidos entonces en los verdaderos mitos de las vanguardias: Picasso, Braque, Miró, Carrà, Balla, Boccioni, etc. Este camino era largo, generalmente difícil y solitario para aquéllos que, alejados de su patria, no tenían más remedio que arreglárselas solos en una ciudad incomparable a las pequeñas villas de las que procedían, como Mirobriga; además, con el inconveniente de un idioma que apenas conocían. En su caso, sin embargo, Celso Lagar consiguió sobrellevar esos momentos gracias a la ayuda municipal y a recibir algunas visitas - como la de su padre, arriba mencionada - sin perder, como cree Narciso Alba (13) el contacto familiar.

El primer año de residencia en la capital parisina, Lagar se dedicó por completo a sus estudios de escultura y a corresponder a quienes le habían concedido la beca, en un principio, a través de fotografías con sus primeras obras (14) y, más tarde, en octubre de 1912, con el envío de una de sus mejores obras escultóricas y la única que se conserva hasta la fecha, la *Rosa de Thébas*, actualmente en el Ayuntamiento de Ciudad Rodrigo (15).

Por desgracia, la beca tan sólo duró dos años, para ser más exactos, 18 meses. El 30 de noviembre de 1912, el *Avante* hacía público el presupuesto municipal donde se firmaba el final de la ayuda económica. Alejo Hernández, joven estudiante y primer abanderado del arte moderno de Lagar, parece estar tras el artículo anónimo que apunta con total claridad los perjuicios que dicha decisión tendría en la formación del prometedor artista:

“Más tarde, aparece un joven que se abre camino, que puede dar días de gloria al pueblo, que acaba de mostrar su agradecimiento al Ayuntamiento y su cariño a sus conciudadanos, donando una

obra, fruto de su ingenio: pero ¡nosotros para qué queremos escultores! ¡estos artistas, moldeadores de barro! ¡con los olleros que tanto abundan aquí, tenemos bastante!. Y el pobre Celso Lagar, el joven escultor que en París llama la atención de los grandes maestros, se queda sin pensión. Y no se crea que ésta es de miles de pesetas, sino de 365 pesetas anuales, cubierto el déficit y salvado el erario municipal” (16).

Su breve estancia en la capital francesa había logrado algo más, convertirle, a los ojos de sus paisanos, en el prototipo de joven artista internacional que, consagrado a su arte, había sido capaz de integrarse en el universo bohemio y cosmopolita de París. Su figura inspiraría algunos poemas de pretendida modernidad (17). Aparte de estas alusiones un tanto idealizadas, se elevaron panegíricos de su figura en términos más cercanos a la realidad. Nos estamos refiriendo a aquellos textos que recogieron los testimonios del escultor y crítico de arte francés José Bernard

“... el ilustre José Bernard, gala y ornato del Salón de Otoño de este año, orgullo de los franceses, sus compatriotas, ha dispensado a Celso Lagar el gran honor de fijarse en sus obras, haciendo de ellas un juicio, más que halagüeño, de verdadera alabanza. ‘Entre los jóvenes, don Celso Lagar se distingue por sus tendencias hacia una síntesis simplificada y la armonía de sus movimientos que da una impresión de conjunto bien definida’. Este juicio del eximio escultor francés, para las obras del joven artista mirobrigense, es un verdadero presagio para el porvenir de nuestro paisano...” (18).

Pero no hasta el punto de exponer en Salón de Otoño de 1912, como apunta Narciso Alba (19). Sí, por el contrario, meses más tarde y con las mismas obras, realizaría su primera exposición individual - de escultura y dibujos - que se celebró en la Ashnur Galerie del Boulevard Raspail. La noticia saltó, muy pronto, a la prensa madrileña. El diario *El País* - y no el *ABC*, como señala Narciso Alba (20) -, publicó un extenso artículo, en el que se demostraba su maestría en el arte tradicional apartándose de las tendencias vanguardistas. No obstante, y significativamente, se apreciaba ya una

manera muy particular de simplificar la forma, característica que, por otra parte, sería vital para la génesis del planismo (21).



Celso Lagar en su estudio en París
(*El Día*, Madrid, 17-3-1917)

Tres meses más tarde, en junio de 1913, el joven artista sería de nuevo objeto de alabanza por parte de J. Bernard, esta vez con motivo de la apertura de la Exposición para Jóvenes Artistas, celebrada en el Salón de París :

"Nuestro expositor Celso Lagar, escultor español, autor de varias obras expuestas en este salón, es un artista que para orgullo de su Patria, patria de luz y sol, donde los temperamentos son nerviosos y los artistas son grandes, tiene mejores interpretaciones de su carrera artística, a pesar de ser todas las demás suyas, de una grande intención y de un exquisito gusto. Sus obras, tienen el encanto Florentino (sic), interpretado por un espíritu poético, a través de la rudeza castellana. Merece la pena recordar varias obras, donde el Sr. Lagar ha puesto tan grande cantidad de arte - como son,

Adolescencia, Joven indiana y una colección de dibujos - que nos ha dejado demostrada, por una vez más, ser un gran artista y un sentimiento de poeta.

Lagar no es un reflejo vulgar de la vida: es la vida reflejada a través de un corazón de hombre tranquilo, preparado e imparcial, es la vida sin reflejos ni engaños, vista por un espíritu rudo.

Lagar nos ha demostrado, principalmente con su obra 'Adolescencia', donde se reflejan vivos, una candidez y un romanticismo muy difíciles de conseguir, si no es a fuerza de un trabajo muy concienzudo, acompañados de un talento extraordinario" (22).

Durante algún tiempo, vivió en la Rue Val-de-Grâce, en la orilla izquierda del Sena. Así lo relataba un compatriota suyo, Juan Selagón, en su entrevista para el diario *Avante*: "Nuestro artista vive en Val de Grace (sic), que no tiene nada ni de valle ni de gracia sino de calle, y no siendo céntrica precisamente, está aún en el corazón del París, y por lo tanto, en el Mundo de los artistas parisiens; el Sr. Lagar como artista, vive muy alto, creo que un 3º o 4º piso, no recuerdo" (23).

También podemos destacar una de las crónicas más notables sobre la vida, el aspecto y el arte de Celso Lagar durante sus últimos meses en París. Nos referimos a los comentarios de Federico García Sanchíz, quien en su estancia parisina se encontró con Lagar; años después recordaría ese episodio consecuencia de su Exposición madrileña en la Galería General de Arte Moderno en marzo de 1917.

"Hará de esto cuatro o cinco años. Y fue en París. Una noche deambulaba el cronista por las aceras del Boulevard Saint Michel, a la hora en que todos los veladores de las terrazas brillan con el ajeno y con las miradas artificiales de las peripatéticas. De repente, nos detuvimos al contemplar el cielo que la reverberación de las innumerables farolas callejeras teñía de un rosa febril.

-Señor Sanchíz...

Nos distrajo en nuestro éxtasis un muchacho cetrino, con ojos de contrabandista andaluz y una amplia dentadura amarillenta. Iba colgada de su brazo, una rubia fuerte, que trascendía a bretona, y

cuya cabellera áspera y excesiva semejante una cola de caballo retorcida.

- Señor Sanchiz... Yo soy Celso Lagar... Mi señora...

Y era Celso Lagar un doncel salmantino que se proponía la conquista de París. Un Bohemio. Vivía en un mechinal que llenaban unos pocos muebles y diversos vaciados en escayola. Realmente, su estudio se hallaba en la Closerie de Lilas, el cabaret donde el rey de los poetas Paul Fort, oficiaba rodeado de sus devotos. Celso Lagar se acomodaba en una mesa y pasábase la velada dibujando en el mármol. Luego pedía un papel de fumar, y calcaba con un fervoroso respeto el croquis drogado, casi siempre un perfil ingenuo, místico...

- Mi señora...

Madame Lagar ayudaba a su marido en el taller, en el café. Cuando escaseaba la moneda para procurarse modelos, madame se erguía en el cuartucho y posaba ante las pupilas visionarias del artista.

En suma, una couple muy barriolatinesca... Nosotros mirábamos la pareja arbitraria y simpática, y en el aire comenzó a cuajar la visión de los encinares castellanos, y entre los árboles veíamos la encorvada silueta de un viejuco; evocábamos, en fin, la tierra que formó aquel hombre que estaba delante de nosotros, y que obstinaba en vender su alma al diablo bulevardiero.

Y la ha vendido. Porque este muchacho vuelve a la patria contagiado por la divina locura de las rebeldías parisienses. Ya no persigue la expresión pura y lejana de aquellos perfiles sobre el mármol de la Closerie de Lilas. Desde luego, dichos diseños constituían ya una protesta contra el arte académico. Era poco, y Lagar se lanzó al cubismo, y aún más, aún más...

Como en el nocturno del Quartier (sic), encontramos hoy a Lagar en una calle madrileña.

-¿Usted por aquí?

- He venido a celebrar una exposición de dibujos...

- ¿Cubismo?

- Lagarismo..." (24).

Estos datos son muy relevantes porque nos muestran que Lagar estuvo más cerca de los movimientos de vanguardia de lo que hasta ahora se había pensado. Su estudio bajo el cabaret de Closerie de Lilas, así como su asistencia a la tertulia del poeta Paul Fort lo muestran. Desde 1905, cuando Paul Fort deja Montmartre para dirigir su revista *Vers et Prose* y animar La Closerie des Lilas en Montparnasse comienza las reuniones junto a otras poetas que se mezclan artistas: André Salmon, Jean Moréas, Apollinaire acompañado de Marie Laurencin, Max Jacob, Picasso, etc. Pero veamos a continuación cómo se estaba desarrollando el ambiente artístico parisino durante la estancia de Lagar desde 1911 a 1914.

Las transformaciones de la Revolución Industrial y el desarrollo del capitalismo a finales del siglo XIX convierten a la ciudad en un paraje donde coexistirán lo tradicional, lo moderno y la vanguardia. Los primeros eventos artísticos comenzaban a principios del siglo XX con la Exposición Universal de París (1900), *“en desafío al siglo que entonces empezaba y al mismo tiempo, en un canto a la Ciencia y la Tecnología”* (25).

La nueva imagen de la ciudad, en concreto, la de París y su atracción en el terreno artístico donde permanecían prestigiosas academias como la de Bellas Artes, la Colorossi, Julián, Ranson, la del Boulevard Clichy, etc.; los salones más destacados como los Independientes, nacido en 1884, veinte años después de la constitución del famoso del Salón de los Rechazados (1863), los Salones de Otoño, el Salón de la Sociedad de Bellas Artes, el Salón de la Sociedad de Artistas Franceses, el Salón de los Humoristas, el Salón de la Sociedad Nacional, etc., atraieron en gran medida a todos aquellos artistas que deseaban progresar y, entre ellos, a muchos artistas europeos como

el español Celso Lagar, quien partiría a dicha capital en 1911 para estudiar escultura y regresaría, cuatro años después, con el estallido de la guerra europea, convertido en un pintor que traía en su maleta las primeras creaciones para constituir un nuevo ismo: el planismo.

El planismo de Lagar tuvo, pues, su concepción en los albores de las primeras vanguardias artísticas que se dieron cita en París desde 1911 hasta 1915, de tal manera que debemos plantearnos qué ambiente y qué contactos le causaron más impresión. Ateniéndonos a los datos históricos y, concretamente, a los acontecimientos artísticos, como son, sin duda alguna, las múltiples exposiciones, ya sean estatales o privadas que plagaron las primeras décadas, debemos detenernos en aquel enmarañado ambiente artístico en el que cohabitaron, principalmente, dos tendencias, bien diferenciadas, la académica y la vanguardia. Los salones de arte seguían siendo la principal fuente donde se concentraban las novedades artísticas, sobre todo, el Salón de Otoño y el Salón de los Independientes constituían la base inequívoca de la presentación de las tendencias que marcaba los adelantados de la modernidad.

Entre los “leones” de la XXVI edición del Salón de los Independientes (1910), como los denominaba el crítico francés Georges Turpín, Henri Rosseau, Matisse, Le Fauconnier, Otho Friesz, Metzinger, Mauguin, Signac, Van Dongen habían sobrepasado a la pintura puntillista.

“En conjunto, - apuntaba Georges Turpín - la decadencia de la escuela puntillista se hace sentir y es tanto mejor. ¡La verdadera pintura ha ganado!” (26).

En efecto, el espíritu que animaba a los jurados de estos salones estaba muy lejos de aceptar aquellos trabajos que por su innovación fueran incomprensibles, no sólo para ellos mismos, sino también para el público, cayendo de nuevo en el mismo error que se repetiría en España y que terminaría con la credibilidad de las exposiciones nacionales de Bellas Artes. Las exposiciones individuales o colectivas en galerías privadas, desde hacia tiempo, se habían convertido en una segunda opción donde presentar los cuadros más innovadores. Mientras se desarrollaba el Salón de Otoño (octubre de 1910) donde Metzinger, Henri Le Fauconnier y Albert Gleizes provocaban satíricos comentarios en la crítica por unas composiciones ricas en color integradas en volúmenes, continuaban las experiencias individuales de otros pintores. Finalizada la última trayectoria del movimiento fauvista hacia 1908, los protagonistas de otro movimiento, Braque y Picasso, comenzaban su particular cruzada en la estructuración del espacio pictórico. Será en este año, 1910, cuando ambos practicaban el llamado cubismo analítico; al mismo tiempo, comienza la difusión del futurismo cuya primera aparición en París había sido la publicación del primer manifiesto futurista de Marinetti en febrero de 1909, en el periódico *Le Figaro*; el 8 de marzo de ese mismo año, en el Teatro Chiarella de Turín, Marinetti junto a cinco pintores Boccioni, Balla, Carrá, Rusollo y Severini proclaman el primer manifiesto de la pintura y escultura futurista; en Alemania, las corrientes filosóficas de Heidegger, Ibsen, Strindberg, Nietzsche, las teorías de Marx, las investigaciones de Freud, junto a las teorías de Darwin, el arte primitivo, irracional o popular provocaron un clima intelectual que dio lugar a la aparición del movimiento expresionista. El grupo más revolucionario fue el Die Brücke (El Puente) constituido en 1905 y poco después, Der Blaue Reiter (El Jinete Azul), en 1911. Es precisamente, este

año cuando el Jurado del IX Salón de Otoño y el XXVII Salón de los Independientes se enfrentan a una importante manifestación de la escuela cubista. En el primero, participan M. Duchamp, La Fresnaye, Gleizes, Kupka, Le Fauconnier, Lhote, Metzinger, Picabia, Reth, Archipenko, Csaky y Duchamp-Villon y en el segundo, además de los anteriores se suman Delaunay y Léger.

“*La escuela cubista* - escribía el crítico francés Georges Turpin - *nacida de las fantasías de Picasso no existe realmente, desde dos a tres años, Metzinger se convirtió en el jefe incontestable*” (27). Efectivamente, en esta muestra ni Picasso ni Braque habían expuesto y sería al año siguiente, cuando Metzinger junto a Gleizes publicaran en *Figuière*, “*Du Cubisme*” (1912) la primera obra teórica del movimiento cubista. Este año de 1912 supone, también, la consagración de muchos cubistas que imponen sus disciplinas y la adhesión de otros artistas como el ruso Survage, el holandés Mondrian y el mejicano Rivera, a quien veremos en la Exposición de Artistas Íntegros (1915) protagonizada por Ramón Gómez de la Serna. En Alemania, aparece el almanaque de *Der Blaue Reiter* mientras que en el año anterior Kandinsky había publicado su tratado teórico *De lo espiritual en el arte* (1911) y los futuristas entraban de lleno en el movimiento artístico parisino (28). Fue en la galería Bernheim Jeune durante el mes de febrero de 1912, donde Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severini presentan 35 obras y el manifiesto de los pintores futuristas. Este movimiento, que venía a sumarse con el cubismo a los movimientos de vanguardia parisina, también tuvo sus detractores en las crónicas francesas (29).

El año 1913 supone un avance en la evolución del cubismo comienza su fase sintética, se publica el primer libro simultáneo de Sonia Terk Delaunay para un poema de

Cendrars y Apollinaire publica su libro *Les peintures cubistes, méditations esthétiques*. Mientras tanto, se inauguran nuevas ediciones de los salones de Independientes, de Otoño y otras. A la primera, concurren los cubistas Gleizes, Lhote, Laurencin, Metzinger, Mondrian, Reth, Archipenko, Brancusi, Csaky, además, de la aparición pública de las obras de Delaunay, Kupka y Picabia que formaban una nueva tendencia denominada Orfismo por Apollinaire, que se centraba en las investigaciones ópticas de los colores y se aproximaba a otra, el sincromismo, de los artistas americanos también participantes en la misma exposición: Bruce, Frost, M. Russel, S. M. Wright. Asimismo, se publicaba en Rusia el manifiesto de Mijail Larionov que lanzaba públicamente el Rayonismo.

Al respecto la crítica parisina publica las notas más sobresalientes de esta nueva tendencia orfista: *“El color para el color es la divisa adoptada. Es en este ideal hacia el cual tiende, cada día más, la visión material, que es preciso buscar la causa de los últimos hábitos. El cubismo, el futurismo, el orfismo no tienen otros orígenes; el rondismo, el ovalismo, el paralelismo seguirán”* (30).

“Los ‘cubistas’ afirmarán como una realidad las esferas, los paralelepípedos y los poliedros. Los ‘cubistas’ quieren ‘sintetizar’, ellos pretenden una filosofía que M.G. Apollinaire acaba de exponer y la cual no tiene misterio todo lo órfico” (31).

Como hemos visto, durante esos casi cuatro años se han desarrollado plenamente los principales ismos de vanguardia parisina, el cubismo, el futurismo o el orfismo, se han hecho públicos en los diferentes salones de la capital y han formado parte del campo de batalla de las artes plásticas europeas al lado de otros movimientos como el expresionismo alemán o el rayonismo ruso. Se trata de un ambiente diverso y cargado de abundantes connotaciones con las que cohabitó nuestro artista Celso Lagar y que

tendrían sus consecuencias más inmediatas en la primera exposición que realizó en España en 1915.

VI. 1.1. NOTAS

(1) Eugenio B. Lagar trabaja en 1911, en la “Nueva Funeraria” de Miróbriga, así lo publicaba el diario local: *“Con motivo del entierro de la señora Doña Ruano Jústiz, viuda de Aparacio, hemos tenido ocasión de ver y apreciar el servicio fúnebre, que ofrece al público la “Nueva Funeraria” establecida en la Plaza Mayor, núm. 10. Como era de esperar, del buen gusto y laboriosidad de sus dueños don Enrique Cuadrado y don Eugenio B. Lagar, la nueva empresa funeraria, nada deja que desear: severidad, buen gusto, economía, todo ha sido previsto y llevado a la práctica”*, en *Avante*, Ciudad Rodrigo, 7-1-1911.

(2) Narciso Alba, *Celso Lagar, aquel maldito de Montparnasse*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1992, p.25.

(3) *Ibid.*, pp. 22 y 24.

(4) Manuel Lagar seguirá los pasos artísticos de su hermano. El 17 de octubre de 1919 expone en las galerías Layetanas de Barcelona y dos años después, se encuentra realizando otra exposición en el salón del Círculo Artístico de San Lucas, durante el mes de mayo de 1921.

(5) Narciso Alba, *Celso Lagar, aquel maldito de Montparnasse*, op. cit., p.22

(6) La sección de noticias del diario *Avante* publicaba: *“han salido para Madrid nuestra distinguida colaboradora, doña Dolores Torres, viuda de G.Bivanco, la bellissima señorita Esperanza Rubio y el joven artista don Celso Lagar”*. Anónimo, “Sección de noticias”, *Avante*, Ciudad Rodrigo, 24-9-1910.

(7) Así lo verificaba un joven cronista local, Alejo Hernández: *“Celso Lagar, ese joven que todos vimos en la Glorieta o en la Muralla con sus grandes melenas y su chambergo radiniano, es una esperanza del arte español, del arte castellano. Discipulo de Blay, del mejor de nuestros escultores, ha sabido seguir al maestro con el entusiasmo y el aprovechamiento merecido. En lo que fue el palacio del Buen Retiro, en el Casón, trabajaba nuestro paisano abismado en esa sofrosine, que la contemplación de los griegos produce y allí, ante la energía musculatural del Discóbolo de Mirón, o las graciosas líneas de las Venus de Milo o Gnido ha pasado horas febriles, llenando el alma de armonías y el tablero de curvas y borrones: Allí fue donde el insigne Padró, comprendiendo sus aptitudes, le ofreció su valiosa y desinteresada protección. Pues bien, este amigo artista, este paisano entusiasta de la Castilla sobria, abandona nuestras llanuras para ir a París, y buscar al lado de Rodin, Batholomé (sic), Menniet (sic) y tantos otros, un nuevo peldaño de los que conducen a la suprema belleza, al ideal, a la gloria.*

Si nuestro Ayuntamiento quiere (como debe) ayudar con algo a este artista, si la Diputación hace lo mismo, el bien será para todos y algún día podremos tapar la boca a esos pesimistas que opinan que nada bueno, nada útilmente bello puede florecer en los carcomidos muros de la vieja Miróbriga”, en “Un escultor mirobrigense”, *Avante*, Ciudad Rodrigo, 11-3-1911.

(8) Rafael Santos Torroella apunta 1912 como fecha de partida, en su libro *Revisiones y Testimonios. Dietario Artístico*, Barcelona, Taber, 1969, p.157; en 1914 Gérard Xuriguera, en *Pintores españoles de la escuela de París*, Madrid, Ibero Europea de Ediciones, S.A., 1974, p.54; Eugenio Carmona, *Picasso, Miró, Dalí. Los orígenes del*

arte contemporáneo en España. 1900-1936, Madrid, MNCRS, 1991, p.29 o Manuel Campoy en su *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*, Madrid, Ibero Europea de Ediciones, S.A, 1973, p 205, ni en 1916 como recogen otros tantos diccionarios. Tan sólo la fecha correcta fue recogida en 1992 por Narciso Alba en *Celso Lagar, aquel maldito de Montparnasse*, op. cit.,

(9) Alejo Hernández, “Sección de noticias”, *Avante*, Ciudad Rodrigo, 22-4-1911.

(10) Rafael Santos Torroella, "Celso Lagar en Barcelona", *Revisiones y testimonios. Dietario Artístico*, op. cit., pp. 155-163 y Narciso Alba, *Celso Lagar, aquel maldito de Montparnasse*, op. cit., p.26.

(11) El semanario independiente publicaba: “*Ha regresado de Barco de Valdeorras, provincia de Orense, don Fernando Iglesias habiendo llegado días antes al mismo pueblo don Gumersindo Lagar.*

Los dos inteligentes y laboriosos industriales, han formado con la cooperación de algunos elementos del país, y con un capital inicial de 80.000 ptas, una sociedad 'la eléctrica industrial valdeorresa', con objeto de explorar un magnífico salto de agua en el Sil, para la producción de energía eléctrica aprovechable en la fabricación de harinas y para dar luz a varios pueblos de aquella comarca. Según nuestras noticias, y de ello nos alegramos, los trabajos van muy adelantados, y la empresa es de gran porvenir para los activos y emprendedores mirobrigenses”. Anónimo, “Sección de noticias”, *Avante*, Ciudad Rodrigo, 16-9-1911.

(12) Respecto a su visita a París se divulgaba: “*De Barco de Valdeorras, y después de breve estancia en París, a donde fue con objeto de informarse personalmente de los profesores de la*

Academia de Escultura, respecto de las aptitudes de su hijo Celso, ha regresado a esta ciudad el inteligente artista, don Gumersindo Lagar. Los informes recibidos con respecto al joven escultor, recientemente pensionado por nuestro ilustre Ayuntamiento, no pueden ser más halagüeños”.

Anónimo, “Sección de noticias”, *Avante*, Ciudad Rodrigo, 16-12-1911.

(13) Narciso Alba, *Celso Lagar, aquel maldito de Montparnasse*, op. cit. p.26.

(14) Así lo publicaba el diario independiente de la localidad: “*Con verdadero placer hemos visto unas fotografías que reproducen las primicias artísticas del joven escultor mirobrigense, don Celso Lagar, pensionado por nuestro ayuntamiento en París. Nos complacemos en hacerlo público para estímulo del interesado, para satisfacción de nuestro Ayuntamiento que hizo el esfuerzo de votar la modesta pensión, y también para satisfacción nuestra, pues nosotros iniciamos entonces y apoyamos con todo entusiasmo la idea*”. Anónimo. “Sección de noticias”, *Avante*, Ciudad Rodrigo, 6-7-1912.

(15) La noticia fue publicada en el periódico local: “*La sesión ordinaria celebrada hoy por el Ilustre Ayuntamiento, se redujo a lo siguiente: se aprobó el acta de la anterior. La Presidencia dio cuenta de que el escultor don Celso Lagar, pensionado en París por la Corporación, había enviado como presente una estatua, copia de la "Rosa de Thebas", antiquísima obra de arte de la exquisita Grecia; el Ayuntamiento acordó dar las gracias al Sr. Lagar y que el importe de los portes del envío se paguen del fondo de impuestos*”. Anónimo, “Sección de noticias”, *Avante*, Ciudad Rodrigo, 5-10-1912.

(16) Anónimo, “El presupuesto municipal”, *Avante*, Ciudad Rodrigo, 30-11- 1912.

(17) Jesús Domínguez S.-Bordona, *Avante*, Ciudad Rodrigo, 21-3-1913.

“¡Bohemio!... Falsa risa, amor de anemia,
 placeres cortos y desdichas largas...
 El llevó su ternura a las amargas
 horas de nuestra mísera bohemia.
 Ante el vivir indiferente y burdo
 muchas veces, el alma ya cansada,
 supo darnos alientos su mirada
 bajo las alas del chambergo absurdo.
 Y entonces nos llevó por los tesoros
 de su imaginación, hasta el secreto
 bosque, donde, entre helénicos laureles,
 moran, con los robustos doriforos,
 la Amazona viril de Policlecto
 y la Venus sin par de Praxiteles” .

(18) Anónimo, “Celso Lagar”, *Avante*, Ciudad Rodrigo, 26-10-1912.

(19) Narciso Alba, *Celso Lagar, aquel maldito de Montparnasse*, op. cit., pág. 43.

(20) *Ibid.*, pág. 46.

(21) En este artículo se pueden apreciar algunas de estas características: “*En la Ashnur Galerie del boulevard Raspail he visto expuestas las obras de escultura y colección de dibujos del joven compatriota Celso Lagar, artista modestísimo, sin pretensiones ridículas de su valer y que a pesar del corto espacio de tiempo que reside en París (dos años) es más conocido aquí que en nuestra Patria.*”

Dos son principalmente las esculturas en donde mejor puede la crítica estudiar a Lagar: 'Adolescencia' y 'Rosa de Thèbas'.

Una y otra muestran un refinamiento del gusto y una tan gran dosis de originalidad, que dejan entrever, para día no lejano, al artista maestro. Un estudio concienzudo del arte clásico es la primera impresión que producen estas dos obras del joven escultor, que realmente no desdeñó el clasicismo oriental, pero que sabe manifestarlo de una tan típica, tan propia y particular manera que da inmediatamente, aun en los profanos en el arte, el sello de la originalidad. Esta tendencia, hoy tan dominante, a lo nuevo, a lo original, bien sea por la pintura o por la escultura, conduce, máxime a los artistas que empiezan, a absurdos inconcebibles, o por lo menos a reflejos de influencia de determinada escuela modernista. Congratúlame el poder afirmar que Lagar ha sorteado con pasmosa maestría una y otra dificultad, por su simplificación de líneas y su particularidad al comprender el volumen, circunstancias que le ponen en condiciones de diferenciarse grandemente de la vulgaridad.

Y no quiero dejar hacer constar que éstas mis opiniones están robustecidas por la de una eminente personalidad francesa en escultura y crítica de la misma, quien al juzgar a nuestro compatriota decía: 'Entre todos los jóvenes artistas que conozco, no tengo inconveniente en afirmar que M. Lagar se distingue de una manera particular por su concepto y modo de simplificar la forma, concepto y modo, que dan a sus obras un conjunto muy definido'. Esta opinión de M. Bernard dice por sí sola mucho, muchísimo más de lo que yo puedo decir, pues se trata de un escultor crítico y extranjero, que en todas mis opiniones sobre el arte tiene demostrada una imparcialidad, al juzgar, que le hacen temible y respetado, dándole al mismo tiempo indiscutible autoridad mundial.

*Siga, pues, nuestro querido paisano su estudio con el entusiasmo que hoy lo hace, y en plazo próximo tengo la seguridad de ver en él al artista que produce el orgullo de los suyos y la gloria de la tierra que le vio nacer". Anónimo, "Un artista español", *El País*, Madrid, 22-3- 1913.*

(22) Anónimo, "Celso Lagar", *Avante*, Ciudad Rodrigo, 26-7- 1913.

(23) Juan Selagón, “Españoles en París. Celso Lagar”, *Avante*, Ciudad Rodrigo, 14-2-1914.

(24) Federico García Sanchíz, “Celso Lagar”, *La Nación*, Madrid, 13-3-1917

(25) VV.AA, *El siglo XX*, Madrid, Istmo, p.19.

(26) Georges Turpín, “Salon des Indépendants”, *Arthénice*, Paris, 5-4-1910.

(27) Georges Turpín, “Salon d’automne”, *Arthénice*, Paris, 1-9-1911.

(28) Marinetti se había encargado de difundir con antelación el futurismo mediante conferencias públicas dadas a los estudiantes: “*Los buenos estudiantes franceses escuchaban a Marinetti mientras una sonrisa irónica estaba sobre sus labios. El dinero no tiene valor para este hombre rico de millones, ha hecho tirar su revista y sus obras a muchos millares de ejemplares, que él envía gratis a todos estos que se los piden*”. Flambeau, “La semaine”, *La Linterna de Paris et de Montmartre*, Paris, 18-3-1911.

(29) La prensa parisina se encargaría de publicar artículos en su contra como éste de A. Cartault: “*Los futuristas son sobre todo ingenuos, presentar la misma figura en fragmentos, la misma figura de frente, de tres cuartos, de perfil, no es suficiente para dar la impresión de que esta figura se mueve... La tentativa de los futuristas, en sus resultados materiales, puede ser considerado como fracaso, ello puede servir hasta un cierto punto para modificar la orientación del arte. Ellos han abierto nuestros ojos a las visiones nuevas, ellos han sacudido la torpeza, han atraído la atención sobre*

una tarea difícil, y demasiado olvidada actualmente, en la pintura que es devolver el movimiento, las fuerzas, las emociones", en "Le mouvement artistique. Les Théories des peintres futuristes italiens", *La Revue au Mois*, Paris, enero de 1912.

(30) Adolphe Thalasso, "Le Salon de la Société Nationale", *Le mois artistique*, Paris, Abril- septiembre de 1913.

(31) Louis Hautecoeur, "Société des artistes Indépendants", *La Gazette de Beaux-Arts*, Paris, 1913.

VI.2. EL PLANISMO EN EL AMBIENTE ARTÍSTICO CATALÁN (I)

A finales de 1914, Celso Lagar cruzaba de nuevo los Pirineos para regresar a Barcelona, ciudad en la que había estado antes de su partida (1910). El momento es crucial para la cultura catalana que está desarrollando varias corrientes, principalmente, las últimas connotaciones modernistas, el pleno apogeo del noucentisme y la formación de las primeras vanguardias que iban desde el postimpresionismo a los últimos avances del cubismo.

El modernismo, era un movimiento cultural que llegó a teñir hasta las propias artes decorativas e, incluso, introducir nuevos elementos procedentes de países europeos. Se pedía desde hacia tiempo un cambio radical, una revolución social, una nueva vía para la europeización, un rechazo al arte académico, anecdótico y costumbrista, además de una vuelta a las raíces de su cultura, principalmente al arte medieval. Se trataba de un renacimiento cultural, que bajo el nombre de "Renaixença",

abanderaba la burguesía catalana como aquello que proporcionaba autonomía, libertad, cultura y cosmopolitismo. Curiosamente, la expansión del modernismo y su introducción en el mundo burgués se dio en unos momentos en los que Eugenio d'Ors, desde su Glosari de *La Veu de Catalunya* desarrollaba las bases del noucentisme. A partir de 1906, el panorama artístico catalán abre sus puertas a las nuevas ideas que vienen del exterior enlazadas con las corrientes vanguardistas. El artista, dentro de esta sociedad en plena crisis del 98, que mira al pasado bajo un tradicionalismo necesita crear un nuevo lenguaje que vaya más allá, ya sea moderno o ultramoderno (1). Precisamente, será en éste último, lo ultramoderno o la vanguardia, donde nazca un artista independiente capaz de oponerse al academicismo y, durante algunos años, se hallará entre los enfrentamientos de los modernistas y de los noucentistas, situándose entre lo anterior y lo nuevo, como es el caso de Celso Lagar.

Los primeros indicios de vanguardia española presentó varias vertientes, sin embargo, son dos las que nos interesan por ser éstas las que se manifiestan en Celso Lagar; una la marcha al centro de vanguardia más importante de Europa: París y, otra, aquellos movimientos que pretendiendo ser nuevos “ismos” se desarrollan en la Península como el planismo de Lagar, el vibracionismo de Barradas o el ultraísmo.

Respecto a la primera, en París uno de sus máximos abanderados, Picasso, la representó bajo *“la intuición de la modernidad que busca la vanguardia en su epicentro”* (2), también Celso Lagar la buscó pero fue, primordialmente, en España donde desarrollaría su espíritu vanguardista. Y, la segunda, encarnada en el galerista Josep Dalmau, quien *“no deseaba renunciar a su mundo, a su país y a su cultura y prefirió renovar sin marcharse”* (3). La historia de la Galerías Dalmau comienza en 1906, cuando Josep Dalmau abandona su

actividad como pintor y abre un comercio de antigüedades (4). La principal actividad de Dalmau fue, por un lado, la importación y promoción de elementos artísticos y de exposiciones relacionados con la vanguardia y, por otro lado, la promoción de los jóvenes creadores que producían arte de vanguardia, como el caso de Celso Lagar o Joan Miró.

Antes de la presentación pública de Celso Lagar en las galerías Dalmau, el ambiente artístico catalán estaba en pleno desarrollo a lo que se unía la incorporación de artistas europeos huidos de la gran guerra: en 1907 se celebró la Quinta Exposición Internacional de Artes; en 1910 se realiza la primera exposición de la agrupación *Les Arts i els Artistes*; en 1911 se publica el *Almanach dels Noucentistes*; Junoy inicia sus colaboraciones en *La Publicidad* promoviendo el arte mediterraneísta y Joaquim Sunyer realiza en el *Faianç Català* su primera exposición en Barcelona; en 1912, Dalmau presenta al público catalán el arte cubista de la mano de Duchamp, Fernard Leger, Albert Gleizes, Jean Metzinger, Marie Laurencin, Juan Gris, Le Fauconnier y el escultor Agero, además de una Exposición de arte polaco y la Exposición Torres-García en las Galerías Dalmau; en 1913 se inaugura la nueva sala artística L'Athenea en Gerona; y en 1914, llega a Barcelona Rafael Barradas procedente de Italia y París.

Será a finales de este mismo año cuando Celso Lagar presenta en la calle Puertaferri, núm. 18, donde se ubican las Galerías Dalmau, 60 obras entre óleos y acuarelas junto a cuatro esculturas de su esposa Hortensia Begué, del 28 de enero al 12 de febrero de 1915. El galerista Josep Dalmau fue el encargado de presentar al público barcelonés las obras del joven pintor mediante un pequeño prefacio que el mismo firmaba. Dalmau exponía las breves palabras con las que Celso Lagar había definido su

planismo: *“Après le sentiment, la couleur et la forme comprise dans le planisme et le volume sont les éléments du bel art”* (5).



Portada del catálogo de la Exposición de Celso Lagar y Hortensia Begué en las Galerías Dalmau (1915)

Se ofrecía al público el primer ismo de vanguardia español el cual, tras su rápida constitución en la capital francesa, se disponía a conquistar el medio catalán. Josep Dalmau le presentó como un escultor que acababa de convertirse en un pintor. Tan sólo hacia pocos meses que practicaba la pintura, añadía el galerista en su pequeña nota al catálogo, además de considerarle como un joven con *“un talento poco común, una cultura sólida y una visión del tiempo que vive... su arte es profundo, no es superficial. La superficie de sus obras es justamente ingrata a primera vista. Cabe tener en cuenta este contraste, que será más o menos importante según los diferentes conceptos que cada personalidad tiene formados en las cosas del arte”* (6).

Dos criterios se adivinaban en las palabras de Dalmau, por un lado, la “sólida” formación cultural de Lagar que desde 1911 había podido ver “in situ” todas aquellas tendencias de vanguardia que se barajaban en París habiendo llegado a aunarlas para constituir el planismo y, por otro, consciente de las obras que presentaba advertía a la crítica sobre las diferentes interpretaciones del arte de Lagar, que dependía de la formación artística de quien las observara. Con esta operación Dalmau decide presentar la proa de la vanguardia española. Las exposiciones realizadas hasta entonces por el galerista habían creado una fuerte expectación y contribuyeron a la presentación de nuevas propuestas renovadoras, pero siempre de la mano de artistas extranjeros; recordemos, por ejemplo, la Exposición de Mela Mutermich (junio de 1911), la de arte cubista (abril-mayo de 1912) o la de arte polaco (mayo-junio de 1912), que se intercalaban con otras muestras de artistas españoles como la Exposición de Nonell y J. Colom (febrero de 1909), la de Xavier Gosé (octubre de 1911), la de Aurora Folque (febrero-marzo de 1913), la de Darío de Regoyos (marzo-abril de 1913), Josep Aragay (abril de 1913), la de Torné-Esquius (enero de 1914), la de Laura Albéniz (abril-mayo de 1914) y la de Gustavo Maeztu (mayo-junio de 1914) (7).

El papel que desempeñó Dalmau giró en torno a la presentación y promoción de aquellos artistas de vanguardia que como el caso del primer español, Celso Lagar, no sólo pretende realizar una operación de compra-venta sino crear un gusto hacia la vanguardia española y catalana que no existía. Esta maniobra tendrá su continuidad en febrero de 1918, con la exposición de otro artista, Joan Miró, en cuya obra Dalmau advierte, como veremos, algunos de los caracteres de Lagar.

Sin embargo, debemos preguntarnos si existió un acercamiento o un encuentro anterior entre Lagar y Josep Dalmau. Partiendo de la exposición cubista que Dalmau realiza en Barcelona (1912) nos encontramos con los viajes que éste realizó para organizar su muestra de artistas extranjeros. Es difícil constatar si hubo un contacto aunque por las fechas que barajamos muchos detalles coinciden. En primer lugar, en 1911 Dalmau está en París donde visitó, por un lado, el Salón de Otoño y por otro, la Exposición cubista en la Galerie d'Art Ancien & d'Art Contemporain, de la rue Tronchet (8), a las cuales nuestro artista también debió asistir. Si bien esta fecha es difícil de encajar en las vidas de ambos, señalemos otra, 1912, cuando Dalmau asiste al Salón de la Sociedad de Independientes donde Duchamp es rechazado por presentar *Desnudo descendiendo por una escalera*, obra que, precisamente por este motivo, estará en la Exposición de las Galerías Dalmau y cuando asiste a la primera exhibición individual de Juan Gris en la Galerie Clovis Sagot.

Se sabe con certeza que Josep Dalmau estuvo presente el día de la inauguración al lado de artistas residentes en París como Gargallo o Pere Ynglada. Aunque no se cita a Celso Lagar, sí podemos destacar el artículo del crítico Pierre Imbourg, quien realiza una entrevista a Lagar en 1944, en la que recuerda sus primeros años de juventud en París. No sabemos con seguridad si el crítico repite las palabras exactas del artista, que por aquel entonces contaba con 53 años, quizás no sean muy exactas o bien las tergiversa puesto que le incluye dentro del equipo de la Galería Sagot formado por Picasso y Juan Gris entre otros. Sea como fuere es muy probable que el galerista y el pintor se conocieran en París y de ahí su rápida aceptación y su Exposición en las Galerías Dalmau.

“... Celso Lagar évoque des souvenirs de jeunesse... l'époque où, avec Picasso et Juan Gris -il faisait partie de l'équipe de la Galerie Sagot, rue Lafitte...” (9).

Dalmau se adhiere a una propuesta de exteriorizar y modernizar la cultura catalana. A partir de 1915 se pueden enumerar diversas muestras vanguardistas como las exposiciones de los extranjeros Otto Weber, Van Dongen, S. Chorchoune y Hélène Grunhoff, Albert Gleizes todas ellas en 1915 o la de Frank Burty en 1917; también es destacable su apoyo a la revista de Picabia *391* (1917) y a *Trossos* (1917). Dalmau se presentó como el pionero de los jóvenes valores españoles que gracias a él pudieron presentar su arte moderno alternativo y diferente del académico o noucentista.

Precisamente, este último término estará ligado de manera accidental al arte de Lagar. Para el grupo de los noucentistas sus obras se asimilaban a los preceptos que d'Ors desde su *Glosari* se había encargado de desarrollar los principios estéticos del movimiento. Una contemplación de la naturaleza real comprensible, serena y elegante, una llamada al mediterraneísmo con raíces en el clasicismo o un valor de lo maternal se podían ver en los cuadros de Lagar. Se trataba de un artista no catalán que ofrecía una supuesta asimilación del alma del catalanismo noucentista, que además conseguía en sus obras una cierta modernización del noucentisme. De hecho, el propio Eugenio d'Ors, quien colaboraba en la recién inaugurada revista madrileña *España*, le reservó un extenso párrafo, del que destacamos algunas notas:

“Temblaran los umbrales y las puertas donde la majestad negra y oscura las frías desangradas sombras muertas oprime en ley desesperada y dura y lo que sigue, en ningún pintor podrían encontrar mejor Giotto que en un Celso Lagar o en un Pablo Ruiz Picasso... ¡Ahora, alerta, mi Joaquín Sunyer! ¡Ahora, alerta mediterráneos míos! Pablo Picasso es malagueño, Celso Lagar es hijo de Salamanca. Si

la luz nos viene aún del Norte, el carro de la luz puede que nos llegase tirado por potros fogosos de las razas del Occidente” (10).

La preferencia por el colorido, el equilibrio de los volúmenes, la armonía de los cuerpos, las magníficas aptitudes, la admirable interpretación de la naturaleza, una firme y moderna voluntad de construcción... fueron muchos de los calificativos que dieron a su obra. Al lado de estas grandes cualidades, también, le señalaron grandes defectos que, sin duda alguna, mostraban un aire vanguardista traído de París. De todos estos comentarios, destaca con gran interés el de d’Ors. ¿Por qué le otorgó tan buenos apelativos a su pintura? El origen de esta respuesta se encuentra en el propio crítico y en Josep María Junoy, quienes en la teorización de su clasicismo mediterráneo se toparon con la primera oleada cubista. Inmediatamente identificaron cubismo y noucentisme como “aspectos de un mismo esfuerzo generacional superador del ‘fin de siglo’ mediante una estética normativa” (11). Fue a partir del Salón de Independientes de 1911, cuando las crónicas al movimiento cubista aparecen con frecuencia en los diarios catalanes como en *La Veu de Catalunya* o en *La Publicidad*.

Como sabemos, el cubismo no será visto negativamente por los noucentistas ya que se trataba de una nueva escuela que reaccionó contra el impresionismo y que buscaba una nueva estructura espacial de la obra de arte. Siguiendo la opinión de Mercè Vidal sería en el artículo de Doménech Carles, el 30-11-1911 en *La Veu de Catalunya*, donde se desencadenan las nuevas interpretaciones del noucentisme sobre el cubismo. Partiendo de los ideales de Xenius, quien consideraba el cubismo como un arte renovador que tendía a la abstracción pero sin aspirar a la idealización formal, planteaba ante las obras de Le Fauconnier, *Abundance*, y Robert Delaunay, *Tour Eiffel*, donde observa una misma “necesidad de estructura”, centrípeta en el primero y centrífuga en el

segundo, se inclinaba a establecer una conexión del cubismo con el problema de la estructura en las composiciones noucentistas. De esa manera, interpretaba el cubismo partiendo de lo que se denominará “estructuralismo” que, sin abandonar los sentidos, aspira al idealismo y es definido como aquella necesidad de encontrar un ritmo y una armonía de los que carecen las composiciones cubistas (12).

Por ello no es de extrañar que d’Ors viera en la pintura de Lagar *“una vocación de gran precio, servida por órganos que ya se adivinan poderosos. Hay una firme y muy moderna voluntad de construcción...”* (13). La pintura de Lagar presentaba, pues, todos los signos más llamativos del cubismo, esa voluntad de construcción, a través de planos, que el propio Lagar denominó planismo, pero también el color y la luz del arte mediterráneo que d’Ors teorizaba en su noucentisme. Por ello, se apresuró a alertar a Joaquín Sunyer, quien en 1911 había realizado en el Faianç Catalá su primera exposición en Barcelona y se consagraba como uno de los grandes protagonistas del nacimiento del noucentisme, cuyas obras poseían una influencia de Cézanne, del postimpresionismo y del cubismo, pero ante todo, un arte propiamente catalán, como calificaron a su *Pastoral* (1910-1911, Óleo sobre lienzo, 106 x 152 cm, Colección Juan A. Maragall, Barcelona).

El artículo de Eugenio d’Ors tuvo una respuesta inmediata por el propio Celso Lagar, quien desde la revista gerundense *Cultura* publicaba un artículo bajo el título “El renacimiento del arte después del cubismo” dedicado expresamente a Xenius. Allí, Lagar exponía las principales notas por las que se encaminaba el planismo:

“El renacimiento de la pintura moderna es la continuación del arte del Greco en su manifestación plánica del volumen y la profundidad.

Su gran precursor es Paul Cézanne. aunue los nuevos pintores havan nasado un cierto tiempo

El impresionismo francés despistó en nuestra época el arte constructivo iniciado por Cézanne.

El impresionismo, sin ser un arte completo, es en pintura una manifestación apreciable por su emoción y por su valor espontáneo.

Cézanne demostró que toda la grandiosidad de una montaña puede existir en una naturaleza muerta; de un objeto, por el valor arquitectónico y estructural.

El volumen que existe entre un objeto que figura en primer término y el último - esa serie de volúmenes que llamo yo interiores -, es la compenetración del ambiente y el aire dentro de una superficie plana.

El sentimiento es una condición indispensable en Pintura, así como en las demás Bellas Artes, pero este sentimiento desaparece en seguida (sic) que el 'maestro refinado' comunica su façon de ver dans l' esprit d' un homme innocent (sic).

Esto para mí, y para el arte bello, es el peligro más grande de las escuelas de Bellas Artes, en las que el profesor inculca lo que él ve; no lo que el discípulo siente.

A pintar nader enseña; a hacer cuadros, sí. Es por eso que Picasso ha derribado con el cubismo el arte decadente que hace medio siglo invadió el mundo, y es por eso también, amigo Xenius, que nosotros somos en nuestro tiempo los iniciadores de un arte primitivo" (14).

En primer lugar, Celso Lagar trataba de crear una pintura nueva que tras el cubismo fuera más simplificada, tanto en sus volúmenes como en su profundidad. Tras la pintura impresionista y el constructivismo de Cézanne, el punto de partida del planismo llega con el cubismo de Picasso, que inicia la búsqueda de un arte primitivo que en la obra de Lagar parte principalmente de los dibujos de Modigliani, pintor con el que convivió algunos meses y de quien pudo entresacar parte de la teoría planista. Además, en este artículo Lagar añade su oposición a la formación académica, que sustituye por la valoración del autodidacta.

Sí hoy en día podemos saber que la muestra de Celso Lagar y su compañera tuvo un relativo éxito en la crítica catalana, en aquellos momentos las esperanzas de sus protagonistas estaban puestas en los comentarios que recibieran. Una de las más duras fue la del crítico R. Ghiloni, quien mostraba fuertes desavenencias con el arte recién llegado a la capital y advertía a los futuros visitantes de la muestra: *“es menester decirle a este público que visita salones de pinturas que vaya prevenido contra toda emoción y tentación a visitar la exposición de los artistas que tan oportunamente nos presenta.*

Al decir que debe ir prevenido contra toda tentación, no lo decimos en el sentido de la tentación carnal; no, ésta no puede sentirla nadie mirando aquellas ‘soit dissant’ mujeres pintadas de color de rosa, parecidas según ha dicho uno de nuestros queridos compañeros, a una rana” (15).

Es probable que el recibimiento de esta negativa crítica no sólo contra la obra de Lagar, sino también contra la propia labor del galerista, Josep Dalmau, despertara la necesidad en ambos de ajustar cuentas con el crítico a través de unos anónimos que este último recibió. Sin embargo, el asunto no quedó zanjado sino que R. Ghiloni en su siguiente crónica arremetió contra aquéllos que no eran capaz de dar la cara: *“Séame permitido antes de terminar la presente crónica ‘De Arte’ aludir a quienes con una cobardía incalificable me han dirigido cartas anónimas, por supuesto, insultantes, por el mero hecho de desenmascarar falsas personalidades y por haber tenido la suficiente franqueza de decir que las obras expuestas en uno de los Salones de Exposiciones de esta ciudad eran indignas de calificarlas artísticas; a esos les digo que jamás tuve inconveniente, no sólo en demostrar y afirmar lo dicho, sino que, dando la cara noblemente, en todas las ocasiones, al pie de los artículos aparecía, clara y legible, una firma que respondía del texto de los mismos.*

Quienes no tienen el valor de firmar sus cartas y dedicarse a mandar los anónimos, son dignos de compasión y lástima, son seres degenerados” (16).

Los chocantes colores de los cuadros de Lagar provenían del fauvismo, de las pinturas de Gauguin e incluso del color de los bodegones de Paul Cézanne, afirmaba el cronista de *El Liberal* de Barcelona, a lo que, también, añadía la influencia de Picasso, para explicar el concepto del planismo: *“quien haya estudiado en todas sus partes el arte de Picasso, desde la que podríamos llamar ‘época azul’ al cubismo, podrá comprender las concepciones artísticas, improvisadas, de Lagar. Quienes no conozcan nada de esto, ni saben nada del color de los impresionistas franceses, ni de los dibujos de Van Gogh (sic); ni de los estudios de cuerpos y volúmenes de Gauguin, ni del color y de las pinceladas de Cézanne; no habiéndose formado una filosofía del arte necesario para su comprensión en toda la infinita variedad que se dirige hacia una unidad definitiva; quien no se haya presentado el porqué de la armonía de las formas, no puede formar juicio sobre las obras de Celso Lagar”* (17).

Celso Lagar venía a sumarse a la tendencia de los más avanzados, que según el crítico Carlos Caballero, era de dos clases, por un lado, el verdadero artista moderno que presenta novedades legibles en su arte y, por otro, aquél que a través de extravagancias pretende presentar una verdad ilegible; por ello, *“la causa de que las tendencias evolutivas del modernismo no lleguen a imperar, porque de los artistas primeros hay muy pocos, y por el contrario, de los últimos hay tantos como ignorantes... Se puede modernizar, evolucionar, fijar nuevos derroteros, pero ha de ser con un conocimiento perfecto de lo antiguo... Bien están las tendencias modernistas, las originalidades nuevas, pero siempre que su perfección sea grande, porque nosotros preferimos un Cervantes vulgar, un Miguel Angel modesto, un Canova humilde, a un modernista cuya genialidad está tan alta y es tan incomprensible...”* (18).

El arte de Lagar se había visto inmerso en el ambiente artístico de Cataluña, complejo en cuanto que allí tenían cabida el noucentisme, donde el planismo había sido

aceptado por su color, su visión de la naturaleza y la construcción de sus formas, el arte mayoritariamente practicado por aquellos que retomaban la tradición del paisaje y el retrato, y, por último, los defensores de la vanguardia.

Otro crítico, Antonio Vallesca, aplaudía su asombroso cambio de escultor a pintor aunque no era de extrañar su mala acogida ya que antes de él, Sunyer y los cubistas habían recibido el mismo desprecio:

“Es un hecho naturalísimo el que un escultor, sugestionado de pronto por la luz y el color, sólo trate de darnos a conocer las impresiones de su nueva visión, si ésta es espontánea y sincera, sin preocuparse de otro aspecto de su arte, en el que ya tiene mayor o menor dominio. Es innegable que en las pinturas de Celso Lagar se manifiesta un temperamento de colorista y una sensibilidad que sabe traducir con fuerza extraordinaria las más diversas tonalidades y aunque su técnica y procedimiento no puedan ser comprendidos por quien sea desconocedor de las modernas evoluciones de la pintura, desde el primitivo impresionismo” (19).

Pese a que su primera exposición en las Galerías Dalmau no tuvo demasiada repercusión, se vendieron, según Rafael Santos Torroella, cinco acuarelas - *Cabeza oriental, Estudio, Torso de mujer, Bailarina y Estudio* - y cuatro óleos *La Iglesia de Coll, Barcelona vieja, La Reforma y El jarro de rosas* -; entre los compradores figuraron el escultor Borrell Nicolau, el pintor Vayreda, amigo de Lagar en París, y los coleccionistas Ubaldo Carrera, Mañach y José Sala (20).

De las sesenta obras (21) que Celso Lagar presentó en las Galería Dalmau hemos seleccionado varias a partir de las que analizaremos el punto de partida del planismo que con el tiempo, como veremos en posteriores exposiciones, se fue transformando hacia un arte mucho más sintetizado y elaborado.

En la portada y contraportada del catálogo de 1915, se advierten las primeras connotaciones de los diferentes lenguajes que más atrajeron a Lagar en París. Uno de ellos fue el arte primitivo de Modigliani aunque no se conocen con exactitud los momentos-clave de esta convivencia, Narciso Alba apunta que compartieron *“un apartamento mínimo y miles de horas de bohemia”* (22) además de aportar una anécdota de ambos en París (23).

Más contundentes son los retratos de Lagar por Modigliani en 1915 (Óleo sobre lienzo, 35 x 26 cm, Colección particular) y en 1919, (Dibujo a lápiz, Museo de Berna). El joven escultor, Modigliani, llega a París en 1906 cuando tenía tan sólo 22 años y se instala en Montmartre donde entra en contacto con Picasso, Juan Gris, Derain, Max Jacob o Guillaume Apollinaire. En 1908 conoce a Brancusi, quien le ayuda, junto a Souza Cardoso, a inaugurar su primera exposición de escultura (1910). A partir de entonces y hasta 1913 se dedica por completo a la escultura, labor que Celso Lagar había escogido desde muy joven y será en su viaje a París (1911-1914) donde prosiga sus estudios que curiosamente coinciden con esta época de Modigliani.

Modigliani se interesa por la escultura negra y por la colección de arte Khmère de Indochina que poseía el museo del Trocadéro, además de la escultura moderna, cubista y futurista, que practicaban sus amigos. Los dibujos de cariátides de Modigliani son ejemplo claro de la evolución de la forma en las figuras de Celso Lagar. Las cariátides de la colección de Paul Alexandre que datan de 1911 a 1913 en su posición flexible o de pie son una muestra clara de los dibujos que Lagar debió conocer perfectamente para realizar los del catálogo de las Galerías Dalmau en 1915.



Contraportada del catálogo de la Exposición de Celso Lagar y Hortensia Begue en las Galerías Dalmau (1915)

La figura de mujer sentada sobre una superficie ondulosa, que aparece en la contraportada del catálogo, a la que Lagar rodea con un círculo muestra la clara influencia de Modigliani. Nos referimos a los dibujos núm. 204 *Mujer desnuda en genuflexión sobre la pierna derecha* (Lápiz graso, 42'6 x 26'2 cm) y núm. 205 *Mujer desnuda en genuflexión sobre la pierna izquierda* (Lápiz graso, 43 x 26'5 cm). Respecto al núm. 205, Lagar mantiene la postura en genuflexión de las dos piernas mientras que Modigliani había doblado la pierna derecha. La constitución del cuerpo de la figura de Celso Lagar sigue los mismos trazos cortos y firmes de la figura núm. 204 de Modigliani que terminando en el pecho continúa la formación del brazo, el cual en vez de sostener un peso o estar dentro de un escenario teatral típico de las cariátides de Modigliani, lo sustituye por un cesto de frutas.

En cuanto a la posición de la cabeza nos lleva de nuevo a la figura núm. 205, allí la postura se sitúa a la izquierda igual que Lagar, en donde cejas, ojos, nariz y boca han sido simplificados por unas líneas, a diferencia de las figuras de la portada del catálogo de Dalmau cuyas cabezas se asemejan notablemente a las de Modigliani. Unas caras

rectangulares y puntiagudas sobre las que se advierten dos pequeños trazos en las cejas que se unen a una nariz recta, bajo éstos los ojos alargados y finalmente, una pequeña boca redonda, características que se observan en los dibujos núms. 159-162, *Cabeza de frente con flequillo y pendientes* (Tinta mezclada con pigmento blanco sobre papel cuadriculado 21,2 x 13,4 cm) de Modigliani.

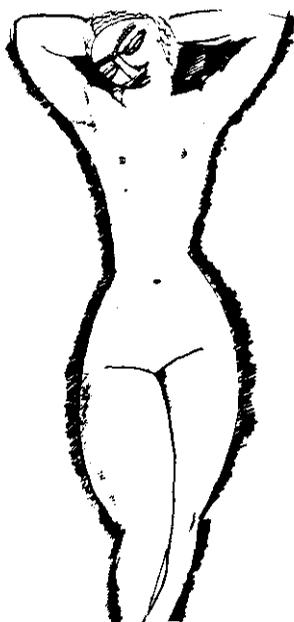


Núm. 4 *Mujer desnuda en gemiflexión sobre la pierna derecha*
(Lápiz graso, 42'6 x 26'2 cm)



Núm. 205 *Mujer desnuda en gemiflexión sobre la pierna izquierda*
(Lápiz graso, 43 x 26'5 cm).

En lo referente a los cuerpos todos presentan la influencia del pintor, en la mujer la constitución de las formas así como la postura parte de los dibujos que como el núm. 232, *Mujer desnuda, brazos tras la cabeza* (Tinta china y lápiz azul 43 x 26, 4 cm) tiene las misma postura de pie y ligeramente inclinadas las piernas. También, sigue el trazado de pequeñas líneas paralelas casi difuminadas que moldean aún más el cuerpo de la figura. Se atiende a la composición de los pechos en forma esférica y cónica como en el dibujo núm.198, *Cariátide de tres cuartos hacia la derecha, una araña a cada lado de la cara* (Lápiz graso 42,8 x 26,4 cm). En cuanto a la terminación de manos y pies continua la misma composición que Modigliani, dejando unas simples líneas que dan la forma.



Núm. 232, *Mujer desnuda, brazos tras la cabeza*
(Tinta china y lápiz azul 43 x 26, 4 cm)

Siguiendo con las influencias del pintor italiano, nos detenemos en otra obra significativa para este primer periodo de Celso Lagar, *Eva* (1914). Aunque su título no corresponda a ninguna obra del catálogo, podría tratarse de algún estudio presentado en las Galerías Dalmau, para realizar el lienzo *Dona de la poma*. En esta obra se vuelven a

apreciar las mismas características anteriores, además de advertirse uno de los peinados preferidos de las cariátides de Modigliani, como se aprecia en el dibujo, núm. 205 *Mujer desnuda en genuflexión sobre la pierna izquierda* (Lápiz graso, 43 x 26'5 cm). Los dos pechos redondos así como el vientre circular y las sinuosas caderas nos recuerdan al dibujo núm. 76 *Boceto de mujer desnuda, brazos cruzados* (Lápiz graso 42,7 x 27,1 cm).



Eva, 1914

(47,5 x 28,7 cm.)

La austeridad geométrica a la que llega Modigliani ofrece una vía hacia lo clásico modernizado y lo primitivo que se ve en Celso Lagar. Lo primitivo como lo superficial puesto que bajo la forma late el sentimiento del artista que en Lagar acabará por desdoblarse en varios lenguajes como veremos a continuación.

La vida en el campo



La vida en el campo (c. 1914-1915)

(Óleo sobre lienzo, 81 x100 cm., Col. part.)

Bajo el título actual *Paisajes con figuras*, debía corresponder al nº 2, *La vida en el campo*, del catálogo de las Galerías Dalmau (24). Aunque, también, se dejan sentir las características de Modigliani en sus posturas y formas, debemos destacar su fauvismo que acompañará a sus composiciones durante toda su estancia en la Península.

El pot de roses

Conocido como *Corbeille de Fleurs* presentaba el nº 17 de la lista de obras en la Galería Dalmau. De nuevo, bajo la influencia de los colores fauves, como Van Dongen, Hayden o Matisse, Lagar presenta una cesta llena de flores cuyo material, el mimbre, es simulado con pinceladas paralelas que se cortan formando pequeños cuadrillos que se invierten en su superficie aunque éstos sean más grandes. Esta forma en damero será muy habitual en las obras planistas de Lagar.



El pot de roses

(Óleo sobre lienzo, 23 x 29 cm)

Le Pont

Figura en el catálogo con el nº 8. La estética utilizada por Lagar se aproxima, principalmente, a las de Cézanne. Tiende a la estructuración geométrica de las formas, como podemos observar en las casas y en el puente. También sobresale la aplicación de los colores a través de los cuales el artista va creando los objetos sin necesidad de una delimitación lineal más oscura como hará en otras como composiciones como *El Tibidabo* (1916).

Natura morta (1915-1916) (Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm, Colección C.Kalman)

Uno de los problemas más habituales de esta primera etapa pictórica de Lagar es la ausencia de fechas en sus cuadros, dificultad que aumenta con los cambios de fechas que atribuyen el galerista Kalman y el historiador Narciso Alba (25). Así, por ejemplo, en las dos últimas exposiciones celebradas sobre Lagar durante el año 1997 nos encontramos con dos fechas para esta obra 1914 y 1916. Nosotros creemos que se trata

de una obra que roza estas dos fechas por varias razones. Aparte de la disyuntiva del título del cuadro *Natura Morta*, con nº 18 del catálogo de las Galerías Dalmau como argumenta Narciso Alba o, quizás, el de *Estudio* por encontrarse en el catálogo de las Galerías Layetanas de 1916, justo debajo del *Estudio de luz por el planismo* y se tratase de otro proyecto planista o, incluso, en el mismo catálogo el de *L'ampolla verde* con nº 18, por ser, precisamente, la botella verde la protagonista del cuadro. Sea como fuere su título creemos que puede tratarse de uno de sus primeros intentos dentro del planismo.



Natura morta (1915-1916)

(Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm, Col. Kalman)

Es decir, “los detalles pictóricos que el artista no había logrado solucionar aún, como la pata izquierda de la mesa y la mancha azul, sobre las líneas del suelo, a la derecha” (26) que describe tan cautelosamente Narciso Alba en su comentario a esta obra, son los primeros análisis de la luz sobre las formas, resuelto ya en otras obras como el mencionado anteriormente *Estudio de Luz por el planismo*. Se puede observar cómo Lagar intenta, a través de la línea gruesa del lado derecho inferior, dar iluminación a la parte izquierda del suelo y la mesa, que resuelve con la aplicación de colores más claros, creando así el reflejo de la ventana.

VI.2.1. DE BARCELONA A GERONA: LA SOCIEDAD ATHENEA

El revuelo que habían causado las obras de Lagar en Barcelona siguió aun finalizada la Exposición en las Galerías Dalmau, provocando notas anexas en artículos de arte como el que anunciaba la muestra de pinturas de Otto Weber. El crítico R. Ghiloni censuraba la obra de Lagar y Torres García por faltar en ellas un espíritu catalán aunque otros, como Xenius, sí lo vieran:

“El arte excelso es el arte que produce pintores, por no denominarles artistas, tales como Lagar, Torres García, etc. Este es el arte puro, según ellos, excelso; ése es el que tiene el don de provocar discusiones entre los iniciados, para demostrar sus cualidades excepcionales, olvidándose, en cambio, de admirar y de elogiar pinturas que respiran no sólo el espíritu sino el alma catalán, como en las inauguradas hace algunos días en la Iglesia del Carmen de esta ciudad, del Sr. Dario Vilás” (27).

Tras esta Exposición de Lagar en las Galerías Dalmau, el artista marcha a Gerona. Allí la Junta de la sala Athenea se interesa por el pintor proponiéndole realizar una muestra con las obras no vendidas de las Galerías Dalmau. El 19 de marzo, *El*

Diario de Gerona anuncia la aceptación de Celso Lagar y su propósito de pasar cinco ó seis semanas en la ciudad (28). Poco después, el 21 de marzo, se inaugura la muestra en las salas de Athenea cuyo catálogo se reduce a 45 obras respecto a las 60 que presentó en Dalmau, en las que también incluía el precio de las mismas. Gracias al catálogo que poseía el arquitecto Rafael Masó, podemos ver hoy cómo Lagar tachó aquéllas que había vendido o aquéllas que cambió o no quiso exhibir en Gerona (29). La Sociedad Athenea acogía, igual que un mes antes en Barcelona, el primer ismo español, el planismo, de la mano de un artista que presentaba un arte de vanguardia en Gerona. Será, pues, 1915, un año antes, de su llegada a Gerona y no como muchos historiadores aún siguen afirmando que la celebración de esta muestra se celebró en 1916 (30).

En estos momentos la ciudad vivía bajo los dictámenes noucentistas que ofrecía la entidad Athenea nacida, principalmente, de la mano de Rafael Masó y Xavier Montsalvaje y los últimos coletazos de un modernismo que se extinguía por momentos, tan sólo se recordaban algunas revistas modernistas como *Gerunda* (1901), *Armonia* (1905-1906), *Scherzando* (1906-1912), *Lletres* (1907), *Lectura* (1910-1911), *Ciudadania* (1910- 1911), *Ciudadania* (1911), etc. (31).

Para Narcís Comadira, ambos artistas procedían de dos variantes del movimiento modernista, el bohémico y el católico (32). A la primera pertenecía la revista *L' Enderroch*, donde participaba el poeta Xavier Montsalvatge, cuyo padre, Francesc, era el promotor de la publicación además de ser banquero y pertenecer a la Lliga; y a la segunda, se integraba la revista *Vida*, a la que se subscribía Rafael Masó.

Rafael Masó había terminado su licenciatura de arquitectura en 1906 coincidiendo con el inicio del noucentisme, y el joven poeta Xavier Montsalvatge serán

los principales promotores junto a otros literatos. La Sociedad Athenea formaba su primera junta en 1913, compuesta por su presidente, Francesc Montsalvatge; vicepresidente, Josep Pou i Batlle; tesorero, Emili Torres; conservador, Josep Pla; vocal de la sección de Letras, Xavier Montsalvatge; vocal de la sección de música, Antoni Juncà; vocal de la sección de escultura, pintura y arquitectura, Rafael Masó. (33). A partir de entonces, se adhieren todos los intelectuales en quienes convergían ideas noucentistas, así se convierte en el centro de actividad cultural más importante de Gerona.

Rafael Masó construyó el edificio de esta entidad, hoy en día desaparecido. De carácter noucentista proyectó un templo griego concebido para situar en su fachada una hornacina donde se ubicaría una escultura de Enric Casonovas, la imagen de la *Ben Plantada* de Xenius, además de la utilización de piedra, cerámica vidriada y estuco que recubría parte del edificio (34). Como señala Narcís Comadira i Joan Tarrús, *"Athenea, como edificio, es la expresión formal de las ideas que la propia Pàgina Artística de La Veu ha ido detectando y definiendo. En este momento, el edificio de Athenea y los primeros frescos de Torres García definen la plástica noucentista, dentro de esta corriente idealista que quiere enlazar con las culturas arcaicas mediterráneas y poner los fundamentos de un arte que no renuncia a la modernidad"* (35).

Este nuevo foco noucentista durará tan sólo cuatro años, hasta 1917. En sus años de existencia, circularán personajes del movimiento mediterraneísta catalán como Xavier Nogués, Monegal, J. Torres García, I.Pascual, Torné Esquiús, A. Bradinas, Josep Aragay, Josep Aguilar, Martí Gimeno, J. de Togores, Manolo Hugué, etc., además de las exposiciones de algunos artistas de vanguardia europea como Mela Muttermich (septiembre de 1914), Otto Weber o la muestra de arte japonés. También, se dieron

numerosas conferencias como las de Puig i Cadafalch, J. Llogueras o Eugenio d'Ors entre otros y se leyeron poemas de Josep Carner, Llorenç Riber, López-Picó, Guerau de Liost, etc. La Sociedad había nacido para *"fomentar y proteger una obra cultural en favor de la ciudad, independientemente de toda actuación política y religiosa"* (36) aunque desaparecería después de ser rechazado por parte del Ayuntamiento el proyecto de Masó donde pretendía crear una Escuela de Artes y Oficios unida a la entidad (37).

Bajo el sello noucentista de la sociedad, Lagar exponía sus modernas pinturas. A la entrada de la sala colocó unos carteles que escandalizaron a los visitantes; uno de ellos, el crítico Colorit, lo comentaba en su crónica a la muestra aunque, también, señalaba que el joven pintor había despertado un gran interés en los círculos artísticos de Gerona, donde su arte arbitrario era motivo de debate. Reconociendo sus dotes para el color y el dibujo, rechazaba la falta de sentimiento que tienen sus obras, consideradas como frías y extrañas con colores llamativos que pertenecen al arte primitivo a diferencia del arte noucentista catalán: *"Nosaltres tot i reconeixent-li ser un artista, el troven equivocats que l'escola que conreva és arbitraria i que l'art no és aquest el que nosaltres sentim i una cosa que no's senti no pot de cap manera ser estimat incondicionalment"* (38).

El atrevido arte planista de Lagar causó sensación en la pequeña ciudad de Gerona donde *"la labor de este pintor ha sido, sin duda, calurosamente discutida en nuestra ciudad pero es lo cierto que ella ha llamado poderosamente la atención y hasta ha conseguido la adhesión y simpatía de los que creen que la pintura de Lagar va por los derroteros por donde se encamina el arte pictórico en nuestros tiempos"* (39).

Tras ésta, la Sociedad acogió la obra del austriaco Myrbach (40) quien practicaba un arte tan realista, casi fotográfico, que chocaba con las extrañas obras planistas de

Lagar que ante esta muestra terminaría por olvidarse. Al respecto, Colorit escribía “*En Myrbarch amb les seves obres ens dona una sensació de realitat, resolt admirablement la perspectiva i dona al colorit la nota exacta de la natura; tant exacta, que sembla una fotografia en colors. El públic, que ana desorientat en la exposició den Lagar, al trobarse amb una pintura diferenta i tant bonica, acabarà de tirar a terra tota la poca simpatia que pogués tenir per els quadros den Lagar*” (41).

Finalizada la exhibición de Celso Lagar se vuelve a ver inmerso en las crónicas artísticas de las revistas más importantes de Gerona: *Cultura* - fundada en septiembre de 1914, tenía como director a Josep Tharrats, además de escritores como Llorenç Riber, Francisco y Xavier Montsalvatge, Pérez Jorba, Hugues Lapaire, etc... - y *Aigua-Forts*. Ambas censuraban el pequeño artículo que en el tercer número de la revista barcelonesa *Vell i Nou* había publicado con respecto a la Exposición de Lagar en Gerona. Los redactores de *Vell i Nou* sostenían que el ambiente artístico gerundés era todavía muy atrasado como para exponer y entender la pintura planista de Lagar. Ante estos juicios, por un lado, la revista *Cultura* respondía a *Vell i Nou*, a la que comparaba como una hoja de un dominical de cualquier parroquia, que Lagar se había adaptado perfectamente al ambiente de Gerona y que tras su éxito, los coleccionistas habían comprado parte de su obras (42). Por otro lado, *Aigua-Forts* salía al paso declarando que no era tan precaria la situación cultural de Gerona puesto que sus anteriores exposiciones como las pinturas de la extranjera Mela Muttermilch o la de arte japonés y, luego, la de Lagar ofrecían un ambiente artístico muy distinto a los que les calificaban, además de proponer a sus propios redactores “*entablar polémica sobre el criterio que cada uno pueda sostener sobre las orientaciones y las obras más modernas de los pintores más adelantados*” (43).

Ante estas controversias, se ponía de manifiesto la importancia y el éxito de las modernas pinturas de Lagar, que tanto en Barcelona como en Gerona eran consideradas como un arte de vanguardia español y, por ello, un deseo de exponer en ambas ciudades nuevos valores que proyectaran un aire de modernidad y progreso dentro de su ámbito cultural.

Después de la muestra en Athenea, Lagar celebra en mayo una nueva exhibición en la recién inaugurada (1914) tienda de antigüedades, compraventa y exposiciones, La Cantonada, de la calle Corribia de Barcelona. La muestra se componía de varios cuadros realizados en Gerona, como las Torres de San Pedro y de San Félix, el valle de San Daniel y otras, además de algún apunte de la playa de Pekín, algunos dibujos e impresiones parisienses del “ball Bullier” y un obra de Hortensia Begué. De nuevo las críticas fueron favorables; tras el pequeño altercado con las revistas gerundenses, *Vell i Nou* recogía la muestra de Lagar calificando sus obras de “un gran valor por su equilibrado conjunto, su composición constructiva y su color fresco. Se diría que en la paleta de Lagar los colores no se resecan nunca” (44).

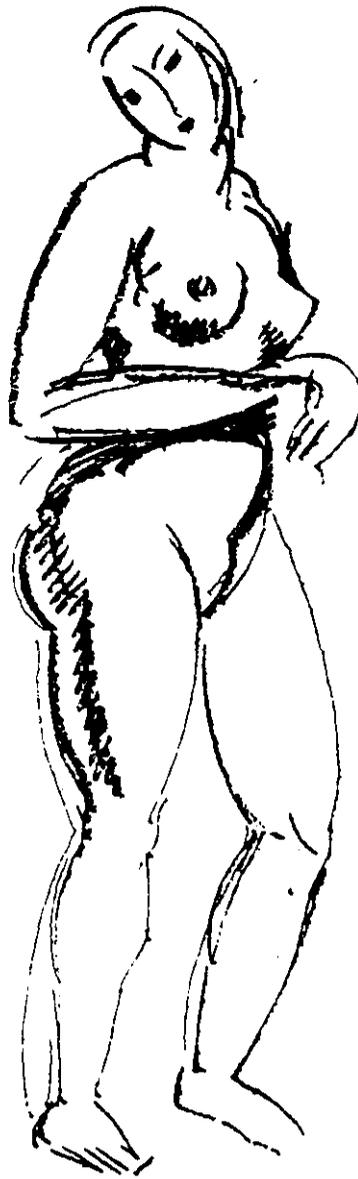
VI.2.2. EXPOSICIÓN EN LAS GALERÍAS LAYETANAS (1916)

Lagar pasa parte del año 1916 realizando numerosas excursiones por la zona costera de Cataluña, como Blanes, cuyos recuerdos quedarán expuestos en los cuadros que allí pintó, dos de los cuales figuraron en la gran Exposición retrospectiva de su obra celebrada en la Galería París en 1961 (45).

Su contacto con la ciudad condal comenzó de nuevo en el verano de 1916, cuando inició sus primeras intervenciones en la publicación catalana *Revista Nova*. Fundada por Francesc Pujols, el 1 de marzo de 1914, aparecía el número preliminar de la revista. Diez días más tarde, salía el primer número de su publicación saludando a sus lectores: “*Barcelona hace tiempo que se habia manifestado con una avanzada del movimiento intelectual de las tierras hispánicas hacia Europa... La Revista Nova se propone contribuir en esta mirada con la ayuda de las voluntades del valor reconocido que se encuentra disperso...*” (46) y recordando a cuatro revistas que la habían antecedido: *L’Avenç*, *Catalònia*, *Joventut* y *Correo de las Letras y de las Artes*. Para Ricard Mas Peinado, se trata de una de las revistas que por sus variados temas artísticos llega a ser comparada con otras europeas como la italiana *Lacerba*, la belga *L’Effort Libre*, la alemana *Die Kunst*, la inglesa *The Studio*, las francesas *Nouvelle Revue Française*, *Gazette des Beaux Arts*, o las catalanas *Ars*, *Cultura* y *Bibliofilia* (47).

Con la mirada puesta en el arte europeo intenta ofrecer un panorama abierto a todas las corrientes, desde los artículos de Joan Sacs sobre Albert Marquet, Lhote, Cézanne, Odilon Redon o su nueva revisión sobre “la teoría”, “el estilo”, “la filiación” y “la crítica” al cubismo, hasta los de Francesc Pujols sobre “Cubisme y Futurisme” o la “L’estètica de las màquines i de llur producció”.

En el mes de junio, tras 34 números de publicación, aparece el primer dibujo de Celso Lagar con rasgos muy afines a sus primeras composiciones del año 1915 presentadas en las Galerías Dalmau. Lagar muestra un desnudo de mujer de pie siguiendo muchas de las características del arte de Modigliani y del arte primitivo como la inclinación de la cabeza y la emulación de su rostro al de una máscara africana.



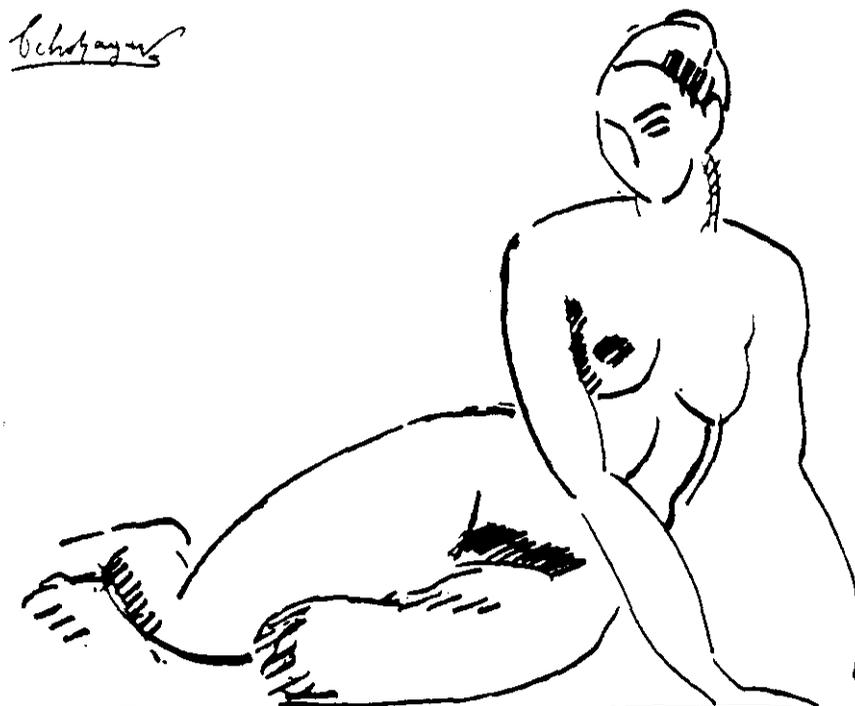
Dibujo

(*Revista Nova*, Barcelona, 15-6-1916)

A finales del mes siguiente, Lagar vuelve a publicar otro dibujo. Se trata de otro desnudo femenino pero esta vez sentado. Todavía conserva los trazos rápidos y finos de los dibujos de su amigo Modigliani a la vez que el rostro ovalado; también se han simplificado los rasgos físicos, muy similares a los que hará, poco después, su amigo Rafael Barradas, relación de la que hablaremos más tarde, como los cuadros de éste

Campamento Gitano (1918), (47'5 x 54 cm, Colección Particular) o *Las Zingaras* (1919), (98 x 118 cm, Museo Nacional de Arte Plásticas y Visuales de Montevideo).

Es curioso observar cómo Lagar, tras un periodo de poco más de un año, se acerca a la plástica noucentista. Así, por ejemplo, este desnudo se aproxima a la estética de los desnudos de Sunyer, donde el placer y la sensualidad de la mujer mediterránea se advierte en las formas de la figura y en su postura, dibujo que también se asemeja a los apuntes que realizará en 1918 para la revista *Un Enemic del Poble*. Se trata de una recuperación de la forma a través de la estética noucentista que proclama Eugenio d'Ors.



Dibujo

(*Revista Nova*, Barcelona, 31-7-1916)

Finalmente, la última intervención de Lagar en la *Revista Nova* se produce en noviembre donde presenta un dibujo de un grabado que ocupa toda la portada de esta publicación. Se pueden advertir algunas connotaciones vanguardistas como los rasgos de

su planismo en la combinación de las formas angulosas y sinuosas, así como influencias del expresionismo que pudo ver en su estancia parisina.



Grabado

(*Revista Nova*, Barcelona, 15-11-1916)

Antes de la publicación de este último dibujo, Celso Lagar celebró en el mes de septiembre su cuarta exhibición en tierras catalanas. Con ésta comenzaba la apertura de la temporada de exposiciones en las Galerías Layetanas. Éstas habían sido inauguradas por Santiago Segura en 1915, en la calle Gran Vía de les Corts Catalanes y destinadas,

principalmente, al arte moderno y las antigüedades. La apertura tuvo lugar el 23 de septiembre pero con anterioridad muchos diarios había comenzado a publicar comentarios referentes a la exhibición. Algunas publicaciones catalanas se interesan por la futura muestra del pintor como *Las Noticias*, *El Poble Català*, *Vell i Nou*, *La Publicidad* y *La Veu de Catalunya*, pero también algunas madrileñas como *España* y *El Año Artístico* que tan sólo conocían al artista por algunas referencias, ya que éste aún no había llegado a Madrid y no sería hasta el año siguiente su primera presentación pública.

La revista artística *Vell i Nou* (48) y el diario catalán *La Veu de Catalunya* fueron los que más datos revelaron sobre las pinturas de Lagar. La primera publicaba el regreso del artista de Blanes y la preparación de la muestra, además de considerarle uno de los artistas más renovadores de España:

“Lagar es uno de los fauves de un mayor valor que ha tenido España, está dando una verdadera lección de energía y de renovación a muchos de nuestros artistas, que aún cierran los ojos por miedo cuando tienen que tirarse al agua” (49).

Esta misma publicación, en su siguiente número insistirá en la exposición de dibujos y pinturas del artista, a quien consideraba perteneciente a la escuela fauve, pero puntualizando que *“había suavizado más ciertas expresiones y con la materia sensibilizada expresa una visión normal de las formas”* (50).

Por su parte, *La Veu de Catalunya* publicaba, a primeros de septiembre, las exhibiciones más importantes de la temporada, encabezada por la de Celso Lagar a la que seguían las de Enric Casanovas, Pasqual Monturiol, Pinazo, La Sociedad de Artistas Vascos con Zuloaga, Galwey, Triadó, Gonzalo Bilbao y la Exposición de Les Arts i els Artistes, además de las exposiciones de algunos artistas extranjeros en las Galerías

Dalmau como la del cubista Gleizes celebrada en junio de 1916, la de Maria Laurencin, Duffi (sic) y la de los simultaneístas, aunque éstas últimas no se llegaron a realizar (51).

La muestra de Lagar celebrada en las Galerías Layetanas se componía de 34 óleos, 10 aguadas y 8 dibujos en los que se advierten los principales rasgos de vanguardia con los que había creado el planismo: el fauvismo, el cezannismo, el cubismo y el futurismo.

Al día siguiente de la inauguración de la muestra Joan Sacs publicaba un artículo “De la incorrección en el Arte Moderno”. El crítico de arte, seudónimo del pintor Felíu Elías, jugará un papel decisivo en la valoración de lo que será el arte de vanguardia en Cataluña. Elías, según Miquel Molins, “no se insertó en la operación noucentista” (52) aunque d’Ors lo incluyera en su Glosari de 1906. Amigo de éste, la relación entre ambos se rompería a causa de la aparición en la revista humorista *Papitu* de una caricatura de Junceda, que atacaba directamente a la Lliga Regionalista de Prat de la Riba. Joan Sacs, director de *Papitu* (1908-1911), se había decantado hacia la vanguardia europea. El distanciamiento con d’Ors no impidió que coincidieran en algunos puntos con el noucentisme. Su idea sobre el arte catalán, como la de los noucentistas, era alcanzar la modernidad aunque fuera a través del arte francés, principalmente, vía Cézanne por sus dotes de observación. En la *Revista Nova*, como dijimos más arriba, publicará lo que Miquel Molins, denomina “el intento de organizar coherente e históricamentente el conjunto de ideas e intuiciones hasta entonces dispersas” (53) sobre el cubismo que, más tarde, reuniría en su libro *La pintura francesa moderna fins al cubisme* (1917).

Valora el cubismo por su técnica como experimentación a la que tiende el arte moderno pero señalando el abandono de Cézanne por los cubistas. Para él la idea

cezanniana no está unida al cubismo ya que éste abandona toda la estética del pasado. La pintura cubista por ser un arte que tiende a ser intelectual y conceptual se presenta, en palabras de Joan Sacs, *"inteligible y monstruosa"* (54). Se opone a Cézanne, en quien el sentido geométrico de sus formas no se deriva a líneas sino a volúmenes como el cono, el cilindro, el cubo y la esfera. La afinidad del cubismo, según Joan Sacs, está en el simbolismo de Rimbaud y Mallarmé puesto que el cubismo en su pretensión a lo sintético o simbólico es como *"una distensión del simbolismo literario"* (55). Después de la escuela impresionista, el arte influido por el simbolismo *"no descubre nada, sólo disecciona, analizan, exploran y profundizan en las nuevas adquisiciones"* (56) mientras que a partir de Cézanne y los impresionistas la pintura es más expresiva aunque su corporeidad y poder de construcción cezanniana inciten a algunos cubistas a adoptar extrañas formas.

De aquí que Sacs, en su artículo sobre la incorrección en el arte moderno, parta de los impresionistas, simbolistas y la pintura fauve que recibió de Cézanne *"su credo que es la misma evidencia para los que saben ver... Tenemos, pues, que la asimetría, la deformación y el esquematismo de la pintura moderna tienen su razón de ser"* (57).

Precisamente, el primer artículo que se escribe sobre la Exposición de Lagar será el de Sacs, quien augura la valentía de sus obras: *"Ninguno de nuestros pintores ha pintado como este 'fauve', este 'feroz' Salmantino. Hay que compararlo con los franceses. Tal vez Oton Friez, Hayden, Camoin... muchos otros"* (58); además de intuir en ellas un acercamiento al cubismo que considera como interrumpidas inconsciencias de Lagar que han de evolucionar a un arte propiamente dicho del autor, porque son recuerdos de su estancia en París.

El crítico también alude a la problemática que sostenía el discurso noucentista con la pintura cubista. Desde las primeras llamadas de Doménec Carles, en *La Veu de Catalunya* (1911) ante la aparición del cubismo; las de Rafael Benet y Vancells ante la

preocupación del cubismo cuyos orígenes no se encontraban en el carácter latino sino en la propia tradición francesa del arte de Poussin, Corot, etc.; pasando por las teorías de críticos catalanes como Joaquín Folch i Torres, quien defiende un arte nacional, o las de Josep M. Junoy, partidario de un arte mediterraneísta, hasta llegar a las del propio d'Ors, quien entiende el cubismo como una escuela que carece de ritmo y armonía, cuyo cerebrismo renuncia a los sentidos y tiende a la abstracción, proclama una variante, el estructuralismo, que expande al idealismo que existe en el noucentisme.

Joan Sacs reparará en los fuertes colores de los cuadros de Celso Lagar en donde se aprecia un fauvismo llegando a la aproximación del arte de Cézanne, eliminando la vía primitivista de Gauguin, a quien el mismo Joan Sacs había considerado como "*un vicio deformista*" (59). El arte de Cézanne, sobre todo en su última etapa, sufre algunas deformaciones que son entendidas por Sacs como inconsciencias a diferencia de las reflexivas de Gauguin que denomina "*literatura imaginada*", mientras que la del primero será plástica (60).

El crítico muestra el arte de Lagar vía Cézanne por su aproximación a la estructura espacial del pintor provenzal aunque Lagar aún no ha abandonado la tendencia primitivista de sus primeras composiciones como determinan los dibujos de desnudos femeninos que aparecen publicados en *Vell i Nou* aludiendo, precisamente, a esta exhibición en las Galerías Layetanas:

"Pero es que la pintura de este adolescente que exhibe sus obras por segunda vez, tiene otras filiaciones: el cubismo. Sus veleidades cubistas son notorias, aunque intermitentes. Su 'fauvismo' o ferocismo está más cercano a Cézanne que a Gauguin: es más estructurista que primitivista" (61).

Continuando el orden cronológico de las crónicas que aparecieron en torno a la Exposición de Lagar, la siguiente fue la de Romá Jori, periodista y crítico de arte afín a

las teorías noucentistas de d'Ors. El artículo de Jori presenta la primera reflexión sobre el planismo de Lagar, partiendo de comentarios del arquitecto Gaudí, quien al examinar sus obras reparó en la tendencia analítica por su construcción, más que en la sintética, teoría ésta a la que se inscribía Lagar: *"Precisamente... Salamanca ha sido tierra de grandes analistas"* (62).

Ante la opinión del arquitecto, Romá Jori se planteaba una disyuntiva, creer en la obra de un fauve como analítico o aceptar la síntesis de las formas a pesar que lo que más le interesa es el color de las obras de Lagar por su capacidad para ofrecer sensaciones. El cubismo al ser un arte cerebral que, como sabemos, para el grupo noucentista no produce la sensibilidad que busca, Jori ante estas composiciones donde el cubismo y el futurismo están presentes se detiene en los colores idóneos para adquirir la armonía en las formas de los objetos. Sin embargo, esa armonía ha de encontrarse en la composición general y no individualmente en cada objeto porque destruye la expresión que inmediatamente lleva el arte a la fatiga, al tedio, como sucede en las academias de Bellas Artes. Al respecto, Romá Jori se había referido con anterioridad al hablar del cubismo a la Exposición de Dalmau en 1912. El crítico ponía como ejemplo un cuadro de la Pasión de Memling, de Turín y escribía:

"Todo está desproporcionado. Toda la ciudad amurallada se presenta ante nuestros ojos en una sabia y ponderada distribución. Toda la ciudad con sus edificios no es nada más que un motivo ornamental. Y el conjunto no puede ser más maravilloso. Queda la expresión del dolor, del carácter, en los rostros" (63).

Por ello, tanto el fauvismo, el cubismo como el arte moderno tienden a una reacción contra *"el amaneramiento. Como un grito contra los que se adormecen"* (64). Las nuevas concepciones pictóricas se interesan por la materia de los objetos como indicador

de una renovación del arte moderno. Los colores de Lagar tienen sentimiento, por ello, no es un arte cerebral como el cubismo, pero producen una “fatiga” que da validez a su modernidad: *“Però tenim de creure que és sana aquella serenor, aquell repòs de l’esperit? No podriem titular-lo potser peresa? tenim masa por d’inquietar-nos nosaltres mateixos per a despertar els nostres sentits adormits, volent, devegades, que’ns donguin les coses fetes, lins els sentiments, fins les sensacions”* (65). Por esta razón, el crítico dice que las obras de Lagar son inquietas por eso *“fugen tots quants tenen por del cansanci de sentir, com aquells que s’espanten de tenir de pensar”* (66). Finalmente, Jori alude a la influencia directa de Cézanne como cualidad y no como deficiencia porque, como ya sabemos, la obra de Cézanne fue aceptada por los noucentistas interesados en su estructuración geométrica de las formas (67).

La opinión de Jori es una interpretación más de la aceptación o adecuación del planismo al movimiento noucentista de donde se desprende que el arte de Lagar fue un medio más para difundir tanto procedimientos pictóricos como una estructuración geométrica, derivados de Cézanne y recogidos por los cubistas; los colores planos y puros procedentes de los fauvistas como para aspirar a una pintura donde los sentidos, la armonía, no son abstracción sino idealismo que se puntualiza en un artista español - por lo tanto, con orígenes latinos - y no de la escuela francesa.

Para el crítico del diario *El Progreso*, Celso partía de los impresionistas para terminar en teorías simplificadoras. Colores puros y trazos limpios en sus líneas formaban sus paisajes, aunque había otras obras que por su primitivismo le recordaban a figuras prehistóricas (68). De nuevo, se advertía en sus composiciones el fauvismo, el cubismo y el primitivismo que forman los elementos básicos de su planismo.

Antonio Vallescá, desde *El Liberal* de Barcelona, dirige su crónica a las dos poéticas que se adivinan en las composiciones planistas; una, con implicaciones del noucentisme y la otra, consagrada al arte de investigación de las modernas tendencias parisinas: *“A la pintura briosa, fresca y triunfante de sus paisajes de los Altos Pirineos, que une a la emoción y rica sensibilidad de sus primeros lienzos un mayor dominio de los medios y mayor fuerza perceptiva, jústase sus aproximaciones al cubismo, a la tendencia simplista, a la analítica y hasta diríase que en ciertas obras, sintiendo el pintor añoranza de su antiguo arte de la línea y de los volúmenes, la renueva su cariñosa solicitud y trata de ensamblarlo con el arte de los colores”* (69).

De estas dos concepciones, para Antonio Vallescá, la segunda no es aún decisiva, pero la primera, por su expresión sensitiva y la resolución en las líneas de sus cuadros, puede alcanzar a grandes artistas catalanes: *“no existe aún acuerdo definitivo; por encima de esa que podríamos llamar curiosidad inquieta de un artista de talento, que se aventura osadamente por los más peligrosos vericuetos sin sentir desmayos ni timideces ante lo desconocido, predomina una influencia que, naturalmente, tratándose de un artista formado al calor de la moderna pintura francesa, no puede ser otra que la del verdadero progenitor de esta que en otras épocas se hubiera llamado escuela.*

Esta influencia sentida sin abdicar de la propia manera de ser, ni sujetar a ella la personal observación ni los particulares puntos de vista, es la que guía al novel pintor, llamado indudablemente a ocupar un puesto entre nuestros artistas, por su sensibilidad, su ardimiento en la ejecución y su precepción justa y reflexiva, que le apartará a tiempo de las exageraciones de los caminos tortuosos” (70).

Efectivamente, como veremos más adelante, el planismo terminará muy pronto y sólo en raras ocasiones volvería a practicarlo su autor.

Otro de los grandes críticos noucentistas fue Joaquim Folch i Torres, escritor de *La Veu de Catalunya* y difusor, según Mercè Vidal, “de las teorías más influyentes en jóvenes artistas defendiendo la solidificación de un arte nacional” (71). Ciertamente es que la fidelidad de Folch i Torres suponía una relación entre la cultura y la ideología política donde el patrimonio cultural de Cataluña respondía a la proposición del carácter nacional, es decir, al mito de lo popular. Esta defensa por el arte nacional con base noucentista se advierte en la crónica que le dedica a Celso Lagar, en quien observa un carácter puramente sensitivo: “*Les coses que el ha vist s'ha admirablement adeletat, son les fórmules d'una sensibilitat nova, sobre les quals, posats a considerar i admetre la pintura com a una art de pura sensibilitat*” (72).

Aunque, efectivamente, reconoce la corriente a la que pertenece el arte de Lagar, no desmiente que su influencia no deja de ser francesa y, por ello, su falta de carácter nacional: “*L'art d'en Lagar pertany a aquesta corrent subjectivista que, reaccionant contra l'objectivisme impressionista, ha portat com a darrera conseqüència, el cubisme. Entre el treure de la realitat, els ritmes i les harmonies que hi ha en ella, o el fer la realitat per a produir un ritme ideal, hi va un abim profundíssim que separa de cop aquesta pintura de la dels grans mestres del segle XIX.*”

Dins d'aquesta corrent subjectivista, En Lagar es un pintor traçut i dintingit. Hi ha en les seves obres, tal vegada mes fórmules de frescor i d'ingenuitat que frescor propiament dita. La natura és vista por ell a través del record de les petites sales d'exposició dels marxants distingits de París, i no obstant, i les seves grans dots de pintor, la pintura d'En Lagar se la sent excessivament preocupada” (73).

Si para gran parte de la crítica catalana el arte de Lagar podía admitirse porque gozaba de ciertos elementos próximos al noucentisme, otros miembros más académicos

como Martí Casanovas (74) veían en el planismo una de las últimas novedades de “la imaginación ultra-cubista” y por ello defendían la crítica tradicional frente a los que amparaban la vanguardista:

“Curiosa - curiosísima; así, en superlativo,- la fiebre y el diseño revolucionario, terriblemente de nuestra crítica. Que ahora, sin embargo, acaba de causarnos una inexplicable decepción.

Ni 'como un' revolucionario, ni 'como un' radical ninguno la ganará a ella. Un día alguien tiene la idea, un poco temeraria, de pronunciar, delante de nuestra crítica una palabra sola: decoración. ¡Qué va a decir! ¿qué campo no abriría con ésta para las especulaciones estéticas y sociológicas?... Pintura plana: los muros deben horadarse, ¿qué es eso de pintura de caballete? y las anatomías llegan hasta el inofensivo coleccionista, digamos de una manera muy grave, que los cuadros por nada influirán en la estética doméstica, y que no se ha preocupado con todo eso (no cabe decir el pasmo ante esta furiosa diatriva, cundió entre la honorable comunión impresionista). Nos traen el cubismo y también quieren serlo; y Gaudí ya les parece académico. ¿Nunca se ha visto nada más sabio que el cubismo?...

Vengan, vengan cubistas, buenos y dolientes que todos caben allí. Un día expone Celso Lagar, y las exclamaciones paradójicas brotan de una manera espontánea y viva- genial, sencillamente genial, este chico. No tanto, pensamos nosotros, un poco temerosos ante esta furiosa oleada. No tanto, dicen ahora ellos mismos, no tanto. ¿Qué habrá pasado desde entonces? Qué le pasará a este pobre Lagar, casi genio ayer; hoy presentándose ante nosotros como un ser casi vegetativo...

No sabemos, aún; tal vez alguna última imaginación ultra-cubista que no conocemos, ¿que haga académico al mismo cubismo? Quizá fuera demasiado. Quizá, (digámoslo muy bajito, bajito) que nuestra crítica se hace académica. Eso, sencillamente sería fatal; faltos de los aires nuevos que ella nos trae, nos asfixiaría. ¿Qué será?” (75).

La primera aparición pública en la Galería Dalmau de Josep Dalmau fue decisiva para Celso Lagar, quien en tan sólo un año conseguiría preparar tres exposiciones

individuales, una en Gerona y dos en Barcelona. Ésa de las Galerías Layetanas era su cuarta exhibición realizada en tierras catalanas. La presentación del catálogo fue muy breve, en la portada aparecía el título de la muestra, *Exposició Cels Lagar*, un dibujo del artista y el lugar de la muestra, (Galeries Laietanes: Granvía, 613: Barcelona. Del 23 de Setembre al 14 d'Octubre de 1916). En el interior del mismo se enumeraban los títulos de 34 óleos: *Jugadors d'Hostal*, *Mademoiselle Suzanne*, *La Montanya de Luchon* (Hautes Pyrennées), *El Riu* (Girona), *El Tren de França*, *Camí de Sant Daniel*, "El Trigal", *El "Pont-neuf"* (Col·lecció particular), *Nu*, *Les noies fent punta*, *Ensaig de llum per planisme* (Col·lecció Cherón, Galeriees des Indépendants), *Estudi*, *Estudi de paisatge*, *Taula de té* (Col·lecció particular), *Les amapoles*, *Flors*, *Natura morta de l'estatua*, *L'ampolla verda*, *Natura Morta del "Journal"*, *El Plat de pomes*, *La Noia de la cadira negra*, *Retrat de Xavier Montsalvatge*, *La Reforma*, *Casa de pagés* (Hautes Pyrennées), *Camí de la font* (Girona), *El Segador*, *Sant Pere* (Girona), *Iglesia de Santa Eulalia* (Horta), *Estudi de paisatge*, *El Molí*, *Les barques*, *La Iglesia*, *Nu* y *Gerro de flors*; 10 aguadas: *La cullita*, *Cap de nena*, *Natura Morta*, *Estudi pera el grupu tallat amb pedra "Le Printemps"*. 1914, *Maternitat*, *Paisatge de Blanes*, *Retrat d'un home*, *Venut*, *Venut* y *Venut*; y 8 croquis de desnudos.

El dibujo de la portada del catálogo sufre notables cambios si lo comparamos con las ilustraciones de la Galerías Dalmau en 1915. Ahora, la figura se ha vuelto más volumétrica y la simplificación de los rostros en forma de máscara primitiva y los rasgos de los cuerpos en 1915, se han transformado en notas más realistas, augurio de algunas de las composiciones que se presentaron en esta Exposición, en las que se observa un retorno a la forma y no una simplificación de la misma. Estas notas se dan en varios de

los cuadros presentados. Así, por ejemplo, partiendo de la obra nº 1 de la lista de obras, *Jugadors d'Hostal*, fue publicada en varias ocasiones, la primera en *Il·lustració Catalana*, el 8 de octubre de 1916 como motivo a la muestra, y la segunda en el artículo que Santos Torroella dedicó al artista en *El Noticiero Universal* de Barcelona, el 11 de julio de 1962.



Jugadors d'Hostal
(*Il·lustració Catalana*, Barcelona, 8- 9-1916)



Jugadors d'Hostal
(*Cat. Lagar y la Escuela de Paris*,
Salamanca, 1991)

Su paradero desconocido nos obliga, como ocurrirá en otras obras, a partir de un análisis, únicamente, a través de la forma. De tal manera, nos encontramos ante una composición cuyo tema había sido elegido por Cézanne en la década de los 90, *Los jugadores de cartas*, 1890-1892 (Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York) o bien, *Los jugadores de cartas*, 1890-1895 (Óleo sobre lienzo, 47'5 x 57 cm, Musée d'Orsay, París). Lagar, al igual que Cézanne, intenta integrar a los jugadores de cartas en un entorno natural representado por una ventana que se abre al espectador y por los numerosos objetos de la mesa como una copa o una

botella. Existen también varios dibujos sobre el mismo tema (76) en los que Lagar intenta reflejar la equilibrada armonía entre hombre y naturaleza.

El Riu (Girona) ocupaba el puesto nº 4 de la lista de obras presentadas en las Galerías Layetanas. Bajo el título *El pont* es publicada la obra en la revista *Vell i Nou*. Dos arcadas del puente dividen la composición en dos partes casi iguales. A través de ellas se agolpan las casas de la ciudad delimitadas por estructuras geométricas. En general, el artista tiende a una idea de superficie plana en donde se conjugan los tres volúmenes esenciales de Cézanne: el cilindro, la esfera y el cono. Por ello no es de extrañar la expresión de Xavier Montsalvatge: “*La belleza pura de la ciudad tampoco es descubierta, sintetizada, todo se ahoga dentro de un análisis perturbador*” (77).

Camí de Sant Daniel, (Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, Colección Particular, Barcelona) fue realizado durante su estancia en Gerona, en 1915. Presentado en su Exposición de La Cantonada en mayo de 1915 y, ahora, de nuevo en las Galerías Layetanas con el nº 6 junto a *El Riu (Girona)*, *El Tren de França* y *San Pere de Galligans*, cuenta Xavier Montsalvatge (78) que también se expusieron en la Galerie des Indépendants de París en 1916, dato que no hemos podido corroborar pero sí cotejar con el propio catálogo de la Exposición de las Galerías Layetanas (1916) donde una de sus obras *Ensaig de llum per planisme* aparece un paréntesis que indica su pertenencia a la Col·lecció Cherón, de les Galeries des Indépendants.

Siguiendo con el artículo de Xavier Montsalvatge, éste nos describe cómo Lagar se sumerge por tierras gerundenses donde su arte “*cerebral, profundo y áspero*” (79) intenta

corresponder con el paisaje catalán. Montsalvatge advierte dos formas de analizar el color de Lagar, la primera procedente del Midi Francés, donde sus obras son más luminosas, y la segunda, derivada de los tonos oscuros, negros y mates de la tierra castellana. Se eligen, pues, las obras coloristas aunque estén trazadas con breves pinceladas pero dan la visión completa del paisaje como en este caso. La temática no puede ser más noucentista, Lagar presenta el amplio valle catalán con sus casas e iglesia donde se encuentra paciendo un rebaño de ovejas y un pastor bajo un árbol toca placenteramente una flauta. No es de extrañar que los noucentistas, en concreto, d'Ors alertase a Sunyer al ver los cuadros de Lagar, quien presenta un paisaje similar a *La Pastoral* (1910-1911) (Óleo sobre lienzo 106 x 152 cm, Colección Juan A. Maragall, Barcelona). Lagar presenta las notas-clave de los mediterraneístas, un idealismo de la naturaleza visto a través de un paisaje plácido, inmerso en la mirada del clasicismo de Cézanne, del primitivismo de Gauguin, de las pinturas de Matisse o André Derain, camino que seguirán otros pintores catalanes de esta época como Ricart, Josep Togores, F. Vayreda, M. Llavanera, J. Mercadé, R. Benet, M. Espinal o D. Carles (80). Lagar se adscribe a esta visión mediterraneísta del paisaje donde la naturaleza es captada por los noucentistas como "*fundamento de la cultura y como base de la unidad nacional*" (81).

El "Pont-Neuf" presentaba el nº 8 del catálogo y pertenecía, según indicaba el artista, a una colección particular. Probablemente, hoy en día, es conocida bajo el título *Paisaje del Sena*. Pertenece a la serie de composiciones realizadas durante su período parisino entre 1914-1915. Lagar muestra un día gris típicamente parisino tomando como protagonista al Pont-Neuf. Desechando la técnica de los impresionistas, Lagar recurre

directamente a la poética de Cézanne, donde sus pinceladas, en concreto, las de los árboles son grandes unidades de color que se integran unas con otras. No obstante, recurre a los colores puros de los fauves. Siguiendo su técnica planista Lagar defiende, ante todo, grandes masas planas de color delimitadas por finas líneas que determinan esas estructuras cromáticas que desarrolla un esquema geométrico, próximo a cuadros de Cézanne y Derain.



Paisaje del Sena

(Óleo sobre lienzo 61 x 73,5 cm. Col. par.).

Más evidente, si cabe, es la geometrización a la que su técnica aplicada en una de sus obras planistas más tempranas, bajo el título *Ensaig de llum per planisme*, (Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm) (82). Con el nº 11 y perteneciente a las mencionadas Galleries des Indépendants, Colección Cherón fue publicada en la revista de arte *Vell i Nou* (octubre de 1916) bajo el nombre de "Pintura". Si Lagar toma todos aquellos recursos que le sirven para expresar su poética planista, ahora se decanta por los lenguajes más avanzados como eran el cubismo y el futurismo. Partiendo de un protocubismo donde se

analizan los planos en su esquema geométrico para rehacerlos más tarde, Lagar en su estudio de luz sobre planos presenta una atmósfera constituida por amplios planos donde sitúa en primer lugar a una muchacha ante una mesa con un plato de frutas, una botella y una silla. La cabeza de la muchacha mantiene la misma postura que en sus primeras composiciones derivada de los rostros ovalados y los finos trazos de las caras de Modigliani. Bajo una leve inspiración futurista, cuya técnica debió conocer en 1912, cuando los futuristas italianos realizan su muestra en París, Lagar desdobra el rostro de la muchacha para ofrecer un efecto de la luz o bien dar una pequeña visión de movilidad o dinamismo. Partiendo de la preocupación de los volúmenes de Cézanne y acercándose a una visión múltiple de los objetos, la luz irradia sobre la figura y el bodegón descomponiéndolos en planos facetados precubistas.



Ensaig de llum per planisme
(*Vell i Nou*, Barcelona, 1-10-1916)

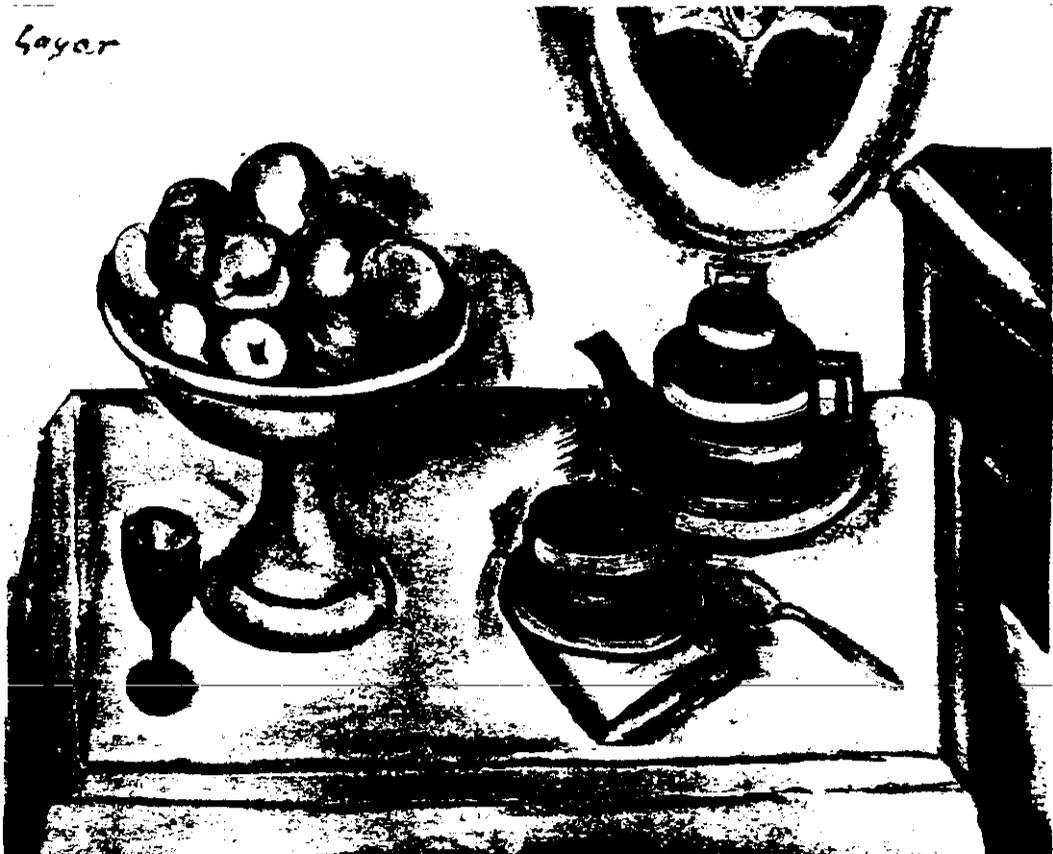
Estudi de paisatge es el título de dos obras presentadas en las Galerías Layetanas, con los números 13 y 23 del catálogo. Fue publicado en *Vell i Nou* con motivo de la muestra, bajo el nombre *Els arbres*. Lagar, al igual que Derain en *Pinar Cassis* (1907) (Óleo sobre lienzo, 54 x 65 cm, Museo de Cantini, Marsella) resuelve la problemática del espacio pictórico a través de la recuperación de la forma como, mucho antes, Cézanne había iniciado la misma tarea como en *El gran pino* (h.1896. Óleo sobre lienzo 84 x 92 cm, Museo de Arte Sao Paulo).

Sin embargo, esta obra se puede asociar al reinante noucentisme catalán, no sólo por reunir algunas de las características del movimiento como líneas las formas convexas y sencillas, la linealidad de Sunyer procedente de sus pastorales clásicas y de modelos matissianos durante su época 1905-1906, sino también procedente de la tradición cultural catalana como son los murales románicos de la región que ofrecen ese sentimiento del paisaje idílico al que se adscriben todos los noucentistas. En concreto, podemos remitirnos a obras realizadas en ese mismo año por artistas noucentistas como Sunyer, en su *Paisaje de Fornalutx con el pueblo al fondo* (1916), (Óleo sobre tela, 100 x 126 cm, Museo de Arte Moderno, Barcelona).

Siguiendo el orden de la lista de obras, la siguiente *Taula de té* con nº 14 (83) pertenecía a una colección particular como indicaba Lagar, conocida hoy en día con el nombre *La Cafetière* (Óleo sobre lienzo, 58'5 x 81'5 cm, Colección C. Kalman, Londres).

Bajo la armonía de dos gamas de colores, amarillos y azules, Lagar presenta al espectador una mesa con un frutero, una copa, una tetera, una taza y una cuchara. Inspirado en tonalidades claras, los colores se extienden en su planitud de una manera

decorativa procedente en sus orígenes del Art Nouveau, de los Nabis y de la pintura neoimpresionista o de los propios noucentistas. De nuevo, podemos destacar la influencia del maestro de Provence como punto de partida del arte constructivo que, según Lagar, muestra en los objetos *"su valor arquitectónico y estructural"* (84). Los volúmenes existentes entre unos objetos y otros son denominados por Lagar como *"interiores"* porque son *"la compenetración del ambiente y el aire dentro de una superficie plana"* (85).



La Cafetière

(Óleo sobre lienzo, 58'5 x 81'5 cm, Colección Kalman)

A través del color, como ya descubrió Cézanne, se consigue unir diferentes estados, lo duro con lo blando o lo áspero con lo suave, porque el color entra en

contacto con las cosas. De esta manera, vemos cómo Lagar capta estas sensaciones en los colores de la cafetera, azul y amarillo, y los de las manzanas. Ambos se integran en uno mismo aunque existan diferentes calidades, las blandas y suaves manzanas con la dura porcelana de la tetera y la taza.

Les Flors ocupa el nº 16 en el catálogo de obras y aparece publicado en el número 34 de la revista *Vell i Nou*. El artista ofrece al espectador un bodegón compuesto por un jarrón de flores y un libro encima de una mesa. De nuevo, se remite al bodegón para expresar una estabilidad que queda marcada en el jarrón con flores ya que divide la composición en dos partes iguales. Las manzanas y los objetos de cocina de Cézanne son sustituidos por un libro y varios elementos que se asemejan más a las obras de naturalezas muertas de Matisse como en *Natura morte à l'harmonium* (1900).

Con el nº 17 del catálogo aparece *Natura Morta de l'estatua*, obra no localizada aunque sí hemos encontrado un dibujo con el mismo tema, quizás un estudio preparatorio (86). Muy diferente a la obra anterior, el artista inicia otro análisis de la forma en los objetos a través de luz. Ésta parece provenir del lado izquierdo de la composición proyectando sobre los objetos varios planos rectos que siguen la misma dirección parándose tan sólo ante la fuerza de una línea convexa. Se puede advertir, también, en esta composición una de las características tempranas del planismo de Celso Lagar, las formas cuadrículadas que aparecen en la superficie de la obra, recurso que había sido utilizado, anteriormente, por cubistas como Juan Gris, Picasso, Derain... y será empleado, posteriormente, en las obras de Rafael Barradas, Torres García o Joan Miró.



Natura morta de l'estatua

(No localizada)

El *Retrato de Xavier Montsalvatge* es uno de los pocos personajes conocidos que se conservan de esta época. Amigo, en su juventud, desde su estancia en Gerona (1915) y uno de sus mejores apoyos para integrarse en el ambiente cultural de la ciudad, Lagar nos presenta al escritor sentado y apoyado en una mesa. En este cuadro se pueden observar los dos lenguajes principales del planismo de Lagar. En un primer plano, el primero, la figura de Xavier Montsalvatge y la mesa con tres libros superpuestos, el artista se adscribe al modelo clásico de la representación de la realidad a través de la recuperación de la forma. La técnica impresionista de pequeñas pinceladas de color sirve de base para crear una pintura en pequeños módulos de color semejantes a los de Cézanne o a los de los fauves como en el retrato *Lucien Gilbert* de Derain (1905) (Óleo sobre lienzo, 81'3 x 60'3 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York). En un segundo plano, nos encontramos con un nuevo intento de planismo más puro donde varias líneas proyectan planos en forma de zigzags que rompen con la quietud y el

descanso reposado del retratado, así, surge la sensación de movimiento y perturbación. Dicha exaltación se ve aumentada en el primer plano con la colocación invertida de los tres libros, que en cierta manera, vienen a romper el equilibrio del que gozaba el retratado.



Retrato de Xavier Montsalvatge

(Óleo sobre lienzo, 58 x 67 cm, Col. part., Barcelona)

Se conoce otro retrato de Xavier Montsalvatge (1915) que también pertenece a la familia Montsalvatge. Se trata de un dibujo realizado a la técnica de aguada. Es un dibujo más fiel al modelo y quizá con técnica más académica aunque sigue observándose un dibujo lineal, rápido y realizado a pequeños trazos.

Otro tema de paisaje fue el marino, bajo el título *Les barques* y con el nº 31 en el catálogo, Lagar nos ofrece una visión de los pequeños pueblos costeros catalanes. Continúa la misma técnica de simplificación de la forma a través de la estructuración geométrica de los objetos, en este caso las casas en un segundo plano, mientras que las barcas marineras y sus velas ocupan el primer plano (87).

En cuanto a las aguadas y los dibujos localizados de esta Exposición en las Galerías Layetanas en 1916 destacan, principalmente, una naturaleza muerta a la técnica a la aguada y tres dibujos. De éstos últimos, dos fueron publicados en la revista *Vell i Nou* (88) y el tercero es el dibujo de un hombre con el nº 7, bajo el título *Retrat d'un home*.

En la lista de las aguadas *Natura Morta*, (Collage y aguada sobre papel, 32 x 24 cm, Subastas Hotel Drouot 30-5-1990) ocupa el nº 3 del catálogo. Se trata de uno de los pocos collages, tal vez el único, que Lagar realizó durante su periodo en España. Si bien la incorporación de Lagar al cubismo es de una forma muy personal y, en pocas



Celso Lagar. *Natura Morta* (1916)



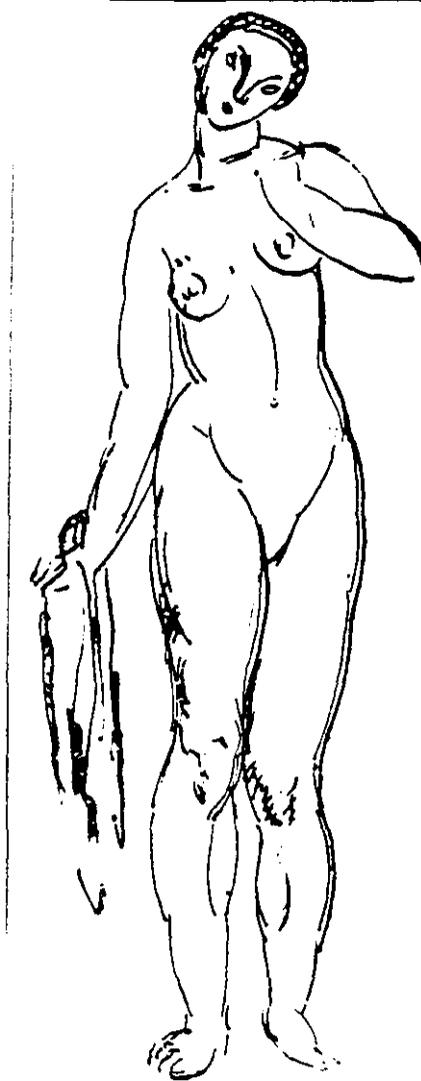
Rafael Barradas. *Collage Naipes y carta Torres-García*, 1919

ocasiones, logra integrarse de lleno en el movimiento, en esta obra ocurre lo mismo. Es la recapitulación muy personal del cubismo sintético por la incorporación del papier collé. En estas composiciones el espacio pictórico se hace aún más plano, aunque se buscan otros elementos para dar relieve como el color, las sombras, las luces o la superposición de planos. Algunos de estos recursos son los que toma Lagar para componer este collage. A través de dos etiquetas - una de ellas, tomada de un líquido para fijar el papel fotografiado y, la otra, parece ser una muestra de un cartón de tabaco - que componen los objetos principales de la composición: una botella y una cajetilla de tabaco; Lagar recurre al sombreado y a las superficies planas formadas por ángulos recortados planos para dar sensación de relieve.

Esta obra se asemeja, por ejemplo, a las que su amigo, el uruguayo Rafael Barradas, realizará también en su estancia madrileña como *Collage*, 1918 (Acuarela y collage sobre papel blanco, 23 x 29 cm, Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales, Montevideo) o *Collage Naipes y carta Torres-García* 1919, (Acuarela y colega sobre cartón, 58 x 50 cm, Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales, Montevideo)

Respecto a sus tres dibujos, de nuevo hemos de remitir a su amigo Modigliani, quien en su concepción de la figura humana, sobresale el estudio de sus cabezas. Inspirándose en la misma postura inclinada de las cabezas del pintor italiano, Lagar continúa aplicando aquellas notas de su amigo que quedaron grabadas en su memoria durante su estancia parisina. El rostro, convertido en una máscara africana, queda simplificado a cuatro elementos, los ojos, la nariz, la boca y el peinado de la figura

semejantes al dibujo *Cabeza y hombros de frente* nº 132 de la Colección Paul Alexandre
(Lápiz graso, 42'6 x 26'3 cm).



Desnudos

(*Vell i Nou*, Barcelona, 1-10-1916)

En cuanto a los cuerpos de las figuras se advierten, todavía, algunas notas modiglianescas como la redondez de los pechos o las amplias caderas. Sin embargo, algo ha cambiado; en primer lugar, nos encontramos con un cambio de postura, la mujer está sentada o bien porta una especie de paño y, en segundo lugar, los trazos firmes que

componían sus primeras obras son ahora más numerosos lo que aumenta las proporciones de las figuras. Por tanto, no es de extrañar que la crítica coincidiera en el primitivismo de sus figuras: "*Tienen todas ellas no se qué de hombres y mujeres prehistóricos. De aquellos hombres de abultadas formas y desproporcionada complexión. Recuerdan esas figuras, prototipo de hombres de una época determinada que hallamos en las viejas inscripciones, mausoleos y jeroglíficos*" (89).

Por último, el dibujo *Retrat d'un home*, Lagar lo presenta de perfil en la mitad de la composición mientras que, en la otra mitad, está ocupado por un bodegón que se queda en un segundo término. Mediante firmes trazos de líneas curvas y rectas compone la obra. También se advierte la existencia de una voluntad de descomposición de la forma en pequeños trazos geométricos para componer la figura en formas planas angulosas y circulares.



Retrat d'un home

(Dibujo, 36 x 29 cm.. Cat. *Lagar*, Salamanca, 1997)

VI.3. POSICIÓN DE CELSO LAGAR EN LA VANGUARDIA MADRILEÑA (I)

Motivado por el ambiente artístico de la capital de España hacia el mes de noviembre abandona su residencia en Barcelona con el fin de instalarse en Madrid y realizar su primera Exposición individual aunque antes, en el mes de enero, participaría en la Exposición de Legionarios.

Madrid representaba para los artistas uno de los principales lugares artísticos en donde por su oficialidad, si se triunfaba se alcanzaba la fama y con ella la venta de las obras. Sin embargo, por aquel entonces, Madrid no posee ni burguesía o clase social capaz de respaldar los trabajos de los más adelantados a la modernidad ni, menos aún, un mercado artístico comparable al de Barcelona. El ambiente artístico de la capital sigue dominado por las exposiciones nacionales que muestran el figurativismo y el anecdotismo regionalista de los artistas de la periferia que confluyen en el Retiro madrileño. A pesar de la capitalidad de la ciudad, ésta seguía siendo una urbe intelectual muy pequeña donde el mundo de las artes y de las letras abría poco a poco sus puertas a la renovación cultural. La tertulia más antigua era la de Ramón en el Café Pombo. Desde su fundación en 1915, Ramón se convirtió en el pontífice de estas reuniones y fue allí donde comenzó a consolidarse el germen de la vanguardia madrileña que poco después sería sustituida por otra de mayor empuje, la presidida por el portavoz del ultraísmo, Rafael Cansinos Asséns.

A partir de 1917, Lagar comenzó a asistir a la tertulia de Pombo los sábados por la noche. Quizás fueron sus intervenciones públicas en la capital - la Exposición de Legionarios, la de la Galería General de Arte Moderno o la Exposición de Ciegos - lo

que motivó sus apariciones en Pombo, lugar donde pudo conocer a más artistas e intelectuales. Pero, como su fundador indica, Lagar fue un pombiano de segunda hora. No perteneció a la primera proclama de Pombo, consolidada en el mismo año de su nacimiento, sino a la segunda de 1916 aunque historiadores como Narciso Alba la sitúan en 1910 (90). Así quedó imprimido en el primer libro de Pombo en 1918, (Madrid. Imprenta Mesón de Paños, 9). En realidad, era “el café y botillería Pombo”, no se trataba de un Ateneo sino, según las palabras de su fundador era *“como andén de la vida, como lugar en que entrar y no ser nadie, sino uno mismo... Pombo nunca ha tenido normas, ni programas, siendo fiel al lema español de la individualidad... la única lucha seria de Pombo es contra el amaneramiento”* (91).



Una fantasía de Celso Lagar sobre Pombo
(*La Sagrada cripta de Pombo*, Tomo II, h. 1926, p.383)

Más tarde, en otra versión, Ramón redactaría otro texto para Pombo en el que dejó reflejado un dibujo de Celso Lagar bajo el título *Una fantasía de Celso Lagar sobre Pombo* (92). El artista, que pasó algunas de sus horas dibujando en colectivo como era costumbre, dejó inmortalizada como si de una instantánea se tratara a una pareja, quizás él mismo junto a su esposa, alrededor de una botella y una copa. Se trata de un breve apunte en el que se dejan sentir fugaces trazos discontinuos que nos aproximan a notas expresionistas. Ramón se encargaría también de dedicar varias páginas con fotografías de todos aquellos que pasaron por la tertulia; entre ellos se encuentra la de Celso Lagar (93).

La aparición de nuevas salas de exposiciones en Madrid así como el aumento de sus exhibiciones renovaba el ambiente artístico. Los salones Vilches, el Salón de Arte Moderno, el Salón Iturriz, las salas del Hotel Palace,... así como el Círculo de Bellas de Artes que, en 1916, iniciaba la formación de un comercio artístico en la capital (94), invitaban a los artistas más destacados de la Península, al tiempo que otros intentaban introducir su arte en Madrid como el vasco o bien la colonia extranjera procedente de Europa o Hispanoamérica, la gran mayoría refugiados de la Gran Guerra europea.

No obstante, con los últimos acontecimientos de este conflicto, nuevas fuerzas que habían ido cuajando en años anteriores se sintieron fuertes para salir a la luz, hecho éste que propició la aparición de la nueva intelectualidad española (95). Será precisamente aquí, dentro de este mundo, donde Celso Lagar pasó su primera estancia madrileña. A pesar de la neutralidad que Alfonso XIII había tomado ante la guerra, la división española entre germanófilos y aliadófilos se convirtió en una batalla ideológica entre los intelectuales (96). El nuevo rumbo que toman los acontecimientos políticos se

convierten en el primer eslabón de la difusión de la ideas aliadófilas momento en el que se organiza La Exposición de Legionarios (97). La participación de Celso Lagar en esta muestra vino a ser un gesto aliadófilo que se complementaría con su asistencia al acto que la revista *España* celebraba en el Hotel Palace.

Después de esa integración política a la causa aliadófila, Lagar inaugura su primera exposición individual en la Galería General de Arte, en la plaza de San Miguel, nº 8. Ésta era la primera vez que exhibía en Madrid su colección particular compuesta por obras planistas .

Al igual que en Barcelona cuya presentación oficial había corrido a cargo de Josep Dalmau, en Madrid, otro galerista, el director de la Galería General de Arte había iniciado, a partir de entonces, un programa de exhibiciones donde todos los artistas, ya fueran académicos, modernos o ultramodernos podían mostrar sus obras cada 20 días. Dicha labor había comenzado, como dijimos más arriba, en 1916 por iniciativa del Círculo de Bellas Artes, cuya organización había decidido realizar exposiciones permanentes cada quince días con un carácter de comercialización de sus obras.

Fue, precisamente, el lugar más apropiado de toda la capital para las composiciones de Celso Lagar con la peculiaridad de que su muestra se desarrolló en los meses de marzo y abril, coincidiendo el último mes con la Exposición de arte contemporáneo que organizó la misma galería donde se exhibieron más de 130 obras de Padrilla, Chicharro, Ferrant, Plasencia, Poy Dalmau, Alcalá Galiano, Santa María, etc. Al lado de estas obras, que representaban un arte reconocido por la crítica y el público, se encontraban las manifestaciones vanguardistas de Celso Lagar así como las de otros artistas más jóvenes como Antonio Jiménez, Fuster y Benito Tegeria. También en el mes

de abril se pudieron ver las composiciones de la recién creada Asociación de Artistas Argentinos (98) en el Salón del Palace Hotel que ofrecía unas obras con fuertes connotaciones del impresionismo francés, menos semejantes a las de la escuela planista de Lagar, lo que nos sigue confirmando el carácter vanguardista de Lagar así como la introducción en Madrid del primer ismo español.

Preguntarnos si Madrid estaba preparada o no para recibir el planismo resulta un poco ambiguo aunque la fuente principal de la que partamos sean las crónicas artísticas. No obstante, a través de ellas podemos vislumbrar cómo se entendió la llegada de este primer ismo a la capital. Todas ellas parten de un mismo punto de vista, el arte de Lagar es extravagante, ultramoderno y pertenece, principalmente, a las escuelas del cubismo y del futurismo. Sin embargo, su modernidad, es decir, su estilo personal produce tal confusión que es incomprensible y de ahí su total rechazo.

El primero en alzarse contra la Exposición de Lagar fue el crítico José Blanco Coris. Para éste, el joven artista salmantino tenía dotes para el dibujo y así lo demostraban algunos de sus dibujos como el nº 30 titulado *Cabeza*; sin embargo, todo lo demás tenía un estilo propio, su planismo, que según el crítico *“ni parece a Picasso ni a Boccioni, ni a Carrá ni a Severini; pero va tras ellos, labrándose una personalidad, no para ingresar en la Academia de San Fernando, sino para figurar al lado de nuestros más exaltados futuristas de la pintura española”* (99).

Ciertas son algunas de las palabras que publicaba el crítico (100), por un lado, el planismo de Lagar sí es un nuevo lenguaje personalizado y constituido a partir de registros cubistas y futuristas que supone una modernidad y una independencia artística de la que carecían otros artistas que exponían en la capital y, por otro, su adhesión a los futuristas españoles. Pero, ¿qué futuristas? Mientras que el planismo surgía desde 1915 y

se extendía por Cataluña, principalmente Barcelona y Gerona, nuevos ismos se irían agregando como el vibracionismo del uruguayo Rafael Barradas o el constructivismo de Torres García. Sobre todo, el primero, el formado en los principales núcleos futuristas europeos, el italiano y el parisino.

Sin embargo, los orígenes del movimiento futurista en España se remontan a 1909, cuando el líder del movimiento Marinetti hace público su manifiesto en París y Ramón Gómez de la Serna lo recoge en la madrileña revista de su padre; al año siguiente, Ramón escribirá su propia proclama, al lado de la que el futurista italiano había dedicado a los españoles mientras que en Barcelona, ese mismo año *La Veu de Catalunya* se hacía eco del Manifiesto de los pintores futuristas. El siguiente hito fue la Exposición futurista de París en 1912, evento del que llegaron a los diarios de Barcelona algunos de los párrafos del texto del catálogo. Igual que pasó con el cubismo, el noucentisme se encontró con la primera horda futurista a la que no acogería con mucho entusiasmo aunque d'Ors la mencionase en su Glosari. Sin embargo, serían algunos artistas peninsulares que volvían de Italia y París quienes muestran los primeros detalles futuristas en las artes plásticas españolas, ya sean periodísticas o reflejadas en las obra de arte: Doménech Carles, Enric C. Ricart, Rafael Sala, Rafael Barradas y Celso Lagar. También algunas revistas se harán eco del movimiento como las catalanas *Revista Nova*, donde participó Celso Lagar, *Vell i Nou*, *La Revista* o *Themis*.

Mientras que todo esto había ocurrido en Cataluña, Madrid contaba con dos precedentes, la publicación de los manifiestos futuristas que no alcanzaron ningún eco significativo y la Exposición de los Pintores Íntegros, organizada igual que la anterior, por Ramón Gómez de la Serna. Las obras más polémicas de la muestra fueron las de

Diego Rivera vista como una interpretación de técnica mixta de futurismo y cubismo. Esta interpretación que se realizó del cubismo donde se incluía, también, el futurismo pasó a ser para los críticos una de las constantes en las crónicas artísticas aunque; dicho término fue mencionado en varias ocasiones, uno de las más tempranas fue en 1913, en *El Año Artístico* de Gabriel García Maroto (101). Más tarde, sería su amigo José Francés, quien atraído por la idea del *Año Artístico* de Maroto comenzaría en 1915 el suyo propio, donde también mencionaría al movimiento futurista (102).

Por tanto, fue con la muestra de Celso Lagar, en marzo de 1917, en la Galería General de Arte Moderno cuando la crítica hablará de nuevo de pinturas futuristas, a diferencia de Barcelona que habiendo presentado casi las mismas obras, no se habían apreciado notas del futurismo en las obras de Lagar, lo que nos sugiere las siguientes preguntas; en Barcelona, no se quieren apreciar las notas futuristas en el planismo de Lagar, porque no las hay, porqué no se las quiere reconocer ya que son contradictorias al noucentisme, movimiento al que Lagar se podía adaptar perfectamente, por el carácter de algunas sus obras o bien en Madrid se reconoce el futurismo a través del recuerdo de las obras presentadas en la Exposición de íntegros donde, principalmente, fueron calificadas las composiciones de Diego de Rivera como cubistas y futuristas, aludiendo quizás a su organizador, Ramón Gómez de la Serna, por el recuerdo que tenían de él por su publicación de los manifiestos futuristas o por las fotografías de obras futuristas presentadas en la prensa madrileña.

En realidad, estas obras planistas no tenían un marcado carácter futurista sino más bien, un cubismo muy personalizado con fuertes notas de color propias de los fauvistas. El concepto más claro de los críticos era la ruta vanguardista elegida por

Celso Lagar, es decir, su separación de la línea tradicionalista y anecdótica. El propio artista respondía a los periodistas: *“Por ese camino van todos; por el otro no. Vean ustedes esto. Y nos muestra un retrato de jovencita, el señalado en el catálogo con el núm. 11, titulado ‘Ensayo de luz por planos’, que es una casa rara, de las más rara de la pintura futurista”* (103).

Cierto es que las modernas obras de Lagar se apartaban de aquéllas que se exhibían en las exposiciones nacionales o en las individuales creando un clima de incertidumbre en la crítica que las comentaba, como las palabras de García Mercadal, quien admitía ante sus composiciones su propio aislamiento en el arte español contemporáneo:

“Confesemos que no nos juzgamos con competencia suficiente para discurrir ante las pinturas futuristas allí expuestas. El concepto que tenemos del arte y de su manifestación pictórica es absolutamente opuesto al del citado artista. El Sr. Lagar ha manifestado que, conociendo el camino por donde van todos, él ha decidido marchar por otro; en donde se encuentre solo, o afortunadamente para el arte español, poco acompañado” (104).

Nos encontramos, pues, con uno de los tratamientos a los que estaban sometidos aquellos artistas de vanguardia cuya incompreensión lleva automáticamente a la incomunicación con la crítica y el público y, acto seguido, la descalificación de sus obras y la aparición de los apelativos, siendo los más comunes: pintura ultramodernista, tomapelista, bolchevique o extravagante. Luis Oteyza arremetía contra la pintura de Lagar, porque pertenecía a estas escuelas, la tomapelista y la ultramodernista, aunque para él era fácil hablar de ellas porque encontraba su conexión con el cubismo y el futurismo: *“la sensación que se experimenta ante los cuadros de Lagar es de espanto, porque se duda entre si estará uno loco o si habrá enloquecido el autor. Sin embargo, cuando se han visto las obras de Picasso (sic) y de Juan Gris y se ha estudiado lo que se sabe sobre la impresión, los valores*

absolutos, y el dinamismo en la pintura que han escrito los discípulos de Marinetti. Lagar y sus obras resultan apreciables” (105).

Además era considerada como una Exposición muy divertida donde se podía intentar adivinar lo que el artista había dibujado, entrando así en otro de los debates sobre la recepción del arte de vanguardia en la capital que, a grandes rasgos, se entendía como un juego en el que buscar las formas más cercanas a la realidad sin entender, por su falta de cultura artística, que había pretendido realizar Lagar mediante una estructuración geométrica de planos siguiendo modelos cezannianos o cubistas.

“Sólo aplausos y aplausos estruendosos merece la Exposición Lagar, que sobre muy artística y muy filosófica es divertidísima. Esto principalmente. En la Exposición Lagar se pasa el rato más entretenido que con las secciones de adivinanzas de los semanarios.

En efecto, puede irse en grupos amistosos y cruzarse apuestas. A ver este cuadro que tiene el número 28; ¡ Murmurando! ¿Qué representa?... El cadáver de un arlequín. En tablero de ajedrez con los colores nacionales. Una caja de pastillas para la tos. Se busca en el catálogo y resulta ¡una jarra con flores! Veamos el número 20. ¡Que decis de este!... Primorosa labor de tesocherts? Una torta de Reyes. La salida de los toros en Sevilla. Golpe al catálogo y es ¡Casa de un labrador en los Altos Pirineos!... Ameno y regocijante juego para familias y tertulias” (106).

Se trata de una crítica encorsetada en todos aquellos elementos académicos, regionalistas o anecdóticos de la vida social española que reacciona contra todo aquello que es innovación de vanguardia, es decir, arte nuevo, porque cree que son manifestaciones artísticas insubordinables para alcanzar la fama del artista. Así lo publicaba Ballesteros de Martos: *“¡A cuántos errores conduce el afán inmoderado de la notoriedad! ¡ A cuántos fracasos lleva una mal entendida rebeldía!...*

Confesamos que fuimos a la Galería general de Arte, donde este pintor expone sus cuadros, con el temor de los profanos que entran en un templo para asistir a los oficios de una religión

desconocida. Con temor también contemplamos los cuadros muchas, muchas veces. Temíamos ser nosotros los equivocados; temíamos que nuestra incultura, nuestra vulgaridad no supieran comprender aquello. Hicimos incalculables esfuerzos por adentrarnos en las reconditeces exquisitas de la 'nueva manera' de interpretar el Arte. Al fin, nuestra simplicidad se impuso, y salimos de allí amargados y doloridos, mientras nos decíamos: 'No; eso no es 'verdad', y lo que no es 'verdad' no puede ser arte...

Esto nos dijimos, y esto repetimos ahora. ¿Es que el Sr. Lagar quiere encubrir con la extravagancia de la forma su parvedad sensorial? ¿Es que el Sr. Lagar pretende llamar la atención por lo exótico, no pudiéndolo hacer por lo sencillo?... Sufre la funesta manía del siglo: la 'originalidad'. Padece el sarpullido propio de la juventud artista: la rebeldía iconoclasta, el arte nuevo" (107).

De nuevo, para la crítica los principales argumentos en contra de la vanguardia eran la extravagancia, lo exótico y la capacidad de llamar la atención pero también ese carácter de vitalidad a la que se dotaba a la obra de arte. Ya no permanece estática, ha perdido toda su realidad física para ofrecer más de una imagen al espectador. Esta nueva dotación de movimiento, que en el arte de Lagar se realiza por medio de planos angulosos y formas circulares, es lo que rechaza Antonio de Hoyos y Vinent: *"lo que pretenden las fórmulas nuevas que deformaron y exasperaron el impresionismo es dar la sensación de movimiento se produce en la retina humana por una rapidísima sucesión de imágenes, es imposible de dar, como el cuadro no tenga las dimensiones, de una película cinematográfica y no pase con rapidez inverosímil ante los ojos, y aun así..." (108).*

Mucho más claro se mostraba Juan de la Encina ante el arte de Celso Lagar. Sus conocimientos artísticos y su lucha por defender el arte moderno, principalmente el vasco, e introducirlo en la capital, le había proporcionado un carisma entre los círculos artísticos que le permitía juzgar abiertamente las obras de Lagar. En su crónica Juan de la Encina, en primer lugar, agradecía una señal de complejidad en las obras de Lagar ante el aburrido ambiente que sufría Madrid. Recordemos, por ejemplo, que las notas

más sobresalientes hasta entonces habían sido desde 1915 la Exposición de los Pintores Íntegros (marzo de 1915), la de Anglada Camasara (junio de 1916) y las intervenciones de artistas vascos, en concreto, la colectiva del Retiro madrileño (noviembre de 1916).

“Confesaremos que en este ambiente aplatanado en que se desliza nuestra vida no nos disgustaría ver siquiera fuera por una vez un pequeño desbordamiento de extravagancia” (109).

En segundo lugar, hace referencia a su principal fuente de inspiración, la del maestro de la Provence, Cézanne, aunque partiendo del mismo le advierte que su fórmula planista no llega a alcanzar la estructuración de su maestro porque la introducción de otros elementos revolucionarios, refiriéndose al cubismo y al futurismo, no muestran el alma del artista: *“Su mayor defecto está en que carecen de cierta plenitud dentro de la misma tendencia ‘cezannista’ en que se han engendrado. Se ve con bastante rapidez en ellas la fórmula pictórica que las informa, y de ahí que nos dejen, en general, una impresión de algo así como de monotonía... Cuando Lagar se preocupe más de la solidez de las construcciones llegará a producir obras de verdadero interés. Tal vez entonces se curará menos de ese género de revolucionarismo que consiste en prolongar caprichosamente la sombra de una pasada y en un tiempo de necesaria revolución, y se le presentará al espíritu en todo su profundo significado aquella declaración de su maestro Cézanne. ‘Siempre he tratado - decía el gran pintor francés - de hacer del impresionismo algo tan sólido como el arte de los museos’* (110).

Juan de la Encina se refería, sin duda alguna, a su pretensión de crear un Museo de Arte Moderno partiendo de los impresionistas, idea que apoyaba en su discurso sobre el arte vasco. El mismo defendía un arte vasco con principios vascos y franceses, procedentes de los impresionistas, movimiento que había tomado como ejemplo la primera generación de artistas vascos, de aquí que considere a Lagar como *“un buen colorista, brillante y limpio, y sabe imprimir a las líneas de sus paisajes gracioso ritmo”* (111).

Finalmente, Federico García Sanchíz, recordando su encuentro en París con el artista proclamaba que sus orígenes salmantinos no habían cambiado aunque externamente brillaba un halo parisino:

“No comprendemos. Es decir, sí. Inquietud espiritual. Anhelos relámpagos de clarividencia, abismos de incomprensión. Celso Lagar, no obstante, la gabardina entallada y los botines, continúa siendo el campesino charro, de la piel verdinegra y los ojos mansamente feroces. Firme y adusto como una encina... Pero el diablo de París se le ha metido en el alma como a veces en el tronco hueco de la encina se enrosca una víbora” (112).

A pesar de la poca fortuna que acompañó a Celso Lagar en su primera Exposición individual en Madrid, él mismo presintió el fracaso de la misma, cuando comunicó al crítico Luis de Oteyza que no vendería sus cuadros en la capital (113). Sin embargo, desde tierras catalanas llegaban ecos de esta Exposición. Fue el diario *El Poble Català*, el que matizaba el triunfo del artista en Barcelona y la incomprensión con que habían acogido las obras en la capital madrileña aunque habían despertado interés por su arte (114).

Gran parte de las obras que habían provocado estas crónicas procedían, como dijimos más arriba, de su Exposición anterior en las Galerías Layetanas, en marzo de 1916. Ante el desconocimiento del catálogo de la muestra en la Galería General de Arte, hemos localizado algunas de las que pertenecieron al mismo: *Ensayo de luz por planos*, *Estudio*, *Estudio de paisaje*, *Mademoiselle Suzanne*, *El trigal*, *Las barcas*, *Cabeza*, *Camino de San Daniel*, *Casa del labrador* (Altos Pirineos), *El tren de Francia*, *Pont Neuf* y *Jugadores de taberna*, mientras que tan sólo unas cuantas obras formaban parte de su última producción presentada en Madrid: *La niña de las rosas*, *Interior de una mancebía*, *La Catedral*, *Maternidad*, *El puente* (Ciudad Rodrigo) y *La carretera*.

De todas ellas, las que más interés causaron por su composición fueron cuatro: *Ensayo de luz por planos*, *La niña de las rosas*, *Interior de una mancebía* y *Maternidad*.

Ante el lienzo, *Ensayo de luz por planos*, Luis Oteyza satirizaba la constitución de sus formas. Era el desdoblamiento de su cabeza lo que provocaba más impresión. De aquí la calificación de obra futurista: “*es sencillamente genial. Hay en él una mujer con dos cabezas, cosa que parece hasta monstruosa. Pero ¿por qué parece esto monstruoso?... Porque las mujeres no tienen más que una cabeza. ¡Claro está! Y tampoco tiene sino una cabeza la mujer que Lagar ha pintado en dos. Las dos cabezas son una misma: una sola, alzada, primero e inclinada, después ¿comprendéis? Las mujeres no suelen tener quieta la cabeza y para demostrar que la mueven, este gran pintor se la coloca a su retratada en un par de posiciones*” (115).

Bajo el título *Maternidad*, Lagar presentaba una de sus obras más recientes. Fue publicada en el diario madrileño *El Día* (116), junto a una fotografía del artista en su estudio de París, único testimonio de la obra, ante su paradero desconocido hoy en día. A pie de foto, el diario indicaba que se trataba de una “composición de líneas y planos”. En efecto, la obra de Lagar estaba formada en esencia por los elementos principales de su planismo: planos y líneas. A través de estos elementos el artista había dispuesto una composición dividida en tres niveles; el primero, formado por parte de la mesa y el bodegón que se encuentran a la izquierda y el tiesto de la derecha; el segundo, la madre y el niño incluyendo el jarrón de flores y parte de la cortina y, por último, la ventana desde la que se accede al exterior, a una plaza con una fuente y árboles rodeada de casas.

Lagar aún de nuevo, como en el *Retrato de Montsalvatge*, en un mismo instante el sosiego y la tranquilidad que disfrutaban las figuras es alterado e, incluso, encerrado en sí mismo por las líneas en zigzags y los planos que forman la cortina, el ángulo de la mesa, el paño del bodegón, los planos que sustentan el tiesto y, por último, la rigidez de la

ventana dividida en dos grandes planos que a su vez muestran la planitud de las casas con sus calles. El único que parece escapar de este entramado es el niño que está de pie encima de la mesa. Este juego que para Ballesteros de Martos era la adivinanza "al artista y al observador, haciendo equilibrios sobre la ridiculez y la extravagancia" (117).



Maternidad (1917)

(*El Día*, Madrid, 17-3-1917)

Sin embargo, como calificaba Antonio de Hoyos y Vinent, planismo iba más allá de ese aspecto de "sensación angustiosa, casi trágica, que es en la desolación de todas las cosas como una sacudida de cataclismo espiritual" (118) y se encontraba próximo al arte que había cultivado en sus inicios como artista, la escultura. Esa rigidez y monumentalidad que, a veces, se observaban en sus formas derivaba del modelado de piezas escultóricas, oficio que no había abandonado y que, incluso, podía ver en su esposa la escultora Hortensia Begue (119).

En tono más mordaz, Luis de Oteyza censuraba esta obra de la siguiente manera: *“una dama compadece junto a un niño desnudo, y la dama y el niño luce por igual sus formas: Bellísimo avance de lo que el traje debe ser en la fuerza humana. El cuerpo no debe ocultar sus líneas, ni sus superficies, ni sus volúmenes bajo los pliegues de la ropa. Debe ser la ropa la que se ciña y se amolde al cuerpo ya que el cuerpo es obra de Dios y los trajes son obra de un modisto o de una costurera. Y esto lo señala el pintor psicólogo haciendo que el vestido de la dama por el copiada se pegue a la piel en forma que semeja la piel misma teñida de colores”* (120).

Se conoce otra maternidad que por su similitud se diría que son idénticas o bien que se trata de la misma obra pero retocada. Tan sólo hay algunos matices que cambian. La cortina ha perdido su rigidez adaptando un aspecto más volumétrico así como sucede con el paño de manzanas y, sobre todo, en los cuerpos de las figuras. El tiesto ha sido sustituido por un personaje masculino que soporta un plato de fruta. Con la introducción de esta figura, quizás Lagar quiso cambiar el tema convirtiendo la obra en una Adoración. Volviendo a su concepción volumétrica, como podemos observar en la monumentalidad de las manos y de los cuerpos, nos lleva a pensar que trata de una obra posterior, perteneciente a los años 20. Esta característica será permanente en las obras posteriores del artista quien, atraído por las nuevas corrientes pictóricas, es decir, por el llamado “retorno al orden” proceso desatado por el desencanto de las vanguardias de preguerra y durante el propio conflicto, se decantaría por la recuperación de la vida. Se trata del retorno a un clasicismo casi escultórico como lo demostró Picasso, por ejemplo, en *Dos mujeres corriendo por la playa* (1922). Sin embargo, también en España, su amigo Barradas, entre otros, se suma a esta corriente pictórica, que se advierte en obras como *Pilar y Antoñita* (1922) (Óleo sobre tela, 118 x 75 cm, Colección J. Mara,

Madrid) o *Pilar* (1922) (Óleo sobre tela, 114 x 73 cm, Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales de Montevideo).



Maternidad
(No localizada)

Para finalizar debemos señalar también como se puede observar en la distribución que realiza en el paisaje de la ventana, donde continúa con una esquematización y geometrización en sus casas repartidas por amplias superficies planas que se muestran al espectador en su estado más puro. Podemos afirmar que el planismo de Lagar se

extiende a la época de los años 20 en los que aún el artista sigue esquematizando las formas, geometrizándolas en pequeños planos en los que se incluyen zonas planas angulosas, rectas o geométricas como, por ejemplo, en *Paisaje de Collioure* o *El niño pescador* ambos publicados en la revista *Alfar* (121).

Otra de sus obras presentadas en la Galería General de Arte (1917) fue *Interior de una mancebía*. A pesar de no haber localizado la obra, sí nos quedan algunos comentarios sobre ella, como los de Luis Oteyza y Antonio de Hoyos y Vinent:

“... pongo por atrevido, uno que representa el ‘Interior de una mancebía’. Perfectamente, pues lleváis a que lo contemple una novicia que está para profesar como Doña Inés de Ulloa y se queda tan tranquila. Porque con decirle que se trata de una cazuela de bacalao a la vizcaina estáis del otro lado de la barricada. Eso puede suponerse que representan aquellas carnes que parecen pescado y aquellas cortinas verdes y aquellas colchas rojas que semejan pimientos y tomates, respectivamente” (122).

“Las hórridas manchas de color, los efectos violentos de luz y sombra, los tonos unas veces chillones y otras apagados, bituminosos, riman muy bien con esas escenas desgarradas de burdel pobre, con esas escenas de que ha huido toda belleza, toda alegría, toda luminosa visión de la vida, y son como una triste exhibición de lacerías y máculas, en que ya no basta ni aun el piadoso velo del deseo, sino que hace falta la azulada llamita del alcohol para que las cosas no sean demasiado repulsivas. Celso Lagar, en este cuadro, con unas pinceladas y unos juegos de luz, nos ha dado toda la opresora sensación de angustia, de horror y de miseria” (123).

Ante la imprecisión de dicha obra, sí existen otras composiciones de Lagar que aluden al mismo tema o al cabaret. Dicho lugar era frecuentado por el artista en su estancia parisina e, incluso, como sabemos en el cabaret Closerie de Lilas llegó a tener su estudio. Destacan los dibujos *Chez Alberta*, *La bourdelle* y *El Bordello*. En esta última obra se observa el estilo damero de las primeras obras de Lagar y el mismo tratamiento a

las figuras y a sus bodegones así como los fuertes colores de los fauves. También fue reconocida por su semejanza con una obra del fauvista Rouault *Elinde Moeres* (124).

Por último, *La niña de las rosas*, otra de sus obras en paradero desconocido, tan sólo podemos guiarnos por los comentarios que hicieron mención a dicha obra. Así destacamos el de Luis de Oteyza: "*Hay una niña y un tiesto tan echados hacia delante que parecen que se van a caer. Pero, es que no se caen los niños. Pues también los tiestos. se caen los niños y se caen los tiestos. Y si esa niña y ese tiesto están como están es porque van a caerse, ¡No lo dudéis!*" (125).



Chez Alberta

(Gérard Xuriguera, *Pintores españoles de la escuela de París*, 1974, p.54)

VI. 4. NOTAS

(1) Vid., Capítulo I. El arte español del primer cuarto del s. XX entre lo moderno y lo ultramoderno.

(2) VV.AA., *Las vanguardias en Cataluña 1906-1936*, Barcelona, Caixa, 1992, p. 63.

(3) *Ibid.*,

(4) Vid., Josep Vidal i Oliveras, *Dalmau: Josep Dalmau; Rafael pintor, restaurador y promotor de arte*. Barcelona, Tesis doctoral no publicada, 1993 .

(5) J. Dalmau, "Prefaci", Catálogo a la *Exposició Celso-Lagar. Pintures, Acuarel·les. Cuatro Escultures de M. Bagué (sic)*, Galeries Dalmau, del 28 de Janer al 12 de febrer de 1915.

(6) *Ibid.*,

(7) Josep Vidal i Oliveras, *Dalmau: Josep Dalmau; Rafael pintor, restaurador y promotor de arte*, op. cit.,

(8) Mercè Vidal, *1912 L'Exposició d'art cubista de les Galeries Dalmau*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1996, p. 36.

- (9) Pierre Imbourg, "Celso Lagar", *Beaux-Arts*, Paris, 2-6-1944.
- (10) Xenius, "Celso Lagar", *España*, Madrid, 5-2-1915.
- (11) Eugenio Carmona, "Rafael Barradas y el 'arte nuevo' en España. 1917-1925, *Barradas*, Gobierno de Aragón, Generalitat de Catalunya y Comunidad de Madrid, 1992, p. 114.
- (12) Mercè Vidal, op. cit., p.31.
- (13) Xenius, "Celso Lagar", op. cit.,
- (14) Celso Lagar, "El renacimiento del arte después del cubismo", *Cultura*, Gerona, febrero de 1915.
- (15) R. Ghiloni, "Las pinturas del Salón Dalmau", *La Tribuna*, Barcelona, 30-1-1915.
- (16) R. Ghiloni, *La Tribuna*, Barcelona, 6-2-1915.
- (17) J, "Celso Lagar- Mme Begué", *El Liberal*, Barcelona, 31-1-1915.
- (18) Carlos Caballero, "Los modernistas", *La Tribuna*, Barcelona, 3-2-1915.

(19) Antonio Vallescá, "Galería Dalmau", *El Progreso*, Barcelona, 8-2-1915.

(20) Rafael Santos Torroella, "Celso Lagar en Barcelona", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 4-7-1962.

(21) Vid., Catálogo *Exposición Celso-Lagar pinturas, acuarel-les. Quatre escultures de M.Bagué*, Barcelona, Galerías Damau, Portaferrisa, del 28 de janer al 12 de febrer de 1915.

(22) Narciso Alba, *Celso Lagar, aquel maldito de Montparnasse*, op. cit., p.55.

(23) Narciso Alba recoge la siguiente anécdota: "Un día que no teníamos ni un duro, Modigliani hizo mi retrato en un trozo de cartón. Lo vendimos a un marchante por 20 francos. Varios años después lo vi expuesto en una galería.

- ¿Lo compró usted?

- No. Costaba 25.000 francos. Era un poco caro", en *Celso Lagar, aquel maldito de Montparnasse*, op. cit., p.55.

(24) Narciso Alba, *Celso Lagar*, Ayuntamiento de Salamanca, Caja Salamanca y Soria y Museo Art Nouveau y Art Deco, septiembre-octubre de 1997. p.62.

(25) Vid, *Celso Lagar*, Crane Kalman Gallery, junio-julio de 1997 y Narciso Alba, *Celso Lagar*, op. cit.,

(26) Narciso Alba, *Celso Lagar*, op. cit., p. 54.

(27) R. Ghiloni, "Las pinturas de Otto Weber", *La Tribuna*, Barcelona, 27-2-1915)

(28) Anónimo, *Diario de Gerona*, 19- 3- 1915.

(29) Vid., Catálogo a la *Exposición Celso- Lagar pintures, acuarel-les. Quatre escultures de M.Bagué*, op. cit.,

(30) VV.AA., *Las vanguardias en Cataluña 1906-1936*, op. cit., p. 479; Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza, 1995, p. 360; *Celso Lagar*, Crane Kalman Gallery, op. cit., y Narciso Alba, *Celso Lagar*, op.cit., p.259.

(31) Narcís Comadira, "El Noucentisme a Girona: Rafael Masó", *El Noucentisme*, Barcelona, L' Abadía de Montserrat, 1987, p.20.

(32) Ibid., p.201.

(33) VV.AA., *El Noucentisme. Un projecte de Modernitat*, Generalitat de Catalunya, diciembre-marzo, 1994-1995.

(34) Ibid., pp. 453-454.

(35) Narcís Comadira i Joan Tarrús, “Athenea en la consolidación del Noucentisme”, *El Noucentisme. Un projecte de Modernitat*, Generalitat de Catalunya, diciembre-marzo, 1994-1995, p. 453.

(36) Enric Jardí, *El Noucentisme catalán*, Barcelona, Aymá, 1980, p.30.

(37) VV.AA., *El Noucentisme. Un proyecto de Modernidad*, op. cit., p. 455.

(38) Colorit, “Les pintures den Lagar a Athenea”, *Aigua-Forts*, Gerona, 28-3-1915.

(39) Anónimo, *Diario de Gerona*, 15-4-1915.

(40) Vid., III.1. Artistas procedentes de Europa.

(41) Colorit, “Exposició de Myrbach a Athenea”, *Aigua-Fors*, Girona, 25-4-1915.

(42) Anónimo, *Cultura*, febrero de 1915.

(43) Anónimo, “Als senyors de *Vell i Nou*”, *Aigua-Forts*, Gerona, 11-3-1915.

(44) Anónimo, “Cels Lagar”, *Vell i Nou*, Barcelona, 15-5-1915.

(45) *Celso Lagar*, Galerie de Paris, Paris, 14 de novembre au 2 decembre 1961.

(46) Anónimo, “Salutació”, *Revista Nova*, Barcelona, 11-3-1914.

(47) Ricard Mas Peinado, “Santiago Segura y las revistas de Arte en Barcelona (1912-1919)”, *Arte Moderno y Revistas españolas 1898-1936*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Museo de Bellas Artes de Bilbao, marzo 1997, p.58.

(48) Ricard Mas Peinado, op. cit., pp.59- 61.

(49) Anónimo, “Noticies”, *Vell i Nou*, Barcelona, 1-9-1916.

(50) Anónimo, “Noticies”, *Vell i Nou*, Barcelona, 15-9-1916.

(51) Anónimo, “Exposicions”, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 4-9-1916.

(52) Miquel Molins i Nubiola, “La crítica a Joan Sacs”, *Feliu Elia “Apa”*, Barcelona, Museo de Arte Moderno, 1986, p.220.

(53) *Ibid.*,

(54) Joan Sacs, “Cubisme VI”, *Revista Nova*, Barcelona, 15-9-1916.

(55) Joan Sacs, “El cubisme. III. Filació”, *Revista Nova*, Barcelona, 31-7-1916.

(56) Joan Sacs, “Poder aillador i conjuminador de l’arte”, *Revista Nova*, Barcelona, 15-9-1916.

(57) Joan Sacs, “De la ‘Incorrección en el arte Moderno’”, *La Publicidad*, Barcelona, 24-9-1916.

(58) Joan Sacs, “La pintura de Celso Lagar”, *La Publicidad*, Barcelona, 30-9-1916.

(59) Vid., Joan Sacs, “Gauguin i el primitivisme”, *Revista Nova*, Barcelona, agosto de 1914 y en “El vici deformista”, *Vell i Nou*, Barcelona, 15-1-1918.

(60) Miquel Molins, “La crítica a Juan Sacs”, op. cit., p.223.

(61) Joan Sacs, “La pintura de Celso Lagar”, *La Publicidad*, Barcelona, 30-9-1916.

(62) Romá Jori, “Una exposició: Cels Lagar, pintor ‘fauve’”, *Vell i Nou*, Barcelona, 1-10-1916.

(63) Romá Jori, “Impresiones sobre el cubismo”, *La Publicidad*, Barcelona, 26-4-1912.

(64) Romá Jori, “Una exposició: Cels Lagar, pintor ‘fauve’”, op.cit.,

(65) *Ibid.*,

(66) *Ibid.*,

(67) Vid., Martí Peran, “Noucentisme i Cézanne. Història d’un dissortat misteri”, *D’Art*, Barcelona, núm. 17/18, 1992, pp. 182-202.

(68) F., “Celso Lagar”, *El Progreso*, Barcelona, 4-10-1916.

(69) Antonio Vallescá. “Las pinturas de Celso Lagar”, *El Liberal*, Barcelona, 9-10-1916.

(70) *Ibid.*,

(71) Mercè Vidal, *op. cit.*, p.13.

(72) Joaquín Folch i Torres, “Pintures i dibuixos d’en Cels Lagar a les Galeries Laietanes”, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 10-10-1916.

(73) *Ibid.*,

(74) Vid., Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza, 1995, p.146.

(75) M.C. (Martí Casanovas), “Arts Plastiques: Crónica”, *La Revista*, Barcelona, 30-10-1916.

(76) Narciso Alba, *Lagar y la Escuela de París*, Diputación de Salamanca, Varona, 1991, pp. 48 y 49.

(77) Xavier Montsalvatge, *Terres de Gestes i de Bentat Girona*, Girona, Dalmau Carals, 1917, p. 96.

(78) *Ibid.*, p. 95.

(79) *Ibid.*,

(80) VV.AA., *El Noucentisme. Un projecte de modernitat*, op. cit., p. 458.

(81) *Ibid.*,

(82) Su paradero desconocido nos obliga a partir del último dato que se conoce de la obra que fue en 1965, cuando se realiza la subasta pública “Atelier Celso Lagar”, en el Guardamuebles de la Prefectura de Sena, rue d’Alésia, 14, París.

(83) Erróneamente hoy en día esta obra se fecha en 1914, en Narciso Alba, *Lagar*, op. cit., p.58.

(84) Celso Lagar, “El renacimiento del arte después del cubismo”, op. cit.,

(85) *Ibíd.*,

(86) Catálogo *Celso Lagar*, Crane Kalman Gallery, London, june-july 1965.

(87) Es muy probable que dicha obra correspondiera con la ilustración que publicaba la revista *Vell i Nou*, en octubre de 1916, bajo el título *Marina*.

(88) Romá Jori, “Una exposició: Cels Lagar, pintor ‘fauve’”, *op. cit.*,

(89) F., “Celso Lagar”, *El Progreso*, Barcelona, 4-10-1916.

(90) Narciso Alba, *Celso Lagar, Aquel maldito de Montparsi*, *op. cit.*, p.28.

(91) Ramón Gómez de la Serna; *Cosas de Pombo*, Barcelona, Almacenes Generales de Papel, 1976, pp. 8 y 18.

(92) Ramón Gómez de la Serna, *La Sagrada cripta de Pombo*, Tomo II, Madrid, Imprenta G. Hernández y Galo Sáz, h. 1926, p.383.

(93) *Ibíd.*,

(94) Anónimo, “El ‘Salón’ del Círculo”, *El Universo*, Madrid, 20-11-1916.

(95) Los intelectuales se convierten en la voz capaz de captar y difundir los problemas del país; para ellos, el mal de España estaba “*por encima de la injusticia social y de la falsificación del sufragio - la incultura, el desinterés secular para los problemas del espíritu, las cerriles raíces celtibéricas de nuestras costumbres*”. José Carlos Mainer, *Literatura y pequeña burguesía en España*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972, p. 148.

(96) En 1915, como ya sabemos, se funda la revista *España* por Ortega y Gasset quien se rodea de grandes personalidades como Ramón Pérez de Ayala, Luis de Zulueta, Eugenio d’Ors, Ramiro de Maeztu... que les convierte en sus redactores. La revista nació “*del enojo y la esperanza, pareja española*” (Anónimo, *España*, Madrid, 26-1-1915) aunque, ya en 1916, la radicalidad de la publicación provoca un cambio de dirección, desde entonces, a cargo de Luis Araquistáin.

(97) Vid., Apartado V. Arte y Política en España durante la Primera Guerra Mundial: La Exposición de Legionarios de 1917.

(98) Vid., Capítulo III. 2. Artistas procedentes de Hispanoamérica.

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

(100) Respecto al comentario anterior de José Blanco Coris en *Heraldo de Madrid*, destacamos quizá la única alusión durante su etapa en España (1915-1919) que el diario independiente de Miróbriga, *Avante* le asignó. Su autor, bajo el seudónimo El Charro del

Tamboril, defendía el arte académico de Celso Lagar: “Yo sólo sé que Lagar es muy joven, que se fue muy joven a París y que entre muchas cosas buenas (como la ‘transigencia’) ha traído una mala: la ‘pose’... Cuando nuestro paisano pierda esa afectación (que le perjudica hasta en el ‘acento’) entonces hablaremos del arte de nuestro artista; por ahora, es suficiente decir que cuando marchó a París, frecuentaba ya el ‘Círculo de Bellas Artes’ y pude comprobar que dibujaba maravillosamente ‘dentro de lo académico’; hoy dibuja Lagar ‘cuanto quiere’ mejor que algunos besugos de segunda medalla...”, en *Avante*, Ciudad Rodrigo, 31-3-1917.

(101) Gabriel García Maroto al hablar de la pintura de 1912 comenta al respecto:

“Como otras veces vinieron los poetas, vienen de la Francia los pintores; y si no sus obras son sus influencias como si no las coplas de antaño fueron sus rapsodias las que nosotros sentimos y admiramos.

*Cubistas, futuristas y otros sistemas de pintura que incubó el snobismo parisién dejándose sentir un día en la bella Ciudad Condal pero pronto repelidos por ambiente tomaron a Montmartre, donde nacieron para seguir la vida triste del desequilibrado que a su dolor diario tiene que añadir la fatal soledad del incomprendido... Se imponen, por tanto, los renacentistas, con su arte sereno; siguen su retroceso espiritual los lumínicos naturalistas; nacen los inquietos, pasan los arbitrarios, y en el arte español que de tumbo en tumbo hacía olvidar su gentilicia historia, pone el renacimiento actual un florón áureo, que lleno de esperanzas a los buenos, y marca un punto alto en la vida”, en “Los inquietos, los renacentistas, los lumínicos, los arbitrarios”, *El Año Artístico*, Madrid, Imprenta de José Fernández Arias, 1913, pp. 22-23.*

(102) José Francés, “Los futuristas y la guerra”, *La Esfera*, Madrid, 11-12-1915. Las ilustraciones eran de Mac-Delmarie, *Paso de una batería de Artillería*, de Gino Severini, *Avance de cosacos* y de Humberto Boccioni, *Carga de Caballería*. Más tarde, Federico Giolli publicaría otro artículo dedicado a “Los futuristas italianos”, *La Esfera*, Madrid,

28-8-1914 con ilustraciones de Severini, *Dinamismo del 'Baile Tabarin'*, Russolo, *Síntesis de los movimientos de una mujer*, (1912, Óleo sobre tela, 86 x 65 cm, Musée de Grenoble) Carrá, *Funerales de un anarquista* (obra presentada en la muestra de febrero de 1912 en la Galería Berheim Jeune de París. Óleo sobre tela, 198,7 x 259,1 cm, The Museum of Modern Art, Nueva York.), Boccioni, *Las despedida (estados del alma)*, (también se reunió en la Galería Berheim Jeune de París en 1912) y dos esculturas de éste último, *Cabeza, luz y casa* (1912, 14'6 x 11,9 cm, Colección Particular) y *Formas de continuidad en el espacio* (1913, 16,5 x 12,2 cm, Colección Particular).

(103) José Blanco Coris, "Exposición Celso Lagar", op, cit.,

(104) José García Mercadal, "Exposición Celso Lagar", *La Correspondencia de España*, 13-3-1917.

(105) Luis Oteyza, "Exposición Celso Lagar", *El Liberal*, Madrid, 15-3-1917.

(106) *Ibíd.*,

(107) Ballesteros de Martos, "Exposición Celso Lagar", *La Mañana*, Madrid, 16-3-1917.

(108) Antonio de Hoyos y Vinent, "Exposición Celso Lagar", *El Día*, Madrid, 17-3-1917.

(109) Juan de la Encina, “Exposición Lagar”, *España*, Madrid, 22-3-1917.

(110) *Ibid.*,

(111) *Ibid.*,

(112) Federico García Sanchiz, “Celso Lagar”, *La Nación*, Madrid, 13-3-1917.

(113) Luis Oteyza, “Exposición Celso Lagar”, *op. cit.*,

(114) Bajo el anonimato de este artículo se comentaba la Exposición de Celso Lagar en **Barcelona**: *“En Cels Lagar exposá a Barcelona i triomfá a Barcelona. L’art d’En Lagar, pintor de Castella, té ben poc de castellá. Castella conreva sols un art pintoresc anecdotisme. En Lagar és el plè dins les modernes tendències. En la seva pintura hi ha una constant inquietud per la recerca de les estructures.*

Ara a Madrid En Lagar ha exposat i ha triomfat sorollament. Els comentaris a la seva obra han estat llargs i alguns d’ells indiquen una manca de preparació, per les novelles corrents de l’art. L’obra d’En Lagar de totes faisons, si no ha sigut totalment compresa, ha tingut la virtut d’interessar profundament. Bona cosa és que a Madrid comencin a enterar-se de lo que és art modern. Pesa sobre ells una cosa terrible: ‘El Museo de Arte Moderno’ ”. Anónimo, “Ecos”, *El Poble Català*, Barcelona, 1-4-1917.

(115) Luis Oteyza, “Exposición Celso Lagar”, *El Liberal*, Madrid, 15-3-1917.

(116) Antonio de Hoyos y Vinent, "Exposición Celso Lagar", *El Día*, Madrid, 17-3-1917.

(117) Ballesteros de Martos, "Exposición Celso Lagar", *La Mañana*, Madrid, 16-3-1917.

(118) Antonio de Hoyos y Vinent, "Exposición Celso Lagar", op. cit.,

(119) Al respecto, el mismo crítico escribía: *"No puede olvidarse, además, ante sus cuadros, que el autor es escultor, y tal vez sin quererlo, aunque me inclino a creer que voluntariamente, hay en ellos algo del escultor siempre, sobre todo en el ropaje de las figuras, que tiende invariablemente al modelado de los cuerpos, en vez de vivir su propia vida"*. Antonio de Hoyos y Vinent, "Exposición Celso Lagar", op. cit.,

(120) Luis de Oteyza, "Exposición Lagar", op. cit.,

(121) Vizconde Lazcano, "Celso Lagar", *Alfar*, nº 58, Madrid, junio de 1926.

(122) Luis Oteyza, "Exposición Lagar", op. cit.,

(123) Antonio de Hoyos y Vinent, "Exposición Lagar", op. cit.,

(124) Antonio de Hoyos y Vinent, "Por tierras de renovación. El arte nuevo", *El Día*, Madrid, 2-2-1918.

(125) Luis Oteyza, "Exposición Lagar", op. cit.,

VI.5. EL PLANISMO EN EL AMBIENTE ARTÍSTICO CATALÁN (II)

Tras la Exposición en la Galería General de Arte Moderno, a primeros de abril Celso Lagar vuelve a intervenir en otro acto público de carácter benéfico. Si el primero había sido a favor de los legionarios españoles que luchaban en el frente francés, ahora se trataba de construir "*varios puestos de periódicos servidos por ciegos y proceder a la apertura de un bazar en donde se vendan los objetos que aquéllos puedan hacer*" (1). Para ello, la Comisión organizadora formada por algunas damas aristócratas como su directora, la Marquesa de Argüesa, había proyectado una tómbola, compuesta de cuadros, dibujos, esculturas, obras musicales y libros, para lo cual había pedido ayuda todos los artistas e intelectuales. En esta Exposición se recibieron cuadros y dibujos de Antequera, Valentín y Ramón Zubiaurre, López Mezquita, Benedito, Bagaría, Milada Sindlerova, Romero de Torres, Bartolozzi, Salaberria, Bujados, Güel, Mir, Sotomayor, miss Cofreland, Anasagasti, Ochoa, Betina Jacometti, Máximo Ramos, Miss Harvey, Penagos, González de la Serna, Zamora, Ricardo Baroja, Aida de Uribe y Franco; esculturas de Inurria, Julio Antonio, Benlliure y Juan Cristóbal; objetos de arte de Isolina Gallego, Cecilia y Julia Arrizabalaga, María del Pilar, José Alcoberro, Lafora y Carmen Baroja; obras musicales de Pérez Casas, Pedrel, P. Otaño, Chapi y Benedicto, y libros de Azorín, Ortega y Gasset, Pío Baroja, Francés, Díez Canedo, Ramírez Angel, Unamuno, Zozaya, Ramiro de Maeztu, Ramón Gómez de la Serna, Carmen de Burgos, Miró, Guimerá, Ghiraldo, Salaberria, Cristóbal de Castro, Valle-Inclán, Cansinos Assens y J. Grau (2).

Además, se anunciaron conferencias para el acto social de Francisco Bergamín, José Ortega y Gasset, Miguel Unamuno, Ramón del Valle Inclán, Cristóbal de Castro, Ramón Pérez de Ayala y Jacinto Benavente; conciertos de Rubinstein, Segovia, Arriola, Abreu, López Debesa, Carmen Antón e Ignacio Tabuyo; lecturas de Catalina Bárcena y Adela Carbone, y una danza de Tórtola Valencia (3). Como se puede observar, ante este problema social van a participar, junto a Celso Lagar, gran número de personalidades de la actualidad artística como los extranjeros Alberto Castellanos, Mileda Sindlerova o Betina Jacometti, el futuro encabezador de la Escuela de París, Ismael González de la Serna, los hermanos Zubiaurre, Zuloaga, Echevarría, Iturrino, Cabanas Oteiza, el teórico del ultraísmo madrileño Cansinos Asséns, Ramón Gómez de la Serna, José Francés, Unamuno, Pío Baroja, Valle Inclán, Ortega y Gasset, etc.(4).

En paralelo, Lagar se traslada de nuevo a Barcelona para realizar su segunda Exposición individual en las galerías Layetanas durante los meses de mayo y junio. El ambiente barcelonés desde la primera presentación pública del artista salmantino en 1915 había cambiado mucho. La aparición de artistas europeos huidos de la guerra había favorecido el carácter internacional de la ciudad (5), situándola en uno de los puntos más importantes, en los que confluía el arte de vanguardia (6). Sin embargo, antes de la nueva presentación pública de Celso Lagar en Barcelona, tienen lugar dos exposiciones de gran interés que demuestran que el planismo no fue una mera manifestación sino que como tendencia vanguardista se integró en España al lado de otros lenguajes conocidos como el cezannismo, el cubismo o el futurismo y que, además, a pesar de su breve periodo de vida, dos años, comienza a influir en otros artistas más jóvenes, encontrándose las referencias más claras en las composiciones de José de Togores.

Estas muestras fueron la individual de la artista rusa Hélène Grunhoff y la del mencionado José de Togores. En la primera, realizada en las Galerías Dalmau en marzo de 1917, en donde la artista presentó sus nuevas producciones cargadas de una gran fantasía. En relación a estas obras Vallescá aludía al planismo: *“Por encima de estas tendencias cubistas, futuristas, planistas, tal vez simbolista también... son la confusa expresión de un arte puramente imaginativo, que acaso llegue a alcanzar más profunda elocuencia y mayor fuerza plástica que las que ahora sustenta con sus rebeldes armonías de color y su sentido decorativo”* (7).

Y, la segunda, a cargo de José de Togores, cuya primera Exposición individual se inauguraba en el Salón de *La Publicidad* durante el mes de abril; la orientación de su arte se pone en relación con una estructuración cezanniana y, a vez, con las obras de Sunyer, Otto Weber y Celso Lagar. El primero, como símbolo del noucentisme, el segundo, por su búsqueda de la modernidad de su tiempo, obras que habían podido ver recientemente en las Galerías Dalmau y, el tercero, quizá por representar ambas cosas, su filiación al noucentisme a través de sus temas y su inquietud por el arte de vanguardia, principalmente en una interpretación personal de los principios de Cézanne, del fauvismo, del cubismo y del futurismo:

“Fluctúa al mateix temps entre tres homes distints: En Sunyer, En Weber i En Lagar, i aixó, al nostre entendre, es un gros defecte i al mateix temps, una cosa que ens demostra tot l’extraordinari de la seva habilitat transformista. El dia, doncs, en que aquesta habilitat pugni servir a En Togores per expressar el propi, tindrem un admirable pintor de més. Però ara la seva obras es de reflecte i es per això que sembla que ell pinte més aviat perquè ha vist pintar que per una profunda necessitat espiritual.

Així i tot Togores demostra tener una sensibilitat gens comuna i no es aventurars-se esperar d’ell que es guany l’indpendencia que mereix, i en ella trobi els matisos de la seva veritable personalitat” (8).

Además de estos datos, se suman los ecos publicados por *El Poble Català*. Este diario consideraba a Celso Lagar como el iniciador de un renacimiento en las artes plásticas madrileñas. Remitiendo a la celebración en Madrid de su anterior Exposición, en la Galería de Arte Moderno, le definía como un “artista libre”, sin ataduras academicistas, y el suyo como uno de los caminos artísticos más propicios para iniciar el cambio en las artes. Desde Barcelona, se advertía que la presentación pública de artistas con tendencias modernas era la base principal para iniciar una renovación artística:

“A Madrid sembla que l’art comença a anar per bons camins. Molts artistes intenten ja lliberar-se de l’academicisme pintoresc que ha aclaparat la pintura i la escultura castellana.

El nom d’En Cels Lagar ja es nunci d’un bell ressorgiment.

Ara es tracta, a Madrid de celebrar Exposició d’artistes lliures. L’idea que presideix aquesta manifestació artística mereix-no cal dir-ho totes les simpaties” (9).

A propósito de ésta muestra en las Galerías Layetanas de 1917, también en el mismo diario, Florian, seudónimo de Vicenç Solé de Sojo, poeta, abogado y crítico de arte (10) dedicaría unas notas a Celso Lagar. Considerado como seguidor de lenguajes vanguardistas, el crítico apoyaba la dedicación del artista a la investigación pero criticaba su falta de personalidad y su dependencia de otros artistas como Otton Friesz y Vives Appy, pintores ambos que el crítico había podido ver en la Exposición de Arte Francés celebrada en junio de 1917, en donde presentaron dos obras cada uno en la sección de pintura del Salón de Otoño; el primero, con el nº 752 *Chemin du puits cassis* y con el nº 753 *La Fontaine a Guarda Portugal* y, el segundo, con el nº 844 *La Provance* y con el nº 845 *La Provence*.

“La seva obra és varia i revela un esforçes l’obtenció de una personalitat, més que una personalitat assolidaja. A voltes En Lagar a base de simplicisme, sintetitzacions, a voltes

ultracézanneja com un Friesz o un Vives Appy, a voltes sembla seguir, els passos de les primeres tendències cubistes, d'En Picasso particularmente...

En Cels Lagar té de l'art una idea noble i austera. La seva obra revela un esforç beu lloable, que serà més fecund encara si en comptes de cercar una personalitat per l'adaptació de les noves teories estètiques, la cerca, sense abandonar però la seva sana orientació actual, dins del seu mateix temperament, dins la seva visió de les coses..." (11).

Coincidiendo, pues, con la muestra de José de Togores, Lagar inauguraba al lado de su esposa, Hortensia Begue (12), su segunda exhibición en las Galerías Layetanas las cuales, además, recibían las obras de otros artistas catalanes, Oleguer Junyent y Xavier Nogués, y las del vasco Francisco Iturrino con numerosos cuadros de temática taurina. Esta muestra sería uno de los primeros contactos de Lagar con el artista vasco varios meses antes de lo que afirma Pilar Mur (13), quien defiende la fecha de 1918, cuando ambos volverían a participar en colectivo con la asociación de Les Arts i els Artistes, iniciándose una relación que llevaría a Lagar a tierras bilbaínas.

Una de las notas más sobresalientes de esta muestra fueron los comentarios críticos al arte de Lagar. Empezando por los de Joan Sacs, quien le había elogiado con anterioridad en su exhibición de 1916, también en las Galerías Layetanas, por su fauvismo pero a la vez que le advertía sobre su futura evolución. Ahora, Sacs se mostraba mucho más crítico, el artista ya no era el feroz fauve salmantino como Oton Friesz, Hayden o Camion porque, entre otras cosas, su obra pictórica había cambiado. Sacs observaba tres tendencias bien diferenciadas en su arte: la plana, la cubista y la fauvista, lenguajes que para el crítico eran imposibles de conjugarse en uno. Su fauvismo no era el de obras anteriores, y se observaba una mayor inclinación hacia el arte cubista, al arte "cerebral" que le gustaba tan poco, porque para él no era el mejor camino para la

pintura de Lagar ni para la de nadie, por su tendencia a la abstracción. Pero el concepto de este arte partía del suyo propio, Feliu Elías pintor, quien en marzo de 1916, había realizado una muestra en las Galerías Layetanas de algunos de sus cuadros realizados durante 1912-1916. Feliu Elías mostraba el lado más objetivista de su obra; como escribe Francesc Fontbona *"Apa declara explícitamente buscar, y así lo escribe, con mayúsculas, el Realismo "que es la santidad de las artes corpóreas y su mayor fuente de poesía" (14). Feliu Elías pintor, conocedor de las técnicas pictóricas del momento acusaba a Lagar de su "indecisión entre la pintura objetiva y subjetiva", concepto que Elías tenía muy claro incluso en su técnica: "la pincelada paralela repetida que va conformando las formas de representar a modo de tapicería" (15).*

Joan Sacs, crítico, insistió en la vuelta a su primer fauvismo, propuesta más cercana al realismo objetivo más racional, moderna y bajo el modelo cezanniano, principales postulados que él mismo defendía: *"Siempre en progreso. Desde sus primeras pinturas, ejecutadas al llegar de París, hasta las de ahora media una transición hacia la construcción y la intensificación del paisaje. Este su peculiar descuido o abocetamiento que 'Fauvismo' francés mal asimilado le sugerirá al principio, se halla hoy atenuado o, si se quiere, acentuado hacia aquel constructivismo y aquella lógica pictórica que forman el alma de la plasticidad pictural y que están a las antípodas del abocetamiento infantil y bárbaro de entonces. El buen sentido del arte catalán -arte que, si bien se interesa por todo lo nuevo, también quiere contrastarlo, disecarlo y explicarlo todo- ha influido indudablemente sobre el irreflexivo entusiasmo que en su debut sintió este fogoso castellano.*

Pero parece como que Lagar tenga necesidad de veleidades, de manera que ahora abandona el 'fauvismo' excesivamente gratuito de un principio para profundizar en el verdadero 'fauvismo' de ahora, va y se enamora de un pésimo y fas cubismo que le priva el paso y lo practica con temeraria asiduidad, como si dudara en iguales proporciones entre la pintura objetiva y la subjetiva; lo que, serenamente considerado, se verá como imposible.

La pintura de hoy del señor Lagar se muestra en rigor fuertemente, excesivamente, en tres tendencias: la tendencia plana o infantilista de sus debuts, el cubismo y el 'fauvismo'. Eso no puede ser; bajo el punto de vista de la sinceridad, es un imposible. Cuál de las tres tendencias debiera elegir el pintor, él lo sabrá; y si no lo sabe, lo sentirá mucho. Pero tal vez una indicación de ruta sea la mayor elocuencia y fuerza logradas con el realismo objetivamente sucinto de los pintores llamados 'fauves' " (16).

Los comentarios de Joan Sacs prevalecen, incluso, de manera indirecta en la revista *Vell i Nou*. Esta publicación había cambiado de dirección en 1917, y su consejo de redacción pasó a manos de Felíu Elías quien, siguiendo sus propias interpretaciones artísticas rompió, según Ricard Mas, "*el equilibrio entre arte antiguo y moderno*" (17), de tal manera que el planismo de Lagar fue objeto de nuevos comentarios negativos en donde se juzgaban unas composiciones retorcidas en su forma y color (18).

Otro de los comentarios críticos a la Exposición de Lagar fue el de Antonio Vallescá, quien desde *El Liberal* exponía una de las mejores aproximaciones al planismo partiendo de la definición que dio Lagar, en la que el sentimiento, el color, la forma y el volumen son los componentes de su arte planista. El crítico define su lenguaje a partir de una doble intervención; la objetiva, en la que participa un sentimiento hacia la naturaleza y el color, y subjetiva, inspirada en tendencias vanguardistas donde sus principales elementos son la planitud geométrica de sus formas. Ambas, la objetiva y la subjetiva, conviven en el planismo (19).

A estas interpretaciones sobre el planismo de Lagar se sumaron otras, como la de José A. Homs, crítico de la *Gaceta de Cataluña*, quien consideraba su arte como un notable esfuerzo a tener en cuenta en otros artistas que también hacían lo mismo habiendo realizado, anteriormente, otro tipo de pintura. Uno de los casos más acusados

era el de Joaquín Torres García, quien desde su fracaso ante las críticas provocadas por sus pinturas murales en el Salón de San Jorge se decantó por la búsqueda de un lenguaje vanguardista; su reacción contra la Diputación de la Generalitat se formalizó presentando tres muestras paralelas en diciembre de 1917; una en el diario *La Publicidad*, otra en las Galerías Layetanas y la última en la Sala Dalmau al lado de Rafael Barradas, entrando en la escena pública del arte vanguardista en Barcelona (20).

“Llama este pintor la atención enseguida por la orientación moderna de sus lienzos, ya muy marcada en su anterior exhibición.

Su labor está hecha con tal emoción, tanta fe y tan honradamente en el sentido de despreciar los efectos y éxitos fáciles, que a pesar de público a esa orientación (ya corriente en los franceses), no puede menos que sentir respeto por un pintor que si no es un fin al menos es un camino para resultados futuros.

Máxime cuando varios aristas lo cultivan habiéndose dedicado antes a otros géneros con general aplauso” (21).

A propósito de la anterior exhibición madrileña en la Galería General de Arte Moderno (en marzo) y de ésta misma en las Layetanas, el planismo de Lagar era uno de los alegatos más habituales en los círculos artísticos de Barcelona y Madrid. Cortina Giner llamaba la atención del crítico madrileño de *El Liberal*, Luis Oteyza, quien había realizado unos comentarios muy negativos al planismo denominándolo, como vimos anteriormente, como una “escuela tomapelista”. Para Cortina Giner se imponía por encima de todos aquellos juicios de valor que el arte catalán era capaz, a diferencia del madrileño, de estudiar, calificar y aceptar un arte dedicado a la investigación, cuyo ejemplo más claro había sido la acogida de la reciente Exposición de Arte Francés (abril de 1917) donde las principales asociaciones galas, el Salon des Artistes Français, el Salon de la Société Nationale des Beaux Arts y el Salon d’Automne, habían exhibido las obras

de grandes artistas de vanguardia: Henri Matisse, A. Marquet, Rouaul, Signac, Cézanne, Degas, Gauguin, Manet, Renoir, Pissarro, Seurat, Rodin, La Fresnalle, Otton Friesz, etc. (22).

Otra de las interpretaciones sobre el arte planista que presentaba Lagar en las Galerías Layetanas fue la del poeta catalán Eduard M. Puig, seudónimo de J. Folguera (23) quien, al igual que muchos otros formados en el noucentisme, dirigieron sus miradas a la vanguardia. En este mismo año, Folguera traducirá a poetas futuristas italianos y cubistas franceses, al tiempo que colabora en *La Revista* y se detiene en el arte de Lagar, diferenciando dos conceptos en su pintura, el primero, constituido por los colores del fauvismo, y el segundo, una visión plana de los objetos:

“Entre el Lagar simplemente fauve y el Lagar artificioso de una nueva teoría más, preferimos el primero, que es ingenuo, intenso a su manera y mucho más justo traductor de la aridez castellana, aún con sus reminiscencias de la interpretación que del mundo antillano nos hizo Gauguin” (24).

VI.5.1. DE UN ENEMIC DEL POBLE A TROÇOS

Tras la Exposición en las Galerías Layetanas Celso Lagar, inmerso en el ambiente catalán, participa por tercera vez en la ilustración de revistas. Como hemos visto, la primera fue en la revista gerundense *Cultura* (abril de 1915), poco después en la *Revista Nova* con tres intervenciones, en junio, julio y noviembre de 1916 y, ahora, en junio de 1917, en la recién inaugurada revista *Un Enemic del Poble*.

Aparecida el 1 de marzo de 1917, bajo el perturbador subtítulo *Fulla de subversió espiritual* que indicaba los caminos que tomaría la revista. Su redacción estaba dirigida por Joan Salvat Papasseit, poeta que guiaría, también, otras revistas como *Arc*

Voltaic y la ultraísta *Proa*, además de escribir numerosos poemas de índole futurista como el publicado en *Un Enemic del Poble*, “Contra els poetes amb minúscula. Primer manifest futurista” o “Poemes en ondes hertzianes”, “L’irradiador del port y les gavines” y “El poema de la rosa als llavis”, todos ellos con claras referencias al futurismo y a sus temas como el maquinismo, la ciudad, etc.

Éste había comenzado su trayectoria literaria en 1914 aunque sería poco después, como han coincidido muchos historiadores, cuando comience sus contactos con Torres García y Rafael Barradas, quienes le influirían en una nueva lucha poética basada en el futurismo. Queda en incognita el papel de otro artista que también conocía el futurismo y era amigo de ambos artistas: Celso Lagar, si bien uno de los primeros contactos de Salvat Papasseit con Lagar se remontan a un nexo en común, el de Rafael Barradas. Según Torres García, fue el mismo Barradas quien se presentó de visita en varias ocasiones, una con Celso Lagar y su esposa y otra con Salvat Papasseit (25). Otra relación más probable entre ambos fue a través de las propias Galerías Layetanas. Allí, Lagar había expuesto dos veces y en ese mismo lugar, en el subterráneo del edificio se encontraba la sección de la librería y la editorial de Santiago Segura, promotor de las Galerías Layetanas, que había encargado a Joan Salvat Papasseit la dirección de la librería donde se podían encontrar entre otras las revistas europeas de vanguardias como *Nord-Sud* o *Valori Plastici* (26). Si los orígenes de estos acercamientos no se produjeron en 1916 cuando tuvo lugar su primera exhibición en Layetanas, sí se crearon en la segunda muestra de mayo-junio de 1917, fecha que coincide, justamente, con la intervención de Lagar en *Un Enemic del Poble*.

Los primeros números de la revista tienen connotaciones regeneracionistas con alusiones a Aleix Maximovich Pieschkof (Gorki), Maurice Maeterlinck o Ibsen. La radicalidad de la publicación se muestra, incluso, en su primer número, cuya fecha esta sublimada por el título “III de la Era del Crim” aludiendo a la guerra europea y a su particular causa revolucionaria en apoyo a la reciente liberación de la Rusia bolchevique (27).

Pero esa radicalidad de *Un Enemic del Poble* no es solamente política sino también literaria y artística. En el campo de la literatura cabe destacar el primer poema de Joan Salvat Papasseit “Columna vertebral: Sageta foc”, inspirado en el futurismo y los primeros postulados del evolucionismo de Torres García, así como los trabajos de Josep M. Sucre, Ramón de la Serna, Joan Pérez Jorba, Josep Carbonell o Joaquim Folguera. En el terreno artístico destacan los dos dibujos de Celso Lagar, los vibracionistas de Rafael Barradas, además de los de Alfred Sisquella, Daniel Guardiola, Josep Obiols, Rafael Benet, Iturrino, Josep Aragay, Pablo Gargallo, Sunyer, etc.

En junio de 1917, en el nº 3 de *Un Enemic del Poble*, se publica uno de los dibujos más radicales del planismo de Celso Lagar. En la página dos de la revista aparecía en su parte inferior, bajo el título “dibujo planista”, una composición que se enfrentaba con otra, la de Torres García situada en la parte superior de la hoja. No se trataba de una simple coincidencia la aparición de ambos dibujos en la misma página sino, más bien, de la presentación de un nuevo lenguaje pictórico, el de Torres García, al lado de otro ya conocido por el público catalán, el planismo de Celso Lagar. Aunque a primera vista estos dibujos nos parecen diferentes hay numerosas connotaciones iguales que indican una relación en común.



Celso Lagar. *Composición planista*
(*Un enemigo del poble*, Barcelona, 3-6-1917)

Si bien el primero parte de una búsqueda estética en la confusión alcanzando, según Schaeffer, “*la síntesis mediante una división ortogonal*” (28), el dibujo de Lagar practica algo muy semejante pero en la indagación de su planismo, palabra que inscribe en la parte inferior derecha de su dibujo, al tiempo que la tacha con una línea recta y a su vez la decora con líneas curvas, elementos principales de su lenguaje, que dan una sensación más caótica.



Joaquín Torres-García. Dibujo, 1917

En ambos dibujos se puede observar una parecida división estructural. Torres García utiliza el cuadrado y el rectángulo para fraccionar la composición mientras que Lagar aún pudiendo seccionar visualmente su obra en seis cuadrados, no utiliza estas delimitaciones lineales de Torres García, y construye su obra a través de graves zigzags, líneas rectas que se cortan y formas circulares que limitan pequeños espacios planos, siguiendo un cierto esquematismo cubista.



Rafael Barradas, *El tranvía 56* (1917)
(*Un enemic del poble*, Barcelona, 7-11-1917)

La temática de la obra lagariana es una constante en sus obras planistas, en donde se encuentran elementos de la vida moderna, rótulos, ruedas, escaleras, casas, fábricas, números... pero también componentes de sus obras fauves como bodegones, jarrones con flores, manzanas, formas en damero, etc. que se distribuyen a través de planos, líneas y sombras. Estas mismas piezas las podemos detectar en el dibujo de Torres García, la rueda, la división en damero, los números, las casas, o la escalera, pero, también se verán

coincidiendo en esta misma época, en las obras de Rafael Barradas como en *El tranvía* 56 (1917) publicado en *Un Enemic del Poble* o en *Bonanitingui* (1917), (Tinta sobre papel, 22 x 30'5 cm, Colección Jorge Castillo, Montevideo); éstos nos aproximan, también, a los primeros dibujos publicados de Miró, como el de la revista *Trossos*, (nº 4, marzo de 1918) del que hablaremos más adelante.

Nos encontramos con un lenguaje muy parecido en una misma época, 1917, cuando tres artistas investigan un mismo camino pero desde sus propuestas personales. El contacto entre éstos, Lagar, Torres y Barradas se verifica también en la correspondencia Torres García - Barradas, estudiada por Pilar García Sedas (29). En especial, destaca una tarjeta postal fechada el 14 de noviembre de 1918, escrita por Rafael Barradas y Celso Lagar dedicada a Torres García, a propósito de la Exposición de Lagar en el Ateneo madrileño. Allí, Lagar anima a Torres García por la lucha de unos principios en común:

“Querido Torres:

Dos líneas para saludarle, aquí estamos CAFÉ COLONIAL.

- EXPOSICIÓN LAGAR - ATENEO-

Nota: no me escriba hasta que le mande mi nueva dirección. Barradas.

Le saludo y quiero que Ud. siga trabajando por la causa que todos luchamos. Celso Lagar” (30).

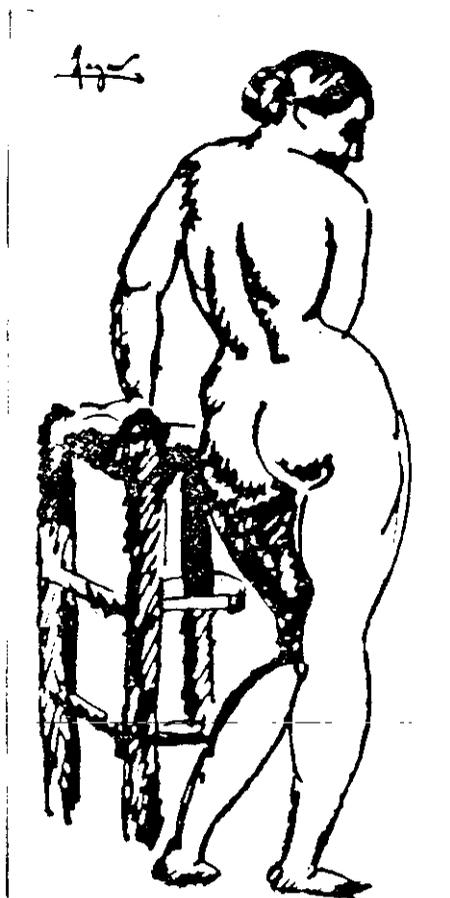
De estas escasas letras se advierte un frente artístico común que debió de comenzar en tierras catalanas desde sus inicios hacia un arte nuevo, su evolucionismo, cuya primera muestra fue la conferencia en las Galerías Dalmau, el 22 de febrero de

1917; por desgracia, esta relación Torres-Lagar se rompería, poco tiempo más tarde, cuando Lagar estaba en Madrid.

La siguiente y última intervención de Celso Lagar en la revista *Un Enemic del Poble* se produce en la segunda serie de la revista, en octubre de 1918, correspondiente al nº 14. Lagar mantiene algunas de las notas que caracterizan a sus primeros dibujos de filiación noucentista (31) carácter que reflejan dibujos de esta segunda serie en donde participan J. Sunyer, Xavier Nogués, Josep Aragay, Torres García, Magí Cassanyes... Esta ilustración también está relacionada con otros dibujos de esta misma época como *Las Bañistas* (Aguada sobre papel, 30 x 25 cm, Colección particular, París) en donde se advierte la misma influencia, incluso, se puede hablar de la de Manolo Hugué cuyos contactos se pueden encontrar en la Exposición de Barcelona con la asociación Les Arts i els Artistes en mayo de 1918 en donde también expondrá Lagar.

En consecuencia, el artista continúa adscribiéndose en *Un Enemic del Poble* a las dos poéticas que practica, la vanguardista, encarnada en su composición planista, y la noucentista, representada en este apunte de un desnudo de mujer apoyada sobre una banqueta. Lagar se incluye dentro de ese conjunto de artistas catalanes que están coincidiendo en aquellos momentos con las formas nuevas del noucentisme: Daniel Guardiola, D. Carles, Jaime Guardia, Rafael Benet, Josep Aragay, Joaquín Sunyer, pero sobre todo con Francesc Vayreda y Jaime Guardia. El primero, formado en la Escuela de Bellas Artes de Olot y en la Academia Galí de Barcelona e influido por la obra de Cézanne realizará una pintura esquemática en figuras y paisajes. Ahora, en su intervención en esta revista, la similitud de su dibujo de mujer publicado en el nº 10

(enero de 1918), fácilmente puede confundirse con el ilustrado por Lagar, su postura y la posición de sus manos recuerda a los dibujos del salmantino, influido por Modigliani, en los que la figura levanta sus brazos como si sujetara algún peso.



Celso Lagar. Desnudo

(*Un enemig del poble*, Barcelona, 14-10-1918)

El segundo es Jaime Guardia i Esturi, según José María Garrut "*fue Celso Lagar quien le dio el empujón para que expusiera en las Galerias Layetanas en 1918; luego, con el grupo de Les Arts i els Artistes*" (32), será en Les Arts i els Artistes donde participe junto a otros artistas, entre ellos, Celso Lagar. No sería difícil intuir la relación de Lagar con estos

artistas. Su pintura, con una trayectoria cézanniana bajo la mirada de una estructuración geométrica y unos colores fauve, son también algunas de las claves de estos artistas catalanes que como Jaime Guardia, realizaban composiciones semejantes, de ellas podemos destacar las publicadas por Rafael Benet en su monografía al artista, *Cavaller gallant (temple)*, de 1916 o *Sortita del Bany (temple)*, de 1918 (33).

Durante el año 1917, otra de las participaciones de Lagar como ilustrador fue en la recién aparecida revista *Troços*. Aparte del número cero, publicado en marzo de 1917, aunque su portada apuntaba el año 1916, aparecieron sólo tres números bajo la dirección de Josep María Junoy y, posteriormente, dos más, a partir de marzo de 1918, conducidos por J.V. Foix, bajo el título *Trossos*. Los principales postulados de la revista, bajo la dirección de Junoy, llevaban el lema de “Profesión de fe preliminar: Vive la France” indicando el carácter moderno que pretendía seguir la publicación.

La revista aspiraba a ser un órgano capaz de transmitir la manera de entender el espíritu moderno. Josep María Junoy intentó desde el principio introducir en Cataluña las diferentes formas de vanguardia que concebían en aquellos momentos la poesía y el arte. Los textos franceses e italianos hablaban ya de las realizaciones de los movimientos vanguardistas. En España la escasez de revistas dedicadas únicamente al arte de vanguardia dieron como consecuencia la unión de las artes plásticas a los diversos grupos literarios y culturales. De esta manera Junoy, al igual que Salvat Papasseit, intentarán dar una información gráfica y escrita de las alternativas plásticas, a base de dibujos, grabados y poemas.

Los contactos con el futurismo y el cubismo eran ya un hecho consumado desde 1909 con la publicación de los manifiestos futuristas y, en 1912, con la Exposición de

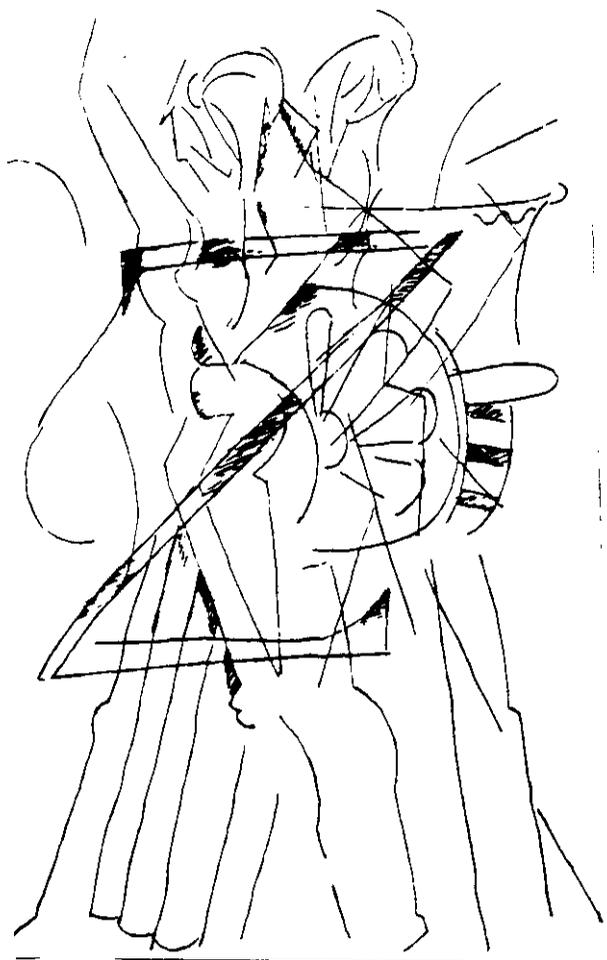
artistas cubistas en las Galerías Dalmau. Sería, precisamente, a través de esta última muestra cubista y de sus crónicas cuando muchos de los críticos catalanes acepten el cubismo y, entre ellos, Junoy con sus opiniones en su libro *Arte y artistas* (1912). A partir de entonces, los postulados teóricos y prácticos de Junoy llegarán a formar el numismo, término con el que se han denominado los trabajos del poeta - el caligrama, el collage, la escritura cubista y el poema en forma de verso-. Sería, pues, el introductor en Cataluña de una tendencia cubista literaria que parte de otros poetas como Apollinaire, Pierre Reverdy y Pierre Albert Birot.

Desde el principio la revista tendrá un inclinación internacionalista, en primer lugar, sus directores quisieron distribuirla por París, Nueva York y Milán y, en segundo lugar, recibió el apoyo de Josep Dalmau y sus galerías, que durante los números 2 y 3 fue su centro de distribución y enclave idóneo para nuevas propuestas. Las colaboraciones literarias más importantes van desde el propio Junoy, López Pico, J.V. Foix, V. Solé del Sojo hasta los extranjeros Tristan Tzara, Pierre Albert Birot o Reverdy. Entre los ilustradores hemos de destacar a Celso Lagar, Pere Ynglada, Joan Miró, Torres García, Gleizes, Ricart, Elena Grunhoff, Charchoune, Burty, etc.

Junoy promoverá el cubismo mediante el caligrama, cuyo ejemplo más significativo es "La Oda a Guynemer", realizada en 1918, tema de Lagar que ya había plasmado en un cuadro en 1917.

Como vemos, de nuevo Celso Lagar se introduce en los medios más estratégicos de vanguardia para difundir su planismo. Esta vez sería el nº 3 de *Troços*, fechado el 1 de noviembre de 1917, donde va a colaborar junto a Ynglada y J.M. Junoy. *El Poble Català* anunciaba la aparición de este tercer número de la segunda serie de la revista: "A anotar de

este número: la continuación del inventario de nuestra joven poesía y una palabra sobre 'Parade'... Junoy publica el poema lírico más bello de los que le conocemos. La portada gráfica del número va cargo de Celso Lagar y Pere Inglada..." (34).



Celso Lagar. *Composición pianista*
(Troços, Barcelona, 1-11-1917)

El artista presentaba uno de sus dibujos de mayor inspiración futurista. Esta composición es muy significativa por dos aspectos; en primer lugar, porque pone de manifiesto que bajo la directriz futurista Lagar es capaz de conseguir una visión simultánea de la misma figura que produce el deseado movimiento futurista, hasta ahora

sólo experimentado con el desdoblamiento de las cabezas de sus personajes como en *Ensayo de luz por Planos* o en el dibujo dedicado a Barradas de la Colección Camps; y, en segundo lugar, se observa una clara intención de manifestar el planismo a través de dos de sus elementos principales, la rueda y la gran "Z" que sitúa en medio de la figura alusiva a sus numerosos zigzags.



Celso Lagar, Dibujo (c. 1916)

(Col. part. Barcelona)

La sensación de dinamismo se acrecenta con la multiplicación de piernas y cabezas, además de la elevación vertical de unos de los brazos así como la flexión en dirección contraria del otro. Lagar se habría inspirado en las obras futuristas de Gino Severini, obras que pudo ver en su viaje a París (1911-1914), principalmente, en sus

bailarinas y danza, como *Dinamismo de una bailarina* (1912) (Óleo sobre tela, 60 x 40 cm, Civico Museo de Arte Contemporáneo, Colección Jucker, Milán), *La danza del oso en el Moulin Rouge* (1913), M. I. le Sahari-Djheli en *Danza Prohibida* (1913), y de Marcel Duchamp, cuya obra *Desnudo bajando por una escalera* (1912) había sido expuesta en las Galerías Dalmau ese mismo año. Igual que Severini, Lagar quiere concentrar toda la atención en el cuerpo de la figura que danza. Sigue la simplificación de la forma hasta su planitud en donde sus elementos son rígidas líneas rectas, mientras que algunas curvas sustituyen la semejanza de la figura real.



La danza del oso en el Moulin Rouge (1913),
(Óleo sobre tela, 100 x 73'5 cm)
(Georges Pompidou, Paris)



Danza Prohibida (1913)
(Carboncillo y pastel 5'5 x 45 cm,
Col. par. Roma)

La siguiente intervención de Lagar en la revista sería en abril de 1918, a través del anuncio de su próxima Exposición en las Galerías Layetanas. Incluía esa última hoja del nº 5 la publicación de otros anuncios como el artículo sobre cubismo de Pierre Reverdy *Les ardoises du toit* con ilustraciones de Georges Braque, el anuncio de la novela *Phanérogame* de Max Jacob, la adaptación catalana de *Les mamelles de Tirésias* de Apollinaire y las alusiones en las Galerías Layetanas de Rafael Sala y Barradas.

“El senyor Celso Lagar exhibiciona una bella col.lecció dels seus darrers quadres, clivelles de neguit en la boira macissa de la mol aixaropada Barcelona” (35).

La incorporación de Lagar a estos nuevos ambientes culturales, tanto literarios como artísticos, muestran la presencia dinámica y la lucha renovadora del artista que le incluyen en las listas de los avanzados vanguardistas. La aparición de *Un Enemic del Poble* supuso la apertura de una nueva fase literaria que, junto a la capitaneada por José María Junoy con *Troços*, van a luchar por superar al noucentisme (36) dando un carácter más vanguardista al ambiente cultural catalán donde el futurismo y el cubismo son sus protagonistas. Aunque ambas tuvieron consecuencias diferentes como señala Francesc Miralles, *Troços* mostró una tendencia literaria y ligada más a un *“vanguardismo de Salón”* (37) mientras que *Un Enemic del Poble* se comprometió más políticamente y, en el ámbito artístico, no fue tan sólo Torres García quien acaparó toda la atención sino que también destacaron otros como Celso Lagar y Barradas.

VI.5.2. ACTUACIONES DE CELSO LAGAR DURANTE 1918

Después de su intervención en las revistas *Un Enemic del Poble* y *Troços*, y de haber realizado unos viajes a su ciudad natal Ciudad Rodrigo y a Galicia para visitar a sus padres, Celso Lagar realiza su tercera Exposición en las Galerías Layetanas, desde el 1 al 15 de abril de 1918. Hasta entonces, habían ido surgiendo en Barcelona pequeñas agrupaciones de jóvenes artistas con un espíritu renovador. Recordemos, por ejemplo, el nacimiento de Les Arts i els Artistes con su primera muestra, el 30 de abril de 1910, en el *Faianç Catalá*, cuyas propuestas principales fueron la celebración de dos exposiciones anuales y la creación de un museo contemporáneo (38); recordemos, también, la vocación de modernidad de revistas mencionadas anteriormente como *Revista Nova*, *La Revista*, *Vell i Nou*, *Themis*, *Un Enemic del Poble* o *Arc Voltaic* en las que si bien no podemos hallar en su concepción interna una voluntad de asociacionismo como grupo si gozan de una acción psicológica mediante la cual unas ideas o imágenes evocan otras que llegan forman un conjunto con un frente común: la renovación del arte. No hay más que ojear las páginas de estas publicaciones y su corta periodicidad, en donde la intervención de sus protagonistas, jóvenes pintores y poetas, capitaneados por sus directores - José María Junoy, Salvat Papasseit, Francesc Pujols, Romá Jori, etc. - podrían formar, perfectamente, La Asociación *Troços*, la de *Un Enemic del Poble* o la de *Arc Voltaic*; esta última, que como revista tan sólo saco un número (febrero de 1918)

proclamaría un intento del proyecto común entre Barradas, Torres García y Salvat Papasseit que éste último, un año después, solidificaría en su libro *Plasticitat del vèrtic - Formes en emoció i evolució - Vibracionisme de idees - Poemes en ondes hertzianes*.

Art - Evolució eran los principales postulados de *Arc Voltaic* que para Joaquim Torres García se basaban en un arte que debía estar: *“de acuerdo con el curso de la vida. Es por eso que es preciso que nosotros seamos evolucionistas. No podemos admitir nada que no sea evolución. Este proceso evolutivo sobre nosotros mismos debe realizarse en cada una de nuestras obras... Nosotros queremos ser internacionales. Ser evolucionista no es pertenecer a una escuela; es ser independiente, es combatir con las escuelas... Nuestra divisa debe ser: individualismo, presentismo, internacionalismo”* (39).

Sin embargo, una militancia verdaderamente asociacionista se manifestaría por estas fechas en varios grupos, Els Evolucionistes, La Agrupació Courbet, Amic et les Arts o Nou Ambient. Los orígenes del primero se sitúan en 1915 con la revista *Themis* de Vilanova; la Escuela de Vilanova, como sería denominada por José María Junoy estaba compuesta por Ricart (40), Josep Francesc Ráfols, Rafael Sala, Antoni Candell, Joan Cortes, Francesc Elies, Ernest Engiu, Joan Serra, Alfred Sisquella, Eduard Verguez y el escultor Josep Viladomat (41). El segundo, la Agrupació Courbet, nacería poco después, formado por algunos de los integrantes de Els Evolucionistes como Rafael Sala, Enric C. Ricart y, otros, Francisco Domingo, Joan Miró y Llorens Artigas. Como grupo se encuentra dentro del noucentisme que como movimiento acoge a los lenguajes de vanguardia; lo que para muchos se redujo la siguiente *locución* *“en un país normal puede haber tropas de choque”* (42). Con el tiempo, esta asociación quedaría integrada en Les Arts

i els Artistes aunque muchos de sus participantes partirían a otros destinos como Miró, Torres García, Enric Ricart a París o Rafael Sala a Nueva York.

Al mismo tiempo que surgen estas asociaciones se cristalizan sus muestras y, además, sus protagonistas celebran sus exhibiciones individuales como Joan Miró que realiza su primera Exposición en las Galerías Dalmau (1918) o Barradas, quien presenta, por segunda vez, sus obras vibracionistas en marzo de 1918, en las Galerías Layetanas.

Este floreciente contexto cultural de 1918 acogería en el mes de abril las obras de Celso Lagar y los dibujos y esculturas animalísticas de su esposa, Hortensia Begué. De nuevo las Galerías Layetanas recibían, por tercera vez, al planismo; ahora, mucho más radical que nunca. La aparición de estas agrupaciones artísticas así como los nuevos lenguajes pictóricos, pensemos en el vibracionismo de Barradas por ser el más cercano a Lagar, dieron la clave para exponer abiertamente su planismo. De hecho, como se puede observar en el catálogo, sus obras planistas se manifestaron, claramente, bajo el rótulo indicativo de Planisme mientras que en ocasiones anteriores sus composiciones, exceptuando su primera Exposición en Dalmau donde se habló y presentó el planismo, no tuvieron un título que englobara a sus obras planistas sino que se integraban unas y otras dentro del mismo catálogo, hecho éste que confirma su participación en dos estéticas, bien diferenciadas, su planismo como método de investigación de vanguardia y otros lenguajes como su filiación al noucentisme, al fauvismo o al arte primitivo de Modigliani que, en ocasiones, se funden en uno.

En estos momentos será cuando Lagar, atraído por las circunstancias que están desencadenando una mayor atracción hacia el arte de vanguardia protagonizada por aquellos jóvenes artistas de la llamada Generación de 1917 (43), considere el momento

ideal para el despegue de su escuela planista que ante todo cuenta con nombre propio y con una cierta aceptación por la crítica, a diferencia de los grupos y artistas que comienzan su aparición en la escena artística barcelonesa. Este despegue vendrá ligado a su decisión de exponer en Bilbao y Madrid, como centros artísticos de prestigio y, finalmente, su definitiva marcha a París en 1919.

De esta manera, el planismo de Lagar aparecía de nuevo en la barcelonesa calle de la Granvía, 613. Constituían la muestra 6 obras de Hortensia Begué, 13 obras planistas, 10 composiciones entre paisajes y bodegones y 9 más, entre aguadas y dibujos; junto a ellas, el acuarelista J. Llaverías, M. Orti, R. Miret, R. Durán, Fors, A. Cardunets y otros presentaban sus obras, también en las Galerías Layetanas.

Una vez más, el planismo de Lagar sería objeto de numerosos comentarios por parte de la crítica. Desde *Vell i Nou* se procedía a calificar sus obras que, divididas en dos lenguajes, fauvismo y planismo, se incluían dentro de las tendencias modernas:

“Decidament, En Cels Lagar tot i seguint en la seva teoria planista, no deixa en absolut el fauvisme y es plauta en una situació entremig de cada una d'aquestes adaptacions d'ell, però amb moltes i millors condicions que les fins ara li havien conegut. Els colors vius, vivissims, de la seva producció que ara té en aquestes Galeries, no són una novetat pels qui l'hem seguit de prop. Però són aquesta vegada molt millor aplicats que en les anteriors, i podem citar uns admirables bodegons i el quadre titolat 'Anglet del port'. La fantasia dels seus temas desconcerta sovint a l'espèctador no iniciat en les noves corrents de la pintura moderna” (44).

También se hacía referencia a los trabajos de su esposa quien, siguiendo las directrices de su marido, presentaba unos dibujos y esculturas bajo leves inspiraciones simplicistas y primitivistas (45). Otros diarios catalanes como la *Gaceta de Cataluña* o

El Liberal se apresuraban a indicar las mismas tendencias en el arte lagariano y su evolución en ambos lenguajes:

“Se nos presenta ahora mejor documentado, más claro de paleta y sobre todo más personal, alegando anteriores influencias francesas, como paisajista nos interesa más que antes, pues ve claramente los valores y da cierta emoción al conjunto. Además expone varias telas cubistas y que a nosotros nos parecen ensayos nada más, alguna vez diríase es un ‘pompier’ dentro de lo suyo, pues vemos dibujos que nada tienen que ver con la orientación del resto de las obras” (46).

Antonio Vallescá, desde *El Liberal*, otorgaba al artista un marcado carácter de modernidad en su evolución planista, lenguaje que consideraba no como una tendencia artística sino, más bien, como experimentos aislados que por su concepción tienden al arte de investigación. De esta manera, como la mayoría de la crítica noucentista preservaba, una vez más, a dicho movimiento que a pesar de aceptar las tendencias de vanguardia, cubismo y futurismo, rechazaban aquellas propuestas en las que no existiera una expresión de sentimiento y armonía y, por lo tanto, tendieran hacia el llamado “arte cerebral” o a la abstracción:

“Celso Lagar es uno de los artistas modernos que con mayor largueza concierta veleidad a la conquista de lo desconocido... invade el conceptismo pictórico y aspira a crear una nueva tendencia que él domina planismo, enfrente o paralelamente al cubismo. A esto ha dedicado fogosamente su reciente actividad y a esto ha concedido la mayor importancia de su actual exposición. No sería fácil determinar hasta qué punto el éxito obtenido en esta nueva modalidad ha correspondido al que antes alcanzó, y al esfuerzo empleado en conseguir ambos resultados.

Este nuevo punto de vista que Lagar distingue con el nombre de planismo como antes el futurismo, después el cubismo y también desde hace algún tiempo el biologismo de Torres García, no pueden ser estilos, más bien maneras debiera decirse, que puedan despertar emoción alguna en el

espectador, no que dejen traslucir la que el artista haya experimentado. Únicamente pueden ser apreciados como producciones imaginativas que tienden al cientifismo desprovisto por completo de la ternura y el sentimiento” (47).

Joaquim Folguera, bajo el seudónimo Eduard M. Puig, quien como vimos se había formado en los postulados noucentistas de Eugenio d’Ors, evolucionaría hacia los movimientos de vanguardia y se refería a la muestra de Lagar desde el mismo punto de vista que todos los críticos anteriores, pero denominando a las tendencias lagarianas como *“pintura formal, objetiva y acabada”* y *“pintura intelectual, vibracionista, estructurada por planos”*. Se trataba de las mismas definiciones que había dado, con anterioridad, en su crónica a la Exposición de Lagar en las Galerías Layetanas en 1916, y de las cuales parecen derivar las de los otros críticos:

“Estos dos movimientos son en realidad incompatibles si el pintor es colocado en una posición de buena fe ideológica, de sinceridad intelectual. Son los dos instintos capitales que han completado el movimiento pictórico francés de inicios del siglo: el instinto directo a la cabeza de la estructura presidida por Cézanne coronada por Picasso, y se ha de decir por Sunyer; y el instinto indirecto a la cabeza de la estructura también por los caminos alucinantes de un impresionismo a la manera constructora, no ya por matices sino por planos o por reflejos o por vibraciones” (48).

Sin embargo, en esta crítica se puede apreciar cómo durante estas fechas, es decir en los años 1916, 1917 y 1918, existió un trabajo en común o si se prefiere una visión artística conjunta entre Barradas, Torres García y Lagar, como demuestra el hecho que se designe a la corriente subjetiva, es decir, a la de investigación lagariana como vibracionista o, al contrario, la denominación de obras barradianas como planistas, - y no

nos referimos a la señalada por Manuel Abril en 1923, cuestión de la que hablaremos más tarde - sino en su participación en las Galerías Dalmau con el grupo Els Evolucionistes el 1 de marzo de 1918, donde aparte de Barradas participa Miró.

Poco después, el 11 de mayo se inaugura en Barcelona la Exposición de Arte de 1918 en el Palacio de Bellas Artes. La nota más novedosa de la muestra era el nuevo reglamento, en el que se había suprimido el Jurado de Admisión, lo que provocó, a diferencia de las exposiciones nacionales de Bellas Artes, la admisión de toda clase de artistas. Los artistas se distribuyeron por las salas en agrupaciones artísticas: el Real Círculo Artístico, el Círculo de Sant Lluç, la Sociedad Artística y Literaria de Cataluña, Les Arts i els Artistes, la Asociación de Arquitectos, el Foment de Les Arts Decoratives y otras asociaciones dedicadas a las artes aplicadas, además de algún artista "independiente" (49). La prensa recogería el evento como una muestra del ambiente cultural tan variado que vivía, por aquel entonces, la sociedad catalana: *"La nota más curiosa de la actual exposición es su extraordinaria variedad. Florecen en Barcelona todas las escuelas, hallan entre nuestros artistas campo abonado todas las tendencias, todas las audacias, todas las tentativas. Al lado de las obras más respetuosas con los viejos cánones establecidos al lado de las más académicas y más prudentemente morigeradas, hallamos las producciones más iconoclastas, más atrevidas, más arbitrarias, desde el cubismo al futurismo y al sensacionismo"* (50).

De todas estas agrupaciones, la sala de Les Arts i els Artistes iba a destacar entre las demás por sus participantes que, como publicaban los diarios, iban *"a la vanguardia del movimiento renovador de la pintura y de la escultura moderna. Son los modernistas, los revolucionarios, los iconoclastas, enemigos de toda tradición y de todo orden establecido"* (51).

Dentro de esta asociación se encontraban Josep Aragay, Rafael Benet, Ricard Canals, Doménech Carles, Joan Colom, Bertin Damn, Sebastia Junyer-Vidal, Isidre Nonell, Ivo Pascual, M.P. Saudiumenge, Joan Serra, Joaquim Sunyer, Francesc Vayreda, Borrel, Enric Casanovas, Josep Clará, Pau Gargallo, Manuel Hugué, el francés Robert Delaunay, el vasco Francisco Iturrino y Celso Lagar (52).

Otra de las salas más destacadas fue la de la Agrupación Courbet formada por cinco pintores Joan Miró, Enric Ricart, Rafael Sala, Francesc Domingo, Maria Espinal y el arquitecto Ráfols que junto a algunos de los integrantes de Les Arts i els Artistes como Sunyer, Enric Casanovas, Francés Vayreda, Josép Clará... formaban parte del lenguaje estructuralista y cezanniano que se había impuesto en Cataluña representando el sector más moderno. Serán, precisamente, estas mismas agrupaciones las que sobresalgan por sus artistas de avanzada. Entre ellos Miró con tres obras - *Naturaleza muerta*, *Retrato de Heribert Cassany* y *Retrato del señor Sunyer* -, Robert Delaunay con 18 obras, Barradas con dos, Torres García con la decoración de un plafón de la Diputación y Celso Lagar una sola obra, con el nº 672, titulada *Nu* de la que se dijo que poseía “*dos grandes defectos: un desnivel de perspectivas imperdonable y una estructura de carnes muy defectuosa. De otro modo usa un color azul de una falta de sensibilidad elocuente*” (53).

La apreciación de estas escuelas de vanguardia fueron consideradas por algunos críticos como las tendencias artísticas más actuales del contexto español que participaban dentro de una exposición oficial, convirtiéndola por ello en la más independiente de Europa.

“Nuestra educación es académica, en general, y sin discutir la bondad de esta educación escolástica ha hecho dificultosa la apreciación de muchas otras escuelas. No obstante esta obra befada, esta obra que fue la piedra del escándalo contra un movimiento que tiene mucho vigor si el visitante la

compara con la de Celso Lagar o con la de Iturrino, con la del cubista Barradas o con la del fauve Miró, la encontrará ciertamente más de acuerdo con su receptabilidad. Y eso no sólo por su valor superior al de los artistas con los que se compara sino por la costumbre, factor importante en materia de arte. Por eso el arte para ser apreciado necesita una educación, un contacto y una observación de las nuevas modalidades que van apareciendo, y en la búsqueda de los valores y de la idealidad que cada uno lleva en sí. Modest Urgell presenta una pintura del s. XIX y Miró, el fauve de última hora, en el otro extremo. Trazan un ciclo de nuestra Historia de Arte, lleno de agitaciones e ideales que está, pese a algunas lagunas, resumido en nuestra Exposición de Arte, la más liberal de las Exposiciones oficiales de Europa” (54).

Después de su muestra en las Galerías Layetanas y su participación en la Exposición de Arte en el Palacio de Bellas Artes de Barcelona, la prensa anunciaba la marcha de Celso Lagar a Bilbao (55). Sin embargo antes de pasar a su etapa por tierras vascas detengámonos en las obras que exhibió en las Galerías Layetanas. Éstas presentaban de una forma masiva lo que hoy en día forma el pequeño compendio de las composiciones planistas lagarianas. Bajo el título *Planisme*, el artista presentaba 13 obras que iban del nº 7 al nº 19 empezando por *Reflex en forma cónica, Raid-Gynemer-Somme Alsace, Angle del Port, Cap i paisatge, Les barraques, La font, Nú, Nú, Moviment en plànols, Reflex d'espell, Bodegom, Bodegom, Bodegom y El fruitier*. Entre sus paisajes y bodegones presentó *El pont- Ciutat Rodrigo, Paisatge de Galicia, Paisatge del Pirineu, El carrer d' Aragó, Gà'n Tunis, Esglesia de Vallvidrera, Interior, Flors, El fruitier roig y El Pot del gos*; además de aguadas y dibujos: *Cap de vell, Estudi de rétrat, Dibuix a la ploma, Nú, Paisatge de Girona, Paisatge de Sant Daniel, Fruitier, Cap y Nú*.

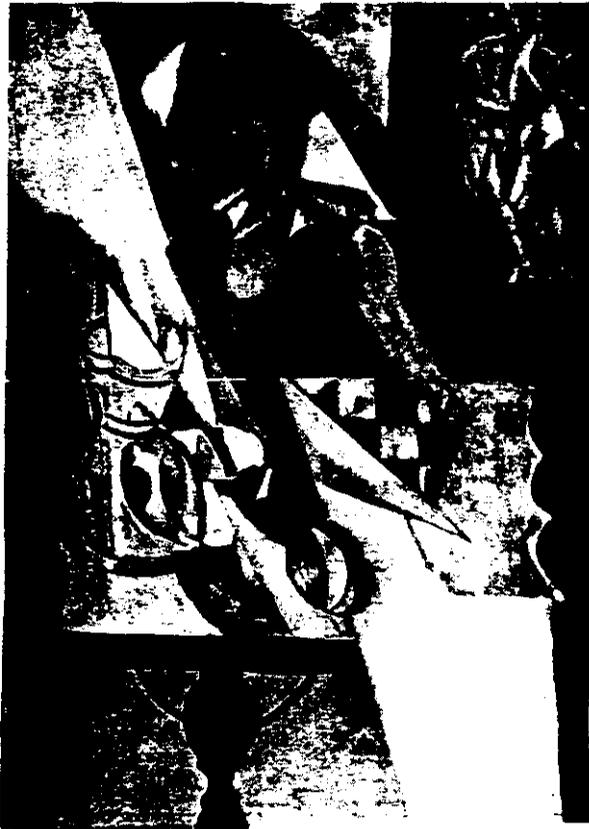
Menos representativo de este planismo de formas estructuradas por planos angulosos, destaca la portada del catálogo, en donde Lagar representa a un figura femenina sentada que servirá de base para un grabado en madera, publicado en *La Esfera*, en 1919. De nuevo bajo la inspiración de Modigliani, el artista recuerda los rasgos de primitivismo de la figura, la simplificación de su rostro reducido, a unas líneas que muestran ojos, cejas y nariz; su vientre, por ejemplo, estructurado geométricamente en un círculo, así como la posición de manos y brazos derivados de las *cariátides sentadas con piernas cruzadas a la turca sobre un pedestal en un decorado de cirios encendidos* (Cat 49-50, Lápiz graso, 42'8 x 26'5 cm, Colección Paul Alexandre) sustituido ahora por flores y hojas.



Portada del catálogo de la Exposición Celso Lagar y Hortensia Begué en las Galerías Layetanas (1918)

Reflex en forma cónica (56).

El artista sigue el mismo esquema compositivo de otras obras como *Maternidad* (1917) o *Ensayo de luz por planos* (1916) en donde presenta una figura sentada ante una mesa con objetos y tras ellos otro escenario, una ventana y tres figuras. A grosso modo el análisis de la obra se podría resumir, como su nombre indica, la reflejo de la luz en forma cónica sobre figuras y el estudio de sus elementos.



Reflex en forma cónica

(Óleo sobre lienzo, 99 x 69 cm, paradero desconocido)

Sin embargo, existen componentes que aluden a otros lenguajes artísticos. En primer lugar, volvemos a apreciar uno de los rasgos futuristas, aparte de la fuerza con que se distribuyen los planos en forma cónica dando un gran dinamismo a la composición,

destaca el desdoblamiento de la cara de la figura. En segundo lugar, sobresalen las tres figuras que enmarcan la ventana, derivadas de las composiciones de Robert Delaunay, quien en 1912 había comenzado el “periodo destructivo”, calificativo con el que él mismo denominó a sus cuadros de Villas y Tours Eiffel. Será en ese mismo año cuando presente en los Independientes *Ciudad de París* con el tema de las Tres Gracias (57), en donde a diferencia del cubismo reconoce la luz como principal protagonista que destruye las formas y cuya inmediata consecuencia es la preponderancia de los volúmenes.



R. Delaunay, *Ciudad de París*
(Óleo sobre lienzo, 2'50 x 4 m,
Museo de Arte Moderno, París)



A. Lhote, *Las tres gracias* (1912)
(Óleo sobre lienzo, 1'77 x 1'46 cm)

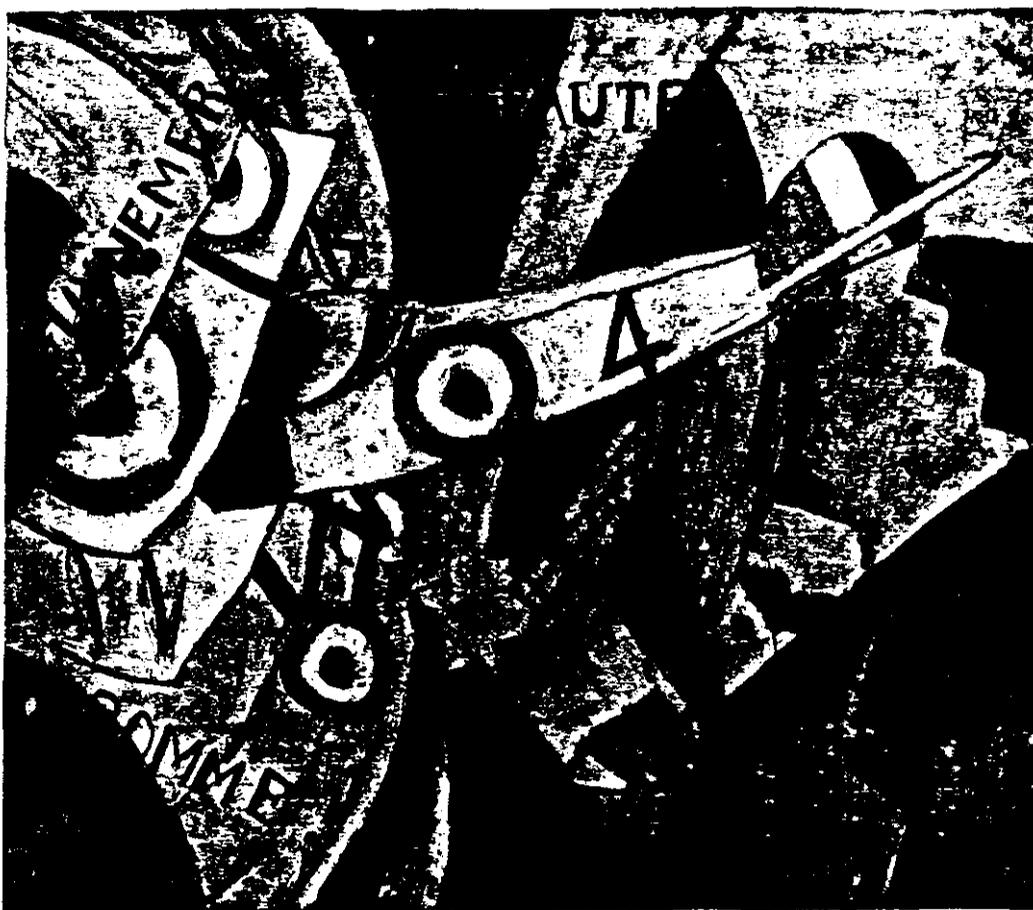
Del mismo modo, Lagar analiza los espacios a través de la luz y busca una síntesis mediante ellos. También podemos señalar como afin las *Tres Gracias* de André

Lhote del año 1912. Y, en tercer lugar, destacan algunos de los elementos de su planismo. Entre ellos, sobresalen los planos angulosos en forma cónica o en otras estructuras geométricas como círculos o rectángulos; la existencia de un espacio en damero, el estudio del bodegón o la permanencia de los colores fuertes del fauvismo, aplicados por el artista en su tono más puro, directamente del tubo a la tela.

Raid-Guynemer-Somme Alsace (Dedicado a J.M.Junoy) hoy en día se conoce como *Homenaje a Guynemer*. El primer estudio sobre este cuadro fue realizado por Narciso Alba en 1983 (58) del que, respetando su trabajo, sentimos disentir en casi todo. En primer lugar, creemos que el cuadro fue pintado en Barcelona y no en París como argumenta Narciso Alba y, en segundo lugar, aparte de los datos que ofrece sobre la historia del aviador Guynemer, no resuelve ninguna de las problemáticas artísticas que Celso Lagar quiso expresar con este cuadro.

La composición iba dirigida con especial atención al poeta Josep María Junoy, autor del caligrama Guynemer, aparecido en la revista *Iberia* en octubre de 1917 del que, posteriormente, hizo una interpretación francesa, publicada por Antoni López en 1918 (59) que mandará a Guillaume Apollinaire, quien a su vez le envía una postal, cuyo texto reproducía Junoy en el prólogo de su libro *Poemes i cal.ligranes* (1920). La relación de Junoy con la vanguardia comienza en fechas muy tempranas, pensemos que 1912 escribe *Arte & Artistas* y colabora en el diario *La Publicidad* o en la mencionada revista *Iberia*. Sus actividades de vanguardia reflejadas en *Troços*, en dibujos y prosas se van a exponer en cuatro formas, las mencionadas con anterioridad: el caligrama, el collage, la escritura cubista y el poema. De todas estas nos interesa el caligrama como definición plástica de

un texto. *Oda a Guynemer*, caligrama estudiado por Joaquim Molas (60) en el que Junoy describe la caída del avión del héroe francés, Guynemer. Bajo una inspiración futurista, el poeta alude a la máquina, a las ametralladoras alemanas que plagan con sus balas el cielo de Francia y a la muerte del aviador.

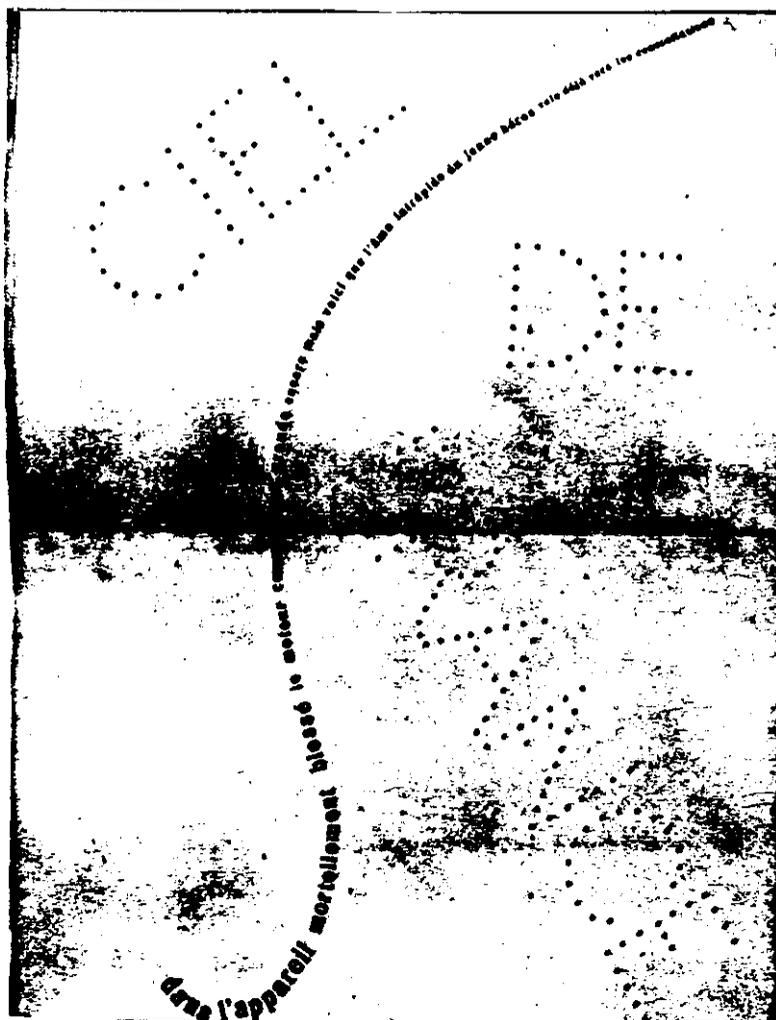


Raid-Guynemer-Somme Alsace (Dedicado a J.M.Junoy) (1917)

(Óleo sobre lienzo, 70 x 80 cm, Col. par. Barcelona).

Cronológicamente este caligrama es anterior al cuadro de Lagar que, presentado en las Galerías Layetanas en abril de 1918, muestra cómo el avión de Guynemer sobrevuela los principales puntos de su ofensiva, Somme, Haute y Alsace durante la

guerra europea. La muerte del aviador se produjo el 11 de septiembre de 1917, dato que prueba la anterioridad de dichas obras. Las repercusiones de su muerte no se hicieron esperar, en Barcelona llega a realizarse un homenaje en su honor organizado por el Foyer Français (61) y en Madrid se recoge la trágica noticia (62). Los temas de ambas composiciones se relacionan entre sí; el primero, señala la muerte del aviador y, el segundo presentándonos los lugares de combate más habituales de Guynemer nos muestra el avión que aún sobrevuela el cielo de Francia, acompañado de una estrella como si simbolizara para siempre su recuerdo. Debemos detenernos, precisamente, en la intención de ambos artistas.



J.M. Junoy, *Oda a Gynemer* ("Ciel de France")

Junoy sitúa la acción de la caída del aviador mediante letras, la central en forma de “S” mientras que, el segundo, describe la situación del héroe francés que rodeado por cuatro nombres, tres de ciudades y el suyo. En ambos existe una vocación futurista. En Lagar se manifiesta en sus elementos planistas, palabras, números y planos que dan sensación de movimiento y en Junoy será el caligrama, la colocación de sus palabras y su significado en los principales argumentos futuristas. Sin embargo, queda por determinar si el caligrama de Junoy es el precedente del cuadro de Lagar. Su dedicatoria parece indicar no sólo la existencia de una amistad, confirmada sobre todo en la expresión: *“Salamanca - Montparnasse: exposición -ómnibus- Celso Lagar, Galerías Layetanas, pintor genuino”* (63), sino también la inclinación hacia los mismos temas de investigación, el futurismo y el cubismo, nosotros pensamos que Lagar se inspiró en el caligrama de Junoy y de ahí su dedicatoria en versión planista.

Angle del Port

Actualmente, el cuadro se encuentra en paradero desconocido, tan sólo gracias a las ilustraciones de la época podemos conocer algunos datos sobre él (64). La visión que nos ofrece Lagar de un ángulo del puerto barcelonés es una interpretación objetiva de su arte. Las formas aunque no pierden su composición original, en ocasiones se estructuran en formas geométricas planas. Existe una complicidad explícita, por parte del artista, dejando entrever su planismo, su pintura subjetiva de investigación, con la otra como si se tratara de un enfrentamiento entre ambas. Lagar distribuye su planismo por las cuatro aristas del cuadro, las dos superiores formadas por pequeños planos angulosos de colores fauvistas - naranjas, amarillos y blancos - y, las dos inferiores, constituidas por

amplios planos geométricos que dan apertura a una superficie lisa azul donde se encuentran las barcas, barcas que nos recuerdan a las de los fauves Dufy o Albert Marquet. También se advierten otros elementos planistas como la aparición de ruedas, letras y números; será el precedente para realizar el verdadero análisis planista de la forma sobre el ángulo de un puerto. Lo realizaría tras abandonar Barcelona y durante su estancia bilbaína en 1918- 1919, bajo el título *Puerto de Bilbao* y del que hablaremos más adelante.



Angle del Port

(*Vell i Nou*, Barcelona, 15-4-1918)

Cap i paisatge

Comentada por Narciso Alba (65) en el catálogo a la Exposición Antológica sobre Celso Lagar que, recientemente, se ha celebrado en Salamanca (1997), éste la denomina *Composició con cabezas femeninas* y la fecha entre 1917 y 1918. No estamos de acuerdo con él cuando señala, en primer lugar, la escasez de obras planistas, que como estamos viendo no fue tal y, en segundo lugar, la afirmación de Narciso Alba sobre la existencia del planismo como término que tan sólo aparece en las revistas de los

años 20, cuando desde 1915 fue centro de investigación del artista y el primer ismo de la vanguardia española.

Otra vez en esta obra podemos observar las influencias del futurismo y el cubismo. Sumido en la problemática que había enfrentado a los futuristas contra las teorías cubistas por su ausencia de movimiento, Lagar lo intenta representar a través de su personal lenguaje. Por un lado, observamos la cara de una muchacha fragmentada o seccionada como la de los cubistas pero que siguiendo la desarticulación dinámica de los futuristas, a partir de la utilización del color de los divisionistas o puntillistas llegaron, incluso, a coincidir o rivalizar, en ocasiones, con los orfistas; dicho movimiento futurista sería considerado por Apollinaire como una variante del orfismo.



Cap i paisatge (1918)

(Óleo sobre lienzo, 33 x 25 cm, Col. part. Valencia)

La utilización de la luz así como el estudio de sus reflejos, los colores, los volúmenes y líneas dan el ritmo dinámico a la mitad de la composición, que se aproxima en el intento de síntesis de estos lenguajes a obras de Picasso como *Estudio de Cabeza*

para *Desmudo con pañería*, (1907, Óleo sobre tela, 55 x 46 cm) o la de Gino Severini *Retrato de Paul Fort* (1913, Papier collé y carboncillo, 48 x 63 cm, Colección Gina Severini).

Les barraques

Este cuadro aparece en los últimos catálogos publicados sobre el artista (66) bajo el título *La feria* y fechado en 1912 aunque creemos que se trata del nº 11 del catálogo presentado en las Galerías Layetanas, en abril de 1918 con el título *Les barraques*. Lagar nos muestra algunos de los elementos de su planismo más exagerado y sintetizado, formas angulosas que se combinan con las circulares creando inquietud en el ambiente, fuertes colores del mundo fauve así como amplias zonas planas que van a dar al mar mientras tres figuras se encuentran en la orilla.



Les barraques

(Óleo sobre lienzo, 25'5 x 33 cm, Col. Kalman, Londres)

La font

Reproducida por primera vez en el catálogo sobre *Ultraísmo y las artes plásticas*, por el IVAM en 1996, se la denominó “Sin título” y entre paréntesis *Mujeres en la fuente*. *La font* es una visión más de la síntesis de lenguajes aprendidos en París. Se trata de una de las aproximaciones al simultaneísmo de los Delaunay que también pudo ver en la Península e, incluso, al coincidir con el propio Robert Delaunay en mayo de 1918, en la asociación de Les Arts i els Artistes.



La font

(Óleo sobre papel, 24'5 x 30'5 cm, Col. part. Valencia)

El orfismo y la simultaneísmo de los Delaunay partía, en otras, *De la ley del contraste simultáneo de los colores* de teóricos como Chevreul y del estudio del color de las obras neoimpresionistas de Seurat, Signac y Gross quienes afirmaban que de las relaciones entre los colores se producía el movimiento y el ritmo. El simultaneísmo de Robert Delaunay que pudo ver en el Salón de Otoño o en los Independientes de París durante su estancia parisina, así como la publicación en enero de 1913 del poema *La*

prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France (67) ilustrado por la esposa de Robert, Sonia Delaunay; además, en este año, en el Salón de Independientes exhiben sus obras los sincromistas Bruce, Frost, M. Russell y M. Wright, se exponen *Las ventanas* de Robert Delaunay.

Lagar ha estructurado su composición en amplios planos geométricos y rígidos, sobre ella distribuye a cuatro figuras que portan cántaros de agua. El efecto de luz sobre las figuras las ha inmovilizado y tan sólo el ritmo de los planos y dentro de éstos sus colores producen el movimiento. Bajo el influjo del planismo se van a realizar obras de los artistas Pancho Cossío y Antonio de Gueza de las que hablaremos en otro apartado.

Bodegom



Bodegom

(Col. part. Madrid)

Esta obra cuyo paradero se desconoce, parece muy próxima al óleo *Reflejo en forma cónica* cuyo bodegón presenta semejante organización espacial. El interés por la luz, el color y la forma geométrica llevan a Lagar hacia una estructura planista con base futurista, en donde los objetos - el jarrón y las manzanas - aún conservan su forma real siendo la disposición espacial la que se sirve de números y líneas rectas y curvas para constituir pequeños planos geométricos con fines dinámicos.

El resto de las obras planistas no han sido localizadas y en cuanto a los paisajes, bodegones, aguadas y dibujos, tan sólo un *Desnudo femenino* fue publicado en la revista *Vell i Nou*, el 15 de abril de 1918; respecto a las obras de su esposa Hortensia Begué, también llegaron a ilustrarse algunas de sus esculturas como *Ors* en la misma revista.



Desnudo femenino

(*Vell i Nou*, Barcelona, 15-4-1918)

VI.6. EL PLANISMO Y LA RENOVACIÓN ARTÍSTICA DE BILBAO

El vínculo que había llevado a Celso Lagar a tierras vascas se remontaba a mayo de 1917 cuando en su segunda Exposición en las Galerías Layetanas coincidió con Francisco Iturrino. Tan sólo un contacto más con este artista marcaría su definitiva marcha a Bilbao. Fue en la Exposición de Arte de 1918, a través de la Asociación de Les Arts i els Artistes donde Celso Lagar e Iturrino exhibían sus obras junto a otro protagonista para el arte vasco, Robert Delaunay.

Por estas fechas el ambiente cultural bilbaíno mostraba una aceptación de la modernidad muy diferente de la que había podido recibir Lagar en 1917 en la capital madrileña. Pero esta situación se remonta a finales del siglo XIX. Como ya se ha dicho las primeras manifestaciones de un despertar socio-cultural en tierras vascas habían comenzado con la primera generación de pintores vascos, Guinea y Seguí, Ignacio Zuloaga, José Echenagusia, Adolfo Guiard, el asturiano Darío de Regoyos, el escultor Durrio, Francisco Iturrino, etc. Todos ellos viajaron por Europa percibiendo numerosas influencias que se verían reflejadas en el arte vasco. Las siguientes generaciones se verían enriquecidas por estas notas pictóricas que constituirán uno de los debates más interesantes de la época. Sin embargo, éste es un debate que ya ha sido analizado en el capítulo sobre la recepción del arte vasco en Madrid y, por ello, detendremos en la aparición de un lenguaje ultramodernista, el planismo, en Bilbao.

Durante el primer cuarto de s. XX, el arte vasco se iría difundiendo por Madrid y Barcelona a través de las exhibiciones individuales de estos artistas; además, la Asociación de Artistas Vascos, nacida en 1911, sería el órgano motriz de su expansión,

quien en noviembre de 1916 lanzaría su primera muestra en le Retiro madrileño, y más tarde, en Barcelona, en las Galerías Layetanas durante los meses de diciembre de 1916 y enero de 1917.

La Asociación de Artistas Vascos como muchas otras catalanas, entre ellas, Les Arts i els Artistes se había convertido, por su capacidad de aceptación del arte moderno, en el medio más eficaz para los jóvenes artistas de vanguardia. Estas agrupaciones fueron las elegidas por Celso Lagar para sus exhibiciones no sólo por sus miras a introducirse en un mercado artístico o por la imposibilidad de hacerlo en los salones municipales, sino porque se situaban en lugares de privilegio cultural donde se había producido o estaba produciendo la misma renovación artística que él proclamaba en su arte.

Por aquel entonces Bilbao reivindica un arte puramente vasco paralelo a los dictámenes que hacía Eugenio d'Ors con su noucentisme en Cataluña; para uno de sus defensores, Jaime Brossa, el País Vasco había *“dejado de ser lo que era treinta años atrás... existe pues, un modo vasco de concebir la literatura y las bellas artes. Es un hecho cierto que las escuelas modernas han entrado en los países ibéricos por Vasconia y Cataluña. Pero al penetrar en ambos países se convierten en corrientes de adaptación: la primera, fusionando métodos modernos con los de la pintura clásica española; la segunda, haciendo servir la pintura francesa por provocar un arte nuevo que sea expresión del alma mediterránea”* (68).

En enero de 1917 había nacido la revista *Hermes*, publicación que se encargaría de extender los ideales de la cultura vasca, que desde su fundación comenzaba a ser *“un brazo que levanta en alto la espada ideal, y busca la lucha nueva, la lucha europea por la difusión de las ideas y por la integración viva del pensamiento y de la cultura del un pueblo”* (69).

Con este plantel cultural, Bilbao se había convertido en un centro estratégico para organizar exhibiciones de arte que por su carácter comercial, algunos críticos, como T. Mendive, prevenían del aumento de éstas: *“Desde hace ya muchos días la Prensa tiene que ocuparse diariamente de alguna exposición de pinturas... - ¡Ah, Bilbao! - dirán los pintores - Allí hay afición, allí hay sentido artístico; allí, en fin, hay dinero... Hace unos años, una de estas exposiciones pasaba desapercibida. La pintura era un negocio ruinoso... Se ha conseguido tocar la sensibilidad de las gentes, se ha llegado a un estado que no podía soñarse; se ha llegado a hacer de Bilbao un centro de pintura...”* (70).

Sería, precisamente, este requisito el que atrajo a Celso Lagar en su peregrinación a tierras bilbaínas. Este recién nacido centro artístico en vías de desarrollo era el lugar idóneo para la presentación, por primera vez, del planismo en el País Vasco y qué mejor lugar que la propia Asociación de Artistas Vascos. Al planismo se le recibió como una novedad artística dentro de los lenguajes cubistas y futuristas pese a lo cual se prefirieron obras más conservadores como paisajes, bodegones, figuras y dibujos:

“Celso Lagar ofrece al público la novedad de un estilo pictórico que en Bilbao no ha sido expuesto: el ‘planismo’, que es una derivación del ‘cubismo’, de la escuela ‘futurista’, de la que fue paladín Marinetti, de aquella escuela que en París tuvo la virtud de soliviantar a la crítica y a los profesionales librándose entre los neófitos del ‘futurismo’ y los conservadores importantes batallas que señalar. Entonces, los revolucionarios del arte no consiguieron imponer sus teorías, ni convencer a la crítica ni al público, acaso porque el ‘futurismo’, como ya lo dice la palabra, era para las generaciones futuras, que naturalmente no han llegado aún, pues esa parte de la obra de Lagar, aunque no sea ‘clásicamente’ futurista, sino más bien una aplicación personal, ha escandalizado, ha asustado a muchos que no transigen con este estilo extraordinario y fuera de toda clasificación.

No se crea, no obstante, que Celso Lagar dedica su talento exclusivamente al ‘planismo’. Esto debe ser en él un devaneo que se permite para desenvolver con toda amplitud sus grandes facultades de colorista. Sin duda, no piensa en la venta, sobre todo en España, cuando pinta esas extravagantes

genialidades, pues Celso Lagar sabe de sobra que en España, en este aspecto artístico, las gentes conservan puro todo su pudor y toda su castidad artística. Por timidez y por respecto a las buenas costumbres en pintura, el público no se atrevería a llevar uno de estos 'planos', que, repetimos denuncian en su autor un colorista notable.

Pero no es para indignarse ni para pedir la cabeza castellana de Lagar, sobre todo aquí en Bilbao, donde la cédula de 'planismo' ni 'futurismo', sino con el nombre general de arte, se han visto cuadros semejantes a éstos, si prescindimos del color " (71).

La proximidad de esta Exposición con la de las Galerías Layetanas en abril de 1918 nos hace pensar que la mayoría de las obras presentadas fueron las mismas. Como vimos con anterioridad, la síntesis a la que había llegado su planismo fue motivo de duras críticas, las mismas que iba a recibir, ahora, en Bilbao. Aparte, del breve comentario de Xenius (72) que ocupaba parte de la presentación del prólogo del catálogo en que se predecía un estilo constructivo derivado de Cézanne, los juicios hacia el planismo lagariano fueron de una incomprensión total (73).

La nueva escuela planista no presentaba ninguna continuidad hacia la tradición artística occidental. Pero, lo más importante, era el conocimiento evolutivo de arte lagariano. Enrabiri, crítico de *Tarde*, evaluaba los cambios que había sufrido su pintura desde sus comienzos en Barcelona; ahora se había vuelto más hermética, sintética, plana y simplificada y, de seguir así, le conduciría a una pintura de abstracción, a un "arte cerebral" como había denominado, con anterioridad, la crítica barcelonesa. No sólo la crítica vasca y catalana habían reparado en estos debates sino que también hemos de sumar la madrileña, que ante sus exposiciones de vanguardia como las de los artistas polacos advertían la muerte del arte. Se trata, en definitiva, de la continuidad del mismo

debate que mantenían los sectores más académicos de Europa a los que venían a sumarse los de la Península:

"Nuestro acompañante, nacido y criado en Begoña, se quedó un poco perplejo ante la moderna escuela pianista, cultivada con tanto éxito por don Celso Lagar, y creyendo que yo pudiera iluminarle en medio del laberinto en que se había metido inopinadamente, me interrogó:

-¿Pero este arte es tan hermético y esotérico que no encuentro yo quien me lo explique objetiva y subjetivamente en forma asequible a mi comprensión?...

- ¿Cómo me explica usted el planismo de don Celso Lagar, natural de Salamanca?

-Mire usted: el planismo de don Cesar debe explicárselo a usted el interesado, si es que le corre prisa. Yo tengo que observarlo bien antes. Tengo que estudiarlo y meditar sobre si es una superchería o una aspiración ideológica digna de aprecio. Eso de aparecer un poco revolucionario y anticlásico, escondiendo nuestra propia brutalidad en unos cuantos tópicos sin valor y en unas cuantas frases de mero artificio retórico, no es propio de los que nos encontramos en el retorno de todos los viajes por el vano país de la quimera..." (74).

Su estancia en Bilbao no fue un mero acontecimiento reducido a su Exposición sino que se integró de lleno en la intelectualidad vasca (75) participando, en ocasiones, en banquetes como el brindado al caricaturista catalán Luis Bagaría. Sus organizadores, Antonio Bandrés y Aurelio Arteta, lo celebraron en el restaurant *El Amparo*, el 8 de octubre de 1918, asistiendo artistas y escritores como Eugenio Leal, Gregorio Martínez Sierra, Félix Aquero, Estanislao Aguirre, Arcadio Corcuera, Isidoro Guinea, Ignacio Seguola, Arturo Galiano, Nilo Ortiz, Emilio Padró, Félix Ortiz, Raimundo Moreno, Ramón Villaamil, Valentín Dueñas, Ricardo Arrúe, Pedro Guimón, Fernando Villabaso, Diógenes Equileor, Guillermo Villaamil, Quintín de Torre, Nemesio Sobrevila, Siro F. de la Retana, además de algunos personajes que no pudieron asistir pero sí quisieron

mostrar su adhesión, como Ignacio Zuloaga, Alejandro de la Sota, Mario de Arana, Francisco de Villanueva, director de *El Liberal*, Luis Araquistáin, la Redacción de *España*, Indalecio Prieto, Saturnino Lafarga o Julián de Tellaache (76).

Después de esta muestra pública en Bilbao, Lagar se traslada de nuevo a Madrid, donde permanece hasta su próxima intervención en tierras vascas, exponiendo en el Ateneo madrileño. Sería en abril de 1919, cuando intervenga de nuevo en el movimiento artístico de Bilbao, a través de la Asociación de Artistas Vascos. Entretanto, el desarrollo socio-cultural del País Vasco proseguía una etapa evolutiva que para algunos críticos, como José Iribarne, el aumento de estas exposiciones individuales de carácter moderno provocaba una crítica adulterada ante la falta de una educación artística:

“Ante la profusión de exposiciones que se vienen celebrando en Bilbao, algunos señores han torcido el gesto y han ahuecado después la voz, advirtiendo a los indígenas que no se deben regocijar por el suceso, pues estas exhibiciones carecen de verdadero sentido educador, si no hay una crítica que sepa ponderar el valor de las mismas... es de lamentar que los cronistas no se hallen documentados en los procedimientos técnicos para poder determinar debidamente la clase de pintura que tienen delante de los ojos, fijando bien su cualidad y su calidad, pues, del otro modo, vendremos a parar siempre al comentario plebeyo, al impresionismo de hombre indocto en la materia, quien por haber leído a Cicerón y asistido a las representaciones del drama de Ibsen vertidos al castellano, sienten dentro de sus toda la fuerza que dan la audacia y la osadía, y se lanza con ellas,... sin escuchar esa voz misteriosa y justiciera, inflexible y tenaz, que nos denuncia todos los días a un hombre ridiculo que había levantado su torrecilla sobre la movediza arena: tópicos y gramática...” (77).

En paralelo a la Exposición Lagar en la Asociación de Artistas Vascos otra agrupación, la Asociación de Pintores y Escultores de Madrid, ofrece en el Círculo de Bellas Artes y en el Ateneo de Bilbao, 96 artistas y más de 180 obras. *La Gaceta del*

Norte la calificaba como un evento donde se ofrecían numerosas obras de verdadera pintura, Domingo Marqués, Alcalá Galiano, Cobello, Llorens, Roberto Domingo,... éstos últimos ganadores de la primera medalla frente a las numerosas muestras individuales con los que estaban habituados al público bilbaíno “*en que los lienzos parecen trazados por hombres de las cavernas*” (78) como las que ofrecía Lagar.

La Exposición planista fue presentado por el diario *Euzkadi*: “*Este desconcertante pintor vuelve a exponer sus originalísimas pinturas en el salón de la Asociación de Artistas Vascos. Nos proponemos visitarla y decir lo que nos sugieran, con sinceridad y respeto*” (79).

A pesar de no haber visitado finalmente la exposición, *El Liberal* bilbaíno sí hizo mención de esta segunda intervención de Celso Lagar por tierras vascas considerando el suyo como un lenguaje moderno que reaccionaba contra lo académico. Llegados a este punto, en el fondo se repiten los términos que baraja el discurso de las artes plásticas españolas durante la primera mitad de siglo: los clasicistas, los academicistas, arte oficial *versus* renovación, los cubistas, los futuristas, los puristas, los planistas, los vibracionistas, los sincromistas, los simplicistas, los modernos... Sin embargo, para el citado artículo de *El Liberal*:

“Una vez más nos ha visitado este extraordinario pintor que, como Don Juan, va produciendo el escándalo por donde pasa. Celso Lagar es un pintor de la escuela planista, que todavía “trae de cabeza”- y perdónese la vulgaridad de la frase - a la crítica, y, principalmente, al público. Pero Celso Lagar es un valiente que, indiferente a la iracundia del público, sigue planeando en terribles zig-zags sobre sus desconcertantes lienzos.

Este olímpico desdén del mozo salmantino hacia el vulgo que se revuelve airado contra todo lo que no está al alcance de su conocimiento, resulta simpático. Sin duda Lagar es un sibarita de la protesta, disfruta con los gestos absurdos del público ante sus cuadros, y para provocarlos recrudescen su planismo hasta límite que enfurece.

Ya dijimos cuando se presentó antes Lagar que su pintura planista la encontrábamos perfectamente inteligible. No hay sino tener ojos para ver sus cuadros, en los que vemos claramente sus franjas rojas, azules o verdes; luego sus rótulos de tipos bien legibles y sus alusiones: una rueda, un caldero, un pedazo de silla, o un tiesto vacío. No hace falta torcer el pescuezo para ver los objetos. Lo que pasa es que el público es excesivamente curioso y quiere penetrar en un secreto que no existe.

En esta Exposición hay algunos cuadros en que ha hecho concesiones a su público protestante: pero, francamente, nosotros preferimos a Lagar intransigentemente planista, con sus revueltos de colores, que dan a sus cuadros cierto aspecto de un telégrafo de banderas” (80).

Son muy pocas las obras que se conocen de esta muestra, tan sólo podemos asegurar la presentación de tres obras: *Puerto de Bilbao*, obra a la que alude el anterior artículo, puesto que las referencias a franjas de colores, rótulos legibles y componentes planistas como ruedas, tiestos, etc. se enmarcan en esta obra, *Las tres vascas y Muelle de Bilbao*. El primero, *Puerto de Bilbao* permaneció en el taller del artista hasta la primera subasta pública realizada por el sanatorio para enfermos mentales de Sainte-Anne, en 1962, donde se encontraba recluido tras la muerte de su esposa en 1956 (81).

El análisis de este cuadro lo publicamos en el catálogo a la Exposición *Ismos. Arte de vanguardia (1910-1936) en España*, (82) del que destacamos algunos párrafos, además de subrayar las semejantes connotaciones que existen con el arte vibracionista de Barradas y en concreto con el cuadro *Puerto de Barcelona* presentado en junio de 1918 en la Exposición de Bellas Artes de Barcelona.



Puerto de Bilbao

(Gouache sobre lienzo, 60 x 78 cm,
Museo de Arte Moderno de Bilbao)

Su génesis se encuentra en el dibujo - o, quizás, estudio preparatorio - que la prensa madrileña publicó con motivo de su recién inaugurada exposición en el Ateneo. Las dos obras muestran un mismo tema, el puerto de Bilbao. Sin embargo, en el lienzo se advierte una estética más depurada, más sintetizada, a pesar de que ambas están construidas mediante planos a los que el artista da forma y combina otorgándoles personalidad propia. Lagar nos muestra en su dibujo las dos acepciones del puerto y de la ría, igualdad que nos indica que tanto la ría como el abra separan/comunican los hemisferios terrestre y marítimo de Bilbao, para simplificarlo en el cuadro y señalar al Nervión como único y exclusivo protagonista. Su abstracción convierte los zig-zags en fábricas, sin necesidad de escribir ya "fabril" (sic), convertidas ahora en una trama romboidal.

La gran rueda, elemento principal de sus composiciones planistas, ha perdido toda linealidad circular para transformarse en una angulosa escalera desde la cual se accede a la vida industrial de Bilbao. En la parte inferior del dibujo, el vehículo de vibrantes ruedas de moderna velocidad - que nos recuerdan las obras futuristas de Boccioni, Severini o MacDelmarie - ha desaparecido para dejar paso a la proa de un barco. Es el mundo del “telégrafo de banderas, de terribles zig-zags, de franjas azules, verdes, rojas, de rótulos legibles..” de formas circulares, de planos y planes que tanto inquietaron a Celso Lagar pero que finalmente quedarían desvanecidos ante la oposición de un público escandalizado y disconforme con ese arte. En definitiva, se reaccionaba ante ese primer arte español de vanguardia que no se entendía, pero al que se temía, como profeta de una nueva pintura.



Rafael Barradas, *Puerto de Barcelona*
(*La Esfera*, Madrid, 29-6-1918)

Las tres vascas (Óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm, Venta Bellier, 12-3-1932)

Presenta una de las notas más características que va a predominar en su arte posterior de los años 20, la monumentalidad reflejada, ahora, en tres gruesas mujeres vascas.

Muelle de Bilbao

Recibe la influencia de Torres García, en obras como *Estación* (1918). Lagar refleja el mundo de la ciudad como símbolo de la vida moderna. Se observa una estructuración plana de las formas pero sin existir un análisis planista donde intervienen elementos principalmente futuristas y cubistas.



C.Lagar, *Muelle de Bilbao*
(Óleo sobre madera, 28 x 40 cm,
Col. part. Barcelona)



Torres García, *Estación* (1918)
(Óleo sobre cartón, 33'5 x 27'5 cm,
Col. part. Gerona)

Tras abandonar, definitivamente, la Península en 1919 y no en noviembre de 1918 como apunta Narciso Alba (83), en septiembre todavía la Asociación de Artistas Vascos conservaba una de sus composiciones. Junto a ella una tabla flamenca del s. XVI encarnaba el arte antiguo contrastando con el arte moderno de la escuela planista de Celso Lagar. Una vez más la Gran Vía acogía la obra del artista ofreciendo de nuevo un arte moderno de vanguardia, en paralelo, se celebraba la primera Exposición Internacional de Pintura y Escultura en las Escuelas de Albía a la que no asistiría Lagar pero en la que se mencionaría su arte planista en relación con las obras francesas que llegan a la capital Bilbaína (84):

“Ordenanzas municipales. Asfalto. Frou, frou de faldas bajas. Escaparates. En la Asociación de Artistas Vascos hay un cuadro de Celso Lagar y una tabla flamenca del s. XVI. Junto a un plátano de la India, en un banco, una institutriz inglesa hace un rosetón de crochet, pensando... abstraída, abstraída. Es rubia y chata. Adorablemente chata, porque sus claros ojos la redimen de tan deplorable nariguera... La Gran Vía es la calle que da prestigio a la Villa. La que eleva su rango, la que la dignifica y ciñe una corona de modernidad. Está sellada con el anagrama de la Grandeza Verdadera...” (85).

VI.7. POSICIÓN DE CELSO LAGAR EN LA VANGUARDIA MADRILEÑA (II)

La última exhibición pública de Celso Lagar en Madrid, se produce en noviembre de 1918, en el Ateneo. Desde su anterior muestra en el mes de abril de 1917, en la Galería General de Arte Moderno, Madrid se había ido convirtiendo en ese lugar cada vez más concurrido por todas las tendencias artísticas. Ahora, comenzaba a tener un ambiente artístico que constituía el punto de referencia de todos los que acudían a ella. Un año antes, Cansinos Assens había ido fraguando el germen de lo que, en estos momentos, se conocía como el movimiento literario ultraísta que con presencia del chileno Vicente Huidobro, en 1918, vendría a reforzar aún más el movimiento. Tampoco sería una casualidad la llegada, en este mismo año, de Rafael Barradas, Vázquez Díaz, los artistas polacos, el matrimonio Delaunay y Celso Lagar. Fueron ellos los que fecundaron el germen existente del recién nacido ultraísmo convirtiendo a la capital en el tercer centro artístico más importante de España, aunque Juan de la Encina, en 1919, continuará insistiendo en el carácter oficial de la capital madrileña a diferencia de Bilbao y Barcelona:

“... tres centros capitales de producción artística nacional: Madrid, Barcelona, Bilbao. Cada uno de ellos tiene su carácter peculiar y desempeña, dentro de la totalidad nacional, un papel bien preciso. Madrid ha sido en ese tiempo centro artístico reaccionario por excelencia, la gran máquina productora y sustentadora de los falsos valores que degradan el arte moderno nacional; Barcelona, la aduana franca de todos los snobismos, pero a la vez el aparato registrador más sensible de todos los movimientos nuevos; y finalmente, Bilbao, el centro más modesto y silencioso de los tres, será quizá para un futuro historiador, indicio de un esfuerzo intermitente y lleno de desmayos para dar voz

estética a una casta española hasta ahora muda y casi estéril en las altas producciones del espíritu ”
(86).

Si bien es cierto que en Madrid no se había producido un desarrollo artístico colectivo como en Barcelona y Bilbao, puesto que desde principios de siglo ambas contaban con esta referencia; ahora le tocaba su turno a Madrid siguiendo un proceso de continuidad que paso por los ultraístas y que eclosionará en La Sociedad de Artistas Ibéricos en 1925.

Los principales hitos de vanguardia en sus orígenes, los de Ramón Gómez de la Serna con sus manifiestos futuristas y su Exposición de pintores Íntegros (1915), la muestra de Celso Lagar (1917), la de los polacos (1918), la de Vázquez Díaz (1918), las intervenciones de los Delaunay... tienen en su conjunto un deseo de continuidad que se deja entrever en sus uniones y desuniones colectivas, como por ejemplo, en la nonata primera Asociación de Artistas Independientes en 1920, pero antes en su colaboración con el ultraísmo, donde todos ellos de manera directa o indirecta van a participar. Existió pues un vínculo, un deseo de unión entre estos artistas que, en estos momentos, sustituyendo a la anquilosada tertulia de Pombo, todos ellos asisten a la de Cansinos Assens en el Café Colonial. Precisamente, allí, encontramos a Celso Lagar junto a su amigo Rafael Barradas con motivo de su exhibición planista en el Ateneo madrileño.

Celso Lagar insistía de nuevo en la capital donde sus trabajos de 1917 no habían sido bien acogidos ni por la prensa ni por el público madrileño aunque no por ello se olvidaron de su arte, considerado como un vanguardista del bando de los futuristas. El crítico de arte Correa Calderón le mencionaba en su artículo dedicado a la Exposición de Arte Francés en el Retiro celebrada en mayo de 1918 casi en paralelo a la que Lagar

realizaba en las Galerías Layetanas de Barcelona, ante el lamentable espectáculo de la Exposición francesa a la que muchos denominaron como “Exposición de arte académico francés” por la exhibición, según el propio crítico, “*de docenas y docenas de cuadros de gran tamaño, plúmbeos, históricos, fósiles, lamidos, que traen hasta nosotros el recuerdo de los cromos y de las litografías viejas*” (87). El crítico continuaba su artículo haciendo el recuento de todo aquello que faltaba en nuestra pintura, escultura, dibujo y grabado, deteniéndose en el movimiento futurista, al que reclamaba “*Futuristas.- Tampoco figura nada. Después de Italia quizá sea Francia la que sigue en audacias ultramodernas, interesantes por ser un aspecto modernísimo de la pintura. Sin duda Francia creyó que aquí aun nos escandalizamos por tan poca cosa. Ya va existiendo cierto ambiente. Al fin, España es la patria de Picasso, Iruirino, Celso Lagar, Pascual...*” (88).



Interior de la Exposición de Celso Lagar en el Ateneo (1918)

Treinta obras, junto a cuatro esculturas de figuras de animales, formaban el conjunto de la Exposición del Ateneo, gran parte de las cuales habían sido presentadas en las Galerías Layetanas. Entre ellas hacemos mención de *Lulu de Montparnasse* por creer que se trata de una composición nueva de esta época y por estar las restantes obras ya comentadas en su muestra de las Galerías Layetanas de 1918. Fechada actualmente en 1920 (89), fue realizada en 1918 según los comentarios críticos que aluden a ella en esta Exposición del Ateneo madrileño (90). También puede adjuntarse un dibujo fechado en mayo de 1916, en el que se observa un parecido en la cara de la figura. En *Lulu de Montparnasse* Lagar se basa en la técnica mixta de los primeros fauves que suponía el uso de la pincelada impresionista junto a fuertes colores que dejan amplias zonas planas.



Lulu de Montparnasse

(Óleo sobre lienzo, 32 x 30 cm, Col. Kalman)

Pasemos, ahora, a comentar la reacción de la prensa, que no se hizo esperar. Rafael Domenech, desde *ABC*, argumentaba no conocer ninguna composición planista, pese a que habían sido presentadas ya en 1917:

“No conocíamos obra alguna del Sr. Lagar y sólo por referencias sabíamos que es un pintor revolucionario y ultramodernista. Se dice que nada hay nuevo bajo el sol, y en algunos casos esto es cierto. El arte pictórico del Sr. Lagar tiene una gran semejanza con el de KOKY; solo que éste, sin apedillarse ingenuo, era un artista más sincero que el Sr. Lagar y, además, suerte tenía una valentía, unos rasgos tan enérgicos, una factura tan sobria y justa y una expresión típica de temperamento meridional, que hasta el presente no ha sido superado por ninguno de los artistas que siguen sus sendas, pues KOKY fue creador de la pintura ingenua, sintética y planista actual” (91).

Por el contrario, otros, como José García Mercadal sin escudarse en lenguajes o referencias parecidas, declaraban abiertamente su incomprensión e incapacidad para evaluar el planismo:

“Esto del planismo es una pintura para iniciados, confesada y declarada así por aquellos mismos que la practican, para poner sus obras al abrigo de las más que posibles cuchufletas de los indoctos.

Nosotros, a Dios gracias, declaramos no poseer ojos aptos para comprender y apreciar el planismo. Por eso, en las obras del señor Lagar hemos visto algo tolerable en algunos paisajes, donde el planismo aparece vago, indefinido, sin afinar. Pero en aquellos otros trabajos donde el planismo aparece con toda su fuerza de la sangre, confesamos, poniendo la mano sobre nuestro corazón, no haber visto nada, absolutamente nada que pudiese resultar agradable para el artista” (92).

Uno de los argumentos que venían a sumarse a estas cuestiones de incomprensión eran la presentación e ilustración del catálogo, en el que a pesar de no haber sido

localizado, Blanco Coris describía su portada en la que aparecían dos jeroglíficos del “*dinamismo plástico*” o de la “*solidificación del impresionismo*” (93), así como los extraños títulos de sus obras, que para José Francés estaban “*traducidos de un catálogo de los Independientes*” (94) y que por la complejidad los catálogos se encontraban colgados de las paredes del Ateneo siendo frecuente consultarlos.

“En alguns indrets de la paret, sota les pintures, hi ha clavats exemplars del catàleg. Aquest catàleg és consultat amb extraordinària freqüència per la mateixa persona, amb un marcat aire d’esverament i d’incrèdilitat. Algu fins sembla que ha d’acabar per indignarse. El veureu que va d’un quadre a catàleg, del catàleg al quadre, que confronta el número i el títol una pila de vagades; i que finalment arronca les espatles com si dignés: no ho entec!” (95).

Los títulos de los cuadros constituían, también, una nota más de vanguardia que para muchos era entendida como una extravagancia más que unir a su planismo. Títulos planistas como *Reflejo en forma cónica*, *Raid*, *Gynemer-Somme Alsace* u *Oriente en feria cromática* eran suficientes detonantes, según Juan de la Encina, para considerarle como un hombre-anuncio que renuncia a sus principales cualidades para el paisaje y el color:

“Es de lamentar que un pintor como éste, que posee a no dudarlo excelentes condiciones de paisajistas y una retina limpia, se empeñe en querer llamar la atención con ciertas extravagancias ridículas y bufonescas de los salones parisienses anteriores a la guerra. Bien está que un artistas de talento y la malicia de Picasso se entretenga en medir hasta dónde llega la candoridad de los artistas impotentes y los snobs... Celso Lagar está equivocado de una manera demasiado candorosa para un hombre que ha salido ya de leer El Juanito. Y si el agarbanzamiento madrileño tiene alguna buena condición, es la de considerar al hombre-anuncio como lo que es y no como un artista sublime. Que nos

perdone Lagar estas palabras sinceras. Si no viéramos en algunas de sus obras ciertas condiciones de buen pintor, no nos tomaríamos ni siquiera el trabajo de escribirlas” (96).

La interpretación de Juan de la Encina sobre el hombre-anuncio y su agarbanzamiento tiene una doble visión que se relaciona entre sí. La primera, calificarle dentro del concepto futurista, por los elementos futuristas en sus obras como rótulos, letras o números que predicán dicha teoría y, la segunda, desde un contexto castizo de la época. El garbanzo alude a todo aquello español, principalmente, a la zona de Castilla por ser el lugar que más se aprecia pero, también, por significar lo vulgar y el lugar de procedencia del artista (97). La expresión hombre-anuncio aparece en la prensa madrileña desde 1916 (98) como símbolo del hombre que se hace propaganda de sí mismo, como consideraban al arte de Lagar:

“Entre las arriesgadas extravagancias y las exóticas inventivas extranjeras a que poco a poco vamos abriendo paso, figura con poderosa originalidad el hombre-anuncio.

El hombre-anuncio al allanar nuestras fronteras, parece haber barrido, con mejor diplomacia, algo de la tradicional psicología de nuestro inocentemente puro mercantilismo. El hombre-anuncio, alto, esquelético, grave y enmudecido, es el último grito de la propaganda. Tiene algo de actor, de transformista y su variedad múltiple ocuparía un dilatado catálogo. Es la figura cinematográfica de las calles. Cuando su indumentaria es grotesca, los chicos le rodean con la misma regocijante curiosidad que si se tratara del auténtico Charlot... Puede ser terriblemente sarcástico, encastillado dentro del anuncio...” (99).

El planismo de Lagar fue también objeto de crítica por José Francés, para quien el arte de Lagar se había quedado desfasado si se comparaba con el arte actual de 1918 en Madrid. Recordemos, por ejemplo, que el sincromismo de los pintores polacos había sido ya expuesto, así como la Asociación de Artistas Argentinos cuyos componentes

realizaban exposiciones individuales. José Francés pone de manifiesto la actualidad artística madrileña pero deja en el tintero que, hasta entonces, a excepción de los artistas íntegros, los polacos y algunos extranjeros no existe ninguna exhibición de arte vanguardista; de hecho la Exposición de Arte Francés en Madrid había sido una decepción. La Exposición de Lagar suponía un nuevo intento para introducir un ismo de vanguardia en la capital que, junto a Vázquez Díaz, Barradas, los Delaunay o los polacos estaban abriendo un camino hacia la modernidad de la que muchos críticos parecían no darse cuenta o bien ignorarlo:

“En el fondo, Celso Lagar es un pintor que ve las cosas normalmente, que tiene un sentido muy justo del color. Hay cuadros suyos - estos cuadros que llevan títulos integrantes para los hombres ingenuos y de buena fe - que tiene positivas condiciones decorativistas, armonías deliciosas, gamas de grata contemplación. Su ‘Ángulo del puente de Barcelona’, incluso tiene valor indudable de realismo de emoción.

Pero Celso Lagar disimula sus buenas cualidades con la arrogancia fauvista, un poco demodé en el propio París. Y no decimos en el propio Munich, porque dentro de poco los cubismos, orfismos, sincromismos, planismos que realizan los bolcheviquis y espartacos con las cosas, los edificios, los hombres y las ideas, dejarán muy atrás aquellos inofensivos atrevimientos de los cubistas y futuristas de avant guerre.

En España, Celso Lagar todavía exalta a muchos en pro o en contra. Fuera de España, Lagar no es un novedad. Como ya no lo son aquellos donde ha surgido su planismo.

El ha creído necesario resolver los seres, y las cosas, y la atmósfera por planos. Una planitud de masas, de colores y hasta un plano, para que no se extravien dentro de sus cuadros los buenos burgueses, a quienes los artistas se empeñan ¡¡todavía!! en epatar” (100).

José Francés publicará de nuevo este artículo en 1919 exceptuando un párrafo al que añade una nueva interpretación al planismo basada en la influencia del teórico francés

Jules Laforgue. El crítico hace referencia a las notas de arte recogidas por Laforgue sobre sus impresiones en los museos y reflexiones personales sobre la pintura entre las que destacaban las teorías de Charles Chevreul o Charles Henry sobre los colores y los neoimpresionistas (101). Para Laforgue uno de los principios de la praxis es la línea, capaz de ofrecer diferentes emociones según su posición. Sin embargo, creemos que aunque exista algo de cierto en estas reflexiones de Francés debemos especificar que muchos otros artistas de primeros de siglos las utilizaron y en Lagar no fueron una influencia directa sino, más bien, de las obras que pudo ver en los salones de Otoño o de los Independientes de París: “*Celso Lagar ha visto y ha leído, por ejemplo, a Lucien Laforgue, quien asegura que ‘una línea puede expresar un objeto sin tener ninguna semejanza gráfica con él’, y que, ‘para expresar la substancia de un cuerpo, se le puede desplazar, aislar, suprimir, soldar o añadir una o muchas partes’*” (102).

Para Blanco Coris, las obras planistas de Lagar estaban influidas por los futuristas aunque éstos no cumplieron todo aquello que predicaban en sus manifiestos. Desde el primer manifiesto del futurismo (1909) fueron muchos los textos publicados. Coris se refería a los de Boccioni como *Manifiesto técnico de la escultura futurista* (abril de 1912) y a los de Carrá como *La pintura de los sonidos, los rumores, los olores* que predicaban un arte que no era real o, por lo menos, no la realidad tangible al intelecto de quien admira una obra de arte, apoyando así a la pintura clásica, académica, capaz de ofrecer la belleza inteligible:

“... no vemos en estas producciones el ‘centro de la realidad interna’ ni tampoco ‘el pasar de la melodía a la sintonía’ como preconiza Boccioni... *La pintura de los sonidos, de los rumores y de los olores que pretende Carrá, aún no ha apuntado su albor. Para la pintura de las velocidades, de la*

alegría del movimiento aun no se fabrican colores ni pinceles. Es posible que con nuevos elementos llegue todo eso algún día; mientras tanto, atengámonos a los clásicos, a los benditos clásicos, que despreciaron profundamente el dinamismo para refugiarse en la virtud de rendir pleitesía a la belleza en todas sus manifestaciones plásticas” (103).

Hasta ahora, todos estos juicios de valor se engloban dentro de una crítica que siendo académica bien reacciona contra la vanguardia bien resalta el lado más negativo de la obra lagariana pero veamos cuál fue la que le apoyó. En primer lugar, aquéllos que estaban con la aparición del “arte nuevo” o de vanguardia, como Xavier Bóveda, poeta firmante del primer manifiesto ultraísta, quien conoció a Lagar en una sesión pombiana a través del propio Ramón Gómez de la Serna. Para Bóveda, el “arte nuevo”, su ultraísmo, eran junto a otros elementos, como el futurismo al que pertenecía Lagar, el impulso hacia la pintura moderna:

“Celso Lagar que acababa de regresar de la provincia de Orense tenía interés en que yo viese los cuadros y paisajes que de mi tierra pintara.

Además, regresaba encantado.

Allí, todavía, se quedará su esposa (una bella y admirable escultora francesa que, en compañía de su marido, trabaja en el arte nuevo)

Viniera a Madrid para exponer en el Ateneo.

Yo le prometí mi visita.

El me regaló un dibujo.

Días después Celso Lagar expuso.

El público -claricote y rancio (creo haberos dicho que Celso Lagar es un pintor planista) se mostró bastante desorientado y aun disconforme, con el nuevo modo de pintar el pintor extraño.

Igualmente la crítica.

(Bueno, entre paréntesis, hemos de recordar que todos nuestros críticos, a excepción de José Francés, no están en el espíritu de nuestros días, ni comprenden las cosas de nuestros tiempos)

Decíamos que la crítica no acogió a Lagar con verdadero afecto.

Discretamente -¡oh la correcta discreción de todos los adaptados! - ni lo aplaudieron ni lo desecharon.

Esto es: 'lo dejaron pasar'.

Y eso fue todo.

Yo no fui a ver esa Exposición.

Me sorprendió ésta en momentos exóticos.

No pude ir.

Celso Lagar, a pesar de todo, no se ofendió por esto.

Clausurada ya me invitó a ver un cuadro a su domicilio particular.

Fui.

Y...

Antes de nada.

Antes de nada, diré, que ahora se ha puesto en moda blasonar de conocerlo todo.

A nadie sorprende encontrarse con un señor que, perfectamente imbécil, con una gran familiaridad, hable de las obras de Fulanito de Tal o de las nuevas orientaciones del pintor Zutano.

Eso a mí me molesta.

Temo que el lector me tome por uno de éstos.

Así, pues, antes de elogiar a Lagar, diré que yo no entiendo una palabra de la pintura moderna.

Ni de la moderna ni de la antigua.

Me gusta quien me gusta, y quien no, no me gusta...

A mí me parece bien, formidablemente bien, esta bellísima degeneración de la verdadera belleza.

Yo admiro, y aplaudo y elogio a estos grandes propulsores de la nueva forma.

A estos hombres formidables que vienen a redimirnos.

A estos enormes complidores de lo sencillo.

Y a estos geniales destructores de las formas únicas.

A mi instinto constitución anárquica le gustan y aplauden las nuevas reglas.

Tal vez yo sea un degenerado.

¿Que sí?

Pues bien. Estamos de acuerdo.

En poesía estoy con los ultraistas -jamás volveré a hacer versos al modo de mi 'Espistolario'; en prosa, con los avanzados - me gusta mucho Gómez de la Serna-. Y en pintura, con los futuristas.

Y esto es Lagar.

Un futurista..." (104).

En segundo lugar, destaca el artículo de Fernando López Martín, cronista del diario *El Figaro*, amigo personal de Rafael Barradas, con quien realiza esta crónica, este último encargado de la ilustración. Fernando López Martín, creemos que influenciado por el arte de Barradas (105), realiza un amplio comentario en el que se pueden destacar la aceptación y el intento de definición del planismo como escuela de vanguardia paralela a otras como la de Miró, Torres García o Barradas y el presentimiento del fracaso de la Exposición de Lagar por el dominante academicismo en la capital.

"...Picasso y Gleizes, los dos maestros del cubismo, el uno con sus irreverentes audacias y el otro con sus impresionismos, son dos anticuados si se les compara con el ultramodernista Celso Lagar..."

Celso Lagar tiene prestigio, talento e inquebrantable fe en su arte, dos condiciones admirables para alcanzar el triunfo. ¿Vencerá? Nosotros lo deseamos, porque sus entusiasmos son merecedores de la victoria; pero tememos que no sea así; porque la gente, en su mayoría aferrada a las viejas tradiciones, contempla, un poco espantada, a los innovadores violentos y audaces.

Los ultramodernistas, 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.

Los lienzos de Lagar son una muestra fuerte y precisa de lo que es en pintura el ultramodernismo, ese arte abiertamente apartado, en irisaciones y técnica, de las escuelas que se basan en la verdad única e imperecedera... Celso Lagar recogió de fuera, no decimos copió, las innovaciones más aventuradas sobre arte, y con su talento las importó en España, donde arraigaron tan hondamente que hoy forman escuela, de la que los más firmes sostenes son Lagar, Torres García y Miró..." (106).

López Martín parece estar con la vanguardia pero de una manera muy superficial, así lo demostrará en su próximo comentario sobre arte ultramoderno dedicado a la escuela planista lagariana, a la que la mayoría de la crítica no había llegado a aceptar (107).

Después de su estancia en Barcelona, en el verano de 1918, Barradas se había instalado en Madrid y comenzado a trabajar en este periódico, *El Figaro*. Dicha estancia sería uno de los contactos más estrechos entre Lagar y Barradas, ahora, en este artículo de *El Figaro* como pareja artística. Recordemos que Torres García se encuentra todavía en Barcelona. Si, al principio, Lagar y Torres habían compartido en *Un Enemy del Poble* la misma página para ilustrar cada uno con sus dibujos individuales sus lenguajes, en estos momentos sucedía lo mismo con Barradas y Lagar. Fue la primera y única vez que ambos artistas trabajaron juntos. De hecho, quizá podemos hablar de una despedida, que se manifiesta en la dedicatoria que Barradas ofrece a Celso Lagar a través de un dibujo. Éste, quizá, sirvió para devolver a Lagar el que años atrás el artista había regalado a Barradas, hoy en día en una colección particular de Barcelona.

En el de Lagar podemos apreciar los rasgos definitivos de su planismo. El ya típico desdoblamiento de cabezas cuyos rasgos faciales se sintetizan al máximo, la aparición del bodegón - jarrón y manzanas-, los rótulos, esta vez dedicado a Barradas escrito en letras mayúsculas delimitadas por dos líneas paralelas que dejan libre la letra "S" que es a su vez sesgada por una línea curva, además de sus habituales líneas rectas que forman ángulos y curvas que delimitan espacios, dos de ellos tubulares que recuerdan a una composición de sus primeros estudios cubistas (108).

El que realiza Barradas a Celso Lagar parece expresar el éxito del artista en su Exposición del Ateneo como se observa en las tres cuartas partes del dibujo, mientras que en el ángulo superior derecho Barradas nos ofrece un detalle del mismo dibujo que Lagar realizó en el nº 3 de *Un Enemy del Poble* en 1917, cuando participó junto a Torres García. Esta simbolizaría para Barradas el planismo lagariano expresado en su forma más analítica como si quisiera indicar al lector que más arriba, en la misma hoja, el propio autor, Celso Lagar, continúa analizando ese mismo lenguaje expresado, ahora, en el estudio del puerto de Bilbao (109), lugar, como sabemos del que acababa de regresar.



Rafael Barradas, *Celso Lagar*
(*El Figaro*, Madrid, 5-12-1918)

Volviendo de nuevo a la parte más barradiana del dibujo, su autor refleja a través de unos pequeños trazos lineales el retrato de Lagar, que a diferencia de otros retratos de esta época de Barradas, en los que sí existe la presencia física del retratado como en el de Torres García (1918) (Tinta china sobre papel, 23'5 x 17 cm, Residencia de Estudiantes, Madrid), en éste ha querido simbolizar el camino artístico de Lagar. Tras su estancia en París a la que Barradas presenta con el dibujo esquemático de una Torre Eiffel, en el que unos de sus dos puntos de apoyo es una flecha que indica dicha estancia. Después, Lagar llegaba a la Península donde realizaría varias muestras planistas para terminar en la última de todas, la del Ateneo, como representa Barradas.

Siguiendo con el comentario de esta página de *El Figaro*, aparece también otro dibujo de Barradas que, más tarde, se convertirá en un óleo *Casa de apartamentos* (1919) (79 x 60 cm, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo). Con esta obra llegamos al momento de fricción entre Lagar, Barradas y Torres García. Si anteriormente vimos que la correspondencia entre Torres y Barradas fue uno de los principales pilares para continuar sus relaciones artísticas, ésta sería también en el caso de Lagar uno de los motivos que influyeron en Barradas para su futura separación con Lagar.

Partiendo de la tarjeta postal del 14 de noviembre de 1918 (110) cuando Barradas y Lagar escriben a Torres para saludarle, la respuesta de esta tarjeta es una carta de Torres a Barradas, el 24 de noviembre de 1918 (111) en donde ante la imposibilidad de ir a Madrid le dice a Barradas que no le espere y exponga donde pueda, de lo que se desprende la gran unión entre ambos artistas. La siguiente carta se escribe en este mismo mes (112) y Barradas explica a Torres su próxima muestra en donde realizara un pequeño apartado para niños de vibracionismo; finalmente, el 13 de

diciembre de 1918, Torres escribe a Barradas, entre otras cosas, dándole las gracias por el dibujo de Fígaro:

"Y gracias... por el comentario a la Exposición Lagar, que es interesantísimo. Quiero decir su dibujo, no lo otro. Es un cuadro" (113).



Rafael Barradas, Dibujo
(*El Figaro*, Madrid, 5-12-1918)

Torres, desechando la composición de Lagar, se refiere al dibujo de la *Casa de apartamentos* que, como él mismo indicó, se convertiría al año siguiente en un cuadro. Esta correspondencia es presagio no sólo de una ruptura inminente entre Lagar y Barradas sino además de la dependencia que siente Barradas por su amigo Torres García

motivada, principalmente, por un lenguaje común expresado muchas veces en el gusto por los objetos infantiles, proyecto en el que Lagar nunca llegó a participar. Fueron muchos los rasgos en común que unían a Torres García y Rafael Barradas.



Rafael Barradas, *Casa de apartamentos* (1919)

(Óleo sobre lienzo, 79x 60 cm, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo)

En primer lugar, a pesar de la diferencia de edad entre ambos (Torres tenía 57 años cuando conoce a Barradas) y la consagración artística de Torres García con el noucentisme, ambos artistas poseían la misma nacionalidad de origen y un gusto por un arte múltiple basado en juguetes, dibujos, escenografías, pintura, etc. que Celso Lagar no compartía. Incluso, como señala Pilar García Sedas (114) Barradas en cierto modo

consideraba a Torres García como un maestro al tiempo que éste último vio en Barradas un compañero de una escuela muy particular que, en los últimos momentos de relación (1919), se basó en la realización en una exposición infantil (115). Quizás por este motivo llegaron las primeras desavenencias con Lagar, aunque hay que destacar el lenguaje de Lagar por su condición plana y por la utilización de elementos próximos al vibracionismo de Barradas e, incluso a veces idénticos, en el planismo y en el vibracionismo. Por ello, Torres no dudó en alentar al planismo, término que perdurará años después de la partida de Lagar;

“Adelante todos los que vamos adelante. Más vibracionismo que nunca y planismo y expresionismo y cubismo y todos los ismos. Porque tenemos razón. Somos los únicos que vemos”
(116).

VI.8. DE PLANOS Y PLANES: EL PLANISMO

El planismo fue la elaboración del primer ismo de vanguardia en las artes plásticas españolas del s. XX, considerado actualmente como una mera elaboración cubista fue más complejo, debido a la trayectoria artística del pintor Celso Lagar. La situación artística en la Península desde 1909, con la aparición de los primeros manifiestos futuristas, hasta 1915 contrasta notablemente con la aparición del planismo, considerado por aquel entonces como una de las primeras escuelas ultramodernistas que se oponía al arte academiscista. Junto a Barcelona y Bilbao, Madrid intenta, a cargo de algunas personalidades como Ramón Gómez de la Serna, ser centro de renovación de las artes, destacándose los primeros intentos de oposición al sistema tradicional que las exposiciones nacionales habían consagrado desde 1856. En este sentido, Barcelona se

destacará del panorama peninsular, con la aparición de personalidades como Dalmau, Santiago Segura, Parés mostrando las primeras exposiciones de arte europeo de vanguardia que organizan sus galerías particulares.

Este ambiente de renovación artística, y tras del estallido de la Primera Guerra Mundial, Celso Lagar encuentra el escenario idóneo para desarrollar sus actividades teóricas, las más escasas, y prácticas. El artista había sido testigo de excepción del ambiente cultural parisino, desde 1911 a 1914, ocasión que aprovechó para asistir “in situ” a las manifestaciones de los movimientos como el cubismo, el futurismo, el fauvismo, el clasicismo cézanniano, el impresionismo o el expresionismo y a las tertulias más avanzadas como las de Closerie de Lilas protagonizadas por el poeta Paul Fort, que le permitirán realizar una síntesis personal que será conocida con el nombre del planismo.

Como hemos visto, en 1915 sería su propio autor, Celso Lagar, el primero en definir la naturaleza de este arte: “Après le sentiment, la couleur et la forme comprise dans la planisme et le volume sont les éléments du bel art”.

Con estas palabras, Lagar inauguraba no sólo su primera Exposición en la Península sino que, además, bautizaba a este nuevo ismo. Otros historiadores, como Santos Torroella (117), han apuntado, incluso, la intención del artista en París de plantear la teoría planista al pintor barcelonés Domenec Carles para secundarla aunque nada más se sabe de ello (118).

En Barcelona el recién llegado Lagar compartiría inquietudes renovadoras con personajes de vanguardia tan importantes como Rafael Barradas, Torres García o Robert Delaunay. El planismo dejó su huella en las principales revistas vanguardistas catalanas: *Revista Nova*, *Vell i Nou*, *Un Enemic del Poble* dirigida por Joan Salvat Papasseit o

Troços dirigida por Josep María Junoy, que exponían las experiencias culturales más avanzadas del momento, y que además sirvieron para dar una nueva dimensión del arte moderno y de la poesía constituyendo una importante plataforma de difusión.

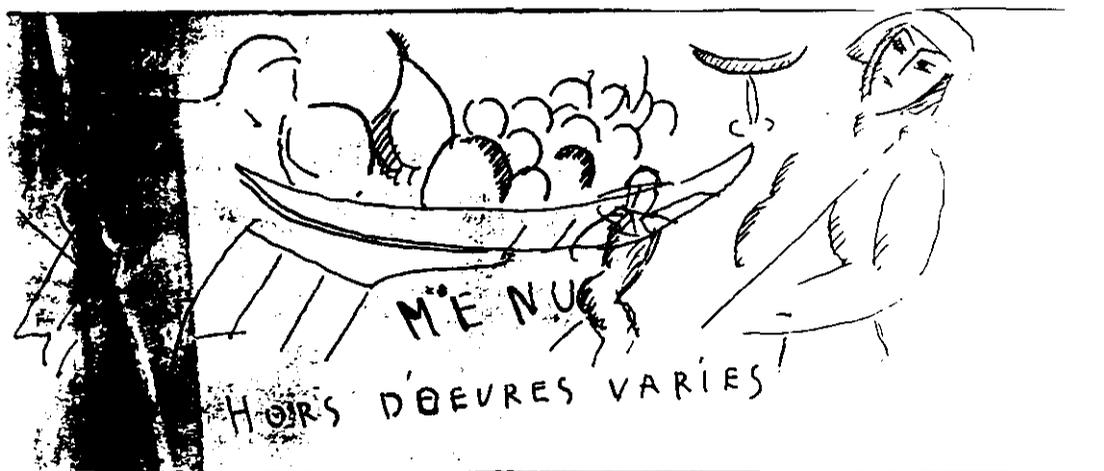
Lagar, una vez elaborado el corpus teórico del planismo en Barcelona, marcha a Madrid en 1917, lo que supuso un conocimiento de suma importancia para la vida artística de la capital, sumida, hasta este momento, en una apatía artística en lo que se refiere a nuevas experiencias vanguardistas, siendo la de Lagar la segunda intervención ya que la primera la había protagonizado la Exposición de los Pintores Íntegros organizada por Ramón Gómez de la Serna (1915).

Desde la capital, Celso Lagar se traslada a Bilbao, de modo que se constituye en nexo de comunicación entre las tres principales capitales del arte en España: Barcelona, Madrid y Bilbao. Su participación en la Exposición de la Asociación de Artistas Vascos en 1918 y, un año después, en el mismo lugar suponen un acontecimiento social y la constatación de estar en presencia del arte español más avanzado que se podía ver en la capital bilbaina durante esos años.

La repercusión que tuvo el planismo fue muy diversa, en primer lugar, fue saludado como síntoma inequívoco de modernidad por críticos de arte como Eugenio d'Ors que vio en el planismo un buen respaldo para su noucentisme; Joan Sacs, que le consideró como un pintor genuino; Juan de la Encina, que adivinaba sus dotes constructivas dirigidas, principalmente, al arte moderno que el mismo defendía; Ramón Gómez de la Serna, que le integra y presenta en sus tertulias del café Pombo, a las que asistirá con regularidad, formando parte del reducido, pero selecto grupo de intelectuales, artistas y literatos que propugnaba la renovación de la vida española; Rafael

Cansinos Asséns, el padre del ultraísmo, así como Xavier Bóveda, nombran su planismo como un elemento del arte nuevo, etc. mientras que, por otra parte, fue atacado violentamente por aquellos defensores del orden establecido por los certámenes oficiales.

Como podemos observar, la importancia de Celso Lagar en el arte nuevo español de las primeras décadas del s. XX es evidente, además de ser punto de unión en otros lenguajes como el vibracionismo de Barradas, el constructivismo de Torres García, el arte de José de Togores, Jaume Guardia e, incluso las primeras experiencias artísticas de Joan Miró y, más tarde, las de Antonio de Guezalá, Pancho Cossío, etc.



Celso Lagar, *Hors d'oeuvres variés* (c. 1921)

Paradero desconocido

La cronología del planismo, al igual que muchos otros movimientos de la vanguardia como, por ejemplo, el vibracionismo de Barradas (1917-1921) fue muy breve, tan sólo cinco o seis años. Podríamos decir que comienza en su primera Exposición en las Galerías Dalmau (1915) y concluye en su última exposición bilbaína en 1919, pasando por las galerías Athenea, Layetanas, General de Arte Moderno, el Ateneo y la Asociación de Artistas Vascos, aunque algunos de los rasgos de su escuela planista

como la estructuración plana de las formas y colores fauvistas abarcan unos años más en su producción artística posterior de los años veinte e, incluso, varios de sus dibujos como *Menu for Mme Kahn* y *Hors d'oeuvres variés*, están emparentados al universo vital de la obras del uruguayo Rafael Barradas, a través de los evidentes notas clownistas de su rostros, permiten alargar la vitalidad de este movimiento.



Celso Lagar, *Menu for Mme Kahn* (c. 1921)

Paradero desconocido

La exégesis del planismo se cimienta en una interpretación muy personal de todos aquellos lenguajes artísticos que quedaron almacenados en la memoria de Celso Lagar durante su primera estancia parisina. La poética, la estética y el arte que coronaron su producción planista fueron por una parte, el clasicismo cezanniano, el impresionismo y el

lenguaje primitivo de Modigliani y, por otra, los demás movimientos contemporáneos que compartían la escena vanguardista: cubismo, futurismo, fauvismo, expresionismo...

Sin embargo, su arte no se basa en la utilización sistemática de todos estos préstamos. No existe un camino único que nos aproxime al planismo sino, que al contrario, a través de todos estos caminos, de todos estos lenguajes, se llega al planismo. Por ello, en su pintura se pueden observar dos interpretaciones: una objetiva y acabada, que nos acerca al clasicismo de Cézanne, al noucentisme de Sunyer, al primitivismo de Modigliani... y otra subjetiva, estructurada en planos, que comienza en el cubismo, intima con el futurismo, orfismo, fauvismo e impresionismo, y que llega en ocasiones a revestirse con ropajes expresionistas.

Lagar toma y retoma sin orden alguno todos los lenguajes, cuyos elementos mezcla entre sí. No subyace un orden de preferencia. Así pues no será raro encontrar composiciones con principios cubistas, futuristas y fauvistas, al lado de otras más clasicistas o, incluso, generando un enfrentamiento entre estos lenguajes. El planismo vendría a ser un juego de lenguajes sin reglas fijas. Sin embargo, en este nuevo ismo podemos descubrir una doble naturaleza: la sincretista y la experimentalista.

En la primera, Lagar utilizaría todos aquellos elementos, que sin llegar a resultar extraños - exceptuando sus fuertes tonalidades -, eran legibles para la crítica y el público y que por ello serían las más elogiadas. Son definitorias a este respecto, las primeras composiciones que presentó en las Galerías Dalmau, en Athenea, en La Cantonada, o bien en sus sucesivas exposiciones en las Galerías Layetanas. Se trata de unas pinturas de agradable modernidad que fueron bien acogidas por el público barcelonés, implícitas por la propia crítica al noucentisme reinante en la ciudad condal y, en otras ocasiones, como

filiaciones del propio artista al movimiento. Los temas elegidos nos hablan de un nuevo clasicismo, a la búsqueda de los orígenes de una pintura moderna en la mejor tradición cezanniana. Nos encontramos con unas figuras de nostalgia edénica, matizadas por el ritmo lineal decorativista de Matisse. Concebidas en armonía con el paisaje circundante, en la línea sinuosa del mejor Derain y el color agresivo de un Vlaminck que se engarzan, perfectamente, con la pintura noucentista del momento; pero, en otras ocasiones, sus figuras nos hablan de una vuelta a los orígenes basada en el arte primitivo de su amigo Modigliani o de composiciones infantiles de Marie Laurencin, que por sus arcaísmos no fueron admitidas en ninguno de los contextos culturales de esta trilogía de ciudades. La segunda sería la más radical, el planismo propiamente dicho, basado en una interpretación muy personal del cubismo y el futurismo, pero paralelo e, incluso, a veces coincidentes como ya se ha dicho con otras manifestaciones como el vibracionismo de Barradas, el constructivismo de Torres García o las primeras experiencias del joven Joan Miró quien ya en 1915 daba cuenta de la primera muestra de Lagar; por ello no es de extrañar que encontremos reminiscencias lagarianas en sus obras:

“La vida artística de Barcelona es ahora muy intensa; un pintor de gran talento, aunque muy lejos de estar formado, Lagar, nos ha ensañado sus obras ‘cezannistas’; ahora tenemos a Otto Weber, alemán y estructuralista, si bien no tan fuerte como el otro. Nos interesa mucho ver estas chispas de arte nuevo” (119).

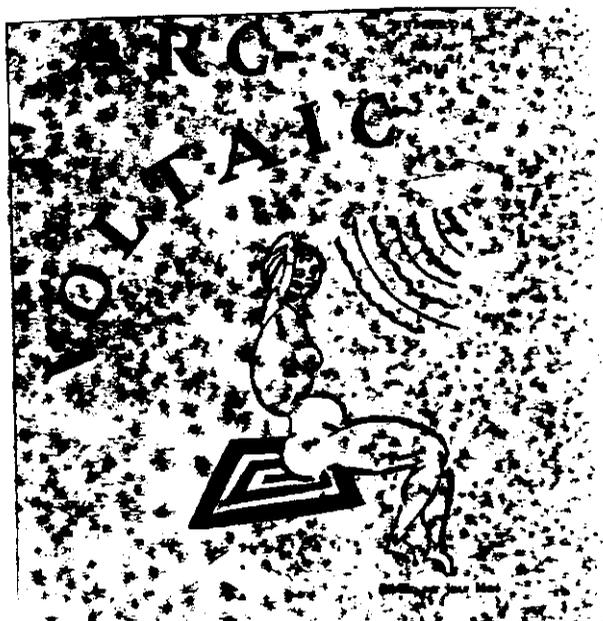
Creemos que existió un especial interés de Miró en las obras de Lagar, sobre todo en sus primeros desnudos, en los que se puede apreciar el mismo primitivismo lagariano. También, aunque es mucho más difícil de concretar, pero no de apreciar, la influencia más o menos externa de algunas de sus composiciones como *L'ampolla blava* (1916) (Óleo, 57 x 68 cm, Adrien Maeght, París), los dibujos publicados en *Trossos*,

Arc Voltaic o *L'Instant* (1919) de artistas como Rafael Barradas o Lagar, sin olvidar de las de su amigo E.C. Ricart. En ellos se puede observar cómo Miró, consciente de las corrientes de vanguardia que circulan por el ambiente artístico barcelonés, ha podido ver las exposiciones de Celso Lagar y los trabajos de Barradas (120) organizando sus composiciones en ángulos planos, formas circulares y fuertes colores fauvistas.



Miró, Dibujo (c. 1917)

(Lápiz sobre papel, 31'3 x 21'5 cm, Col. part.)



Miró, Dibujo

(*Arc-Voltaic*, Barcelona, 1-2-1918)

Lagar opera con planos, que separa individualmente a través de fuertes tonalidades, normalmente tres o cuatro colores - rojo, amarillo, azul o verde - derivados del fauvismo. No existe tercera dimensión puesto que no desea crear una ficción, sino un arte en plena construcción, mediante la combinación de elementos plásticos u objetos, que reflejan distintos caracteres de otros lenguajes vanguardistas. La aparición de un extenso vocabulario de signos: palabras, letras, rótulos, números, ruedas, aviones, fragmentarias visiones del hecho urbano... nos remiten al dinamismo y la vitalidad de las

composiciones futuristas u orfistas; por otro lado, la representación de bodegones, con botellas, frutas, jarrones, de reflejos descompuestos por medio de planos nos hablan del cubismo.



Celso Lagar, *Estudio cubista* (c. 1914-1915)
(Paradero desconocido)

La serie de volúmenes que se encuentran entre los objetos, Lagar los llama interiores produciéndose la siguiente igualdad: volumen = interior. Estos espacios ocupados por cuerpos, esos interiores, están en íntima compenetración, se trata de la unión entre el ambiente del cuadro y el aire que existe dentro de un espacio simplificado. Es como dirá Lagar: "*la compenetración del ambiente y el aire dentro de una superficie plana*".

No se pretende crear una tercera dimensión sino derribar la muralla que la crea mediante planos que se cruzan mezclan, sin necesidad de crear una atmósfera, porque ya existe. Se aspira a crear, a comenzar un arte nuevo, primitivo y puro, después del cubismo, en el cual no exista ningún obstáculo, sólo una atmósfera plana, capaz de crear

ese nuevo arte que comience desde el principio, desde los orígenes, desde el arte primitivo. Por ello, Lagar dirá *“Nosotros somos en nuestro tiempo los iniciadores de un arte primitivo”* expresión que forma parte de unos de los escasos escritos de Lagar, titulado precisamente *“El Renacimiento del arte después del cubismo”* (121).

Comienza en el arte constructivo que inició Cézanne, basado en la búsqueda de una idea que llegó a alcanzar, ver, sentir y encontrar en la naturaleza a través del volumen, de la construcción; por el contrario, el planismo busca la penetración de unas partículas con otras por eso no mezcla los colores, porque crean una ilusión engañosa, van en su estado más puro del tubo al lienzo para crear una superficie aún más plana y compenetrada.

Pero, por qué no crear algo nuevo, que tenga los ingredientes de lo que ya ha sido nuevo. En una palabra, volúmenes y formas cubofuturistas capaces de mostrar no sólo un valor arquitectónico y estructural sino capaz de ser un sentimiento, al mismo tiempo, bello. Para demostrar la validez de su propuesta, para ser válida figurativamente tiene que identificarse con ideas y sentimientos. Así, precisamente como en varias ocasiones se ha dicho, definirá su planismo: *“Después del sentimiento, el color y la forma comprendida en el planismo y el volumen son los sentimientos del arte bello”*.

Lagar definiría de nuevo su planismo en 1944, con las siguientes palabras: *“era para mi, como problemas de palabras cruzadas- crucigramas; la verdadera emoción, se siente delante de la naturaleza; es preciso traducir la poesía de la vida”* (122).

¿Pero, cómo traducir la poesía de la vida? Los juegos de palabras, los elementos poéticos, las imágenes, la realidad y el espíritu del hombre se expresan por medio de la palabra, sujeta a un ritmo que produce una emoción. Todo ello traducido, trasladado a la pintura. Juegos de elementos pictóricos tan banales como un florero, una rueda, una

escalera, una casa, un avión, unas manzanas... cruzadas, invertidas como las imágenes poéticas (metáforas, comparaciones, caligramas) muestran la propia realidad de la vida, del espíritu humano; a través de una pintura sujeta a vivos colores, a formas angulosas, curvas, que constituyen un ritmo plano, planista, llegan a crear esa emoción que sólo se palpa delante de la naturaleza por planos, los de Celso Lagar.

Lagar analiza en términos formales - planos, rectas, curvas, formas - y acude al cubismo y al futurismo. Sin embargo, el planismo quiso ser después del sentimiento, un arte bello, además, de una forma de interpretación de la realidad como sentimiento y espíritu. El planismo puede ser la ecuación matemática: sentimiento = idea, ¿por qué se habla de planismo en el ultraísmo? Los ultraístas quisieron beber del nuevo arte, para experimentar con una impresión, un sentimiento que se transada al terreno de la poesía y además encierra la fuerza del arte nuevo que necesitan y predicán en sus orígenes las expresiones ultraístas. Los ultraístas saben el significado del planismo, por ello lo usan para dar más fuerza a su expresión. De tal manera, que podríamos hablar del planismo en el terreno formal de la pintura y del terreno conceptual como idea y sentimiento. En octubre de 1920, como veremos en otro apartado en relación con el planismo y el ultraísmo, Guillermo de Torre escribe aludiendo al término para la revista *Cervantes* (123). En este mismo número de la revista, de nuevo se hace mención al vocablo planista, pero esta vez con una adaptación a la superficie pictórica como ilusión de un espacio geométrico, un poliedro compuesto de múltiples caras planas y de los ángulos formados por estas caras, en donde se adosan exageradas formas planas: "*Visión multiédrica de los horizontes rasgados e insurrectos, en la yuxtaposición de las perspectivas planistas paróxitas...*" (124).

El término planista también fue adaptado por otros artistas que por sus similitudes artísticas realizan composiciones semejantes en paralelo al desarrollo de los movimientos de vanguardia como Vázquez Díaz, Sonia Delaunay o Rafael Barradas. El primero aparece en el poema Guillermo de Torre que dedica al artista *La ascensión colorista de Vázquez Díaz*, en relación con esa misma Exposición del Palacio de Bibliotecas y Museos de 1921 también Correa Calderón alude a referencias planistas en sus obras (125). Igualmente en 1922, aludiendo al cuadro *El Cartujo* presentado por Vázquez Díaz en la Exposición Nacional de Bellas Artes, en la que el crítico Antonio Espina menciona dicho epíteto aunque con un significado bastante circunstancial :

“Pretende una simplicidad que no ha conseguido todavía su fórmula planista y que le arriesga demasiado a la penuria de color, a la miseria técnica, a la huera consecuencia de un arte sin medula y sin movimiento” (126).

Y, en tercer lugar, Manuel Abril se encargará desde 1920 de adoptar el término planista para definir el arte de Rafael Barradas. El tema venía planteándose desde 1919, cuando el artista realiza su Exposición madrileña en el Salón Mateu donde en algunos de los comentarios que se refieren a sus obras aparecen el vocablo planista, por la similitud de sus composiciones con las de Lagar, quien había expuesto un año antes en la capital. Sería en la revista catalana *Vell i Nou*, donde realice un artículo sobre Barradas e introduzca el término planista, no como denominación suya sino como apelativo que le han dado otros:

“Artista uruguayo, hijo de españoles que reside en España desde hace unos seis años. ¿Cómo determinar la filiación de Barradas? Se le ha llamado vibracionista, planista, etc... A veces

descompone los cuerpos con arreglo al geometrizable y algebraico concepto cubista; otras veces en cambio pone en práctica principios futuristas referentes a la dinamicidad y a la visión del mundo como producto de fuerzas vivas que se compenetran y mantienen un ritmo en perpetua actividad. En ocasiones, dedica toda la atención al carácter material de las cosas acusándolo con una sustancia suculenta que descubre al admirador de Cézanne; en ocasiones, procede también con el sintetismo y la desproporción propuesta de los salvajistas fauve. Barradas puede hacer compatible su personalidad con la multiplicidad de estas tendencias...” (127).

La cuestión volverá a plantearse, más tarde, en 1923, cuando Manuel Abril, utiliza de nuevo dicho término: *“Barradas hacia planismo. ¿Qué quería decir esto de planismo? Quería decir que el pintor prescindía en sus cuadros de la perceptiva lineal. Y en esto contenía la verdad: la verdad de que el artista, cuando pinta un cuadro, no tiene para qué hacer obra de ilusionismo y arreglárselas para que parezcan ‘de bulto’ los objetos, y parezcan que el personaje retratado se va a salir del cuadro...” (128).* Lo cierto es que el propio Barradas acuñaría dicho término en una obra ilustrativa, *Guignol planista*, en el libro *Un teatro de arte en España (1917-1925)* (129). En esa obra, como sucede en algunas de las restantes que se publican en dicho libro, se pueden observar las mismas características del arte barradiano de los últimos años, pero también las amplias superficies planas, la distribución en damero, la estructuración geométrica de las formas de Lagar que fueron utilizadas por Barradas en ese intercambio de lenguajes que ambos realizaron. De esta manera, nos atreveríamos a decir que el término puede ser aplicado, fue aplicado a todos aquellos elementos que recuerdan por su planitud al planismo de Lagar pero que también asimiló Barradas.



Rafael Barradas, *Guignol planista*

En 1925, con la Exposición de la Sociedad Artistas Ibéricos, la palabra planista continúa apareciendo en algunos comentarios como el Juan Ferragut en su artículo “Ultraísmo, iberismo, cretinismo” debido a la semejanza y la planitud de algunas de las obras de los pintores:

“Sufrimos una invasión de exotismo que está deteriorando nuestro arte, extraviando nuestro pensamiento, nuestro gusto. A los artistas, un charlatanismo oportunista está contagiando de ISMOS...: el planismo, el cubismo, el futurismo...” (130).

El planismo fue, en definitiva, un intento de renovación de una estética depurada y radicalizada al máximo, que tendía al cientifismo a través del experimentalismo de otros

lenguajes. Pertenecen a esta segunda interpretación las exposiciones de Madrid, Barcelona y Bilbao. Como hemos visto, el planismo no sólo manifiesta su adoración al plano sino que, además, hace referencia a un plan personal enfrentado con el propio cubismo por querer ser una alternativa más, latente en toda su producción, tanto las experiencias sincretistas como la experimentalistas, y no sería otro que el de la esencial experimentación de formas y conceptos plásticos que equipara a Celso Lagar con los esfuerzos de los artistas renovadores de las primeras vanguardias europeas. Tras la marcha de su fundador a París, el planismo, como ismo, continuó definiendo el arte de otros pintores. Fue adoptado por los ultraístas, por la crítica y afiliado a otros artistas de vanguardia que como Barradas, Vázquez Díaz o Sonia Delaunay continuaban residiendo en Madrid; también por los nuevos artistas como Maroto, cuyas obras fueron calificadas de semiplanistas ya en 1918 (131); Pancho de Cossío, en su muestra del Ateneo en 1922 y Antonio de Gueza (132), de manera que la continuidad del planismo se planteó en dos frentes bien diferenciados. El primero, a través de Celso Lagar en las obras de los años veinte durante su definitiva estancia en París, y el segundo, mediante la asimilación plástica del planismo de los artistas que se quedaron en Madrid.

Tanto es así que en los años treinta se continuará recordando el planismo de Lagar al mencionar el arte de vanguardia: *“Todo el mundo conoce vagamente la existencia del cubismo; pero los fundamentos de la escuela y sus expresiones más notables le son extrañas... Cada uno de los modernos vanguardistas parece poseer una ‘estética científica’, cuyos principios se asemejan a los que ya eran viejos antes de la Era Cristiana.*

El planismo de Celso Lagar y demás compañeros no está explicado de un modo equivalente. Eso de aparecer un poco revolucionarios y anticlásicos, escondiendo la falta de originalidad (y en muchos casos la carencia de medios técnicos) es poco serio...” (133).

Esto nos llevaría a la problemática que existe con el encarecimiento de la compra-venta de las obras del artista. El desconocimiento de muchas de sus obras, la gran cantidad de falsificaciones que se han hecho de ellas así como la existencia de las composiciones de un hermano de Celso, Manolo Lagar, que firmaba casi con la misma rúbrica. Actuó en Barcelona a partir de 1919, momento en que Celso Lagar abandonó España para trasladarse definitivamente a París. En ese año realizó Manolo Lagar en las Galerías Layetanas una exhibición de sus obras, de las que la crítica consideró como continuación de los mismos procedimientos de su hermano tanto en la diversidad de temas como en su técnica (134). Posteriormente, realizó otra exposición en la sala del Circól Artístic de Sant Lluç, durante el mes de mayo de 1921. En la actualidad y pese a ser el primer ismo español de vanguardia, el planismo continúa siendo casi un total desconocido, situación que nuestro trabajo de investigación ha intentado actualizar con el planteamiento de nuevos debates sobre los orígenes de la vanguardia española.

VI.9. NOTAS

- (1) Anónimo, “Exposición nacional de trabajos de ciegos”, *Diario Universal*, Madrid, 2-4-1917.
- (2) Anónimo, “Exposición nacional de trabajos de ciegos”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 3-4-1917.
- (3) Anónimo, “Exposición nacional de trabajos de ciegos”, *La Mañana*, Madrid, 3-5-1917.
- (4) El 27 de junio de 1917, la *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes* hacía público un comunicado exponiendo que se alargaban las obras en el Ministerio de Estado para realizar la muestra por la cantidad de trabajos presentados y se postponía para el otoño próximo.
- (5) Tras la muestra lagariana en las Galerías Dalmau (1915), Otto Weber presentaba unas obras de inspiración cezanniana; en diciembre del mismo año, expone en el mismo lugar el fauve Van Dongen; al año siguiente, serían los rusos Hélène Grunhoff y su compañero Serge Charchoune quienes expongan, también en las Galerías Dalmau, unos trabajos próximos al futurismo pero con fuertes connotaciones de la ornamentación popular, además, serían los pioneros de la pequeña colonia de artistas extranjeros establecidos en Barcelona: Picabia, Gleizes, Laurencin, Sacharoff, etc.

(6) En enero de 1917 exponen en las Galerías Dalmau Enric Cristófol Ricart y, en febrero, Rafael Sala, ambos conocedores del futurismo. En 1914 como ya se ha dicho habían realizado un viaje a Italia, donde conocieron en el café florentino Giubbe Rosse el futurismo de la mano de Giovanni Papini y Ardengo Soffici. Durante este tiempo, también se habían publicado numerosas revistas con artículos en relación a la vanguardia europea, *La Revista Nova*, *La Revista* o *Themis*, pero una de las más significativas fue el primer número de la revista *391* creada por el dadaísta Francis Picabia en enero de 1917 y distribuida por Josep Dalmau a través de sus Galerías Dalmau donde se encontraban, también, la redacción y la administración de dicha revista.

(7) Antonio Vallescá, “Galería Dalmau”, *El Liberal*, Barcelona, 29-3-1917.

(8) Josep Aragay, “Exposicions”, *La Revista*, Barcelona, abril de 1917.

(9) Anónimo, “Ecos”, *El Poble Català*, Barcelona, 15-4-1917.

(10) Vid., Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, Madrid, Alianza, 1995, p.577.

(11) Florian (Seud. de Vicenç Solé de Sojo), “Exposició Cels Lagar”, *El Poble Català*, Barcelona, 2-6-1917.

(12) Hortensia Begué presentaba, por segunda vez junto a su esposo, algunas obras de escultura animalista. Fueron muy pocas las crónicas artísticas que se refirieron a ella; tan sólo Joan Sacs apreció un carácter moderno en su obra basado en una simplificación de las formas: *“Escultura animalista, cuya visión sintética se encuentra marcadamente dentro del sentimiento moderno. No parece una artista hábil, ni habilidosa; pero, lo que es más de apreciar, una artista sensible al espíritu simple de las formas zoológicas que gusta traducir en cera, barro o metal fundido.*

No es de suponer que jamás la señora Begué solicite de la habilidosidad de un éxito más o menos plebeyo: su sensibilidad bien visible le apartara con repugnancia de ese camino; pero la habilidad sí deberá solicitarla la artista cuando juzgue oportuna su cooperación a la visión escultórica de que ahora parece exclusivamente preocupada”. Joan Sacs (Feliu Elias), “Galerías Layetanas. Celso Lagar”, *La Publicidad*, Barcelona, 34-1917.

(13) Pilar Mur Pastor, *La Asociación de Artistas Vascos*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1985, p.28.

(14) Francesc Fontbona, “Feliu Elias, Pintor”, *Feliu Elias “Apa”*, Museo d’Art Modern, 28 maig al 20 julio, Ajuntament de Barcelona, 1986, p.227.

(15) *Ibíd.*,

(16) Joan Sacs, “Celso Lagar”, *La Publicidad*, Barcelona, 3-4-1917.

(17) Ricard Mas Peinado, “Gran Vía, 613. Santiago Segura y las revistas de arte en Barcelona (1912-1919)”, *Arte Moderno y revistas españolas, 1898-1936*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Museo de Bellas Artes de Bilbao, marzo de 1997, p.60.

(18) Anónimo, “Exposició Laietanes”, *Vell i Nou*, Barcelona, 1-6-1917.

(19) En cuanto a este tema Antonio Vallescá escribía: “*Celso Lagar interesa nuevamente con sus pinturas en franca oposición y sin disimulo alguno, a todo preceptismo y a todos los credos. Pero es curioso observar en este artista, que a pesar de su rebeldía y de su nueva concepción de la pintura, que hasta el presente al menos, siguen pareciendo arbitrarias y misteriosas violencias, prevalecen en él como consecuencia de una inclinación invencible, la constante demostración de un sentimiento de la naturaleza, que se sobrepone a su voluntario objetivismo, y su alterno y variado sentimiento del color, que no deja de exteriorizarse en sus distintos aspectos.*

*Así, en un diminuto estudio de un jarro con flores, hay exquisitas delicadezas de color, que se contraponen a las rudas monocromías de otras telas, como 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”, en “Crónicas de arte”, *El Liberal*, Madrid, 30-5-1917.*

(20) Enric Jardí, *Torres García*, Barcelona, Polígrafa, 1987, p.91.

(21) J.A.H (José. A. Homs), “De arte: Galerías Layetanas”, *Gaceta de Cataluña*, Barcelona, 3-6-1917.

(22) C. Cortina Giner respondía en lo tocante a este asunto: “*Creemos firmemente que la crítica no ha de ser destructiva, impelidora de caminos, académica, no, sino que debemos señalar desde ella las condiciones de personalidad y novedad que cada artista, en sí y en su labor contiene... No creemos que llegue a tanto nuestra descendencia con las obras de Lagar, porque lo mismo que él hace, lo hicieron ya un poquito mejor que él los neo-impressionistas.*

*¡Es un dolor que hayamos visto no hace mucho tiempo la Exposición de Arte francés! De todas formas nos parece un tanto despiadada la crítica con Lagar, dado que no censura en él la falta de originalidad, sino que lo halla en demasía original e incomprensible”, en “Notas de Color. Celso Lagar”, *El Progreso*, Barcelona, 3-6-1917.*

(23) Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, op. cit., p.254.

(24) Eduard M. Puig, (J. Folguera), “Exposicions”, *La Revista*, Barcelona, 16-6-1917.

(25) Vid, J.Torres García, *Historia de vida*, Sur, 1939, p.168.

(26) Ricard Mas Peinado, “Gran vía 613. Santiago Segura y las revistas de arte en Barcelona (1912-1919)”, op. cit., p. 53.

(27) El carácter comprometido de Joan Salvat Papasseit a la causa revolucionaria se había manifestado también en la redacción de un manifiesto para las Juventudes Socialistas del 1º de mayo de 1916 y, además, había participado en la revista *Justicia Social* de Reus, bajo el seudónimo de Gorkiano.

- (28) Claude Schaeffer, *Joaquín Torres García*, Buenos Aires, Poseidón, 1945.
- (29) Vid., Pilar García, Sedas, *Joaquim Torres-García i Rafael Barradas. Un diàleg escrit: 1918-1928*, Barcelona, L'Abadia de Montserrat, 1994.
- (30) *Ibid.*, p. 114.
- (31) Relacionado con la revista destaca el apunte de la esposa de Celso Lagar, la escultora Hortensia Begué, realizado en mayo de 1918.
- (32) José María Garrut, *Dos siglos de pintura catalana (XIX -XX)*, Madrid, Ibérico Europea, 1974, p. 335.
- (33) Rafael Benet, *Jaume Guardia*, Monografiers d'art, Barcelona, Sala Parés, 1926.
- (34) Anónimo, "Ecos", *El Poble Català*, Barcelona, 23-11-1917
- (35) Anónimo, *Trossos*, Barcelona, abril de 1918.
- (36) Francesc Miralles, "L'epoca de les Avantguardes, 1917-1970", *Història de l'art català*, Vol. VIII, Barcelona, Edicions 62, 1983, p.18.
- (37) *Ibid.*, p. 19.

- (38) VV.AA., *Las Vanguardias en Cataluña (1906-1936)*, Barcelona, Caixa, 1992, p. 471.
- (39) Joaquim Torres García, “Art-Evolution”, *Arc-Voltaic*, Barcelona, 1-2-1918.
- (40) Cfr., Enric Cristófol Ricart, *Memòries*, Barcelona, Parsifal, 1995, p. 72-74.
- (41) VV.AA., *Las Vanguardias en Cataluña (1906-1936)*, op. cit., p. 495.
- (42) Martín Perau, Alicia Suárez y Mercè Vidal, “Opciones y modelos para un arte moderno. op. cit, p. 424.
- (43) VV.AA., *Las Vanguardias en Cataluña (1906-1936)*, op. cit., p. 493.
- (44) F.S.R., “Exposicions. Galeries Laietanes”, *Vell i Nou*, Barcelona, 15-4-1918.
- (45) *Ibid.*,
- (46) J.A. H., “Galerías Layetanas. Celso Lagar”, *Gaceta de Cataluña*, Barcelona, 13-4-1918.
- (47) Antonio Vallescá, “Crónicas de arte. Galerias Layetanas”, *El Liberal*, Barcelona, 23-4-1918.

(48) E. M.P (Eduard M.Puig) (Seud. de Joaquim Folguera), “Les Exposicions. Celso Lagar”, *La Revista*, Barcelona, 1-5-1918.

(49) Anónimo, “Nuestros colaboradores en la Exposición de arte de Barcelona, *Hojas Selectas*, Barcelona, 1918, p.641.

(50) J., “La Exposición de Arte”, *El Noticiero Universal*, Barcelona, 15-5-1918.

(51) J., “Les Arts i els Artistes”, *El Noticiero Universal*, Barcelona, 4-6-1918.

(52) Sobre el carácter de avanzadilla de la sala de Les Arts i els Artistes destacamos el siguiente artículo de Antonio Vallescá: “*Como es sabido, forma esta Asociación el contraste con todas las demás Agrupaciones artísticas de Barcelona, viniendo a representar no precisamente a los iconoclastas, innovadores y revolucionarios a todo trance; pero sí a los no conformistas con el estatismo y la rutina desprovista de sensibilidad y de contenido espiritual, en que ha caído hace ya bastantes años la pintura contemporánea.*

En Las Artes y los Artistas, formada por limitado número de asociados, hallan franca y leal acogida todas las tendencias modernas, aún aquéllas que van más allá del credo artístico de la agrupación y que por su rabioso modernismo parecen ser una negación del arte que cultivan algunos de sus mismos amparadores y defensores...”, en “La Exposición de Arte. Las Artes y los Artistas”, *El Liberal*, Barcelona, 26-6-1918.

(53) E.M.P (Eduard. M. Puig) seudónimo de Joaquim Folguera, “Les exposicions”, *La Revista*, Barcelona, 16-6-1918.

(54) O.F, “Las tendencias artísticas en la actual Exposición de Arte”, *D’Aci i d’Alla*, Barcelona, junio de 1918.

(55) Anónimo, “Pinturas de Lagar en Bilbao”, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 25-9-1918.

(56) Los últimos datos de este cuadro se encuentran en junio de 1962, cuando el Tribunal de Gran Instancia del Sena promueve junto al guarda-muebles del sanatorio mental donde estaba ingresado Lagar, una Exposición en la calle Alésia, 145, para paliar los gastos de éste.

(57) Para el tema sobre *Las tres gracias*, Vid., Hajo Düchting, *Robert y Sonia Delaunay. El Triunfo del color*, Colonia, Taschen 1993, pp.30-33.

(58) Narciso Alba, *Celso Lagar. Los cuadros del “Petit Palais”*, Madrid, Gueimada Cooperativa, 1983, pp. 29-34.

(59) Anónimo, “Un poema de J.M. Junoy”, *La Revista*, Barcelona, marzo de 1918.

(60) Joaquim Molas, *La literatura catalana d’avanguardia (1916-1938)*, Barcelona, Selecció, 1983, p.41.

(61) Anónimo, “Homenaje a un héroe francés”, *El Liberal*, Barcelona, 4-11-1917.

- (62) Antonio G. de Linares, "El suicidio de Gynemer", *Nuevo Mundo*, Madrid, 1-3-1918.
- (63) J. María Junoy, "Al margen", *La Publicidad*, Barcelona, 16-4-1918.
- (64) Este cuadro fue reproducido en dos ocasiones, una en la revista *Vell i Nou*, Barcelona, 15-4-1918 y en *La Esfera*, Madrid, 22-3-1919.
- (65) Narciso Alba, *Celso Lagar*, Ayuntamiento de Salamanca, Caja de Salamanca y Soria y Museo de Art Nouveau y Art Deco, septiembre-octubre de 1997, p.72.
- (66) *Celso Lagar*, Crane Kalman Gallery, junio-julio 1997, Londres y en Narciso Alba, *Celso Lagar*, op. cit., p. 198.
- (67) Cfr., *Carpeta de prosa du transsibérien et de la Petite Jeanne de France* (75 x 52 cm, ilustración con colores aplicados al pochoir, 27'5 x 20'5 cm) ilustrada en el libro de Juan Manuel Bonet, *Ultraísmo y las artes plásticas*, por el IVAM Centre Julio González, Valencia, 1996, p.63.
- (68) Jaime Brossa, "Nuestros Artistas. Arte Vascongado", *El Liberal*, Bilbao, 14-1-1916.
- (69) Anónimo, "La revista Hermes", *La Esfera*, Madrid, 2-6-1917.

- (70) T. Mendive, "Linterna Mágica. Bilbao, centro de arte", *El Liberal*, Bilbao, 14-11-1917.
- (71) N.N., "El arte y los artistas. Celso Lagar", *El Liberal*, Bilbao, 21-9-1918.
- (72) Xenius, "Las obras y los días. Celso Lagar", *España*, Madrid, 21-9-1915.
- (73) N.N., "El arte y los artistas. Celso Lagar", op. cit.,
- (74) Enrabiri, "Con permiso de 'Xenius'. El planismo, el cubismo, el pitagorismo, el retoricismo, el aristocratismo y la plebeyez", *La Tarde*, Bilbao, 20-9-1918.
- (75) Su muestra se conoció en los círculos artísticos y literarios de la capital bilbaína tanto que en la correspondencia entre los poetas Juan Larrea y Gerardo Diego es mencionada aunque con cierto aire de fatalidad: "*De arte, la negación. Únicamente una exposición de pintura y esa de un no sé cuantos Lagar, perfectamente negativa. Música, alguna cosa que he oído a Guridi. Literatura cero más cero. Y que viva la Pepa...*", en Juan Manuel Díaz de Guereño, *Juan Larrea: Cartas a Gerardo Diego (1916-1918)*, San Sebastián, Cuadernos Universitarios. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Deusto, 1985, p.61.
- (76) Anónimo, "Un acto simpático -En honor de Bagaría-" *El Liberal*, Bilbao, 9-10-1918.

(77) José Iribarne, "El movimiento artístico en el País Vasco", *Cervantes*, Madrid, mayo de 1919.

(78) Anónimo, "En el Ateneo. Conferencia de Arte", *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 27-4-1919.

(79) Anónimo, "Celso Lagar en los Artistas Vascos", *Euzkadi*, Bilbao, 22-4-1919.

(80) Anónimo, "El arte y los artistas. Exposición Lagar", *El Liberal*, Bilbao, 22-4-1919.

(81) Cfr. Isabel García García, "El Planisferio pictórico de Celso Lagar", Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998.

(82) Vid., Isabel García García, "Bilbao, puerto planista", *Ismos. Arte de vanguardia (1910-1936) en España*, Guillermo de Osma Galería, Madrid, 1996, pp.7-8.

(83) Narciso Alba, *Celso Lagar*, op.cit., p.31.

(84) J. Luno, "La Exposición de Bilbao 1919", *La Tarde*, Bilbao, 18-10-1919.

(85) José Iribarne, "Panoramas de Bilbao. La Gran Vía", *Cervantes*, Madrid, septiembre de 1919, p. 137.

(86) Juan de la Encina, "Notas sobre la Exposición de Bilbao", *España*, Madrid, 18-9-1919.

(87) Correa Calderón, "La vida artística. El arte académico en Francia", *Renovación Española*, Madrid, 23-5-1918.

(88) *Ibid.*,

(89) *Celso Lagar*, Crane Kalman Gallery, junio-julio 1997 y Narciso Alba, *Celso Lagar*, op. cit., p.185.

(90) José Blanco Coris, "Exposición planista", *Heraldo de Madrid*, 23-11-1918.

(91) D. (Rafael Domenech), "De actualidad. Exposiciones de Arte", *ABC*, Madrid, 25-11-1918.

(92) J.G.M.(José García Mercadal), "De arte: en el Ateneo", *La Correspondencia de España*, Madrid, 29-11-1918.

(93) José Blanco Coris, "Exposición 'planista'", op. cit.,

(94) José Francés, "Celso Lagar y sus planismos", *El Año Artístico*, Madrid, 1918, p. 354.

- (95) Lanuza, "Exposició d'art. Cels Lagar", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 30-11-1918.
- (96) Juan de la Encina, "Exposición Celso Lagar", *España*, Madrid, 5-12-1918.
- (97) T. Mendive, "Los garbanzos", *El Liberal*, Bilbao, 11-4-1916.
- (98) Cfr., Anónimo, "El hombre-anuncio", *Heraldo de Madrid*, 10-12-1916 o Parmeno, "Declaraciones de un hombre-anuncio", *Heraldo de Madrid*, 15-11-1917.
- (99) J.de Lucas Acevedo, "El hombre-anuncio", *Blanco y Negro*, Madrid, 22-9-1918.
- (100) José Francés, "Celso Lagar y sus planismos", op. cit., p.353.
- (101) Vid, Jules Laforgue, *Oeuvres complètes.Moralité légendaires, les Deuz Piseons*, París, Société du Mercure, 1902.
- (102) Silvio Lago (José Francés), "Lagar y sus planismos", *La Esfera*, Madrid, 22-3-1919.
- (103) José Blanco Coris, "Exposición planista", *Heraldo de Madrid*, 23-11-1918.

(104) Xavier Bóveda, “La pintura moderna y sus propulsores. Celso Lagar”, *El Parlamentario*, Madrid, 13-11-1918.

(105) Fernando López Martín consideraba el lenguaje de Barradas como el mejor de todas aquellas escuelas de vanguardia del momento. Vid., Fernando López Martín, “La Exposición de Celso Lagar”, *El Figaro*, Madrid, 5-12-1918.

(106) Fernando López Martín, “La Exposición de Celso Lagar”, op. cit.,

(107) Fernando López Martín, “La lepra del ultramodernismo”, *El Figaro*, Madrid, 19-1-1919.

(108) En concreto, nos referimos a la composición aparecida en el Catálogo *Celso Lagar*, Crane Kalman Gallery, june-july 1965, Plate II, *Etude Cubisme*, No. 32.

(109) Vid, Isabel García García, “Bilbao, puerto planista”, op. cit.,

(110) Cfr., Pilar García Sedas, p. 114.

(111) *Ibid.*, pp.115-116.

(112) *Ibid.*, pp.117-118.

(113) *Ibid.*, pp. 118-119.

(114) *Ibid.*, p. 103.

(115) *Ibid.*, pp. 121- 125.

(116) *Ibid.*, p.119.

(117) Rafael Santos Torroella, "Dietario artístico y II. Celso Lagar en Barcelona", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 11-7-1962.

(118) Domechec Carles llega a París con sus amigos Vayreda, Monegal y Mallol en 1911, fecha que coincide con la de Lagar, además sería uno de los introductores del cubismo a través de sus crónicas artísticas en *La Veu de Catalunya*, bajo el seudónimo Oberon.

(119) Pere A. Serra, *Miró y Mallorca*, Barcelona, Polígrafa, 1984, pp. 226-227.

(120) Cfr., Joan Miró, *Cartes a J. F. Ràfols (1917- 1958)*, Barcelona, Mediterrànea, 1993, p. 20.

- (121) Celso Lagar, "El renacimiento del arte después del cubismo", *Cultura*, Gerona, febrero de 1915.
- (122) Pierre Imbourg, "Celso Lagar", *Beaux Arts*, París, 2-6-1944.
- (123) Guillermo de Torre, "Poetas hispanoamericanos. Lirograma", *Cervantes*, Madrid, octubre de 1920.
- (124) Joaquín de la Escosura, "Galería crítica de poetas del ultra", *Cervantes*, Madrid, octubre de 1920.
- (125) Correa Calderón, "Exposición Vázquez Díaz", *Hoy*, Madrid, 7-3-1921.
- (126) Antonio Espina, "La Exposición Nacional de Bellas Artes. El extravío generoso de Vázquez Díaz", *España*, Madrid, 24-6-1922.
- (127) Manuel Abril, "Barradas por Manuel Abril", *Vell i Nou*, Barcelona, 1-4-1920.
- (128) Manuel Abril, "El arte de Rafael Barradas por Manuel Abril", *Alfar*, marzo de 1923, p. 205.

(129) *Un teatro de arte en España (1917-1925)*, Madrid, Gran Esfinge, para la compañía de Teatro de Martínez Sierra, 1925. Dicho libro sería galardonado con el Grand Prix en la Exposition Internationale des Arts Decoratifs, Paris, 1925.

(130) Juan Ferragut, "Ultraísmo, iberismo, cretinismo", *Nuevo Mundo*, Madrid, 19-6-1925.

(131) 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.

(132) Cfr. Pilar Mur Pastor, *Antonio Guezalá (1889-1956)*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1991, p.97.

(133) José Iribarne, "De arte de vanguardia", *El Imparcial*, Madrid, 1-1-1933.

(134) Antonio Vallescá, "Notas de Arte", *El Liberal*, Barcelona, 17-10-1919.

VII. LA PRESENCIA-AUSENCIA DEL SIMULTANEÍSMO EN ESPAÑA: ROBERT Y SONIA DELAUNAY

VII.1. DIARIO MADRILEÑO

Antes de 1914, periodo que poco después marcaría la entrada a la Península de la vanguardia extranjera y el inicio de las experiencias aisladas de la española, el “*hemisferio Paris*” (1) constituía desde 1910 un complejo panorama en el que muchos artistas, los primeros cubistas, Picasso y Braque; los futuristas Balla, Carrà, Severini y Boccioni, las investigaciones personales de los Delaunay, de Kupka, etc. experimentaban nuevos caminos, en ocasiones con gran afinidad entre sí. En el caso concreto de los Delaunay, su orfismo (2) o simultaneísmo ejercerá en el ámbito artístico español enorme influencia en pintores como Celso Lagar, Barradas o el entorno ultraísta (3). Sin embargo, antes de adelantarnos a los acontecimientos retrocedamos a 1910, momento en el que Robert Delaunay, tras abandonar su periodo impresionista, “*descubre que la luz quiebra la continuidad de la línea y de la forma, que lleva consigo su orden y su movimiento*” (4). En ese mismo año contrae matrimonio con la artista rusa Sonia Terk, quien desarrollará en paralelo unas composiciones de avanzado cromatismo que, en ocasiones, la hará ser más original que aquél. En 1911, Robert es invitado por Kandinsky a la primera Exposición del Blaue Reiter en Munich, donde envía varias obras que influirán en pintores alemanes como Klee, Marc y Macke (5). El año siguiente será decisivo para su trayectoria pictórica; los elementos de sus composiciones: ventanas, discos y formas circulares, marcan la teoría simultaneísta de Delaunay - influida en gran parte por las investigaciones

de Chevreul -, basada en “*la correspondencia estática de los elementos del color que traducen el dinamismo de la luz*” (6).

En 1913, Robert y Sonia entablan amistad con los poetas Blaise Cendrars y Guillaume Apollinaire; como consecuencia de esos contactos, Sonia realiza en una larga tira de papel un desplegable que decora con colores simultáneos para el poema de Cendrars *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* y Robert expone en Berlín en la Galería Der Sturm, acontecimiento que Apollinaire ilustra con una conferencia sobre el orfismo que sería publicada en un artículo titulado “Über das licht” (“Acerca de la luz”) en la revista *Der Sturm* (7). En este mismo año expone en el conocido Herbst Salon de Berlín y en las Galerías Doré de Londres. En el verano de 1914, coincidiendo con el comienzo de la Gran Guerra, los Delaunay se encuentran en el País Vasco, en Fuenterrabía, junto al pintor mejicano Zarago (8); se han apuntado diversas hipótesis para explicar este viaje, entre otras, según Guy Weellen (9), visitar al pintor americano León Kroll o, según Danielle Molinari (10), con el fin de mejorar la salud de su hijo de tres años, Carlos, que había contraído el tifus.

Fuera como fuese, poco después los Delaunay se instalan en Madrid, visitan *cabarets* donde se baila flamenco y conocen a un grupo muy singular de amigos “*en el que hay un picador, un lisiado, al que le faltaban las dos piernas, al que más tarde Diaghilew contratará para un ballet*” (11). Durante este periodo los Delaunay, influidos por los cambios constantes de la luz de España, inician una serie de estudios de naturalezas muertas, realizando entre otras *El gitano* (1915), *Cantores de flamenco* - obra que terminará en Portugal - y comienzan la serie de las *Mujeres desnudas leyendo*, todas ellas inspirados en los cuadros de Rubens y el Greco que poseía el Museo del Prado.

Agobiados del calor de Madrid, durante el verano de 1915 se trasladan a Portugal y se instalan en Vila do Conde (12), donde conocen a un importante grupo de artistas vanguardistas - Eduardo Vianna, Almada Negreiros, José Pacheco, Souza Cardoso (cuya amistad se remontaba a su estancia parisina en 1913), etc. - representantes del futurismo en este país, cuyas luz y colores se verán reflejados en numerosas composiciones de temas de costumbres populares, mercados, jardines, etc. Se trata, según el propio matrimonio, de una época muy feliz (13) que muy pronto se vió interrumpida por la entrada de Portugal en la guerra contra Alemania. Considerados como espías se trasladan a Vigo, más tarde a Valença do Minho y finalmente regresan a España en el otoño de 1917.

Su segunda estancia madrileña (1917-1921) comienza tras una breve visita a Barcelona durante el mes de octubre (14). Esta etapa barcelonesa coincide con el estallido de la Revolución rusa, el 25 de octubre de 1917, los Delaunay son conscientes de lo sucedido, no sólo del triunfo de la revuelta, sino también del final de la pensión que recibían del tío de Sonia, Henri Terk, desde Petrogrado, hoy San Petersburgo. Por primera vez, se enfrentaban con la realidad de que su pintura constituiría el principal medio de subsistencia. Finalizan así su estancia en la ciudad condal, durante la cual se habían introducido en los círculos de vanguardia, como lo demuestra el intercambio epistolar con Joan Sacs (seud. de Feliu Elias), con motivo de la aparición del libro de éste *La pintura francesa moderna fins al cubisme* (1917), donde Robert es mencionado como cubista (15) y los artículos publicados por el propio Elias en *Vell i Nou* bajo el título “El simultanisme del senyor i la senyora Delaunay” (16).

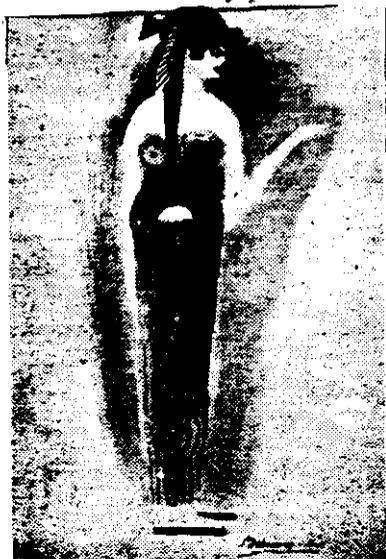
De vuelta a Madrid, a finales de 1917, instalan su residencia en la calle Bárbara de Braganza (17) donde retoman su afición, iniciada en Portugal, hacia la decoración de objetos populares, jarrones, libros, almohadones, sombrillas, trajes, etc. Paralelamente, llega a la capital la compañía de ballets rusos de Diaghilew, quien conocerá a los Delaunay y presentará a Sonia a la familia del presidente del Consejo, Eduardo Dato, y al marqués de Valdeiglesias, director del diario *La Época* (18). A través de ellos, Sonia contacta con la clase alta de la sociedad madrileña y se inclina por la decoración de interiores y el diseño de ropa que, ya en 1914, había inaugurado con su “traje policromo”. Comenzaba así, según publicaba la sección de modas de *La Correspondencia de España*, una “colaboración inteligente y constante del modisto con el pintor para el realce de la belleza femenina. Leo Bakst pinta para Paquin, Drian dibuja para Cheruit, Delaunay para Poiret, etc.” (19). Los trajes de Sonia representaban “una expresión visual puramente pictórica... son coloridos superpuestos simultáneamente; grandes discos, zonas, teniendo cada cual su fisonomía y su expresión. Forman un conjunto que de repente, al verlo, nos parece chocante, incoherente, pero que al fin nos da bien la sensación de las vibraciones descompuestas de la luz natural que nos rodea” (20).

El arte del vestir y del decorado constituyó para los Delaunay uno de sus principales trabajos, tanto es así que aparecen crónicas sobre sus creaciones de interiores en las casas madrileñas. Una de ellas hace referencia a una habitación de la señora Carmen de Pablo en la calle Alcalá:

“... el diseño de esta habitación, dibujado por la misma Sonia Terk, no obstante la maestría con que está hecho, apenas da idea de la impresión que esta habitación produce en el que la contempla. El fondo negro, con el extraño friso de colores vivos; las luces reflejando tras cristales rosa, carmín o amarillo; el serio diván, de un solo matiz; las mismas babuchas de odalisca que están al pie de él, al acecho de unos lindos pies de mujer; pero principalmente, la fantástica danza de colores brillantes

contrastando con la negrura del fondo del cuadro; todo este conjunto maravilloso da una sensación indecible de sagrario de un rito misterioso, de concentración espiritualmente dulce, de apartamiento de todas las cosas vulgares que se agitan abigarradas afuera, de desprendimiento de todo lo groseramente carnal, de una sensualidad nueva y noble... Sólo una artista de la jerarquía de Sonia Terk pudiera poner en nuestro ser sensitivo emociones así; sólo con unas telas negras y unos colores combinados y unas lozas brillantes, sabiamente distribuidas..." (21).

Más tarde, viajan de nuevo a Cataluña, invitados por Diaghilew quien, tras despedirse del público madrileño en junio de 1918 en el Teatro Real, debutaría en el Liceo de Barcelona ese mismo mes. En Sitges, adonde van junto a Massine, Lopocava y otros artistas, el director de la compañía rusa le encarga los decorados de *Cleopatra* a Robert (quien a su vez diseñaría junto a Massine un proyecto titulado *Fútbol* que no llegó a realizarse) y los vestidos a Sonia puesto que los anteriores, obra de León Bakst, habían ardidido. Testimonio directo de estos decorados son los dibujos publicados en el diario madrileño *El Figaro* - Boceto para el traje de Cleopatra, "ballet" del mismo nombre; estudio para la composición del personaje Amoun en "Cleopatra" y esquema pintado por M. R. Delaunay para el "ballet" "Cleopatra" (22) -



Sonia Delaunay, Boceto para traje de Cleopatra y Estudio para la composición del personaje de Amoun en *Cleopatra* (*El Figaro*, Madrid, 1-2-1919)

Éste último, junto al publicado por Danielle Molinari, bajo el título “Proyecto para el decorado de *Cleopatra*” (23) forman unos interesantes ejemplos de algunas de las vistas del Nilo que proyectó Robert. Para los trajes de *Cleopatra*, publicaba *El Figaro*, Sonia había diseñado unos “*figurines que inspiraron a un poeta francés esta bella y atrevida imagen: el cuerpo flota sobre las telas...*” (24), vestidos que, como explica Danielle Molinari, se habrían inspirado en el poema que Cendrars le había dedicado en 1913 “*Sur la robe elle a une corps*” (25).



Robert Delaunay, esquema pintado para el ballet *Cleopatra*
(*El Figaro*, Madrid, 1-2-1919)

Este espectáculo se celebró en enero de 1919 en Londres, desde donde Diaghilew envió un telegrama anunciándoles el éxito de la representación (26). Pero incluso hasta España llegaron noticias de las decoraciones y los trabajos del ballet *Cleopatra*: “*La compañía de bailes rusos, que no hace mucho tiempo aplaudíamos en Madrid, encargó a Sonia Delaunay el decorado y los trajes de un baile de gran espectáculo, ‘Cleopatra’, todo modernidad, todo novísimo*”

modo de apreciar y gustar la belleza. Sonia Delaunay, tanto en el decorado como en los trajes, ha procurado, y ha salido triunfante en su empeño, que el color sea también todo ritmo, todo armonía y cadencia. De este modo, el conjunto ha resultado hondamente unido, confundidas las manifestaciones diferentes del arte - danza, música, pintura, plasticidad viva - en un solo efecto armonioso y encantador.

El éxito que obtuvo este baile en Londres fue enorme, constituyendo uno de los más brillantes triunfos de Sonia Terck, la insigne artista rusa” (27). Tras el éxito, Sonia se encargará del vestuario de Aïda para el Liceo de Barcelona.

De nuevo en Madrid, en febrero de 1919 retoman o comienzan nuevas relaciones con la intelectualidad de la época: Valle Inclán, Guillermo de Torre, Vázquez Díaz, José Francés, Ramón Gómez de la Serna, Rafael Barradas o el círculo ultraísta. A pesar de la escasa producción artística que caracteriza a Robert Delaunay durante este periodo hispano-portugués, como mantienen algunos historiadores (28) a raíz de las obras presentadas en la exhibición bilbaína de 1919 (29), por pertenecer éstas a su etapa portuguesa, *“habrá que esperar - apunta Juan Manuel Bonet - hasta bien entrados los años veinte, con nuevas series de Tours Eiffel, con Les coureurs o con el monumental retrato de Soupault, para que el pintor vuelva a encontrar un camino definido. La muerte de algunos artistas alemanes en el frente (Macke, Marc), la dispersión de los discípulos americanos, el escepticismo ante lo que empieza a perfilarse como retour à l'ordre, y el fracaso de proyectos de regeneración desde la periferia como el mantenido desde Portugal; todos estos elementos desencadenan sin lugar a dudas una honda crisis creadora” (30).*

Por el contrario, otros investigadores constatan una participación más activa, refiriéndose sobre todo a la mencionada Exposición en Les Arts i els Artistes de 1918, donde exhibió dieciocho obras *“posiblemente muy recientes y representativas de su poética”* (31), junto a Joan Serra, Manolo Hugué, Joaquim Sunyer, Iturrino y Celso Lagar. Josep

Llorens i Artigas publicaba al respecto su teoría sobre el arte de Robert Delaunay:

“presenta la seva tesi en oposició del cubismo, del qual afirma que ‘no es ni pintura, ni literatura, ni art’; adjudica a la seva escola la denominació de ‘simultanismo’, entenea com a comble del seu ideal el conseguir la representació no d’un objete o objetes, no de les coses, mes de conjunt per mitja d’un ofici adequat, si no oposat quan menys situat apartat, enfora de totes les classificacions escolàsticaques...” (32).



Sonia Delaunay en su estudio
(*Figaro*, Madrid, 23-10-1918)

A pesar de participar en esta Exposición en Barcelona debemos destacar que hubo otro intento de presentar sus obras simultaneístas, por primera vez, pero que no se llegó a realizarse, según apunta José Francés en su *Memoranda de El Año Artístico de 1916* (33). El concepto del simultaneísmo que explicaba José Francés, sería refutado por Robert Delaunay en los escasos textos teóricos que escribió en España. Uno de los primeros fue publicado, como vimos más arriba, en la Exposición de Les Arts i els Artistes y los siguientes, en el diario madrileño *El Figaro*. De esta manera, en el terreno

teórico, Robert Delaunay continuó sus trabajos sobre la teoría del simultaneísmo. Su pintura, según Jacques Damase, *“se hace más objetiva, más específica - de ahí que utilice técnicas variadas: cera, cola...- mientras que la arquitectura de sus colores se hace más rígida. Esta evolución, que se verá confirmada más tarde, aparece ya en el hermoso y simbólico dibujo en colores que ilustra la cubierta del libro de su amigo Huidobro: Tour Eiffel (1918)”* (34). En octubre, el diario *El Figaro* recogía, tras una entrevista que tuvo lugar en su casa madrileña, la opinión del propio Robert sobre sus investigaciones artísticas:

“Todo eso futurismo, cubismo, esos llamados estados de alma, esas cuartas dimensiones, no son ni pintura, ni literatura, ni arte... La vida evoluciona; la observación, la visión, el ojo, evolucionan también, y esta es la única evolución de la pintura, la del oficio, que ha de renovarse en equilibrio con nuestras facultades... Yo, que conozco todas las técnicas pasadas, quiero lo nuevo, la vida, lo inédito, el ideal pictórico, lo que no se ha hecho. He luchado contra el viejo oficio y quiero la representación - continuidad simultánea de las formas - conjunto... La profundidad, con un procedimiento basado en las relaciones de los colores; la forma en la profundidad. La profundidad es el color y no el claroscuro. Yo he innovado en los contrastes simultáneos. Continué en el desenvolvimiento desconocido; pero a ser hallado, de la forma-color. Forma-color inseparablemente a la complejidad de la irradiación de los colores con relación a las materias, simultáneamente: el mismo pigmento, a la cera, al temple, al óleo, metódico, vibraciones que van a velocidades de un 100 por 100... Contrastes angulares, pero no en sentido geométrico... Aún no he encontrado un lenguaje para escribir colores. Prefiero la forma que se acerca a la naturaleza, expresión de una técnica tangible, visual, pues la pintura es, ante todo, un arte visual en profundidad, sin elementos mecánicos...” (35).

El artículo contiene un gran interés por su inserción en el ámbito de las artes plásticas madrileñas, como una propuesta nueva que tiende a su propio desarrollo, condicionada por el diferente cambio de luz entre su lugar de origen, París, y en el que actúa ahora, Madrid. De nuevo nos encontramos con un arte de vanguardia que como

otras experiencias anteriores viene a integrarse en este variado panorama artístico: cubismo, planismo, sincromismo, ultraísmo, vibracionismo, que frente al arte tradicional y académico, exceptuando aquél que tiende a la modernidad y que se estaba desarrollando en paralelo, el arte vasco y catalán, se resiste a su aceptación. Al respecto, uno de los defensores del nuevo arte se manifestaba:

“Y he aquí que la estancia en Madrid del apóstol del simultanismo nos dió ocasión de apreciar por nosotros mismos la revolucionaria innovación que, según su creador, Robert Delaunay, destruirá y construirá. Destruirá el ARTE DE FOTOGRAFÍA; construirá la pintura del porvenir. Delaunay, que no es cubista, dice del cubismo que fracasó como escuela de pintura, porque era dibujo, no pintura. El simultanismo es pintura, es color esencial y formalmente...” (36).

Un mes más tarde, el mismo periódico publica otro artículo en defensa de este arte, esta vez dedicado a Sonia, pero con un colofón muy interesante en el que Robert se pregunta por qué no se aceptaba su simultaneísmo, a lo que el periodista contestó con un texto en el que se advierte, por un lado, la afirmación de una persistencia artística tradicional y, por otro, la llegada de nuevos valores y movimientos como, en el caso literario, el ultraísmo: *“-¿Y por qué este arte no prevalece aquí?... Ya prevalecerá, en efecto. Un amontonamiento denso de prejuicios, de concreciones internas, de circunstancias históricas, ha ido estrechando aquí los límites del pensamiento y de la idealidad, hasta casi estrangularlos. Sí, es cierto; respiramos un ambiente literario y artístico encarecido. Pero cada día se ve más cerca el día de la liberación. Tan denso es este ambiente nuestro, que se necesitará un huracán para barrerle. Pero empiezan a soplarnos en plena cara las primeras ráfagas” (37).*

Antes de su viaje a Bilbao, del que hablaremos en el siguiente apartado - donde exponen en agosto de 1919, en las salas de la Asociación de Artistas Vascos - los Delaunay reciben un nuevo encargo: la decoración del Petit Casino de Madrid y los vestidos de la vedette, Gaby, quien lo inauguraría el 24 de abril de este año (38). A finales de 1920, Sonia realiza una nueva exhibición de sus objetos artísticos, en la librería Mateu, de la calle Marqués de Cubas, núm 3, de la cual queda una fotografía de la artista con sus obras (39), aparte de la tienda “Casa Sonia” que, por aquel entonces, regentaba en la calle Barquillo (40), y de quien Ramón Gómez de la Serna escribió: *“los conservadores y los carlistas le han hecho decorar sus interiores, desde el marqués de Valdeiglesias hasta el marqués de Cerralbo”* (41).

Inmersa en los inicios de los años 20, donde el arte industrial cobraría una gran importancia, Sonia va a competir con otras exposiciones de arte decorativo. Así, por ejemplo, coincidiendo con su exposición en el Salón Mateu, La Casa “Vergelia” de objetos para decoración y regalos, exhibía pinturas, esculturas, bronce, mármoles, cristalería y porcelana de arte, artículos de piel, tapicería de colgar, bisutería y moda, carpintería artística, reproducciones, y piezas firmadas y únicas (42), las casas Jacques Goddfer Wahlis de Viena y Praga, en la Carrera de San Jerónimo, núms. 7 y 9 o la casa Loewe (43) de la calle Príncipe, realizaban o anunciaban sus obras. Sin embargo, más curioso todavía ante esta exquisita competencia es el anuncio de Sonia como decoradora de interiores y *“al frente de la efímera Boutique Sonia”* (44), publicaba en los diarios de prensa *“Decoración completa de casa, Muebles, Lámparas, Cortinas luminosas”* (45), semejante al título del catálogo de la exposición del Salón Mateu “Decoración completa de interiores” en el que aparecía una lista completa de las obras expuestas: *“almohadones, tapices,*

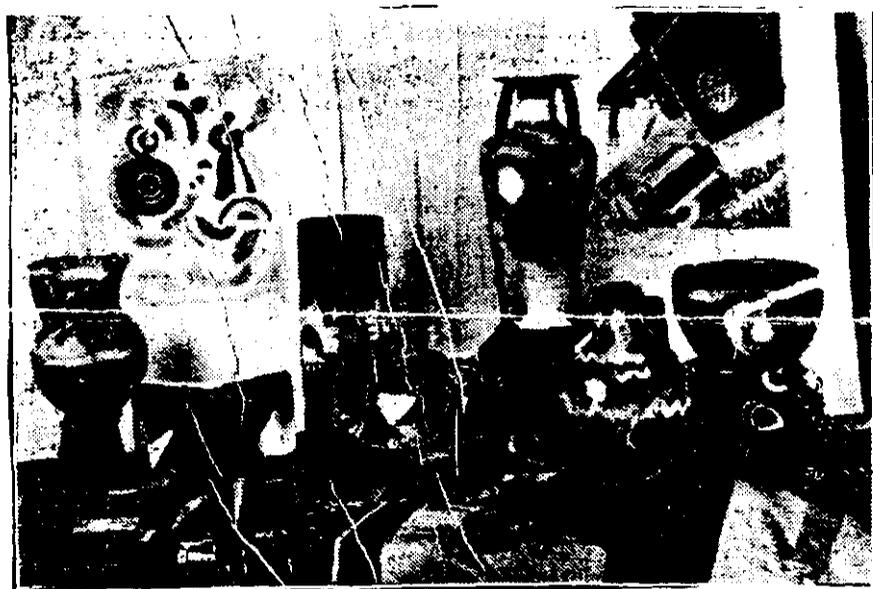
alfombras, telas, papeles pintados, divanes, lámparas, porcelanas, sombrillas y paraguas, joyeros, estuches, ceniceros, cuadernos con colecciones de croquis decorativos, decoraciones de mesas, salones, comedores, jardines de invierno, salones de Casino, salas de baños, teatros... y trajes” (46). En lo referente a sus trajes, Francisco Alcántara los recuerda en su estructura carentes de todas las características de cualquier modista: *“Después de haber contemplado anoche tanta y tanta chuchería frágil y seductora, Sonia nos mostró unos trajes de señoras y de niños de estruendosa policromía, de sabor popular y de una rudeza y primitivismo encantadores. Los trajecitos de niños resultan de un delicado acomodo a la vida infantil, a las ideas, a las sensaciones, a las visiones, y, en fin, a las representaciones infantiles de la vida. Los niños que luzcan tales vestimentas, las sentirán y gozarán, como si por ellos mismos hubiesen sido ideadas y decoradas”* (47).



Interior de la Exposición de Sonia Delaunay en el Salón Mateu
(*La Esfera*, Madrid, 8-1-1921)

José Francés, por su parte, especificó el papel desempeñado por el arte de Sonia en la sociedad madrileña: *“Su paso empieza a notarse en las casas aristocráticas; en algunas*

tiendas aletargadas antes bajo los prejuicios de rancio estilo... Da incluso a teatros y cabarets su oportuna frivolidad y su urgente esplendor de bacanalía de los colores, de irrealidad deslumbradora que consiente los deleites olvidadizos... Su inquietud, removida por una cultura bien de su época, no se detiene en un solo aspecto de las artes suntuarias, de los bellos oficios o de las modestas tareas sabrosas a gusto popular: tapices, muebles, porcelanas, trajes, almohadones, papeles pintados, objetos de tocador, y además la magia prisionera por ella de la luz: las mesitas chinescas, los biombos japoneses, las cortinas persas, luminosas, animadas de corazones eléctricos, misteriosos y rutilantes, que hacen más íntimos los interiores modernos" (48).



Objetos decorativos de Sonia Delaunay
(*El Figaro*, Madrid, 23-10-1918)

En conclusión, su segunda estancia madrileña se caracterizó sobre todo por su integración en el nuevo ambiente artístico madrileño, dominado entonces por el recién nacido ultraísmo, del que como hablamos en el capítulo XI.4 y su abandono definitivo de la Península en el transcurso del año 1921.

VII.2. DIARIO BILBAÍNO

Coincidiendo con el desarrollo de la Exposición Internacional de Pintura y Escultura que se celebraba en las Escuelas Albia de Bilbao durante los meses de agosto y septiembre en 1919, los Delaunay inauguraban el 27 de agosto, por primera vez en España, una muestra simultaneísta en los salones de la Asociación de Artistas Vascos, aunque ya eran conocidos como decoradores por su apertura de una casa de objetos artísticos que poseían en Las Arenas (49). Las obras presentadas para la exposición de la Asociación de Artistas Vascos fueron los siguientes óleos: *Blériot, Les Portugaises au potiron, Portrait de Mme. H.A 156, Portugaise au potiron, La Verseuse, Pantes, Femmes au Marché, A 162, Étude Femme nue, Nature Morte, Fruits et légumes, Nature Morte, Vases, fruits, fleurs (sur papier), Femme au potiron, Saint Séverin, Ville, Vue de Paris, Notre Dame, Fenêtre sur la Ville, Esquisse pour Blériot, Arc-en-ciel, A 127, Esquisse pour Ville de Paris, Soleil et Tour, acuarelas: Fenêtre sur la Ville, Ville de Paris, Saint-Séverin, Arc-en-ciel, Soleil, Tour de Notre Dame, La Tour, Portrait de Massine, Football, Blériot, Nu de femme, Minho, Minho Pittoresque, Nu de gitane, Tours de Laon, Étude femmes pour Ville de Paris, Ville y Fenêtre sur la Ville* (50).

Tal y como había sucedido en otras ocasiones -Exposición Celso Lagar o Vázquez Díaz-, la recepción del arte de vanguardia era mejor acogido en Bilbao que en la capital madrileña. El desarrollo artístico que se había producido en tierras vascas por parte de sus propios artistas, divididos, según Javier González de Durana, en “cuatro fases distintas en relación con el espíritu de la sociedad vasca: esperanza (1876-1899), rabia (1900-

1908), *frustración (1908-1910) y auto-organización (1911 en adelante)*" (51), había alcanzado, junto a *"la copiosa lluvia de dinero que descargó la guerra"* (52) y que permitió en gran parte la financiación y la compra de obras que se exponían en las diversas muestras artísticas celebradas en las diferentes casas de arte y, en concreto, en la Asociación de Artistas Vascos (53), un concepto del arte que algunos denominaban plutocrático (54).

De esta manera, el advenimiento de otra Exposición patrocinada por la Asociación de Artistas Vascos, en paralelo, como dijimos más arriba, con la Exposición Internacional de Pintura y Escultura (en la que podían observarse obras de extranjeros y españoles de primera fila: Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Maurice Denis, Vallotton, Van Dongen, Picasso, Mir, Anglada, Sunyer, Canals, Zuloaga, Zubiaurre, Iturrino, Echevarría, Arrue, Arteta, Guezala y muchos otros), supuso la llegada a un ambiente cuajado, es decir, adaptado en gran parte, a estas composiciones y movimientos, de una más de las escuelas ultramodernistas. Así lo afirmaba el crítico bilbaíno Crisanto Lasterra:

"¿cuál es el número de escuelas? Se multiplica admitiendo cada día un mayor coeficiente. Se prolonga como la escala de Jacob... En cada nuevo peldaño, no una nueva modalidad pictórica, sino un nuevo sistema, una forma nueva de expresión y, siempre, abatiendo su vuelo sobre nosotros teorías estéticas más modernas.

Iturrino, ¿es modernismo? Ayer lo fue. Trepando por la escala, nos hemos deslumbrado después, a partir del año 14, ante la obra de Gleizes, Torres García, Picasso, Lagar, y hoy hállanse ya más próximos a nosotros - entre los pasados - los esposos Delaunay.

Los llamados pintores modernistas sólo son momias rígidas, endurecidas, algo anticuado y arcaico si se les compara con las irreverencias cubistas de Gleizes, el ultramodernismo de Miró, el vibracionismo de Barradas o las detonancias futuristas de ese joven matrimonio que durante estos días

expone al público, en los locales de la Sociedad 'Artistas Vascos', una interesante y copiosa colección de sus obras.

Roberto Delaunay y Sonia Terk son dos artistas inteligentes - activos, además - que, víctimas de una visión maravillosa de la vida, van desarrollando una labor de admirable compenetración. Es justa, justísima, su preeminencia dentro de la escuela futurista. Sólo su talento indudable podía salvarlos del inminente fracaso en empresa tan audaz" (55).

La diferencia existente entre ambos centros artísticos se debía a que los artistas de Madrid no habían tenido tanto contacto directo con los movimientos del arte moderno europeo, al contrario de lo que sucedía con muchos artistas vascos, el primero de ellos Adolfo Guiard, al que siguieron Anselmo Guinea, Manuel Losada, Iturrino, Juan de Echevarría, más tarde, Valentín y Ramón Zubiaurre, Aurelio Arteta, Julián de Tellaeche, Gustavo de Maeztu, Alberto, José y Ramón Arrúe, Antonio Guezala... Si bien es cierto que muchos de los pensionados de la zona madrileña habían viajado a un lugar diferente, Roma, centro por excelencia de todos los pintores académicos, como se ha visto Madrid se había convertido, exclusivamente por su ubicación, como centro peninsular, en la caja de resonancia de toda la periferia y Castilla en la esencia de España (56) y tan sólo, se pudieron ver algunos esfuerzos aislados en aquellas exposiciones individuales de artistas que intentaron introducir algún aire renovador en el Madrid de entreguerras; a este respecto, un diario vasco caracterizaba esta vida artística madrileña en relación con la Exposición de Iturrino en el Círculo de Bellas Artes de 1919 (57).

Siguiendo con la exposición de Robert y Sonia Delaunay en la Asociación artística bilbaína, su pintura simultaneísta fue considerada por algunos como la llegada de "luz" ante las anteriores exhibiciones de índole más oficial:

“... los artistas vascos han abierto sus salones a la luz. Es de alabar. Porque era hora ya de alzar el pendón de la última rebeldía y caer sobre las mermadas huestes de pintores académicos, de hombres sin escrúpulos, empeñados en pintar las cosas tal y como son la infamia de que un ojo parezca un ojo, un río un río y una codorniz una codorniz, se ha acabado definitivamente... Nadie como Robert Delaunay y Sonia Delaunay Terk para producir este género de explosiones... Cada círculo es una idea madre, un pensamiento central. No hay pincelada que no os invite a la meditación y al desprecio de las cosas terrenales. A veces un simple círculo morado es un tratado de Filosofía. Basta una sencilla imperceptible desviación del círculo y del color, para que sospechéis que está ante vosotros una vieja campesina de la orillas del Minho inclinada sobre el capricho de un rábano... ¡ El despreciable arte de esos hombres que al hacer un retrato caen en la perversión moral de dar con el parecido, y no saben que los caballos son morados, las mujeres verdes, los toreros cojos y que los árboles se hacen con regla y cartabón!

Jamás será suficientemente agradecida esta obra profundamente revolucionaria, regeneradora, reconfortante del 'simultaneismo' ” (58).

Defendiendo esta misma opinión, otro diario calificó dicha exhibición como *“la manifestación más moderna de la pintura contemporánea, y una demostración de la conmoción artística de nuestros días” (59)*, mientras que críticos más académicos, como J. Iribarne, quien redactó un artículo imitando con sus párrafos a las composiciones de los Delaunay por la incomprensibilidad que encerraban, declaraban lo siguiente:

“Estos incomprensivos senos aparecen en forma de vértices amorfos, merecedores de la excrecencias acerbas de los que se consumen en el nórdico más de una modernidad eclósiva, llevan sobre sus volcánicas testas un gran índice en el que se lee con caracteres barrocos: ‘Siempre adelante’, lema del que en una hora indecisa echaron mano los exploradores infantiles... Hay que desgarrar las siete capas de la vulgaridad y la ignorancia comunes, dejando a un lado el ingenio de barbería, si queremos exaltar dignamente la obra de los sucesores de Monet, Cézanne y Gauguin...” (60).

La Exposición fue clausurada el 8 de septiembre y no el 3 como afirma Pilar Mur (61), ya que incluso el propio día 6 del presente mes se colocaron nuevas obras y se invitaron a varios artistas vascos a las salas de la Asociación, calificadas como “*centro mundial del Arte ultramoderno*” (62). La repentina retirada de las obras de la Asociación fue debido a la participación de los Delaunay en otra Exposición que tendría lugar en Estocolmo durante el mes de octubre (63); en diciembre, se exhibieron en la misma ciudad las obras de algunos artistas vascos - Iturrino, Tellaeché y Guezala - en la Nayakoust Galleriet (64). Pilar Mur atribuye que la intervención de estos artistas vascos en Estocolmo tuvo lugar gracias al respaldado de los artistas franceses, Sonia y Robert Delaunay (65), en nuestra opinión, también se puede atribuir a la mediación del crítico de arte Juan de la Encina (Ricardo Gutierrez de Abascal), quien coincidiendo con la partida de las obras de los esposos Delaunay, viajaba ese mismo mes a Estocolmo (66).

Entretanto, la clausura de la Exposición en las salas de la Asociación de Artistas Vascos no desligaba de modo alguno la integración de ambos pintores en el ambiente artístico de Bilbao. La llegada del pintor vasco Juan de Echevarría (67) fue motivo suficiente para un recibimiento público. La sociedad bilbaína, con Ramiro de Maeztu a la cabeza, organizó un homenaje al pintor. Es curioso observar el menú artístico que se sirvió en el banquete, impreso en unas cartulinas con unos dibujos de Guezala referentes al homenajeado y a su obra:

“Entremeses a la Iturrino.

Sopa del Paria de Avila.

Merluza a la Bagaria.

Tournedos a la Taquillera.

Fiambres variados (naturaleza muerta).

Ensalada a la Delaunay.

Helado finki.

Etc., etc" (68).

Y ello a pesar de la ausencia física de los Delaunay, ya que no aparecen entre la larga lista de los comensales - Julio Arteche, Ramón Aras Jáuregui, Alejo Sota, Gregorio de Ibarra, Bagaría, Pedro Gimón, Arana, José María González Ibarra, Arteta, Zubiaurre (Ramón), Ramón Belausteguigoitia, Antonio Bandrés, Quintín de Torre, Alberto Arrúe, Guezala, Artiach, Norzagaray, Eugenio Leal, Antonio Arroyo, hermanos Ronovales, Márquez Acha, López Chico, Viar, Sarría, Tellaeche, Agüero, Luno, Pablo Acha, Cortés, Murlane Michelena, Joaquín Zugazagoitia, José Felix Lequerica, Rafael Sánchez Mazas, Fernando Quadra Salcedo, Juan de la Cruz y las adhesiones de Hermen Anglada, Juan Carlos Gortazar, Santiago Rusiñol, Oscar Rochelt, Ricardo Baroja, Indalecio Prieto, Restituto Azqueta, Francisco Disdier, Roberto Echevarría, Nemesio Sobrevila y otros (69) - probablemente debido a su partida a Estocolmo donde, como hemos apuntado, expondrían en octubre y se encontrarían realizando los preparativos puesto que la celebración de este homenaje fue el 28 de septiembre.

De nuevo en Bilbao, en el mes de noviembre tiene lugar una segunda exhibición de los Delaunay. Esta vez se trata del "Salón Sonia", en los locales del Majestic Hall. Sin embargo, la apertura de esta nueva sala de exposiciones - en el núm. 34 de la Gran Vía - relegó protagonismo a la muestra de Sonia. En primer lugar, porque coincidió con la primera exposición de obras pictóricas a cargo de Romero de Torres junto a la programación, por parte de su nuevo propietario, Ribera Font, de "*importantes audiciones musicales y conferencias sobre diversos temas, a cargo de personas de sólido y verdadero prestigio en*

el campo de las Bellas Artes" (70). Y, en segundo lugar, por ubicarse en el entresuelo del local, donde podía pasar inadvertida (71). Además, en lo concerniente a la actividad artística de Bilbao, se estaba desarrollando la Exposición del artista vasco Tellaeché y se anunciaba la del pintor polaco David Regeusky en el Ateneo. Este último, conocido ya en San Sebastián, donde anteriormente había realizado algunas exhibiciones de sus obras, era un pintor impresionista de paisajes que había recogido los tópicos de la España trágica y de la España mística (72), gozaba "de un singular atractivo - publicaba *El Noticiero Bilbaíno*- pues no se limitará a una simple exposición de obras pictóricas sino que abarcará en su conjunto todo el arte ruso, música, pintura, escultura y arte decorativo" (73). La mayor parte de la prensa diaria se ocupa de esta muestra, *El Liberal* (15-11-1919; 17-11-1919 y 18-11-1919), *La Tarde* (19-11-1919), *La Gaceta del Norte* (18-11-1919) incluso ésta última dedica un artículo a la conferencia que Aguilera dió en los salones del Ateneo de Bilbao sobre el arte del pintor polaco, David Regeusky (74). Además destacaron otras muestras artísticas en este mismo mes de noviembre como la del acuarelista Ruiz Morales en la Salón Hormaechea (calle Victor, 7), la de Alberto Arrúe en el Salón Delclaux y la de Pons Pelayo en el Ateneo (75). Asimismo, destacamos otra Exposición, la del asturiano Evaristo Valle, en los propios salones del Majestic Hall que, por un lado, la relaciona y, por otro, la separa de las escuelas ultramodernistas que actuaron en Bilbao: el simultaneísmo de los Delaunay y el planismo de Celso Lagar. Éstas habían suscitado con sus obras las críticas más representativas de los adelantados a la modernidad del arte vasco, estableciendo así otro discurso en las artes plásticas bilbaínas: el enfrentamiento entre la pintura vasca, encarnación de la sociedad vasca,

como lo nuevo y lo moderno, y la llegada de las escuelas ultramodernas que eran rechazadas, pero a la vez aceptadas, como oposición al arte oficial:

“Evaristo Valle es de los pocos que han logrado salvarse de la aberración en las ‘modernísimas’ modalidades y tendencias. Porque nadie ignora ya que hay quien pretende hacer tragar la ‘rueda de molino’ de la impotencia como fuerza modernista. Lo nuevo y lo moderno se admitía -¡no se ha de admitir!- como nuevo y como moderno. Ahora bien: establecemos siempre la diferencia entre la mancha y la pintura verbigracia, entre Celso Lagar y Roberto Delaunay” (76).

Una de las crónicas más completas sobre la Exposición de Sonia en el Majestic Hall fue la del diario *Euzkadi*, ya que las otras, tan sólo dos, son pequeños anuncios de la muestra. Aquélla nos revela en gran manera la continuidad de Sonia Delaunay en su trabajo de objetos para la decoración de las casas más ricas de Bilbao. Es el último testimonio de la presencia del matrimonio Delaunay en Bilbao, poco antes de marchar a Madrid: *“La apertura del Salón Sonia, destinado por la notable artista a la exposición permanente de las últimas novedades artísticas procedentes de París.*

Pocas, muy pocas, damas del Bilbao ‘Chic’ y aristocrático hubieron dejado ayer de visitar este magnífico salón, en el que Sonia Terk les presenta las más delicadas curiosidades de la elegancia. Desde primeras horas de la tarde, el número de señoras y señoritas que desfiló por el salón Sonia fue enorme, lo cual nada de extraño tiene, dado el prestigio que esta artista se ha granjeado merced a su exquisito gusto en materias de arte” (77).

VII.3. NOTAS

(1) Valeriano Bozal, “El horizonte de la renovación plástica española o hemisferio París”, *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995, p.36.

(2) Pierre Francastel, *Du cubisme à l'art abstrait*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1957.

(3) Vid., Capítulo XIII. Cristalización del primer proyecto colectivo: El Ultraísmo.

(4) Guy Weelen, “Los Delaunay en España y Portugal”, en *Goya*, Madrid, núm 48, mayo-junio, 1962.

(5) Cfr., Danielle Molinari, *Robert - Sonia Delaunay. Le Centenaire*, Paris, Musée d'Art Moderne, 14 mayo-8 sept, 1985. p.28.

(6) Guy Weelen, op.cit., p.421.

(7) Danielle Molinari, *Robert - Sonia Delaunay. Le Centenaire*, op. cit., p.29.

(8) Guy Weelen, op.cit., p. 423.

(9) Ibid.,

(10) Danielle Molinari, *Robert et Sonia Delaunay*, Nouvelles Éditions Françaises, 1987, París, p. 89.

(11) Guy Weelen, op.cit., p. 423.

(12) Uno de los mejores estudios para la etapa portuguesa es el de Paulo Ferreira, *Correspondance de quatre artistes portugais - Almada-Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Vianna- avec Robert et Sonia Delaunay*, París, 1972. Véase también su catálogo *Sonia e Robert Delaunay em Portugal e os seus amigos Eduardo Vianna, Amadeo de Souza-Cardoso, José Pacheco, Almada Negreiros*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, abril-mayo 1972.

(13) Guy Weelen, op.cit., p. 424.

(14) Vid., Pascal Rousseau, *La aventura simultánea. Sonia y Robert Delaunay en Barcelona*, Universitat de Barcelona, 1995.

(15) Juan Manuel Bonet, "Los Delaunay y sus amigos españoles", *Robert y Sonia Delaunay*, Madrid, Fundación Juan March, abril-mayo, 1982.

(16) Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936*, Madrid, Alianza, 1995, p.215.

(17) Guy Weelen, op.cit., p. 427.

(18) *Ibid.*,

(19) Anónimo, “Sección femenina”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 18-6-1918.

(20) *Ibid.*,

(21) E. Torralva Beci, “Una creación de Sonia Terk-Delaunay”, *El Figaro*, Madrid, 20-11-1918.

(22) Anónimo, “Los esposos Delaunay. El arte futurista en la escena, decoraciones y trajes del ‘Ballet’ Cleopatra”. *El Figaro*, Madrid, 1-2-1919.

(23) Danielle Molinari, *Robert et Sonia Delaunay*, op. cit., p.107.

(24) E. Torralva Bechi, op. cit.

(25) Danielle Molinari, *Robert et Sonia Delaunay*, op. cit., p.106.

(26) *Ibid.*,

(27) Anónimo, “Los esposos Delaunay. El arte futurista en la escena, decoraciones y trajes del ‘Ballet’ Cleopatra”. *El Figaro*, Madrid, 1-2-1919.

(28) Juan Manuel Bonet, “Los Delaunay y sus amigos españoles”, op. cit.,

(29) Vid., Capítulo VII.2. Diario Bilbaíno.

(30) Juan Manuel Bonet, “Los Delaunay y sus amigos españoles”, op. cit.,

(31) VV.AA. *Las Vanguardias en Cataluña, (1906-1939)*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1992, p. 497.

(32) Josep Llorens i Artigas, “Les pintures d’En Delaunay”, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 3-6-1918. También en *El Liberal* (Barcelona), 11-5-1918, 12-5-1918, 13-5-1918 y 18-5-1918, *Vell i Nou*, 15-6-1918 y en *D’ací i d’allà*, 10-6-1918.

(33) Relacionado con este tema José Francés publicaba: “*Se prepara en las Galerías Dalmau, de Barcelona, la primera exposición ‘Simultaneísta’. El simultaneísmo es como el cubismo, el futurismo, el orfismo, el simplicismo... una tontería pictórica. Pero esta es mayor que las otras porque, según su nombre lo promete, es un ‘conjunto simultáneo de las artes reunidas’. Se darán conciertos y conferencias explicativas y la sala estará decorada de un modo simultanista*”, en “Memoranda”, *El Año Artístico*, Madrid, marzo de 1916.

(34) Jacques Damase, *Robert y Sonia Delaunay*, Madrid, Fundación Juan March, 1982.

- (35) Anónimo, “Una visita a los esposos Delaunay. El simultaneismo”, *El Figaro*, Madrid, 23-10-1918.
- (36) *Ibid.*,
- (37) E. Torralva Beci, *op. cit.*,
- (38) Cfr., Juan Manuel Bonet, “Los Delaunay y sus amigos españoles”, *op. cit.*, y Danielle Molinari, *Robert et Sonia Delaunay*, *op. cit.*, p. 109.
- (39) Silvio Lago (Seud. de José Francés), “La vida artística. Exposiciones en Madrid”, *La Esfera*, Madrid, 8-1-1921.
- (40) Juan Manuel Bonet y Carlos Pérez, “Biografías. Documentos”, *El ULTRAÍSMO y las artes plásticas*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 27 junio - 8 septiembre 1996, p.274.
- (41) Ramón Gómez de la Serna, *La Sagrada Cripta de Pombo*, Tomo II, Madrid.
- (42) Anónimo, “Exposición de arte de la Casa ‘Vergelia’ ”, *La Epoca*, Madrid, 7-12-1920.
- (43) Anónimo, “Exposición artística”, *El Imparcial*, Madrid, 5-12-1920.

- (44) Juan Manuel Bonet, "Los Delaunay y sus amigos españoles", op. cit.,
- (45) Anónimo, "Exposición artística Sonia", *La Epoca*, Madrid, 1-12-1920.
- (46) Francisco Alcántara, "La vida artística. Exposición Sonia - Decoración de interiores - Sala Mateu - Un cuadro antiguo - En el Salón de Arte Moderno", *El Sol*, Madrid, 4-12-1920.
- (47) *Ibid.*,
- (48) Silvio Lago, (Seud. de José Francés), "La vida artística. Exposiciones en Madrid", *La Esfera*, Madrid, 8-1-1921.
- (49) Anónimo, "Salón de la Asociación de Artistas Vascos", *La Tarde*, Bilbao, 26-8-1919.
- (50) Pilar Mur, *La Asociación de Artistas Vascos*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1985, p. 76.
- (52) Anónimo, "Arte y ciencia: La riqueza ennoblecida", *El Liberal*, Bilbao, 8-9-1919.
- (53) Pilar Mur, op. cit., p. 59.

(54) Luis Araquistain se refería a este tema de la siguiente manera: *“El dinero tiene también su proceso espiritual, su historia de ascensión y dignificación, que se realiza en una serie de fines cada vez superiores... El primer fin del dinero es el dinero mismo... luego viene el fin sensual... luego nace el gusto por el arte y la ciencia... Bilbao, como una de las máximas representaciones del dinero que hay en España, ha pasado por varias etapas. Bilbao ha sido el pueblo sobre el que amontonaban riqueza por la riqueza misma...”*, en *“Por el norte de España: la plutocracia descubre el arte”*, *El Liberal*, Bilbao, 13-8-1919.

(55) El Pillete de Brooklin (Seud. de Crisanto Lasterra), *“De Arte. Roberto Delaunay y Sonia Terk”*, *Euzkadi*, Bilbao, 2-9-1919.

(56) Vid., VV.AA, *Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*, Madrid, Ministerio de Cultura, Palacio de Velázquez- Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1993-1994.

(57) A este respecto Eugenio Xammar publicaba: *“Tristemente corrompido es el ambiente artístico de Madrid. Hay un arte oficial que lo invade todo o casi todo y a su sombra vegeta frondosamente una crítica oficial cuya misión se reduce a fomentar los intereses, por así decirlo, materiales de los artistas de cámara. Las fototipias ampliadas de asunto histórico del Sr. Moreno Carbonero, la mala fotografía en colores del Sr. Bejar, los mármoles amerengados de los Srs. Benlliure o del Sr. Coullant-Valera tienen una cotización artística. Las anécdotas ilustradas del señor Romero de Torres despiertan el entusiasmo de escritores aparentemente jóvenes. Y un día expone su obra en Madrid Juan de Echevarria, uno de los pintores españoles de sensibilidad más fina y penetrable, de más cumplida ciencia técnica y del público y la crítica madrileña no consiguen enterarse. Iturrino, otro pintor vasco, cuya exposición en los Salones del Circulo de Bellas Artes acaba de cerrarse, ha tenido*

más suerte... No, no es posible ignorar la presencia de Iturrino. El contraste es demasiado rudo entre su obra de sinceridad y de atrevimiento y la circunspección y compostura que dominan, ahogadamente, en el ambiente artístico de Madrid...”, en “De la vida artística madrileña. El pintor Iturrino”, *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 3-8-1919.

(58) Asterisco, “La pintura ‘simultaneista’ en el Salón de Artistas Vascos”, *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 3-9-1919.

(59) Anónimo, “Salón de la Asociación de Artistas Vascos”, *La Tarde*, Bilbao, 26-8-1919.

(60) J. Iribarne, “El sabor mental de la pintura moderna”, *La Tarde*, Bilbao, 30-8-1919.

(61) Pilar Mur, op. cit. p. 76.

(62) Anónimo, “Asociación de Artistas Vascos. Exposición de pintura ‘simultané’”, *La Tarde*, Bilbao, 6-9-1919.

(63) *Ibid.*, Posiblemente expusiera en la Galería Konstgalleriet, propiedad de su amigo Ciacelli, quien ya en 1916 había invitado a Sonia a exponer su obra gráfica.

(64) Pilar Mur, op. cit., p. 76.

(65) *Ibid.*,

(66) Anónimo, “Juan de la Encina y Juan de Echevarría”, *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 20-9-1919.

(67) Anónimo, “Homenaje a Juan de Echevarría. Ofrecimiento de Ramiro de Maeztu y contestación del festejado”, *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 28-9-1919.

(68) *Ibid.*,

(69) *Ibid.*,

(70) Anónimo, “De Arte”, *La Tarde*, Bilbao, 5-11-1919.

(71) Anónimo, “En el Majestic-Hall”, *La Tarde*, Bilbao, 10-11-1919.

(72) Anónimo, “El arte en Bilbao”, *El Noticiero Bilbaino*, Bilbao, 17-11-1919.

(73) *Ibid.*,

(74) Anónimo, “El pintor Regevski”, *La Voz de Guipúzcoa*, San Sebastián, 1-8-1919.

(75) Anónimo, “El arte en Bilbao”, *op. cit.*, y T.M., “El arte y los artistas”, *El Liberal*, Bilbao, 21-11-1919.

(76) El Pillete de Brooklyn (Seud. de Crisanto Lasterra), "Exposición Evaristo Valle",
Euzkadi, San Sebastián, 30-11-1919.

(77) Anónimo, "De Arte. Apertura del Salón 'Sonia'", *Euzkadi*, San Sebastián,
10-11-1919.

VIII. RAFAEL ALBERTI, DE PINTOR A POETA

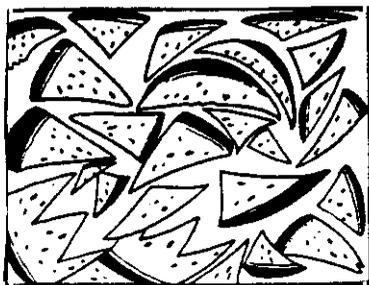
En 1917 llegaba a Madrid (1) procedente de Cádiz un joven muchacho, Rafael Alberti, llamado a protagonizar uno de los episodios más importantes de la literatura española en la Generación del 27 pese a que mucho antes su primera vocación iba a ser la de pintor. Esta aspiración de artista había comenzado en su ciudad natal; sin embargo, sería en la capital madrileña donde convierte esa vocación en realidad, con sus frecuentes visitas a las Academias, sobre todo, al Museo de Reproducciones con sus estatuas clásicas (2) y al Museo del Prado, copiando principalmente a Zurbarán y a Goya. No obstante, su rápida introducción en el ambiente artístico madrileño más avanzado hace que muy pronto se incline por otras corrientes pictóricas dejando a un lado sus primeras copias clásicas.

Como estamos viendo y seguiremos viendo más adelante este ámbito artístico de avanzada al que nos referimos estaba compuesto, esencialmente por los pintores Rafael Barradas, Norah Borges, W. Jahl, Marjan Paszkiewicz, Robert y Sonia Delaunay, Daniel Vázquez Díaz, etc. que empezaban a formar por aquellos años (1918-1921) el argot de la pintura ultraísta, de la que veremos más adelante cómo Alberti también se hizo partícipe. Precisamente, por estas fechas Alberti conocería, a través de Gil Gala, al último de estos pintores mencionados, Daniel Vázquez Díaz, del que observaba: *“aunque fuera un revolucionario de primera avanzada, sus dibujos, retratos, simples líneas y sugeridos planos, su pintura era de producción cézanniana en la técnica, pero de un fuerte espíritu español”* (3).

En octubre de 1920, convencido por Vázquez Díaz, expone sus primeras obras como pintor en el recién inaugurado I Salón de Otoño en las salas del Palacio del Retiro. Allí concurre en la llamada “sala del crimen” con otros artistas como los polacos Jahl y Paszkiewicz. En esta muestra no expondrá con su amigo mexicano Amado Cuevas (4), aunque así lo mencione en sus memorias, sino que habrá que esperar al año siguiente para que este hecho se realice.

En 1921 cuando comenzaba su vocación literaria y en pleno apogeo ultraísta tiene lugar el II Salón de Otoño, al que Rafael Alberti concurre con varias obras de las que el mismo recuerda que “*eran muy diferentes: una, la más normal, influenciada por Vázquez Díaz, se titulaba ‘Evocación’, y la otra, la más rara, ‘Nocturno rítmico de la ciudad’. Un juego de ángulos curvos, verdes claros y rojos, que se superponían y transparentaban en una musical repetición, tachonados a veces de puntos negros, quería sugerir, de manera ingenua, el efecto lumínico de una ciudad moderna a vista de pájaro*” (5).

Estas obras, como las de muchos otros pintores como Vázquez Díaz, Amado Cueva, Palencia, etc., fueron objeto de numerosas caricaturas que satirizaban las composiciones que se exhibían en ese II Salón de Otoño. En concreto, la de Rafael Alberti simulaba a su obra *Nocturno rítmico de la ciudad* en la que sus trazos eran comparados con los de una sandía (6).



Rafael Alberti, *Nocturno rítmico de la ciudad*



Amado Cueva, *Asunto mejicano*

En estos momentos, su relación con el grupo de artistas más avanzado que ilustraban para la mayoría de las revistas ultraistas quizás le convenció para enviar un pequeño poema en su pretensión de comenzar a colaborar con éstas, pretensión que no pudo ver cumplida y así, una de estas revistas, *Ultra*, rechazaría su poema.

Su siguiente actuación en el campo de las artes plásticas fue la inauguración de su primera Exposición individual en el Ateneo durante los meses de enero y febrero de 1922. A pesar de los datos que nos ofrece Alberti sobre esta muestra, no hemos llegado a localizar ningún comentario sobre ella en la prensa diaria ni en revistas especializadas. De los diarios más importantes de Madrid - *La Voz*, *Informaciones*, *El Imparcial*, *El Sol*, *La Correspondencia de España*, *ABC*, *El País* o *Heraldo de Madrid* - tan sólo hemos recogido una pequeña pista que nos llevaría a pensar, exceptuando los comentarios de Alberti, que en aquellos momentos se celebraba una exposición cubista. Se trata de una caricatura que aparece en el *Heraldo de Madrid*



Caricatura

(*Heraldo de Madrid*, 9-2-1922)

Ante la escasez de datos para hablar de esta exhibición, quizás, como considera Juan Manuel Bonet, “la primera exposición abstracta celebrada por un artista español” (7) sólo podemos documentarnos con las palabras del propio Alberti:

“En enero o febrero de 1922 asistí a la apertura de mi exposición en el saloncillo del Ateneo. El bueno de Juan Chabás, fiel cumplidor de su promesa, se había ocupado de todo: colocación de los cuadros y dibujos, catálogo, precio de las obras, etc. No me disgustó ver reunidos y ordenados con cierta gracia mis trabajos de aquellos años, indagadores de las tendencias más dispares. Podían allí comprobarse figuras y paisajes influidos por Vázquez Díaz, explosiones de colores sometidas a dinámicos ritmos vistos en Delaunay, al lado de más inocentes juegos geométricos de danza, recuerdo lineal del Ballet ruso entremezclado con visiones de las cavernas prehistóricas. Ante aquel conjunto de mi obra, sentí la tentación de reanudar mi ya expirante vocación plástica. Pero no. Era demasiado tarde para volver. Roto estaba el camino, y por el nuevo de la lírica mis avanzados pasos me decían que el retornar hubiera sido un grave error. La exposición fue más bien celebrada por jóvenes literatos que por pintores. Cosa que me desagradó, aunque no tanto como para amargarme. Entre los amigos del gremio que la visitaron recuerdo a Gregorio Prieto, ya bastante conocido, y a Francisco Bores, en vísperas de partir para Francia...” (8).

Respecto al resultado de esta exposición, Alberti recuerda que tan sólo vendió un cuadro (a 300 pts.) a un funcionario de la embajada de Perú (9). Sin embargo, queda todavía por desvelar, ante el desconocimiento del catálogo de la muestra, el contenido de las obras que pudieron estar presentes, para lo cual nos remitimos a los trabajos que hoy en día se conocen de su primera etapa. De ellos destacamos *Composición* (1920), (Gouache, 60 x 47’5 cm, Col. part.), *Farolillo* (Gouache, 28 x 24 cm, Col. part.), *Paisaje Sideral* (Gouache, 20 x 24 cm, Col. part.), *El Pueblo* (1923), (Gouache, 38 x 24 cm, Col. part.) y *Mujer durmiendo* (1920), (Óleo sobre lienzo, 72 x 99 cm) (10). En su

conjunto casi todas se sumergen bajo las propuestas pictóricas más avanzadas del momento.

Composición

Las características que nos ofrece esta obra bien las podríamos comparar con un dibujo en forma de caricatura que la crítica madrileña satirizó en su visión de lo que consideraba que era el ultraísmo. En ambas podemos apreciar connotaciones muy similares como la distribución caótica de las formas, así como la multitud de pequeños objetos repartidos por toda la composición que nos acerca incluso a algunas portadas de

Barradas en la revista *Ultra* o de Norah Borges en *Grecia*.



Composición, (1920)
(Gouache, 60 x 47,5 cm)



Caricatura
(*Mundo Gráfico*, 11-5-1921)

Farolillo

Esta obra se debe vincular con los primeros ismos, como el simultaneísmo de los Delaunay. En concreto con el cuadro de Robert *Paisaje con río*, que poseía Vázquez Díaz y que Alberti pudo conocer en Madrid.



R. Alberti, *Farolillo*
(Gouache, 28 x 24 cm)



R. Delaunay, *Paisaje con río* (c.1920-1921)
(Óleo sobre cartón, 36'6 x 26'6 cm)

Posteriormente, la vocación literaria de Alberti superaría la pictórica; sin embargo, no por ello abandonó su relación con ésta última. Las siguientes intervenciones del artista fueron como escritor en la revista *Alfar* (junio-julio de 1924), en la que publica

un artículo sobre la pintura de su amigo Vázquez Díaz, y en otras como *Horizonte*, *Índice* o *Plural*. Fecha clave de su carrera sería 1925 cuando recibe el Premio Nacional de Literatura con su libro *Marinero en Tierra*, en el que Vázquez Díaz reproduce su retrato como frontispicio del libro. Poco después, sus relaciones con Maruja Mallo le ligarían a la estética del surrealismo, sobre todo sus colaboraciones con la artista o bien en las similitudes de sus dibujos con los de Dalí y Lorca como en las ediciones de *La Amante* (1929) o *Dos oraciones a la Virgen* (1931).

Este último año, 1931, Alberti y María Teresa León son pensionados por la Junta de Ampliación de Estudios para que profundizasen en el conocimiento del teatro europeo contemporáneo, estancia que comprendió las ciudades de París, Berlín y Moscú; en la capital rusa vivirían de diciembre de 1932 a febrero de 1933, entrando en contacto con un ideario de acción social y política de corte marxista.

A su vuelta, serán los fundadores de la revista *Octubre*, ligada a la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios y que editaría seis números entre junio de 1933 y abril de 1934, además de organizar la I Exposición de Arte Revolucionario, celebrada en el Ateneo de Madrid en diciembre de 1933.

Afiliado al Partido Comunista de España, su convicción de la vinculación entre intelectuales y pueblo le lleva a dirigir otra de las grandes publicaciones de la primera mitad del siglo XX: el *Mono Azul. Hoja Semanal de la Alianza de Intelectuales Antifascistas en Defensa de la Cultura* (1936-1939).

VIII.1. NOTAS

(1) Se instala con toda su familia en la calle Lagasca, núm. 101. Vid., Rafael Alberti, *La Arboleda Perdida. Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1976.

(2) El propio Alberti recuerda que en sus dibujos a carboncillo y a lápiz había dibujado a la *Victoria* y el *Discóbolo*. Vid., Rafael Alberti, *Prosas encontradas. 1924-1942*, Madrid, Ayuso, 1970.

(3) Rafael Alberti, *La Arboleda Perdida. Memorias*, op. cit., p. 130.

(4) 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.73.

(5) Rafael Alberti, *La Arboleda Perdida. Memorias*, op. cit., p. 132.

(6) Estas caricaturas de Aguirre fueron publicadas en *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15-10-1921.

(7) Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936*, Madrid, Alianza, 1995, p. 32.

(8) Rafael Alberti, *La Arboleda Perdida. Memorias*, op. cit., pp. 151-152.

(9) *Ibid.*,

(10) La mayoría de ellas fueron publicadas en el catálogo *Orígenes de la vanguardia española. 1920-1936*, Galería Multitud, Madrid, 1974, pp. 3-5.

IX. LA EXPOSICIÓN DE LOS PINTORES POLACOS EN EL MINISTERIO DE ESTADO (1918).

En abril de 1918 se celebraba en Madrid la Exposición de los Pintores Polacos en el patio del Ministerio de Estado (1). Sus protagonistas, los pintores Józef Pankiewicz, su esposa Wanda Pankiewicz, Wladyslaw Jahl, Wacław Zawadowski y el crítico de arte, y también pintor, Marjan Paskiewicz, quien había realizado el prólogo al catálogo, mostraban al público madrileño una gran variedad de obras.



Interior de la Exposición de Pintores Polacos

(*La Nación*, Madrid, 8-4-1918)

La exhibición contaba, según las crónicas periodísticas, con un número aproximado de cien obras, entre ellas la crítica artística destacaba las siguientes, de Józef Pankiewicz: algunos floreros, bodegones, vistas de calles, *Azotea*, *Pinos* y dibujos de desnudos, con los números 42 y 45 dos *paisajes de San Rafael*, con el nº 56 *Flores* y con el nº 62 *Nature Morte*; su mujer Wanda Pankiewicz exhibió numerosas tapicerías, tituladas *Paisaje*, *Cesta de fruta*, *Nature Morte*; *Paisaje* y *Frutas*; Władysław Jahl expuso *La "Dama" en bermellón*, *El Balcón*, *Tres hombres*, *Excursión*, *Composiciones figurales*, *Autorretrato*, *Puesto de fruta* y *Nature Morte*, finalmente, de Waclaw Zawadowski sobresalieron el nº 100 titulado *Bodegón de agujas de mar y cebolletas*, una *Composición* y un retrato del *Sr.M.P.*

En su prólogo al catálogo de la Exposición de Pintores Polacos, Marjan Paszkiewicz proponía parte de su programa pictórico, publicado ya en mayo de 1917 en la revista *Cervantes* bajo el título *Hacia la unidad plástica*. Para la muestra del Ministerio de Estado, Paszkiewicz se había centrado en dos de las claves de sus escritos estéticos: la forma y el color. Ambos elementos vertebraban de un nuevo ismo artístico, el sincromismo, presentado por primera vez en París, en el Salón de los Independientes de 1913 (2), en junio del mismo año en el Neue Kunstsalon de Munich, de nuevo en París en octubre y noviembre en la Galerie Bernheim-Jeune y, en 1914, en New York, en donde publicaron algunos de sus manifiestos. Se trataba del primer ismo americano de vanguardia nacido en París, cuyos fundadores Stanton Macdonald Wright (1890-1973) y Morgan Russell (1886-1953), habían retomado el mismo proceso que había llevado a los postimpresionistas y simbolistas a un conocimiento más ambicioso de los efectos del color, basados en los estudios ópticos y partiendo de las teorías decimonónicas de

Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs* (1839), Charles Henry, creador de *Le cercle chromatique* (1882), de las teorías del americano Roob, las del alemán Helmholtz o bien las de David Sulter, cercanas a los estudios de Seurat y Signac, y que además exponían una nueva visión del color coetánea al movimiento orfista que desarrollaba, por aquel entonces, Robert Delaunay en su serie de Ventanas (3) aunque también se reconocía la importancia que había alcanzado el color en la etapa analítica del cubismo (4); sin embargo, el movimiento tan sólo duraría unos años, y hacia 1918-1920 estaba agotado por completo.

A pesar de la ausencia de datos sobre la primera etapa del crítico polaco Marjan Paszkiewicz (5), se afirma que estuvo en París hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial, en donde asimiló dichas teorías; se instaló después en Madrid y posteriormente, se convertiría en uno de los emisores de las tendencias de vanguardia. Así lo corroboraba un contemporáneo, el crítico de arte Ángel Vegue y Goldoni, que escribió en *La Voz*, con motivo de una Exposición de grabados polacos modernos en mayo de 1935 (6).

De su estancia parisina había traído consigo aquellas teorías que irrumpían en los círculos artísticos y que más le interesaron para formar su propio corpus teórico. De esta manera Paszkiewicz, en su concepción estética que sirve de prólogo al catálogo a la Exposición de Pintores Polacos, se refiere a la forma como expresión plástica en el campo pictórico constituyendo, por sí misma, el vínculo con las demás corrientes artísticas ya sean cubismo, futurismo, orfismo... y llegando a ser el pilar básico que crea la belleza. Para llegar a ella proponía diversas vías, la representación de una “perspectiva nueva”, “la estilización abstracta de lo natural” y “la depuración del color”, que desde un

punto de vista formal llegarían a alcanzar la emancipación de las artes pictóricas, oprimidas hasta entonces por su cometido tradicional, en lo que Paszkiewicz denominaba como *“falsa misión de anecdotar, de reproducir, de reflejar”* (7).

En su prefacio, que dividió en ocho apartados, Marjan Paszkiewicz calificaba estas obras de *“ensayos de una perspectiva nueva y la estilización abstracta del natural, la depuración del color en el sentido de su significación especial o la evocación sólo colorista de la forma, son, en su definitivo alcance, intentos de liberación completa de la pintura de su falsa misión de anecdotear, de reproducir, de reflejar”* (8). Muchos de los valores estéticos que propagaba Paszkiewicz en su prólogo habían sido estudiados, aunque con diferentes métodos y valores, también por estos artistas, cuya agrupación duraría lo que la muestra madrileña.

Por un lado, Józef Pankiewicz (1866-1940) - considerado como uno de los principales representantes del desarrollo de las artes gráficas en Polonia - comienza sus estudios en la Akademia Sztuk Pięknych de Cracovia. En la década de 1880 Pankiewicz, junto a otros artistas polacos (Wyczółkowski y Podkowiński) desarrolla numerosos estudios impresionistas con una paleta de colores luminosos que intenta difundir de un modo revolucionario en las artes pictóricas de Polonia (9). Más tarde, el período de agitaciones políticas, dominadas por el ambiente de fuerte propagación nacionalista que vive Polonia, invita a Pankiewicz a alejarse de su país y viajar por Italia y Francia. En 1899 destaca su participación en la Exposición Internacional de Arte de París, en donde la concepción de sus paisajes sensibles en la luz y el color repite la misma idea que será constante en el artista: *“La inteligencia del ojo”* (10). Esta idea y la aplicación de sus términos en el análisis de los dibujos de Rembrandt serán definidos por Pankiewicz como un arte intelectual, en donde *“la primera impresión nos es dada por la superficie, sólo más tarde comenzamos a realizar lo que la pintura representa”* (11).

En 1906 es conocido ya en Europa y tres años después consigue ser profesor de la Escuela de Artes Gráficas. Sus enseñanzas permitirán, junto a las de otros antiguos alumnos de la Academia de Cracovia convertidos en profesores, romper con los tradicionales estudios del arte gráfico, caracterizándolos ahora por una nueva visión, más favorable hacia la vanguardia europea. Tras el estallido de la Primera Guerra Mundial, se traslada junto a su discípulo Szymon Mundzain (12) a España, concretamente a Madrid, en donde realiza al lado de cuatro compatriotas esta Exposición de Pintores Polacos que estamos analizando. Luego, junto a su esposa Wanda, pasan por Bilbao y San Sebastián con la intención de realizar otra Exposición, en la ciudad donostiarra, estancia que recogió el diario *La Tarde* (13). Después, y hasta su regreso a París en 1919, participa junto a Eugenio Frankowski (ayudante del Instituto de Antropología de la Universidad de Cracovia), Zdislao Milner (profesor del Colegio Francés de Madrid) y otros, en cuestiones relacionadas con la recién creada República polaca, a través de la Agencia de Prensa Polaca (14).

Miembro activo de la vanguardia polaca, en sus dos épocas - la Joven Polonia (hacia 1910) y el Período de Entreguerras (hacia 1945)- realiza su trabajo como profesor en la Academia de Bellas Artes de Cracovia y será cabeza visible (1925-1935) de su filial parisina (15). Como acabamos de ver, la formación de Pankiewicz partía, pues, de las obras impresionistas; sobre todo, como apunta Juan Manuel Bonet, de los estudios de luz de Renoir y sus amigos Bonnard y el crítico Félix Fénéon (16). Coincidió, por lo tanto, con los primeros experimentos de los sincromistas americanos, en concreto, de Macdonald Wright, en los que el crítico Marjan Paskiewicz se había inspirado para la

formulación teórica de su nueva pintura en el catálogo de la Exposición de Pintores Polacos. Se establece, así, uno de los principales vínculos entre estos dos artistas. Sin embargo, el desconocimiento de las obras que estuvieran presentes hace más difícil establecer cuáles fueron estos lazos de conexión, puesto que por ejemplo en el arte de Pankiewicz - según lo definió Józef Czapski, alumno y amigo suyo -: *"el constante devenir en sus ideas y la diversidad a su visión artística fueron vistas como la expresión de la falta de personalidad, de inestabilidad, o de excesiva susceptibilidad hacia las influencias"* (17).

Testimonios que determinen ambas teorías quedan, tan sólo, unos cuantos, exceptuando las críticas a la Exposición de pintores polacos. Los cuadros de Józef Pankiewicz *En el balcón*, datado entre 1914 y 1919, actualmente en el Muzeum Sztuki, Łódź, y *Calle de Madrid*, fechado en 1916 y ubicado en el Muzeum Narodowe de Varsovia, son, hasta el momento, los dos únicos vestigios de la Exposición de Pintores Polacos celebrada en el patio del Ministerio de Estado, en abril de 1918, pero quizás con otros nombres, el primero *Azotea* y, el segundo, una de las vistas de calles.

En ambos cuadros Pankiewicz utiliza colores claros en diversas gradaciones para resaltar más los tonos apagados que, a veces, estaban inspirados en la literatura o la música (18). Además consigue, a través del color, contrastes que crean al mismo tiempo una armonía de vibrantes manchas de color que le vincula de nuevo con la gama cromática que proponía Paszkiewicz, y que oculta las diferencias entre la línea y el color para crear así la superficie plástica, siendo lo que el crítico de arte Juan de la Encina definía como *"un cezannista acérrimo, bien que por alguna que otra de sus obras sintamos pasar la sombra graciosa de Renoir. Realiza el excelente pintor polaco la habilidad pictórica de tomar como base cromática de sus obras valores muy altos de la escala, en ese 'tono mayor' construye armonías verdaderamente potentes. Como buen 'cezannista' busca a todo trance la nitidez y transparencia"*

cristalina de la tinta, y modela en plena luz, mediante una sutilísima sucesión de valores y planos cromáticos, las formas de las cosas. Las sombras, lo que se llama comúnmente sombra en pintura no es otra cosa que un valor luminoso. Aplica con rigor el principio aquél de Cézanne de que 'de la relación exacta de los tonos resulta el modelado'. 'No se debería decir 'modelar'. Y, en ese sentido, Pankiewicz modula finamente el color en sus obras. Aunque algunos críticos mozorrales no lo crean, este artista polaco sabe profundamente su oficio y posee una rara habilidad manual...' (19).



Józef Pankiewicz. *En el balcón*, (c.1914-1919)

Óleo sobre lienzo, 79 x 55 cm.



Calle de Madrid (1916)

Óleo sobre lienzo 72'5 x 60 cm.

Angel Vegue y Goldoni, cronista de *El Imparcial*, recordaba al público y la crítica que, anteriormente, se habían expuesto las obras del artista vasco Juan de Echevarria en el Salón del Ateneo. En dichos trabajos prevalecían gamas cromáticas que no fueron valoradas por la crítica de la capital y, ahora, el crítico ponía de manifiesto su apoyo a la primacía pictórica del artista vasco (20). Otros críticos madrileños destacaron también la utilización de un colorido lleno de sensibilidad. Francisco Pompey, redactor

de *La Nación*, resaltaba algunas de las obras que señalaban más las características personales del artista: “*Son dignas de anotarse el n° 56, titulado Flores; el 62, titulado Nature Morte; los n° 42 y 43, titulado Paisajes de San Rafael; y sobre todo el titulado Azotea, de una plasticidad amable y acariciante por su ritmo y de finísimos ‘acordes’, resuelto sin cansancio; cuadro admirable de ‘dicción’ por la musicalidad de sus matices*” (21).

Aunque Pankiewicz defendía el principio que “*el final de la pintura es representado por lo que los ojos ven*”, también aspiraba a encontrar lo que los ojos “posiblemente pudieran ver” (22). Su pintura representaba la búsqueda de un color puro, lo que para Marjan Paszkiewicz venía a significar “la depuración del color”, precisamente una de las vías que apuntaba en su prólogo al catálogo de la Exposición de Pintores Polacos. Por el contrario, la crítica reaccionó airadamente ante estos principios; José Francés consideró que los colores de sus obras resultaban muy repetitivos lo que podía llegar al aburrimiento:

“... *el ingenio procedimiento, la simplicidad cromática. No es muy variado el tesoro de sus combinaciones coloristas; pero sus amarillos, azules, rojos, verdes, causan una sensación optimista. Imaginamos estos cuadrillos tan finos de colorido, tan aristocráticos de sensibilidad, aisladamente, y comprendemos y deseamos su placer de gran pureza estética. Pero el Sr. Pankiewicz abruma con la repetición monótoma, infatigable, para él, de las mismas flores, el mismo cacharro que las contiene e igual agrupación de frutos con sus formas esféricas y elípticas y sus coloraciones enterizas*” (23).

Su concepto de expresión del color desde una realidad visible que, más tarde, se difundiría a los artistas agrupados en torno a él, se acercaba por su similitud a las teorías de Marjan Paszkiewicz en su idea de la “estilización abstracta de lo natural”. Uno de los planteamientos que defendía el pintor en su visión simplificadora de la realidad estaba basado en el arte de Rembrandt (24). Algo que también observaron los críticos de la

Exposición de los pintores polacos fue la simplificación en sus paisajes que mostraba “no los pintorescos paisajes de la vecina Sierra, sino esas casitas con sus árboles, completamente primitivas, de madera con que jugábamos en nuestra infancia” (25).

Al lado de Józef Pankiewicz, su esposa Wanda Pankiewicz exhibía algunos paisajes y naturalezas junto a una colección de tapicería que causó gran expectación en la crítica madrileña. Su obra decorativa fue comentada por todos los rotativos, incluso fue considerada por muchos como el único tema de “pintura seria” presentada en el patio del Ministerio de Estado. Wanda Pankiewicz presentó numerosos tapices cuyos títulos se asemejaban bastante a las obras de su marido, *Paisaje*, *Cesta de frutas*, *Nature Morte*, *Paisaje y frutas*, etc. todos ellos realizados en lana y que destacaron por su belleza de colorido, composición y carácter decorativo.

Desde *El Año Artístico*, José Francés establecía una conexión paralela entre las tapicerías de la artista polaca y las artes decorativas que surgían de nuevo en la Península, cuyo origen se encontraba en el Art Déco y, sobre todo, próximas, como advertía el crítico, al proyecto de Rafael Domenech, quien intentaba hacer resurgir de nuevo el arte decorativo en España (26): “sus tapicerías son realmente bellas, de un buen gusto y de una riqueza decorativa indudables. Estas obras de las Sra. Pankiewicz son muy interesantes. Ahora que por fin parece que en España empiezan a darse cuenta los pintores y los críticos de la importancia de las artes aplicadas, las tapicerías de la Sra. Pankiewicz me parecen un hermoso ejemplo, tan recomendable, por lo menos, como ese Museo de Artes Industriales, por cuyas salas desiertas se pasea D. Rafael Domenech, el hierofante de las ‘artes industriales’...” (27).

Si José Francés relacionaba sus obras con la vuelta a las artes industriales del futurible Art Déco español, otros críticos estaban más acordes con el arte que se exhibía en la muestras del patio del Ministerio de Estado. Esta era, sin duda alguna, la conexión

con el arte de su esposo, Józef Pankiewicz, paralelo, por otra parte, a esas influencias en común de otras parejas artísticas de vanguardia, como el caso del matrimonio Delaunay. Así por ejemplo, Angel Vegue y Goldoni centraba el análisis en las obras de Wanda en la aplicación de elementos decorativos con un trazado muy estilizado llegando a un simplicismo (28). Sin embargo, para Juan de la Encina se trataba, tan sólo, de un aire inspirador y por ello, las obras de Wanda carecían de la influencia de su esposo y más bien se aproximaban a los bordados españoles: *“Las tapicerías de la señora Wanda Pankiewicz tienen el encanto cromático de un banal de flores a plena luz, y la brillantez joyante, y expansiva de los tejidos populares españoles. No quiere decir esto que se parezcan a ellos, sino que nos dejan una impresión en algún modo parecida. También, como su marido, gusta de valores cromáticos muy subidos; pero a veces sabe producir deliciosas armonías en los tonos y valores medios...”* (29).

Los dos restantes componentes del grupo polaco, Wladyslaw Jahl y Waclaw Zawadowski, presentaron unas obras pictóricas próximas al sincromismo y derivadas, principalmente, de estudios cezannianos con gran riqueza y armonía del color. Wladyslaw Jahl (1886-1953) igual que los otros integrantes, tras el estallido de la Primera Guerra Mundial se traslada a España, junto a su esposa Lucia Averbach, después de una breve estancia en París. Su residencia será Madrid, donde aprende de Józef Pankiewicz y se relaciona, como veremos en otro apartado, con el entorno ultraísta de Tadeusz Peiper y Mildner (30). En 1920 participa en el I Salón de Otoño y llega a ser alabado por Juan Ramón Jiménez, puesto que Jahl era conocido en España por su relación y participación como dibujante en revistas de índole ultraísta (31).

Su compañero, Waclaw Zawadowski (1891-1982), también fue alumno de Józef Pankiewicz, pero en la Akademia Sztuk Pięknych de Cracovia. Como los demás, estuvo integrado en el grupo intelectual parisino y durante su estancia en Madrid, hasta 1920, se

relacionó con Jahl y Peiper (32). En 1925, formó parte del movimiento de los coloristas polacos, El Jednorós (Unicorn), relacionado con los trabajos de Eugenivsz Eibich.

Las obras exhibidas por estos dos artistas en el patio del Ministerio de Estado sufrieron una crítica, al igual que la de su maestro Józef Pankiewicz, bastante negativa. Desde *El Imparcial* Angel Vegue y Goldoni (33), lamentaba el influjo del arte de Cézanne con unos valores de excesiva simplificación que tendían a la creación de un arte nuevo: “... toman del ‘cezannismo’, más que de Cézanne, lo caricaturesco y menos fuerte. Cuatro rayas de esquemas intraducibles, esbozos infantiles y rebuscada torpeza de línea o de paleta, no hacen apetecer ni lo más mínimo el nuevo arte. Si en teoría nos pareciera admisible, bastarían estos ejemplares para ponerlo en ridículo de manera concluyente” (34).

La atracción que sentían por la figuración que propuso Cézanne no tendría que haber extrañado al crítico de arte Angel Vegue y Goldoni, si partimos de esa formación parisina y al lado de un maestro, Józef Pankiewicz, que también sufrió las mismas atribuciones juveniles de las que partió para sustituirlas, más tarde, por simplificaciones cromáticas que debió inculcar a sus alumnos Wladyslaw Jahl y Waclaw Zawadoswki. José Francés relacionó las obras de estos artistas con los dibujos de Jules Laforgue y los pintores sincromistas, quizás más interesado por el prólogo al catálogo de Marjan Paszkiewicz que por las propias pinturas de los polacos: “Estos dibujos, por ejemplo, del Sr. Wladyslaw Jahl nos recuerdan los dibujos de Laforgue, y lo que es peor, sus afirmaciones *pour épater le bourgeois*, Laforgue dice cosas tan peregrinas como éstas: ‘Una línea puede expresar un objeto sin tener ninguna semejanza gráfica con él’. ‘Las formas deben moverse en el espacio como el pensamiento. No tienen necesidad de ningún contacto. No tienen anverso ni reverso como el infinito’. ‘Para expresar la sustancia de un cuerpo se le puede desplazar, aislar, suprimir, soldar o añadir una o

muchas partes'... En cuanto al Sr. Zawadowski nos parece un sincromista, dicho sea con todos los respetos..." (35).

A pesar de la ausencia de obras artísticas identificadas debemos hacer mención de otras influencias como la de los pintores Matisse y Rousseau, de las que Juan de la Encina se hizo eco también en su momento:

"De los Sres. Jahl y Zawadowski no es mucho lo que tenemos que decir de ellos directamente. Además de la influencia de Cézanne, advertimos en sus obras la de Matisse y hasta la de Rousseau 'le douanier'. El Sr. Jahl expone alguna acuarela interesante como nota; pero no pasa de eso, de nota. Del Sr. Zawadowski, el retrato del Sr. M.P., de bastante carácter" (36).

Por otro lado, la incoherencia de los títulos de Jahl y la simplicidad en un grado primitivo en las obras de Zawadowski fueron objeto de críticas por autores como Blanco Coris, quien resaltaba que *"no encontramos un acierto de repentización ni de síntesis de elementos; porque poner cuatro hierros a un balcón, a cincuenta centímetros de distancia el uno del otro, no creemos sea una simplificación de forma. Tampoco comprendemos por qué a una señorita, pintada con un candor lamentable, que viste una blusa roja, se la titule Dama en bermellón... No podemos decir lo mismo del pintor y dibujante Zawadowski: su bodegón de agujas de mar y cebolletas y la composición señalada en el catálogo con el nº 100 no llegan a la altura de las pinturas de las cavernas del hombre primitivo; lo más razonable que encontramos de este artista son los dibujos a pluma" (37).*

Las reacciones de la crítica hacia la aparición de un nuevo arte en la capital, cuyos orígenes ya se habían manifestado en otras intervenciones como la Exposición de Íntegros (marzo de 1915) o la planista de Celso Lagar (marzo de 1917), fueron de indignación generalizada ante la entrada de cualquier movimiento extranjero o ultramoderno. En el caso de Edelye, desde *El Liberal*, acusaba a estos pintores polacos de realizar obras caóticas por presentar unos cuadros desdibujados (38). O, lo que es peor, si no se podía atacar al arte nuevo porque sus críticas resultaban demasiado

incomprensibles para un público falto de cultura, si era más fácil atacar el pudor de ese público. Respecto a este tema, puede parecer curioso un artículo publicado en *La Acción*, cuando ya en el Museo del Prado se podían apreciar los desnudos de Tiziano, Rubens, Francisco de Goya y tantos otros (39).

Estaba claro que, una vez más, el intento de renovación de las artes plásticas madrileñas o el acercamiento a las obras de índole renovador no logró invadir el ambiente artístico de la capital. Las razones críticas al corpus teórico de esta nueva pintura prologada por Marjan Paszkiewicz y llevada a la práctica por los diferentes artistas de este pequeño grupo polaco con un mismo punto en común, la luz y el colorido, tomados de su maestro Józef Pankiewicz, las veremos a continuación.

IX.1. CRÍTICA A LOS ARTISTAS POLACOS EN MADRID

La Exposición de los Pintores Polacos constituyó, sin duda, uno de los acontecimientos artísticos más interesantes de Madrid en la década de 1910. Sus concepciones estéticas - consideradas por algunos absurdas, por otros, manifestaciones auténticas - no llegaron a convencer a la sensibilidad de un país donde el *"sol triunfa y todo lo abrasa y todo lo revela netamente, con minuciosa prolijidad; en donde por eso más se impone la pintura descriptiva, la estructural, lineal; es, probablemente, donde más reacios han de mostrarse siempre los pintores a expresar la forma como efecto de relaciones colorísticas"* (40). Con estas palabras, el crítico de arte Francisco Alcántara se dirigía a aquellos jóvenes interesados en la forma, la luz y los colores de la pintura, que podían visitar la Exposición de los Pintores Polacos para observar de cerca *"el estancamiento de nuestra estética y de nuestra técnica pictórica, de una novedad fecunda, y en tal concepto, los saludamos como a nuestros*

bienhechores. Luz nueva, color nuevo, traen al fondo de nuestro quietismo estético; aprovechemos la orientación y la enseñanza” (41). Bajo estas expresiones se encerraban otras más profundas, con carácter de censura, en donde los jóvenes pintores debían presentir por sus propias experiencias al aire libre que el trabajo de los pintores polacos no era el mejor método a seguir y que debían evitar “dejarse convencer contrarrestando la resistencia de las preocupaciones de los cristalizados arcaísmos, masa muerta que coarta los vuelos de nuestra sensibilidad de lo mucho convincente que hay en esta exposición y abstenerse ante lo incompleto, paradójico y absurdo que también hay en ella” (42).

Además, esta invitación que realizaba Francisco Alcántara resulta significativa por tratarse de una Exposición ubicada en el patio del Ministerio de Estado, en donde, normalmente, se exhibían los obras de los jóvenes pensionados oficiales en Roma, a quienes iban principalmente dirigidas estas advertencias.

Las diferencias estéticas de estos jóvenes artistas polacos rayaron en auténticas rebeldías, sobre todo, en el prólogo al catálogo de la exposición, frente al academicismo reinante en la capital y ello pese a su lugar de ubicación. Ante estas circunstancias, quizás políticas, por su apoyo a una nación aliada como fue Polonia (43), tal vez meramente artísticas, la Exposición tuvo un gran eco crítico en el que, en ocasiones y como vimos anteriormente, se pedían responsabilidades políticas (44). Se ponía de manifiesto la llegada de un arte a España que era producto de las teorías de los americanos Macdonald Wright y Morgan Russell con su sincromismo y de las visiones del propio Józef Pankiewicz. También, y como derivación de las primeras, la falta de comprensión llevaba al rechazo total de los pintores polacos y, por lo tanto, a una crítica que prodigaba la destrucción de la pintura o, incluso, su muerte. En consecuencia, estas oposiciones evidenciaban un rechazo a todas aquellas tendencias procedentes de Europa.

La actualidad artística, como apuntaba Juan de la Encina, “comenzaba a apretar, caso raro en Madrid” (45), y por ello la crítica se encargó de realizar su papel. Gran parte de los rotativos madrileños encabezaban sus primeras líneas refiriéndose a la instalación de una Exposición de los pintores polacos en el Ministerio de Estado. Angel Vegue y Goldoni manifestaba que *“una novedad para el público madrileño viene a ser la Exposición de los artistas polacos, instalado en el ministerio de Estado. Uno de los patios en donde periódicamente se muestran los envíos de nuestros pensionados oficiales alberga durante estos días curiosa colección de obras que han servido para que los visitantes que acuden se desaten, ya en alabanzas, si están en posesión de un criterio de estética radical, ya en denuestos, si sus convicciones se basan en el tipo corriente de pintura que por acá se produce”* (46).

El arte de los pintores polacos, como afirmaba Francisco Pompey, era el más adelantado y por ello ponía una nota de snobismo a esa rutina oficial del arte académico ofreciendo al público algo más para enseñarse contra el lento desarrollo del arte en la Península: *“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... 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...”* (47).

Las nuevas teorías estéticas que el prólogo de Marjan Paszkiewicz ofrecía al público madrileño y a su crítica resultaban ambiguas. En primer lugar, las ideas expresadas por la pluma de un extranjero fueron tachadas de impuestas e, incluso, de

llegar a crear una pintura pura con finalidades filosóficas y es que para Angel Vegue y Goldoni *“un afán de teorizar lleva en arte a no lograr decisivas conquistas. Pintar con arreglo a un credo, nos parece abdicar en principio de aquella santa libertad de iniciativa sin la que no cabe hacer arte digno de su verdadera condición. Hoy se aspira a despojar a la pintura de todo elemento, que no sea, en sí, esencialmente pictórico... el prurito de convertir la pintura en pintura pura, el aislarla, el abstraerla con una mera finalidad filosófica. Porque entonces corremos el riesgo de hallarnos con obras de esa índole, muy pensadas y calculadas, pero faltas de lo principal: de emoción”* (48).

Estas expresiones filosóficas que se atribuían a las obras de los pintores polacos por la utilización de unos métodos impresionistas, y unos credos estéticos derivados de las teorías sincromistas adaptadas por Marjan Paszkiewicz, suponían unas tendencias artísticas que para algunos sectores críticos trataban de justificar con el prólogo al catálogo de la Exposición, el cual *“carece en absoluto de todo valor estético, el problema por ellos planteado es de una venerable antigüedad; es el problema del color estudiado por muchos artistas de pintar claro sobre claro triunfando cuando se trataba de paletas como la de Rubens en su cuadro de las ‘Gracias’, o con la de Velázquez en sus últimas obras, y es el problema que tanto preocupó a Manet...”* (49).

Blanco Coris, desde *Heraldo de Madrid*, se quejaba también de esta grave incoherencia: *“hemos hecho grandes esfuerzos por ver todas las expresiones modernistas, filosóficas de la pintura en las producciones de los artistas polacos, y nada; no hemos encontrado el ritmo de la superficie hasta el máximo de su vida plástica en ninguna de las manifestaciones del arte decorativo, porque interpretar un tomate por medio de un óvalo relleno de una tinta plana roja con un punto verde en medio no creemos sea característica del postimpresionismo ni la representación lógica de una síntesis visual. Los elementos de la expresión pictórica se compenetran de tal modo que es imposible prescindir de cualquiera indistintamente. Los valores de la realidad tienen su cuño y su ley... Prescindir*

de la significación descriptiva y sintetizar las valoraciones del claroscuro hasta alcanzar la radiación simultánea del iris es un camino apartado del culto formal y crítico de la belleza plástica de nuestro tiempo y de todas las épocas” (50).

El espíritu de los pintores polacos se había detenido, o incluso, nunca había existido, afirmaba Ballesteros de Martos. La incompreensión de sus teorías provocaban dos graves extremos - la risa o la cólera - hacia esta exposición: *“nos hablan solamente de torturas mentales, de cerebraciones forzadas y angustiosas... ¡Cómo que el arte dejará de serlo el día en que lo conviertan en una nueva, ardua e intrincada ciencia!... La falta de un espíritu creador y su progresión en los pintores polacos les llevaba a la destrucción del arte y, por lo tanto, a la negación de lo anterior y a su muerte. Destruyen pero no crean. Destruir para crear es un principio admisible y respetable; pero destruir porque sí, para que no haya nada y nos sumanos en el caos, es una teoría absurda que indigna como hombres y como artistas. Y a tanto equivale el arte de los pintores polacos: establecen una teoría, inventan una doctrina, niegan todo lo que hubo antes, y cuando anhelosos de nuevas normas y cánones inéditos, nos asomamos a su arte, a ese “arte nuevo” que algunos desequilibrados defienden por darse tono de anarquistas y presumir de renovadores- ya que de otra cosa no pueden presumir-, vemos que todo eso no es más que una locura, un extravío, una enfermedad irremediable de la sensibilidad y del pensamiento, que sólo a la muerte, a la nada, puede conducir...”* (51).

Si para Ballesteros de Martos el fin de la pintura era consecuencia de la falta de espíritu creador en los pintores polacos, para José María de Salaverría el problema tenía sus orígenes en el s.XVIII con el advenimiento de la democracia, que permitió la libertad en todos los órdenes de la vida social, religiosa, política y cultural. En el caso concreto de las artes plásticas, la pintura al liberarse de las disciplinas a que había estado sometida por su principal sustentador: la aristocracia, había tomado un nuevo camino que se

manifestaba en deformaciones de la forma, variaciones de gamas cromáticas, nuevos valores de la línea, etc. como defendían los pintores polacos en la búsqueda de nuevos valores estéticos para su arte.

“La historia moderna de la pintura - dice José María de Salaverría - se reduce a locas tentativas que acaban en el nihilismo, o al encuentro de insignificantes recursos coloristas y emotivos, siempre inferiores a la plena invención de un Goya, un Velázquez, un Rembrandt, un Miguel Angel, un Durero, un Botticelli. Continuar o caer en el nihilismo: éste parece el dilema moderno para la pintura.

Mientras tanto, ¿no merecemos que algún grupo de artistas polacos, barceloneses o de cualquier país nos ofrezca una exposición de cubismo, tal vez de futurismo?...” (52).

Para José María de Salaverría, el cubismo era reconocido ya en Francia como un “ismo” artístico que *“ya ha sufrido y pasado el tormentoso camino de las críticas, es capaz de solventar las deficiencias de un arte dominante en la capital con demasiadas notas angladistas o con numerosas ‘variaciones del baile ruso’...” (53).* Este arte, es decir, el cubismo consagrado y aceptado por la crítica parisina y por algunos sectores más avanzados de la Península, como el catalán en su apoyo al Noucentisme, era capaz de distraer al público madrileño, cuyo desarrollo defendía José de Salaverría, al tiempo que afirmaba que *“un poco de cubismo nos sentaría bien en Madrid. Arrastraría a los impacientes y a los novedosos” (54).*

Este apoyo al cubismo pone de manifiesto otra de las opiniones más críticas de la prensa madrileña, la de José Francés. En su opinión, los penúltimos ismos de vanguardia, el cubismo y el futurismo, eran considerados por su nula influencia en todos los artistas como algo pasado: *“los cubistas, los futuristas y los dinamistas ya son despreciados casi por académicos. ¡Juzgad cómo se considerará a los impresionistas!...” (55).* Para Francés, los artistas polacos imitaban el arte de los fundadores del sincromismo, Morgan Russell y

Macdonald Wright, pero destacando en su obras *“su ineficacia y su insignificancia como trabajo serio... surge en seguida otro de los caracteres de la pintura modernísima: la fealdad.*

Son realmente feos, de mal gusto, sin líneas nobles, ni acordes gratos de color, estos dibujos pseudoinfantiles, estas manchas reseca de óleo y temple. Solamente una aberración sensorial y visual podría explicar esta complacencia patológica en deformar el cuerpo humano y en desvirtuar la pureza de los colores con inarmonías agrias o con fusiones que los destruyen...” (56).

A diferencia de éste último, Juan de la Encina, defensor del arte nuevo en Madrid, sobre todo del arte moderno de los artistas vascos, se mostraba satisfecho por la celebración de esta Exposición de artistas polacos que, en cierta manera, le recordaba un pequeño ángulo del Salón de Otoño de París o de la Sezession de Munich o Berlín. Una pintura de formas nuevas que llegaba para intentar sanear el aire de las artes plásticas madrileñas, anquilosadas por los reductos de artistas que, como Sorolla, con *“toda su ordinariéz y juego kaleidoscópico desprovisto de la más rudimentaria gracia emotiva, declararemos sin ambages que nos quedamos con las nuevas formas. ¡Todo menos el aplatanamiento que padecemos y ese olor a cocido barato o a perfume de mocita cursi que trasciende del ambiente artístico...”* (57).

Sin embargo, su defensa del arte que se realizaba en España iba más allá, y en su juicio no consideró la muestra de pintores polacos como el hecho más importante de la temporada, puesto que, anteriormente, en la Exposición Anglada, la del arte belga moderno, y, en especial, la de los artistas vascos en el Retiro (1916) y la de Juan Echeverría en el Salón del Ateneo ya se habían podido observar “naturalezas muertas” realizadas por españoles y con los mismos ritmos de color. No obstante, su gusto por las nuevas teorías que se desarrollaban en Europa le llevó a afirmar públicamente la incompreensión de estas obras expuestas en el Ministerio y a relacionarlas con los sincromistas. Para Juan de la Encina, el sincromismo era *“una mezcla de los principios*

cezannistas... con algunos toques de novísima estética alemana. Esta escuela... parece ser que trata de resolver plenamente la antigua antinomia entre la forma y el color. Y en virtud de esa resolución 'puede nacer - según afirman ellos- un arte que sobrepuje en fuerza emocional a la pintura moderna, como una gran orquesta al antiguo solo de clarinete '...' (58).

Algunos de ellos, como Jahl y Zawadowski, no se adaptaban y no habían “resuelto el problema ni remotamente de la profundidad pictórica y de la unificación de los valores plásticos, formales en valores cromáticos o luminosos” (59).

Las notas extravagantes de los pintores polacos resaltaban, también, por su forma expositiva. Éstos habían colgado en las paredes del Ministerio de Estado todas aquellas críticas a la Exposición, demostrando su defensa al arte nuevo y, al mismo tiempo, su desafío hacia los críticos; aunque, más tarde, habían de confesar, ante la frustración de su primera exposición en la capital, su miedo al fracaso en las posibles exhibiciones que pudieran realizar en la Península: *“Hemos cobrado cierto terror a las exhibiciones de nuestra última presentación en el patio de ministerio de Estado, en Madrid”* (60).

Este episodio artístico de abril de 1918 terminó tan pronto como se clausuró la exposición. Poco después, algunos de los miembros del grupo polaco como Marjan Paszkiewicz y Jahl se sumaron, como veremos, al recién nacido ultraísmo. Jahl se dedicaría a la ilustración gráfica en la mayoría de las revistas ultraístas y Paskiewicz se convertiría en uno de los teóricos más representativos, junto a Guillermo de Torre, del ultraísmo, esbozando nuevas interpretaciones sobre la pintura de Cézanne, el cubismo e incluso adentrándose en el nuevo debate sobre el purismo francés (61).

IX.2. NOTAS

(1) El catálogo ha sido publicado por primera vez en el *Diccionario de la vanguardias en España (1907-1936)* (Madrid, Alianza, 1995. p. 232) por Juan Manuel Bonet: “Exposición de los Pintores Polacos, Patio del Ministerio de Estado (MADRID, 1918). Participaron en ella Jahl, Pankiewicz, su esposa Wanda Pankiewicz y Zawadowski, todos ellos afincados en la capital española por aquellas fechas. El catálogo lo prologó Paszkiewicz. José Francés la reseñó favorablemente en el *El año Artístico 1918*”.

(2) Cfr., Abraham A. Davidson, *Early American Modernist Painting 1910-1935*, New York., Icon, 1981, p. 123.

(3) Las ideas del matrimonio Delaunay sobre el ritmo de las formas coloreadas y su nueva concepción del movimiento, paralelas a la de los primeros futuristas, iban a ser el punto de partida de los sincromistas, aunque éstos se van a diferenciar de los orfistas por sus personales interpretaciones.

(4) VV.AA., *Paris and the American Avant-Garde, 1900-1925*, University of Detroit, 1980, p.17.

(5) Cfr., Juan Manuel Bonet, *Diccionario de la vanguardias en España (1907-1936)*, op. cit., p. 467.

(6) En relación con este tema Angel Vegue y Goldoni publicaba: *“Juan de la Encina, nuestro admirado colega, recuerda en el prólogo del catálogo al profesor José Pankiewicz, al pintor teorizante M. Paszkiewicz y al decorador Jahl, venidos a Madrid con motivo de la Gran Guerra. En relación de amistad con los tres, supe de sus preocupaciones y anhelos, y hube de juzgarlos en una exposición que celebraron en los patios del Ministerio de Estado. El influjo del grupo polaco constituido entonces en la capital de España no se perdió; fue un fermento que actuó sobre artistas y escritores españoles. Marjan Paszkiewicz, convertido en portavoz de nuevas tendencias, acudía, bien al artículo, bien a la cátedra del Ateneo, para propagar conceptos y actitudes que a la sazón imperaban en París, Cézanne, Renoir y Matisse, solían ser sus puntos de referencias. Más tarde, había de tocar a Velázquez el turno de interpretación, y Paszkiewicz pagaba su tributo con especies y aportaciones críticas de interés evidente...”*, en “Exposición de grabados polacos modernos”, *La Voz*, Madrid, 7-5-1935.

(7) Francisco Alcántara, “Exposición de pintores polacos. Sus obras y su programa. En el Ministerio de Estado”, *El Sol*, Madrid, 14-4-1918.

(8) *Ibid.*,

(9) A primeros de siglo, destacan por su trabajo los artistas del llamado “Comité de París”, los “Capistas” (Jan Cybis, Zygmunt Waliszewski y Hanna Rudzka-Cybisawa) discípulos de Józef Pankiewicz, máximo exponente del impresionismo en las artes polacas. Cfr., VV.AA., *Academia de las Artes de la URSS. El arte de los países socialistas*, Madrid, Cátedra, 1982, p.390.

(10) VV.AA., *Catálogo 175 Lat Nauczania.. Malarstwa, Rzezby y Grafiki w Krakowskiej Akademii Sztuk Pieknych (175 Years of tuition in painting, sculpture and graphic art at the Cracow Academy of fine arts)*, 1900- 1993, p.140.

(11) *Ibid.*,

(12) Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias...*, op. cit., 464.

(13) El crítica Enrabiri recoge esta información: *"Interrogamos a la señora Wanda de Pankiewicz y a su esposo Jozef. -Vamos mañana a San Sebastián, donde acaso nos decidamos a exponer algunas obras. Hemos cobrado cierto terror a las exhibiciones de nuestra última presentación en el patio de ministerio de Estado, en Madrid. Nuestros buenos amigos Wladyslaw Jahl y Wacław Zawadowski piensan retornar a Polonia. Vamos a presentar a cuatro artistas futuristas. Una de sus principales tendencias es la de expresar las formas por el contraste único de las relaciones del color, dotando al ambiente de una sonoridad abstracta"*, en *"Dos revolucionarios de la pintura pasan por Bilbao"*, *La Tarde*, Bilbao, 5-8-1918.

(14) El objetivo de la agencia era *"dentro de lo que las circunstancias permitan, orientar a la prensa española sobre asuntos polacos, y también, informar sobre los asuntos de España a Polonia, siendo nuestro fin meramente patriótico..."*. Anónimo, *"Agencia de prensa polaca"*, *La Tribuna*, Madrid, 10-12-1918.

(15) *Catálogo 175 Lat Nauczania*, op. cit., p. 139.

(16) Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias...*, op. cit., p. 464.

(17) Catálogo *175 Lat Nauczania*, op. cit., p. 139.

(18) The National Museum in Warsaw, 1994. Agnieszka Morawinska, *The Gallery Of Polish Painting*.

(19) Juan de la Encina, "Los pintores polacos", *España*, Madrid, 25-4-1918.

(20) Angel Vegue y Goldoni le describía así: "*El sr. Pankiewicz es colorista de exquisita sensibilidad. Percibe el matiz con gran limpieza, dentro siempre de gamas exaltadas en que 'cantan' los rojos y los azules. Rica intensidad tonal, que permite variedad de acordes, le lleva, en un bodegón, a enaltecer la materia: los paños, las frutas, la loza, etc; logran allí una plenitud decorativa en virtud del tono más que de los ritmos a que la composición les sujete. En tal respecto, nos recuerda el sr. Pankiewicz a un artista español que no mereció de la crítica madrileña el ser comprendido cuando expuso en el salón del Ateneo; nos referimos a D.Juan de Echevarría, que, desde luego más pintor que el sr.Pankiewicz, ha producido en el género de 'Naturaleza Muerta' lo más bello y acabado que quepa imaginar. Hay que tener telarañas en los ojos para no gustar de una pintura toda claridad y luz, como la del sr.Pankiewicz en un retrato de señora, estudio concienzudo de carmines relacionados con azules y violetas. Bonitos algunos cuadros de flores; bajan bastante sus paisajes de San Rafael, y en cuanto a los dibujos de desnudo, se resienten demasiado cezannesco...*", en "Exposición de los pintores polacos", *El Imparcial*, Madrid, 3-5-1918.

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

(22) The National Museum in Warsaw, op. cit.,

(23) José Francés, “Una exposición de pintores polacos”, *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1918.

(24) El artista opinaba que “*los más simples medios bastan a Rembrandt para sacar del blanco del papel luz y espacio infinito*”. *Catálogo 175 Lat Nauczania*, op. cit., p. 140.

(25) José Blanco Coris, “Exposición de los pintores polacos”, *Heraldo de Madrid*, 7-4-1918.

(26) Ya desde 1915 había comenzado su proyecto junto a los hermanos Gutiérrez Larraya, Aurora y Tomás, ella decoradora del Museo Nacional de Artes Industriales y él pintor. Ambos habían empezado a difundir con sus exposiciones numerosos piezas: almohadones bordados, peinetas, encajes de Bruselas, cuero repujado... como la realizada, en marzo de 1915, en el Salón de Arte Moderno.

(27) José Francés, “Una exposición de pintores polacos”, op. cit.,

(28) A este asunto Angel Vegue y Goldoni escribía: “*al igual que su esposo, análoga visión y la misma valoración cromática a sus tapicerías. Sin reservas aplaudimos lo hermosamente que resultan combinando, con singular acierto, las tintas más subidas o más apagadas de los estambres. Al menos iniciado en arte le atraen y encantan por la simplicidad de los motivos desarrollados, por la adecuada*

elección de tintas y por lo asequible de la técnica", en "Exposición de los pintores polacos", op. cit.,

(29) Juan de la Encina, "Los pintores polacos", op. cit.,

(30) Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias...*, op. cit., p. 349.

(31) Vid., Capítulo XIII.4. Pertinencia de una plástica ultraísta.

(32) Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias...*, op. cit., p. 349.

(33) Angel Vegue y Goldoni, "Exposición de grabados polacos modernos", op. cit.,

(34) Angel Vegue y Goldoni, "Exposición de los pintores polacos", op. cit.,

(35) José Francés, "Una exposición de pintores polacos", op. cit.,

(36) Juan de la Encina, "Los pintores polacos", op. cit.,

(37) José Blanco Coris, "Exposición de los pintores polacos", op. cit.,

(38) El crítico Edelye consideraba que eran obras realizadas: *"con un par de manchas de cadmio, en los senos por toda coloración, absurdos en la composición y de una intolerable arbitrariedad en la luz. Es decir; todo esto suponiendo que no sea un error nacido de nuestra poco*

depurada sensibilidad o de nuestros escasísimos conocimientos pictóricos, porque, al decir de los exquisitos, para gustar del cubismo, de la pintura ultraimpressionista, se precisan una cultura, un sensorio y un concepto artístico distintos a los corrientes, y como nuestros ojos y nuestros sentidos son, y en hora buena sea dicho, como los de todo el mundo, nos indigna que pintores de tanto mérito y talento como Wladyslaw Jahl, Józef Pankiewicz y Wlaczaw Zawadowski desdeñen el dibujo, con irremediable perjuicio de la forma, y sin preocuparse para nada de la apariencia humana de sus figuras, se circunscriban a hacer composiciones cromáticas sólo dignas de elogio cuando se trata de arte decorativo...”, en “La Exposición de artistas polacos”, *El Liberal*, Madrid, 10-4-1918.

(39) Su autor, Alberto de Segovia, caracterizaba estos dibujos “en su mayoría, son sencillamente pornográficos. Es una vergüenza que se consienta exponer públicamente tales indecencias. ¿Por qué no llamar a las cosas por su nombre, sin eufemismos, que no conducen a nada práctico, y además dan una impresión de hipocresía? Como la entrada a la Exposición es libre el sitio tiene tanto prestigio - es todo un patio de un Ministerio...- aquello se llena de damas respetables y de lindas muchachas que tienen que escapar asqueadas -. Es repugnante en una palabra. Estamos seguros, lo decimos con absoluta sinceridad, de que don Eduardo Dato, actual ministro de Estado y hombre de exquisita corrección, no está enterado de que en su propio Ministerio se exponen estos cuadros. No se habrá tomado la molestia de entrar un momento en el patio en que está instalada la repetida Exposición. Nosotros le rogamos que lo haga, y que entonces nos dará la razón.

Y suplicamos al señor general Barrera, dignísimo director general de Seguridad, que tome las determinaciones oportunas.

No son melindres sin fundamento, es... pudor”, en “Los hombres y los días”, La Acción, Madrid, 8-4-1918.

(40) Francisco Alcántara, “Exposición de pintores polacos. Sus obras y su programa. En el Ministerio de Estado”, op. cit.,

(41) *Ibíd.*,

(42) *Ibíd.*,

(43) Durante este período, España goza de una neutralidad que le permite mantener contacto con los países en conflicto. En el caso polaco, ya desde 1915 existen noticias sobre el problema del pueblo polaco y se publican comunicados con fines humanitarios; así, por ejemplo, el diario madrileño *La Correspondencia de España* divulgaba una carta dirigida al director del rotativo:

"Sr. Director de La Correspondencia de España.

*El Comité abajo firmante se dirige a usted, suplicando encarecidamente la publicación del llamamiento adjunto y durante tres días. De esta manera cooperará eficazmente a la acción humanitaria que se propone. La colecta para los polacos, es un hecho neutral leyendo a usted la circular que incluimos...afectisimas la Marquesa de Comillas, Marquesa de Almaguer, la Duquesa viuda de Sotomayor y la Duquesa de Basilea". Anónimo, "En Madrid por Polonia", *La Correspondencia de España*, Madrid, 27-3-1915.*

(44) Alberto de Segovia, "Los hombres y los días", *op. cit.*,

(45) Juan de la Encina, "Nota", *España*, Madrid, 18-4-1918.

(46) Angel Vegue y Goldoni, "Exposición de los pintores polacos", *op. cit.*,

(47) Francisco Pompey, "Exposición de los pintores polacos", *op. cit.*,

(48) Angel Vegue y Goldoni, "Exposición de los pintores polacos", op. cit.,

(49) Francisco Pompey, "Exposición de los pintores polacos", op. cit.,

(50) José Blanco Coris, "Exposición de los pintores polacos", op. cit.,

(51) Ballesteros de Martos, "Los pintores polacos", *Cervantes*, Madrid, mayo de 1918,
p. 124.

(52) José María Salaverría, "La pintura nihilista", *ABC*, Madrid, 18-4-1918.

(53) *Ibid.*,

(54) *Ibid.*,

(55) José Francés, "Una exposición de pintores polacos", op. cit.,

(56) *Ibid.*,

(57) Juan de la Encina, "Los pintores polacos", op. cit.,

(58) *Ibid.*,

(59) *Ibid.*,

(60) Enrabiri, “Dos revolucionarios de la pintura pasan por Bilbao”, *op. cit.*,

(61) Eugenio Carmona “La irrupción de las primeras vanguardias. 1915-1923”, *Picasso, Miró, Dalí. Los orígenes del arte contemporáneo en España. 1900-1936*, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991, pp.36-37.

X. APUNTES SOBRE RAFAEL BARRADAS Y LA VANGUARDIA MADRILEÑA.

En el verano de 1918 Rafael Barradas se encuentra en Madrid. Habían pasado seis largos años desde su partida de Montevideo y su llegada a Milán y a París en donde se había puesto en contacto con los principales movimientos de vanguardia europeos como el postimpresionismo, el fauvismo, el futurismo y el cubismo. Antes del estallido de la Gran Guerra, llegó a España, allí había residido en dos lugares, Barcelona y Zaragoza, incluso se había casado con Simona Láinez (a la que llamaría Pilar), hija de unos campesinos pobres que le habían recogido en su viaje hacia Madrid. Tras su primera y corta estancia en Barcelona que le había permitido participar como ilustrador en la revista catalana *L'Esquella de la Torratxa* (1), su permanencia en la ciudad aragonesa duró casi dos años, 1915 y 1916. No tardaría en conectar con el ambiente cultural de la ciudad (2) y, así, le encontraremos participando como ilustrador y director artístico de la revista *Paraninfo* e interviniendo en la Exposición Regional de Arte en el Casino Mercantil de Zaragoza.

En 1916 se traslada de nuevo a Barcelona comenzando una nueva etapa artística para el pintor. En este momento empieza a trabajar en la librería Católica Pontificia, como ilustrador en las novelas de Serafín Puertas, y entra en contacto con diferentes personas que le acompañarán en algunos periodos de su vida, nos referimos a Juan Gutiérrez Gili (3), Juan Llaguía, Humberto Pérez de la Ossa, Luis Monegat, Joan Salvat Papasseit, Joaquín Torres García, Josep Dalmau, Celso Lagar y Hortensia Begue (4).

Al año siguiente, Barradas se encuentra plenamente integrado en el ambiente cultural de la ciudad condal, ahora aderezado con la presencia de los artistas europeos

inmigrados a causa del detonamiento de la Gran Guerra que formaron parte activa de la vida artística catalana. Será entonces, como se vió el capítulo anterior, cuando al calor de estas circunstancias concretas las relaciones entre Barradas, Torres García y Lagar se hagan más fructíferas. Los tres experimentaban nuevas vías para el desarrollo del arte español de vanguardia, igualmente, los tres habían bebido de ismos europeos. Los primeros habían sido Lagar con su planismo desde 1915 (5) y Barradas con su vibracionismo, y el tercero, Torres García, quien se había aliado desde el principio con el movimiento noucentista para terminar siendo uno de los impulsores de las teorías vanguardias con su biologismo o constructivismo. Sin embargo, el término que nos interesa es el vibracionismo entresacado de los manifiestos y escritos futuristas y, del que a pesar de su escasa teorización, como ocurrió con el planismo, no faltaron citas para describirlo. La más conocida fue la que le dedicó Torres García en su autobiografía:

“El Vibracionismo, es, pues, un cierto MOVIMIENTO que se determina fatalmente por el paso de una sensación de color a otra correspondiente, siendo, cada uno de estos acordes, diversas notas de armonía, distintas, fundidas entre sí por acordes más sordos, en gradación cada vez más opaca...” (6).

Actualmente las definiciones sobre el vibracionismo no varían mucho unas de otras, entre ellas destacamos las de Raquel Pereda (7), Jaime Brihuega (8) y Eugenio Carmona (9) que vienen a definirlo como un “ismo” compuesto de elementos cubistas y futuristas basados en la utilización de planos geométricos monocromos y superposición de imágenes, ya sean figuras, objetos, letreros, cifras, etc. en busca de movimiento. Todas estas características tendrían mucho que ver con el planismo. El binomio que forman planismo y vibracionismo como los dos “primeros ismos” de vanguardia en España a pesar de la ausencia de textos teóricos sobre dichas tendencias, recordemos

que Lagar lo había explicado escuetamente en el catálogo a la Exposición de las Galerías Dalmau en 1915, y las definiciones posteriores sobre ambos, por ejemplo, la del vibracionismo, nos llevan a pensar en dos cuestiones vitales para el desarrollo de las artes plásticas del primer cuarto de siglo XX. En primer lugar, podemos considerar el planismo como el primer ismo de vanguardia en España mientras que el vibracionismo como tal aparecería años más tarde en 1917, cuando ya se habían celebrado cuatro exposiciones de Lagar, lo que indica el asentamiento y desarrollo del término planista. Ahora bien, las primeras obras de Lagar provienen de estudios cubistas, geometrificaciones cézannianas, colores fauvistas, a veces reminiscencias expresionistas y, sobre todo, de los ensayos hacia su acercamiento al arte primitivo que pudo observar en su estancia parisina de Modigliani con quien compartía apartamento; a su vez, este contacto derivará, más tarde, en la posibilidad de que el clownismo barradiano tenga, probablemente, sus orígenes ahí, cuestión de la que hablaremos más tarde.

La segunda partiría de la amistad entre ambos artistas cuyo origen se encuentra, según los escritos de Torres García (10), hacia finales de 1915 y que se consolidará durante los dos años siguientes. Precisamente, durante este tiempo se desarrollan las principales composiciones planistas y vibracionistas de ambos artistas lo que nos demostraría, aparte de ese debate que puede surgir sobre la anterioridad temporal de algunos elementos de las producciones artísticas de Lagar y Barradas, la adaptación de las definiciones planista y vibracionista a los registros que ambos habían podido ver en su estancia europea y que ahora, en un mismo periodo, comenzaban a aparecer en ambas tendencias. Estaríamos ante otra controversia consolidada que partiría de la actuación o actuaciones en común de Lagar, Torres-García y Barradas en la concreción de un

nombre para el arte barradiano (11), el vibracionismo, cuyas obras aparecerían públicamente en diciembre de 1917 en las galerías Dalmau. Además de los rasgos comunes de estos dos ismos que, en ocasiones, pueden ser uno sólo e, incluso como ya se ha dicho, adoptar el nombre del otro. Tal es el caso de la denominación planista al arte barradiano en los años veinte por Manuel Abril o la inversa (12). Esta identificación de lenguajes se repetiría en la trayectoria artística de Barradas y así podemos señalar la influencia en Dalí en varias obras como *Burdel* (1922, Tinta sobre papel, 22 x 15 cm Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres), *Escena madrileña, estación* (1922, Tinta y acuarela sobre papel, 15 x 21 cm, Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres); *Madrid nocturno*, (1922, Tinta sobre papel, 22 x 15 cm, Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres); *Autorretrato con L'Humanité*, (1923 Óleo, guache y collage sobre cartón, 104 x 75' 4 cm, Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres); *Autorretrato cubista*, (1923, Gauache y collage sobre cartón, sobre madera, 105 x 75 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid), todas ellas con rasgos vibracionistas o de *Gitano* (1923), ésta más cercana a las nuevas figuraciones, aspecto que comparte con el Alberto Sánchez de *Café de Atocha* (1924, en *Ronsel*, VII-1924).

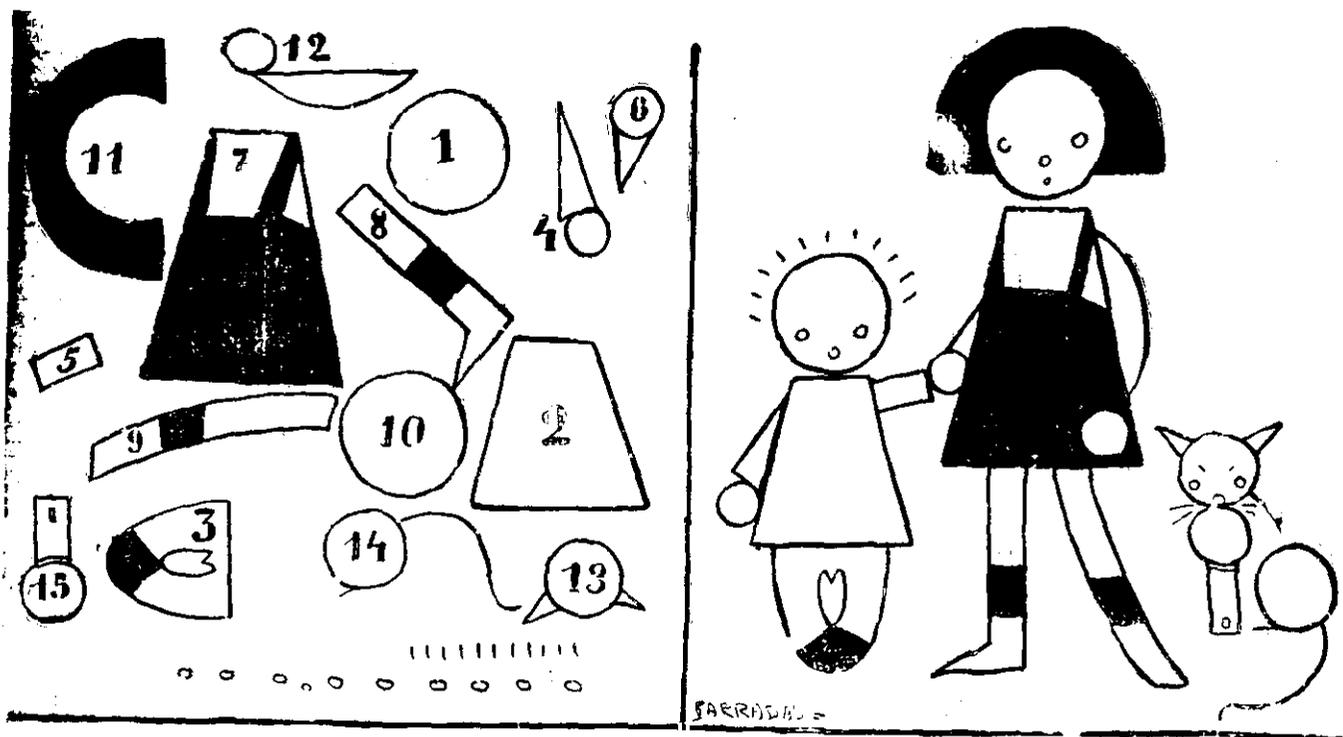
Como dijimos más arriba, las primeras intervenciones de Barradas en la ciudad condal aparecen en la exposición colectiva de affiches organizada por Josep Dalmau en junio de 1917, en relación con la muestra homenaje a los artistas franceses aunque podría tratarse, según Jaime Brihuega (13), de la exposición de carteles realizada por el diario *La Publicidad*; en el mismo mes en diciembre, exhibe sus primeras obras vibracionistas junto a Torres García, en las salas Dalmau. En marzo de 1918, asentado completamente en la vanguardia catalana, realiza su primera muestra individual, en las Galerías

Layetanas. Allí presentaba algunas obras vibracionistas - *El tren de Caballos la Catalana*, *Calle barcelonesa* o *Las zingaras* - así como los retratos de Torres García, Salvat Papasseit o Antonio Ignacio entre otros.

Dos meses después participa en la Exposición Municipal de Primavera, en la sección del Círculo Artístico de San Lucas en donde presenta, obras vibracionistas como *Plaza de la Universidad y Puerto de Barcelona* (14). También hemos de señalar su activa participación en las principales revistas de vanguardia catalana como *Un enemic del Poble* y *Arc Voltaic* en donde reflejará, una vez más, sus composiciones vibracionistas como *El tranvía 56* (noviembre de 1917) y dibujos (26 de marzo de 1919) en la primera y *Dibujo vibracionista* (1 de febrero de 1918) en la segunda.

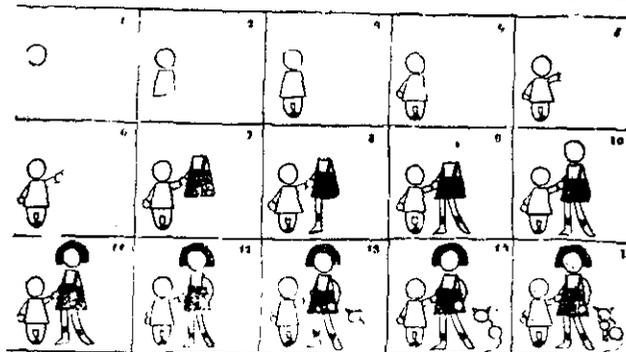
En el transcurso del verano de 1918 e incluso antes (15), Barradas se traslada a Madrid con toda su familia instalándose en un piso de la calle León que por su cercanía le permitía asistir con asiduidad a las tertulias del Café del Prado. Como sabemos, la capital madrileña no gozaba de un ambiente vanguardista como el de Barcelona aunque se estaban produciendo las primeras muestras de ello. Este ambiente tan prometedor para las artes plásticas españolas recibía a Barradas, quien nada más llegar buscó trabajo como ilustrador en el recién aparecido diario madrileño *El Figaro* dirigido por su compatriota Manuel Alledo (16) y en la fabricación de juguetes para la empresa Pagés. Los primeros dibujos publicados muestran un doble registro, por un lado, la visión más infantil de su arte dedicado en su mayoría a juegos para niños con aportaciones de su vibracionismo como "Reconstrucciones infantiles" (17) en donde apela al cubismo o *La melonera* (18) considerado por Torres García como la esencia más viva del arte de Barradas por su carácter ilustrativo infantil (19) y, por otro, unas obras más académicas

semejantes en su composición volumétrica a las de etapas posteriores, como *Aniversario de la Independencia de Uruguay* (20) o bien ilustraciones como *La ofrenda de la mocica a la Virgen del Pilar* (21).



RECONSTRUCCIONES INFANTILES

Manolita encargó a un dibujante famoso que le hiciera un retrato, al modo que ella había visto en el salón de su casa, en los cuadros que formaban la galería de la familia. Como Manolita era una muchacha muy buena y simpática, el dibujante se apresuró a complacerla, y le hizo un grupo con su hermanito y el emisorio. El retrato, como veréis en el grabado de la derecha, resultó una obra de arte en cuadro, al parecer, al ambiente y a la perfección de su composición. El artista recibió la encomienda por su obra y muchos montones de pesetas, porque los ar-



...tistas no sólo viven a sueldo, sino de hecho, laborioso.

Manolita estaba encantadísima con su retrato: para una mañana que se olvidó colgarlo en la pared de su cuarto de recreo, el indio amiguiso, revoltoso e impertinente, jugando, hizo amigos con sus destructoras uñas el famoso retrato.

Manolita está contentada. Pero vosotros, que sois muy buenos y amables y galantes y hábiles os apresurad a consolar a la pobre Manolita, repared los pedazos del retrato, los juntad de manera conveniente y formadís otra vez el dibujo de modo tan perfecto como se nunca hubo su dibujo.

Manolita os dará el honor, os dará las gracias y todos tan contentos.

Barradas, Reconstrucciones infantiles

(El Figaro, Madrid, 15-10-1918)

En septiembre de 1918 (22) conoce a José Francés, quien trabajaba por aquel entonces en *Prensa Gráfica*, *La Esfera* y comenzaba a editar *El Año Artístico*, él le introduciría y presentaría a personajes del mundo editorial, así, por ejemplo en 1919

comenzaría a ilustrar para *Nuevo Mundo* "Las aventuras de Panchulo"; o por esas mismas fechas conocería al empresario teatral y director de la Biblioteca Estrella, Gregorio Martínez Sierra.

Como ya se ha dicho en el capítulo anterior, acompañaba a Barradas en su estancia madrileña Celso Lagar. Compañeros de tertulias participaban en las ultraístas del Café Colonial (23), junto a otros contertulios como Guillermo de Torres, a quien Barradas conocía de su estancia en Zaragoza (24).



Barradas, *La melonera*
(*El Figaro*, Madrid, 11-9-1918)

En abril de 1919 Barradas expone sus obras en el Salón de la Librería Mateu de la calle Marqués de Cubas; mucho le había costado organizar esta muestra que era fruto

de varios intentos desde noviembre de 1918 (25) cuando escribe a Torres García para comunicarle su primera muestra en diciembre en el Ateneo - hecho éste, el del Ateneo, que no se celebraría hasta marzo de 1920 - y para animarle a que ambos expusieran, en febrero y marzo de ese año en el mismo lugar, su colección de juguetes.

La base principal de esta exhibición que en un principio había de celebrarse en la Casa Thomas y que, más tarde, por iniciativa del propio Mateu se celebró su salón, partía de la pintura infantil practicada por Barradas y Torres García durante su estancia en Barcelona y, concretamente, de ilustraciones como las de *El Figaro*:

"Sería una nota nueva, como todo lo que hacemos siempre nosotros dos en pintura. Yo ya tenía preparado mi plan: cuadros simplistas, geometría, técnica infantil, pues mi pintura infantil está resuelta con los mismos estupendos elementos que los niños emplean. Esto es: pinturita, de esos panecillos de pintura de los niños, que son de gran calidad en gris, extraordinaria. Ya sabe Ud. bien: luego, junto con los cuadros, trabajos de tijera, rompecabezas inventados por mí, que son muy nuevos (con intención indirecta cubista); luego juguetes de madera, cartón, papel, y varios libros que el editor me está imprimiendo..." (26).

Finalmente la exposición se dividió en tres secciones con un total de 37 obras, la primera no llevaba nombre y las dos restantes se designaron como Adaptaciones a la ilustración y Vibracionismo. Se exhibían por vez primera composiciones vibracionistas en la capital madrileña y, lo que es más importante, eran adscritas al movimiento ultraísta como veremos en el siguiente capítulo por Guillermo de Torre. Las obras más destacadas por la prensa fueron *Procesión, Puesto de refrescos, Paisaje, Plaza, Síntesis de un viaje a Barcelona a Sitjes, Jugadores-Café, Casa de Vecindad (27), Barraca de juguetes y Viaje en diligencia.*

Al igual que el planismo, el vibracionismo se aceptó con muchas reticencias; para José Blanco Coris, dicha tendencia estaba determinada por colores y formas geométricas:

“Esta última nomenclatura en el Arte es curiosa: el vibracionismo va según los precursores del estilo modernista, ‘fatalmente’ en el artista por el paso de una sensación de color a obra correspondiente, siendo cada uno de estos acordes adversas notas de armonía distintas fundidas entre sí por acordes más sonoros en gradación cada vez más ‘opaca’. La forma del vibracionismo es la geométrica, y estas formas se traducen arbitrariamente para ser complementadas por el espectador” (28).

Para Rafael Domenech, el vibracionismo barradiano se caracterizaba por la aplicación en sus obras de collages y otros elementos de las vanguardias europeas, sobre todo del cubismo: *“En un cuadro hay pegada una hoja de calendario y la tapa de una caja de cerillas; en otro, que representa una cocina, sobre una botella pintada se ha pegado una etiqueta de cierta clase de lejía; en el retrato de un escritor va un trozo de periódico; un cuadrito titulado ‘Jugadores-Café’, hay una moneda de cinco céntimos y un naipe de verdad. Todos esos suprealismos van con interpretaciones cubistas e ingenuas, infantiles o simplicistas”* (29).

Tan sólo José Francés (30) y Francisco Alcántara defendieron la obra del artista. Este último, que había elogiado dos obras *Quincalla* e *Interior*, un mes antes con motivo del V Salón de la Exposición de Humoristas (31), aplaudía las imágenes de realidad y vida de los dibujos de Barradas, considerándolas como una nueva expresión en la pintura:

“... frescura y rapidez de visión, vibración de color y de la vida, vibración instantánea y exaltada, y tal atrevimiento en la técnica, que tiene algo de lo que podríamos calificar de un pronto infantil, y por tanto, espontáneo, lleno de la gracia de las palabras y de las obras que surgen de la vida humana con la espontaneidad de las flores bravías del campo” (32).

Habría de esperar casi un año para la siguiente exposición individual, a pesar de sus continuados intentos por exhibir sus obras de juguetes junto a los de Torres García, que nunca llegó a cumplirse. Desde su nueva residencia en el Paseo de Atocha, Barradas escribía a Torres García (33) para comunicarle que su amistad con Manuel Abril lograría en febrero exponer los juguetes de ambos en el Ateneo. Sin embargo, nada de esto ocurrió la siguiente intervención pública de Barradas sería en marzo de 1920, en la sala de Ateneo, aunque en febrero ya había presentado los decorados de *Kursaal*, en palabras de Barradas, “*Mi primera obra de este Mi Teatro*” (34).

Kursaal se representó en el Teatro Eslava a cargo de la compañía de su amigo Gregorio Martínez Sierra. (35). La obra era resultado de un proyecto de la sección de Literatura del Círculo de Bellas Artes donde se había acordado la organización y mantenimiento de un Teatro de Arte con una comisión formada por Benavente, Martínez Sierra, Alsina, Díaz Mendoza, “Maquis”, Jurado de la Parra y otros (36). Al lado de Barradas se encontraban, también, Siegfried Bürman y Manuel Fontanals, los tres llevarían a cabo el proyecto del Teatro de Arte de Martínez Sierra. Barradas fue el más vanguardista, Bürman se caracterizó por una técnica muy ortodoxa y Manuel Fontanals por la preponderancia de una gran fantasía en líneas curvas y colores (37).

Para Barradas la obra pretendía ser un espectáculo plástico, así se lo contaba a Torres García: “*una obra a base de mi pintura expresionista. No la entendieron... Martínez Sierra, autor del libro, está muy contento; la Argentinita, intérprete principal, también. Y yo, desde luego.*

Espero que, con mi fórmula los convenceré. ¿Cuándo? No sé, pero llegará un día. Mi fórmula es muy sencilla dada mi facilidad de ser humorista; yo lo hago reír primero, luego lo otro colará.

Este espectáculo de clowns que hemos hecho es una apariencia caricatural, pero en el fondo... eso: lo que yo les hago tragar; ese plasticismo, nuestro aun cuando lleva el antifaz del humorismo... es cáustico..." (38).

El resultado de la obra no agradó a casi nadie y las críticas comenzaron a aparecer en todos los diarios. La obra encerraba en sí misma un humorismo mordaz que, incluso, se dejaba entrever en los decorados, José de Laserna escribía: *"En resumen: que ni a un teatro 'de arte' -en el concepto superior del arte- le corresponden, como plato de resistencia, tales espectáculos, ni a los artistas de ese arte superior se les hace honor ninguno metiéndolos en semejantes aventuras" (39).*

En general fue considerada como una obra muy aburrida (40) e incluso una tomadura de pelo, Mariano Daranas argumentaba su semejanza con las escenas de género chico en el teatro, *"pretendiendo dar -aunque dudamos de la eficacia de su intención- unidad, carácter y nobleza literaria a los alardes músico-parlantes y músico-coreo-gráficos del mal llamado género de 'variétés" (41).*

Al mes siguiente, realizaría los figurines para la obra *El maleficio de la mariposa* de su amigo el joven poeta Federico García Lorca quien, por aquel entonces, se alojaba en la Residencia de Estudiantes. A diferencia de la anterior, no hubo demasiadas crónicas respecto a la obra sino más bien varias fotografías de algunas escenas e incluso la reproducción de los dibujos originales de su amigo Manuel Fontanals para la obra (42). Sus figurines presentaban los rasgos de su pintura un gusto por la simplificación, colores planos y una reducción de detalles.

En marzo de 1920 Barradas celebra en el Ateneo (43) la segunda exposición individual (a la vez que participa en el VI Salón de Humoristas de José Francés (44)), muestra que se componía de unas 30 obras - *Una posada, Feria, Naturaleza Muerta,*

Interior, Retrato de Manuel Abril, Campamento de Húngaras y Retrato de Catalina Bárcena entre otras (45) - en las que su vibracionismo adquiere rasgos simultaneistas, futuristas y cubistas.

Se abre así uno de los capítulos más interesantes de este artista como consecuencia de la evolución plástica de su obra. Considerado por la crítica como futurista, simultaneísta, vibracionista, planista, cubista, ultraísta, clownista o espiritualista (46) Barradas se adviene, en ocasiones, al parecido de sus obras con estos movimientos. A pesar de la escasa repercusión crítica a esta exhibición del Ateneo, es curiosa la diferencia estética que se advierte en Barcelona y Madrid. Desde *Heraldo de Madrid*, José Blanco Coris comparaba sus cuadros con los de los futuristas Carrá, Russolo, Severini y Boccioni (47), mientras que Juan de la Encina los denominaba como simultaneístas (48) al igual que el diario bilbaíno *Hermes* (49).

De todos estos registros se desprenden varias ideas, en primer lugar, la semejanza del vibracionismo con el planismo, los cuales fueron denominados por la crítica de cubistas y futuristas respectivamente; en segundo lugar, la variada denominación del vibracionismo que nos lleva a pensar si realmente estas apelaciones se hicieron sabiendo la definición de la palabra o, por el contrario, bajo las cláusulas de lo que el ojo del crítico veía en sus similitudes con los ismos: simultaneísmo por sus colores, futurismo por la búsqueda del movimiento, cubismo por sus geometrificaciones y planismo por sus formas planas; y, en tercer lugar, la capacidad del vibracionismo para acaparar todos estos “ismos” que, más tarde, convertiría a su progenitor en el maestro de los jóvenes artistas.

Pero la definición del vibracionismo como cubismo se hará más evidente en Barcelona cuando el 21 de mayo la muestra se traslada a las Galerías Dalmau, aprovechando la actuación en el teatro barcelonés Goya de la compañía de Martínez Sierra. La crónica de Joan Sacs (50) denomina el arte de Barradas como el de un “cubista físico” según la visión de Guillaume Apollinaire en la que el artista toma elementos de la realidad, por ello no practica un arte puro sino la confusión de imágenes y temas (51). Al respecto, esas obras de Barradas se caracterizaban por unas imágenes sintetizadas de escenas de la ciudad donde se presentaba un paisaje multiforme en movimiento.

Tanto los críticos madrileños como los catalanes, aunque no lo mencionen, nos remiten a su vibracionismo como si se tratase de una simbiosis entre el futurismo, el cubismo y el simultaneísmo, que a través de la síntesis plástica a la que había llegado Barradas fue denominada con el movimiento que más se asemejaba a la obra, según la opinión de cada uno de los críticos. Llegados a este punto se abre otro gran debate que partiría de la definición de los conceptos estéticos, en este caso, del cubismo y del futurismo, que la crítica tanto madrileña como catalana había asimilado de ellos. Podemos recordar que, al igual que Lagar, las exhibiciones de Barradas fueron denominadas en Barcelona de tintes cubistas mientras que en Madrid lo eran de futuristas. Estas diferencias arrancan, en primer lugar, de la llegada a Cataluña del cubismo con anterioridad a Madrid, donde, como ya hemos visto, tan sólo se observaría en las obras de Diego Rivera en su exhibición con los pintores íntegros en 1915 hasta las manifestaciones de Celso Lagar y Vázquez Díaz, o bien, las simultaneístas de los Delaunay o las sincromistas de los polacos, a diferencia de Barcelona, que gracias al

galerista Josep Dalmau llevaba exponiendo desde 1912 verdadero cubismo y asimilando los conceptos cubistas al movimiento noucentista en los escritos de críticos como Eugenio d'Ors, Joan Sacs, Joaquim Folch i Torres, Domènec Carles, Romà Jori etc. En el caso madrileño, el futurismo había tenido sus primeras tomas de contacto desde 1909 (52) aunque no se había llegado, como el caso catalán, a la asimilación de dicho movimiento. Sería con la gestación del ultraísmo donde se volvería a ver ese apoyo al futurismo sobre todo a través de las publicaciones que mencionaban dicho movimiento, de manera que no era difícil asimilar algunos poemas ultraístas que cantaban a la máquina, al automóvil, a la ciudad o a la electricidad con los cuadros de Barradas.

En septiembre de 1920 se encuentra de nuevo en Madrid en pleno apogeo ultraísta (53). Conocido por todos e introducido en el ambiente cultural de la ciudad, Barradas comenzará sus intervenciones en las revistas ultraístas. Como veremos, el vibracionismo fue adoptado por el ultraísmo, como también lo fue el planismo. El primero en admitirlo fue Guillermo de Torre, quien conocía a Barradas desde su estancia en Zaragoza; otros serían José Francés, Manuel Abril - a quien conocía desde 1918 -, Cansinos Assens, Ramón Gómez de la Serna o Eugenio d'Ors (54).

En las principales revistas ultraístas se realizaron artículos sobre su obra, además de reproducir sus ilustraciones y participar en proyectos literarios. El ultraísmo, como veremos en el siguiente apartado, fue para Barradas un puente desde el que llegar a otro punto de partida plástica: el retorno al orden, pasando por el cubismo y el clownismo. Fue considerado como el espíritu del movimiento (55) por sus numerosas ilustraciones e intervenciones públicas (56).

La plástica barradiana en el ultraísmo (57) sigue siendo una recopilación del vibracionismo de 1918, además de su vertiente clownista que sería vital para las composiciones posteriores de sus amigos de la Residencia de Estudiantes, Lorca y Dalí, como las obras de éste último en *Autorretrato* (1923) y *Autorretrato con L'Humanité* (1923). Las mejores estudios acerca de estas relaciones e influencias han sido realizados por Rafael Santos Torroella (58).

Sin embargo, creemos necesario matizar uno de los posibles orígenes de este clownismo siguiendo los escritos de Santos Torrella, quien especifica que dicha tendencia *"se trata de una derivación u aplicación de su etapa vibracionista, dentro de la confluencia de cézannismo, cubismo y futurismo a que por aquellas fechas había llegado en su personal estilo. No obstante, el enunciado de la conferencia o charla del Ateneo, donde estableció una equivalencia ente el clownismo y no-yo, me induce a pensar que había superado la preocupación por unos planteamientos estrictamente formales, que son los que predominan en sus inmediatas fases anteriores"* (59). Apartándonos del significado que tuvo en su momento la eliminación del "yo", podríamos admitir la existencia de una influencia anterior a Barradas. Nos estamos refiriendo a la mencionada de su amigo Celso Lagar; como vimos anteriormente, el vibracionismo tuvo elementos y connotaciones planistas pero remontándonos más allá, dicha influencia proviene del primitivismo del arte de Modigliani presente en las primeras obras de Lagar en las Galerías Dalmau en 1915. Pese a todo, la existencia de los citados dibujos - *Menú For Mme. Kahn* y *Menú D'oeuvres variés* - datados en el mismo año del nacimiento del clownismo, 1921, donde se pueden apreciar la misma esquematización de la cara que en los dibujos de Barradas o la ausencia total de los rasgos físicos, abre de nuevo el debate en donde puede preguntarse la influencia anterior de Modigliani vía Lagar en el clownismo barradiano o vía picassiana sobre todo en su dibujo *Un*

modernista (1899-1900, Lápiz sobre papel, 22 x 15'9 cm. Barcelona, Museu Picasso); la aparición casual de ambos dibujos en ese mismo año o bien, la influencia de Barradas en los dibujos de Lagar, aunque esto no es muy probable por la ausencia de relaciones entre ambos durante este periodo.



Picasso, *Un modernista* (1899-1900)



Barradas, *Bagaria* (1920)

Esta presencia de Lagar en el arte clownista y su posterior influencia en Dalí y Lorca queda, tan sólo, como el planteamiento de una nueva visión sobre las relaciones Lagar-Barradas resueltas, únicamente, a la luz de los nuevos documentos que hoy desconocemos.

Otra de las siguientes evoluciones de Barradas se relaciona también con Celso Lagar; se trata de la etapa planista, presentada con los últimos coletazos del ultraísmo. Sin embargo, debemos volver a matizar que estas composiciones artísticas de Barradas denominadas de planistas por algunos críticos de la época son epítetos circunstanciales.

Poco después, su alejamiento de la plástica vibracionista y clownista para iniciarse en la llamada plástica de cartón (60), desemboca en los realismos de nuevo cuño, como veremos en otro capítulo, concretados en los dibujos de su etapa de Luco de Jiloca (1923-1924). En 1923 Barradas se había convertido en un artista que conocía todos los “ismos”, vibracionismo (61), simultaneísmo, cubismo, planismo, expresionismo, clownismo, faquirismo, etc. (62), era el maestro de la diversidad y el modelo a seguir para los jóvenes artistas que derramarían todas sus fuerzas en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

X. 1. NOTAS

(1) Vid., Rafael Santos Torroella, "Autorretrato de Barradas. Los dibujos de Barradas en *L'Esquella de la Torratxa*", en *Barradas*, Sala de la Comunidad de Madrid, Marzo-Junio 1992, pp. 55-63.

(2) Cfr., Concha Lomba, "Barradas en Aragón", *Barradas*, Sala de la Comunidad de Madrid, Marzo-Junio 1992, pp. 65-82.

(3) Vid., Antonina Rodrigo, María Teresa Gutiérrez Comas y Juan Gutiérrez Gili, *Rafael Barradas y Juan Gutiérrez Gili*, Madrid, Residencia de Estudiantes, abril de 1996.

(4) Vid., Capítulo VI.2. El planismo en el ambiente artístico catalán (I).

(5) Vid., Capítulo VI.8. De planos y planes: el planismo.

(6) Joaquín Torres García, *Historia de mi vida*, Montevideo, Publicaciones de Arte Constructivo, 1939, p.168 y ss.

(7) Cfr., Raquel Pereda, *Barradas*, Madrid, Galería Jorge Mara, mayo de 1992, p.14.

(8) Cfr., Jaime Brihuega, "Saturno en el sifón. Barradas y la vanguardia española ", *Barradas*, Sala de la Comunidad de Madrid, Marzo-Junio 1992, pps, 20 y 22.

(9) Cfr., Eugenio Carmona, *Picasso, Miró, Dalí. Los orígenes del arte contemporáneo en España. 1900-1936*, Madrid, MNCARS, 1991, pp. 29-31.

(10) Torres García, op cit., p.168.

(11) Sin olvidar, por supuesto, que la exigua definición del vibracionismo parte de los escritos de Torres García.

(12) E. M.P (Eduard M.Puig) (Seud. de Joaquim Folguera), “Les Exposicions. Celso Lagar”, *La Revista*, Barcelona, 1-5-1918.

(13) Cfr., Jaime Brihuega, “Saturno en el sifón. Barradas y la vanguardia española ”, op cit., p.20.

(14) Anónimo, “La Exposición de Barcelona”, *La Esfera*, Madrid, 29-6-1918.

(15) Posiblemente, asistiera a la Exposición de Vázquez Díaz en el Salón Lacoste, así lo atestigua la fotografía que publicó el semanario *Mundo Gráfico*, el 19 de junio de 1918.

(16) La redacción del periódico se encontraba en la Carrera de San Jerónimo, 40 y su director era Andrés Boet.

(17) Dichas ilustraciones aparecen en *El Figaro*, Madrid, 25- 10- 1918.

(18) *El Figaro*, Madrid, 11-9- 1918.

(19) Pilar Sedas, “Carta de Torres a Barradas, 13-9-1918”, *Joaquim Torres García i Rafael Barradas*, Barcelona, Publicacions de l’ Abadia de Montserrat, pp.111 y 112.

(20) Aparece en *El Figaro*, Madrid, 25- 8- 1918.

(21) *El Figaro*, Madrid, 12-10-1918.

(22) Pilar Sedas, “Carta de Torres a Barradas, 13-9-1918”, *Joaquim Torres García i Rafael Barradas*, op cit., pp.111 y 112.

(23) Pilar García Sedas, “Postal de Barradas y Lagar a Torres García, 14-11-1918”, *Joaquim Torres García i Rafael Barradas*, op cit., p. 114.

(24) Guillermo de Torre, “Adiós, Barradas”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15-5-1929.

(25) Pilar García Sedas, *Joaquim Torres García i Rafael Barradas*, op cit., p. 117.

(26) *Ibid.*, p.123.

(27) Se trata del cuadro conocido hoy con el nombre de *Casa de apartamentos*, 1919, Óleo sobre lienzo, 79 x 60 cm, Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo.

(28) José Blanco Coris, "Exposición del vibracionista Barradas", *Heraldo de Madrid*, 7-4-1919.

(29) Rafael Domenech, "Exposiciones de arte", *ABC*, Madrid, 20-4-1919.

(30) José Francés, "Exposiciones en Madrid", *La Esfera*, Madrid, 3-5-1919.

(31) Francisco Alcántara, "El Salón de Humoristas: Pérez Barradas", *El Sol*, Madrid, 13-3-1919.

(32) Francisco Alcántara, "Rafael P. Barradas en el Salón de la librería 'Mateu'", *El Sol*, Madrid, 9-4-1919.

(33) Pilar García Sedas, op cit., p. 140.

(34) *Ibid.*, p. 147.

(35) Vid., Andrés Peláez Martín, "Barradas en el Teatro de Arte: Tradición y Vanguardia. 1917-1925", *Barradas*, Sala de la Comunidad de Madrid, Marzo-Junio 1992, pp. 83-97.

(36) Anónimo, "Teatro de Arte", *El Sol*, Madrid, 5-3-1920.

(37) Vid., Carlos Reyero Hermosilla, *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*, Madrid, Fundación Juan March, 1988.

(38) Pilar García Sedas, op cit., p.154.

(39) José de Laserna, “Eslava - ‘Kursaal’”, *El Imparcial*, Madrid, 24-2-1920.

(40) V.A, “Kursaal”, *Heraldo de Madrid*, 24-2-1920 y Anónimo, “Kursaal o el aburrimiento”, *Hoy*, Madrid, 23-2-1920.

(41) Mariano Daranas, “Eslava. Kursaal”, *La Acción*, Madrid, 24-2-1920.

(42) Estas escenas aparecen en el periódico madrileño *Hoy*, Madrid, 23-3-1920.

(43) En esta muestra una de las obras fue adquirida por Benjamín Fernández y Medina, ministro de Uruguay en España, con destino al Museo de Montevideo. Anónimo, “Noticias de Arte”, *Hoy*, Madrid, 13-4-1920.

(44) Francisco Alcántara, “VI Salón de Humoristas, el catálogo, por José Francés”, *El Sol*, Madrid, 5-3-1920 y José Blanco Coris, “En la Exposición de Humoristas”, *Heraldo de Madrid*, 3-3-1920.

(45) Raquel Pereda señala además seis retratos, entre ellos *Pilar*, *Federico García Lorca*, *Carmen* y *Mi familia*, dos cuadros de húngaras, varios estudios de *La puerta de Atocha*, *Balcón* y *Café*, dos de *Pacífico a Puerta de Atocha*, *Bazar*, *Plaza de la Universidad* y *Balcón al Pacífico*. En *Barradas*, Montevideo, Galería Latina, 1989, pp. 107 y ss.

(46) Jaime Brihuega, op cit., p.24.

(47) José Blanco Coris, "Exposición Rafael Barradas", *Heraldo de Madrid*, 2-3-1920.

(48) Juan de la Encina, "Exposición Barradas", *España*, Madrid, 20-3-1920.

(49) José Moreno Villa, "Exposición Barradas en el Ateneo de Madrid", *Hermes*, Bilbao, marzo de 1920.

(50) Joan Sacs, "Cubismo, Tómbolas y Caligrafías", *La Publicidad*, Barcelona, 30-5-1920. También se consideraron obras cubistas en R.B, "Exposició Barradas", *La Revista*, Barcelona, 1-7-1920.

(51) Vid., Guillaume Apollinaire, *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Madrid, La balsa de la medusa, Visor, 1994.

(52) Algunas de las primeras ilustraciones futuristas aparecen en los mencionados artículos José Francés, “Los futuristas y la guerra”, *La Esfera*, Madrid, 11-12-1915 y en Federico Giolli, “Los futuristas italianos”, *La Esfera*, Madrid, 29-8-1914.

(53) A pesar de lo que escribió Guillermo de Torre en “Adiós a Barradas”, *Gaceta Literaria*, 15-5-1929, quien afirmaba que tras la Exposición de Dalmau, Barradas no volvería a Madrid hasta 1921, el epistolario entre Barradas y Torres García demuestra lo contrario, recogido por Pilar Sedas, op cit., p.161.

(54) Eugenio d’Ors lo incluyó en *Mi Salón de Otoño*, Madrid, Rev. de Occidente, 1924.

(55) Cfr., Eugenio Carmona, *Picasso, Miró, Dalí. Los orígenes del arte contemporáneo en España. 1900-1936*, op. cit.,

(56) Algunas de estas intervenciones fueron el intento de constitución de un Salón de los primeros independientes en España en diciembre de 1920 (Anónimo, “Primera manifestación de arte independiente en España”, *El Sol*, Madrid, 15-12-1920) o la velada ultraísta del 30 de mayo de 1921 donde presentó oficialmente el clownismo, con su ensayo “El antiyo, estudio teórico sobre el clownismo y dibujos en la pizarra”.

(57) Vid., Juan Manuel Bonet, *Barradas/ Torres García*, Madrid, Galería Guillermo de Osmá, 1992.

(58) Rafael Santos Torroella, "Barradas-Lorca-Dalí: temas compartidos", *Federico Garcia Lorca. Dibujos*, Madrid, MEAC, 1986 y en "El clownismo con Dalí y García Lorca al fondo", *Barradas*, Madrid, Galería Jorge Mara, mayo de 1992.

(59) Rafael Santos Torroella, "El clownismo con Dalí y García Lorca al fondo", op. cit., p. 27.

(60) Jaime Brihuega, *Alberto Sánchez (1895-1962). Dibujos*, Bilbao, Museo de Arte Moderno, 1997, p. 19.

(61) Aparte de todas las acepciones que tuvo el término vibracionismo con los ultraístas, también fue elegido en 1921 para denominar a nueva escuela literaria catalana, la vibracionista. Vid., Capítulo XI. Cristalización del primer proyecto colectivo: El Ultraísmo.

(62) Manuel Abril, "El arte de Rafael Barradas", *Alfar*, La Coruña, marzo de 1923 y "Barradas el uruguayo", *Alfar*, La Coruña, abril de 1925, pp.16-20.

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

XI.1. INTRODUCCIÓN

En verano de 1918, Daniel Vázquez Díaz se traslada de su residencia en la avenida Breteuil de Fuenterrabía, donde solía pasar sus vacaciones estivales, a la madrileña calle Lagasca, núm.119 (1). Acababa de dejar atrás un largo periodo que había transcurrido desde septiembre de 1906 (2), cuando partía hacia la capital parisina, hasta el verano de 1918; se trataba de *“los años felices de Vázquez Díaz en París: años de ballets rusos, de manifiestos futuristas, de iniciación de la pintura abstracta, de codificación del cubismo en el Salón de Otoño, de invención de los ‘papiers collés’, de las ‘cronofotografías’, de Marcel Duchamp, de las esculturas ovoideas de Brancusi... Años en que Daniel y Europa aún eran jóvenes”* (3).

Sin embargo, ésta no era su primera estancia en la capital de España. Tres años antes de su partida a París, en 1903 y hasta 1906 (4), Daniel Vázquez Díaz había intentado introducirse en los círculos artísticos y literarios de la capital. Había visitado el Museo del Prado y la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, publicado sus primeros dibujos en diarios madrileños e incluso participado en 1904 y 1906, en las exposiciones nacionales de Bellas Artes, en las que obtuvo una mención honorífica. Sería poco después cuando marche, en 1906, después de hacer escala en Fuenterrabía donde entró en contacto con la cultura vasca. En París continuó su formación artística, comenzada ya en la década de 1890 por tierras sevillanas, en donde había conocido a Francisco Iturrino, Ignacio Zuloaga, Javier de Winthuysen, Ricardo Canals, Juan Ramón Jimenez... (5) y en la capital francesa se reencontraría con algunos de ellos.

Sus frecuentes visitas a los museos y exposiciones de la capital francesa, como la Exposición de Gauguin y la retrospectiva en conmemoración de Cézanne en el Salón de Otoño (1907), el fauvismo de Francisco Iturrino en la Sala Vollard, las obras de Albert Besnard en la Galería Georges Petit, las obras de Edgar Degas, Maurice Utrillo, Pierre Bonnard, Marcel Duchamp, Henri Rousseau, Henri Matisse, Kies Van Dongen, etc. así como sus amistades con otros artistas, tanto españoles como extranjeros - Paco Durrio, Juan de Echevarría, Joaquín Sunyer, Juan Gris, Max Jacob, Modigliani, el escultor Antoine Bourdelle, Kandinsky, el grabador italiano Anselmo Bucci... (6) - serían factores decisivos para convertirse en un pintor que había visto "in situ" cómo se desenvolvían los últimos movimientos de vanguardia.

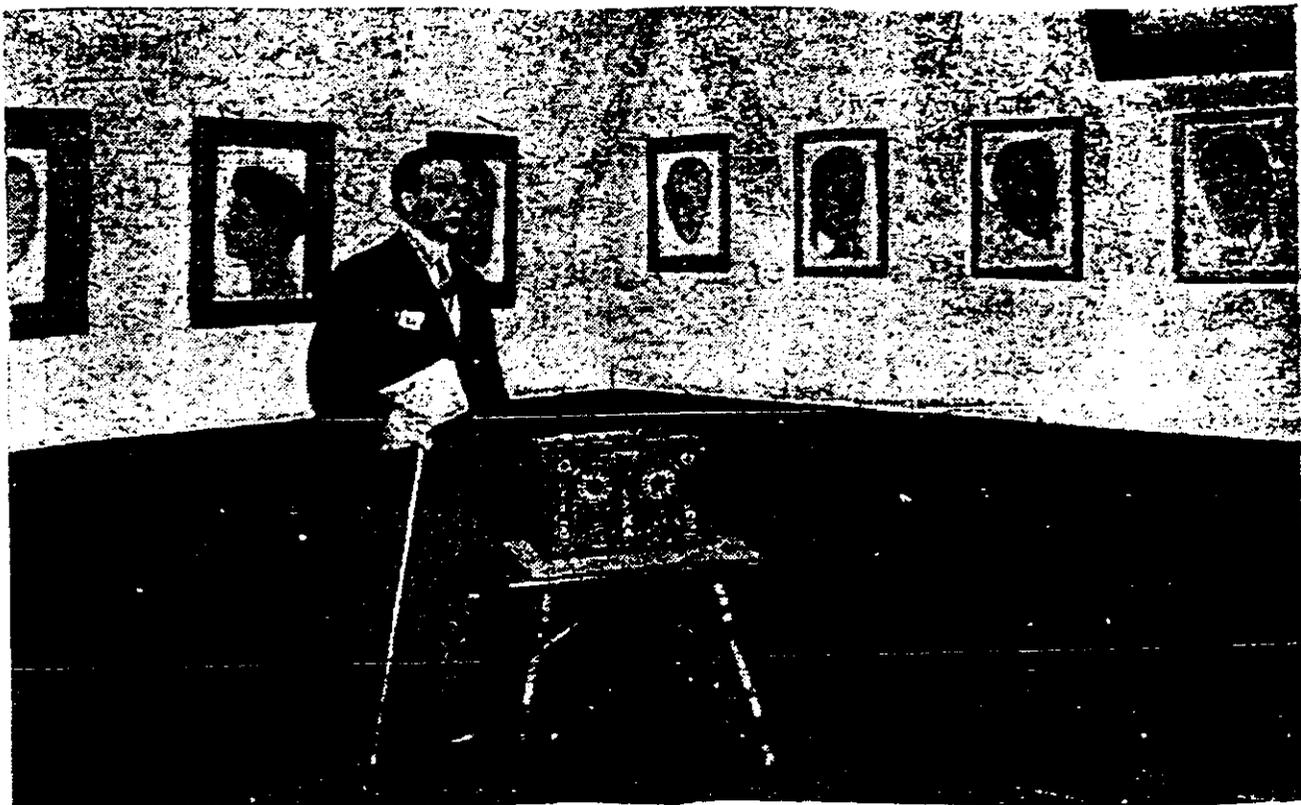
Durante tres ediciones consecutivas - 1907,1908 y 1909 - participa en la exposición del Salón de los Independientes de París. Un año después contrae matrimonio con la escultora danesa Eva Preetsmann Aggerholm (1882-1952) y se instala en Ville des Arts, además de realizar su primera exposición individual en la Galería Chevalier (1910) (7) y enviar obras a la Exposición Nacional de Bellas Artes, en la que se le asigna el título de socio por su lienzo *Los Idolos* (8). En 1912, el Estado francés compra para el Museo de París una obra titulada *La playa* (9) y poco después, algunas más para diversos museos franceses (10). Al año siguiente exhibe por primera vez sus trabajos en Londres, en la Grafton Gallery (1913), de nuevo en los Independientes y en el Salón Nacional de Beaux Arts en París; en 1914 realiza una muestra en la Galería Boutet-Manuelt. Meses después, durante la Gran Guerra, visita el frente del Este, la catedral de Reims y las ciudades de Verdún y Arrás (11).

Pese a tan intensa actividad en Francia, el pintor nunca se desligó por completo de España, siendo frecuentes sus viajes a la zona norte de España, principalmente a Fuenterrabía, durante los meses estivales, así como su participación en numerosas exposiciones, como los envíos a las exposiciones nacionales de Bellas Artes de 1908, 1909, 1915 y 1917, en éstas dos últimas había recibido las medallas de tercera clase por *Dolor* (12) y por el grabado *Impresiones de la Guerra* (13), respectivamente; en 1910 y 1916 realiza en San Sebastián dos exposiciones, la primera en el Salón del Pueblo Vasco (14) y la segunda en el Gran Casino (15). Por último en 1917, participa en la Exposición de Legionarios con cuatro obras (16) y en la Exposición de Artistas Andaluces en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en donde presenta un óleo y dos dibujos (17).

XI.2. PRESENTACIÓN EN MADRID: LA EXPOSICIÓN EN EL SALÓN LACOSTE

La llegada de Daniel Vázquez Díaz a Madrid en el verano de 1918 supone la adhesión de su arte a los intentos de renovación artística que se estaban produciendo. Junto a la Exposición de artistas polacos (18), la muestra de Vázquez Díaz y las que se preparaban para el otoño de este mismo año, como la de la polaca Victoria Malinowska, el mexicano Garza Rivera, Sagismundo Nagy, el italiano Ohlsen, los jóvenes paisajistas del Paular - José Frau, Timoteo Pérez Rubio y Gregorio Prieto -, la mallorquina Pilar Montaner, Wyndham Tryon, el alemán Adolfo Tewes, el inglés Wynne Apperley, Luis G. de la Rocha, Celso Lagar, José Planes, Arizmendi... se iniciaba un periodo en donde los jóvenes pintores podían admirar las obras más avanzadas que llegaban a Madrid, obras que, como apreciaba el crítico de arte Francisco Alcántara, estimulaban "a nuestros artistas

para el estudio de técnicas modernas, de las que Vázquez Díaz esperamos que sea en Madrid uno de los más denodados y a la vez discretos representantes; que todo el valor y toda la discreción se necesitan para ir acreditando entre nuestros pintores las visiones al aire libre, los conjuntos, en esta tierra nuestra... fieramente descriptiva, en la que cada detalle es una golosina de los ojos..." (19).



Interior de la Exposición de Vázquez Díaz en el Salón Lacoste
(ABC, Madrid, 11-6-1918)

Vázquez Díaz no tardó mucho en presentar al público madrileño los primeros frutos de sus experiencias parisinas. Fue en junio de 1918, en el Salón Lacoste de la Carrera de San Jerónimo durante los días 8 y 22, aunque el éxito de la Exposición, como veremos a continuación, fue tal que algunos diarios recogían la noticia que había sido prorrogada hasta fin de mes (20), todo ello, sin olvidar que, incluso, su apertura había sido anunciada cinco días antes de su inauguración. El diario *El Sol* se hacía eco de la presencia del pintor en Madrid: *"Inmediatamente ofrecerá al público madrileño el pintor Vázquez*

Díaz, en exposición, un conjunto de sus obras realizadas durante estos últimos años en el extranjero” (21).

Vázquez Díaz, conocido ya por sus envíos a las exposiciones nacionales de Bellas Artes, presentó veinticinco pinturas - *Los monjes, El trabajo de los vascos, El torero, La Tierra, El mar, Maternidad, Don Silvestre, Paisaje vasco, El canal verde, Las barcas blancas, El canal, Ventana en mi estudio, Rafaelito, Nota gris, Bouquet primavera, Ventana al sol, Mi ventana al huerto...*-, veintinueve dibujos- *Rubén Darío, Amado Nervo, R. Pérez Ayala, Rodin, Bernard, La Réjane, Gómez Carrillo, Sorolla, Azorín, Juan Ramón Jiménez, G. Martínez Sierra, F. Rodríguez Marín, los hermanos Quintero, M. Inurria, El marqués de Somosancho, mister Croker, José Ortega y Gasset y Belmonte*, entre otros - y numerosos aguafuertes divididos en dos series, *Ciudades - Reims, Arras y Verdún - y Las madres* - con los núms. 26, 27 y 28 del catálogo - que provocaron la división de la crítica en varias posturas bien diferenciadas. Aquéllos que apoyaban un arte basado en caracteres academicistas, como los que reflejaba el pintor en el dominio de la línea y sus matices realistas en sus dibujos y aguafuertes que, en ocasiones, recordaban a la llamada escuela del Siglo de Oro español; los que decían no entender nada, como Rafael Domenech (22) y los que se oponían, capitaneados por Ballesteros de Martos, a la introducción de técnicas pertenecientes a las líneas directrices de las escuelas vanguardistas parisinas. Estas divergencias críticas demuestran, como veremos, el grado de aceptación o rechazo del arte de Vázquez Díaz y de todas aquellas tendencias concurrentes en la vida artística madrileña de finales del año 1918 que formarían el punto de partida más inmediato del inicio de una renovación plástica en la capital.

Durante el mes de junio, el Salón Lacoste fue el punto de mira de muchos de los críticos que, ante la llegada de un artista español procedente del extranjero y conocido en la capital, parecía presagiar uno de los acontecimientos más importantes de la temporada. Tanto es así que un total de 22 diarios se ocuparán de cubrir esta Exposición, a diferencia de su posterior exhibición madrileña en el año 1921 ubicada en el Palacio de Bibliotecas y Museos, considerada como la consagración del artista (23), pero que tan sólo acaparó la atención de unos cuantos periódicos (24). Por supuesto, con estos datos no se pretende juzgar la calidad ni la proyección artística de Vázquez Díaz en ambas muestras, pero sí establecer qué relación tenía el artista con España, qué estilo pictórico conocían de él y, lo que es más importante, qué propuestas plásticas incorporaba y cuál fue su recepción en la capital.

“El escándalo en el Salón Lacoste”, como denomina a este episodio Angel Benito (25), supuso para Vázquez Díaz un reencuentro individual, cara a cara, con el público madrileño. Sus envíos a las exposiciones nacionales de Bellas Artes durante los primeros años de su carrera muy poco o nada tenían que ver con el éxito que había cosechado en París; su trayectoria, según Francisco Alcántara, comienza en el París de 1907:

“... en este mismo año expuso, en el Salón de los Independientes, El balcón, La familia y Vendedoras de naranjas. Obtuvo un éxito, proclamado por Henri Barbusse (26) en varios artículos. Continuó exponiendo en otros salones de Paris... Al lado de Rubén Darío colaboró en París en aquella Revista Mundial (27), en la que figuró la serie de retratos de personas ilustres que presenta en Madrid. Adquirió un nombre en América (28), nombre que le ha valido muchas recompensas y distinciones honoríficas. Fue invitado varias veces para exposiciones celebradas en Londres (29), al lado de los prestigios de la pintura europea, y colaboró durante años en revistas como The Studio,

Excelsior, The Graphique y otras por el estilo. Vázquez Díaz viene a España con el deseo, con el propósito de vivir entre nosotros de su arte” (30).

A pesar de esta intensa labor en el extranjero, como otros artistas españoles que habían alcanzado gran fama en el exterior - Anglada Camarasa o Ignacio Zuloaga -, Vázquez Díaz no encontró en Madrid un apoyo que se correspondiera. *“Instalado en Madrid, - escribe Bernardino de Pantorba - Madrid no se apresuró, ni mucho menos, a reconocer lo que este esforzado y dinámico artista tenía ya hecho... Tuvo Daniel Vázquez Díaz que empezar aquí de nuevo la lucha, para imponer - cosa difícil - un tipo de pintura como la suya: no acomodaticia, no apta para el triunfo rápido...” (31).* Paradójicamente, la falta de un reconocimiento en su primera Exposición se debe a su estancia parisina que, ante los ojos de la crítica, le había convertido en un afrancesado (32) y por lo tanto, cultivador de un arte con tendencias e influencias exteriores, algo que el propio Vázquez Díaz negaba: *“Será para mí una gran alegría, si puedo vivir en mi España, a pesar de aquellos que me atacan diciendo, fantaseando, que me he extranjerizado. No, señores, no; español y andaluz” (33).* Sin embargo, los lazos que le unían con Francia eran ideales francófilos, como expresó en una entrevista que le realizó Xavier Bóveda para *El Parlamentario*; bajo sus palabras se podía adivinar un sentimiento que confraternizaba con el apoyo a la cultura francesa (34).

El lenguaje plástico que presentaba Vázquez Díaz fue motivo suficiente para tal rechazo, en la capital madrileña, en donde la introducción de nuevas experiencias con tintes vanguardistas eran consideradas como ya se ha visto el paso previo para la destrucción del arte (35). A este respecto, los juicios más despectivos fueron los de Ballesteros de Martos, quien publicó el mismo artículo en la revista *Cervantes* y en el diario *La Mañana* de Madrid:

“Vázquez Díaz marchó a París muy joven, fascinado por el renombre, el atuendo universal de la urbe cosmopolita, hoy amenazada por esas negras bocas horribles que vomitan la destrucción... En su corazón ambicioso, enfermo de esa enfermedad incurable que se llama arte, prendió la locura de la celebridad. Le cegaban los grandes prestigios parisinos, y quiso ser como ellos... tan amigo del ‘snob’... quiso venir a España a distinguirse entre nosotros por su arte francés, este arte francés de hoy, tan falso, tan lleno de inquietudes superficiales, hijo de cerebros dolientes y de almas morbosas; arte de un día, porque sólo se busca en él el reclamo, la sensación, la vanidad, el suceso; arte que no ve el porvenir, pues que se fija en el momento; arte que habla de impotencia y de mentira. Vázquez Díaz ha creído equivocadamente que en Madrid iba a obtener la misma expectación que en París... Los cuadros que exponía en el salón Lacoste nos han producido una impresión desagradable, y mucho más oír hablar a Vázquez Díaz... Nosotros le creemos extraviado; nosotros creemos que su afán de notoriedad le ha perturbado un poco...” (36).



*Vázquez Díaz, Maternidad
(Renovación Española, Madrid, 15-8-1918)*

Otros, como Ramón Pulido, tenían la misma idea de sus obras pero sobre todo insistían en la capacidad que tenía el artista para el dibujo: *“Sus cuadritos, nos ha de perdonar el señor Vázquez Díaz si no los aplaudimos; esa ingenuidad tan rebuscada nos parece un bromazo. Es triste ver que artistas de indiscutible talento, por el mero hecho de haber estado en el extranjero, traten*

de embobarnos con esos cuadros de un arte infantil, en el que falta todo lo preciso para producir una emoción artística. Nadie diría, al ver esos cuadritos, que los había trazado la misma mano que trazó esos dibujos magistrales" (37).

Las obras de la Exposición del Salón Lacoste formaban una nueva etapa en su trayectoria artística que correspondía para algunos críticos a una "época de transición, el realismo - con españolas influencias - de Manet, las nuevas escuelas post-impresionistas y el recuerdo sentimental de su España" (38). Mientras que en palabras del propio artista constituían los años en que "eran aquéllos, todo lo pintoresco de nuestra España doliente y sombría. Pintaba aquellos cuadros para mostrar la horrenda españolada" (39).



Vázquez Díaz, *Las barcas blancas*, *La maternidad* y *Don Silvestre*
(*La Esfera*, Madrid, 30-11-1918)

Sus exhibiciones en galerías privadas así como sus participaciones en el Salón de los Independientes y en el Salón de Otoño en París y sus ilustraciones en numerosas revistas extranjeras, hasta su regreso a la Península, en donde, según José Francés "torna

en peores condiciones para la acogida pública" (40), le sitúan, dentro de la crítica madrileña, en el representante de una nueva pintura en la que se advierte para unos, el color del impresionismo, y para otros, la construcción de la forma. Los primeros, como Juan de la Encina, apuntaban que Vázquez Díaz *"posee una retina delicada y sabe con poquíssimos elementos darnos impresiones cromáticas de poética mansedumbre"* (41). Otros hablan de unas obras *"marcadas con un deblele sello de europeísmo"* (42) o, incluso, se le marca con propuestas del Salón de Otoño (43). Para José Francés, el artista obtenía *"la revelación de agudos y profundos secretos del color, cuando su sensibilidad se ofrece en su pintura con la más apasionada y tremenda de las elocuencias emocionales"* (44).

Por otra parte, se relaciona también el colorido de sus composiciones con amplias manchas, que pertenecen a un proceso evolutivo de la pintura decorativa, tal y como el propio Vázquez Díaz defendía (45): *"Vázquez Díaz, el colorista, que viviendo el modernismo artístico del pueblo francés, ha sabido interpretarlo con su alma sensitiva... Son motivos llenos de viril emoción y serena quietud, pintados con purísima sencillez. Este raro pintor, en su cuadro bocetado El mar, nos da la sensación de que analiza y vive cuantos estudios lleva a cabo, en la lejanía poética en que nos presenta las olas de la tranquila mar en el cuadro, parecemos ver, por el modernismo de que están impregnados las manchas del ismo, un estilo que sino está en consonancia con nuestras costumbres, es, no obstante, la más cierta representación de la escuela francesa por el pincel de un pintor español"* (46).

El exceso de colorido impresionista constituía una amenaza para su carrera (47). Tan sólo se admite el arte de Vázquez Díaz por su concepción de la línea, en dibujos y aguafuertes, porque se observa en ellos el dominio de la técnica, de los rasgos físicos de

las cabezas de los retratados, o bien el trágico horror de la guerra; por el contrario, para algunos el mayor elogio de sus pinturas era decir que no pertenecían a su autor por la calidad de algunos de sus retratos (48). José Blanco Coris advertía al pintor que unos métodos modernistas en el color y una composición infantil en sus formas no eran los rasgos más destacables de su pintura, sino todo lo contrario, lo singular en sus composiciones se encontraban en un color puro y en unas formas muy definidas (49). También, y a pesar de estos pequeños “deslices”, su labor como retratista revelaba “*la imagen corpórea y la psicología del retratado*” (50), que ponía de manifiesto una de las cualidades principales de Vázquez Díaz en sus composiciones, la forma. “*La figura humana - dice José Francés - adquiere para él una expresabilidad casi angulosa. Ahinca en el carácter como un cirujano en la carne palpitante*” (51); estos rasgos, asimismo, se evidenciaban en sus dibujos que implicaban caracteres escultóricos “*construyó pues, el artista mentalmente bustos de precisión marmórea cuyos planos acusaban, por ceñida y tenaz manera, la abstracción del pensamiento, y a ellos ajustó la segunda versión que hizo en el papel*” (52). Esta influencia de la escultura tenía sus orígenes en su estancia parisina donde conoció al escultor Bourdelle, y a otro escultor el serbio-croata Iván Mestrovic. De estas relaciones Vázquez Díaz tomó seguramente, según Julián Gállego: “*los ritmos en ángulos rectos y en largas paralelas*” (53). No obstante, una forma construida a partir de planos con tendencias apuntadas y recortadas desvelaban también la clara influencia de las vanguardias parisinas y, en concreto, del cubismo, no olvidemos por ejemplo la relación del pintor con Juan Gris, aunque todavía en esta muestra de 1918 la crítica no hable de ella - sólo comienza a hacerlo, como veremos más adelante, en la exhibición de 1920 en el Majestic Hall de Bilbao -. Además de estas características se contemplaban otras en sus dibujos como en

el *retrato de Juan Ramón Jiménez*, se trataba de los primeros atisbos de la “vuelta al orden” que se harán más efectivos en su exposición de 1921 en el Palacio de Bibliotecas y Museos, en la cual dicho retrato se convertiría en símbolo de la nueva depuración del lenguaje. En estos momentos la linealidad de sus dibujos, en ocasiones, es comparada con las pinturas del simbolista E. Carrière:

“Vázquez Díaz es el único artista que ha acertado a reflejar maravillosamente la fisonomía de Rubén Darío... experimentamos ante el bellissimo retrato dibujado por Vázquez Díaz que el ‘pasado vuelve’... En este retrato de Rubén Darío (54) está armonizada la técnica puramente mecánica con la comprensión del espíritu del modelo. El entusiasmo por la genial labor literaria de Rubén Darío ha puesto en el trabajo de Vázquez Díaz tanto como la habilidad de copista de rasgos, de facciones y de gestos. Este retrato es, en suma, para nosotros, al menos, un obra maestra de intuición y de elaboración reflexiva... componen, con el de Rubén Darío, el grupo de retratos en los que el dibujo queda reducido a los límites de vehículo del sentimiento, el formidable Rodin (55), digno de la firma de Carrière, el gracioso, espiritual y mundano de Gómez Carrillo... de Azorín, cuyos ojos azules y fríos justifican la fría tersura de su estilo; de Juan Ramón Jiménez, crepuscular e indeciso...” (56).

La linealidad de sus dibujos llamaba la atención, también, por el contraste acentuado en unas formas más bien rotundas que conectaban con los movimientos de vanguardia franceses, en especial, con el clasicismo cezanniano y con el cubismo (57) .

Con el fin de poder definir la pintura de Vázquez Díaz en algún movimiento, ya que se adivinaban numerosas influencias: un colorismo impresionista, una construcción derivada de Cézanne, pero también algo de la propuesta cubista y una linealidad que, más tarde, se insertará dentro de un clasicismo como depuración del lenguaje y vuelta al orden en sus dibujos, algunos críticos como Correa Calderón, uno de los pocos que

sentían una cierta atracción por su arte, declaraba que se trataba de *“un modernísimo pintor... Al estar ante estos pequeños cuadros... contruidos con tal sencillez, con un tono menor tan amable, que en ellos fluye una suave quietud... Vese en ellos un inmutable deseo de sintetizar, de construir por planos: el deseo, en fin, de dar una más alta emoción con una más purificada sencillez... En los dibujos de Vázquez Díaz vese un gran dominio y una plena conciencia... es un admirable dibujante. Estos retratos bastarían para consagrar a un nombre”* (58).

La propuesta de Vázquez Díaz consistió para Javier de Bengoeche *“en estar en lo moderno sin quemar las naves de un clasicismo radical y evidente. Pero de su eclecticismo surgió un estilo personal, afirmativo, rotundo”* (59), se reconocía, por un lado, la conquista de la crítica exterior a nuestras fronteras que había conseguido Vázquez Díaz con la publicación de algunos de sus dibujos en revistas extranjeras (60) y por otro, el reconocimiento de unas composiciones más académicas por parte de la crítica española (61). La mayor parte de la crítica artística española se había empeñado en hacer fracasar la Exposición del Salón Lacoste por sus tendencias extranjeras; ante esta actitud tan hostil, L. Navarro Larriba salía en defensa del pintor nervense:

“Algunos críticos han tomado como norma sistemática el dar sus golpes en el bando de esta nueva manifestación artística, combatiéndola sin piedad. El cultísimo crítico de arte Sr. Ballesteros Martos es uno de los que con más ardor ha puesto su empeño en el duro trance de combatir, no sólo al modernismo sino lo que es más doloroso, el poner hecho un ‘trapillo’ a Vázquez Díaz ” (62).

Sin embargo, debemos preguntarnos qué expresaba el propio artista en aquella época. Dos meses después de la Exposición, la revista *Renovación de España* publicó una entrevista en donde Vázquez Díaz explicaba su concepto de la pintura e, incluso, hablaba en la misma revista de las obras presentadas en el Salón Lacoste y de algunas de estas formaban parte de proyectos futuros, composiciones que constituían pequeños

bocetos para grandes *panneaux* decorativos. Se expresaba, por primera vez, el concepto de la pintura del pintor con una tendencia decorativa, a lo que el propio Vázquez Díaz explicaba: *"... hay aquí en España un juicio muy equivocado sobre lo decorativo. Entiéndese por esto, los carteles, o lo que tenga una tendencia de cartel, o mejor, una composición de línea, iluminada con muy pocos colores, siempre muy fuertes, para que realice un duro contraste. Lo decorativo es, según lo entiende la mayoría, un cromo, muy moderno por supuesto, o una litografía, pero litografía al fin, hecha con gran refinamiento y esquisitez... Lo que se entiende en España por decorativo y lo que es en realidad, es bien distinto"* (63).

En la entrevista que le realizó Correa Calderón poco después, Vázquez Díaz explicaría sus deseos de instalarse definitivamente en Madrid y sus proyectos futuros (64). Este arte nuevo, que intuía Vázquez Díaz, llevaba consigo unas ansias de renovación en las que cada artista tomaba su propio camino: Celso Lagar con su planismo, Barradas con su vibracionismo, los artistas polacos con su sincromismo, Milada Sindlerová o los artistas argentinos con sus reminiscencias impresionistas... Probablemente algunos de ellos se conocieran y asistieran a la muestra de Vázquez Díaz como es el caso de Rafael Barradas (65).



Interior de la Exposición Vázquez Díaz
(*Mundo Gráfico*, Madrid, 19-6-1918)

Todos ellos reflejaban las influencias del exterior y en todos se podían advertir las mismas características pero con visiones artísticas diferentes; la de Vázquez Díaz se centraba, para algunos, en *"una sencillez franciscana, con colores planos, sin redundancias ni énfasis coloristas, y va solo contento, por su verdadero camino"* (66). Además, Vázquez Díaz precedía a toda una futura generación que estaba saliendo a la luz, a través de pequeñas intervenciones durante los últimos años, pero con grandes ansias de renovación. Estos jóvenes pintores, los preibéricos, - Irene Narezo, Fernández Balbuena, Benjamín Palencia, Saénz de Tejada, Timoteo Pérez Rubio, José Frau, José Planes, y otros - se reunirían, más tarde, en una importante exhibición de arte español: sería en las salas del Retiro, en 1925, con motivo de la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, a partir de la cual se iniciaría una nueva fase en las artes españolas del s. XX (67).



Vázquez Díaz, *La muerte del Héroe*
(España, Madrid, 27-6-1918)

XI.3. EL ARTE DE VÁZQUEZ DÍAZ A PARTIR DE 1918

Pese al escaso éxito que obtuvo en la Exposición del Salón Lacoste, Daniel Vázquez Díaz continuó luchando por introducirse en el ambiente artístico de la capital. A finales de junio de 1918, apenas clausurada su primera Exposición, participa con varias obras en el Círculo de Bellas Artes, junto a Nicolás Raurich, Juan Luis, Tomás Gutiérrez Larraya, Juan José, Adelardo Covarsi, Ernesto Gutiérrez, Enrique Ochoa, Mileda Sindlerová, Aida Uribe, P.Ysern y José Planes (68); Vázquez Díaz presentaba varios dibujos y una pequeña composición titulada *Maternidad*, de la que José Francés consideró que *“a pesar de sus parcas proporciones y de lo mal intencionado de su colocación daba el prestigio de su delicadeza y de su apasionada ternura a cuanto en torno suyo daba por chillonería o indignaba por vulgaridad. Es una nota sutil, delicadísima, de cariciosas calidades, de suaves tendencias cromáticas y su honda emoción buscaba recta la ruta cordial de nuestro espíritu”* (69).

Después del verano, el Salón del Círculo de Bellas Artes de Madrid, inauguraba su décimotercera Exposición, en la que Vázquez Díaz presentaba tres retratos a lápiz y un dibujo titulado *La danza* (70). Asimismo en 1919 participa en La Exposición Internacional de Pintura y Escultura que se celebra en Bilbao, y lo hace con dos obras, *Don Silvestre* con el núm.359 (obra presente ya en la Exposición del Salón Lacoste) y *Pirineos*, con el núm. 360; en la Exposición de Arte Español en París y en el Casino Mercantil (71). Un año más tarde intervendrá en otras tantas exhibiciones: en el VI Salón de Humoristas realizado durante los meses de julio y agosto, en donde presentó un aguafuerte titulado *La danza*, probablemente relacionado con el dibujo o quizás estudio que presentó en el Salón del Círculo de Bellas Artes de Madrid, en septiembre de 1918; en la Exposición de Arte Español, a cargo de la Royal Academy de Londres que tuvo

lugar en diciembre y en la que exhibió *Los Idolos* - realizada en 1913 y mostrada con anterioridad en París, Londres y Ginebra - y *Retrato de Señora*; en la Exposición homenaje a Fortuny del hotel Ritz de Madrid; en el I Salón de Otoño, con *El Cartujo*, *Madre* y varios dibujos de la cabeza de Unamuno y, finalmente, en su primera Exposición individual en Bilbao (72).

Esta última formaría - por su carácter individual y las obras presentadas - un período de transición pero a la vez de lanzamiento entre su primera exhibición madrileña en el Salón Lacoste y su posterior exposición, en marzo de 1921, en el Palacio de Bibliotecas y Museos. En marzo de 1920 realiza dicha Exposición bilbaína en el Majestic Hall. Allí reunió treinta y cinco óleos, algunos de los cuales ya se habían exhibido en 1918- *Pescadores Vascos*, *Atardecer en el canal*, *Pueblo de mar...*- doce dibujos y numerosos aguafuertes - *El héroe*, *Arras*, *Reims*, *Verdun* ...- envió que algunos historiadores han considerado la concreción por parte del pintor de una “síntesis diversa y reciente” (73). Por otra parte, se ha hablado también de la buena acogida de esta muestra en Bilbao; Angel Benito comenta al respecto: “*Ante esta actitud de comprensión, que entiende que el paso del maestro por París supone algo decisivo para la renovación de su arte... donde el interés por el arte estaba en aquellos momentos en estado creciente y donde no existía un ambiente oficializado opuesto a los recién llegados*” (74). Sin embargo, el enriquecimiento del País Vasco a causa de la guerra había pasado y éste, como apunta Javier González de la Durana, “*se había cimentado sobre las desgracias que asolaban los campos centroeuropeos... En cuanto las actividades bélicas cesaron, la recesión económica vasca y el espejismo de la ‘Atenas del Norte’ se hundió*” (75). El arte vasco vivía por aquel entonces un período en que “*las fuerzas comienzan a disiparse; se dijera que empieza la desbandada de los artistas vascos hacia otros climas, cansados ya de luchar con un ambiente que ha consumido la flor de sus energías. Bilbao, por otra*

parte, exige de sus artistas una consagración exterior: Bilbao, pese a todas las apariencias contrarias, está y ha estado siempre atento a las sanciones de Madrid. Únase a esto que en la actual crítica centralista - no sabemos si mejor informada y con mejor criterio que la de ayer - ha evolucionado en estos cinco últimos años favorablemente a las sentencias en que se formaron los artistas vascos..." (76).

Bilbao comenzaba 1920 con una gran apatía que la diferenciaba de lo que en un pasado había significado la intensa actividad financiera e industrial que había permitido una gran variedad de exposiciones (77). De tal manera que, si el arte de Vázquez Díaz tuvo una buena acogida fue, en gran parte, porque su procedencia exterior le garantizó un éxito seguro, ya reafirmado por sus triunfos anteriores - en los museos de Luxemburgo, Niza, Rouen, Burdeos, Madrid, Ginebra, Berlín, Londres, París, San Petersburgo, Brighton, Nueva York y Chicago (78) - como moderno y no como "ultramoderno", apelación que como ya se ha visto dividió a la mayor parte de los artistas españoles y por llegar en un momento donde la actividad artística comenzaba a decaer y su dependencia de Madrid se había convertido en signo más característico de Bilbao. Además, la aceptación de la obra del artista, a diferencia de las fuertes críticas que recibió en la Exposición del Salón Lacoste de 1918 - y las que recibirá en marzo de 1921, en el Palacio de Bibliotecas y Museos -, parten de la base de un arte legible y diverso, ya sean lienzos, dibujos o aguafuertes, que se alejan de aquellas tendencias de vanguardia como el cubismo oficial de Picasso y Braque, o sus derivaciones como el sincromismo, vibracionismo, orfismo, planismo, etc.:

"Su lenguaje es claro y armónico - dice J. Barrio y Bravo - Vázquez Díaz, en vez de buscar una afirmación efímera de su personalidad en el cultivo ahincado e invariable de una modalidad fija, ha comprendido que el estatismo es un suicidio; que las más terminantes afirmaciones pierden pronto

consistencia; que quien cree haber llegado a lo definitivo necesariamente se verá pronto atropellado por la cabalgata loca de los años, adversarios implacables de cuanto no sea vibración constante y juventud eterna...” (79).

Se trataba, sin duda, de la visión de un Vázquez Díaz que presentaba diferentes etapas de su trayectoria pictórica y que ahondaba en el gusto del público bilbaíno por su sentido cromático y por su voluntad de construcción, tan apreciados por ejemplo en Arteta, Iturrino o Echevarría. Incluso se advertía en sus métodos, por primera vez, una aproximación al cubismo (80) de ahí su simplicidad y sintetismo, a la vez que una tendencia hacia nuevas figuraciones:

“Siendo mucha la diferencia de unos lienzos a otros observamos, sin embargo, en todos ellos las mismas preocupaciones directrices. La primera, la de la construcción sobria y fuerte de las figuras y del ritmo y del arabesco total del cuadro. Vemos al pintor luchar bravamente por dominar las dificultades de realización y por depurar cada día su concepto de la forma. La otra preocupación, a caso menos temporal, es la del color.

Toda la gracia y toda la delicadeza que la moderna pintura francesa ha traído al sentido cromático... Y es curioso observar cómo su preocupación constructiva ha llevado a Vázquez Díaz a aceptar maneras algo más que simple sensación cromática, para quien el volumen y la línea tengan un valor no tendrá más remedio que resolverlos bajo la influencia cubista...” (81).

Ante los ojos del público bilbaíno Vázquez Díaz presentaba unas obras con tendencias similares a las que ya se habían podido contemplar en 1919, en la Primera Exposición Internacional de Pintura y Escultura, principalmente en las composiciones de Cézanne, Georges Dufrenoy, Othon Friesz, Paul Gauguin, Van Dongen, Van Gogh, André Lhote, Claude Monet, Matisse, Renoir, Seurat, Vuillard, Picasso, Francisco

Iturrino, Valentín y Ramón Zubiaurre, Antonio Guezala, etc, influencias que ya en el catálogo a la Exposición del Majestic Hall hacían exclamar a Gabriel García Maroto: *“es un español afrancesado, es decir injerto en europeo, libre, por tanto, de la grave influencia de nuestras tradiciones estéticas - de las cuales es conocedor y estimador, pero no esclavo- y que puede ofrecer, y ofrece, el acervo común, algo que es moderno y eterno”* (82).

*“Sintética, esquemáticamente - se publicaba desde la revista **Hermes** -, podría decirse de la pintura de Vázquez Díaz: Fuerza y sobriedad - ese sobriedad afinada y justa de las sensibilidades maduras-, matices delicados y armoniosos, libres de toda exaltación cromática y, en todo caso, muy lejos de los efectismos estériles; calidades perfectamente dadas, fluidez y precisión de líneas... El estudio arquitectónico de sus paisajes, ese procedimiento con que trata sus figuras, trabajando la masa, buscando los planos amplios y esculturales; su facultad simplificadora, todo ello constituye la franca tendencia hacia la pintura mural que a nuestro juicio y en último término, debe ser la tendencia definitiva de la pintura”* (83).

Estos juicios o similares se repetían en la prensa bilbaína, para la cual el arte de Vázquez Díaz se distinguía ante todo por su modernidad y su aceptación en los círculos artísticos (84). Otros críticos, como Rafael Sánchez Mazas, al hablar de la transfiguración de la materia en los lienzos de Vázquez Díaz consideraba la continuidad normal de su pintura con la evolución natural de la pintura pero con una medida justa que llevan, sin duda, a apartarse de las extravagancias vanguardistas y a crear una plástica personal y renovadora capaz de calar hondo en el gusto bilbaíno, principalmente en la realización de sus retratos (85).

El éxito personal que alcanzó Vázquez Díaz en Bilbao fue recogido también por Paul y Almarza en un artículo para el diario *El Figaro* de Madrid, en donde se reflejaba

la opinión del artista por su buena acogida en Bilbao, además de servirle como salvoconducto para inaugurar de nuevo en la capital: “*¡Qué diferente de Madrid la mentalidad de este Bilbao, y qué aplauso más sincero y entusiasta el de estos artistas y escritores para mi obra! ¡Cómo me he acordado de usted y qué contento de este éxito único que he tenido en España! Toda la prensa elogia, y los ricos compran. Ahora han encabezado los artistas una suscripción para que dos de mis obras se queden en este Museo. Yo no sé cómo agradecerse. Esto no pasaría en Madrid, donde hay tanta envidia y tanta bajeza*” (86).

XI.4. CONSOLIDACIÓN DE VÁZQUEZ DÍAZ EN EL AMBIENTE MADRILEÑO: LA EXPOSICIÓN DE 1921 EN EL PALACIO DE BIBLIOTECAS Y MUSEOS

Un año después, en marzo de 1921, prepara su segunda exhibición individual ante el público madrileño. Esta vez tendría lugar en la sala del Palacio de Bibliotecas y Museos, junto a las esculturas de su mujer, Eva Aggerholm (87). La importancia de este nuevo intento venía aumentada por el prólogo del catálogo, escrito por Juan Ramón Jiménez, y si la muestra del Majestic Hall en Bilbao estuvo protagonizada por un catálogo presentado por Gabriel García Maroto y Margarita Nelken, ahora “*el maestro de la poesía lírica moderna en España ha escrito unas admirables ideas estéticas, de carácter urgente como él las subtítula*” (88).

La nueva modalidad lírica de Juan Ramón Jiménez venía, desde hacía tiempo, propagándose por el campo de las artes literarias. Ya en 1917, en paralelo a las nuevas tendencias artísticas que miraban hacia la depuración de los lenguajes plásticos europeos como Francia, Alemania e Italia, el propio R. Cansinos Assens observaba en la obra del onubense, “*un inimitable combinador de matices, que en sus crepúsculos líricos sabe formar tenues*

gamas de tonalidades, en que las cosas se nos revelan con las calidades de la pintura más fina. Un día... Juan Ramón Jiménez vió las estrellas verdes. Este es el verdadero cromatismo literario” (89).

Desde 1902 a 1916, Juan Ramón Jiménez se encontraba unido a la lírica del modernismo; con la publicación en 1917 de *Diario de un poeta recién casado* (90) iniciaba un cambio hacia una nueva expresión de los sentimientos ligada a un afán de depuración formal, que para Cansinos Assens, “reanima su arte en una vigilia de expectativas sacras, se acompasa con un ritmo más nuevo y se hace digno de acaudillar, con el tirso de una renovada primavera, a los jóvenes poetas que ahora intentan hacer de la obra de arte una cerebración intermedia... Mientras los demás poetas de su dorado novecientos parecen haberse adormecido en una terrible perfección, Juan Jiménez, siempre divinamente inquieto, desde su isla de Patmos hace esta ofrenda al irrefrenable ardor de los novísimos” (91).



Interior de la Exposición de Vázquez Díaz en el Palacio de Bibliotecas y Museos
(*Blanco y Negro*, Madrid, 8-5-1921)

Esta consagración de Juan Ramón Jiménez proporcionó a Vázquez Díaz uno de los apoyos que necesitaba para triunfar en Madrid. Conocidos desde su juventud por tierras sevillanas, prologó para su amigo un extenso estudio de numerosas ideas estéticas que titulaba *Ideas para un prólogo (urgente)*. Se trataba, dijo el crítico de arte Francisco Alcántara, de *“todo el problema del arte moderno, planteado por un poeta exquisito, y que será recibido con respeto por los técnicos de las artes plásticas”* (92). Juan Ramón Jiménez comenzaba en el arte impresionista como un periodo necesario para la evolución de la pintura “moderna” paralelo a la evolución literaria de sus poemas. *“Desde el impresionismo, - dice J. Ramón Jiménez - se han pintado en España, sin duda, cosas excelentes y hasta cosas majestrosas, si se quiere; pero que no responde, digo, a proceso evolutivo, creador; que nada han añadido - y han restado, por lo tanto - en afinamiento, en delicadezamiento sensual, a nuestra pintura fea, ‘antipática’, plebeya, oscura, aunque parezca clara a veces; que nada han excitado hacia la unidad de los sentidos - hallazgo del impresionismo -, hacia el arte completo”* (93).

El arte de Vázquez Díaz era considerado por el poeta como el resultado de la evolución de las influencias parisinas de diferentes artistas que como Renoir, Cézanne o Gauguin le habían dotado de un arte en pleno cambio y renovador. A pesar de sus dotes como pintor pasó por una etapa *“en ese abierto montón famoso y laureado del fácil nacionalismo pictórico, los rearmadores ladrilleros de Castilla rancia, los adormilados del castellanismo forzoso”* (94). La vuelta al clasicismo, como veremos en el siguiente capítulo, iniciada ya desde 1917 con Picasso y su viaje a España tras los pasos de los Ballets Rusos se consolidaría en la Península como uno de los orígenes del regreso al orden que ya mostraba Picasso en los dibujos publicados por la revista catalana *Vell i Nou*, concomitante con la pintura

de algunos noucentistas como Sunyer, según Eugenio Carmona, esta pintura *“independiente, pero acrisolada en el clasicismo mediterráneo y conocedora de algunos recursos de lenguaje cubista, fue también propuesta como la tendencia de más rigurosa actualidad, una vez acabada, como algunos creían, la época de las experimentaciones de vanguardia”* (95).

Este nuevo modelo poético y artístico era para Ramón Jiménez uno de los escasos síntomas de modernidad ya que *“nuestros pintores, hoy todavía, exceptuando un pequeño grupo, catalanes en su mayor parte - Sunyer, el gran sensitivo, sobre todos; Nogués, el rítmico, el dinámico delicioso; no es preciso nombrar al expatriado andaluz Picasso -, son repetidores, trasuntistas, caricaturistas aliricos de los ‘clásicos normales’; y su triste obra es labor sin invención ni trascendencia, expresión de huecos, de vacíos; ni el ayer, porque ayer ya no existe hoy en el tiempo, ni el hoy.... Clasicismo es virtud del presente y del futuro, no sólo del pasado”* (96). Motivo éste por el cual apuntaba en el prólogo que el arte del pintor nervense estaba dotado de un clasicismo que le hacía ser innovador y revolucionario al mismo tiempo. *“Si queremos ser ‘clásicos’, - dice Ramón Jiménez - hemos de encontrar en nosotros mismos, sin consejo ni ayuda, nuestro propio y único clasicismo”* (97).

Sin embargo, y a pesar de presentarse de nuevo en la capital de la mano del poeta, tampoco esta vez Vázquez Díaz consiguió la atención del público y la crítica, aunque para el pintor esta exhibición del Palacio de Bibliotecas y Museos marcaba el comienzo de un periodo que, por un lado, coincidía con el pleno apogeo del ultraísmo, en el cual se va a introducir y participar con sus dibujos en revistas (98) y, por otro, se advertía en las artes plásticas el intento de un aire renovador reflejado en “un retorno al orden” que se concretaría, en 1925, con la Exposición de Artistas Ibéricos en el Retiro (99).

El público y la crítica madrileña habían conseguido, con su pasividad ante la Exposición de Vázquez Díaz y, en otras ocasiones, con sus juicios negativos, como en los años anteriores a diferentes exhibiciones de arte como vimos en el capítulo anterior, estancar una vez más toda pretensión de renovación artística. Gabriel García Maroto, desde el núm.1 de *Índice* revista apadrinada y dirigida por Juan Ramón Jiménez, no olvidemos, se lamentaba de esta situación:

“Como consecuencia de esta falta de atención hemos podido presenciar con tristeza el vacío con que los más obligados en apariencia a fomentar todo intento de evolución artística en nuestra patria han conseguido ahogar la eficacia de la Exposición de Vázquez Díaz, celebrada recientemente... Pintura la suya apoyada en lo que de objetivo y formal tiene el post-impresionismo, pintura luminosa, de formas y ritmos claramente iniciados y resueltos, de color fácil a la comprensión normal, de paleta limpia, de arabesco gracioso... la crítica y el público a que nos referimos no ha hallado, salvo excepciones muy contadas, merecimientos suficientes en la obra expuesta para un aplauso razonado y alentador... pero queremos afirmar lealmente la injusticia, de inmediatos perjuicios para nuestro arte en formación, que se comete al no aceptar con cariño y agradecimiento sus aportaciones valiosísimas.

Insistiremos, no nos cansaremos de insistir, en la necesidad de una atención más fina, más comprendedora, para todo movimiento artístico, de matiz poco familiar, que se ofrezca a nuestra producción estética actual, que no trocará su expresión si no se nutre convenientemente con las aguas vivas y revueltas de las teorías contemporáneas” (100).

Como hemos visto, la presencia activa del arte moderno de Vázquez Díaz en Madrid comprendió varios periodos que la crítica dividió en diferentes épocas: 1911-1917 y 1917- 1921 (101); 1911-1915 y 1913-1921 (102) y 1911-1915 y 1916-1921 (103). Sin entrar en polémica sobre las obras realizadas hasta la exhibición del Palacio de

Bibliotecas y Museos destacamos las que mayor interés causaron: *Unamuno* (Exposición en el Majestic Hall de Bilbao), *Retrato de la esposa del pintor*, *El abogado Enriquez*, *La familia* (Exposición Salón Lacoste de 1918), *El Cartujo* (I Salón de Otoño, octubre de 1920), *Aldea Vasca* (Exposición Salón Lacoste de 1918), *Pescadores vascos* (Exposición Salón Lacoste de 1918), dibujo de *Juan Ramón Jiménez* (Exposición Salón Lacoste de 1918), *Madre campesina*, *Desnudo de la cortina amarilla*, *Adolescente*, *La Lagarterana*, *Pueblo de mar*, *Torso de mujer*, y *Las madres*. De todas ellas, la crítica más conservadora vió en las obras del pintor - por sus influencias cezannescas desde 1911, y sus devaneos cubistas - que no podían “ni ellos ni ninguno de los demás cuadros, significar nada nuevo que responda a un espíritu actual, ni que añada absolutamente nada a lo ya conocido. La ideología moderna no tiene representación alguna, y sería inútil quererla buscar en una manera nueva de ejecución, ello sería tomar lo accesorio como fundamental. El verdadero arte innovador ha de responder al carácter intrínseco de un época, ha de cristalizar un sentimiento que entre en la conciencia de la sociedad más o menos latente; no basta, ¡qué ha de bastar!, apartarse de lo trillado y retroceder a lo primitivo, hay que traer un destello de genio, algún elemento de belleza no apreciado antes y una nueva expresión característica” (104).

“Estamos convencidos - concluía el crítico - de que esa pesadilla pictórica durará muy poco, y de que Vázquez Díaz volverá, si no a lo antiguo, a un arte en el que entren como elementos fundamentales la observación de la Naturaleza, del alma humana, y la emotividad del verdadero artista. Todo aquello que no nazca en estas fuentes de inspiración ha de ser pasajero” (105).

Esta segunda exhibición de sus obras en la capital madrileña, considerada por algunos como el atisbo hacia el resurgimiento de un nuevo clasicismo, fue también conceptuada como “arte moderno”, apreciación que se encuadra como prolongación de

la dicotomía que había existido entre los términos moderno y ultramoderno que se barajan el discurso de las Bellas Artes españolas entre 1915 y 1919. En consecuencia, nos encontramos a partir de 1920 con un nuevo enfrentamiento terminológico, una “vuelta al orden” basada en el clasicismo y los realismos de nuevo cuño originarios de Francia, Alemania e Italia, en el que participarían tanto los defensores del “arte nuevo”, por ejemplo, en las actuaciones de muchos de los integrantes del ultraísmo, como Bores, Barradas o el propio Vázquez Díaz, como los pintores que, formados en la tradición española o en las enseñanzas académicas, habían encontrado en esa figuración contemporánea la posibilidad de renovar fácilmente el aspecto externo de su arte.

Por el contrario, Juan de la Encina mantiene que Vázquez Díaz seguía dentro de aquellas escuelas, estilos o tendencias que actúan *“a la sombra del ‘impresionismo’ - hecho artístico limitadísimo y ya pasado, aunque fecundo en consecuencias -, como a la sombra del clasicismo, se pueden albergar muchas ineptias; y no cabe duda que se ha formado ya un academicismo impresionista contra el que cual conviene prevenirse, y más aquí, donde apenas hemos participado de los movimientos artísticos habidos en Europa a partir de la aparición de Eduardo Manet y los otros impresionistas de primera hora”* (106).

Este “arte moderno”, que es para Juan de la Encina *“un repertorio de temas de pintura moderna”*, conectaba con el arte de Vázquez Díaz *“por una herencia cromática del impresionismo y algo de su técnica; de otra, el concepto arquitectural del cubismo. Busca Vázquez Díaz delicados desarrollos cromáticos, refinamientos de retina; pero, a la vez, quiere llegar a simplificaciones de forma que dejen la impresión de los planos y volúmenes arquitecturales. El tremendo problema que se propuso Cézanne: máximo de solidez y volumen unido a la extrema transparencia y variación de matiz en el color.*

¿Cómo lo ataca y lo resuelve Vázquez Díaz? Más bien con buenos propósitos. La forma es arquitectural y simple. Tal la intención. Pero le falta solidez. Vázquez Díaz no es constructor de puño fuerte. Su dibujo es gracioso, tiene querencia a las simplificaciones antiguas. Pero, ¿qué simplifica?... La síntesis de Vázquez Díaz no es síntesis de condensación, por densificación y apretamiento de visión y emoción - como verbigracia, las magníficas y todopoderosas del Tintoretto o los robustos intentos de Cézanne -, sino por un a modo de blandura y aflojamiento de la facultad perceptiva, que se complace en no pasar del primer término. En una palabra; su condición no es la de profundidad; pero le salva la gracia. Su indecisión para llegar a lo fundamental, al reducto arquitectónico, aparece embozada en finezas de color y en cierta graciosa disposición para alcanzar perspectivas pintorescas. Con la dramática del problema cèzanniano ha hecho Vázquez Díaz, como tantos modernos, una especie de pintura decorativa de primer plano..." (107).

Desde Madrid y tras pasar en octubre por el Salón de *La Nación* de Buenos Aires, donde exhibió su retrato de Rubén Darío, inauguró en diciembre su primera Exposición individual en Barcelona en las Salas Dalmau (108) para volver poco después a Madrid y continuar con sus intervenciones ese escenario artístico, como veremos en el siguiente apartado.

XI.5. NOTAS

(1) Posiblemente durante los meses de abril y mayo de 1918, ya que su primera muestra fue a principios de junio, en el Salón Lacoste, del día 8 al 22. Vid., Angel de Benito, *Vázquez Díaz. Vida y pintura*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1971.

(2) Angel de Benito (*Vázquez Díaz. Vida y pintura*, op. cit., p. 42) señala que en la primavera de 1916 Vázquez Díaz inicia su viaje hacia París aunque se quedaría unos meses en Fuenterrabía hasta su partida definitiva.

(3) Julián Gállego, “El París de Vázquez Díaz”, *Vázquez Díaz*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Banco de Bilbao, mayo-junio 1982, p.18.

(4) Ángel Benito, op. cit., p. 13.

(5) Julián Gállego, op. cit., p. 17.

(6) *Ibid.*,

(7) Otros investigadores sitúan la fecha de esta exposición en 1911. Francisco Garfias, *Vázquez Díaz*, Madrid, Ibérico Europea, 1972, p.263 y Julián Gállego, “El París de Vázquez Díaz”, *Vázquez Díaz*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dir. General de Bellas Artes y Banco de Bilbao, 1982, p. 1917.

(8) Francisco Alcántara, “Los cuadros de Vázquez Díaz en el Salón Lacoste”, *El Sol*, Madrid, 14-6-1918.

(9) *Ibid.*,

(10) *Ibid.*,

(11) Vid., *Vázquez Díaz (1882-1969)*, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, febrero-marzo 1990, Granada y *Vázquez Díaz*, Ministerio de Cultura Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Banco de Bilbao, mayo- junio 1982, Madrid.

(12) Vázquez Díaz a pesar de encontrarse aún en París, según el catálogo a la exposición de la muestra se encontraba afincado en la capital de España, en la calle Rodríguez San Pedro, núm 7.

(13) En esta muestra de 1917 destacó, sobre todo, por el tríptico de las tres ciudades francesas *Verdun, Arras y Reims* destruidas por la guerra. Al lado de dos retratos, *Rodin* y *Rubén Darío*, fechados en 1912, además de *El hombre de la capa gris* y *Miriamme de Versailles*.

(14) Cfr., Francisco Garfias, *Vázquez Díaz*, Madrid, Ibérico Europea, 1972, p.263.

(15) Aparece una foto de esta exposición en *Heraldo de Madrid*, 4-10-1916.

(16) Vid., Capítulo V. Arte y Política en España durante la Primera Guerra Mundial: La Exposición de Legionarios de 1917.

(17) Vid., Francisco Garfias, op.cit., p. 265.

(18) Vid., Capítulo IX. La Exposición de los pintores polacos en el Ministerio de Estado (1918).

(19) Francisco Alcántara, “Los cuadros de Vázquez Díaz en el Salón Lacoste”, op.cit.,

(20) Anónimo, “Noticias”, *La Acción*, Madrid, 23-6-1918.

(21) Anónimo, “La vida artística. Noticias”, *El Sol*, Madrid, 3-6-1918.

(22) Rafael Domenech, "Exposiciones de Arte", *ABC*, Madrid, 27-6-1918.

(23) Jaime Brihuega, *Las Vanguardias artísticas en España. 1900-1936*, Madrid, Istmo, 1981, p. 206.

(24) Es interesante cotejar esta primera recepción del arte de Vázquez Díaz con la posterior evolución de la crítica de arte. Vid., apartados XI.3 y XI.4.

(25) Angel Benito, op. cit., p. 119.

(26) Seguramente que estos artículos a los que se refiere Francisco Alcántara en relación con su exposición en 1910 en la Galería Chevalier remitan al prólogo del catálogo realizado por Henri Barbusse. Vid., Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936*, Madrid, Alianza, 1995, p. 618.

(27) Las intervenciones de Vázquez Díaz en la revista *Mundial* que dirigía Rubén Darío datan de 1912 bajo el título *Los hombres de mi tiempo*.

(28) Este dato que recoge Francisco Alcántara sobre el posible conocimiento de las obras de Vázquez Díaz en tierras americanas, que por el momento no hemos podido corroborar, sería una de las primeras noticias sobre un probable viaje o envío de cuadros a dicho lugar. No obstante, es muy probable que esta referencia haga alusión a su introducción en los círculos hispanoamericanos de la capital parisina. Precisamente, en

uno de los artículos que Vázquez Díaz escribiría para el *ABC* en la década de los cincuenta y sesenta se menciona: “*Allí conocí a Rubén Darío, Amado Nervo, Lugones, Manuel Machado, Larreta, Banafoux, Francisco y Ventura, García Calderón, Cristóbal Botella, V. García Martí, hermanos Guido, Manuel Ugete y Paul Brular; a pintores y escultores de nuestra América*”. Vázquez Díaz, “Gómez Carrillo”, *ABC*, Madrid, 13-VI-1958.

(29) Entre sus posibles muestras en Londres hasta hoy se conoce tan sólo la celebrada en 1913 en Grafton Gallery. Vid., Joaquín de la Puente, *Vázquez Díaz*, Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad, 1990.

(30) Francisco Alcántara, “Los cuadros de Vázquez Díaz en el Salón Lacoste”, op.cit.,

(31) Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Alcor, 1948, p.223.

(32) No obstante pasaría a ser recordado por Moreno Villa como: “*Un caso dramático. Un andaluz que quiso hablar francés y tan pronto le hablaba a uno de tú como de usted. Un gran dibujante y un pintor de finas armonías, pero vacío, por no saber a qué carta quedarse. En realidad quería romper con el zuloaguismo. Su drama se lo dió la época. Fue el eslabón entre ese 'ismo' y lo realmente nuevo*”. José Moreno Villa, *Vida en claro*, El Colegio de México, 1944, p.169.

(33) Correa Calderón, “Los grandes artistas españoles”, *La Renovación española*, Madrid, 15-8-1918, p.9.

(34) Al respecto Vázquez Díaz declaraba:

“¿Que por qué soy francófilo?

Ante todo, porque soy latino y porque he vivido en Francia mis últimos doce años; por el grande amor que siempre tuve a este pueblo y a su arte.

Su civilización, su cultura, sus museos me han enseñado mucho, y a Francia estoy agradecido. Las santas Bélgica, Reims me ha hecho odiar a Alemania; todo mi amor y admiración están al lado de Francia, la sublime, la heroica. Si no fuese francófilo de siempre, sus heridas sagradas me atraerían hacia ella.

*Francia representa el supremo ideal, y los que no amen a Francia son enemigos de la Humanidad. ¡Salve, Francia inmortal! ”. Xavier Bóveda, “¿Por qué es usted francófilo? Los intelectuales dicen... Daniel Vázquez Díaz”, *El Parlamentario*, Madrid, 14-8-1918.*

(35) Vid., Capítulo IX.4. Crítica a los artistas polacos en Madrid.

(36) Ballesteros de Martos, “Noticias artísticas”, *Cervantes*, Madrid, junio de 1918, pp.145-148 y “Daniel Vázquez Díaz”, *La Mañana*, Madrid, 22-6-1918.

(37) Ramón Pulido, “De arte. Exposición Vázquez Díaz”, *El Globo*, Madrid, 16-6-1918.

(38) José Francés, “La pintura apasionada de Daniel Vázquez Díaz”, *El Año Artístico*, Madrid, junio de 1918.

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

(40) José Francés, “La pintura apasionada de Daniel Vázquez Díaz”, op.cit.,

(41) Juan de la Encina, “Exposición Vázquez Díaz”, *España*, Madrid, 27-6-1918.

(42) J. Villarroel, “Un retrato de Rubén. Exposición Vázquez Díaz”, *El Mundo*, Madrid, 29-6-1918.

(43) Edelye, “De arte”, *El Liberal*, Madrid, 17-6-1918.

(44) José Francés, “La pintura apasionada de Daniel Vázquez Díaz”, op.cit., También aparece el mismo artículo “Daniel Vázquez Díaz”, en *La Esfera*, Madrid, 30-11-1918.

(45) Correa Calderón, “Una intensa emoción”, op. cit.,

(46) Navarro Larriba, “La obra pictórica y los dibujos y aguafuertes de Vázquez Díaz”, *El Parlamentario*, Madrid, 28-8-918.

(47) Referente a este tema Angel Vegue y Goldoni publicaba: “*Lo más que importa es depurar su sensibilidad con la busca del matiz nuevo. Tras la costrosa capa de materia, se advierten acordes felices, sobre todo en las notas de paisaje... En ella se esconde el peligro, que evitará el Sr. Vázquez Díaz en cuanto se lo proponga, ya que le suponemos de una condición artística nada vulgar, según acreditan sus aguafuertes de la guerra, hondas y de trágica hermosura*”, en “Exposiciones”, *El Imparcial*, Madrid, 23-6-1918.

(48) José García Mercadal era uno de estos críticos que apoyaba dicha opinión: *“no parecen de Vázquez Díaz. Parece imposible que sean obra de una misma persona las pinturas aquellas ante las cuales es difícil contener la carcajada, y aquellas cabezas ante las cuales es también difícil no dejarse arrebatar por el asombro y por entusiasmo.*

Ante las pinturas, quisiera uno tener confianza con el artista para pedirle que nos dijera con toda sinceridad si no se trata de la broma de un andaluz. Ante las cabezas, en cambio, se sienten unas ganas muy grandes, muy grandes, de robarlas, ya que no cuenta uno con billetes del Banco bastantes para adquirirlas. ¡Señores, qué pinturas! ¡¡Señores, qué cabezas!!!”, en “Daniel Vázquez Díaz”, La Correspondencia de España, Madrid, 15-6-1918.

(49) J. Blanco Coris se manifestaba de la siguiente manera: *“Desde el retrato del cura D. Silvestre hasta la vista del canal, al atardecer, va degradándose el artista para no ver la última obra sino una impresión infantil del natural, algo de eso que realizan todos aquellos principiantes que comienzan a hacer pinitos con la paleta, ofreciéndose esa pintura cándida, sosa y amanerada que en vano se empeñan en poner de moda los obsesionados o interesados en desprestigiar al Arte y a los artistas que cultivan el clasicismo y las escuelas racionalistas de todos los tiempos.*

Esperemos que el artista, que lleva dentro el espíritu de un dibujante colosal y de un colorista castizo, se arrepentirá muy pronto de haber emprendido la ruta del modernismo exótico y volverá a ofrecernos su personalidad artística poniendo en sus futuras obras toda la fogosidad y calidades de su temperamento meridional”, en “Exposición Vázquez Díaz”, Heraldo de Madrid, 8-6-1918.

(50) Edelye, op. cit.,

(51) José Francés, “La pintura apasionada de Daniel Vázquez Díaz”, op.cit.,

(52) Dionisio Cruz, “Vázquez Díaz el espiritual”, *La Nación*, Madrid, 27-6-1918.

(53) Cfr., Julián Gallego, op. cit., p. 16.

(54) Probablemente, este retrato de Rubén Darío, así como algunos de los que se presentaron en esta muestra de 1918 en Salón Lacoste, se pueden fechar hacia la década de los diez, puesto que en 1912, Vázquez Díaz comienza su serie *Los hombres de mi tiempo*, en la revista *Mundial (Mundial Magazine)*, París, publicaciones Leo Merelo y Guido, Blvd. des Capuccines, 1912). En esta revista publicó los dibujos de José Enrique Rodó, núm.9 de enero; Maniel Ugarte, núm. 10 de febrero; Alfonso XIII, núm. 11 de marzo; F. García Calderón, núm.12 de abril; Enrique Gómez Carrilo, núm.14 de junio; General Reyes, núm 15 de julio; Rubén Darío, núm.16 de agosto. Esta sección contaba además con un texto de Rubén Darío. Vid., Angel Benito, op.cit., p. 111.

(55) Este dibujo de Rodin posiblemente fue realizado en 1912 cuando Vázquez Díaz, según Julián Gállego, “*gracias a un matrimonio de escritores puede dibujar del natural la cabeza del escultor, una tarde en julio, en el hotel Biron (Hoy Museo Rodin)*”. Julián Gallego, op. cit., p. 16.

(56) J. Villarroel, op. cit.,

(57) En relación con este tema el crítico de arte Perdreau opinaba: “*los dibujos de Vázquez Díaz parecen ejecutados por un escultor, pues el artista pone especial cuidado en hacer resaltar los contornos, y busca el acuse de la forma. Es lástima que en algunas obras decaiga bastante esta*

tendencia apuntada, y se nota cierta vulgaridad...”, en “Exposición Vázquez Díaz”, *La Acción*, Madrid, 15-6-1918.

(58) Correa Calderón, op. cit.,

(59) Javier de Bengoechea, “El paisajismo en Vázquez Díaz”, *Vázquez Díaz*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Banco de Bilbao, mayo-junio 1982, p.30.

(60) Al respecto Correa Calderón escribía: “*¡Cuántas veces no habíamos visto nosotros estos magníficos retratos escultóricos, en las revistas que pasaban cada semana, hasta contemplarlos ahora desde cerca!*”, en “Una intensa emoción. Daniel Vázquez Díaz”, op. cit.,

(61) En cuanto a este tema la crítica afirmaba: “*La cabeza del insigne Rodin es un dibujo vigoroso y con mucho carácter. Del poeta J. R. Jiménez hay otra cabeza, a mi juicio, la mejor de la serie expuesta; bien modelada y demostrando gran dominio de la línea*”. Perdreau, “Exposición Vázquez Díaz”, op. cit.,

(62) Navarro Larriba, op. cit.,

(63) Correa Calderón, op. cit.,

(64) En esta entrevista Vázquez Díaz exponía: *“Quiero instalarme en Madrid y pienso hacer una Exposición general de mis pinturas, que no son conocidas en Madrid, si es posible, para fines de año.*

- ¿Qué concepto tiene de la pintura?

- Que es un arte muy difícil y maravilloso y que no es comprendido por todos los críticos.

-¿Cuáles son sus normas estéticas?

- Quiero hacer una obra que interese, sin que sea necesario confesar que se ha hecho con sinceridad. Pretendo dar la mayor cantidad de emoción y belleza. Esto es lo que persigo y quisiera conseguir. Quiero desarrollar mi personalidad y conservarla, sin dejarme influir de lo que han hecho los demás artistas. Tengo afán de buscar siempre, sediento del más allá, enemigo de repetirse. Este espíritu mío, un poco inquieto, se rebela de hacer siempre lo mismo, como una cosa aprendida, que se repite al pie de la letra.

No. Ya lo dijo el divino D’Annunzio:

Rinovarse o morire.

-¿Cuáles son sus maestros espirituales?

-En arte, los maestros que más interesan son los primitivos.

-¿Qué opina de los pintores clásicos?

-Los pintores clásicos llegaron a un alto grado de perfección y de savoir faire. Fueron maestros del arte de pintar, que dominaron la técnica y que dejaron obras perfectísimas. Mi predilección, entre ellos, está en el Greco y Goya, además de los venecianos. Aquellos fueron un tanto desiguales, cualidad de casi todos los genios.

-¿Qué piensa sobre grandes pintores contemporáneos?

-Después de los primitivos, los pintores que más me interesan son los modernos, entendiendo por modernos los impresionistas franceses y sus continuadores. Estos hacen belleza plástica, no vuelven la cabeza atrás y conserva cada uno su personalidad aparte, cualidades que les hacen más raros e interesantes.

-¿Y de los españoles actuales?

-Hay en España iniciada una renovación que dará, sin duda, un arte nuevo. Tardará mucho en florecer, quizá, pero creo en ello". Correa Calderón, op. cit.,

(65) La asistencia de Barradas a la muestra de Vázquez Díaz lo atestigua la fotografía que publicó el semanario *Mundo Gráfico*, el 19 de junio de 1918.

(66) Correa Calderón, op. cit.,

(67) Javier Pérez Segura ha estudiado las actividades de la Sociedad de Artistas Ibéricos en su tesis doctoral *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936)*, Madrid, Universidad Complutense, 1997.

(68) José Francés, "La Exposición del Círculo de Bellas Artes", *El Año Artístico*, Madrid, junio de 1918.

(69) *Ibid.*,

(70) J. Blanco Coris, "XIII Exposición de Bellas Artes", *Heraldo de Madrid*, 15-9-1918.

(71) *Vázquez Díaz*, Ministerio de Cultura Dirección General de Bellas Artes, Banco Bilbao, Madrid, mayo-junio 1982, p. 127.

(72) Angel Benito, op. cit. p. 134.

(73) Ibid.,

(74) Ibid., p.138.

(75) Javier González de Durana, “ La invención de la pintura vasca”, *Centro y Periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*, Ministerio de Cultura, Madrid-Bilbao 1993-1994, p.402.

(76) Juan de la Encina, *El Pueblo Vasco*, 20-9-1919 y la revista *España*, en Javier González de Durana, “La invención de la pintura vasca”, *Centro y Periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*, Ministerio de Cultura, Madrid-Bilbao 1993-1994, p. 402.

(77) Así lo afirmaba Miguel Gaztambide “Pocas novedades ofrece nuestro Bilbao en la entrada del año 20. Pasado, en gran parte, aquel delirio bursátil con que se distinguieron los meses del 19, las tertulias ofrecen menores peligros a los no iniciados en los secretos de la Gran Sinagoga, y para quienes el constante conversar sobre temas más misteriosos que la Cabala y el Talmud tenía ya un tanto amoscados. Los comentarios sobre las exposiciones de Pintura, las conferencias más o menos culturales, los conciertos de la Filarmónica y tal que otro discreteo político, pueden volver a ser planeados, haciendo de nuestras conversaciones algo no exclusivamente usurario que, sin duda alguna, las ennoblece... Claro está que todo, a fin de mes, cedió en interés ante las elecciones municipales, que no hay afanes culturales, ni nada que se le parezca, capaces de contrarrestar las sabrosidades de un chismorreo electoral, sobre todo en determinados círculos”, en “La vida en Bilbao”, *Hermes*, Bilbao, enero de 1920.

(78) Ph, "Una Exposición", *El Noticiero Bilbaino*, Bilbao, 12-3-1920 y en *El Liberal* de Bilbao, 7-3-1920 y 12-3-1920.

(79) J. Barrio y Bravo, "Apostillas a una Exposición -Vázquez Díaz-", *El Liberal*, Bilbao, 13-3-1920.

(80) Paul y Almarsa, "El arte de Vázquez Díaz", *El Figaro*, Madrid, 31-3-1920.

(81) Joaquín de Zuazagoitia, "En Majestic Hall. Vázquez Díaz", *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 17-3-1920.

(82) Angel Benito, op. cit., p.134.

(83) C. del L., "La Exposición de Vázquez Díaz", *Hermes*, Bilbao, marzo de 1920.

(84) El crítico de arte Juan Izquierdo afirmaba: "*Nos encontramos, pues... uno de los nombres que saborean el privilegio extraño de la aprobación de los iniciados... No sería descaminado hablar de Vázquez Díaz como del proceso romanticista francés. El sacrificio, la esperanza, la efusión, el reposo, las contemplaciones sencillas de las cosas, adquieren por él ese todo de exaltación, de alegoría, de solemnidad, que fuerzan a conmoverse con 'el más allá', alto y estable, luciente y reparador... notemos en sus aguas-fuertes novísimo 'cezzannismo', al igual de la morbidez y agilidad 'manetiana' en los dibujos. O sea que, para nuestras impresiones, un acendrado impresionismo ha dado la mano a este potente artista, como la voz el romanticismo galo, y que él ha llevado a fundir en la visual distinta de su espíritu*", en "Vázquez Díaz", *La Tarde*, Bilbao, 18-3-1920.

(85) Relacionado con este asunto Rafael Sánchez Mazas apinaba: *“Pues la evolución del pintor se acuerda con esta histórica evolución de toda la pintura. Cada vez va haciendo de la materia cosa más ingravida, más invadida de luz, más fina y más aérea sin que las virtudes constructivas se resientan. Ha habido un peligro en esto de la fineza de materia y la firmeza de construcción. Y ha habido pintores que cuanto más fina de luz y de color era su pintura, tanto menos era fuerte y construída. Y al revés. Cuanto más fuerte y construída más pesada y oscura. Vázquez Díaz ha sabido ser cuanto más fino y luminoso, más fuerte y más sabiamente constructor. En él se ha dado por una rara coincidencia, el progreso de la razón con la intuición pictórica. Las divisiones de sabios e intuitivos dibujantes y coloristas no han existido para él...”*

Hay en estos retratos pintada la bondad y un poco del enigma de las criaturas femeninas de Ibsen. Así creo que ha pintado Vázquez Díaz dos retratos de una dama danesa...”, en “Notas a la Exposición Vázquez Díaz”, *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 18-3-1920.

(86) Paul y Almarosa, “El arte de Vázquez Díaz”, op. cit.,

(87) Eva Aggerholm llega a España, tras pasar una larga estancia en París, con su esposo Vázquez Díaz. Sus orígenes daneses y su formación en el taller francés de Emilio Antonio Bourdelle crean un arte que para muchos críticos de la época fue calificado *“de notas íntimas, finas, de ilusionada exaltación luminosa, de un misterio accesible y fresco como el de las grutas de donde el agua y la luz se citan con la complicidad del silencio... Todo esto se dice para fijar la formación espiritual y técnica”* (Silvio Lago, “Eva Aggerholm”, *La Esfera*, Madrid, 7-5-1921.). Junto a su esposo expone en el Palacio de Bibliotecas y Museos y al igual que éste, Juan Ramón Jiménez le dedica una parte del prólogo, donde se la considera como una *“marinera de la escultura”* (José Francés, “La Exposición Vázquez Díaz. Un prólogo de Juan Ramón Jiménez”, *El Año Artístico*, Madrid, abril 1921). Desde su

llegada a Madrid, comenzó numerosos trabajos, entre ellos *El monumento a los padres*, *Cabeza en bronce de Rafaelita*, *Dolor*, *Cleopatra*, *Pureza* y *Magdalena*, obras que probablemente estuvieron en la exhibición del Palacio de Bibliotecas y Museos. De todas ellas podemos identificar dos a través de las fotografías de prensa: *El ángel del dolor* y *Monumento a los padres* (José Francés, “Arte y Artistas”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 4-5-1921). Esta última fue presentada también en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1920.

(88) José Francés, “La Exposición Vázquez Díaz. Un prólogo de Juan Ramón Jiménez”, *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1921.

(89) Rafael Cansinos Asséns, “Ritmos y Matices”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 21-8-1917.

(90) Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, Madrid, Calleja, 1917.

(91) Rafael Cansinos Asséns, “Ritmos y Matices”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 6-1-1918.

(92) Francisco Alcántara, “Exposición Vázquez Díaz; El Palacio de Bibliotecas y Museos”, *El Sol*, Madrid, 26-3-1921.

(93) José Francés, “La Exposición Vázquez Díaz. Un prólogo de Juan Ramón Jiménez”,
op. cit.,

(94) Ibid.,

(95) Eugenio Carmona, “Itinerarios del Arte Nuevo 1910-1936”, *Ismos. Arte de Vanguardia (1910-1936) en España*, Guillermo de Osma Galería, Madrid, 1993, p. 17.

(96) José Francés, “La Exposición Vázquez Díaz. Un prólogo de Juan Ramón Jiménez”,
op. cit.,

(97) Ibid.,

(98) Vid., Capítulo XIII.4 Pertinencia de una plástica ultraísta.

(99) Javier Pérez Segura ha estudiado las actividades de la Sociedad de Artistas Ibéricos
en su tesis doctoral, op. cit.,

(100) Gabriel García Maroto, “Color y Ritmo”, *Índice*, Madrid, núm 1, julio de 1921,
p. 13.

(101) Francisco Alcántara, “Exposición Vázquez Díaz; El Palacio de Bibliotecas y
Museos”, op. cit.,

(102) E.G.Khiel, "Exposición Vázquez Díaz y Eva Aggerholm", *El Liberal*, Madrid, 8-4-1921.

(103) Angel Benito, op cit., p. 139.

(104) E.G.Khiel, op. cit.

(105) *Ibíd.*,

(106) Juan de la Encina, "El Arte Moderno", *La Voz*, Madrid, 30-3-1921.

(107) Juan de la Encina. "El Arte Moderno", *La Voz*, Madrid, 4-4-1921.

(108) C. Arbò, "Xerrameques artistiques", *L'Esquella de la Torratxa*, Barcelona, 30-12-1921.

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

Solana ocupa una situación muy especial dentro del ambiente artístico madrileño de estos años (1909-1922), siempre como el solitario creador, sin escuela y casi sin formación académica, de ahí su difícil emplazamiento; siguiendo las palabras de Valeriano Bozal, quien le sitúa “al margen” (1) de este entorno cultural, hemos querido dedicarle un pequeño apartado en el que se intentará analizar la recepción crítica de sus actuaciones en la capital, sobre todo, en lo referente a las exposiciones nacionales de Bellas Artes de 1915 y 1917.

Madrileño de nacimiento (2), en 1900 ingresaba en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando y cuatro años más tarde - con tan sólo 18 - exhibía sus primeras obras en la Exposición Nacional de Bellas Artes; el resultado no fue el esperado y su envío compartió el destino del de otros futuros maestros del arte español del s.XX, como Juan Gris o Sorolla: la marginación en la llamada Sala del Crimen. Pese a que ni ésta ni sus siguientes actuaciones en la capital - Exposición Nacional de Bellas Artes de 1906 y en la muestra del Círculo de Bellas Artes en 1907 - consiguen el fin deseado, sí hallan eco en la crítica especializada, que comienza a ocuparse del artista, en general con más tendencia a la consideración negativa. Entre 1909 y 1917 reside en Santander, en la vivienda que la familia poseía en dicha provincia, desde donde enviará sus cuadros para el certamen nacional de 1915, en el que presenta dos obras *Los caídos* y *Adoración a las cabezas de los mártires San Emeterio y San Celedonio*, la primera de las cuales levanta un gran revuelo entre el público y el Jurado, episodio que describe Margarita Nelken (3), por lo escabroso del tema: el interior de un prostíbulo en el que después de la orgía,

entre los rostros sin vida, sobresale, a la derecha en primer plano, la figura de un travestido.

Las imágenes de Solana presenta el más dramático y puro reflejo de la situación del momento, o de la parte marginal de ella, a diferencia, como señala Bozal (4), de los casticistas y regionalistas del 98 que defienden la visión de una España típica, folklórica y una soñada recuperación del mito de la Edad de Oro que, en sus aspectos de pureza e ingenuidad, encarnaba el mundo rural ante los ojos de los habitantes de la ciudad. A este respecto, Juan de la Encina sugería el por qué de la escasa recepción del arte de Solana entre los estamentos de las artes plásticas madrileñas:

“... siente predilección por lo bajo y repugnante; es pintor de la canalla y el vicio ínfimo. Sus lienzos podrían ser ilustración de algunas páginas acres de Baroja y Pérez de Ayala. Nosotros no conocemos en el arte español contemporáneo obra de más intensa aspereza que este lienzo terrible, ‘Los caídos’, como no sea la ‘Celestina’, de Zuloaga, o alguna de las mendigas o mozas de partido que pintara el malogrado Nonell. Por su fuerza y colorido nos recuerda a Goya - al Goya de las pinturas negras -. Pero cuando D. Francisco descendía a los círculos de los bajos fondos sociales, lo hacía en satírico de gran fantasía, y este Solana es un naturalista que apura el principio de la impasibilidad. Por eso quizá encalabrina nuestros nervios, y nos hace le abandonemos con tristeza sin encanto y vehemente deseo de limpiar nuestros ojos en espectáculo más puro” (5).

Esta prolongada incomunicación con parte de la crítica madrileña cambiaría en la siguiente Exposición Nacional de Bellas Artes, en 1917, que coincide precisamente con su regreso definitivo a Madrid y que inicia lo que algunos historiadores han llamado su periodo de plenitud, que ya recibiría un cierto reconocimiento crítico. En esta muestra,

Solana hacía partícipe a la crítica y al público estableciendo una reflexión con dos cuadros *La procesión de los escapularios* - por la que recibe medalla de tercera clase - y *Procesión de Semana Santa*. Pese que, como afirma García Mercadal, "*Gutiérrez Solana busca sus asuntos en los tenebrosos cuadros... aterrarnos con sus lienzos antipáticos, reflejo siniestro de ceremonias alumbradas por la superstición y enlazadas entre sí por el hilo del fanatismo*" (6), la verdad es que la nueva coyuntura, que será más favorable para el pintor madrileño con el paso de los años, puede deberse a otros factores, como la posibilidad de que en su obra se creyera ver la actualización, en versión siglo XX, de la pintura de asunto; consecuencia de esto, también su arte se aceptaría como dique de contención ante la crecida de las aguas vanguardistas, que en ese año 1917 ya contaban con varios episodios. Por último, y en el nivel de la experimentación formal, lo que Solana proponía hallaba algunos puntos de coincidencia tanto respecto a la tradición del siglo anterior como a la formulación del nuevo mapa de las figuraciones europeas, del llamado "retorno al orden".

Sus asuntos fueron identificados con los repertorios de la llamada "España negra", que ahondaba en rasgos populares y realistas a la vez que expresivos como reflejo de algunas tradiciones de la Península, si bien en nuestros días se tiende a separar los caminos intelectuales de Solana y de la generación del 98. En el primer cuarto de siglo, sin embargo, Francisco Alcántara podía apuntar en aquella otra dirección:

"Sí, existe una España negra; la España supersticiosa, la de los cultos patibularios, en arma de tristeza, de odio y de miedo a la luz, a las ideas luminosas y a los sentimientos expansivos, la que al través de nuestras ridículas revoluciones y estériles guerras civiles se mantiene firme y plantea de nuevo la cuestión; o ella, o la España liberal, moderna. Solana es un pintor de la España negra. Su pintura es profundamente expresiva, tiene algo de lo aterrador del mal que pinta" (7).

En los años veinte, Solana jugará un importante papel convirtiéndose en fuente de inspiración para algunos artistas de las generaciones más jóvenes. En 1920 publica un nuevo libro, *La España Negra*, y cuelga en una de las paredes del café de Pombo un retrato colectivo en homenaje a su gran amigo Ramón Gómez de la Serna y a los intelectuales que, como José Bergamín o Manuel Abril, estaban llamados a protagonizar algunos episodios sobresalientes de la cultura española en las décadas siguientes.



Solana, *La tertulia del café de Pombo* (1920)
(Óleo sobre lienzo, 172 x 214 cm.), MNCARS, Madrid

En 1921 se presenta al II Salón de Otoño, por el que recibiría una crítica en forma de caricatura por su obra *Las coristas* en la que se podía leer: “Nos coloca Solana unas coristas, que da miedo pensar en la conquista” (8)



Solana, *Las coristas* (c.1915)
Óleo sobre cartón, 65 x 80 cm.
MNCARS, Madrid



Caricatura de *Las coristas*
(*Gaceta de Bellas Artes*, Madrid,
1-10-1921)

En 1925, la recién nacida Sociedad de Artistas Ibéricos le consagrará con motivo de su primera Exposición, viendo en él al prototipo de artista que lucha, convencido, contra la crítica más tradicional y académica. Dos años después será otro de los promotores de "Ibéricos", Gabriel García Maroto quien, en *La nueva España 1930*, resume utópicamente la vida artística española y encuentra un hueco para la figura de Solana, al que sitúa junto a artistas del momento, como Barradas o Bores:

"Todo en este Museo de Madrid; toda la pintura que albergan estas cuatro salas, en más o en menos, aspira y cumple la razón central del arte plástico, es decir, no necesita, para precisar sin ahogos la plenitud de su naturaleza, sino de unas determinadas, concretas realidades de las que partir el cumplimiento esencial de sus fines vitales. El mismo Solana, a pesar de sus truculencias, de las literarias representaciones, de sus realismos agresivos, no sigue, en ignorancia de él, sino ambiciones de naturaleza estrictamente plástica, y sus pinturas, desprovistas de la ornamentación que las decora, enseñarán su estructuración pura, su materia noble, ese fondo esencial, insobornable, que no han podido deshacer las pintorescas vestiduras.

Doce pintores han rehecho Madrid, lo han transmutado, lo ofrecen nuevamente en estas cuatro salas... Y con Solana, y con Barradas, Bores, Maroto..., hasta doce artistas. Nada más; hasta este momento, los precisos" (9).

XII.1. NOTAS

(1) Valeriano Bozal, *Pintura y escultura española del s. XX (1900-1939)*, Summa Artis, Madrid, Espasa Calpe, 1992, p.535

(2) Vid., 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.

(3) Margarita Nelken, *Glosario (Obras y Artistas)*, Madrid, Librería 'Fernando F', 1917

(4) Valeriano Bozal, op. cit.,

(5) Juan de la Encina, "La Exposición de Bellas Artes", *España*, Madrid, 28-5-1915.

(6) J. García Mercadal, "Crónicas de la Exposición", *La Correspondencia de España*, Madrid, 4-6-1917.

(7) Francisco Alcántara, "Apertura de la Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, Madrid, 29-5-1917.

(8) Anónimo, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 1-10-1921.

(9) Gabriel García Maroto, *La nueva España 1930. Resumen de la vida artística española desde el año 1927 hasta hoy*, Madrid, Biblos, p.158-160.

XIII. CRISTALIZACIÓN DEL PRIMER PROYECTO COLECTIVO: EL ULTRAÍSMO

XIII.1. EL ULTRAÍSMO DE RAFAEL CANSINOS ASSÉNS (1883-1964)

Desde un punto de vista historiográfico el estudio del movimiento ultraísta supone la recuperación de un periodo que comprende en sus orígenes un ámbito literario y que, poco después, se encontrará anclado en las artes plásticas españolas de las década de los veinte. El estado de la cuestión parte de los años sesenta con el libro de Gloria Videla (1) convertido, hoy en día, en un clásico sobre el ultraísmo, al que seguirán los análisis de José María Barrera (2), Germán Gullón (3), José Luis Bernal (4) y Francisco Javier Díez de Revenga (5) en el terreno literario, mientras que en el ámbito artístico hemos de señalar como pioneros los primeros trabajos de Jaime Brihuega (6), Eugenio Carmona (7) y, recientemente, el publicado por Juan Manuel Bonet (8).

Todos ellos parten del mismo hilo conductor, el de Gloria Videla, sobre todo en lo que se refiere a los orígenes del movimiento en Madrid. Nuestro estudio pretende hacer alguna aportación más, intentando desglosar cuáles fueron los primeros pasos del movimiento, encarnados en su progenitor, Rafael Cansinos Assens, precisando algunos datos cronológicos e intentando determinar hasta qué punto el ultraísmo, como movimiento y como término, ocupa un lugar en el desarrollo de las artes plásticas españolas.

El ultraísmo, como una de las nuevas conquistas literarias españolas del s. XX, arraigó en la lírica del romanticismo del s. XIX, conoció el modernismo, se desarrolló en los años previos a la Gran Guerra, se difundió tras ésta y se extinguió a principios de la

década de los años veinte. De todos los condicionantes que gravitan alrededor del ultraísmo destacaremos uno en concreto, el de sus orígenes o, lo que es lo mismo, su introducción y expansión en la prensa madrileña a través de Rafael Cansinos Asséns. Para ello hay que trasladarse a las primeras décadas del s. XX, cuando el panorama de la literatura europea vivía momentos de verdadero cambio. Abolido el modernismo post-rubeniano gracias al dominio de corrientes irracionistas e individualistas, los poetas más decididos lanzan sus versos con la intención de construir un arte nuevo. Sobre los cimientos de los “calligrammes” de Apollinaire, las composiciones creacionistas de Pierre Reverdy y Vicente Huidobro o las manifestaciones dadá en el Cabaret Voltaire de Zurich dirigidas por Tristan Tzara, los ultraístas encuentran un nuevo valor poético en una época en la que proliferan manifiestos, conferencias, actos propagandísticos, movimientos artísticos - entre ellos los más tumultuosos, el cubismo y el futurismo - páginas artísticas y literarias en decenas de revistas: *L'Île sonnante*, *Écrits Français*, *Le Divan*, *Nord-Sud*, *Sic*, *Soi-même*, *Horizons*, *Les Marges*, *Soirées de Paris*, *Egoistic*, *Der Sturm*, *Die Aktion*, *Das neue Pathos*, *Die Revolution*, *Leonardo*, *La Voce*, *Lacerba*...(9).

Así nos encontramos desde los comienzos a Rafael Cansinos Assens quien, a pesar de la formación en la lírica del modernismo, empieza a realizar en los apartados de “Bibliografía” y “La Semana Literaria” en el diario *La Correspondencia de España* un extenso recorrido sobre la actualidad literaria, sobre todo española, con artículos que abordan las creaciones de Antonio Guardialo, José Mas, Luis Astrana Maris, José San Germán, Arturo Mori, Julio Casares, Valle-Inclán, Francisco Villaespesa, Antonio Machado, Alberto A. Cienfuegos, Germinio Medinaveitia, Pedro Emundo, Andrés

González Ruano, Enrique Mesa, Martínez Sierra, Amado Nervo, Enrique Gómez Carrillo, Luis G. Urbina, o Vicente Huidobro, etc. En mayo de 1917 se produce un cambio significativo que comienza incluso en el nombre de su sección literaria, desde entonces llamada “Ritmos y Matices” y, a veces, “Instantes líricos” desde donde continúa ocupándose de poetas como D’Annunzio, Rubén Darío, Antonio de Hoyos, Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, Blasco Ibañez, Ramón Menéndez Pidal, Fernando López Marín, Rufino Blanco-Fombona, A. Vidal y Planas, Manuel Machado, Antonio Rey Soto, Alvaro Armando Vasseur, Julio Herrera Reissig, G. Zaldumbide, etc.

Será en 1918 y tras la publicación de sus tomos de crítica *La nueva Literatura* en diciembre (1917), cuando comience a lanzar en sus artículos de prensa diaria su idea sobre un nuevo ísmo literario español, al que llamará ultraísmo. De esta manera, si hasta ahora habíamos tomado como punto de partida de este movimiento la referencia de Gloria Videla, la entrevista no fechada que Xavier Bóveda realizó a Cansinos Asséns en el Café Colonial para el diario *El Parlamentario* (el 27 de noviembre de 1918) podemos apuntar, ahora, una cronología mucho más temprana, los inicios del año 1918. De hecho, es curioso destacar que este movimiento designado con la palabra “Ultra” en su primer manifiesto, ya fue denominado en sus orígenes como “ultraísmo”, lo que nos aproxima a esa batalla terminológica entre lo ultramoderno, ultrarromántico, etc. de esos años (10). La definición pública, como ya se ha dicho, por parte de la gran mayoría de la crítica artística madrileña a los primeros hitos de vanguardia fue la de ultramoderno, que comprende básicamente los primeros ísmos europeos: fauvismo, futurismo y cubismo. Se establece, así, una de las primeras conexiones entre ultramoderno y ultraísmo. Los dos

pretendieron ir más allá de lo establecido pero el término ultramoderno había nacido antes que el ultraísmo por lo que no es de extrañar que la denominación “Ultra” fuera trasladada al movimiento literario con un sentido de modernidad al que le añadieron la partícula “ismo” como designación de todas aquellas tendencias, sin excepción, que tuvieran cabida en el movimiento, en tanto en cuanto arte nuevo. En paralelo aparecen otros vocablos ya mencionados en este trabajo con la palabra ultra, los más llamativos corresponden a dos movimientos ya pasados en los que se observa un carácter superador: ultrarromántico y ultramodernismo.

Volviendo al término ultraísmo, Cansinos lo mostraba en uno de sus primeros artículos, en enero de 1918, cuando hacía mención del poeta madrileño Mauricio Bacarisse, con motivo de la publicación de su primer libro, *El Esfuerzo*:

“...Cuyo nombre suscita ya discusiones apasionadas en nuestros cenáculos literarios heterodoxos. Discusiones apasionadas y fructuosas; porque en ellas el nuevo libro sirve de divino pretexto para una alta contrastación de valores y para el enunciado de las más nuevas y atrevidas teorías estéticas. En el nombre de Mauricio Bacarisse hallan, al fin, su vinculación oportuna esas libres tendencias titánicas que, con los nombres de barroquismo, ultraísmo y futurismo, han ido escalando sórdidamente desde 1907 el parnaso de belleza erigido por el romanticismo exaltado de los novecentistas” (11).

A pesar de la portada modernista - realizada por Enrique Ochoa - con la que se presentó el libro de poemas de Bacarisse éste posee, según Juan Manuel Bonet, *“alguna interesante composición suburbial y prosaísta” (12)* que Cansinos Asséns denominó, curiosamente, como “lo barroco”. Sus primeros trabajos en *El Liberal*, *El Imparcial*, *El cancionero poético de El Heraldo*, *La Ilustración*, *La Ofrenda de España a Rubén*

Dario y ,ahora, en ese reciente libro concedían, según Cansinos “la ocasión oportuna para hablar de las últimas tendencias literarias que cristalizan en esta palabra - barroquismo -. Porque el ultraísmo, el dinamismo, toda esa inquietud lírica e idelógica, fructifica en arte bajo la forma de las *pomas barrocas*” (13). Sin embargo, detengámonos en el concepto de “barroquismo” y en lo que consideró Cansinos como tal:

“En arquitectura, la palabra barroco tiene un sentido conocido y preciso. En literatura, sólo por metáforas podemos hablar de él. La raíz de lo barroco podría encontrarse en esa inquietud demasiado viva y hervorosa que no puede ser contenida en las líneas armónicas de los patrones canónicos. Un gesto de atlántico esfuerzo retuerce las líneas y las masas de su aspiración a la forma estética. Es algo trepidante, plural y hasta caótico, excesivamente inquieto para cuajar en formas de absoluta belleza. Desde sus más remotas manifestaciones, lo barroco se nos aparece como un anhelo de gracias plurales, heterodoxo con respecto a los cánones estéticos expresado en los Partenones de las retóricas occidentales, y en los extáticos parnasos helénicos. Es la belleza en movimiento, aventurada y contraída en escorzos de esfuerzos” (14).

De ello se desprende que todo aquello con poder de originalidad, rebeldía e innovación puede denominarse barroco y a su vez, por estas características, englobarse bajo las formas del ultraísmo. Sin embargo, mucho antes que Mauricio Bacarisse, debemos considerar a otro de los precursores de este movimiento literario, Ramón Gómez de la Serna (15), a quien Cansinos Asséns dedicó varios de sus artículos para explicar parte de la tipografía del ultraísmo. La greguería como base experimental de las primeras imágenes de los ultraístas destacará por su culto a la imagen en sus juegos de palabras que *“proclama la fórmula de un arte por el arte, aún más desinteresada y libre que el novecentista... adquiere un ultraísmo insospechado, se sale de la literatura, rebasa el molde de la forma escrita para acogerse a las artes más representativas, a la mímica, a la pintura escenográfica”* (16).

Pero la interpretación de la greguería se mantiene dentro de los límites de la caricatura moderna aplicada a la literatura; el propio Ramón la formuló como humorismo + metáfora = greguería. Se trata de una caricatura, en palabras de Cansinos Asséns, “moderna, fina, nerviosa, breve, de una intensidad gráfica. Esta greguería podría cambiar sus trazos literarios por los del dibujo, sin perder nada de su intención ni de su sustancia; se encontraría entonces transportada a su verdadero terreno” (17), de modo que la simplificación y la síntesis de sus líneas, de sus múltiples rasgos de la greguería “recorre toda la órbita del arte gráfico moderno, desde la silueta hasta la historieta, deteniéndose un instante en el lienzo decorativo a lo Anglada y lo Beltrán hasta sugerir la idea de los modernos muñecos de trapo y aun de las figuras cortadas en el papel...” (18). Estas serían las primeras valoraciones de Cansinos respecto al arte ramoniano, más tarde el propio Ramón realizaría algunas incursiones en revistas ultraístas como *Grecia*, *Ultra* o *Tableros* bajo el título de “Ramonismo”.

Este seguimiento a Cansinos Asséns por la prensa escrita madrileña nos muestra la aparición del ultraísmo con antelación a su primer manifiesto en enero de 1919, y la formación de un grupo de jóvenes que ya actúan en las tertulias. En marzo de 1918, Cansinos se detiene en la hoja literaria del diario *El Sol* escrita por el comentarista Enrique Díez-Canedo, a propósito de una mención que realiza sobre la explicación de la frase “no es todavía el 98”, y dedica un extenso artículo a toda aquella literatura que después del modernismo literario y del nacimiento en España de la llamada generación del 98, que tras la pérdida de las últimas colonias españolas en América, se plantea recuperar una nueva conciencia ideológica y social, y generaciones que han buscado y buscan una estética del arte nuevo “que se ha formado, que ha nacido al menos, en franco divorcio con todo lo antiguo, aunque luego, y más hábilmente que sus adversarios, haya sabido hacer su nudo con todos los preciosos hilos clásicos: una literatura que ya tiene sus figuras paternas y su

filiación de discípulos y sus obras maestras y sus comentadores e intérpretes. Y esta literatura aún está excluida casi absolutamente de nuestra Academia y aún se la quiere retener con una revuelta juvenil lejos de los pórticos que decoran los hermes... Pero entre nosotros aún esta literatura queda ignorada de las musas oficiales y condenada a consumir su ardor en las tertulias independientes o en los nobles y dignos emparedamientos verticales” (19). Con estas palabras, Cansinos anuncia una generación de jóvenes que ya actúan, cuyas propuestas innovaciones llegarán algún día a ocupar los puestos de los académicos y que se encuentran ahora bajo el de una bohemia que en el siglo anterior había estado protagonizada por la literatura romántica y el poeta automarginado (20).

Sin embargo, la declaración más trascendental sobre la presencia del ultraísmo en la Península la realizó el escritor en su sección de “Perspectivas” que comenzó justo dos meses antes de la publicación del manifiesto ultraísta; desde allí, en seis extensos artículos clasificó, organizó, caracterizó y denominó a esta nueva tendencia literaria. Partiendo de uno de los últimos números de la revista francesa *Les Marges*, en la que se publicaba un artículo sobre la influencia o no de la Gran Guerra en la literatura, escrito por el suizo Paul Deschmann, Cansinos reconoce que el conflicto bélico no ha conseguido crear nuevas modalidades literarias porque las que existían antes eran tan jóvenes y recientes que no llegaron a asentarse ni a concretarse en un movimiento específico y que, por lo tanto, tan sólo se puede hablar de ellas como escuelas aisladas. Acabada la guerra, una de las grandes incógnitas que más llamaron la atención a los escritores fue el futuro desarrollo de la literatura, opinión que compartía el ensayista uruguayo José Enrique Rodó, uno de los representantes más importantes de la intelectualidad hispanoamericana (21).

Por su parte, Cansinos hacía una llamada a la unión de aquellos modelos literarios nacidos al socaire de la nueva pintura - fauvismo, cubismo, futurismo... - y de la nueva música - el gran escándalo del *Segundo Libro* de Debussy y *Sacre du printemps* de Stravinski, ambos en 1913 - para que se le dotara de un nombre capaz de albergarlos en un sólo movimiento llamado “arte nuevo”: “... no sería justo designar con el nombre de cubismo, ni con ningún otro nombre parcial, un anhelo de arte tan plural y diverso. Hemos de llamarle simplemente el arte nuevo o aceptar la denominación epónima de cada una de sus escuelas. Lo único cierto es que estamos en presencia de un arte nuevo aún no cuajado definitivamente, por eso mismo más importante...” (22).

Por su parte, los únicos que podían llevar adelante el estandarte del “arte nuevo” serían los jóvenes, a los que sitúa bajo “una perspectiva nueva”, siendo éste, precisamente, el título de los artículos en los que define el ultraísmo (23). Sin embargo, en España esa juventud, ¿por quiénes estaba representada? Para Cansinos Asséns era evidente que esta oleada de juventud se encontraba en las revistas literarias; de hecho las primeras revistas preultraístas fueron *Los Quijotes*, fundada a primeros del año 1915 por Emilio Linera, donde el propio Cansinos publicó sus traducciones de Reverdy, Huidobro, Robert Allard y Apollinaire de las que hablaba en el texto anterior; *Cervantes*, nacida en 1916 por Francisco Villaespesa y otros escritores y *Grecia*, que aparece en octubre de 1918 en Sevilla coincidiendo con la desaparición de *Los Quijotes*. En todas ellas se encuentran los nombres de muchos de los que luego serán ultraístas: Juan González Olmedilla, Rafael Lasso de la Vega, Guillermo de Torre, Lucía Sánchez Saornil (cuyo seudónimo era Luciano de San-Saor), Rogelio Buendía, Eliodoro Puche, Correa-Calderón, Pedro Garfias, César A. Comet, Xavier Bóveda, José Rivas Panedas y otros. Sin duda alguna, de estas tres revistas *Grecia* va a tomar un cariz especial; inspirada y

ornamentada bajo caracteres modernistas de elementos griegos y versos rubenianos, fue fundada por Isaac del Vando Villar (12-10-1918), teniendo como jefe de redacción a Adriano del Valle y como colaboradores a José María Izquierdo, Romero Martínez, Rogelio Buendía, Salvador Valverde, Claudio Marian, Xavier Bóveda, Amado Nervo, Pedro Garfias, Primitivo R. Sanjurjo, César A. Comet, Luis Mosquera, Correa Calderón y otros (24).

De tal manera, nos encontramos con la primera oleada preultraísta que tendrá su concreción más temprana en el manifiesto ultra de enero de 1919; pero antes de detenernos en fechas y nombres continuemos con el siguiente artículo que publica Cansinos Asséns en *La Correspondencia de España*, bajo el título “La nueva lírica: sus características”. Siguiendo los argumentos del escritor, el nuevo arte había “nacido de la contemplación apasionada de los primeros aeroplanos que empezaron a volar, del asombro sagrado de las nuevas fuerzas que se brindaban, inciertas aún, a la antigua avidez del hombre. Esa ambición de nuevas dimensiones y de nuevos sentidos que por la misma época se manifiesta en la música y la pintura...” (25).

Asimismo se justificaría - según Cansinos - la existencia de diferentes escuelas y su falta de integridad en un movimiento concreto, si bien la modernidad y el rechazo a lo viejo, como Vicente Huidobro había oficiado en sus conferencias parisinas, lo conceptúan como un “retorno a lo clásico” (26). Este sería, para Cansinos, tan sólo uno de los primeros aspectos de la nueva lírica, el creacionismo. Otro sería el simultaneísmo, los elementos humoristas, como Klingsor y Frick; otros, por el nombre de sus obras, los “circenses” como Ramón Gómez de la Serna; los impresionistas, representados por P.Reverdy... La reacción contra el antimodernismo que había lanzado a la poesía vanguardista en busca de nuevos caminos tenía sus orígenes en el s. XIX - en el

romanticismo, en Baudelaire, en Rimbaud y en Mallarmé, entre otros -. El ultraísmo de alguna manera permaneció atado a ello, por eso es extraño que el propio Cansinos admita la paternidad de una nueva lírica a estos orígenes. El nuevo arte, dirá Cansinos, se *"halla dividido en tantas escuelas rivales y hostiles, que mutuamente se envían el anatema desde sus cenáculos y desde las columnas de sus revistas - esas revistas que se llaman Nord-Sud, Soi-même, etc. Pero si difícil es señalarle cánones, más difícil aún sería negarle su originalidad. La nueva lírica, aunque anunciada por algunas anticipaciones dispersas - así Mallarmé y Whitman pueden señalarse entre sus padres remotos - se desprende de la nébula romántica como una jubilosa multiplicidad de anillos, nuevos y aun ardientes, que semejan aros funambulescos..."* (27).

Hemos hablado ya de Vicente Huidobro y de su creacionismo pero no hemos matizado que uno de los hechos más importantes para el desarrollo del ultraísmo fue el paso del poeta chileno por Madrid en el verano de 1918. Recordemos que esa sección de *Perpectivas* escrita por Cansinos se realiza a finales de 1918 coincidiendo con la estancia del poeta, quien había llegado en septiembre (28) procedente de París (29) y en cuya maleta viajaron, como recuerda Guillermo de Torre, *"los primeros libros y revistas de las escuelas que luego darian tan pródigas y discutidas cosechas"* (30) y en su memoria las composiciones del creacionismo: *Horizon Carré*, impreso en 1917 con un dibujo de Juan Gris, algunas revistas de tendencias cubistas como *Nord-Sud*, en donde colaboraba, y la publicación de cuatro libros en Madrid durante este periodo - *Ecuatorial* y *Poemas Articos* en castellano, *Hallali* y *Tour Eiffel* en francés -, que constituirán la base de gran parte de las primeras creaciones ultraístas.

Sin embargo, su influencia sólo durará hasta que, a partir de 1919, surjan las primeras voces que proclamen las diferencias entre el creacionismo de Vicente Huidobro

y lo ultra (31). Como ejemplo, el artículo de Rivas Panedas titulado “Protesto en nombre de Ultra” en donde declina dicha calificación “... *el creacionismo es algo bien concreto, al menos una cosa muy concreta al lado de nuestro Ultra, que no nos cansaremos de repetir, que no es dogma ni un modo. El creacionismo sí...*” (32), en contestación a un artículo de José Iribarne publicado en *La Tarde* el 16 de mayo de 1919 y en agosto en la revista *Cervantes* bajo el título “La nueva estética. El ultraísmo en la literatura y en las artes plásticas”. Por este motivo, no es de extrañar que, en un principio, otra de las propuestas para el ultraísmo fuera la aceptación de la naturaleza como la que definía Vicente Huidobro en su libro *Horizon Carré* (1917): “*aceptación de cuanto existe, conformidad jovial y benévola con todo, apropiación de los elementos naturales para la magnificación del sujeto, exaltación de todas las energías y de todos los modos, para superar todos los ultras y dar mil continuaciones prodigiosas al gran prodigio de existir*” (33), para crear - prosigue Cansinos - “*un poema rico, jugoso, policromo, musical, fructificado en todos los planos de las demás artes, en el que un espíritu osado e inocente habrá reunido en una sola perspectiva lo simultáneo y lo sucesivo, mediante la vibración unánime de los cinco sentidos corpóreos y de otros que aún no tienen nombre*” (34).

De estas últimas palabras son tres las que hemos de destacar partiendo del carácter policromo que puede tener un poema, Cansinos otorga un valor especial a tres registros pictóricos: planitud, simultaneidad y vibración. No creemos que se trate de una simple coincidencia donde puedan verse reunidos tres “ismos” artísticos de vanguardia: el planismo de Celso Lagar, el simultaneísmo de los esposos Delaunay, Robert y Sonia, y el vibracionismo de Rafael Pérez Barradas. Los cuatro ocupan un lugar determinado en las artes plásticas madrileñas de finales de 1918, los cuatro están viviendo en la capital,

concretamente por estas fechas se está realizando una exposición planista en el Ateneo madrileño y los cuatro serán mencionados, posteriormente, en poemas ultraístas; incluso tres de ellos Barradas y los Delaunay, serán militantes del movimiento artístico ultraísta. Sin embargo, ahora, nos interesa detenernos en el simultaneísmo como aquella acción que trasladada a las artes plásticas se enfrenta con la necesidad de crear movimiento en las composiciones que ya los futuristas habían practicado y que de forma paralela en estos momentos se está practicando en España. El simultaneísmo se puede entrever en los artistas Delaunay, en las composiciones sincromistas de los pintores polacos, en las obras planistas de Celso Lagar, en las vibracionistas de Rafael Barradas o en algunas figuraciones cubofuturistas de Daniel Vázquez Díaz; todos ellos, a excepción de los Delaunay habían realizado alguna Exposición en Madrid por esas fechas y se conocían dentro de los círculos artísticos.

El simultaneísmo fue para Cansinos una de las principales características del nuevo movimiento, por su capacidad *“para dominar el tiempo y el espacio, condiciones de toda representación, y mostrar unidos lo sucesivo y lo simultáneo, como lo están en el plano de las evocaciones ideales, se manifiesta en esos poemas que Reverdy y Huidobro construyen a manera de cintas cinematográficas... Esta forma de poema, que constituye la suprema novedad lírica, constituye el grito fraterno con que responde la literatura a los esfuerzos que la pintura y la escultura modernas hacen por alcanzar el movimiento, ya logrado por la música y reflejado en un gran lienzo estático, cuya virtud dinámica latente sea susceptible de desarrollarse en todo momento, al lado de la virtud musical, que traza los surcos de un gran rollo horadado por la vibración numerosa”* (35).

Se trata de crear un poema infinito que produce simultaneidad como se podía ver en los poemas de P. Reverdy - "Les ardoises du toit" -, en los de Vicente Huidobro (en sus libros *Horizon Carré*, *Ecuatorial*, *Poemas Articos*, etc.) y que, gracias a la impresión de los diferentes caracteres gráficos, emula el dibujo (36). Tras esta última impresión sobre cómo debía ser un poema, Cansinos describe en otro artículo qué "transmutaciones" líricas propaga el nuevo arte. La post-guerra europea trajo las ansias de nuevos valores renovadores, purificadores y constructivos. Los nuevos poetas estaban llamados a ser modernos y por ello a expresar las transformaciones del espíritu mediante los cinco sentidos. Se trataba de hacer sentir la llegada de la modernidad por los cuatro costados y los ultraístas, como dice Gloria Videla, "desearon ser también voceros de este mundo nuevo y buscaron para ello una nueva voz" (37), una nueva voz basada, para Cansinos, en "un gesto científico y moderno y nos sitúan fija e inquebrantablemente en la época de la electricidad, de la aviación y los grandes triunfos inverosímiles..." (38). Sin embargo, esta "poesía mecánica", denominada así por aquellos que no eran partidarios de esta nueva estructura poética, como el escritor Vidal y Planas, veían en ella irrealidad y falsedad (39).

Volviendo al artículo anterior de Cansinos, éste hacía referencia al quinto número de la revista literaria *Grecia*, en la que se publicaban los primeros poemas ultra que anunciaban, en palabras del escritor, "su desviación del credo novecentista hacia la nueva lírica de que se habla en estas *Perspectivas*" (40), perspectivas que, como estamos viendo, analizaban gran parte del origen de este nuevo movimiento. Pero antes de deshilar este proceso por entregas que Cansinos Asséns había escogido para introducir el

ultraísmo en Madrid debemos realizar un inciso y revisar la prensa diaria como reveladora de los nuevos acontecimientos que jalonan al movimiento.

En primer lugar, retrocediendo tan sólo un mes aproximadamente desde el último artículo de Cansinos publicado en *La Correspondencia de España*, el 27 de noviembre de 1918 tiene lugar la publicación en *El Parlamentario* de la famosa entrevista de Xavier Bóveda a Cansinos, hecho que queda suficientemente datado (41) e integrado en este estudio como dato inédito en el que se pretende ajustar al máximo los orígenes del ultraísmo en la prensa diaria que, hasta ahora se fijaba en el mes de diciembre. Dicha entrevista tenía un marcado carácter político, con tendencias aliadófilas, donde todos aquellos intelectuales encuestados respondían a las siguientes preguntas: “¿Qué opina usted acerca del porvenir político e intelectual de España? Los intelectuales dicen...” o “¿Por qué es usted francófilo?”; los hombres más famosos del país declaraban públicamente sobre el estado actual de España, envuelta en un fuerte debate entre los que apoyaban a Alemania, los germanófilos, y aquellos que eran partidarios de Francia, los aliadófilos (42). Estos últimos superaban en número a los seguidores del Kaiser, y entre ellos podemos destacar los nombres más conocidos pertenecientes al mundo de la literatura, las artes o la política que durante medio año aproximadamente fueron entrevistados por Xavier Bóveda y, en ocasiones, por el ya mencionado Vidal y Planas. Entre los poetas y escritores sobresalen Juan Gonzalo Olmedilla, Julián Morales Ruiz, Eliodoro Puche, Eulalia Vicenti, Enrique López, Benito Pérez Galdós, Azorín, Colombine, Alberto Ghirardo, Ramón Gómez de la Serna, José Francés y Miguel de Unamuno entre otros; periodistas como Arturo Gómez Lobo, J.Carrillo, Mariano de

Cavia, Ramón Rubios...; artistas como Julio Romero de Torres, Gustavo de Maeztu, Daniel Vázquez Díaz... o políticos como Eduardo Barriobero y Herran, Alejandro Lerroux, etc.

La importancia del porvenir intelectual y político en España eran las principales preocupaciones. En el terreno intelectual podemos observar cómo los escritores auguraban la llegada de “algo nuevo”, el mejor ejemplo es el de Rafael Cansinos Asséns pero también el de Ramón Gómez de la Serna, quien exponía:

“En este nuevo terreno intelectual sí que van a ser permitidas las arbitrariedades, porque éstas acabarán con aquellas otras, hijas del rigor y del alma sombría... Yo evitaría, por lo tanto, esa sorpresa, si anunciase lo que nos debe sorprender.

Sólo se puede esperar algo de esa ingenuidad y esa candidez absurda que yo espero conservar día tras día, y que es lo que yo cultivo con cuidado más grande, porque es lo más delicado, ya que todo intenta quedarse en nosotros y quedarse con nosotros” (43).

En el terreno político, las miradas de los intelectuales estaban puestas en el exterior, en Francia. El desarrollo ideológico a partir del reinado de Alfonso XIII estaba marcado por dos graves conflictos, el “Desastre” de 1898, que había provocado una ola regeneracionista, y la Gran Guerra que, a pesar del desarrollo económico que causó, también protagonizó enfrentamiento entre dos bandos, aliadófilos y germánofilos. El apoyo que el Gobierno español daba a los alemanes era recibido por éstos con el torpedeamiento de barcos españoles y con espionaje al Gobierno, que provocaba la ira de la sociedad española. Tanto es así que muchos de los intelectuales, como José Francés, declaraban que pronto los políticos serían sustituidos por ellos mismos (44). Los políticos, por su parte, pedían la caída de la Monarquía por su incapacidad de gobernar.

Alejandro Lerroux, fundador del partido radical, demandaba una República formada sobre nuevos modelos y afianzada en aquellas masas menos favorecidas por la opresión de la burguesía (45). Ante esta situación, los intelectuales se ven reflejados en los acontecimientos que protagoniza Europa por aquel entonces. Las grandes sublevaciones europeas: el caos ruso de 1917, la Revolución de Octubre; la independencia de otros países centroeuropeos, como Polonia, provocan hacia los gobiernos más autoritarios las ansias de una renovación que llega a todos los planos de la sociedad. El triunfo del bolchevismo provoca la escisión de los revolucionarios en republicanos y socialistas, además de nuevas consideraciones ideológicas en dos grandes organizaciones obreras la CNT y el PSOE-UGT; en lo cultural, se pretende acabar con lo viejo y lo caduco para asentarse en lo moderno, en lo nuevo. Gran parte de la entrevista a Cansinos ofrece la misma visión que el escritor venía transmitiendo desde hacía tiempo en *La Correspondencia de España*, sobre todo en lo referente al futuro de la poesía, pero sin nombrar para ello, y a diferencia de otras ocasiones, al ultraísmo o lo ultra, y unida a la poesía anterior a la guerra (46). Finalmente, hace un llamamiento a la revolución a la insurrección artística que borrarán las viejas ideas para inscribir las nuevas:

“La República más avanzada conserva siempre el prejuicio, y éste es - desde el punto de vista artístico - el ripio, el latiguillo, la Academia..

Así pues, adelante siempre en arte y en política, aunque vayamos al abismo.

¿Qué comentario hacer? - escribe a continuación Xavier Bóveda -

Ninguno.

Nuestro espíritu está perfectamente identificado en sus apreciaciones.

Lo viejo debe rehuirse... Hay que matar - literariamente señor fiscal -, a Cejador, Cavestany, Cantó... y todos los que les sigan...” (47).

Esta apelación de Cansinos será secundada de nuevo por Xavier Bóveda, al mes siguiente y en el mismo periódico, poniendo como ejemplo la Revolución de Rusia (48).

En segundo lugar, destacamos, siguiendo un mismo punto de vista político unido a la interpretación de Cansinos, el llamamiento a la juventud que realizó Xavier Bóveda con tan sólo veinte años, en *El Parlamentario*, tres días después de dicha entrevista. Se trata de un grito con rabia a esa juventud inmóvil ante los acontecimientos europeos que estaban desatando sus ansias de renovación. Xavier Bóveda, sin pronunciar la palabra ultraísmo, está proclamando su próximo alzamiento literario, un manifiesto ultra, pero marcado con grandes tintes políticos, especialmente revolucionarios, que de alguna manera, se verterían en el movimiento ultraísta (49).

Al día siguiente de la publicación de este artículo de Xavier Bóveda, el 31 de diciembre de 1918, Cansinos Asséns daba por finalizada esta sección articulística de *Perspectivas* y ponía de relieve, a modo de protomanifiesto, la palabra ultra, la formación como grupo independiente y diverso en el que se incluían a todos los movimientos anteriores a la guerra: cubistas, futuristas, planistas, simultaneístas, creacionistas, etc.:

*“En los anteriores apuntes he intentado desentrañar algunas de las direcciones de la nueva lírica, pero evitando todo conato de definición. ¡Es tan varia esta lírica, tan profusa involuble en su alentar genésico!... La aspiración general de todos estos grupos es la de ser modernos, la de crear un arte nuevo, que vaya más allá de todo lo conocido. **La palabra que unánimemente les conviene, aunque no la adopten, es la de ultra** (las negritas son nuestras). Algunas veces este libre grupo anárquico, que rompe con el antiguo decoro de las escuelas literarias, se confunde en sus manifestaciones con el otro grupo de las organizaciones libertarias, y a veces también un individuo solo, descollando del hervor colectivo, asume el gesto de los solitarios hacedores de cuadros de*

museos... Cubistas, simultaneístas, planistas en Pintura y Música porfían por obtener nuevas interpretaciones de la vida y se las brindan a la literatura (las negritas son nuestras)... Diversidad y ultraísmo son, en suma, las características de este movimiento...”(50).

XIII.2. EL PRIMER MANIFIESTO ULTRAÍSTA (ENERO 1919)

Tras los acontecimientos periodísticos de los últimos meses de 1918 sobre la manifestación del ultraísmo, en enero del año siguiente la revista hispano-americana *Cervantes* anunciaba un cambio en su dirección, hasta entonces asumida por Andrés González-Blanco (51), en favor de Rafael Cansinos Asséns, quien de esa forma podría publicar con toda facilidad y secundar el primer manifiesto ultraísta. Su definición como “Revista Hispano-americana” la convertía, apunta José Carlos Mainer, “*en heredera directa de aquella vaga internacional literatura que el prestigio transoceánico de Rubén Darío, los sentimentalismos que sucedieron al Desastre y los intereses mercantiles que los editores de principios de siglo alentaron a ambas orillas del Atlántico*” (52). Cansinos Asséns se comprometía a prestar atención a todas las nuevas modalidades que se agrupaban bajo la bandera del ultraísmo: “*La intención de un ultraísmo indeterminado, que aspira a rebasar en cada zona estética el límite y el tono logrados, en busca siempre de nuevas formas, será la que estas páginas adopten. Y la colaboración más juvenil - según los tiempos del espíritu - será la que en este edificio de arte hallará la mejor acogida*” (53).

A continuación se publicaba “Ultra. Un manifiesto de la juventud literaria” el cual, a pesar de las muchas referencias que existen sobre su aparición en diciembre de 1918 - tras la entrevista de Xavier Bóveda, como la del propio Cansinos, la del mismo

Guillermo de Torre e incluso tras la revisión de numerosos periódicos de la época - afirmamos que la revista *Cervantes* fue la que publicó ese primer manifiesto ultra, en enero de 1919, coincidiendo con el cambio de dirección de la revista y después de los artículos bajo el título de Perspectivas, que vimos en el apartado anterior, de *La Correspondencia de España*. El manifiesto tenía como precedentes más inmediatos los mencionados llamamientos de Cansinos y Xavier Bóveda en los periódicos madrileños y de la revista sevillana *Grecia*, que en su núm. V publicaba tres poemas titulados *Poemas del Ultra* y, más tarde, la aparición del manifiesto el 15 de marzo de 1919, en el núm XI, del año II.

Xavier Bóveda, César A. Comet, Fernando Iglesias, Guillermo de Torre, Pedro Iglesias Caballero, Pedro Garfias, J. Rivas Panedas y J. de Aroca habían redactado el manifiesto (54). Después Cansinos Asséns, sin firmar el manifiesto, ofrecía su revista *Cervantes* como plataforma de difusión, abriendo la puerta a Ultra hasta la aparición de una revista que enarbolara el nombre del recién nacido movimiento literario:

“La parte de incitación inspiradora que en ese manifiesto se me atribuye, me incita aún más - sin esa circunstancia, todo movimiento nuevo tendría mis simpatías - a auspiciar esas tendencias renovadoras, desde las páginas de esta Revista, mientras la hermana anunciada Ultra cumple su periodo de gestación. Hasta ahora la nueva tendencia propulsora se ha manifestado exclusivamente en la revista sevillana Grecia, cuyo nombre debe marcar un largo e interesante momento en los anales de las evoluciones literarias. Ahora ya el grito de unión está lanzado y todas esas tendencias que hasta aquí se denominaron con diversos nombres, pueden acogerse a este lema “Ultra”, que, como dice el manifiesto, no es el de una escuela determinada, sino el de un renovador dinamismo espiritual...”
(55).

A partir de entonces tendría lugar el desarrollo histórico del ultraísmo. El distintivo de éstos jóvenes poetas era oficialmente “ultra” ya que, con anterioridad, dicho vocablo había sido pronunciado en numerosas ocasiones por Cansinos (56), a diferencia de lo que argumenta Gloria Videla, quien afirma que la aparición de la palabra ultra está en el primer manifiesto ultraísta, considerando éste como el más temprano signo público del movimiento, cuestión que, como vimos, hemos refutado en el apartado anterior.

Por su parte, Guillermo de Torre también se atribuye la paternidad del vocablo, así lo afirmaba en su *Historia de las literaturas de vanguardias*: “Ultraísmo era sencillamente uno de los muchos neologismos que yo esparcía a voleo en mis escritos de adolescente. Cansinos-Asséns se fijó en él, acertó a aislarlo, o a darle relieve”. De hecho, hemos localizado algunos de esos escritos que avalan esta afirmación bajo el título “Ritmos ultraístas” (57), publicado en febrero de 1918, mucho antes de la aparición oficial del manifiesto ultraísta.

El gusto por los valores poéticos ultraístas se extiende en escritores y artistas que manifestarán su espíritu ultra a través de revistas o publicaciones como *Los ciegos*, *Hoy*, *La Jornada* - donde se publica parte del manifiesto el 14-2-1919 - y en el semanario *España* entre otras. En un principio, que podríamos denominar el primer eslabón, aparecen los poetas ultraístas en publicaciones ya creadas, incluso, formando parte de espíritu clásico manifiesto en sus títulos, como el trío compuesto por *Los Quijotes*, *Cervantes* y *Grecia*. En ellas, poco a poco, será la vanguardia ultraísta la que se introduzca en sus páginas. Por otro lado, destacan las revistas que nacen del propio movimiento. El ultraísmo, como primer precedente en España de lo que fue un conjunto organizado de literatos y artistas se extendió por toda la Península mediante la aparición continuada de publicaciones algunas tan efímeras que duraron tan sólo un número y otras

tan persistentes que llegaron a tener sesenta números. Madrid, Sevilla, La Coruña, Oviedo, Burgos, Huelva, Lugo, Baleares, etc. serán los principales orígenes de estas publicaciones, en las que tendrán cabida todo un despliegue ilustrativo a cargo de los artistas que más se identificaron con el ultraísmo: Barradas, Norah Borges, Jahl, Borges y otros.

Entre ellas destacamos las mencionadas con anterioridad: *Los Quijotes* (1915-1918) donde trabajaron muchos de los futuros ultraístas; *Grecia* (58) en la que a partir de la incorporación de Rafael Cansinos-Assens en la redacción supuso el ingreso de la revista al movimiento ultraísta. En diciembre se publican los primeros “poemas del ultra” de Xavier Bóveda, Luis Mosquera, Vando Villar, Cesar A.Comet; en marzo de 1919, el primer manifiesto ultraísta; por su parte Cansinos Assens se encarga de la sección de la nueva literatura, junto a Guillermo de Torre, traduciendo obras de Max Jacob, Guillermo Apollinaire, Vicente Huidobro, Tristán Tzara y Blas Cendrars entre otros, además de publicar poemas ultraístas bajo el seudónimo de Juan Las. Sería también a través de las páginas de esta revista donde se encuentran las noticias del primer acto público del ultraísmo, La Fiesta del Ultra, celebrada en el salón de actos del Ateneo sevillano el 2 de mayo de 1919 (59). Durante el transcurso de esta velada tuvieron lugar las lecturas de los poemas más avanzados del ultraísmo “La canción del Aeroplano”, de José María Romero, “El poema de las calles triunfales”, de Vando Villar, “Scherzo ultraísta, Op.II” y la versión de la “Canción del automóvil” de Marinetti por Miguel Romero.

En 30 junio de 1919, su director, Isaac del Vando Villar publicaba un artículo a modo de manifiesto ultraísta, en donde la revista declaraba su adhesión dirigida a aquellos lectores del novecientos: *“Platónicamente estamos exponiendo nuestra moderna doctrina*

- *ultraísta en las columnas de Grecia sin querer molestar a los fracasados maestros del novecientos. Valle-Inclán, Azorín y Ricardo León representan el pasado pero ellos no son los culpables sino el núcleo de aburguesados lectores. Triunfaremos porque somos jóvenes...*” (60).

Al tercer año de su aparición, en el verano de 1920 y a partir de su número 43, se traslada a Madrid y cambia de presentación, más acorde con el gusto del movimiento. Sin embargo, será con el núm. 50, en el que se presentaría el “Manifiesto ultraísta vertical” de Guillermo de Torre, cuando concluiría. El manifiesto sería una edición del autor cuyo depósito y venta se encontraba en la librería Yagües de Madrid. *Grecia* había difundido la primera hoja, según Lasso de la Vega, “*de un libro de estética novísima que se conserva blanca y que se escribe en negro, en rojo y acustiva*” (61). Se trataba de las últimas tendencias literarias desde el futurismo al dadaísmo; sin embargo, para Cansinos la palabra vertical no se adecuaba al arte moderno, lleno de curvas, que daba la sensación de una línea recta vertical sino que la adopción de una línea recta vertical se revestía más del arte antiguo por su carácter de hieratismo (62).

Otra de ellas fue la revista hispanoamericana *Cervantes* que en su tercer año de vida Cansinos Assens se ponía al mando de la redacción y hacía público, como hemos visto, el primer manifiesto ultraísta (enero de 1919) y daba la orientación ultra que tomaría la revista. Se publicaba también un artículo del poeta Juan Chabás y Martí “Orientaciones de la post-guerra”, donde se ponía de manifiesto el nuevo rumbo que había tomado el arte y sus ansias de novedad marcadas por todos aquellos jóvenes que, como ultraístas, comenzaban el arte del porvenir. Se inauguraba en este mismo número una sección dedicada a las revistas de Hispanoamérica; precisamente allí se anunciaban el

núm.1 de *Cosmópolis*, los núms. 8 y 9 de *Grecia*, el núm.1 de *Perseo* o *Los ciegos* entre otros. A partir de entonces la revista tomará un cariz vanguardista donde tanto los textos teóricos como las poéticos serían una de las bases más firmes para la difusión del ultraísmo. Desde la “Visión Ultratranscendental” de César A. Comet (febrero de 1919), el “Versiculario ultraísta” (marzo de 1919), los “Poetas españoles-neolirismo” (abril de 1919), el “Manifiesto futurista” por Cansinos Assens (abril 1919), las traducciones por él mismo de la revista *Anthologie Dada* de Tristán Tzara; “La proclama sin pretensión” de Francis Picabia o “Tour Eiffel a Robert Delaunay” de Vicente Huidobro, hasta la “Antología Lírica”, en donde Cansinos expone las irradiaciones del ultraísmo: lo romántico, lo futurista, lo simbólico, lo impresionista y lo cubista. En principio, esta antología se realizó a través de los poemas recogidos de Apollinaire, Paul Valery, André Salmon, Reverdy, Max Jacob, Trintan Tzara (mayo de 1919) y, al mes siguiente, se presentaba la primera antología de poetas ultraístas: Juan Larrea, Rivas Panedas, Lucía Sanchez-Saornil, Rogelio Buendía, Xavier Bóveda, Vando Villar, José R. Jaldón, Eugenio Montes, López Parra, César A.Comet, Guillermo y Francismo Rello, Pedro Garfias...

También debe reseñarse la capacidad de expansión del ultraísmo a través de *Cervantes* que ponía al público en contacto con otras capitales españolas y su adhesión al movimiento. En lo que se refiere a Barcelona, a pesar de que poetas como José María Junoy, J.V. Foix y Pérez Jorba entre otros, habían comenzado muy temprano a luchar por la vanguardia, principalmente, el cubismo y futurismo, ahora se anunciaba el libro de Salvat Papasseit *Poemes en ondes hertzianes*, mención que se completaría con el artículo que Guillermo de Torre dedicaba al movimiento intelectual de Cataluña, en mayo de

1920: "...este libro revela hasta qué límites imperan hoy en Cataluña las nuevas modalidades líricas impuestas entre nosotros por los ultraístas y fraternidad en Francia bajo la égida de Apollinaire, Jacob, Cendrars, Reverdy..." (63).

Cosmópolis nace en enero de 1919, de la mano del sudamericano Enrique Gómez Carrillo, con el afán de parecerse al *Mercure de France*. Desde el principio contó con la presencia de Cansinos Assens, quien a través de sus artículos mostraba su adhesión al arte nuevo. En "La nueva Lírica" (mayo de 1919) Cansinos realiza un breve repaso de lo que fue la estancia de Huidobro en la capital, sus libros *Horizon Carre*, *Ecuatorial*, *Poemas Articos*, *Tour Eiffel*, *Hallali* y los escritos en revistas francesas como *Nord-Sud* y *Soi Même* exaltaron a los jóvenes que se acogieron a la vida moderna y a los medios de expresión que traía el poeta. En agosto de 1920 Guillermo de Torre inaugura una nueva sección en la revista "Literaturas novísimas", en la que se ocupará de la interpretación de las nuevas estéticas desde el creacionismo, el dadaísmo, el expresionismo, el imaginismo o el futurismo hasta llegar a la presentación del "Movimiento ultraísta español" donde publicará otra Antología de poetas ultraístas (noviembre de 1920), la primera recordemos había sido publicada por Cansinos en la revista *Cervantes*. En general, la revista adherida al movimiento quiso mantener un tono internacional acorde con las nuevas teorías europeas presente en sus secciones "A través de las nuevas revistas" y "Bibliografía" en donde se publicaban los libros o revistas recibidas.

Ultra, la hoja literaria aparecida en Oviedo en noviembre de 1920, estaba dirigida por Joaquín de la Escosura y formada por un grupo de jóvenes poetas ultraístas,

Augusto Guallart, Luis Zubillaga y Manuel María Durán entre los más representativos, nacida quizás de la inspiración de Cansinos Assens, quien en su sección de los “Anales literarios” de la revista *Cervantes* invitaba a algunas ciudades españolas como Oviedo y Huelva a enviar artículos para explicar el ambiente literario de éstas. Sería precisamente en octubre de 1919 cuando Augusto Guallart publicaba en *Cervantes* la escasa repercusión del ultraísmo literario en Oviedo. Un mes más tarde, salía a la calle el núm. 1 de *Ultra* saludado, junto a *Cervantes* y *Grecia* como el triángulo lírico del ultraísmo (64). Sin embargo, esta nueva publicación que se adhería al movimiento tan sólo sacaría a la calle cinco números.

Perseo, nacida en Madrid bajo las consignas de una revista ibero-americana como *Cervantes*, tan sólo publicaría un número, aparecido en mayo de 1919, aunque Juan Manuel Bonet señala enero como fecha de lanzamiento (65). Su director fue Luis Elías y su dirección artística estuvo a cargo del pintor Santiago Vera. Aparecen en el índice de este número los estudios sobre el arte de Julio Antonio, por Santiago Vera, “Andrómeda” por Adolfo Salazar y las “Novísimas directrices pictóricas” y “El vibracionismo de Barradas” por Guillermo de Torre, además de los poemas ultra de Cansinos Assens, Eugenio Montes, Rivas Panedas, Xavier Bóveda y las prosas y versos de Goy Silva, L. Elías, S. Risco, A. Bello, etc.

Aparte de la expansión que iba obteniendo el movimiento ultraísta con sus conferencias, la mencionada en Sevilla por Vando Villar y Adriano del Valle, las de Santander y Bilbao por Gerardo Diego, durante el año 1919 cuenta Guillermo de Torre que se encontraban en preparación tres revistas ultraístas: *Horizonte*, dirigida por

Joaquín de la Escosura; *Reflector*, por José Ciria y Escalante y la nonata *Vórtice*, de Guillermo de Torre.

De *Reflector* aparece su primer y único número en diciembre de 1920, con una tirada mínima de 10.000 ejemplares, bajo la dirección de José de Ciria y Escalante y Guillermo de Torre como secretario de dirección. Su redacción y administración se encontraba en el Palace Hotel de Madrid, lugar también de exposiciones donde tanto los artistas como el público podían adquirir los ejemplares. Se acogió a la estética ultraísta con un caligrama de Francisco Vighi, poemas simultáneos de Isaac del Vando Villar, poemas de Juan Ramón Jiménez, de Philippe Soupault, de Paul Eluard, un artículo de Jorge Luis Borges en apoyo al manifiesto vertical ultraísta de Guillermo de Torre, una sección de "Ramonismo" y un artículo sobre el arte de Jacques Lipchitz y Picasso por Guillermo de Torre; además de la presencia gráfica de Barradas y de Norah Borges.

En la Coruña, *Alfar* nace a finales de 1920, bajo la denominación de Boletín Casa de América Galicia y dirigida por el poeta Julio J. Casal. Se trata de una de las revistas que más continuidad tendría hasta 1926. Por ella pasaron muchos de los protagonistas ultraístas - Carmen Barradas, Luis Huici, Norah Borges, Guillermo de Torre, Francisco Bores, Rafael Barradas...- y muchos de los participantes de la floreciente Generación del 27.

De este mismo año, también sobresalieron la revista sevillana *Gran Guiñol* y la onubense *Centauro*. Ésta última nacía en noviembre de 1920, guiada por Rogelio Buendía. La revista pretendía, así figuraba en su hoja de presentación, aunar postulados

ultraístas con los de los novecentistas. *Perfiles*, aparecía de la mano de José Zamorza, y en su primer número colabora Lasso de la Vega y Sonia Delaunay.

Al año siguiente, el 27 de enero 1921, salía a la calle en Madrid, la revista *Ultra* que duraría hasta el 15 de marzo de 1922. Se cumplía así el anuncio que ya en diciembre de 1918 había hecho público los firmantes del manifiesto ultraísta, la creación de una revista que llevaría el título *Ultra* y “en la que sólo lo nuevo hallará acogida”. Aunque contaba con el antecedente de la publicación de Oviedo, la madrileña se formaba por un comité anónimo que, como afirma José Antonio Sarmiento (66), se encontraba muy próxima a las publicaciones de los futuristas y los dadaístas en sus portadas y contenidos. La inexistencia de un comité público mantenía el mismo propósito con el que había nacido el movimiento ultraísta, bajo los postulados de una agrupación con una voluntad de grupo que evitaba las individualidades, a las que estaba acostumbrado el mundo literario y artístico. Así quedaba patente en la velada ultraísta celebrada en el Salón de la Parisiana (Casino-Varietés) el 28 de enero de 1921, que inauguraba el núm.1 de la publicación. Apadrinada por el poeta Mauricio Bacarisse acudieron los ultraístas Humberto Rivas, Rivas Panedas, Gerardo Diego, César A. Comet, Rafael Lasso de la Vega, Guillermo Rello, Tomás Luque, Eugenio Montes, Guillermo de Torre, Marjan Paszkiewicz, Jahl y Vázquez Díaz entre otros.

La revista contó con las colaboraciones de los hermanos Rivas Panedas, José y Humberto, Guillermo de Torre, Lasso de la Vega, Jorge Luis Borges, Eliodoro Puche, Pedro Garfías, Rosa Chacel, Luis Buñuel, González Ruano, Manuel Abril, Joaquín de la

Escosura... y las ilustraciones de Barradas, Norah Borges y Wladyslaw Jahl entre las más destacables y de las que nos ocuparemos en el capítulo sobre la plástica ultraísta.

El mismo año del nacimiento de *Ultra*, aparecían la revista mensual de Juan Ramón Jiménez *Índice*; la ultraísta *Tableros* (1921-1922) bajo la dirección de Isaac del Vando Villar, el 15 de noviembre salía el primer número de los cuatro que constó la publicación. Allí aparecerían las ilustraciones ultraístas de Barradas, Jahl, Norah Borges o Jan Cockx; y *Baleares*, de Palma de Mallorca, dirigida por Vives Verger, en la que aparece otro manifiesto ultra (núm. 131, febrero de 1921) firmado por Jacobo Sureda, Juan Alomar, Jorge Luis Borges y Fortunio Bonanava.

En 1922 aparece por fin *Horizonte* (1922-1923) anunciada, como vimos, en 1919 por Guillermo de Torre, y que sería dirigida por Garfias y por Rivas Panedas aunque en un principio se pensó en Joaquín de la Escosura. A pesar de ser una revista ultraísta sus hojas se teñían con los nuevos registros orientados hacia el clasicismo, además de la participación de algunos de los que formarán la Generación del 27 como Dámaso Alonso o Federico García Lorca. En cuanto a sus ilustraciones volvemos a encontrarnos con la presencia de Barradas, Norah Borges, Jahl, Paszkiewicz además de los jóvenes Francisco Bores, Benjamín Palencia y José María Ucelay.

Con el final del ultraísmo aparecen las últimas revistas del movimiento, en 1923 se fundará la burgalesa *Parábola* por Eduardo Ontañón; las madrileñas *Vértices* dirigida por Manuel de la Peña y *Tobogán* (1924), administrada por Manuel de la Peña; al año

siguiente aparece en Lugo *Ronsel*, bajo la dirección de Correa Calderón, que tan sólo duraría seis meses, de mayo a noviembre de 1924.

Otras creaciones del movimiento ultraísta de igual relevancia fueron los libros o composiciones de algunos de sus adeptos, como uno de sus primeros libros de Pedro Raida Mercedes, (1920, Sevilla, Ed. Renovación), la novela satírica de Cansinos Asséns *El movimiento V.P.* (1921), que refleja el desencanto de su autor ante el desarrollo del ultraísmo (67); *Imagen* (1922), de Gerardo Diego, con la ilustración en su portada de Pancho de Cossío; *Hélices* (1923) de Guillermo de Torre; *La rueda de color* (1923), de Rogelio Buendía, *La sombrilla japonesa* (1924), de Isaac del Vando Villar; *Viaducto* (1925), de González Ruano; *Bordón* (1925), de Manuel de la Peña; o *Estética del desnudo* (1925), de Carlos Fernández Cuenca (68).

La nueva estética que aportó el ultraísmo a la literatura y las artes plásticas españolas quedó reflejada en todos los trabajos mencionados con anterioridad; sin embargo, el grado de aceptación por parte de la sociedad española mostró, en general, un rechazo hacia aquellas nuevas tendencias. Por un lado, la opinión que manifiestan en Madrid el escritor Vidal y Planas o por el artículo de R. Santa Ana y, por otro, un juicio procedente del norte de España. El primero se produce antes del nacimiento oficial del ultraísmo, en agosto de 1918, como consecuencia de un artículo publicado en *La Correspondencia de España*, que Cansinos-Asséns titula “De Carrere a Vidal y Planas” en donde se criticaba al segundo la literatura que practicaba. Vidal y Planas se defiende con dos artículos que dejan bien claro su rechazo hacia la nueva literatura:

“... Cansinos Asséns es un literato demasiado literario, excesivamente literario tal vez, un ultra-exquisito; por este motivo superior sus libros se venden muy poco... El credo de estos grupos es

no creer más que en ellos: no ver el arte más que al través del género que ellos cultivan; creen de buena fe tal vez, que son poseedores de la verdad literaria o artística y se atreven a definirla; dicen: arte es lo que hacemos nosotros; fuera de nosotros no hay arte” (69).

El segundo, en la propia revista ultraísta *Cervantes*, en “Anales literarios”, se publicaría la opinión que Germán Gómez de la Mata, escritor del periódico madrileño *La Jornada*, en el que anunciaba la muerte del ultraísmo “casi sin nacer” y el rechazo a la invención del ultraísmo por Cansinos Assens, opinión que sería rebatida por Pedro Garfias. Éste le contestaba aprovechando el reciente libro de *Los siete brazos* de Cansinos: *“ha introducido un ritmo más largo y apasionado en nuestra literatura, ha renovado la pureza lírica, nos ha traído el salmo y ha dejado una honda huella en la Juventud. Hoy el escritor más amado por nosotros, los jóvenes, el más amado y respetado, es este maravilloso y tan sabio y tan artista, que a todos puede dar más lecciones de fervor” (70).*

En pleno auge del ultraísmo, en 1921, aparece un artículo muy directo en un momento en que se estaban publicando las revistas más importantes del movimiento *Ultra*, *Cosmópolis*, *Alfar* o *Tableros* y en que están actuando en ellas sus principales militantes tanto poetas como artistas, a ellos va dirigido dicho escrito en forma de poesía y con ilustración ultraísta incluida como sátira de la incompreensión que suscita el nuevo arte:

“Nosotros vivíamos cierta tranquilidad, mal vegetando entre el chiste y la filosofía. Nos creíamos poseedores de la verdad media, en cuanto puede relacionarse con las cuartillas, los pinceles, el pentagrama y el arte en general; pero un día, ¡qué decimos un día!, un hermoso día, tuvimos en nuestras manos pecadoras una revista de gloriosa estirpe, que cultiva el ultraísmo como adalid de ese novísimo arte, y desde entonces la duda nos corroe el espíritu.

¿Podríamos atrevernos a hacer un ensayo de poesía ultraísta? ¿Seríamos tan felices que nos lanzáramos a ilustrarlo?

Pusimos manos a la obra, y ahí va.

El purísimo nuevo arte es concisión y universalidad a un tiempo: trozos de un todo armónico que al disgregarse se agrupan nuevamente dando vida a ideas más numerosas.

Hemos querido hacer un poema retratando un boda popular, en la que nunca puede faltar la tristeza, que es manjar de la vida.

El gráfico que la avalora compendia cuanto en la poesía se intenta describir.

Este nuevo espíritu poético necesita de una clave para los no iniciados; por eso damos estas explicaciones.

HIMENEÁNDRICA CRAFICADA

El sol vocea a los corrales. ¿Alumbramiento?

Las estrellas lloran envidia. Rocada. ¿Vida?

Faroleros remedan pocadores peatones.

Descansan misterio, hetaira y hagan juego.

No va más.

Los somniers esperézanse gozosos.

Emociones, bostezos, taconeos.

Llegó la hora del tonsurado.

Fiat lux.

Epidermis que bailan nueva danza. ¿Agua y jabón?

¿Será así? ¿Faltará la esencia?

Dudas procuradoras de certezas. Igual dol padres.

El amor abre un armario y lo cierra.

Incienso, seda, oro, bromas. Todo es luz amarilla.

Las cabrillas juegan a la treinta una.

Alguna perderá... ¿Ilusión romboidea?

¡Qui lo sa!

Las persianas parapadean oteantes.

Risas hambrientas cosquillean el éter.

Fiambres estremecidos; licores enceldados.

Apios indiferentes. La hecatombe avanza.

Locura es diosa de momento eternal.

Rodar. Rodemos. Rodaremos. El manubrio gira...

¿Vive la muerte?

La luna les echa el humo de supipada.

Los morados cardenales se hacen etiopes.

Capricornio silba su mejor endecha sibilitica.

Venus aspira panochas verdes.

¿Nubes alejandrinas?

La tragicomedia da cabriolas finales.

Lutos, carcajadas, teatros, cementerios...

La vida teje el sudario de su vida.

¿Tiene razón el cuerdo? (71).

En lo referente al País Vasco, en concreto a Bilbao, sobresale la imagen de un recién engendrado ultraísmo poco estable y sin consistencia que influye en supuestos ilustradores como Juan Silverio:

“La novísima manifestación literaria francesa denominada creacionista ha sido ‘adaptada’ al castellano con otro nombre por uno de los escritores de más sólida cultura y de mayor sensibilidad artística: Cansinos Asséns.

Este exégeta del Dolor, que había agrupado en torno de su estilo a una considerable pléyade de jóvenes poetas y novelistas, ha sido entre nosotros el orientador hacia la moderna Escuela ultraísta...Varios dibujantes manifestaron sus simpatías por la citada Escuela y han comenzado a trazar

sus obras innovadoras. Juan Silverio dibuja por medio de líneas curvas, sintetizando con el menor número de ellas la forma, el carácter y el espíritu de personas y cosas... (72).

En paralelo, aparece en Madrid la noticia de una nueva escuela literaria, la “vibracionista”, nacida en Barcelona. El acontecimiento es muy comprometedor ya que podríamos pensar que estamos frente a otro movimiento literario, similar al ultraísmo madrileño pero catalán, cuestión por la que se abriría un debate relacionado con la escasa difusión y actuación del ultraísmo hacia tierras catalanas si lo comparásemos con otras provincias españolas como Sevilla, Oviedo, La Coruña, etc. Los datos recogidos son muy limitados y las noticias que aparecen sobre ellos son, igualmente, insuficientes para poder afirmar el enfrentamiento intelectual de dos tendencias literarias de diferentes partes geográficas de la Península, Barcelona y Madrid o, por el contrario, podríamos pensar en una maniobra por parte de los ultraístas. Sin embargo, las referencias descubiertas nos manifiestan la intención de establecer un grupo vibracionista. El primer manifiesto vibracionista aparece en el diario madrileño *El País*, en enero de 1921, bajo la firma de Angel Marsá (73) y las adhesiones de algunos periodistas, caricaturistas y poetas: J. Bosch Pons “Pedro Nimio”, pintor y publicista; Mateo Santos, publicista y poeta; Manuel Barrera “Pili”, caricaturista y pintor; Antonio Paradas, poeta; Francisco Aldaz (74), periodista; Nicolás D. Enrique, músico; Carlos del Corral, periodista y Francisco Madrid, periodista.

Respecto a su presentación en tierras catalanas, puesto que se trataba de un movimiento catalán, no hemos encontrado ninguna alusión a diferencia de sus repercusiones en la prensa madrileña. La proclama recogía tres puntos vitales: “*Sed*

ególatras, sed inconoclastas (sic) y sed valientes” (75). El vibracionismo que proclama Angel Marsá, quien a sí mismo se denomina superhombre, se basaba en “una teoría de la vida y, de la muerte, del sexo y del corazón, de los ojos y de los testículos. El VIBRACIONISMO es intuición, cerebro, anatomía, esquema, paradoja, violencia y puños de macho y salivazos morales de macho: es vitalidad y evolución, sentido eterno” (76).

La naturaleza de sus expresiones, al igual que muchos de los escritos ultraístas, poseía la fuerza de los manifiestos futuristas así como las expresiones extravagantes de los dadaístas. Se hacía referencia a tres ismos vitales para los ultraístas, el cubismo, el futurismo y el dadaísmo. Respecto al primero, se considera imperfecto y engañoso, incluso se niega aquella relación que existía con el vibracionismo pictórico: *“El ‘Cubismo’ es, además de una teoría falsa, una teoría incompleta. Su esencia no puede haber sido engendradora del VIBRACIONISMO. (Ellos para plasmar la vida la descomponen en planos, NOSOTROS, cuando la descomponemos, la descomponemos anatómicamente). El ‘Cubismo’ es una teoría basada en la inmovilidad. La teoría que YO he trazado se basa en el hecho vital de las vibraciones ‘atómicas’ y ‘moleculares’” (77). Con referencia al futurismo deshechan el punto de partida de los escritos de Marinetti: “Tampoco puede apuntarse al ‘Futurismo’ de Marinetti como la idea matriz. Ellos, en su concepción del dinamismo, no analizan, no acusan, NOSOTROS hemos hecho de la dinámica un ideal plásticamente estético y estático” (78).*

Finalmente, en cuanto al dadaísmo, critican todos sus fundamentos basados en la ingenuidad, la puerilidad, el yo, etc... *“Tenemos, aparte los inofensivos y duzarrones invertidos del arte, unos enemigos verdaderamente formidables. Los ‘Dadaístas’. PERO NOSOTROS LOS VENCEREMOS. La teoría ‘dadaísta’ es la idea más denigrante que haya podido engendrar esta moderna y nefasta influencia de las zapatillas, el pijama, la urbanidad y la ortopedia. Estos pedantes*

endulzados que, hartos de comer en los orinales y beber en los 'bidets', inventan esta mamarrachada de la vuelta a la infancia, al balbuceo, a la inconsciencia, son dignos de que nosotros - los VIBRACIONISTAS - les demos con nuestros puños en la boca" (79).

Los nuevos vibracionistas persiguían una nueva doctrina, más radical que las anteriores sobre todo de la vigente en España por aquel entonces, el ultraísmo:

"La Humanidad necesita llevar el mayor volumen posible de macho - no pañales - . Necesita una voz recia y vibrante para hacer de la blasfemia vehículo de convicción; no la vocecita balbuciente de recién nacido que hace estremecer la ternura el ombligo de las mujeres.

Ya os he dicho que el problema no es un problema de pedagogía y de ternura. Es cuestión de estridencia y de demostraciones vitales" (80).

Para lograr sus cometidos se propusieron realizar varios actos, de los que no queda ni rastro: *"Por nuestra parte escribiremos libros, folletos, manifiestos; daremos conferencias, organizaremos Exposiciones, conciertos y veladas teatrales; nos manifestaremos, en fin, con todas las manifestaciones del arte para demostrar la verdad de esta nueva doctrina que habrá de revolucionar al mundo volviéndolo a la integridad de sus energías: al SALVAJISMO" (81).*

Los comentarios referentes a esta nueva teoría se dejan entrever en algunos diarios de la capital madrileña. Aquéllos que se ocuparon de la noticia se encargaron de enjuiciarla a partir de los fundamentos extremistas que propagaban como la violencia, la grosería y la imposición de la fuerza:

"... nos hemos enterado perfectamente de los medios que tienen pensado poner en práctica sus partidarios para implantar la nueva teoría artística: la blasfemia y el puñetazo. No está mal. Porque ya

es sabido que las ostras no se abren por persuasión. Y a este paso los vibracionistas van a convencer incluso a los que sienten el horror de la extraña manía de pensar.

- *¿Quiere usted ser vibracionista?*

- *¿Y eso que es? - dirá el besugo interrogado.*

- *Diga usted si o no (Aquí, la blasfemia)*

- *¡Hombre!...*

- *¿No? (Aquí, el puñetazo)*

Sí. ¡No faltaba más!

- *Ya sabía yo que llegaría a convencerle.*

El neófito llegará a su casa con un ojo hinchado y le dirá a su mujer:

- *Soy vibracionista. ¿No lo sabías? Pues, sí. Soy vibracionista.*

- *¿Es algo de comer? Porque... como no lo sea, no me explico que tú...*

- *¡Ca! Es cosa de arte y de intelectuales.*

- *Pero... ¿tú?*

- *Yo. Verás... ¡me han convencido! ¡Qué se le va a hacer!*

A este paso las filas del vibracionismo se nutrirán rápida y abundantemente.

¡Blasfemia y puñetazo! Recomendamos el procedimiento a los jefecillos de grupo parlamentario. O al Sr. Dato si quiere tener esa mayoría que le falta” (82).

Por el contrario, existen otros comentarios que nos remiten a las primeras desavenencias de algunos de sus adheridos como el periodista catalán Francisco Madrid. Éste publicará una carta abierta al dignatario del vibracionismo, Angel Marsá, en la que explica sus diferencias hacia la nueva tendencia “... *el vibracionismo es cosa de boxeo, de puñetazo libre. Tampoco puedo estar conforme. Me molesta, por bárbaro, el espectáculo del ‘ring’ y de boxeo en sí... Usted representa las audacias de ‘l’avant-garde’ vibracionista” (83).*

El impulso vibracionista como tal debe desaparecer en su intento al poco tiempo por la escasez posterior de sus referencias. Este vocablo tomó el nombre del vibracionismo haciendo alusión a la escuela de Rafael Barradas, aunque se puedan establecer algunas observaciones en lo referente a su arte como el cubismo o futurismo en lo relacionado con la velocidad, el movimiento o la violencia de colores, fue acuñado en Barcelona. Sus orígenes parten de la estancia de Barradas en la ciudad condal y de su personal ismo, de allí, precisamente, surgió la idea del término, “vibracionista”, como sinónimo de subversión y rebeldía. Tampoco es de extrañar el empleo de dicho vocablo ya que como se ha visto fueron muchos los apelativos con los que se denominó a la pintura ultramoderna como representación de lo revolucionario, bolchevique, extravagante, etc. pero sería en Barcelona donde se determinó una escuela literaria que adoptó un apelativo que por sí mismo era conocido por el público catalán (84) y que se mostró en oposición al ultraísmo.

XIII.3. UN MOVIMIENTO CON ASPIRACIONES INTERNACIONALES

Uno de los principales aportes al movimiento ultraísta fue la gran participación de artistas españoles y extranjeros, como hemos comentado en el capítulo anterior, a través de las ilustraciones de los Delaunay, Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, Francisco Mateos, Wladyslaw Jahl, Paszkiewicz, Norah Borges, Bores, Saénz de Tejada, Pancho Cossío, Ucelay, Guezala... (85) que se unieron a escritores como Cansinos Asséns, Guillermo de Torre, Xavier Bóveda, Gerardo Diego, González Ruano, Isaac del Vando Villar, Rivas Panedas, Adriano del Valle, Antonio Espina, Rogelio Buendía y un largo

etcétera. Sin embargo, es de notable interés destacar las influencias más cercanas de los movimientos de vanguardia europeos al ultraísmo.

Tal y como anunciaba Cansinos Asséns, la nueva lírica europea formaba parte del ultraísmo; Francia aporta los escritos revolucionarios de la poética modernista de Baudelaire, Rimbaud, Laforgue, Mallarmé, Huysmans... hasta desembocar en el s. XX, que a su vez forjaría los escritores de los primeros ismos de vanguardia Max Jacob, Jules Supervielle, León-Paul Fargue, Blaise Cendrars, G. Apollinaire, Pierre Reverdy, Cocteau, Morand, etc. que el público español pudo recibir gracias a las traducciones de Cansinos Asséns y Guillermo de Torre y a las imitaciones de su arte.

El cubismo, el creacionismo, los calligrammes de Apollinaire, los versos y las obras de los futuristas arraigaron en las revistas ultraístas, junto a los del movimiento dadaísta. Efectivamente, el cubismo y el creacionismo transfirieron al ultraísmo, según José Luis Bernal, *“la esencialidad artística, que prescinde del sujeto, del motivo, por mor de la valoración en sí mismo del objeto artístico; principio este destacado a su vez en todo su valor por Ortega cuando se ocupó de las características del nuevo arte”* (86).

El futurismo de influencia marinettiana recaló en el ultraísmo que se inclinó por una exaltación de la velocidad, las máquinas o el tiempo dentro de la gran ciudad; la pervivencia del movimiento quedaba clara en la publicación del manifiesto “El futurismo antes de la guerra, durante la guerra y después de la guerra” en abril de 1919 en la revista *Cervantes*; también en la “Antología lírica” de Cansinos se manifestaba que una de las direcciones de la nueva poesía era la subscripción al futurismo poniendo como ejemplo

los gritos futuristas de Tristan Tzara. El prosista Antonio M. Cubero escribiría que una de las intenciones de los hombres ultraístas era la visión de una ciudad en plena evolución: “El ‘anhelo nuevo’, ‘una voluntad de su pensar a los precursores’, es la indicación substantiva del manifiesto ultra.

La ciudad es su vida más leal, es el deber. El oficio (la máquina, transportes,...). El ultraísta es el hombre ubicuo que se arrastra por la ciudad y que vuela solitario en interminables interrogaciones...” (87).

La misma revista, *Cervantes* recogerá el anuncio de la detención de Marinetti (diciembre de 1919) acusado de atentar contra la seguridad del estado italiano; no obstante, las referencias al futurismo serán una constante en el ultraísmo, así podemos destacar los famosos poemas: “Canción del automóvil” por Marinetti, “Canción del aeroplano”, por José María Romero, “El teléfono” por Pedro Olmedo Zurila, “Cinematógrafo” por Pedro Garfias o las obras diversas de Guillermo de Torre (88).

La influencia del dadaísmo en el movimiento ultraísta estuvo presente en las expresiones, entre otros, de Rafael Lasso de la Vega, quien manifestaba que “DADA” era “*única expresión del hombre moderno*” (89), en César González de Ruano, en Joaquín Edwards Bello o Eugenio Montes, pero, sobre todo, en Guillermo de Torre, quien se autocalificó como “el novio oficial de mademoiselle Dada” en “Album de retrato” de *Grecia*.

Sin embargo, la presencia del dadaísmo en España se remonta al mes de agosto de 1916, cuando llegaban a Barcelona Francis Picabia y su mujer, Gabrielle Buffet,

donde se encontraban ya algunos amigos de la pareja como Marie Laurencin, Arthur Cravan, su hermano Otto Lloyd, Albert Gleizes, Juliette Roche, M. Charchoune o Maximilien Gauthier. Poco después, en enero de 1917 aparecía el primer número de revista *391* a cargo de Francis Picabia, gracias a la ayuda de Josep Dalmau, quien se encargó de la publicación a través de sus galerías de la calle Portaferrisa. *391* se convertía en uno de los embriones directos del dadaísmo que Picabia importaba de Zurich, noticia que recogería en 1920 el diario madrileño *El Figaro*: *“Durante la guerra, el mismo Picabea (sic), con María Luarencin (sic), nada menos, habían lanzado su revista ‘193’ (sic), u otro número, que no era más que el de su casa en la Avenida de la República Argentina. Picabia hacía dibujos geométricos, que eran como esqueletos de máquinas, y un escrito judío reproducía las divagaciones de Max Jacob y de Juan Cocteau. Pero todo aquello no tuvo eficacia. Aquellos señores estaban lejos de la guerra, espiritualmente y geográficamente, y los escritores catalanes no deseaban y no amaban más que a los franceses de las heroicas abnegaciones. ‘Je m’en fiche, moi, de l’Alsace Lorraine’ -nos decía Picabia-. Naturalmente, nosotros reproducíamos el ‘Je m’en fichisme’, pero aplicado a los Picabias y a sus artes” (90).*

De la revista aparecieron cuatro números en Barcelona, el último fechado el 25 de marzo de 1917, los demás en Nueva York (núms.5, 6 y 7), Zurich (núm. 8) y París (núms. 9 al 19). El siguiente contacto de Picabia con Barcelona sería también por mediación del galerista Josep Dalmau, quien publicó en la ciudad condal el primer libro de poesía del poeta *Cinquante-deux miroirs* (octubre de 1917); más tarde, en 1922, Picabia aparece de nuevo en Barcelona en su Exposición individual en las Galerías Dalmau presentada por André Breton.

No obstante cuatro años antes, había tomado el relevo Guillermo de Torre convertido en el mejor portavoz del dadaísmo en España a través de las revistas ultraístas. Así, el ultraísmo asumía un nuevo registro formado en sus orígenes en las manifestaciones públicas del Cabaret Voltaire, de Zurich (1916) que en 1920 se trasladaba a París de la mano de Tristan Tzara, quien se instalaba en la casa de Picabia, siendo éste uno de los momentos que más atrajo a la prensa madrileña. La “proximidad” con la ciudad parisina y los corresponsales culturales allí destinados recogieron los hechos más significativos. Sus digresiones, las desavenencias entre sus miembros así como sus adhesiones fueron motivos para proclamar la muerte del dadaísmo para quienes el propio dadaísmo constituía uno más de los múltiples movimientos que la capital parisina engendraba desde primeros de siglo. Las primeras alusiones aparecen en la revista *Grecia* tras la aparición del manifiesto ultraísta por Isaac del Vando Villar (30 de junio de 1919); al mes siguiente en la sección “Antología”, Guillermo de Torre comienza sus artículos sobre Tristan Tzara; en “Novísima lírica” sobre Francis Picabia y, poco después, en noviembre, Rafael Lasso de la Vega publicaba una pequeña Antología Dadá.

Entre otros escritos, hasta entonces, los dadaístas Tzara y Picabia habían publicado los núms. 5, 6, 7 y 8 de *391*; el núm. 45 de *Nord-Sud* de Tzara que además lee el Manifiesto Dadá en 1918; en marzo se publicaba el núm. 1 de *Littérature* fundada por Aragon, Breton y Soupault y en mayo de 1919, los núms. 4 y 5 de la revista *Dadá* que dirigía en Zurich Tzara, en el que se incluía la “Anthologie Dada” de la que se haría eco Cansinos Assens en *Cervantes* (agosto de 1919). Pero sería en 1920, cuando a través de

esta revista César A. Comet diera cuenta a los madrileños del boletín Dada, el núm.6. en el que Tzara enumeraba a los “Présidents Dada”, entre los que mencionaba a conocidos nombres ultraístas: Cansinos Assens, Augusto Guallart, Rafael Lasso de la Vega, Guillermo de Torre e Isaac del Vando Villar, además del chileno Huidobro y el catalán Junoy. La introducción de miembros ultraístas en el dadaísmo suponía un nuevo reconocimiento para el movimiento español que veía cómo poco a poco se desplegaba hacia el exterior. Este fue el inicio de un proyecto, el de los ultraístas, que tenía puestas sus miradas en el extranjero. De hecho, en la historiografía sobre el dadaísmo, algunos investigadores como Hans Richter y Arturo Schwarz (91) consideran al ultraísmo como un nexo del dadaísmo. En esta problemática estamos de acuerdo con Juan Manuel Bonet (92), quien apoya la actuación individual e independiente del movimiento ultraísta con respecto al dadaísmo.

Una de las primeras empresas ultraístas fue la traducción al español de todo cuanto tuviese relación con los medios de expresión de vanguardia europea. De esta manera se encontraron, como estamos viendo, con la llegada del dadaísmo a París, noticia que recogieron no sólo los ultraístas sino algunos periódicos madrileños e, incluso, bilbaínos. Los hechos se remontan a las primeras revisiones que periodistas como Gómez Carrillo, director de *Cosmópolis*, realizaban sobre el cubismo literario después de la guerra y que será, precisamente, el detonante para que un grupo de jóvenes poetas ultraístas, Joaquín Edwards, Goy de Silva o Guillermo de Torre salieran en su defensa.

El propio Gómez Carrillo reconocía la labor de Guillermo de Torre dentro del dadaísmo: *“Lo único nuevo es el dadaísmo, cuyo representante oficial en Madrid, D. Guillermo de Torre, se pone, después de la firma de Redactor de las revistas españolas d'avant garde -propulsor del ultraísmo- post-novecentista -representante en Madrid de la falanje cubista pictórica y literaria parisina y especialmente del movimiento DADA- y de la sección d'Or, por delegación de Tristán Tzara y P. Dermi... El delegado en España del Pontífice Tzara tiene la palabra...”* (93).

Lo que pregona Gómez Carrillo son las primeras amenazas de autodestrucción del movimiento dadaísta. Los incidentes verbales comenzaron en una serie de artículos en los que se autodisculpaba por haber considerado a Cocteau y a Reverdy como dadaístas, declarando que Guillermo de Torre mezclaba nombres de cubistas y dadaístas. La prueba de este error lo mostraba en el mismo periódico, unos días después, mediante un artículo en el que publicaba la carta que Reverdy le había enviado:

“Recibo un recorte de su periódico que me concierne a propósito de una nota publicada en 'Comoedia'. La carta publicada es apócrifa, y 'Comoedia' la ha rectificado. Espero que su periódico se atendrá a la costumbre confraternal que permite rectificar los errores de prensa, y que usted tendrá la amabilidad de publicar esta respuesta en el mismo lugar en que apareció su artículo.

No sólo yo no soy DADA, sino que me he colocado desde el principio en una actitud netamente hostil contra los que han inventado o lanzado esa palabra tan insignificante como heroica. Yo me he señalado bastante como campeón de la 'creación artística' y del esfuerzo, para que nadie pueda suponer siquiera que yo apruebo un Movimiento (?) de deliquescencia que no comprende -o poco menos- sino mozalbetes cuya impotencia se manifiesta periódicamente en la imitación de las obras escogidas, por su extraordinaria y muy contradictoria facultad admirativa...” (94).

Efectivamente, el 27 de marzo de 1920, se produce la velada dadá en el Teatro de l'Oeuvre de Paris, en donde se agrava la discusión sobre la paternidad de dadá, que para la opinión pública tanto en Zurich, París y Berlín debía ser atribuida de Tristan Tzara. Dicho suceso sirvió para que Gómez Carrillo proclamase la muerte del dadaísmo, quien relataba el episodio, aunque aún faltaban cuatro años para que su muerte se hiciera oficial, anunciada en *Le Mouvement accéléré*, folleto publicado por Paul Dermée. Este suceso también fue recogido por la prensa bilbaína a través de diario vasco *Euzkadi* (95).

"... no ha muerto de noble vejez , como las grandes escuelas burguesas, ni tampoco de las heridas recibidas en violentas luchas contra elementos opuestos... Ha muerto asesinado, o mejor dicho, ajusticiado por el ridículo, que es, en literatura, la única arma que mata de una manera definitiva... Y el rey Dadá que según subditos españoles había de conquistar al mundo, ha salido de Paris así, a 'coups de balain', corrido, maltrecho, aturdido por la épica carcajada de los parisienses, para ir a morir de vergüenza en un café del Barrio Latino.

La gran batalla se dió pocos días ha, en la sala del Teatro de l'Ouvre. Las invitaciones iban acompañadas de un manifiesto, cuyos artículos principales reza:

El arte vale más caro que el salchichón, más caro que las mujeres, más caro que todo.

El arte es un producto farmacéutico para imbéciles.

El cubismo es la negación de las ideas.

Dadá no pide nada, nada, nada, nada; lo que hace, es para que el público diga: 'no comprendemos nada, nada, nada; los dadaístas no somos nada, nada, nada; ciertamente, no llegaremos a nada, nada, nada...' (96).

Otra de las noticias que con más interés recogieron las crónicas literarias madrileñas fue la del festival dadá celebrado, el 26 de mayo de 1920 en la Sala Gaveau de París. No era para menos, los espectadores se encargaron de tirar, entre otras cosas,

huevos a Eluard, Breton, Soupault. La recepción del dadaísmo en Madrid enseguida se relacionó con el ultraísmo por su carácter perturbador; de hecho, la revista madrileña *España* aludía a los integrantes de *Cervantes* y *Grecia* con la formulación de la siguiente ecuación (97):

$$X = \underline{\text{Armando Guerra} \times \text{Armando Guerra}}$$

Dada

Al mismo tiempo, *El Sol* publicaba un artículo dedicado íntegramente a la literatura dadaísta, en el que se hace referencia al origen infantil del movimiento, patente en su propio nombre y en su relación con otros lenguajes primitivos, así como la vinculación y adhesión con España (98). Este sentimiento infantil que experimentaban los dadaístas procedía, principalmente, de la admiración por las sociedades primitivas, a través de las cuales se llegaba a un deseo de pureza e inocencia que también se encontraban en el espíritu infantil; eso, precisamente, era lo que criticaba la prensa madrileña ante algunas acciones de los ultraístas:

“Apestan a café, a tabaco y whisky. Son como esas cortesanas que en Carnaval se visten de niñas y salen por la calle saltando a la comba y lanzando gritos de adolescente. No engañan a nadie. Se las conoce demasiado; son figulinas, todo lo deliciosas que se quiera, pero que no pueden enseñar candor a las nietas ni pureza y abnegación a las madres... En el fondo todo es retrogradación, cansancio, incapacidad para seguir la marcha de los tiempos...” (99).

No solamente se censuró el Dadaísmo sino que se llegó a publicar uno de los manifiestos dadá por el nombre de GAGÁ (100). En diciembre Jorge Luis Borges, desde *Reflector*, ofrecía a los madrileños su criterio sobre el recién publicado Manifiesto Vertical de Guillermo de Torre (diciembre de 1920), quien aludía al dadaísmo.

A partir de 1921, el apoyo ultraísta al movimiento dadá se desarrolla de una manera continuada, sobre todo mediante la colaboración de Guillermo de Torre. Aparte de las crónicas dadaístas en los diarios, las revistas ultraístas destacan varios hechos que muestran una vez más ese deseo de introducción y participación en los movimientos de vanguardia. En primer lugar, durante las primeras semanas del año, desde el Café Colonial, Borges, Correa Calderón, Pedro Garfias, Tomás Luque, Eugenio Montes, L. Walton y Guillermo de Torre realizan en francés un poema automático, que mandan a Tristan Tzara, cuya finalidad era su publicación en la recién creada revista de Picabia (abril de 1920) *Cannibale* y en el que proclamaban, una vez más, su adhesión a la juventud Dadá (101).

En segundo lugar, ese mismo año Guillermo de Torre envía a Tzara un modelo de su fallida revista *Dadaglobe* y, finalmente, éste mismo actuará por vez primera, directamente desde un organismo dadá en París, la revista *391* (102).

En enero de 1921 Guillermo de Torre lanza un artículo sobre el movimiento dadá titulado “Actitud glosadora y enfocamiento preliminar. Los orígenes de Dada. Teorías y manifiestos Zurich. 1916-1919” (103); en febrero, escribirá sobre “Gestos y teorías del dadaísmo” en el que incluye el telegrama de Joaquín Edwards Bello (104), quien se adhiere junto a los poetas madrileños a la causa dadaísta: “*Estoy al corriente de la revolución lírica Dadá por Huidobro, Guillermo de Torre, Cansinos Assens y Lasso de la Vega. Toda la juventud de Madrid y Chile se junta poco a poco a este movimiento...*” (105).

Al mismo tiempo se hace público que durante el mes de abril en la decoración del timbrado del movimiento dadá aparecerán como sede central París y como sucursales

extranjeras Berlín, Ginebra, Roma, New York, Zurich y Madrid, además de anunciarse revistas dadaístas en publicaciones ultraístas *Dd*, *o4 H2*, *Dada*, *Ipeca*, *Projeteur*, *Proverbe* y 2. Esta era una forma más de la adhesión del movimiento ultraísta al dadaísta y de su carácter internacional.

En marzo de 1921, Guillermo de Torre publica bajo inspiración de su nonata revista *Vórtice* el artículo “Vórtice Dadaísta”; al mes siguiente aparece en la sección “Ultra-manifiestos” la “Estética del Yoísmo ultraísta” manifiesto leído en la velada de Parisina (28 de enero de 1921). Con vocación ciertamente dadaísta, Guillermo de Torre proclama un sólo foco de acción: el yo. El individualismo que defendía dadá está presente en el escrito de Guillermo. Tzara, Picabia y otros habían proclamado con sus gestos, gritos y expresiones su individualidad y su liberación respecto a las leyes de la sociedad. Guillermo proclama: *“Yoísmo, genuino vértice donde abocan todas las corrientes de vanguardia, sinteticemos nuestro augural alarido que desvirgará los horizontes intactos... Cultivemos, pues - poetas y camaradas -, la única religión del yoísmo. Exaltemos nuestras características y nuestras potencias peculiares aguerridamente. Por encima del uniformismo grisáceo imperante, allende los contornos gregarios...”* (106).

En junio Guillermo de Torre presentaba en *Ultra* una de las graves confrontaciones que el dadaísmo venía arrastrando no sólo existente en los dos grupos dadaístas, los llamados “dadás núcleo” dirigidos por Tzara que se decantaban por el arte abstracto y los “dadás cascarón”, capitaneados por Ricard Huelsenbechk dirigidos hacia la política sino que, ahora, Picabia se distanciaba del dadaísmo rompiendo sus lazos con Tristan Tzara ya que para él el movimiento duró hasta 1918 acreditándolo en la primera página de *Comoedia* (107). En agosto se realizaba la crónica del “Salón Dadá”,

Exposición Dadá celebrada, el 6 al 30 de junio, en la Galería Montaigne, en la que habían rechazado participar a Breton y Picabia y en la que Duchamp tan sólo mandó un telegrama “Podebelle”.

Como vemos, muchas de las discrepancias dadaístas llegaron a los oídos de los españoles, incluso el famoso “Congreso Internacional para determinar de las directivas y las defensas del espíritu moderno” propuesto por Breton. El primer anuncio de dicho evento en el que se pretendía aunar las tendencias de vanguardia, dadaísmo, cubismo, simultaneísmo y futurismo se realizó en la revista *Comoedia* de París, en la que se publicaba un manifiesto de las revistas *Littérature*, *L'Esprit Nouveau*, *Nouvelle Revue Française* y *Aventure*. El Comité organizador estaba formado por el compositor George Auric; Andre Breton, director de *Littérature*; los artistas Robert Delaunay, Fernand Léger y A. Ozenfant, director de *L'Esprit Nouveau*; Jean Paulhan, secretario de *La Nouvelle Revue Française* y Roger Vitrac, director de *Aventure*.

La noticia llegó a España tan sólo quince días después, en el núm.22 de *Ultra* (enero de 1922), además de anunciar la participación en el congreso del movimiento ultraísta mediante su corresponsal en París, Marjan Paszkiewicz. Finalmente, el congreso fue un fracaso porque la ruptura entre Breton y Tzara se hizo patente. La reunión en la Closerie de Lilas promulgó la desconfianza entre los organizadores del congreso y en julio de 1922, Emile Malespine inaugura el primer número de la revista *Manomètre* que llegaría hasta 1928, y en la que Guillermo de Torre figurará en 1925 como miembro de la redacción.

Finalmente, el 17 de noviembre de 1922 Breton da una conferencia en el Ateneo barcelonés, en presencia de Picabia sobre “Caractères de l'évolution moderne et de ce qui en participe”. El último resquicio dadaísta en España se produciría al año siguiente, cuando Breton presentaba en Barcelona una exposición dedicada al padre de *La fille née sans mère*. Allí en grupo se encontraba el reducto dadaísta español, Guillermo de Torre, Lasso de la Vega y Joaquín Edwards entre otros que rechazaban que el dadaísmo había muerto en París (108).

Otro de los aportes extranjeros fue la lírica expresionista que tanto se ocupó de la visión catastrófica de la guerra. Apareció en las revistas ultraístas, a través de las noticias de Jorge Luis Borges, calificado por Guillermo de Torre de “*expresionista concentrado*” (109). Éste, quien durante los años de la Gran Guerra se había refugiado en Suiza, lugar escogido por muchos de los escritores alemanes, en donde entró en contacto con ellos (110), se encargó de traducir y producir algunas poesías expresionistas. Las primeras crónicas aparecen en *Cervantes* bajo el título “Antología expresionista” (octubre de 1920) en la que aparecen poesías de Ernst Stadler, Johannes Becher, Kurt Heynicke, W. Hahn, A. Vagts, W. Klemm, A. Stramm, L. Shureyer y H. Strummer, traducidas por Jorge Luis Borges; en *Grecia*, con su “Lírica expresionista” (noviembre de 1920) y en la revista del movimiento, *Ultra*, se juzga la antología expresionista *Die Aktions-Lyrik, 1914-1916* (octubre de 1921) publicada en Berlín y, por último, se reciben entre otras la revista expresionista *Der Sturm*. La plástica expresionista también traspasó nuestras fronteras pero sólo a través de breves noticias como el artículo de Clément Pousaiers “La pintura expresionista” en *Cosmópolis* (junio de 1922).

Por otra parte, la presencia ultraísta en el exterior supone el complemento y, en gran medida, la herencia del movimiento europeo. Estuvo protagonizado por Guillermo de Torre y sus contactos con los vanguardistas más avanzados como Tzara, Peiper, y otros muchos como apunta Juan Manuel Bonet (111), sin olvidar su expansión por América latina a través de Bartolomé Galíndez y J.L.Borges en Argentina, Alberto Hidalgo, Norah Borges, Manuel Maples Arce, Germán List Azurbide, José Juan Tablada, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Jean Charlot, Germán Cueto, Leopoldo Méndez, Humberto Rivas...; en Uruguay a través de Alfredo Mario Ferreiro, Ildefonso Pereda Valdés; en Perú con Carlos Oquendo de Amat; o en Chile mediante Joaquín Edwards Bello, Salvador Reyes, Alberto Rojas Jiménez, Zsigmond Remenyik, etc (112).

XIII.4. PERTINENCIA DE UNA PLÁSTICA ULTRAÍSTA

Desde los comienzos en 1909, de los primeros y discontinuos episodios de vanguardia en la capital madrileña, el término “ultra” fue la única esperanza real para el grupo de artistas con vocación auténticamente vanguardista. El ultraísmo ha pasado a la historiografía como un movimiento literario de vanguardia española pero, también, como afirma Eugenio Carmona, fue *“el primer, y único, movimiento que se produjo en España a lo largo de toda la historia del Arte Nuevo”* (113), todo ello sin olvidar las actuaciones de la Sociedad de Artistas Ibéricos entre 1925 y 1936. El ultraísmo se diferenciaba de lo anterior por su aspiración a la búsqueda de nuevas formas, para la cual adaptaron y asimilaron el cubismo, el futurismo, el expresionismo y, en ocasiones, el dadaísmo. Este

mismo proceso fue el que adoptaron para su incursión en las artes plásticas españolas, puesto que un movimiento literario que quisiera equipararse a alguno europeo necesitaba un apoyo artístico como el que tenían el cubismo literario, el expresionismo, el futurismo o el dadaísmo. Nos encontramos, pues, con el primer grupo con aspiraciones nacionales e internacionales, tanto literarias como artísticas, de hecho veremos que la mayor parte de los componentes en el campo de las artes plásticas son extranjeros, Jahl, Paszkiewicz, Barradas, Norah Borges, etc.

El carácter de libertad e independencia que proclamaba el ultraísmo sirvió para atraer a los propios artistas aunque, a veces, sería el mismo movimiento quienes les reclamara en su peculiar provecho, como es el caso de Rafael Barradas. Este sentido simbiótico contribuyó a la desaparición, por primera vez, del viejo mito de un concepto de arte que se unía por sus nacionalidades; es decir, la agrupación de las obras artísticas se reunían según su lugar de procedencia. El caso más común o más conocido fueron los envíos a las exposiciones nacionales de Bellas Artes, en donde se hablaba del envío vasco o catalán; también en el desarrollo de exposiciones colectivas se designaba con estos apelativos: la exposición de artistas vascos, artistas polacos, artistas catalanes, artistas argentinos, etc. El ultraísmo aunó todas estas nacionalidades bajo el distintivo común de “ultra” que, como decía su primer manifiesto, no era “una escuela determinada, sino el de un renovador dinamismo espiritual”. Tras el fallido primer Salón de Otoño en octubre de 1920 nacido, precisamente, del descontento ante la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1917, surgieron las primeras voces - Mateo Inurria, Angel Ferrant y Juan de la Espina - para crear la primera Exposición de artistas independientes. Este Salón de Otoño

formado al calor de las reuniones de los miembros de la Asociación de Pintores y Escultores surgió con ánimos de libertad e independencia artística, valores que muy pronto se perdieron, aún habiendo desechado la idea de conceder primeros premios. Fracasó, igual que las exposiciones nacionales, y se criticó su falta de selección y la admisión de centenares de obras que provocaban la acumulación de las mismas. Algunos ultraístas de primera hora, como el polaco Wladyslaw Jahl o el español Vázquez Díaz expusieron pero no dejó de semejarse, como indicaba Ballesteros de Martos *“a las de París. Pintura mediocre, cientos de artistas. Sobresalen Daniel Vázquez Díaz, Solana y Gustavo de Maeztu, representan anhelo de independencia”* (114).

No hubo más remedio que esperar a otro nuevo intento, el protagonizado por cinco miembros ultraístas - Vázquez Díaz, Delaunay, Rafael Barradas y los poetas Vando Villar y Adolfo Salazar -. Sin embargo, se quedó tan sólo en un intento, el de crear el Salón de los primeros independientes en España: *“Se han reunido en Comité los artistas Vázquez Díaz, Delaunay, Vando Villar, Salazar (D. Adolfo) y Barradas, con objeto de poner en práctica la idea de organizar una exposición de todas las manifestaciones del arte.*

Tenemos entendido que la citada Exposición verificaráse muy en breve, y los organizadores publicaron un manifiesto exponiendo sus ideas, y en el cual figurarán los nombres de los que integraron el Salón de los primeros independientes en España” (115).

El propio Juan de la Encina daba la enhorabuena al futuro proyecto ante el fracaso del Salón de Otoño: *“El otro suceso a que nos referimos es la constitución de una Sociedad de modernos. Bien venida sea. Nos complace mucho más que el canto de cisne fortuneista. Al fin y a la postre, son más garbosas y entretenidas las ‘cargas’ de ‘El reflector’ que las pomposas*

funciones de cualquiera cofradía de agonizantes. Además, esta nueva Sociedad, llevada con buen tino, podría al fin conseguir formar una Sociedad de artistas verdaderamente independientes y hacer que se prolongue en Madrid el reguero de inquietudes estéticas que nos trajo fortuitamente la guerra, y que está ahora a punto de desvanecerse” (116).

Los organizadores de este nonato Salón aparecido en la prensa madrileña en diciembre de 1920, tenían relación directa con el ultraísmo. Precisamente, ese mismo mes acababa de inaugurarse la revista ultraísta *Reflector*, dirigida por José Ciría y Escalante y como secretario de redacción Guillermo de Torre. En su primer número aparecían, entre otros, los nombres de los siguientes colaboradores: Barradas, Adolfo Salazar, Vázquez Díaz y Vando Villar. Menos la participación de Delaunay, todos ellos eran los que proclamaron el primer salón de independientes. La relación que les unió fue el seno ultraísta que continuó durante y después del movimiento. Adolfo Salazar era aparte de musicólogo y compositor, poeta ultraísta y crítico periodístico; Vando Villar, además de poeta ultraísta, llegó a publicar un manifiesto ultra en la revista *Grecia* (junio de 1919) y a dirigir su propia revista, *Tableros*, que también ilustraría Barradas; éste último se incorporará a la plástica ultraísta de la mano de Guillermo de Torre, quien le dedicó un poema sobre el ultravibracionismo, y a quien eligió junto a Norah Borges para ilustrar su Manifiesto Vertical (diciembre de 1920). Posiblemente, todas estas referencias nos aproximan a una de las primeras maniobras ultraístas en la que se intentó aunar el espíritu ultra que no era otro más que la acogida de todas las manifestaciones artísticas en España. Se trató del primer proyecto artístico de un movimiento organizado de vanguardia en España que no dió sus frutos y tuvo que esperar hasta 1925, momento en que veremos de nuevo en el comité a varios de ellos: Barradas, Adolfo Salazar y

Vázquez Díaz, algunos como firmantes de la Sociedad de Artistas Ibéricos y, otros, además, como participantes.

Fue, inequívocamente, la independencia espiritual de los componentes del ultraísmo, es decir, las diferentes trayectorias plásticas de estos artistas, lo que hizo del ultraísmo un movimiento organizado a través del cual podían manifestarse. No existe una estética o una plástica propiamente ultraísta, sino que se trata más bien de una tendencia que bajo el apelativo ultra englobó los diferentes modelos pictóricos de los artistas más avanzados afincados en Madrid - el planismo de Celso Lagar, el vibracionismo y otros registros de Barradas, el formismo de los polacos Paszkiewicz y Wladyslaw Jahl, las cubicaciones de Vázquez Díaz, el expresionismo de Norah Borges, etc. - que crearon obras de aspecto externo muy semejante, que seguirían los más jóvenes que habían convivido con ellas, como Bores, Pancho Cossío, Santa Cruz, Sáenz de Tejada, Maroto, Guezala, Ucelay, Alberti, Francisco Mateos, Luis Huici, Francisco Miguel, Ramón Núñez de Carnicer, etc.

Los precedentes artísticos del ultraísmo se remontan, pues, a las exposiciones individuales bajo un mismo denominador común, el arte de vanguardia, como las que hemos visto en otros apartados, las de Celso Lagar, los íntegros, los polacos, los Delaunay, Vázquez Díaz, etc. El papel del ultraísmo fue aunarlas en un grupo organizado; de hecho, nos encontramos con la primera imagen colectiva de todas aquellas tendencias de vanguardia que desde 1915 pululaban por Madrid. El tesón que caracterizó al grupo de poetas ultraístas en su vocación hacia lo nuevo respondía a la necesidad de crear una plástica capaz de simbolizar gráficamente el movimiento. Sin embargo, aquélla carecía de una unidad que, al mismo tiempo, la hacía ser más libre, por

ello sus principales miembros se caracterizaron por una unión independiente que rompió con lo anterior. Como grupo quisieron mostrar una estética moderna aunque para ello cada uno siguiera su propio camino, independientemente de las influencias que tuvieron sobre neófitos ultraístas de última hora como Alberto Sanchez o Dalí a través de Barradas, o Bores mediante las xilografías expresionistas de Norah Borges.

Esa propuesta ultraísta de establecer una plástica acorde al movimiento tan sólo se mostró públicamente en contadas ocasiones. Por orden cronológico, y excluyendo las ilustraciones gráficas que aparecen en libros y revistas, destacaron la mencionada nonata Exposición del Salón de los primeros independientes en Madrid (diciembre de 1920); los decorados de los esposos Delaunay y la exhibición de obras de pintores Vázquez Díaz, Jahl y Marjan Paszkiewicz en la citada velada ultraísta celebrada en la sala Parisiana de Madrid (28 de enero de 1921); los carteles anunciadores de Jahl pegados en la carrera de San Jerónimo para la segunda velada en el Ateneo (30 de abril de 1921); la exposición privada de los pintores Santiago Vera y Ruth de Velázquez en su casa madrileña (mayo de 1921); la constatación de una tienda de “arte decorativo ultraísta”, bajo la dirección de Jahl y su esposa, Lucia Auerbach, en la calle Goya 86, donde se encargaban de la decoración de interiores, vestidos, muebles, cerámica y objetos, efectos de transparencia y color; en febrero de 1922, se anuncia la presencia de Wladyslaw Jahl y Marjan Paszkiewicz junto a Molse Kisling en la Exposición “Les Independents polonais”, organizada por la Galería Crillon de París, al mismo tiempo que, se mencionaba la invitación por la revista *Lumiére* a Norah Borges y Wladyslaw Jahl para representar al movimiento ultraísta en la Exposición Internacional de grabado en Amberes y se anuncia

la celebración de una Exposición de Arte Moderno organizada por la revista *Ultra* que tendría lugar en el mes de marzo, exhibición de la que no existe ninguna noticia más.

A la vista de estos acontecimientos, se diría que el proyecto ultraísta, tanto literario como artístico, consiguió sus objetivos de abrirse camino al exterior gracias a los miembros extranjeros que tenían sus contactos en el exterior como los hermanos Borges, los esposos Delaunay, los artistas polacos o los corresponsales en el exterior: "*El ultraísmo - publicaba la misma revista - es ya una realidad internacional*" (117). Se les consideró, como ya hemos visto, miembros de la lista Dadá; se impulsó el ultraísmo hacia tierras latinoamericanas como Argentina, Uruguay, Perú, Chile, etc.; en París tuvo su sede a cargo de Marjan Paszkiewicz, quien representó al ultraísmo dentro del Congreso Internacional de 1922; en Polonia se extendió a cargo de otro corresponsal, Tadeusz Peiper; en Italia la revista *Poesia* de Milán presentaba a los poetas del ultraísmo a cargo de Guillermo de Torre (118); en Bruselas se publicaron las xilografías de Jahl en la revista *Seccion* (agosto 1922), incluso, en Lyon, *Manomètre* contó con la participación de Guillermo de Torre, Borges, Norah Borges y Julio Casal, entre otros.

Dentro de nuestras fronteras, el movimiento ultraísta fue una realidad que se conoció no sólo sus puntos neurálgicos como Sevilla, Madrid u Oviedo, sino que extendió por casi toda la Península; en el País Vasco a través de sus referencias hacia el movimiento; en Cataluña, Pérez Domenech realizaría una conferencia sobre el ultraísmo en el Ateneo barcelonés, en enero de 1922; en Baleares, donde se presentó la estética

ultra en La Fiesta de la Poesía, (Palma de Mallorca, enero de 1922), en Huelva, en Lugo, en La Coruña, etc.

Pero lo más concluyente fue además observar cómo a través del ultraísmo, utilizado como puente hacia otros lenguajes, su sed de vanguardia se transformaba en algunos artistas en una vuelta al orden. Más que antagónicas, como asegura Eugenio Carmona (119), creemos que se trata, como afirmaría poco después el mismo historiador (120) de una “cohabitación” entre dos tendencias, la vanguardia y el retorno al orden, pero no sólo en el ámbito europeo sino dentro del propio movimiento ultraísta aunque a partir de 1923 se iniciara una fase de desprestigio hacia el ultraísmo.

Este nuevo clasicismo que en Europa tiene sus orígenes en los primeros años de la Gran Guerra, en España se puede constatar desde 1917 con la estancia de Picasso en Barcelona para acompañar a Olga Koklova que actuaba en los Ballets Rusos en su obra *Parade*. En junio, Picasso se encuentra en Madrid, ciudad que abandonaría poco después tras la celebración del banquete que Ramón Gómez de la Serna y algunos amigos le organizaron, entre ellos, miembros ultraístas como Cansinos Assens, artistas como Bartolozzi, Zamora, Fresno, Bergamín, Echevarría, Penagos y críticos como Manuel Abril y Juan de la Encina. En Barcelona permanecería seis meses, durante los cuales trabajó, principalmente, en dos corrientes: una figurativa con inspiración clasicista y otra basada en registros de un cubismo tardío, allí recibió una comida homenaje junto a Ramiro de Maeztu, acto que quedó reflejado en las páginas de *Vell i Nou*. Pero lo más importante de su estancia fue, sin duda, sus posibles influencias en el arte catalán respecto al nuevo clasicismo y frente a las tendencias de vanguardia de primeros de siglo

que venían exhibiéndose en Barcelona - los cubistas Duchamp, Gleizes, Metzinger, Laurencin, Gris, Le Fauconnier y Agero, el pianista Celso Lagar, los simultaneístas los Delaunay, los fauvistas Otto Weber y Van Dongen, los rusos Hélène Grunhoff y Serge Charchoune, el dadaísta Picabia, los uruguayos Torres García y Barradas...- además de la fuerte corriente noucentista. Sin duda alguna, para ésta última fue un acto revalorizador del proyecto mediterraneísta. En el resto de España y, en concreto, en el entorno ultraísta madrileño, la presencia de Picasso en la capital no debió causar demasiada influencia aunque no se puede decir lo mismo de su estancia en Barcelona, que a través de publicaciones, como la revista *Vell i Nou* se encargaron de lanzar los primeros ejemplos como el retrato a lápiz de Ambroise Vollard realizado por Picasso con una línea muy ingresca (julio de 1917), trayectoria que continuó en los años siguientes, como en julio de 1920, cuando André Thérive dedica un artículo al pintor O. Coubine (121).

En el ámbito ultraísta madrileño no se puede negar la realidad de las publicaciones extranjeras que los directores de las revistas ultraístas recibían, al tiempo que anunciaban el proceso de cambio que se producía en Europa en sus propias páginas. Durante la crisis postbélica e incluso antes, el arte de las vanguardias había sido sustituido por tres frentes pictóricos que tenían en común la recuperación del objeto o la figura pero cada uno de ellos de una forma distinta: la pintura metafísica italiana, el purismo francés y el radicalismo alemán (122).

Al lado de un futurismo renovado aparece la primera. La pintura metafísica busca una realidad con caracteres oníricos que tiene sus orígenes en las obras De Chirico, realizadas en París antes de la Gran Guerra. Esta opción italiana tendrá dos

aspectos, uno fantástico e inverosímil, derivado en ocasiones del romanticismo centroeuropeo y otra, llamémosla más nostálgica, que incurre en aspectos del arte del Trecento y Quattrocento. El movimiento ultraísta, abierto a todas las nuevas corrientes europeas, se encargaría de dar a conocer esta tendencia italiana, además de constatar que revistas como *Cosmópolis* y *Ultra* recibían y publicaban de forma propagandística, entre otras, la revista *Valori Plastici* (1918) cuyo estandarte fue desde el principio el llamado “retorno al orden” que más tarde desembocará en los realismos mágicos:

“...su obra puede llamarse clásica, dando a esta palabra el sentido de su origen latino *classicus*, que significa perteneciente al primer orden... Desde el impulso de los futuristas, la pintura italiana no había hallado una expresión bastante poderosa que igualase los esfuerzos de la nueva pintura francesa. En la obra de *Georgio de Cherico* (sic) se afirma hoy esta expresión en el despliegue de un lirismo nuevo, en el cuadro sólido de una seriedad dantesca, en el peso de una materia iluminada, donde la soledad, la fatalidad y el equilibrio encadenan su pintura a través del tiempo a la de la gran tradición italiana... Después de 1914, *De Cherico* (sic) ha descubierto nuevos y más vastos horizontes para su arte...” (123).

La segunda, el purismo francés, sería una derivación del cubismo, pero se diferenciaba de éste al presentar un ideal de belleza y método que se esgrimía mediante los componentes de las primeras vanguardias. Sus teorizaciones fueron presentadas, principalmente, en 1918 por Ozenfant y Jeanneret en *Après le Cubisme*, *Le Purisme* o en la revista *L'Esprit Nouveau* fundada en 1920, que recibían las publicaciones ultraístas como *Ultra*.

Al hilo de estos hechos, en marzo de 1920 *Cosmópolis*, la revista ultraísta abierta a todas las tendencias europeas, particularmente la francesa, publicaba un artículo sobre

el desarrollo de la Exposición de los Independientes en París, en donde se proclamaba la destitución del cubismo por nuevos procedimientos de los artistas franceses como M. Metzinger, Lhote, Gleizes, Léger, españoles como Juan Gris o Celso Lagar y otros (124). Dos meses después, la misma revista ofrecía a sus lectores una interesante crónica sobre el nuevo arte en París reflejando la vuelta dada por los artistas hacia tendencias clasicistas, especialmente, hacia el purismo (125). En diciembre de 1920, la recién creada revista ultraísta *Reflector* de José de Ciriá y Escalante y su secretario de redacción Guillermo de Torre, lanzaba un interesante artículo sobre Jacques Lipchitz y Picasso en el que aparecían cuatro reproducciones, dos de cada uno de ellos. Guillermo de Torre exponía la nueva tentativa de la escultura cubista de Lipchitz:

“La clave teórica de su Arte es: que en lugar de traducir directamente la profundidad, nos da el equivalente plástico, ordenando en un sentido siempre arquitectural los planos y volúmenes, con un espíritu de equilibrio clásico y de euritmia intencional novísima” (126).



Picasso, *Arlequin*



Lipchitz, *El Guitarrista*

(*Reflector*, Madrid, diciembre 1920)

Al lado, el nuevo clasicismo de Picasso representado por la imagen de un arlequín con un trazo muy ingresco, al que enfrentaba con un dibujo tardocubista: “*Su obra es múltiple, contradictoria y poliorámica: desde el Greco a Cézanne, de Gauguin a Toulouse-Latrec (sic), de Matisse a Ingres... Su obra abarca grandes segmentos del Arte antiguo y del Arte genuinamente contemporáneo*” (127).

Asimismo, este primer número de *Reflector* se ocupaba en su sección de libros escogidos de *Du cubisme et des moyens de le comprendre* de Albert Gleizes. De nuevo Guillermo de Torre se encarga de glosar el resumen de dicho libro: “*Gleizes contempla ya la perspectiva exacta del nuevo Arte, sus matices peculiares, sus espejismos fugaces y sus elementos genuinos y permanentes que abocan a unas metas definitivas. Los axiomas teóricos en que cristalizan sus inquietudes, revelan el anhelo esencial de enlace auténticamente tradicional, y la preocupación reconstructiva de los volúmenes compenetrados y simultáneos en el espacio, que posee a los pintores cubistas. Ellos, en su reacción frente a los impresionistas, han relegado los problemas de la luz y del colorido, abismándose en la estructuración de los elementos modernos, y organizándolos en el cuadro según una regla de creación supraobjetiva. De ahí que en Poussin, David e Ingres fijen los cubistas sus anhelos de retorno hacia la pura tradición lineal y la síntesis primitivista*” (128).

La consecuencia de estas crisis de valores de las vanguardias europeas de primeros de siglo seguía llegando a Madrid, principalmente a través de dos teóricos ultraistas, el pintor y escritor Marjan Paszkiewicz y, como hemos visto antes, Guillermo de Torre. El primero, residente en Madrid desde la década de los años diez, intervino en la Exposición de pintores polacos prologando, como ya se ha dicho, el catálogo e integrándose poco después al ultraísmo. Participó en la velada ultra del 28 de enero de 1921, dando una conferencia sobre el arte viejo y nuevo, en la que asumía la pintura

purista francesa: “*La pintura de hoy, y hablo, claro es, de ‘extramuros de la Academia, se desarrolló sobre la base teórica del purismo, pictóricamente plástico. Es un nuevo horizonte y un nuevo motivo para querer el arte pictórico, este imperativo de una pintura pura*” (129).

En 1921 marcha a París como corresponsal del movimiento. Antes de su partida la revista *Ultra* le organiza un banquete en el restaurante Oro del Rihn (28 de abril) al que asisten Rivas Panedas, Jahl, Lasso de la Vega, Humberto Rivas, Vázquez Díaz, Barradas, Arizmendi, Puche, López-Parra, César A. Comet, etc... Desde París llegarán sus opiniones sobre los nuevos rumbos de la pintura; su libro *Promenades d'un ver solitaire* publicaba: “*El cubismo reaccionó visiblemente y sin rodeos contra el impresionismo. Pero ahora se está reaccionando contra el cubismo, fusilándose en el doble sentido de la palabra. El sentido militar y el escolar*” (130).

En enero de 1922 representa al ultraísmo en el Congreso Internacional de París para señalar las direcciones y la defensa del arte moderno. A finales de año escribe en *Horizonte* varios artículos en los que, de nuevo, aparece su visión sobre la pintura pura, así como menciones al impresionismo y Cézanne (131).

Del segundo, Guillermo de Torre, hemos observado cómo su adhesión al ultraísmo se declaró, incluso, con la realización de manifiestos como *El Manifiesto Vertical* de 1920 y en escritos sobre las vanguardias, sobre todo sus constantes referencias al dadaísmo, gracias a sus amigos Norah y Jorge Luis Borges, quienes habían tenido contacto con algunos de ellos en su estancia de Ginebra. Ahora, en 1921 recogía las crónicas de la famosa revista del retorno al orden *L'Esprit Nouveau*, donde aparecen los estudios de Cézanne, Seurat, Picasso, Greco, Paul Dermée, Ozenfant, etc... (132).

Además, en su “Valoración estética de los elementos modernos”, publicada en 1922, volvía a evaluar las modificaciones plásticas de los cubistas y la vuelta a los procedimientos tradicionales que marcaban un giro de la vanguardia hacia un nuevo clasicismo (133). Otro de los corresponsales literarios del ultraísmo fue el mencionado Tadeuzs Peiper. Durante su residencia en Madrid (1915-1920) se introdujo en los tabernáculos ultraístas colaborando en *Ultra* o *Alfar*, además de diarios como *El Sol* o *La Publicidad* (134). Esta misma labor la realizaría, por ejemplo, Jorge Luis Borges desde Buenos Aires.

Continuando con los orígenes de un nuevo retorno al orden a través de las páginas ultraístas nos encontramos en 1921, con la revista de Juan Ramón Jiménez, *Índice*, abierta a aquellas corrientes del momento pero con una clara tendencia al nuevo clasicismo: “revista literaria mensual, que aspira a congrega los valores más puros y prestigiosos de las generaciones antecesoras, en la unión de las figuras. Tendencias juveniles serias y avanzadas de hoy” (135). Muy claras fueron las preliminares y, ya en el núm.2, Adolfo Salazar escribía desde París sobre el “retorno al orden” de Picasso y el peligro que acechaba a la pintura moderna si caía de nuevo en una pintura de asunto pero los indicios de este giro aparecen también en su núm. 4, en las palabras de José Bergamín (136), quien alude a la revista *L'Esprit Nouveau*.

“En la actual exposición, Pablo Picasso presenta cuadros que partiendo de su primer estilo ‘característico’ (el objeto, muy acertado, fue el circo y sus personales) llegan hasta su actual retorno a Ingres, retorno hinchado, erisipelatoso, tumefacto, como maltrecho después de su triple experiencia cubista. La evolución de ese proceso tiene, a mi juicio, una clara lógica... Un salto de tigre: el Ingres hipertrofiado que ahora le brota a Picasso como una erupción, no sino el romper tumultoso de todas esas privaciones anteriores. Cerrado el círculo del impresionismo, cancelado el cubismo cuya

evolución le lleva a las normas tradicionales, se piensa que tras de la construcción, tras de los valores, tras de las calidades viene el carácter, la busca del perfil y del sabor de época. ¿Estará la 'anécdota' detrás? Si se vuelve de nuevo al 'objeto', a que éste no sea indiferente, volverán a imperar los criterios de selección, y de ahí al 'asunto' apenas hay un milímetro" (137).

El fenómeno del "retorno al orden" coincide, no por casualidad, con el progresivo desprestigio del ultraísmo. Con motivo de la primera velada madrileña en la Parisiana algunos detractores declaran la muerte del ultraísmo, aunque los ultraístas celebraban la inauguración de uno de sus órganos publicitarios más importantes, la revista *Ultra*:

"Un ultraísta dijo una vez en una revista del género 'ultra', hablando de un aeroplano, que era un 'ventilador nómadas', y otros poetas de esta 'secta' dijeron millares de veces cosas de ese calibre. La gente 'vulgar', que no está iniciada en las exquisiteces de los ultraístas, ha reído locamente ante las empleadas por estos poetas.

¡Y pensar que ya esta escuela es vulgar al lado del 'dadaísmo', última novedad literaria! Cuando se enteraron los madrileños trasnochadores de que los ultraístas daban una velada en un parque de recreo madrileño se regocijaron pensando en el rato de risa que les esperaba; pero ¡Oh, decepción! los concurrentes no pudieron reírse. La mayor parte de lo que se recitó lo entendían. Los versos de López Parra, por ejemplo, sólo tenían de ultraísta el nombre, y así los de todos los recitantes. Lo único que no entendió la gente fue una poesía de Lasso de la Vega, ¡pero es que la leyó en francés!

No existe el ultraísmo. Murió en la última y primera velada" (138).

El ultraísmo se había convertido para muchos en "una joya de latón que tiene engarzadas perlas auténticas, perlas falsas, garbanzos, alguna turquesa, pepitas de melón, adoquines de todo" (139). Sin embargo, uno de los precedentes más significativos fue la aparición en este año (1921) del libro de Cansinos Assens *El movimiento V.P.* Allí, el autor realiza

una crítica al ultraísmo en forma humorística a la vez que se desligaba del movimiento. El mismo se autocalificó como el “poeta de los mil años”, además de otorgar otros nombres a los miembros más destacados como “Renato” a Huidobro, “el poeta rural” a Xavier Bóveda, “Sofinka Modernuska” a Sonia Delaunay, “el poeta más joven” a Guillermo de Torre, etc... Este último censuraría la obra de Cansinos argumentando que era *“una malograda farsa novelesca de aire satírico, contrastes humorísticos e intención desconocida... Se halla escrito en el estilo de ‘pastiche’ mixtificador y, precisamente, la simulación y la apropiación de elementos ajenos que esto modo implica, es más bien una ofensa”* (140).

A finales de 1921, *Ultra* publicaba algunos de los párrafos que Ortega y Gasset había leído en la Cripta de Pombo sobre los orígenes de las primeras vanguardias y su posterior desarrollo en el ultraísmo, al tiempo que surgía una generación basada en los principios de una tradición renovada (141). El clasicismo comenzó a ser aquella palabra que miraba al pasado desde una visión moderna pero que venía a sustituir a lo ultramoderno. Las crónicas sobre el “retorno al orden” se hacen cada vez más frecuentes y el término aparece con asiduidad en las publicaciones, incluso en títulos de artículos como el de José Bergamín “Clasicismo” (142) que presenta la revista *Clasicista* constituida en Lyon por Jean Hytier, defensor del nuevo clasicismo. Se mencionaba, además, a Juan Ramón Jiménez como el nuevo visionario de la lírica clásica española, sobre todo a partir de su *Segunda Antología poética* (1917).

Siguiendo los hechos por orden cronológico, en 1920, Juan Ramón Jiménez ofrecía su confianza al joven artista, Benjamín Palencia, un año después se la había dado a Vázquez Díaz prologando y defendiendo su arte en su Exposición de la Biblioteca

Nacional. A Benjamín Palencia se le encargaba ilustrar un libro bajo el título *Niños* (1923) para la Biblioteca de Índice, en el que se apreciaban claros rasgos de un nuevo clasicismo. También por estas mismas fechas Palencia participaría con otros dibujos en la revista *Horizonte*. Uno de los acontecimientos más significativos que mostraba la muerte del ultraísmo lo llevó a cabo el ex-ultraísta Guillermo de Torre, cuando en su libro de poemas *Hélices* (1923) publicaba la desaparición del movimiento coincidiendo, además, con la llegada a Madrid de Eugenio D'Ors, el definidor y defensor del clasicismo mediterráneo.

Al año siguiente, la revista de La Coruña, *Alfar* que había adoptado su nombre definitivo en octubre de 1923, junto a la aparición en Lugo de *Ronsel* (1924) comienzan a desligarse del ultraísmo y coinciden con los enfrentamientos entre Guillermo de Torre y Vicente Huidobro sobre la paternidad del creacionismo publicado en *Création* y, más tarde, en *Alfar*. A pesar de que eran las revistas más tardías del movimiento, la segunda según, las palabras de Victor G. de la Concha pretendía "aun cuando no lo diga inicialmente reimpulsar el movimiento de Restauración Cultural Gallega. Esta aparecía por entonces demasiado cerrada sobre sí misma, en una tendencia centripeta, arqueológica y folklórica" (143). *Ronsel* apareció cuando el ultraísmo estaba dando sus últimos coletazos, al mismo tiempo que surgía el "retorno al orden". La revista más que adherirse en su pretensión de llevar a cabo un eclecticismo que acogiese todas las tendencias, escogió el nuevo camino del clasicismo que, por otro lado, se ligaba más a la cultura gallega. Por ello, no es de extrañar que en el núm.1 de la revista apareciera un dibujo vibracionista "El Tranvía" publicado con anterioridad en *Un enemig del Poble* (1919), al lado de un estudio

clasicista de Mateo Inurria que por cierto, también había sido ilustrado en la *Renovación madrileña* (25-7-1918) o la crítica del libro *Madrid callejero* de Solana, definido como “el pintor, el escritor más veraz de España y quizás por eso su artista más representativo” (144).

En el núm.2 se publicaba un dibujo de Barradas, *El posadero del Olalla*, fechado en 1923 y perteneciente a su estancia en Luco de Jiloca. En aquel dibujo se aprecia el paso al clasicismo del artista con claras alusiones al Picasso “ingresco”:

“Como Picasso ha retornado a Ingres, Barradas ha vuelto también, es decir a su pequeño Luco de Jiloca” (145).

En los siguientes números aparecía *El Café de Atocha* de Alberto Sánchez, de clara influencia barradiana; *Pinal*, de Castelao, *Los niños*, de Barradas; *Rapacinha galega*, de Angelo Johan; *Retrato de Pío Baroja*, por Alvaro Cebreiro; *Padre e hijo paseando por las afueras*, de Luis de la Casa; *Juerga flamenca*, un grabado de Norah Borges, y *Desnudo*, de Benjamín Palencia con claras alusiones a un arte más purificado y determinado que declaraba su adhesión a un nuevo orden (146).

El fin del ultraísmo arrastró, también, a su plástica. Barradas, como sabemos, vuelve su mirada a un clasicismo monumental, Jahl y Norah Borges siguen el mismo camino. Otros como Luis Huici, Francisco Miguel, Fernández Mazas o Santacruz desaparecen de la escena artística. Este nuevo “retorno al orden” buscará sus propios modelos en la plástica española, así por ejemplo, Joaquín Sunyer, máximo representante en su día del noucentisme catalán pasa a ser uno de los modelos preferidos para los jóvenes artistas; también Daniel Vázquez Díaz y escultores como Mateo Hernández y Victorio Macho, al tiempo que surgían los jóvenes seguidores de estas teorías Gabriel

García Maroto, Gregorio Prieto, Ucelay, Benjamín Palencia, Dalí, Arteta, Ferrant, etc. que eclosionarían en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (1925).

A continuación veamos por separado cada uno de aquellos miembros que participaron directa o indirectamente en la plástica ultraísta. Celso Lagar pertenece a ese grupo de artistas que junto a Ruth de Velázquez y Santiago Vera se integraron en el movimiento ultraísta de una manera muy efímera. En el caso de Lagar estuvo, incluso, presente antes de la aparición pública del manifiesto ultraísta en enero de 1919. Cansinos Assens le había mencionado pero haciendo referencia a su arte, el planismo. De tal manera que esta relación entre Lagar y el ultraísmo pudo tan sólo ser un conocimiento personal entre uno y el otro. Así podríamos hablar de una conexión entre “ultraísmo y planismo” exclusivamente en la utilización del término como se adoptaron otros tantos vocablos propios de la vanguardia. Precisamente en los preámbulos literarios sobre el ultraísmo, Assens apelaba a todos aquellos grupos tanto líricos como pictóricos que aspirasen a crear un arte nuevo. Admitía no sólo el futurismo, el cubismo, el expresionismo o el simultaneísmo sino el planismo pictórico (147) que, por aquellas fechas, en noviembre de 1918, como visto se encontraba expuesto en los salones del Ateneo madrileño. Por ello, no es de extrañar que el poeta escogiera el planismo como una tendencia más de vanguardia. En sus alusiones a estos ismos se podía apreciar la visión de una “pintura moderna europea” en la que se cantaba a la modernidad mediante símbolos reales como eran las fábricas, los aviones, los puertos, las ruedas, etc. que debieron ser los principales elementos para esta incursión en la poética ultraísta. Sin

embargo, el planismo no ejerció de una manera activa en el movimiento, sino a través de alusiones que realizaron los poetas ultraístas. El joven Xavier Bóveda, como vimos en el apartado sobre Celso Lagar, conoció personalmente al artista y le dedicó un artículo en el que se adhería a su planismo. Es, precisamente, el mismo joven quien, tomando las referencias de su arte, le mencionará en sus primeros poemas ultra, en el titulado “Mi casa”.

“Si entra un burgués me dice:

‘Su casa, poeta, es pobre’

Perdone - le respondo-

señor, mi casa es rica.

Esa mesa, esa silla,

son, señor, por lo viejas,

muy dignas del respeto

de las casas antiguas.

‘Sí -dice-, pero, ahora

de otra forma se estilan...’

(Es verdad... Y otras almas

también se necesita.)

Cuando él se marcha

yo - todo se justifica

viniendo de quien viene-,

de la necia visita

desagravio, contrito,

a la mesa y la silla.

Lagar -el gran planista-

la elogió: ‘¡qué sencilla

*y qué buena y qué noble
 es tu casa! ' Se habita
 ella sola; pues yo,
 con la mesa y la silla,
 soy, en ella, otro mueble
 del que ella necesita" (148).*

En mayo de 1919, Cansinos publica un artículo bajo el nombre "La nueva lírica" donde establece los primeros lazos del ultraísmo con el creacionismo francés de Vicente Huidobro cuyas influencias provenían a su vez de los cenáculos parisinos anteriores al estallido de la Gran Guerra, como Closerie de Lilas. En este cabaret, como ya se ha dicho, se hallaba el estudio de Celso Lagar. Allí pudo ver, y quizás conocer a Paul Fort, poeta del que, también, llegaron noticias suyas al ultraísmo (149), a Max Jacob, Picasso, Apollinaire acompañado de Marie Laurencin y otros. Esta reseña es la que recuerda Cansinos a la hora de mencionar su planismo con los orígenes del creacionismo:

"Entre El espejo de agua y Horizon Carré, median seguramente los influjos de la iniciación parisiense del poeta en exaltado y cosmopolita cenáculo de la Closerie des Lilas, donde se reunían artistas del verso y del pincel, cubistas, planistas y toda clase de fauves" (150).

Otros poetas ultraístas recogieron el término "planista" para sus poemas. Quien más utilizó dicho término fue Guillermo de Torre quien debió conocer a Lagar en Madrid o por lo menos su arte (151). En 1920, en la revista *Cervantes* escribía:

*"Floración de pomas astrales
 se iluminan sonoramente
 los jardines pendientes del horizonte*

rayado por asteroidales trolleys
syche forma el circuito
de las trayectorias boreales.
Hay una suversión planista
en las perspectivas tornátiles.
Tras el arco iris inaugural
se irisa un sol de media noche
Y adviene una metarritmazación auroral
en la hélice consciente del avión cósmico..." (152).

En 1921, en su poema *1422 -M*, se puede leer, también, el mismo vocablo:

" - red de miradas concéntricas
matrícula del automóvil rojo -
en la interferencia de los colores
giran falenas leticias del vértigo
verticilo de senos astrales
para los sitibundos astrólogos
ante los tranvías embarazados
los faroles saludan ébrios
oh las trayectorias perimundiales
surgen maniqués coritas
cruces de gestos en los auriculares polifónicos
la greguería jovializa el circuito
en la yuxtaposición planista
dinamismo curvilinial
se multiplican las diplopias
y en el vórtice nouménico

de cerebros y automóviles

una interrogación cynea” (153).

Poco después, en la misma revista escribía sobre el arte de Vázquez Díaz, cuyas formas geométricas y la planitud de las mismas encajaban con el término planista que también aparecería en relación con Sonia Delaunay en un poema que Guillermo de Torre publicó en *Hélices*.

“Vázquez Díaz se nos aparece hoy situado en la confluencia de las corrientes post-impresionistas y cubistas... Y este arte ha abocado así a un vértice lineal y planista... Porque el color es un elemento sensual. Y renace sobre las plenitudes novimorfos con un ritmo primaveral, tras las frías abstracciones cerebrales y planistas del salutar invierno disciplinario...” (154).

“Ante el arte exultante de Sonia

todo gira, canta y gesticula

en la rueda helicoidal.

Fragancia fulgurante

Subversión planista

Profundidad espacial” (155).

Además, podemos descubrir el vocablo planista en otros poetas ultraístas como en el asturiano Joaquín de la Escosura, quien pudo conocer a Lagar durante la estancia éste en Oviedo (1918). Fundador de la revista *Ultra* de Oviedo y colaborador de otras muchas como *Grecia*, *Ultra* (Madrid) y *Cervantes*, escribiría en ésta última: *“Visión multiédrica de los horizontes rasgados e insurrectos, en la yuxtaposición de las perspectivas planistas paróxitas...” (156).*

En términos formales, el planismo fue lagariano pero también constituyó para los ultraístas un vocablo o una manera de interpretación de la realidad en esencia espiritual. Como ya se ha dicho, puede tratarse de la ecuación matemática: sentimiento = idea que tomaron los poetas ultraístas, en su sentido más conceptual, en donde expresa una idea y experimentar una impresión o un sentimiento capaz de lograr formas líricas que aspiran a lo nuevo. Lo mismo sucederá con otros vocablos como vibración, proveniente en un principio de los futuristas y adaptada, más tarde, por Barradas o con el simultaneísmo de los Delaunay.

Como sabemos, la presencia de Lagar en España duró hasta 1919, fecha en la que partió por segunda vez a París. Allí, fue olvidando su escuela planista y adaptándose al nuevo orden establecido por los puristas franceses. Desde allí, llegaron a Madrid algunas referencias suyas, muy pronto. *Cosmópolis*, en su crónica sobre “Los cubistas y los independientes” aludía al Salón de los Independientes de 1920, donde se encontraban Andre Lhote, Metzinger, Wlaminck, Favory, etc. y a “M.Lagar. de línea sobria y simplificada” (157). En 1926, sería la revista *Alfar* la encargada de recordar la vuelta al orden de Celso Lagar (158).

A diferencia de Celso Lagar, otros artistas como Ruth de Velázquez y Santiago Vera sí realizaron una plástica pictórica dentro de la órbita ultraísta, si bien de la cual actualmente no se conserva nada. Poco o muy poco se sabe de estos dos artistas, aunque gracias al único artículo que Guillermo de Torre dejó en la revista *Ultra* se pueden dilucidar varias cuestiones. En primer lugar, ambos pintores materializaron sus obras dentro de una poética propiamente ultraísta, así lo declaraba Guillermo de Torre: “Más he

aquí que hoy han surgido, en afín actitud ultraíca, dos jóvenes pintores, la señorita Ruth; Velázquez y Santiago Vera, suscitadores de nuestra dilección glosadora" (159). Y, en segundo lugar, podemos hablar de la primera celebración de una Exposición privada de carácter ultraísta en su casa madrileña antes de su partida a París, con la asistencia de críticos e intelectuales de la vida artística. Por lo tanto, nos encontramos ante el primer intento de exposición con un matiz propiamente ultraísta, exceptuando la citada nonata Exposición de los primeros independientes (diciembre de 1920), cuya organización, como sabemos, iba a correr a cargo de varios ultraístas y, posteriormente, la participación de Norah Borges y Jahl en la Exposición Internacional de grabado en Amberes bajo el apelativo Ultra. Tampoco debemos olvidar la tienda ultraísta de Jahl y su esposa o las intervenciones de otros artistas exponiendo sus obras en veladas ultra. Por ello, el debate giraría ahora sobre la cuestión de si existió una plástica propiamente ultraísta o, si, por el contrario, las obras de Ruth Velázquez y Santiago de Vera que se exhibieron en Madrid fueron la interpretación de lo que debía ser la plástica ultraísta por Guillermo de Torre, sabedor de los retornos que se llevaban a cabo en Europa. Él mismo nos habla de la ecuación matemática que constituía su arte como el "*conocimiento del Arte nuevo = en su descomposición prismática, desde el impresionismo y post-impresionismo, hasta el cubismo, futurismo y expresionismo = a través de la distancia y percepciones frangmentarias, es exterior, dérmico, intuitivo. Y esencialmente atmosférico*" (160).

Dos elementos fueron los que destacó en sus obras, el color y los elementos plásticos, a través de los que se configuraba la obra artística. Más interesante, si cabe, es apreciar cómo se desliga de los prodedimientos de las primeras vanguardias como son las

formas geométricas o las amplias y planas superficies: *“Bordeando los problemas geométricos, mensurales y planistas de la forma. Y exaltando los expresivismos sintéticos del colorismo noviestructural, que fluidifica la vibración armónica de sus componentes. Propenden así a descubrir las armonías unificadoras de una síntesis visual y plástica, no por el truco kaleidoscópico planista, sino merced a los acordes tonales del color”* (161). Este nuevo colorido era para Guillermo de Torre el de Vázquez Díaz, quien hacía dos meses escasos había presentado sus obras en la Biblioteca Nacional. El mismo De Torre había glosado algún que otro artículo sobre dicha Exposición dando especial énfasis al color, asunto del que ahora se hacía más partícipe y escribía: *“Colorismo noviestructural (vértice hacia donde convergen hoy las más nuevas intenciones pictóricas) no significa, como pudieran creer algunos de nuestros sorollistas o angladistas, fácil luminismo invasor, ni tampoco adherencia superficial de vivido cromatismo externo. Mi concepto del colorismo noviestructural se aplica a la técnica postimpresionista de aquellos pintores que esculpen o modelan los relieves plásticos de la profundidad por medio del color -así la última manera de Vázquez Díaz, que recientemente he dilucidado-. O señala el esfuerzo de ritmizar la superficie plástica del cuadro, fusionando los elementos tonales y las cualidades decorativas del color. Sustituyendo la iluminación del cuadro por su luz interna, que deviene así una función orgánica del mismo, según afirman coincidentes Waldemar George en *Der Sturm* y Albert Gleizes en su *Du cubisme et des moyennes de le comprendre*.*

Santiago Vera y Ruth Velázquez aparecen unidos en esa dirección...” (162).

Vázquez Díaz representaba, en aquellos momentos, una de las vías más atractivas para los jóvenes artistas. Su pintura, de gran vocación tradicional, se depuraba con los recursos de un tardocubismo que había adquirido en su estancia parisina. Se trataba de la representación de las formas de manera renovada que según las palabras de Moreno Villa componía *“el eslabón entre ese ‘ismo’ y lo realmente nuevo”* (163).

Otra de las menciones que nos ofrece Guillermo de Torre, como se vio anteriormente, es el libro de Albert Gleizes *Du cubisme et des moyennes de le comprendre* (1920), en donde el pintor francés realiza una visión del cubismo desde 1908 a 1920 y revela una vuelta a lo tradicional a través de la reconstrucción de formas y la visión de artistas clásicos como Poussin, David o Ingres. Es evidente que la intención del crítico fue mostrar a estos dos pintores, Ruth Velázquez y Santiago Segura, como seguidores de los caminos de un nuevo orden, que ya parecía empezar a tener efectos en Vázquez Díaz, apoyado por Juan Ramón Jiménez y, ahora, en ellos dos. Este sería uno de los ejemplos donde la vanguardia y los inicios del “retorno al orden” cohabitaron dentro del movimiento ultraísta.

Algunas de las obras que en esa Exposición privada se pudieron ver fueron *Hermanos*, *Amanecer* y algunos cuadros de flores de Ruth Velázquez, y de Santiago Segura un friso mural, *Alegría de la Primavera*, *Cristo* - según la crónica, tejido por policromos discos concéntricos -, *Sensación del movimiento* y *Viaje marítimo*.

De la trayectoria anterior y posterior de estos dos artistas se sabe muy poco. Antes de esta exhibición privada fue el propio Guillermo de Torre, en su revisión sobre la evolución del movimiento ultraísta español hasta 1920, quien mencionó a Santiago Vera como uno de los primeros representantes de la plástica ultraísta:

“El Movimiento Ultraísta Español sólo tiene, por el momento, una expresión literaria, y dentro de ésta su más nutrido sector es el de la poesía lírica. Aisladas repercusiones - como la admirabilísima pintora y grabadora Norah Borges, la pianista Carmen P. Barradas y los pintores Vera y Barradas - nos permiten augurar, empero, que pronto, al igual que el futurismo, cubismo y expresionismo, nuestro Arte Ultraísta podrá rotularse así ampliamente al tener una ramificación musical y pictórica, con su Estética genuina y sus basamentos crítico-filosóficos” (164).

Sin embargo, un año antes encontramos a Santiago Vera en la revista *Perseo* (mayo 1919) ocupándose de la orientación artística de la misma, en donde publica un trabajo sobre el arte de Julio Antonio. Respecto a Ruth Velázquez, aparte del poema que Guillermo de Torre le dedica en *Hélices* (1923), los demás datos que disponemos han sido recogidos por Juan Manuel Bonet (165). Así, en 1935 la encontramos colaborando en el *Almanaque literario* y en *Noreste*, al tiempo que publica un original libro de poesía, *Sol de la noche* (166), cuyo prefacio está escrito por Ramón Gómez de la Serna.

Una de las grandes presencias dentro del ultraísmo fue la de los esposos Delaunay. Las intervenciones más evidentes de éstos en el movimiento fueron, como ya se ha dicho, su participación en el comité organizador del proyecto para la Exposición de arte Independiente en España y la intervención pictórica en la velada ultraísta de la Parisiana, local decorado por ellos.

Además de estas noticias periodísticas existe otro dato fundamental que corrobora la existencia en España de esta Sociedad de Arte Independiente, un cuadro de Robert Delaunay titulado *Paisaje con río* (167), en el que se puede leer la siguiente dedicatoria: “À Vázquez Díaz, souvenir affectueux de ma petite escapade en Espagne et des premiers Indépendants à Madrid”, que atestigua que aquellas reuniones, en efecto, se celebraron. A pesar de estar fechado en 1916 (168) este nuevo dato nos permiten adelantar su verdadera fecha a los meses finales de 1920 o primeros de 1921, cuadro que podríamos considerar como una de las fórmulas admitidas por el ultraísmo.

Al mismo tiempo, las menciones de un nuevo orden comenzaban a estar presentes en Vázquez Díaz, Ruth Velázquez o Santiago Segura. Estas consideraciones no serían

más que la punta de un iceberg en el que coinciden, por un lado, un ambiente artístico en el que se edita el nuevo libro de Juan de la Encina, *Los maestros del arte moderno: de Ingres a Toulouse-Lautrec*; la llegada a España de los comentarios de la vida americana sobre los pintores que exponen en la Sociedad Anónima de Nueva York - Mr. Hartley, José Stella, Man Ray, Patrick Bruce... (169); la crítica a Picasso sobre los ballets rusos “Soirée en el teatro de los campos Eliseos” (170), que se estrenan de nuevo en París; la Exposición d’Art Francés d’Avançada en Barcelona; la publicación por Salvat Papasseit del “Primer Manifest Catalá Futuriste”; la comentada Exposición vibracionista de Barradas en el Ateneo, tras abandonar Barcelona y realizar una en las Galerías Dalmau, de forma paralela a sus primeras relaciones con Federico García Lorca, quien le va a encargarse los figurines para su obra teatral *El maleficio de la mariposa*; la aparición de la revista ultraísta *Reflector*; la Exposición de Vázquez Díaz en el Majestic Hall de Bilbao... toda una serie de acontecimientos que se prolongarán, con el desarrollo del ultraísmo, hasta bien entrado el año 1921, en el que se busca una plástica renovadora que englobe todas las propuestas artísticas; recordemos que muchos de los ultraístas van a practicar una doble propuesta artística basada en un arte propiamente ultraísta y una nueva modalidad centrada en el *retorno al orden*, como el arte de Vázquez Díaz y Barradas, o los escritos de Marjan Paszkiewicz, cambio de rumbo que finalmente se verán concretados en la Sociedad de Artistas Ibéricos en 1925.

Retomando el ámbito ultraísta debemos destacar el papel desarrollado por los esposos Delaunay. Esta relación tiene sus inicios en 1918, con la llegada a Madrid del poeta chileno Vicente Huidobro, quien acababa de publicar uno de sus libros, *Tour*

Eiffel, ilustrado por Robert Delaunay. Sin ir más lejos, ya en 1919 la revista ultraísta *Cervantes*, capitaneada por Cansinos Asséns, dedicaba a Robert una poesía ultra - fechada curiosamente en el “día 47 del año 1917” - firmada por Guillermo de Torre:

“ *A Robert Delaunay, destacado en la afinidad superatriz.*

*Y he contemplado avidamente,
en un eufórico espasmo visual,
un bello panorama omniédrico,
espejado en la concisa lámina de tu hélice.*

¡OH VELIVOLO AUGURAL!

*que al retorno de tu 'raid' ultra-telúrico,
aterrizaste trépido y aleteante,
en mi enhiesto 'hangar' craneal ...*

¡SUGERENTE PERSPECTIVA FUTURISTA!

*Purificados lineamientos periféricos, y
recónditos dintornos multitudinarios
del enhiacto poblado culminante...” (171).*

En septiembre, en la misma revista, aparecía en la sección “La novísima poesía” un poema de Vicente Huidobro dedicado a Robert Delaunay, *Tour Eiffel*, que Cansinos Asséns traducía. En 1920, Sonia Delaunay ilustraba el primer número de la revista madrileña *Perfiles*. Se trataba de una pintura al pochoir, que presentaba una figura femenina realizada mediante círculos concéntricos y varias líneas que formaban el cuerpo, además, de una portada en la que aparecía el anuncio gráfico de la tienda de Sonia en Madrid.

Guillermo de Torre, amigo personal de la pareja, dedicó un extenso artículo en el núm. 35 de la revista *Alfar* al arte decorativo de Sonia Delaunay, además de otras numerosas alusiones en sus composiciones o ilustraciones de los propios Delaunay, como en los poemas *Tour Eiffel*, *Arco Iris*, en su libro inédito *Destrucción y construcción. El arte de Delaunay, Danse de la couleur*; en la revista *Grecia*, en su sección “Album de retratos Madrid-París”; en *Ultra* traduce el poema ofrecido a Sonia por Cendrars; en *Cosmópolis*, al igual que la anterior, el dedicado a Robert por Guillaume Apollinaire. También otros destacados representantes del ultraísmo, como Isaac del Vando Villar o Luis Mosquera, citaron o se inspiraron en ellos como en la comedia de *Rompecabezas* (1921), en la revista *Grecia*, núm 48, en el poema *La sombrilla japonesa* (1924), en el “Poema simultáneo” etc. (172). El padre de este movimiento literario, Rafael Cansinos Asséns, como vimos anteriormente, los menciona en su libro humorístico *El movimiento V.P.* Ramón Gómez de la Serna los recuerda en varias ocasiones, en 1923, en su “Abanico de palabras”; en 1924 en *La Sagrada Cripta de Pombo*, y en 1931 en *Ismos*, bajo el título “Simultanismo”.

El término simultaneísmo fue adoptado por la poética ultra como también lo sería el planismo o el vibracionismo. Se trataba de utilizar en los poemas vocablos con un sentido de vanguardia que ya poseían. Posteriormente, Guillermo de Torre lo incluye ya en su *Manifiesto Vertical* (1920), junto a otros poetas ultraístas que utilizarán con asiduidad dicho término en sus composiciones poéticas. Finalmente, los Delaunay vuelven a París en 1921, prosiguen los contactos que venían manteniendo desde España con los artistas Philippe Soupault o Tristán Tzara o con los dadaístas, lo que supuso para ellos el reencuentro con la vida anterior a la guerra.

Otro de las participantes en la plástica ultraísta fue Vázquez Díaz, quien marzo de 1921 muestra individualmente, por segunda vez, sus trabajos en la sala del Palacio de Bibliotecas y Museos. Esta exhibición, analizada en otro apartado, puso de manifiesto una actuación real y plástica de lo que había comenzado a llamarse un “retorno al orden” o nuevo clasicismo. Vázquez Díaz mostraba una pintura inteligible en la que también se advertían elementos acrisolados pertenecientes a las primeras vanguardias como el cubismo. Se trataba, como muchos defendieron, el propio Juan Ramón Jiménez, Margarita Nelken o García Maroto, de una vía por la que modernizar la pintura española a través de una mirada hacia lo clásico. Margarita Nelken escribía al respecto, en una revista ultraísta:

“... el nuevo Vázquez Díaz aparece, junto a las producciones de su primera época, más todavía que de otra edad, de otro espíritu, de una época de espíritu distante de aquella por una revolución total, que no admite siquiera la idea evolutiva. El Vázquez Díaz de los toreros con tendencias más o menos exóticas -mejor dicho- exotizadas murió. Y es otro el que ha vuelto a nacer con una sensibilidad totalmente distinta.

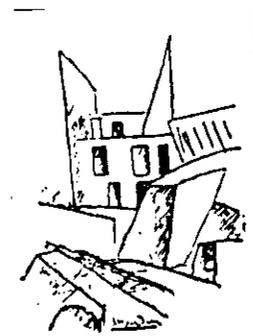
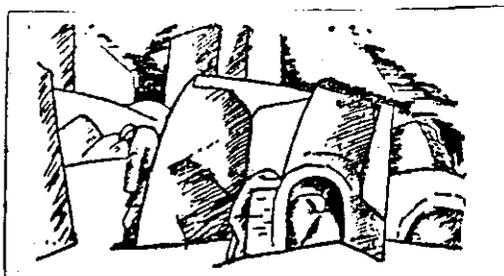
...aspira a una sencillez cada vez más desnuda y más natural. Tiende a establecer cada vez más geométricamente sus formas, y así las sutilezas de color asiéntanse siempre en un armazón sólidamente arquitecturado. La forma, enérgica y estable; los tonos, fundidos en una emoción muy fina y trabajada de gamas de espíritu de realización. Luces cristalizadas...” (173).

La muestra no tuvo gran éxito, sobre todo, en lo que se refiere a las negativas críticas periodísticas, aunque si debe mencionarse el triunfo que protagonizó dentro del grupo ultraísta, al que pertenecía. Así, las últimas notas sobre la Exposición madrileña en el Palacio de Bibliotecas y Museos las puso, el 17 de mayo, el banquete en honor de

Vázquez Díaz y Eva Aggerholm celebrado en el restaurante Excelsior y organizado por la revista *Ultra*. El encargado de realizar el discurso fue Ramiro de Maeztu, quien “expuso la importancia que para el arte supone el intento de renovación - ya realizado en algunas últimas obras - del arte de Vázquez Díaz, haciendo al propio tiempo un estudio del impresionismo y postimpresionismo” (174). Al acto asistieron Díez Canedo, Alcántara, Maeztu, José Francés y señora, Margarita Nelken, Delonay (sic) y señora, Pino, Bacarisse, Zaragoza, Weintuysen (sic), Falla (G.), Arizmendi, Forns, Hermoso, Angel Ferrant, Juan Cristóbal, Zamora, J. Enríquez, Prieto, Juan Héctor, Sirio, Bartolozzi, Rivas (J. y H.), Comets, Ibarra, de Torres (sic), Ochoa, Parra y otros, además de las adhesiones de Mariano Benlliure, Manuel Abril, la Asociación de Artistas Vascos, Juan Ramón Jiménez, Manuel de Falla, Gómez Carrillo, Blasco Ibáñez, etc. (175). Se mostró la aceptación por parte del ultraísmo de una plástica con claras referencias a un nuevo orden clásico y de nuevo la cohabitación entre ambas propuestas.

Sin embargo, los precedentes de Vázquez Díaz en el grupo ultraísta se remontan a finales de 1920 cuando participó en la de sobra mencionada nonata Exposición de artistas independientes o en la exposición de algunas de sus obras en la velada ultraísta de la Parisiana. Otra de sus actividades fue la de ilustrador en clave ultraísta en diarios madrileños como *La Voz*, *El Liberal* y *El Sol*. Estos dibujos tienen una doble lectura, por un lado poseen una gran semejanza con los de Barradas o Norah Borges, constituidos mediante líneas rectas, muy sobrias, a las que dota de un sombreado muy similar al de los grabados de los pintores anteriores que dan una volumetría planista a sus formas. Esta volumetría proviene, también, de sus contactos en París con el escultor Antoine Bourdelle y su asimilación de formas cubistas, cezannistas o del artista español Juan Gris; y por otro, adquieren todo el carácter clasicista de un retorno al orden, como sus

famosos retratos de Juan Ramón Jiménez, Rodin, Inurria, Falla, etc, todos ellos presentados, como se vio, en 1918 en su muestra del Salón Lacoste.



Vázquez Díaz, Dibujos
(*La Voz*, Madrid, 17-12-1920)

Fue también elogiado por Guillermo de Torre, quien estudia su obra en la revista *Ultra* (abril 1921); en este mismo número el pintor participa con una ilustración que representa una volumétrica maternidad con claras alusiones a su nuevo lirismo clásico. Otra de sus más conocidas intervenciones ultraístas fue en el libro *Hélices* donde retrató a su autor, Guillermo de Torre, bajo las formas y los ritmos que otros pintores ultraístas como Norah Borges y Barradas habían empleado en ocasiones. Sus intervenciones posteriores como ilustrador en la lírica más clásica serían en *La comedia de un tímido* (1924) de Moreno Villa o *Marinero en tierra* (1925) de Alberti.

La incursión de Barradas dentro del ultraísmo, data oficialmente de mayo de 1919 aunque, algunos meses antes, Cansinos Assens había nombrado ya alguna derivación del vocablo vibracionista como vibración. Esta fecha marcaría la primera relación que establece el artista con el ultraísmo aunque gráficamente tendría lugar un año después, con la ilustración del aludido Manifiesto Vertical de Guillermo de Torre

(diciembre de 1920). Se trataba de la presentación de Barradas en la revista ultraísta *Perseo* por su amigo Guillermo de Torre coincidiendo con su exhibición vibracionista en la librería Mateu, relación que tendría hasta los últimos momentos ultraístas una doble postura: una, protagonizada dentro del movimiento que representa, en un principio, a una tendencia artística renovadora, el vibracionismo, acorde con epígonos cubistas, simultaneístas y futuristas, que se adecuaba a las necesidades de las iniciales predicaciones ultraístas. Y otra, independiente, propia del artista, que corresponde a su trayectoria artística pero que se desenvuelve dentro de las revistas ultraístas pasando del inicial vibracionismo, a la etapa clownista y finalizando en un claro “retorno al orden” que corresponde a su estancia en Luco de Jiloca (1923).

Este proceso, que sucede en otros artistas como Vázquez Díaz o Norah Borges es lo que, ingeniosamente, Eugenio Carmona ha llamado “un quid proquo” que en el caso concreto de Barradas “*es, en rigor, independiente del ultraísmo, pero es el ámbito ultraísta el que lo configura*” (176).

Respecto a la primera parte de este proceso, Guillermo de Torre escribe: “*Al percibir el sutil hilo de conexión artística, que enlazan sus picturales creaciones con las últimas tendencias europeístas, florece en nuestro espíritu una sonrisa dionysíaca de augural esperanzamiento. Después de un abrumador desfile de presuntos cuadros museales y frivolisantes dibujos decorativos, los altos anhelos innovadores de Barradas y pintores afines que le precedieron en Madrid:- Lagar, artistas polacos, vascos, ‘íntegros’, etc.- se yerguen como antenas señeras. En sus lienzos aparece diáfananamente una repercusión victoriosa, una secuencia epigónica de los propulsores port-impresionistas (sic) de Lutecia...*” (177).

Al mes siguiente, Guillermo de Torre publicaba en *Grecia* un poema donde se introducía abiertamente el vibracionismo barradiano en el ultraísmo con el título “Ultra-vibracionismo”. Este mismo poema iba, curiosamente, dedicado al poeta sevillano Miguel Romero Martínez, quien hacía poco meses había traducido la “Canción del automóvil” de Marinetti y había publicado sus llamados “psicodramas líricos”; en uno de ellos, titulado *Scherzo ultraísta*, se podía leer:

¡Con vosotros los fuertes!
Quiero con vosotros los Fuertes
que formáis la vanguardia del Arte
oxigenar y desanquilosar el Parnasso,
combatir la endemia de Doña Academia,
emplear galicismos y neologismos...
aventar las cenizas novecentistas,
cantar el automóvil con Marinetti...” (178).

El mensaje del poeta sevillano fue muy claro para Guillermo de Torre, quien se lanzaba con su poema “Ultra-vibracionismo” a introducir un nuevo nombre en la vanguardia artística ultraísta. A partir de entonces, la derivación del término vibracionismo, en vibración, vibrar, vibracionista, etc, estará presente en muchos de los poemas ultraístas, aunque también hay que tener en cuenta que sus orígenes se encuentran en el futurismo, uno de los movimientos que había tomado como espoleta el ultraísmo. Otra de las alusiones a dicho vocablo fue en el mencionado Manifiesto Vertical, en el que Guillermo de Torre habla del “Vibracionismo cinemático”, tema que

aparece de nuevo en su libro *Hélices* (1923) en cuyo epígrafe se anunciaba la publicación de otro, el nonato *Film Vibracionista*.

En 1920, la vida artística de Barradas apunta en dos direcciones; la primera como ilustrador y decorador de las obras de Martínez Sierra y la editorial Estrella, y la segunda, actuando para los ultraístas. Pero, entre ambas, se halla otro camino muy personal que tiene una de sus actuaciones en la exposición del Ateneo de Madrid (marzo 1920) y, dos meses después, en las Galerías Dalmau de Barcelona. Durante la época que duró el ultraísmo la trayectoria artística de Barradas cambió de una manera continuada y diferente. El periodo que cubre 1918-1920 se orienta hacia el vibracionismo y la llamada época cubista (1920). Por esta relación Guillermo de Torre, ya en 1920, le consideraba como uno de los representantes del ultraísmo artístico español, junto a Norah Borges y Santiago Vera (179).

El mismo Guillermo de Torre, en octubre de 1920, y al hilo de su “Galería crítica de poetas del Ultra” se refería a las perspectivas vibracionistas como el aspecto más moderno de las grandes ciudades que se podían admirar en las composiciones barradianas:

“¡Rotundo despertar vibracionista de las trepidantes perspectivas urbanas, orquestadas al ritmo motorístico! Porque así como existe milenariamente el paisaje clásico de la Naturaleza prepotente -escenario de vida en una época más arcillosa- ha surgido ahora, más imperativamente, el paisaje de ciudad, el panorama de las urbes multitudinarias, y de las grandes vías hechicas, cauces por donde fluye, goza y sufre una humanidad enfebrecida y vertiginosa” (180).

Sin embargo, ambas líneas de investigación, a pesar de ser distintas, confluyen en 1920, perviviendo la primera y surgiendo la segunda, en donde podríamos encontrar los

orígenes de su propio clasicismo que eclosionarán en 1923 con los nombrados retratos de Luco de Jiloca. La primera, el vibracionismo, se manifiesta en la revista ultraísta *Reflector* (diciembre de 1920), con dos dibujos que ilustran los Hai-Kais de Adolfo Salazar. Barradas presenta sus formas geométricas, líneas rectas y curvas, y pequeños sombreados que dan la impresión de un movimiento rítmico. La segunda, el inicio o el giro hacia formas más clásicas, si entendemos por clasicismo formas monumentales, estáticas o amplias volumetrías que aparecen siempre en un primer plano, implícitas a veces en obras anteriores como *Pilar* (1919, Colección Riera) o *La costurera* (1919, Colección Lorieto). Algunas de estas muestras, también, se localizan en *Reflector*, donde en una de sus ilustraciones se advierte la figura volumétrica de Pilar. Más interesante, si cabe, son los dibujos del libro *Máximo Gorki en el fondo* de Piechkov Alexiei, traducido por el ruso G. Portnof para la editorial Estrella (1920).



Barradas, Dibujo

Máximo Gorki en el fondo

Allí, Barradas nos muestra unas figuras rotundas, de amplias volumetrías, casi estáticas que rompen con el espacio que las rodea, además de revelarnos una de las primeras muestras ilustradas de la recepción de la llamada literatura post-revolucionaria, tema del que se hizo eco la prensa española, sobre todo en el semanario *España*, que nos muestra un panorama abierto hacia aquellas tendencias políticas del momento que llegaron a influir en el arte español. Este sentido político que denotará el arte se había relacionado desde los inicios de las primeras vanguardias en Europa, denominándolas en el caso español, como se vio, de bolcheviques, revolucionarias o espartanas llegando hasta el ultraísmo pero pasando por los famosos altercados entre germanófilos y aliadófilos. El ultraísmo, incluso, nació con un espíritu de revolución que sería matizado por sus poetas, como el citado canto a la Revolución Rusa de Xavier Bóveda. Pero no sólo los ultraístas fueron revolucionarios: los Delaunay cantaron de alegría en su estancia barcelonesa con el estallido de la Revolución Rusa; antes un grupo de españoles ahderidos a la causa aliadófila había realizado un acto en pro de los aliados, representado en la comentada Exposición de Legionarios españoles celebrada en Madrid y Barcelona, además de las muestras francesas en Barcelona, Madrid, Bilbao y Zaragoza.

Volviendo de nuevo a Barradas, cuando en febrero de 1921 vuelva a exponer en el Ateneo de Madrid sus estudios y cuadros sobre Catalina Bárcena, Barradas ya ha comenzado su citado clowismo. En los dibujos sobre la popular actriz se advertía una síntesis de líneas esquemáticas que parecían adivinar el futuro estilo que escondía bajo sus trazos. Al respecto, el crítico Correa Calderón parecía intuir la nueva poética barradiana: *"sus dibujos, sus pinturas de Catalina Bárcena, la maravillosa - unas veces de espalda, otras de perfil, otras de frente - nos sugieren tantas cosas líricas"* (181).



Barradas, Dibujo
(*Hoy*, Madrid, 25-2-1921)

Se trata, sin duda, de una fase de experimentación en la que aún continúa existiendo el vibracionismo, no hay más que ojear la revista *Ultra*, pero que, poco a poco, abandona por un arte más infantil e ingenuo como estos dibujos de Catalina Bárcena donde la linealidad y el esquematismo son constantes vitales en sus dibujos. También en las ilustraciones que aparecen en el diario madrileño *Hoy* sobre Luis Bagaría y Ramón Gómez de la Serna nos habla de un clowismo presente aunque éste no se hiciera oficial, como vimos, hasta el 30 de abril de 1921, cuando en el Ateneo madrileño presentó su charla sobre “El anti-yo. Estudio teórico del clowismo y dibujos en la

pizarra”, producción barradiana que, más tarde, influiría sobre sus amigos de la Residencia de Estudiantes Lorca y Dalí.

“Barradas el culto, moderno e interesante Barradas, siempre en las avanzadas del arte, pretende ahora sorprendernos con una nueva modalidad de su espíritu inquieto.

Barradas, el gran dibujante de flexibles, de fáciles trazos y de segura retentiva, ha buscado esta vez campo a su inspiración en el rostro soberamente ingenuo y en el cuerpo divinamente grácil de la ilustre Catalina Bárcena” (182).

La interpretación de esta conferencia, hasta ahora, ha sido la demostración evidente del inicio del clownismo, no sólo por la falta de dicho escrito, que parece que se perfiló al hilo de la velada ultraísta, sino manifiesta en la segunda parte del título de la conferencia; sin embargo, dicha disertación significó, además, la ruptura con el manifiesto ultraísta “Estética del Yoísmo ultraísta” de Guillermo de Torre, leída el 28 de enero de 1921, en la velada del Parisiana:

“Yo mismo,
Tú mismo,
Él mismo.
Así, temperamentalmente unipersonales, conjugemos
la oración del Yoísmo ultraísta.
Únicos.
Extrarradiales.
Inconfundibles.
Y fervorosamente atrincherados en nuestra categoría
yoísta, rigurosamente impar.
¿Vanidad? ¿Nietzschismo?
No.
¿Egolatria? ¿Antropocentrismo?
Acaso.
Y la conciencia persuasiva de un orgullo que ilumina y
fecunda la trayectoria juvenil del yoísmo constructor.
Yo soy:
El óvulo de mi mismo.
El circuito de mi mismo.
Y el vértice de mi mismo.
Y en el umbral de la gesta constructiva que inicia el Ultraísmo potencial, Yo afirmo...” (183).

El yoísmo que Guillermo de Torre introducía de manera oficial en el ultraísmo era una nueva alusión a su manifiesto Vertical de 1920 y la aceptación de un sólo núcleo, basado en el yo central, que manifestaban como ya dijimos los dadaístas, defendiendo su individualismo frente a lo colectivo. Ante esta postura, tres meses después, Barradas declaraba lo contrario: su “antiyo”, el no yo, frente al individuo lo colectivo, actitud moderna que surgió frente al romanticismo. El asociacionismo tenía sus precedentes más inmediatos en Barcelona y Bilbao; en Madrid, el fracaso del I Salón de Otoño había desencadenado el intento de un primer Salón de Independientes en España (diciembre de 1920) orientado hacia una colectividad de artistas, en el que Barradas era uno de sus promotores. La frustración de Barradas continuó en 1922, cuando en diciembre, Barradas, Maroto, Winthuysen y Cristóbal Ruiz realizan una exposición colectiva (184). Tres años después, en mayo de 1925, Barradas sería uno de los promotores de la Sociedad de los Artistas Ibéricos, viendo realizado su proyecto de colectividad frente al individualismo con el que el arte español no había logrado grandes cambios.

Las principales intervenciones de Barradas en el ultraísmo, durante el periodo 1921-1922, se pueden ver en las revistas *Ultra*, *Tableros* y *Horizonte* y en ilustraciones para libros de poetas ultraístas como *Rompecabezas* (1921) de Luis Mosquera e Isaac del Vando Villar; *Orto* (1922) y *Bazar* (1922) de Francisco Luis Bernádez; *Hélices* (1923) de Guillermo de Torre o *La sombrilla japonesa* (1924) de Isaac del Vando Villar. Allí dejó más de cuarenta ilustraciones dibujos, grabados y xilografías de un registro marcadamente vibracionista, que tenían estilemas de un cubismo de formas sólidas y rígidas que en vez de mostrarse estáticas ofrecer ofrecían la movilidad de su vibracionismo. La gran mayoría se ajusta a la lírica ultraísta, metáforas que nos hablan de

la modernidad de la ciudad con sus postes eléctricos, el griterío, el radio, los motores... Así podríamos comparar la portada núm. 8 de *Ultra* con el siguiente texto de Guillermo de Torre:

"Y coronado este mosaico sugerente del puzzle vibracionista, en el vórtice de la ciudad, el instante apoteósico de los carteles: letras gesticulantes. Muecas eléctricas. Figuras automáticas, y graduales proyecciones de luminosas, en lo alto de los mástiles anunciadores, y en las atalayas radiosas, que culminan nostálgicos rascacielos embrionarios" (185).

La labor gráfica de Barradas se debatió, como su pintura en varios frentes plásticos, por un lado, su vibracionismo y, por otro, sus relevantes dibujos como ilustrador infantil a través de la editorial Estrella, semejantes a veces con sus dibujos ultraístas como "Jineta" en *Tableros* (15-1-1922) que le llevarán a una descomposición de la forma, en la que aparecía su etapa cubista, clownista, la faquirista y una vuelta al orden, como veremos a continuación. Y como retratista de personajes de la época como Guillermo de Torre, Manuel Abril, Gómez de la Serna, Bagaría, etc.

Pero también se dejó influir por otros artistas ultraístas como Norah Borges, quien había importado desde Suiza el arte del grabado centroeuropeo de connotaciones expresionistas, o el artista polaco Wladyslaw Jahl aunque a su vez, el propio Barradas influiría en los jóvenes Bores, SantaCruz, Francisco de Miguel, Huici, Núñez Carnicer, Fernández Mazas, etc.

En 1922 las experimentaciones de Barradas se desplazan de una manera vertiginosa hacia una nueva representación del objeto. Guillermo de Torre advierte este cambio a la hora de hablar de la xilografía ultraísta refiriéndose, también, al giro plástico de Jahl y Norah Borges:

“Mejor aún: como un profesor hipnotizador entre sus sujetos experimentales. Pues Barradas, como se ha dicho de Picasso, es un encantador de objetos. Los pesa, los mide, busca su cuadratura geométrica, su estructura íntima, su raíz sentimental, su disecación linearia, su metáfora en colores. Ahora retorna de sus rompimientos, de sus destrucciones, hallándose en vías a una vertebración más sólida de su pintura. Como grabador, consigue fulgurantes contrastes en blanco y negro. Muy certeramente preocupado por dotar de una arquitectura sólida a sus grabadores, forja asunciones planistas. Barradas descompone el amarillo de su rostro a través del prisma de los doce meses del año, y de su boca mana un verbo inquieto y desfogado que inicia una teoría distinta cada día: tras el vibracionismo el anti-yoísmo, y ahora - ahora, aún - el verticalismo: el Greco a través de un Ozenfant, etc. Jeanneret puristas. Su velocidad de mutaciones no nos da tiempo a recoger el fin de sus ‘ismos’...”
(186).

El registro clasicista se advertía de manera evidente en la citada Exposición del Ateneo madrileño (diciembre 1922), además, es en esta época cuando conoce en el Café de Atocha a Alberto Sánchez, panadero toledano, que descubrirá en él, ese verdadero sentimiento de la realidad que le rodea. De la formación de este binomio artístico saldrán los dibujos que aparecen en *Alfar* entre 1923 y 1924.

Atravesando el umbral de 1922, Barradas se encuentra practicando los primeros ejemplos de los que, posteriormente, serán los realismos de nuevo cuño en España. Los dibujos realizados durante 1923 en Luco de Jiloca atestiguan el cambio. Las figuras y los objetos barradianos se convierten en grandes planos geometrizados donde el color es igual de plano que los elementos compositivos, relacionados con el purismo de Ozenfant y Le Corbussier.

*“Como Picasso - anunciaba la revista *Ronsel*- ha retornado a Ingres, Barradas ha vuelto también a la verdad, es decir a su pequeño Luco de Jiloca.*

Ha sido el amor, la mano de una mujer sencilla quien le ha llevado por este camino sincero.

Barradas ha sido el más audaz adalid del arte novísimo, ha derrochado hiperbólica imaginación, talento, ingenio.

El daba siempre el grito original.

Pero había soterrado en su arte, una ternura, un color, una probidad en el dibujo insinuado y sugerente. Estos valores de eternidad, se han exaltado ahora en su obra de exégesis al delicioso burgo de Aragón, juntos con el esguince y la inquietud de nuestro tiempo y del porvenir" (187).



Barradas, *El Posadero de Olalla*

(Ronsel, Lugo, 2-7-1924)

Barradas había abandonado la estética y los cenáculos ultraístas para cambiarlos por los escenarios del Café de Atocha y las tertulias con los “alfareros”, convertido en promotor de la nueva estética española, que tendría su futuro despegue en la de sobra mencionada Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (mayo 1925).

La faceta ilustradora de Norah Borges como uno de los máximos exponentes plásticos del movimiento ultraísta data desde finales de 1919, cuando su familia se traslada a Sevilla y, poco después, cuando fije su residencia en la capital madrileña. Sin embargo mucho antes, sus estancias en Ginebra y Lugano le habían permitido junto a su hermano, el poeta Jorge Luis Borges, conocer la obra tanto plástica como literaria de los

expresionistas. El aprendizaje del grabado sobre madera, la pintura y la litografía (188) fueron los procedimientos artísticos más habituales en ella.

Como integrante ultraísta cabe destacar no sólo la importación de la xilografía, que desde fines del s. XIX y comienzos del s. XX denota un fuerte renacimiento por los expresionistas alemanes o el grupo belga Les Cinq sino, además, por la introducción de temas expresionistas que había conocido “in situ”. En noviembre de 1920 Guillermo de Torre, al hacer balance del movimiento, mencionaba a Norah Borges, junto a Santiago Vera y Barradas, como representantes artísticos del ultraísmo (189). No obstante, sus incursiones gráficas habían comenzado, un año antes, en la sevillana revista *Grecia* (29-2-1920) en donde Isaac del Vando-Villar le dedica un artículo y ella participa con dos ilustraciones, *El Pomar* y *El Angel del Violoncello*, y varias viñetas.

Poco después, cuando la revista traslada su redacción a Madrid coincidiendo también con la estancia de los Borges en la capital, desde abril de 1920 hasta finales de marzo de 1921 (190), Norah continúa trabajando para la misma revista. Allí ilustraría, el 1 de junio de 1920, *La mujer con la mantilla*; el 1 de septiembre, *Rusia*, xilografía sobre la revolución de octubre que adapta a una poesía con el mismo tema de su hermano Jorge Luis Borges. Se trata de un tema muy común, en el que algunos de los artistas se declaran bolcheviques y partidarios del idealismo revolucionario ruso. A este respecto hemos visto las participaciones de Xavier Bóveda y Barradas entre otros. En los números 47, 49 y en el número extraordinario de la revista firmaría las ilustraciones *Paisaje de Mallorca*, *Terrazas*, y *Maternidad* (191).

Las siguientes actuaciones en ese año de 1920, se realizan en el único número de *Reflector* (diciembre de 1920) en el que aparecen dos ilustraciones, una de ellas, *Joven*

tocando la mandolina, al mismo tiempo que participa junto a Barradas, en el nombrado Manifiesto Vertical de Guillermo de Torre. En 1921 colabora en las revistas *Ultra*, *Baleares* y las tardías *Horizonte*, *Ronsel* y *Tableros* y en publicaciones extranjeras como *Formisci* y *Manomètre*.



Norah Borges, *Carrousel*
(*Ultra*, Madrid, 1-12-1921)

En la primavera de 1921 (192), marcha con su familia a Buenos Aires aunque desde allí continúa sus contactos con el ultraísmo, así como sus intervenciones gráficas. En 1922 como ya se ha dicho Guillermo de Torre en *Cosmópolis* dedica un artículo a los tres grabadores ultraístas, Barradas, Jalh y Norah Borges. Allí expone los orígenes de la trayectoria artística de la pintora y los estilos en que se engloban su obra desde el

expresionismo y el cubismo hasta las semejanzas entre Marie Laurencin e Irene Lagut (193). Es, precisamente, a través de este pequeño párrafo dedicado a Norah desde el que se aprecian las direcciones de su arte. La importancia de la artista dentro del movimiento ultraísta radica en la introducción de la técnica del grabado en madera desde una óptica plástica expresionista que influirá en artistas españoles como Francisco Bores y, en ocasiones, en el uruguayo Rafael Barradas. Este expresionismo alemán procede, principalmente, de la obra de Ferdinand Hodler, cuya obra artística pudo ver en Ginebra; de las páginas de revistas como *Der Sturm* o de la edición *Die Aktion-Lyrik (1914-1916)* publicada en Berlín en 1916; *Die Weissen Blätter* (Páginas Blancas) de 1915 o bien de artistas residentes en Suiza como Albert Müller, Herman Sherer y Paul Canenish. También, manejaba el cubismo que había podido conocer en sus viajes en el exterior o dentro del entorno ultraísta, quien desde fechas muy tempranas (1918) aceptó como movimiento sugeridor de propuestas ultraístas, la poesía cubista, los calligrammes de Apollinaire o el creacionismo de Huidobro. Asimismo, es destacable en este sentido la labor de Cansinos Assens como la de Guillermo de Torre por traducir poemas o dar noticias sobre dicho movimiento, por ejemplo, recordemos que éste último dedicaba un extenso artículo en *Reflector* sobre el libro de Albert Gleizes o por el recibimiento de revistas como *L'Esprit Nouveau* dirigida por Ozenfant y Edouart Jeanneret (Le Corbusier). Pero, sobre todo, fue el acercamiento a artistas españoles o extranjeros residentes en Madrid, quienes habían tenido un peculiar contacto con el cubismo como Ramón Gómez de la Serna, los esposos Delaunay, Vázquez Díaz o Barradas. El primero, por su Exposición de pintores íntegros (marzo de 1915); los segundos, porque habían mantenido contacto en París desde sus orígenes con el cubismo, además de haber

expuesto varias veces en España; la revista *Grecia* (núm.48, 1 de septiembre de 1920) había publicado una obra de Robert Delaunay de la serie *Las ventanas* de 1912, junto a unos versos de Apollinaire; Vázquez Díaz traía de París unas formas muy geometrizadas, había realizado desde 1918 varias exposiciones en España y, por último, Barradas, quien en constante cambio, desde su vibracionismo pasando a la llamada fase cubista, después a la planista o la faquirista podía haber tomado contacto con el arte de Norah Borges. De hecho, es muy interesante observar cómo en las reproducciones de la artista se advierten estas connotaciones cubistas. En ilustraciones como *Circo* (núm.1, *Ultra* 1921) o *El San Sebastián* (núm. 2, *Ultra* 1921), en las que Patricia María Artundo (194) destaca la influencia cubista a través de varios puntos de vista o superposición de planos, nosotros intuimos además, un aspecto barradiano, no sólo en el uso de letreros que nos indica el tema del circo, sino, también, en la división de la composición mediante líneas rectas, quebradas, zigzags o formas circulares que dan un sentido vibracionista a la composición.

Otra de las cuestiones que se observan en el artículo de Guillermo de Torre son sus referencias al arte de Marie Laurecin o Irene Lagut que nos sitúan en la vuelta al orden de Norah Borges. Es imprescindible volver a destacar que durante ese período inicial en donde se atisban en Madrid las primeras referencias al nuevo orden, a una nueva visión e interpretación de los objetos, Norah Borges está en contacto con Guillermo de Torre, quien más tarde pasaría a ser su marido. Como vimos, fue uno de los corresponsales que directa o indirectamente se percató de este cambio y, por ello, es lícito pensar que Norah conocía bien este nuevo giro, que habría de influir en su arte, envuelto cada vez más en un lirismo que le lleva a crear caras angelicales próximas a

Marie Laurencin e Irene Lagut, siendo otro de los ejemplos que se observan dentro del ultraísmo que sirven como puente para acceder a la nueva poética clásica.

Otro de los grandes grabadores ultraístas fue Wladyslaw Jahl, cuyos orígenes artísticos en Madrid se remontan a 1918, cuando participa en la Exposición de pintores polacos celebrada en el patio del Ministerio de Estado, momento en el que se anticipaban las crónicas literarias de Cansinos Assens sobre el ultraísmo. La actividad ultraísta de Jahl comenzaría poco después, ilustrando no sólo las revistas del movimiento, de las que hablaremos más adelante, sino como ya se vio realizando decorados como los de la velada ultra en la Parisiana (28-1-1921), carteles propagandísticos para la del Ateneo (31-5-1921), o bien abriendo junto a su esposa una tienda donde se vendían artículos ultraístas. Este tipo de talleres que tenía su precedente vanguardístico en las tiendas de Sonia Delaunay en Bilbao y Madrid, es mencionado por González de Ruano en sus memorias cuando alude a la fabricación de “lámparas y pantallas cubistas” por Jahl y su esposa.

Como escritor, publicó textos teóricos sobre el arte actual como el editado en *Ultra* (octubre de 1921) titulado “La probidad en el Arte”, en donde realiza una pequeña síntesis sobre el arte moderno dirigido hacia la pintura metafísica italiana, el purismo francés y el radicalismo alemán de los que los ultraístas eran conscientes. Su plástica en las revistas ultraístas nos aproxima de nuevo a sus antecedentes como pintor en 1918. Como pudimos observar en el apartado VIII.3 las referencias a su arte hablan de una influencia de Cézanne y Matisse, en las que se advertían diseños infantiles, numerosas sintetizaciones, esquematismo y un gran enaltecimiento de una linealidad curva en sus

obras, que José Francés llegó a comparar con los dibujos de LaForgue: *“Una línea puede expresar un objeto sin tener semejanza gráfica con él. Las formas deben moverse en el espacio como el pensamiento. No tienen necesidad de ningún contacto. No tiene anverso ni reverso como el infinito. Para expresar la sustancia de un cuerpo se le puede desplazar, aislar, suprimir, soldar o añadir una o muchas partes”* (195).

Estas características son, concretamente, las que van a perdurar, pero también se van a mezclar con otras, como veremos. En 1922 Guillermo de Torre situaba al artista dentro del simultaneísmo y del formismo polaco, movimiento constituido durante los años veinte, cuya concepción artística estaba basada en el rechazo a la perspectiva tradicional y la acentuación de los problemas de la forma, la superficie, el volumen y los espacios con colores.

“Jahl es un colorista auténtico, un ‘formista’ polaco, con asimilaciones del ‘simultaneísmo’ francés. En la reducción bicromática que impone la xilografía, Jahl realiza bellos grabados donde prevalece el ritmo de los volúmenes. Seducidos por las estructuras matissianas domina la línea sintética y el trazo envolvente que agavilla las espigas lineales. Sus desnudos tienen una severa altitud y el ritmo esbelto de una columna propílea o de una antena telegráfica como prefiráis, según vuestras predilecciones simbólicas...” (196).

Sus primeras representaciones las encontramos, igual que Norah Borges, en el núm.1 de la revista *Ultra* (27-1-1921). Se trata de un grabado de madera fechado en 1917, por lo tanto, anterior a su integración al movimiento ultraísta y de la llegada de los Borges a España, posiblemente presentado en la Exposición de artistas polacos en el Ministerio de Estado y punto de partida para analizar su evolución posterior. Linealidad,

sinuosidad y simplificación derivadas de escenas de bañistas cezannianas o de líneas matissianas se muestran en la composición, registros que estarán presentes en otros dibujos datados en 1921 como en los números de *Ultra* 12,13,10,16,18 y 20.



W. Jahl, Grabado (1917)
(*Ultra*, Madrid, 1-1-1921)

Sin embargo, nos encontramos con una disyuntiva planteada a partir de dos de los grabadores más importantes del ultraísmo, Norah Borges, que llega a España a finales de 1919, y Wladyslaw Jahl, a quien tras su estancia en París (1912-1914) encontramos en Madrid. Se abren, por tanto, dos vías para la introducción del grabado en Madrid, la parisina y la expresionista- alemana pero, también, dos tendencias diferentes que influirán en los artistas del momento. En el caso de Jahl es evidente su ascendencia sobre ilustraciones de Huici (febrero 1923 en *Alfar*); en las de Cándido Fernández Mazas en *Luna, el alma y la amada* “*Intermezzo Lírico*” de Xavier Bóveda (1922), en *Kindergarten. Poemas ingenuos* de Francisco Luis Bernárdez (1923) o en las de Oliverio

Girondo en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922). Respecto a Norah Borges destacan sus tendencias en Francisco Bores, Manuel Méndez, Santa Cruz, Pancho Cossío y, en ocasiones, en Fernández Mazas, como en el diario *La Zarpa* 1925 y 1926.



W. Jahl, *Alameda* (1916)
(*Ultra*, Madrid, 30-6-1921)

Aparte de *Ultra*, otras publicaciones donde aparecen las ilustraciones de Jahl fueron en *Horizonte*, de la que ocupó el puesto de director artístico; en las revistas del poeta Juan Ramón Jiménez, *Índice* y en *Ley*; en ediciones extranjeras de *Selection* o *Tobogán*, además de ilustrar libros como *Poemas de invierno* (1921) de González Ruano; posteriormente, en 1928, ilustra un artículo de Ramón Gómez de la Serna para *Nuevo Mundo* y, en 1938, realizó los bocetos para el ballet *Harnasie*.

La plástica “ultraísta” de Jahl tiene también connotaciones barradianas y borgescas. En la ilustración del 30 de octubre de 1921 en *Ultra* y las portadas de los números 18 y 24 de la misma revista, Jahl nos da una sensación de movimiento como los de Barradas y Norah, mediante líneas angulosas que se cortan, bruscos contrastes de blanco y negro o rítmicas líneas que atraviesan superficies. Podríamos considerar que este tráfico de influencias fue esencial y normal entre estos tres principales artistas ultraístas e, incluso, resaltando los rasgos principales de la estética ultra basada en un vibracionismo, que se hace poco a poco cubista, un formismo que resume, en ocasiones, la plástica de las primeras vanguardias llegando a síntesis lineales que hacen ver a los objetos con otra mirada, sobre todo, en dibujos de Jahl a partir de 1922, y un expresionismo que Norah convierte en un estilo muy personal capaz de germinar en los jóvenes. Al mismo tiempo, es consecuencia de la evolución personal de cada uno de estos artistas, que giran hacia el nuevo orden que se establece en Europa durante la década de los diez y de los veinte.

Amigo personal de Jahl fue Marjan Paszkiewicz, quien se convierte en uno de los teóricos del ultraísmo, dando conferencias bajo postulados cezannistas, cubistas e incursiones de la pintura pura. Como hemos comentado ya fue uno de los corresponsales en París del ultraísmo desde donde tuvo las mejores posibilidades de conocer el arte europeo. Como pintor ha dejado algunas muestras de su arte como en el número 16 (20-10-1921) de la revista *Ultra* o dos composiciones pertenecientes a la colección de su amigo Jarnés *Vaso y cebollas* (Óleo sobre lienzo, 39 x 46 cm, Colección Familia Jarnés,

Madrid) y *Árboles* (Óleo sobre lienzo, 35 x 50 cm, Colección familia Jarnés, Madrid) con quien, además, tradujo *Los grandes cuentistas polacos* para la Biblioteca Patria, hacia 1924.



Marjan Paszkiewicz, Dibujo
(*Ultra*, Madrid, 20-10-1921)

El último apéndice de la plástica ultraísta está dedicado a aquellos jóvenes artistas que se vieron influidos por el ultraísmo tardío y que, más tarde, estarán destinados a ser las figuras claves de la renovación plástica española: Francisco Bore, mencionado con anterioridad, sobresaldrá por sus colaboraciones en *Horizonte* (núm. 3, 15-12-1922), *Alfar*, *Tobogán* y *Plural*. Sobre todo sus xilografías pertenecientes a los registros expresionistas alemanes a través de Norah Borges, connotaciones barradianas y una personal visión de la pintura de Solana a través de la literatura de Zola. Junto a éste, dos

amigos, Francisco Santa Cruz y Carlos Sáenz de Tejada. El primero colaboró con sus xilografías en *Vértices*, *Tobogán* y *Plural* y, el segundo, en *Alfar*, *Hélix* y *Martín Fierro*.



Francisco Bores, Madera
(*Horizonte*, Madrid, 15-12-1922)

Pancho Cossío, alumno de Cecilio Pla desde 1914, momento en que ingresa en su estudio de la calle San Marcos de Madrid hasta 1918. Muy pronto se ligaría con el movimiento ultraísta en Santander, junto a Gerardo Diego y Ciria y Escalante. En la primavera de 1922 realiza su segunda exposición en el Ateneo de Santander, que es saludada por Ramón Gómez de la Serna como ultraísta (197) y por Ezequiel Cuevas como una muestra futurista (198). En su exhibición presentaba unas composiciones cercanas al cubismo, al simultaneísmo de los Delaunay, a Barradas y, sobre todo, referencias al planismo de Celso Lagar. Él mismo en su artículo “El Arte rebelde de Francisco G. Cossío. El pintor defiende su obra”, exponía los registros de su obra desde el impresionismo al postimpresionismo pasando por el planismo:

“Creo que hay que llegar a la superficie plana. Lo demás es un engaño. La verdad, la única verdad objetiva es la superficie plana, tela o tabla, sobre que trabaja el pintor. La superficie da la pauta al pintor, es bidimensional, como debe ser la pintura. Dar, por tanto, la sensación de profundidad es un engaño. Enseguida el más frío objetivismo nos dirá que aquello es plano, y la conciencia nos dictará que debe parecerlo. Este es el problema más arduo de la pintura y quizá de resolución dudosa, de ahí que haya que afrontarlo con entereza. Lo que más da la profundidad son las sombras. Debemos desterrarlas. Ganamos en planismo, en luz y en color. Los sistemas radicales suelen dar muy buenos resultados. En este caso concreto yo los recomiendo. El cuadro no debe ser ‘una ventana abierta al campo’, según el lema impresionista. Debe de ser una decoración plana, que hacemos en la igualmente plana superficie mural” (199).

Esta influencia planista se advierte en obras de Cossío como *Camouflage* (200), *Niños con cometas* (Óleo sobre lienzo, 176’5 x 111’5 cm, Museo de Bellas Artes de Santander, h.1923) o *Arlequín y pierrot* (Óleo sobre lienzo, 90’5 x 69’5 cm, Colección particular, Málaga, 1921). Sobre todo en el primero, ya que apoyándonos en la información de Angel de la Hoz, quien apunta que en el diario *La Atalaya* se reprodujo el cuadro con la siguiente anotación: *“El primero de costado, como cabría de esperar. Este cuadro, incomprensiblemente, está fechado en 1918. De él se conserva un apunte o preparatorio a lápiz”* (201). En dicho cuadro se pueden advertir los principales postulados del planismo lagariano como son las amplias superficies planas de diferentes colores combinados con espacios circulares que nos aproxima al cuadro *La font* de Lagar de 1918. Presumiblemente, Cossío, residente en Madrid vió la Exposición de Lagar en el Ateneo (diciembre de 1918) en el que se exhibió dicho cuadro. En 1923, Cossío ilustraría

Hampa de José del Río Sáiz, con varias xilografías expresionistas y en 1924 *Termura* de Gabriela Mistral.



Pancho Cossío, *Camouflage* (1918)
(Óleo sobre lienzo, 61 x 71 cm, Col. part. Santander)

Rafael Alberti, según Juan Manuel Bonet, como partícipe de la estética ultraísta destaca su cartel litográfico, *Coñac Osborne Tres ceros* (202). Cándido Fernández Mazas cuyas ilustraciones ultra se acogieron a influencias del arte de Jahl y Barradas. Destacan los dibujos de *Manuel Quiroga interpretando* (ca. 1924, Tinta sobre papel, 21'5 x 13 cm, Museo de Pontevedra), *Personaje con disco* (s.f., Tinta y gouache sobre papel, 25 x 16'3 cm, Colección Antón Risco), *Retrato* de Vicente Risco (s.f., Tinta sobre papel, 32'5 x 22'5 cm, Colección Antón Risco) o *Caricatura de Vicente Risco* (s.f.,

Tinta sobre papel, 22 x 16 cm, Colección Antón Risco) todas ellas publicadas en el mencionado libro *El ultraísmo y las artes plásticas* de Juan Manuel Bonet.

Francisco Mateos colaboró en la revista *Grecia, Gran Guñol y Alfar* con influencias de su amigo Alberto Sánchez, a quien conoció en 1914, y de Barradas.

Artistas vascos como Antonio de Gueza y José María Ucelay, quienes, en ocasiones, estuvieron al lado de poetas ultras y colaborando en revistas del movimiento como Ucelay en *Horizonte*, cuyas obras se revisten con matices ultraístas.

Gabriel García Maroto, aunque no participó en ninguna edición ultraísta, su arte se ve envuelto dentro de la atmósfera ultra; por ejemplo, en su Exposición en el Ateneo (abril de 1919) presentó unos trabajos con registros muy simplicistas e influencias cezannianas. Peso a todo, Maroto había participado desde 1918 en los primeros actos para la concreción de un Salón de Artistas Independientes que, como sabemos, partió de la iniciativa dada en 1917 de Mateo Inurria, Ferrant y Espina, colectivo de la Asociación de Pintores y Escultores de Madrid. Tras la constitución del Salón de Otoño (1920) y sus pobres resultados, en 1923 encontramos de nuevo en plena acción a Maroto junto a Juan de la Encina y su correspondencia pública en el diario madrileño *La Voz* que lograría crear en ese mismo año la efímera Sociedad de Artistas Españoles:

“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, jovenzuelos,

aspirantes a 'ateneístas'; viejos podridos por todas las miserias y lacerias de una vida bohemia de burdel, bodegón y prostíbulo.

Este propósito era el de redimir sus hambres con el concurso de los artistas noveles, a quienes animaba (Maroto) para constituir una nueva asociación.

Después perdí la ruta del artista Maroto, hasta que un día en la Gran Vía, penetré en la Asociación de Artistas Vascos y nos encontramos con una docena de obras de García Maroto. Estos cuadros tienen una tendencia semiplanista muy bien distribuida y coordinada..." (203).

También Manuel Méndez, xilógrafo gallego, colaboró en revistas tardías como *Alborada*, *Alfar*, *Nós*, *Parábola* y el diario *La Zarpa*, además, de realizar numerosas cubiertas como *Orto* (1922) de Francisco Luis Bernández. Finalmente destaca un pequeño grupo de artistas gallegos como Francisco Miguel, Ramón Núñez de Carnicer y Luis Huici que ilustraron numerosas revistas con grabados ultraístas; éste último sobresale por su participación en *Alfar* en la que se muestra las influencias de Norah Borges y Barradas.

Todos estos nombres forman parte del inicio estético de la segunda mitad de la década de los veinte y comienzos de los treinta. Bien es cierto que se formaron dentro de la onda expansiva del ultraísmo y, por ello, algunos nos muestran los registros de un movimiento que quedaría diluido, definitivamente, en los primeros años veinte.

ABRIR VOLUMEN II. XIV.

