A cubist painting featuring a still life scene. In the foreground, a dark, rounded object, possibly a glass or a bowl, contains a slice of orange. The background is composed of various geometric shapes in shades of blue, red, purple, and green, creating a complex, abstract composition. The overall style is characteristic of early 20th-century Cubism.

ARTNE NUUEVO

1914~1936

AIRTE NUEVO

1914~1936



comisarios

Miriam Sainz de la Maza
Javier Pérez Segura
Guillermo de Osma

Maruja Mallo

Notas inéditas sobre su obra
1928

con ensayos de

Javier Pérez Segura · Guillermo de Osma
Tània Balló · Aitor Quiney
Víctor Fernández · Jean-Michel Vecchiet
Eva Moreno-Lago · Pedro Marín Boza

Agradecimientos

Dámaso Berenguer
Catherine Cattaruzza
Marga Clark
Colección La mirada ingenua
Adán Ferrer e hijos
Carlos Gil de la Parra
Anne Laure Gillet
Legado Delhy Tejero
María del Mar Lozano Bartolozzi
Fernanda Osborne
Regina Pombo Morales
Ana Palacio de Parada
José Manuel Pérez Latorre
Señores de Sainz de Vicuña
Jean-Michel Vecchiet
José Antonio de Velasco
Toya Viudes de Velasco

Héctor Albericio. Art Petritxol. Barcelona
Pedro Carreras, Ignacio Mugica y María Navarro. CarrerasMugica. Bilbao
Marc Domènech. Galería Marc Domènech. Barcelona
Marcel y David Fleiss. Galerie 1900 · 2000. París
Isabelle y Philippe Grimminger. Gonzalez Administration. París
Felipe López Torres. Galería López Torres. Madrid
Ignacio Maragall. Galería del Cisne. Madrid
Eduard y Jordi Mayoral. Galería Mayoral. Barcelona
Michel Mejuto. Galería Michel Mejuto. Bilbao
Benoît Sapiro. Galerie Minotaure. París
Marita Segovia. Galería Marita Segovia. Madrid

Covadonga Quintana. Real Academia Española. Madrid
María Teresa del Pozo. Museo Nacional de Artes Escénicas. Almagro

© **De este catálogo** Guillermo de Osma Galería
© **De los textos** Sus autores © **Fotografías** Sus autores

Coordinación

Miriam Sainz de la Maza ~ Leonor de Osma ~ Pedro Marín ~ Miguel Madueño

Impresión Advantia. Comunicación Gráfica **Diseño** Miriam Sainz de la Maza

Depósito legal M-1845-2025

Cubierta Manuel Ángeles Ortiz. *Bodegón*, 1926 (det. Cat. no. 14)

ARTE NUEVO
1914~1936

Guillermo de Osma Galería

Claudio Coello, 4 · 28001 Madrid
info@guillermodeosma.com · +34 914 355 936

17 febrero ~ 14 mayo de 2025

josé **alemany** ~ manuel **ángeles ortiz** ~ jesús **angulo bielsa**
antonio **arissa** ~ enrique **aznar** ~ rafael **barradas** ~ pittì **bartolozzi**
ramón **batlles** ~ luis **berdejo** ~ maría **blanchard** ~ francisco **bores**
norah **borges** ~ alfonso **buñuel** ~ josé **caballero** ~ artur **carbonell**
luis **castellanos** ~ agustí **centelles** ~ salvador **dalí** ~ sonia **delaunay**
óscar **domínguez** ~ victorina **durán** ~ luis **fernández**
roberto **fernández balbuena** ~ horacio **ferrer** ~ esteban **francés**
gabriel **garcía maroto** ~ marga **gil roësset** ~ albert **gleizes** ~ emili **godes**
julio **gonzález** ~ roberta **gonzález** ~ juan **gris** ~ raoul **hausmann**
hipólito **hidalgo de caviedes** ~ marcel **jean** ~ nicolás **de lekuona** ~ maruja **mallo**
joan **massanet** ~ joan **miró** ~ josé **moreno villa** ~ alfonso **de olivares**
benjamín **palencia** ~ joaquín **peinado** ~ santiago **pelegrín**
timoteo **pérez rubio** ~ francis **picabia** ~ pablo **picasso** ~ ángel **planells**
alfonso **ponce de león** ~ pere **pruna** ~ mariano **rodríguez orgaz**
olga **sacharoff** ~ ángeles **santos** ~ eudald **serra** ~ delhy **tejero**
esteve **terradas** ~ josé de **togores** ~ joaquín **torres-garcía**
adriano **del valle** ~ daniel **vázquez díaz** ~ rosario **de velasco** ~ hernando **viñes**

Maruja Mallo Notas inéditas sobre su obra.1928	I-IV
Arte Nuevo.1914-1936 M. Sainz de la Maza · J. Pérez Segura · G. de Osma	10
(In)certidumbres de la mirada moderna Javier Pérez Segura	20
El "YO" de una nueva artista Tània Balló	36
Galerismo y coleccionismo del Arte Nuevo Guillermo de Osma	40
A propósito del <i>Vibracionismo</i> de Rafael Barradas Aitor Quiney	56
Sobre un autorretrato de Dalí Víctor Fernández	62
Mariano Rodríguez Orgaz <i>El centro del mundo. Roma, 1932</i> Jean-Michel Vecchiet	66
Pinceladas de intimidad y vanguardia: el legado erótico-lésbico de Victorina Durán Eva Moreno-Lago	70
Álbum y dibujos Victorina Durán	74
El deshielo Mujeres, moda y el inicio de la contemporaneidad Pedro Marín Boza	86
Correspondencia Delaunay - Guillermo de Torre Sonia y Robert Delaunay	98
Obras en exposición	105
Catalogación	193

Maruja Mallo: Notas inéditas sobre su obra. 1928*

Estas notas inéditas, conservadas en la Real Academia Española, las envía Maruja Mallo a su amigo **Melchor Fernández Almagro** (Granada, 1893 - Madrid, 1966), historiador, crítico, periodista y académico. Fue íntimo amigo de Federico García Lorca; miembro muy activo de la tertulia del Rinconcillo, que reunía a escritores, artistas e intelectuales en Granada, y colaborador de la revista *Gallo*.

Responsable en parte de la exposición de Maruja Mallo en la *Revista de Occidente* en mayo - julio de 1928, al presentar a la artista a José Ortega y Gasset. Fue un buen amigo de Maruja y la RAE conserva varias cartas que serán publicadas, en breve, por la editorial Renacimiento, con la correspondencia de la artista.

Este texto es de gran interés porque da muchas claves para entender cómo Maruja concebía, veía y entendía su obra. No sabemos si Melchor le pide a Maruja estas notas o ella se las envía para el artículo que él va a publicar en la revista *Verso y Prosa* (Murcia, junio de 1928) sobre la exposición de Maruja Mallo en *Revista de Occidente*. En el artículo maneja muchas ideas y conceptos que encontramos en estas notas: la ausencia de costumbrismo anecdótico, lo arquitectónico, el maquinismo, lo plástico («“Teorema plástico” es la expresión que gusta usar a Maruja Mallo con referencia a sus composiciones»)



M.F. Almagro, Gallego Burín y M. Mallo en el Parque del Retiro. Madrid, 1928

* Archivo de la Real Academia Española, Fondo Melchor Fernández Almagro.



Maruja Mallo
Estampa, 1927 (Cat. no. 17)

<<Enlazan con los cuadros [de] verbenas, con la serie de estampas. En ellas M. M manipula temas de toros, naipes, balcones, colmados, esta elección de objetos pudiera acaso inducir a sospechar de una proclividad hacia lo pintoresco; sería inocente creer esto. La naturaleza exterior hace un papel ínfimo, pues aquí llega a una calificación nueva, partiendo de lo objetivo recreándolo para hacer lirismo plástico; porque lo pintoresco cuenta las cosas que suceden (lo exterior) por esto es particular y relativo. Y estos cuadros y estampas imitan, recrean o inventan, plásticos y formales y son universales. Lo plástico, como la arquitectura y poesía y todo lo abstracto es más real que lo verdadero. Y aquí la naturaleza es un pretexto para hacer construcciones espirituales.

Las verbenas son composiciones de masas y colores llenas de complicaciones¹ donde el desorden se convierte en orden.

Las composiciones de máquinas, maniquís, buzos, arquitectonizadas naturalezas muertas o maquinismo vivo,² en estas todo existe por razón plástica, todo está puesto en su lugar exacto, ninguna excusa de forma que no sea fijada de antemano en su punto. Y la ausencia de cualquier plano o línea destruiría su arquitectura, llegando los cuadros de esta sección a una precisión matemática al teorema plástico; sin perder por esto intensidad poética sino que se entretujan.

~~Es decir que su arquitectura severa existe por su insistencia lineal dramática, ejemplo N°1 como los elementos poéticos que las componen~~

¹ Así en el original.

² Se refiere a la serie de *Estampas* que Maruja realiza entre 1927 y 1928. Casi todas son obras sobre papel coloreadas de un cierto tamaño menos el óleo *El escaparate* (Maruja Mallo. *Catálogo Razonado de óleos*, Madrid, Fundación Azcona, 2021, cat. no. 47, pp. 76-77, rep.)



Maruja Mallo
Bañista con raqueta, h. 1928

~~son el esqueleto de la composición, echo de azar y matemática.³ Conciliación de la serenidad arquitectónica constructiva con la transformación natural. Hacer coincidir estos valores plásticos con la naturaleza espiritualizada Nada más coherente que estos maniquís mutilados y nada más lejos de toda literatura o narración por sus abstracciones poéticas, y plásticas⁴~~

Pertenece a este mismo grupo otros cuadros que son composiciones echas con alusiones geométricas por medio de objetos. pero partiendo de la abstracción hacia el objeto real o posible, es decir componer con abstracciones relacionándolas, hacer metáforas plásticas.

Los cuadros de playa⁵ están expresados por desnudos de deportistas. Aquí es la síntesis de lo concreto con lo abstracto. Estas composiciones están llevadas al mayor límite de sencillez y sobriedad, en elementos composición y color. La composición está formada por un desnudo y el espacio del fondo, y la simplificación del color se compone de blancos y grises.

La serenidad y simplificación de estas contrasta con las ya citadas Populares⁶ donde donde [sic] la esplendidez exuberante de color no destruye la forma; o con las composiciones de maniquís de tonalidades metálicas y severas.

~~Podría decirse que esta serie de estampas están bajo la ductilidad cinematográfica. Obsérvese las últimas pesquisas logradas por el cine, en este aspecto no habíamos visto ninguna interpretación pictórica, hasta las estampas de Maruja Mallo que ha sido sensible a esta manifestación del séptimo arte.~~

3 Tachado en el original pero conservado por el interés del texto.

4 *idem*.

5 Conocemos pocos cuadros de playa, el bastante reproducido *Bañista con raqueta*, la *Ciclista* de 1927 en paradero desconocido (Cat. Raz. 45) y *Dos mujeres en la playa* (Cat. Raz. 46), que describe Fernández Almagro en su artículo.

6 Se refiere a las Verbenas: *El Pim Pam Pum*, 1926 (Cat. Raz. 36); *Verbena*, 1927 (Cat. Raz. 42); *La Verbena*, 1927 (Cat. Raz. 43); *Pascua*, 1927 (Cat. Raz. 44) y *Kermesse*, 1928 (Cat. Raz. 48)

VERSOS Y PROSA

Maria Mallo

Es golpeado estos días la actualidad artística "Maria Mallo" con ese martillo a que «hace su condescendencia» agitado. Y gran pregonero además la «Revista Occidente», también de novedades. Los cuadros y dibujos que hasta ahora sólo eran conocidos a título confidencial, están ya vocados. Cuadros de verbenas y de mar, dibujos del terrífico, baratillo que es el mundo, revelan y filan las características de un arte «extraordinario». (Y empleo esta palabra como si estuviera recién hecho). La extrema juventud de la pintora, no es la razón genérica de toda coniferar en cualquier porvenir. Es el estímulo - perfectamente afianzado por las «cuadros valerosos ya presentes - para crecer en la obra futura.



MARIA MALLO: Composición

La enumeración de los temas llevados a los cuadros de verbenas, quizá diera lugar a que alguien sospechase inclinaciones peligrosas hacia el costumbrismo pintoresco. Colompos, letrados de papel, miteras y soldados, caballos de ho-viro, pasatiempos de barraca... No hay tal sólo pretexto: estrabio que presentan la Naturaleza y los artistas en torno, para que la Plástica monte y se lance en línea recta hacia su objetivo propio. Los planos aparentes de la realidad giran sobre sí mismos para descubrir el secreto pictórico de todas las cosas, la clave del color y de las calidades, más la relación imprevisible de lo distante y diáfano. Bien se ve ante los Verbenas de Maria Mallo que el arte tiene mucho de prestidigitación. Aquella paloma tradicional, que suele salir entre cintas y flores, de la chistera del prestidigitador, trae nada menos que el mensaje del capricho, hermano gemelo de la necesidad, como el sol de la sombra. (Y que fecundidad la del capricho, cuando debajo su natural aspecto de juego y diversión, se deja ordenar necesariamente, con necesidad estricta de flor o florido! Así, exactamente, y no de otra manera).

En las Verbenas de Maria Mallo, cada cosa está en su lugar, y el Dios de lo plástico sobre todas ellas, para definir en su esencia, y salvarlas de lo trivial. La anécdota se pierde, festivo adentro, sin tocar pito alguno. Queda la delicada y precisa de las formas, en un paródico, por lo matemático, *totum revolutum*. Y no haya método de colisión y atropello, la plástica tiene en su mano el basto que regula el tráfico y atribuye a cada elemento su área de circulación.

meológico-reciente el brillo de fábrica un segmento de la Verdad recóndita y que Maria Mallo nos descubre por la universal, mediante la dialéctica de la ventana múltiple de sus dibujos. He fantasmas y el humor. Los técnicos - aquí un mundo trasgado de la Humanidad - arte es para los técnicos... pueden y miden a los objetivos. Maquinas profanadas hasta deben considerar despacio los mil y un gongoneros del concepto y la teta, de carne y hueso, a su modo peculiar, que alternan con chirimboles ejecución. El tercero... (se me permitiera decir que el tercero es tan importante en la vida del Arte, como en la fisiología entre cromos populares. Nueva Naturaleza que bromea con la Literatura y la Cinematografía, usando múltiples expedientes de rehabilitación de la rosa, de la copa de licor, del frutero, del balón abierto, de la eremita, del y del cachibache absurdo... Naturalidad más que muerte, asomadas por el Mar Mallo se acercan a cualquier otro cierto golpe davidico que da entre coita y coita, para que todo se desplome y transponga. He a la ley de su propia presión que gusta usar Maria Mallo con referencias a sus compaciones. Cada una, en efecto, viene a revelarnos

MELCHOR FERNÁNDEZ ALMAGRO

A la mar se Maria Mallo por la maraña de la austeridad. El mar se la brinda, renunciando gustoso, a todo alarde de miteras y color. Se aviene a la condición-prensa y egrégia, a la vez de un problema más. En algún llamo - aquí en que un clamado en función del espacio basta para que blancos y grises concierten tonos de exquisita riqueza - el mar asoma sólo un pie pie de plata, naturalmente. En otro, se deja cojer a lato de rotas, para que en el primer término pueda avanzar, mítico el paso, conociendo una calva, una muchacha que seguramente viene de lejos de un Museo. (Y conste de pasada, que el fermento de la pintura, Nasci, vive vivo de ser sobre los cuadros de Maria Mallo. Mas dire, tengo por suprema evidencia, de su arte el haber dado con el truco, de lo histórico y lo reciente. Santa Integridad lo bendiga. Y si llega el mar a cubrir un fondo por sí solo, ya entrará de quedar en lámina mate y quinta-escanciada: mar en trance de totalización, que elimina ornatos de espuma blancas y estrías verdes, reteniendo la escarapela de algún viento, prendido del horizonte.



MARIA MALLO: Estampa

Condesciencas «la chica de la bicicleta» al Paraiso de las maquinas. La bicicleta es como el antipolo del mundo

Melchor Fernández Almagro, "Maria Mallo" en *Verso y Prosa*, Murcia, junio 1928.



Maruja Mallo
Estampa cinemática, 1927

Ha sabido interpretar de una manera tan personal como las otras pinturas citadas e invisible hasta ahora en la plástica actual⁷

Ciudades urbanas de elementos superpuestos sin perder por esto, su parte concreta, metamorfoseando de una manera aparente y viéndose con clarividencia la transición de un objeto a otro, y donde los términos están logrados por orden de sus densidades. A pesar de esta simultaneidad de elementos todo tiene una estructura arquitectónica, y puede razonarse la yuxtaposición de un plano con otro.

En toda la obra de Maruja M. lo que más sorprende es su consistencia personal, no se podía esta encasillar en ninguna escuela moderna, por esta es nueva >>

7 Tachado en el original pero conservado por el interés del texto

Arte Nuevo

1914·1936

Miriam Sainz de la Maza

Javier Pérez Segura

Guillermo de Osma

“Lo nuevo, en su pureza inicial, en su sorpresa de rasgadura del cielo y del tiempo, es para mí esencia de la vida [...] Lo nuevo nace más veloz. Hay que emplear hoy dos imágenes cada cinco segundos de escritura para emplear mañana tres en los mismos cinco segundos [...] Si el nuevo día dijese en qué consiste su novedad, nadie lo comprendería. Lo mejor que tiene es que es nuevo. Esto es lo que revelan las nuevas imágenes”.



QUIEN SEPA MANEJAR esa brújula que evita perderse en los laberintos de la literatura y el arte españoles de comienzos del siglo XX, habrá reconocido de inmediato, en su desbocada y por ello fascinante prosa, a Ramón Gómez de la Serna. Él, que había sido indiscutible anticipador del Arte Nuevo, escribe estas y otras miles de impresiones sobre lo nuevo al comienzo de su libro *Ismos*, que fue publicado en 1931 por la editorial Biblioteca Nueva.

Sin duda porque ya para entonces llevaba más de veinte años a vueltas con “lo nuevo”, desde que publicara en 1909 el primer manifiesto futurista de su amigo Marinetti, sabía que “lo nuevo” era por definición imposible de definir. De hecho, el índice de ese mismo libro no es sino un ruidoso amontonamiento de propuestas plásticas, literarias y conceptuales donde cabe casi todo lo que se había hecho desde los ya lejanos tiempos cubistas. Si su intención había sido claramente enciclopédica, o sea iluminadora, el resultado parece haber acabado en el extremo opuesto: nunca vemos nada con claridad. Por eso, en su dibujo que aparece en las primeras páginas, las palabras “lo nuevo” forman una maraña que lo cubre todo. Como en sus queridos puestos viejos del Rastro, sólo que Ramón ha sustituido los objetos por las ideas, las frases, las imágenes literarias y las reproducciones de obras.

Como el lector habrá comprobado, ahora se entiende mucho mejor la cita del comienzo, puesto que va en ese mismo sentido de asumir la imposibilidad de entender qué demonios era eso de lo nuevo si ni siquiera lo sabía uno de sus inventores...

Claro, por aquí y por allá nos vamos tropezando con lejanos ecos de su añorado futurismo, también con la simbiosis entre palabra e imagen que tanto le gustaba lucir en sus greguerías, e incluso con una descarada apropiación del célebre verso en bucle de Gertrude Stein sobre una rosa: “lo nuevo no es más que lo nuevo”. Pero Ramón, pese a asumir su derrota en intentar decirnos qué era lo nuevo, al menos sí que tuvo la intuición y el arrojo suficientes para extender sobre la mesa un mínimo mapa de ese panorama y, sobre todo, para decirnos que “lo nuevo son distancias que se recorren”.



Ramón Gómez de la Serna
Ismos, 1931.

En las primeras décadas del siglo XX donde se iban sucediendo los ismos, se reveló en España la necesidad de un nuevo arte que enseñara al espectador a mirar con otra óptica lo que le rodeaba o lo que pudiera imaginar. Esta exposición presenta un ambicioso recorrido a través de más de ochenta obras –muchas inéditas– de más de sesenta artistas por las corrientes que van a renovar el panorama artístico español entre 1914 y 1936 y que sus protagonistas denominaron Arte Nuevo, término que se empezó a usar a mediados de los años 20 para definir ese momento de conclusión de las primeras vanguardias que había dado paso entre otras fórmulas, a los retornos al orden, la nueva figuración, postcubismos como el purismo y ponen en circulación prácticas como el surrealismo.¹



Dalí y Lorca. Barcelona, 1925.

¹ Antonio Espina le dio mucho impulso, en relación con el arte que se vio en la primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en 1925 (aunque años antes, en la revista *España*, ya daba por concluidas las primeras vanguardias), pero también comparten esa idea José Bergamín en diciembre de 1922 en un texto que se titula "Clasicismo" (en la revista *Horizonte*) o Guillermo de Torre en 1921 en *Reflector*.

En esta exposición, que se titula *Arte Nuevo*, no todo lo es en un sentido estricto, como bien sabemos. Las obras de mediados de los años 10 (Barradas, por ejemplo) son previas, y los surrealismos son posteriores, siempre -insistimos- según se había entendido en esos años 20. Arte Nuevo sería lo que sucedió, o empezó su andadura, entre la primera oleada vanguardista (cubismo inicial, futurismo inicial, expresionismo, suprematismo, constructivismo y dadá) y la segunda (surrealismo, abstracción geométrica, De Stijl, Bauhaus, etc.).

El Arte Nuevo rompía con la tradición académica proponiendo un arte figurativo de tono poético al mismo tiempo que reinterpretaba con una fuerte personalidad propia aquellos ismos que discurrían simultáneamente fuera de nuestras fronteras. Esta figuración lírica y surrealizante tuvo mucho que ver con el ya citado Gómez de la Serna pero sobre todo con los poetas de la Generación del 27. Esta colaboración entre pintores y poetas fue una de las novedades fructíferas y llevaron a algunos, como Federico García Lorca, Rafael Alberti, José Moreno Villa o Rafael Celaya, a realizar también una importante obra plástica.

Corrientes artísticas

Y es que si el Arte Nuevo, o sea la vanguardia, fue transnacional se debió a que sus creadores se obstinaron en salvar con gracia el abismo de esas distancias, uniendo esas capitales –españolas, europeas, mundiales– con el lanzamiento al aire de una red cada vez más tupida de "lo nuevo", a través de sus biografías, intercambios epistolares, exposiciones, grupos, manifiestos, revistas, poemarios, novelas, arquitecturas, músicas, películas... La modernidad líquida, esa categoría que de forma tan sistemática diseccionara el polaco Zygmunt Bauman desde los años ochenta del siglo XX, había sido inventada mucho antes, a comienzos de aquél. De eso no cabe ninguna duda.

El Arte Nuevo y la idea de ese retorno al orden, profundizaría en diferentes escenarios, a veces antagónicos, como fueron el entorno rural y la ciudad. Hubo una clara preferencia por el mundo moderno que representaba la ciudad y su dinamismo, los avances tecnológicos, la nueva mujer, el jazz, el cine, la moda –una pionera Sonia Delaunay abriría dos tiendas de moda y decoración en Madrid–, la publicidad o la fotografía.

El Arte Nuevo, que no traspasó el umbral hacia la abstracción, mostraba tintes que iban desde el clasicismo al surrealismo pasando por el realismo mágico, la nueva objetividad o la pintura metafísica y que aquí veremos en las obras de Daniel Vázquez Díaz, Luis Berdejo, Horacio

2 Madrid también vio el nacimiento en 1924 de la Sociedad de Artistas Ibéricos cuyo objetivo era ese común denominador del Arte Nuevo de incorporar el arte español a las vanguardias del mismo modo que las corrientes coetáneas internacionales al arte español.

Sus manifiestos, revistas y exposiciones –la última de ellas tendría lugar en París en 1936 y contaría con la presencia de Picasso- fueron los vehículos esenciales para su difusión y contaría entonces con el apoyo de los intelectuales más relevantes de aquellas décadas: Eugenio d'Ors, Guillermo de Torre, Ernesto Giménez Caballero, José Ortega y Gasset, Juan de la Encina, Manuel Abril o Ramón Gómez de la Serna.

3 Carta inédita de Maruja Mallo a Eduardo Westerdahl que será editada en breve con el resto de la correspondencia de la artista por la editorial Renacimiento.

Ferrer, Ángeles Santos, Roberto Fernández Balbuena, Hipólito Hidalgo de Caviedes, Rosario de Velasco, Alfonso Ponce de León, Maruja Mallo, Timoteo Pérez Rubio o Pere Pruna. Un grupo heterodoxo de figuras que a veces transitaban por una o varias corrientes a lo largo de sus trayectorias artísticas. La creación de la Sociedad de Artistas Ibéricos y su exposición emblemática de 1925 mostró una larga nómina de artistas, muchos de ellos aquí presentes.²

Esta renovación plástica también se asomaría a otros ismos como el cubismo. Muchos de los artistas del Arte Nuevo lo reinterpretaron en clave más lírica, menos intelectual. En esta exposición podremos contemplar obras de Albert Gleizes, los bodegones postcubistas de Pablo Picasso, Juan Gris, María Blanchard, Manuel Ángeles Ortiz o una moderna *Jazz-Band* que titula Santiago Pelegrín.

Dentro de nuestras fronteras se gestaron también movimientos como fueron el ultraísmo y el vibracionismo. El primero nace de esa ya mencionada estrecha relación entre la poesía y las artes plásticas que encuentra en artistas como Rafael Barradas, Daniel Vázquez Díaz, Adriano del Valle, Alfonso Buñuel –hermano del famoso cineasta- o Norah Borges a sus representantes plásticos, que ilustrarían las cubiertas de sus poemarios, revistas y manifiestos.

El uruguayo Rafael Barradas será el creador del vibracionismo en 1917, una especie de síntesis entre el cubismo y el futurismo, aquí con un magnífico ejemplo de 1918, *Interior de un café*.

Su compatriota y amigo, Joaquín Torres-García, fundaría en Madrid en 1933 el Grupo de Arte Constructivo cuyas filas engrosaron entre otros, Benjamín Palencia, Luis Castellanos, José Moreno Villa, Manuel Ángeles Ortiz o Maruja Mallo. Años antes Palencia y Alberto Sánchez los habían reunido en la Escuela de Vallecas.

El surrealismo español no fue tan rompedor como el francés sino una vez más, tiene características propias, es más poético y telúrico. En París, el grupo liderado por André Breton encontró en Óscar Domínguez, Remedios Varo, Esteban Francés, Maruja Mallo –no olvidemos que adquirió en 1931 una obra de su serie *Cloacas y Campanarios*- o el mismo Dalí a algunos de sus mayores representantes. También gracias al canario Eduardo Westerdahl, editor de *Gaceta de Arte*, que fue una de las plataformas fundamentales para la introducción del surrealismo en España, como le comenta Maruja Mallo en una carta en la que cuenta cómo circulaba la revista entre el grupo de artistas de Madrid y lo excelente que era la publicación.³

Reunimos importantes obras de José de Togores, Joan Sandalinas, Ángel Planells, Nicolás de Lekuona, Esteban Francés –con una obra inédita dedicada a Yves Tanguy-, Salvador Dalí, José Moreno Villa, Benjamín Palencia, Óscar Domínguez o Alfonso de Olivares. Este



Cartel de la *I Exposición del Grupo de Arte Constructivo*. Madrid, octubre 1933.



Alfonso de Olivares.
Arte Moderno, 1934.

último, a caballo entre Francia y España, diseñador de interiores, autor del revelador *Arte moderno* (1934) y uno de los pocos artistas que tuvo una colección de arte de sus contemporáneos.

Merece la pena apuntar aquí la presencia de un artista que en su tiempo tuvo una destacada trayectoria pero que acabó prácticamente en el olvido. Mariano Rodríguez Orgaz, que se exilió a México en 1936, donde fallecería al poco tiempo. De él expondremos un sorprendente y enigmático cuadro, *El centro del mundo*, que curiosamente evoca al homónimo de Ángeles Santos, hoy en el MNCARS.

El Arte Nuevo vio también en la fotografía cómo las cámaras lograban reflejar con estudiada inmediatez todo ese mundo moderno, apoyado en otros principios estéticos. Esa ciudad próspera, mecanicista y avanzada la encontramos en una escena de las obras de construcción del metro de Barcelona realizada por el brillante físico e ingeniero Esteve Terrades, una interesante figura que con motivo de unos cursos científicos trajo a Barcelona en 1923 a Albert Einstein y del que afirmaría este último que era una de las escasas personas capaces de entender su famosa Teoría de la Relatividad. También encontramos fotografías publicitarias como la de Ramón Batllés, un retrato femenino de José Alemany o los vanguardistas encuadres y formatos herederos de László Moholy Nagy o Franz Roh de Agustí Centelles, Enrique Aznar y Antonio Arissa.

Artistas extranjeros en España

Los uruguayos Joaquín Torres-García y Rafael Barradas se conocieron en Barcelona y fueron dos figuras fundamentales para la difusión de la vanguardia en España.

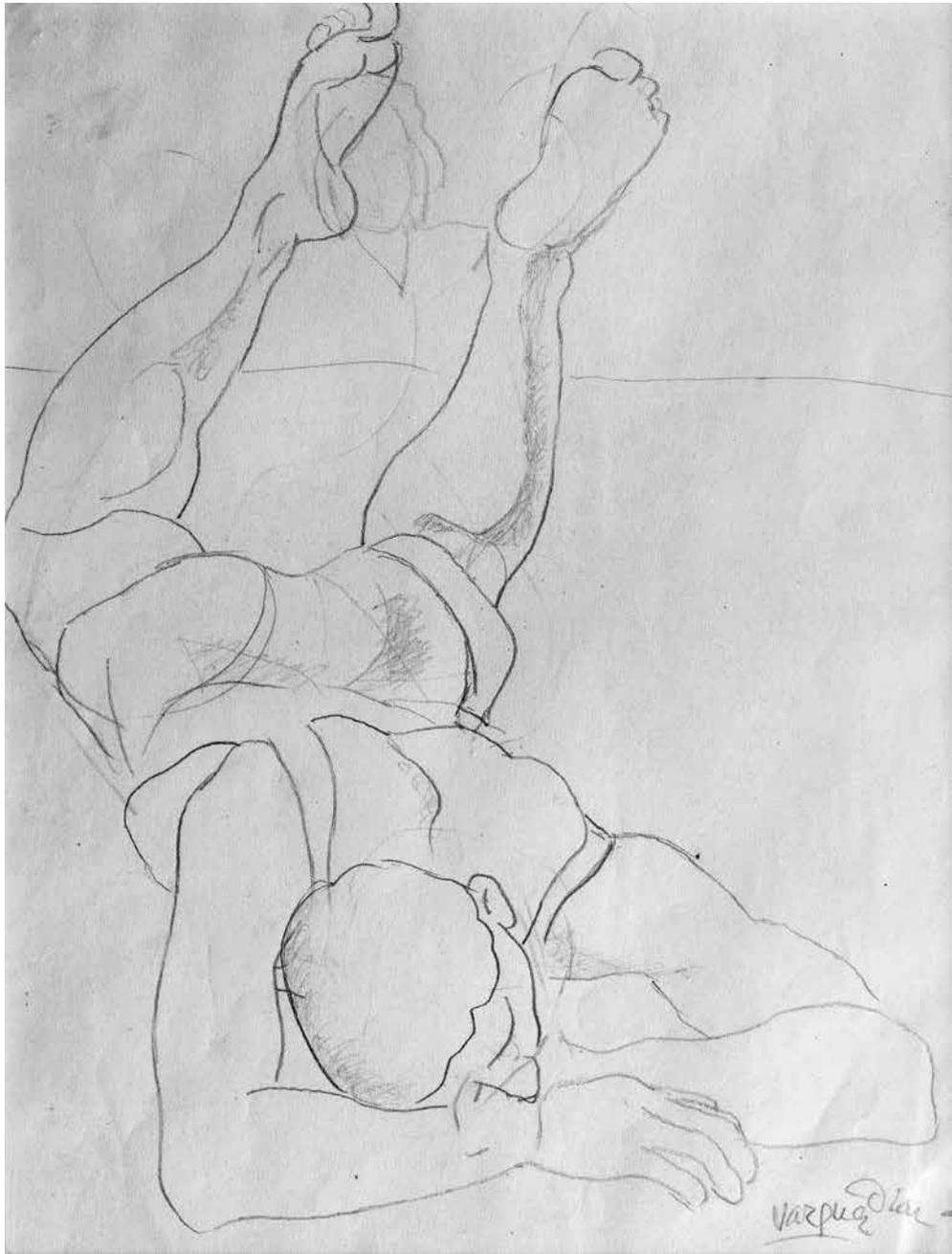
Con la Primera Guerra Mundial recalán en la península muchos artistas, entre otros, Francis Picabia, creador en Barcelona de la revista dadaísta *391* y que aquí presenta una obra mecanicista fechada de 1915; uno de los teóricos fundamentales del cubismo, Albert Gleizes aquí representado con un retrato de la mujer de Picabia pintado en Barcelona en 1917; la rusa Sonia Delaunay, de quien mostramos dos obras simultaneistas de 1914 y 1916; la georgiana Olga Sacharoff con una obra de 1925, entre naïf y mágica, que relata ese progreso social del ocio con una escena de personajes en un zoo o la argentina Norah Borges –hermana del poeta y mujer del también ultraísta y animador cultural, Guillermo de Torre–, o, por último, el dadaísta alemán, Raoul Hausmann, con una pionera fotografía de Ibiza



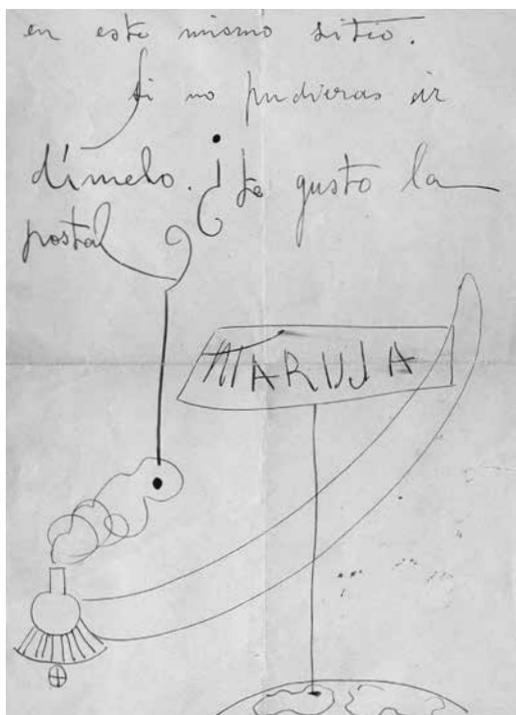
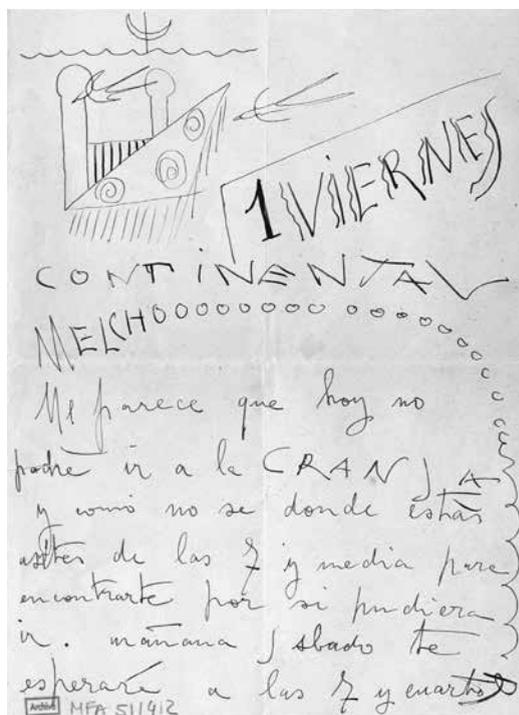
Francis Picabia
Revista *391*.

Núcleos artísticos

La presente exposición muestra precisamente ese borrar distancias y saltar abismos que fue "lo nuevo". Y lo hace en una dimensión vertical, la que conecta diferentes tiempos pasados. Y, otra horizontal, la que nos invita a recorrer virtualmente la geografía de nuestra vanguardia, especialmente transitada dentro de ese triángulo que formaron París, Barcelona y Madrid.



Daniel Vázquez Díaz. *Muchacho en el suelo con los pies en alto*, h. 1920 (Cat. no. 2)
Dibujo que perteneció a la colección de Rafael Botí.



4 Nota de Maruja Mallo dirigida a Melchor Fernández Almagro.

Archivo de la Real Academia Española,
Fondo Melchor Fernández Almagro.
Fotógrafo, Pablo Linés

Hacia tiempo se habían instalado en París Pablo Picasso, Juan Gris, María Blanchard, Joan Miró, Julio y Roberta González. Después lo harían Salvador Dalí, Luis Fernández, Francisco Bores, Manuel Ángeles Ortiz, Hernando Viñes, Joaquín Peinado y los surrealistas Óscar Domínguez y Esteban Francés. Muchos de ellos pasarían a ser conocidos como la Escuela de París.

Además del citado foco parisino, en España hubo otros núcleos geográficos como el gallego (con Eugenio Granell, Luis Pérez Seoane, Manuel Colmeiro...) o el canario (Óscar Domínguez, Luis Ortiz Rosales, Juan Ismael, Eduardo Westerdahl...), pero los más destacados fueron Barcelona y Madrid. El ámbito catalán aquí aparece representado por Pere Pruna, José de Togores, los surrealistas Eudald Serra, Joan Massanet, Ángel Planells y Joan Sandalinas, Artur Carbonell o los fotógrafos Agustí Centelles, Emili Godes, Esteve Terrades o Ramón Batllés. La figura del galerista Josep Dalmau será fundamental para la proyección de las vanguardias en Cataluña. Responsable de la primera muestra de arte de avanzada en España, la *Exposición de Arte Cubista*, en 1912. Entre muchos otros exhibió a Barradas y Torres-García, Gleizes, Picasso, Planells, García Maroto, Vázquez Díaz, García Lorca y Dalí sus dos primeras individuales.

El otro ámbito fundamental fue Madrid, donde muchos artistas coincidieron en la Academia de Bellas Artes, la Residencia de Estudiantes, el Lyceum Club Femenino y la Residencia de Señoritas, donde dio

clases de dibujo Maruja Mallo. También en las tertulias literarias, la ultraísta del Café Colonial, dirigida por Rafael Cansinos y animada por Guillermo de Torre o Jorge Luis Borges, la del Café Pombo, presidida por Gómez de la Serna y, sobre todo, la Cervecería de Correos, que reunía a los jóvenes de la Residencia de Estudiantes y los poetas del 27. También destacó la tertulia del cercano Granja El Henar. Como se recoge en la nota que Maruja Mallo enviara al intelectual granadino Melchor Fernández Almagro.⁴

Fueron muchas las amistades que surgieron entre poetas, pintores y otros actores del Arte Nuevo. Quizá la que más ha trascendido fue la relación entre Lorca y Dalí. Contaremos en la exposición con un autorretrato de Dalí en su habitación de la Residencia de Estudiantes en cuyo dorso aparece un enigmático dibujo.

También muchos de ellos coincidieron gracias a las fundamentales iniciativas culturales de los primeros gobiernos de la Segunda República como fueron las Misiones Pedagógicas o colaboraron en aquel maravilloso proyecto que fue *La Barraca*, que bajo la dirección de Lorca contó con las escenografías y figurines de Palencia, Ramón Gaya, Alberto Sánchez, José Caballero o Ponce de León.

Vanguardia en femenino

En este contexto de renovación formal fueron esenciales las mujeres, las ya conocidas como las *Sinsombrero*. Esta nueva mujer comenzaría a participar de las enseñanzas académicas y de la vida profesional, dentro de un contexto muy tradicional y de sumisión de la mujer al hombre.



Ángeles Santos.
Niñas. 1930 (Cat. no.43)

Era la primera vez que el Salón de Otoño dedicaba una sala a una pintora y la primera mujer a quien rendían un homenaje en solitario. Allí expuso 34 obras.

Muchas de nuestras protagonistas coincidieron en la Academia de Bellas Artes, como recoge la imagen donde aparecen Rosario de Velasco, Pitti Bartolozzi, Maruja Mallo y Delhy Tejero. Y donde Margarita Manso conoció a su futuro marido, el fascinante pintor Ponce de León.

No podemos olvidar la labor de María de Maeztu y el Lyceum Club. Algunas de las artistas empiezan pronto a exponer como es el caso de Ángeles Santos, que con tan solo 17 años asombró al público con su peculiar visión y destreza plástica. En esta exposición aparece representada con un cuadro prácticamente desconocido que exhibió en el X Salón de Otoño de 1930, una obra con la que visualizaba su incompreensión pintando a unas niñas cabizbajas sin orejas ni boca.

De Maruja Mallo se expone una estampa cinemática que realizó en 1927 para *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset. Al igual que otras revistas como *Gaceta de Arte*, *Alfar*, *Reflector*, *Ultra*, *Litoral*, la lorquiana *Gallo* o *Gaceta Literaria*, fue una plataforma cultural fundamental. La única exposición que tuvo lugar en *Revista de Occidente* fue la de Maruja en 1928.



Consuelo Gil Roësset.
El niño de Oro, 1920
Con ilustraciones de
Marga Gil Roësset.

La sensibilidad y la mirada hacia la infancia las encontramos en las siguientes artistas: en María Blanchard y su retrato de la hija del marchante Jean Delgouffre; en las ilustraciones para cuentos infantiles de Pitti Bartolozzi, la moderna y rebelde escena de una niña rompiendo su muñeca de Delhy Tejero, que anuncia ya nuevos tiempos en los roles femeninos. Por último, mostraremos un libro de cuentos, *El niño de Oro* (1920) escrito por Consuelo Gil y Roësset e ilustrado por su hermana Marga Gil Roësset, que contaba entonces con tan solo 12 años. El libro, que cosechó elogiosas reseñas, ponía de manifiesto el gran nivel intelectual de las dos precoces hermanas. El que aquí presentamos es un ejemplar dedicado, como también lo fuera el que enviaron a Zenobia Camprubí, a quien no conocían entonces pero ya admiraban. Zenobia y su marido, Juan Ramón Jiménez tratarían años más tarde a ambas, siendo el amor no correspondido del escritor lo que desencadenaría el trágico final de Marga a los 24 años.

La escultura llega de la mano de Marga Gil Roësset y Roberta González, de quien hallamos su mirada angulosa a través de una obra inspirada en las campesinas y Montserrat de su padre, Julio González, y un retrato femenino que anuncia ya la abstracción.

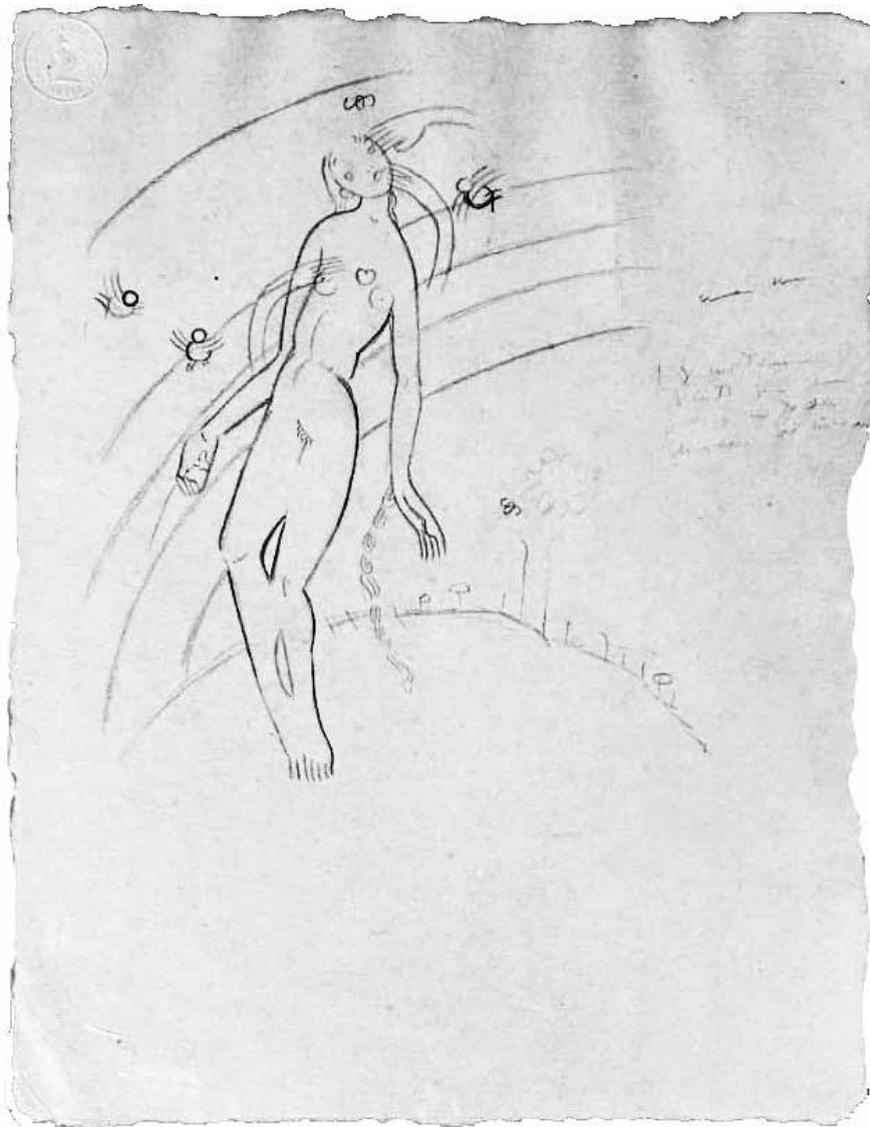
Con Rosario de Velasco disfrutaremos de un magnífico retrato próximo al realismo mágico para terminar con el álbum inédito de Victorina Durán. Un álbum íntimo con escenas lésbicas que ve por primera vez la luz.

El final

El estallido de la Guerra Civil desencadenó la ruptura total. Algunos –de uno y otro bando– murieron durante la contienda (Lorca, Ponce de León, Lekuona...); otros se vieron forzados al exilio, siendo Francia y América los destinos que acogieron a la gran mayoría: México, a José Moreno Villa, Luis Buñuel, Mariano Rodríguez Orgaz y Roberto Fernández Balbuena; Argentina, a Manuel Ángeles Ortiz tras su paso por Francia, Victorina Durán, Luis Seoane y Maruja Mallo; Cuba y, posteriormente, Estados Unidos, a Hipólito Hidalgo de Caviedes; Brasil, a Timoteo Pérez Rubio.

Otros como Ferrant, Palencia, Pepe Caballero, Luis Castellanos, Cossío, Planells, Sáenz de Tejada... quedaron en España. Como muchos de los que se exiliaron, desarrollaron en ocasiones un estilo que apenas recordaba aquellas premisas del Arte Nuevo.

Y, como sugiere Ramón en el índice de su libro *Ismos*, cada una de las obras que se pueden disfrutar en esta exposición nos invitan a espigarlas para encontrar lo que andábamos buscando. Incluso, como sucede en esta ocasión –donde queremos subrayar una vez más el carácter inédito de muchas de sus obras, una suerte de microrrelatos visuales–, para descubrir lo que ni imaginábamos que hubiera existido ●



Marga Gil Roësset. *Sin título*, 1932

Dibujo con dedicatoria a Juan Ramón Jiménez:

“Amor mío / ¡Juan Ramón! / Siento que la muerte no te da /sensación de vértigo”

Cortesía familia de la artista.

(In) certidumbres de la mirada moderna

Javier Pérez Segura

“Nunca estuvo más cerca la pintura de la poesía o de la pura metafísica”,
le confirmaba exultante, por carta, un poeta como
Vicente Aleixandre a un pintor como Gregorio Prieto.¹

SE CONSUMÍA EL 1 de octubre de 1930 y ambos estaban muy interesados –quizás sea más justo decir apasionados, dadas las personalidades de las que hablamos– en inventar palabras e imágenes que les permitieran ir un paso más allá de la descripción de lo real. Abandonar el suelo yermo de las apariencias y llegar a unas alturas desde las que poder avizorar, por fin, la esencia del mundo, de las cosas. Unas alturas que eran, precisamente, aquéllas en las que sólo podía habitar la metafísica. Como sugiere –muy oportunamente para este ensayo que ahora empieza– el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, metafísica es un versátil término que se despliega hacia otras dimensiones que tienen que ver con “lo que es oscuro y difícil de comprender”, pero también con “discurrir con demasiada sutileza sobre una materia” y, por último, con subrayar que estamos ante la parte de la filosofía que trata del ser, de sus propiedades, principios y causas.

Volvamos a esa carta, en la que el poeta aborda un tema de la máxima importancia, esto es, de qué maneras sutiles, oscuras y difíciles de comprender se pueden acercar los creadores, literarios y plásticos, al ser de las cosas para descubrir, por fin, lo que las cosas son. Si se lo planteaba a finales de 1930 es porque, según él, se había llegado a una coyuntura en la que el arte había corrido un peligro existencial del que se había librado, precisamente, gracias a la metafísica. La fotografía, la banalidad o la mera mimesis (actualizada con todos los episodios de nuevos realismos que se quiera, y fueron muchos, créanme) eran vencidas por una pintura que aspiraba a recobrar el protagonismo del pasado:

“De tu nueva manera no conozco más que la reproducción oscura que está en tu catálogo de Roma² y veo esas columnas y esos vegetales carnosos tratados en cierto modo como naturalezas muertas. Me parece verte en cierto modo en contacto con esa escuela de vario matiz cuya figura más destacada es Chirico³ [...] Se va viendo por todas partes una cierta aspiración a la pintura trascendente (subrayado en el original). Y no por el asunto, por la anécdota, sino por la misma entraña estética que trasciende de ella. Por ahí busca su salvación un arte que ha estado a punto de quedar injustificado con el desarrollo de la fotografía. A fuerza de saturación (subrayado en el original) la pintura se salva”.

1 Dicha carta, con membrete de la revista *Litoral*, se conserva en la Fundación Gregorio Prieto de Madrid.

2 Se refiere a su individual de 1929 en la Asociación Artística, organizada por Margherita Sarfatti y en cuyo catálogo escribieron Marinetti, Alfonso Reyes y Michele Biancale.

3 Sobre la popularidad del pintor italiano en España durante esos años, véase Isabel García “Giorgio de Chirico y el arte español de la primera mitad del siglo XX”, pp. 277-286 y Javier Pérez Segura, “Giorgio de Chirico en la crítica artística española del primer tercio del siglo XX”, pp. 251-262, en G. de Crescentini, Claudio (ed.), *Chirico. Nulla sine tragoedia gloria*, actas del Congreso Europeo de Estudios, Roma, 2002.



Gregorio Prieto, Roma, 1928.



Franz Roh, *Realismo mágico. Postexpresionismo*, 1927.

4 Catálogo de la exposición *Realismo mágico: Franz Roh y la pintura europea, 1917-1936*, Valencia, IVAM (itinerante 1997-1998).

5 En el libro de Roh, algunos de los capítulos se titulan "Los nuevos objetos", "La objetividad" o "La proximidad del objeto como creación espiritual". Franz Roh, *Realismo mágico. Post-expresionismo*, Madrid, Revista de Occidente, 1927.

A continuación, el poeta anima al pintor a seguir derribando las barreras entre lo real y lo representado, entre la vida y su traducción artística, lo que piensa que permitirá que la arquitectura y la naturaleza puedan ser tratadas como naturalezas muertas. Una vez llegados a este punto, nos preguntamos: ¿qué puede significar eso de la saturación? Obviamente, debe tener que ver con superar el nivel de mera reproducción de las apariencias físicas de los objetos, entre los que, como veremos más adelante, hay que incluir los cuerpos y los rostros que los acompañan. Es más: van a tener un papel protagonista en esa aspiración a la trascendencia. Pero ¿cómo se puede saturar la pintura?

Inevitablemente, unas preguntas llevan a otras: ¿Tendrá algo que ver con esa magia que ya apuntaba el alemán Franz Roh en su libro de 1925? ¿Por qué lo llamó, en teoría tan contradictoriamente, Realismo mágico?⁴ La respuesta sólo puede ser una: porque en aquellos años del periodo de entreguerras un nuevo tipo de pintura figurativa estaba demostrando que, en el fondo, no existía tal antítesis o que, de existir, no era tan radical. La "saturación" que pide Alexandre es, ni más ni menos, la magia que había explicado el alemán en un libro que sería traducido por Fernando Vela para la editorial Revista de Occidente en 1927. La profesión de Roh era, no por casualidad, la de fotógrafo, y por sus cientos de imágenes sabemos que no sólo teorizaba sino que ponía en práctica ese realismo mágico, esa saturación.

Al comienzo del texto, que fue lectura "de mesilla de noche" para los pintores europeos de los nuevos realismos, como los que vemos en esta exposición, escribe con rotundidad:

"Se ha iniciado una nueva concepción del mundo, pseudomecanicista, que concibe la vida como una confluencia del espíritu con un mecanismo exterior... Nuestro verdadero mundo resurge ante nuestros ojos, bañado en una nueva claridad matutina. Conocemos ese mundo, aunque ahora lo miramos con nuevos ojos... el post-expresionismo pretende reintegrar la realidad en el nexo de la visibilidad. Debería derivarse la estética de un tiempo nuevo".

Resulta muy interesante ver cómo Roh parecía haber marcado el camino a Alexandre. Su "confluencia del espíritu" recuerda mucho a aquella "trascendencia" y la ilusión de que esa nueva mirada derive en "la estética de un tiempo nuevo" tiene resonancias en esa "entraña estética" que va más allá de la anécdota o del tema. No se trata, pues, de qué pintar o de qué fotografiar sino de cómo saturar esos modos de creación de imágenes para que se conviertan nada menos que en una estética. Los objetos habían estado siempre ahí, o casi, pero nunca habían sido examinados con esas aspiraciones tan elevadas.⁵

Un óleo del receptor de aquella carta, Gregorio Prieto, nos permite entender todas las encrucijadas en las que tan a menudo se van a encontrar, y a dar la mano para guiarse, tanto la pintura como la poesía durante aquel periodo. *Homenaje a Rafael Alberti* (1926-1928, Fundación Gregorio Prieto, Valdepeñas) muestra algunos de sus libros de poemas, sobre todo *Marinero en tierra*, junto a un molinillo de viento, unas minúsculas flores, unos compactos y geométricos trozos de sandía y un medio limón (frutas que tenían evidentes connotaciones eróticas y a las que recurriría Prieto en obras posteriores). Y, tanto o más importante, también se detiene a mostrar con minuciosidad lo transparente y lo que espejea: un vaso lleno de agua y una bandeja negra donde se refleja nitidamente uno de esos pétreos trozos de sandía.⁶

Marinero en tierra (poemario que se llamó inicialmente *Mar y tierra*) había ganado el Concurso Nacional de Poesía en 1924, concedido por un jurado en el que estaban, entre otros, José Moreno Villa y Antonio Machado. Unos meses después, ya en 1925, lo publicaría la editorial Biblioteca Nueva⁷ y en su interior un retrato del poeta realizado por Daniel Vázquez Díaz con trazos ultraístas –el mismo movimiento de vanguardia literaria y plástica en el que, pocos años atrás, había probado fortuna Alberti cuando quería ser pintor– da la bienvenida al primer poema, “Sueño del marinero”, que comienza así:

“Yo, marinero, en la ribera mía,
posada sobre un cano y dulce río
que da su brazo a un mar de Andalucía,
sueño en ser almirante de navío,
para partir el lomo de los mares,
al sol ardiente y a la luna fría.
¡Oh los yelos del sur! ¡Oh las polares
islas del norte! ¡Blanca primavera,
desnuda y yerta sobre los glaciares,
cuerpo de roca y alma de vidriera!...”⁸

6 Unos años más tarde, cuando sus estancias por Italia y Grecia le conviertan plenamente en un pintor metafísico, muchos de esos objetos vuelven a aparecer, en el cuadro *Naturaleza muerta* (1929-1932). Limones y sandías que se reflejan en un inesperado espejo rojo, pero el agua del vaso se ha convertido en un mar y los libros de poemas, el molinillo y las flores en brazos y cabezas de estatuas clásicas.

7 Recordemos que es la misma que años más tarde publicaría los *Ismos* de Ramón.

8 Hemos consultado la edición de Robert Marrast, Madrid, Clásicos Castalia, 1972, p. 79.

Sobre las potentes imágenes del último verso (“cuerpo de roca y alma de vidriera”) volveremos de inmediato, pero antes conviene subrayar que en el libro nos topamos con poemas dedicados, por ejemplo, a Gregorio Prieto, Federico García Lorca, Ernesto y Rodolfo Halffter, Dámaso Alonso, Juan Chabás, José María Hinojosa o José Bello. En esa nómina de amigos, la mayoría son poetas, lo que nos pone sobre la pista de la que es una de las claves de ese “arte nuevo” característico de los años veinte y treinta que vamos a ver en la exposición actual. Que ese abandono de las vanguardias formalistas (cubismos, expresionismos, futurismos, el vibracionismo de Rafael Barradas, el planismo de Celso Lagar) empezó primero en la escritura y luego se extendió a la pintura, al dibujo, a la escultura y a otra protagonista que será muy relevante en los años treinta, la fotografía.

Salvador Dalí es un ejemplo claro de este proceso. Sus primeras obras neofigurativas, después de haber juguetado con el futurismo y con los cubismos más variados, están fechadas entre 1924 y 1926: *Port*



Modigliani, Picasso y André Salmon frente al *café La Rotonde*. París, 1916.

Alguer (1922-1924, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres), el *Retrato de Luis Buñuel* (1924, MNCARS, Madrid), los primeros retratos de Ana María, el de su padre (1925, MNAC, Barcelona), *Muchacha de espaldas* (1925, MNCARS, Madrid) o la *Cesta de pan* (1926, The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg). Lo mismo pasa con otros de los jóvenes más prometedores entonces, como Benjamín Palencia, con *Bodegón* (1924, Fundación Benjamín Palencia) o *Altea* (1926, Museo de Albacete), y como Francisco Bores, con sus bodegones de jarras y vasos de cristal, de 1924, su *Autorretrato* (1924, col. part.) o el de Ángel Apraiz (1925, col. part.). Los tres pintores fueron presentados al público en la primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (mayo-agosto de 1925), y lideraron desde entonces las filas de un arte último en España dominado por los nuevos realismos, que se convirtieron hasta la guerra civil en la vía más transitada de nuestro arte. Con permiso del surrealismo, claro.

No podríamos dejar de mencionar aquí a Joaquín Peinado y su *Retrato del Niño de la Palma* (1924, col. part.), Manuel Ángeles Ortiz y su *Baronesa Gourgaud* (c. 1926, Museo de Bellas Artes, Grenoble), Santiago Pelegrín, Luis Berdejo, José y Margarita Frau, Cristóbal Hall, Mariano de Cossío; los becarios en la Academia de Roma, con Timoteo Pérez Rubio y su cristalino *Retrato de Rosa Chacel* (1925, MEIAC, Badajoz) al frente, junto a Joaquín Valverde o Pedro Pascual; desde finales de los años veinte, las verbenas y estampas cinéticas de Maruja Mallo (como la magnífica que vemos en la muestra), los retratos ensimismados de Ángeles Santos, Rosario de Velasco, Alfonso Ponce de León, Juan Cabanas, Jesús Olasagasti, Genaro Lahuerta, Pedro Sánchez, Ramón Gaya, José Manaut, Rafael Botí, Rafael Pellicer, Isaías Díaz, Arturo Souto, José Aguiar, Servando del Pilar, Miguel Prieto, Horacio Ferrer, Hipólito Hidalgo de Caviedes o Roberto Fernández Balbuena, entre tantos otros. Por cierto, de estos tres últimos se han conseguido obras de enorme calidad y casi desconocidas hasta ahora.

El contexto catalán es aún más complejo, porque se estaba produciendo entonces, además, una segunda oleada de *noucentisme* (después de sus inicios con Eugenio d'Ors y la individual de Joaquim Sunyer en la galería Faianç Català en 1911), que era mucho más italianizante, y también porque hay que tener en cuenta la trayectoria figurativa tan singular de artistas como Joan Miró y su periodo precisionista de 1918-1922, Enric Cristófol Ricart, José de Togores, Felíu Elías, Francesc Domingo, Artur Carbonell, Olga Sacharoff, Pere Pruna o Mariano Andreu.

Para completar ese panorama previo, sobre todos ellos se proyectaba la alargada sombra de los españoles que vivían en París, en especial de los tres más importantes: Pablo Picasso, Juan Gris y María Blanchard, que estaban proponiendo fórmulas figurativas derivadas de los atrevimientos formales de sus años previos cubistas. En especial, sobre el malagueño –y su condición de heredero de lo clásico y admirador de un pintor como Ingres– se llevaba años escribiendo artículos en revistas españolas como *Horizonte*, *Índice* o *Reflector*⁹ que saludaban ese nuevo estanque donde se miraba su arte, hipnotizado brevemente, desde 1917.

9 Sobre ese Picasso clasicista, merece la pena invitar a leer a Guillermo de Torre, "Pablo Picasso", *Reflector. Arte, Literatura, Crítica*, Madrid, 1, 1 de diciembre de 1920, pp. 11-12, y "Proyecciones. Más en torno a Apollinaire", *Ronsel*, Lugo, 3, julio de 1924, p. 5; Adolfo Salazar, "De Ingres a Picasso", *Índice. Revista de definición y concordia*, Madrid, 2, agosto 1921, p. XXI; José Bergamín, "Mirar y ver", *Índice*, Madrid, 4, abril de 1922, pp. IX-XI y algunos pensamientos sueltos de Juan Ramón Jiménez que aparecieron en esta última revista. Hubo muchos más, como Marjan Pazskiewicz, "25F", *Horizonte*, Madrid, 2, y 3, 30 de noviembre y 15 de diciembre de 1922; Benjamín Jarnés, "Pentagrama", *Alfar*, La Coruña, 43, septiembre de 1924, pp. 13-14.

En efecto, la pintura se había empezado a saturar desde hacía un cierto tiempo, como decía Aleixandre, y era consecuente con una nueva trascendencia de la mirada. Para ello, a todos los escritores y artistas del periodo les fue imprescindible volver a los objetos,¹⁰ pero ya no se conformarían sólo con verlos sino que había que ir allí para tocarlos, escucharlos, olerlos y, casi, saborearlos.

Las cosas frías

En 1925 el fotógrafo alemán Albert Renger-Pätzsch publicaba un libro que reforzaría la estética llamada Nueva Objetividad: *El mundo es bello*. Como es bien sabido, lo iba a titular inicialmente *Las cosas*, lo que quizás habría sido más coherente porque el mundo no siempre es bello (y mucho menos lo era el de la República de Weimar) pero sí que está hecho de cosas.

Decimos “reforzaría” esa estética porque algunos llevaban años obsesionados con la nueva centralidad de los objetos en la redefinición del mundo tras la Gran Guerra. En España, por ejemplo, en la revista *Ultra* el alicantino Juan Chabás publicaba un breve cuento del que entresacamos estas frases:

¹⁰ Como anticipara muchos años antes Manuel Bartolomé Cossío: “Hay quien no ve en el cielo más que en la piedra. Para quien la mira con amor, puede revelar la piedra maravillas del cielo... Así revela el arte la belleza implícita en las cosas en apariencia más vulgares”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, 1879, en Guillermo Díaz-Plaja, *Estructura y sentido del novecentismo español*, Madrid, Alianza, pp. 330-331.

¹¹ Juan Chabás, “La calle”, *Ultra*, Madrid, 23, 1 de febrero de 1922, pp. 2-3.

¹² Severini había publicado su tratado *Del cubismo al clasicismo (Estética del compás y del número)*, en la parisina editorial Powolozky, en 1921. Eugenio d’Ors, “Bodegones asépticos”, *Revista de Occidente*, Madrid, V, noviembre de 1923, pp. 145-162. Llevaba unos años afilando este pensamiento, por ejemplo, en su monografía sobre *Cézanne* (Madrid, Aguilar, 1921), cuando escribe que “el problema de los pintores contemporáneos es la incapacidad de ver exactamente y de ejecutar con precisión... Las divisas actuales son equilibrio y estructura... El duro combate de Cézanne por lo objetivo es su lección” (p. 224). Después seguiría en esa línea, en *Mi Salón de Otoño* (1924) y en el artículo dedicado a Dalí, “Glosas. Exposición de Artistas Ibéricos”, *ABC*, Madrid, 3 de junio de 1925.

“De los balcones, de los aleros de los tejados, de los anuncios luminosos, van cayendo cosas inverosímiles a los bolsillos de los que pasean. El juguete de cuerda tiene un éxito ruidoso: todas las cosas pequeñas se levantan del suelo para ir detrás de un automóvil o un tranvía [...] El espectáculo de la calle nos sugiere la idea de una necesaria valoración objetiva. Cada cosa, ante nosotros, se transforma y personaliza adquiriendo un valor propio; y cuando a un objeto le robamos el secreto de su valor, la imagen nos brota sencilla y fácil y el objeto se adentra en nosotros por la emoción de la palabra encontrada y la mirada pura [...] La expresión de la verdad objetiva que alcanza nuestra visión, exactamente, es la forma misma que ha de estructurar nuestro poema [...]

Las imágenes -un verso, un acorde, el retazo de lienzo- tienen un espíritu y juegan con las cosas. Toda la fuerza de la belleza es evocación objetiva”.¹¹

Unos meses más tarde el catalán Eugenio d’Ors, entusiasmado por el paso que había dado el pintor italiano Gino Severini, sustituyendo el futurismo por el retorno clasicista a las apariencias, escribe su ensayo “Bodegones asépticos”:

“el bodegón aséptico (sic), sin peligro de corrupción, por lo mismo que sin rastro de vida [...] ciertas cualidades de objetividad aplomada, de capacidad para la representación fiel de las cosas, de los objetos sólidos, en sus justos medida, número y peso... Una luz cenital los baña, acusa geométricamente sus sombras [...] Cuando sepamos de nuevo dibujar las cosas, volveremos a conquistar el derecho de enamorarnos de ellas”¹²

El ubicuo José Moreno Villa también hablaba de “las cosas” cuando definía algunos cuadros de Benjamín Palencia en la exposición de los Ibéricos en 1925:

“El concepto de las cosas es otro término que se oye a diario en la jerga profesional y acaso sea el que más aleje lo moderno de lo impresionista... Los modernos, en contra, parten del concepto de las cosas, del concepto del cacharro, o del monte o del cuerpo humano. Dibujan y sombreen según el concepto que tienen de ellos, gracias al tacto más que a la vista”.¹³

Y lo mismo hacía el promotor de aquella exposición, el crítico de arte y escritor Manuel Abril:

“Todo se vuelve claro, estricto, escueto, impasible; científico, diríamos. Parece que una luz de quirófano, sin sombras ni reflejos, invisible, de cristal –‘de acero’ exclamó Guillermo de Torre al ver los cuadros con precisión exacta– iluminan los cuerpos todos, que adquieren una lúcida precisión de aparato de física... un lenguaje de metáfora plástica que tiene toda la precisión escueta, nítida y transparente de un principio matemático y toda la clara limpidez de una máquina precisa [...] para dar a la visión de los objetos la emoción y la belleza inteligente de un nítido exacto”¹⁴

De regreso a las libertades extremas de la poesía, qué más se puede decir a estas alturas del impacto que tuvo la primera edición de *Cántico* (1928), de Jorge Guillén, con su gozo por recuperar la plenitud de las cosas más cotidianas, que él entendía casi como una prueba de la existencia de la divinidad:

El balcón, los cristales,
Unos libros, la mesa...
¿Nada más esto? Sí,
Maravillas concretas...¹⁵
¡Tablero de la mesa
Que, tan exactamente
Raso nivel, mantiene
Resuelto en una Idea
Su plano: puro, sabio,
Mental para los ojos
Mentales! Un aplomo,
Mientras, requiere al tacto,
Que palpa y reconoce
Cómo el plano gravita
Con pesadumbre rica
De leña, tronco, bosque...¹⁶

¹³ José Moreno Villa, “La jerga profesional”, *El Sol*, Madrid, 12 de junio de 1925.

¹⁴ Manuel Abril, “La Exposición en el Palacio del Retiro (II)”, *Heraldo de Madrid*, 16 de junio de 1925. Años más tarde, el mismo autor repetía literalmente algunos de estos términos para definir la primera exposición de Maruja Mallo en Madrid, donde presentaba algunas de sus verbenas y estampas cinéticas: “todo es incoloro y aséptico, bruñido y matemático. Todo se ha desinfectado; la luz es de quirófano, la frialdad de níquel, la opacidad de caucho comprimido, la exactitud de máquina de calcular”, “María Mallo”, *Revista de Occidente*, Madrid, LXI, julio de 1928, pp. 80-95.

¹⁵ Poema IV de “Más allá”. Hemos consultado la edición de Madrid, Editorial Nueva, 2011, p. 23.

¹⁶ Fragmento de “Naturaleza viva”, *idem*, p. 28.



Alfonso Buñuel. *Composición*, 1935-36 (Cat. no. 23)

Por supuesto, Federico García Lorca y su *Oda a Salvador Dalí*, auténtico éxtasis de los adjetivos que tenían que ver con necesidad de proyectar una mirada precisa sobre las cosas, sobre el mundo, en esa exaltación de la pureza que acompañará de múltiples imágenes:

“Los pintores modernos, en sus blancos estudios, cortan la flor aséptica de la raíz cuadrada [...] el aire pulimenta su prisma sobre el mar y el horizonte sube como un gran acueducto [...] mares de plomo [...] Alma higiénica, vives sobre mármoles nuevos [...] Un deseo de formas y límites nos gana./Viene el hombre que mira con el metro amarillo./Venus es una blanca naturaleza muerta/y los coleccionistas de mariposas huyen./ [...] Dice el compás de acero su corto verso elástico/. Desconocidas islas desmiente ya la esfera./ Dice la línea recta su vertical esfuerzo/ y los sabios cristales cantan sus geometrías”.¹⁷

Como podíamos sospechar, son legión los versos de esos años veinte en los que se puede constatar ese fervor descriptivo que, en el fondo, refleja un optimismo total en que por fin se accediera a la esencia –metafísica, insistimos– de las cosas. Es como si para “aprender a ver” hubiera primero que leer, y no sólo poesía sino sobre todo cuentos y novelas (siendo éste un capítulo que merecería más atención por parte de los especialistas en el periodo). Leer, por ejemplo, *El profesor inútil*, donde Benjamín Jarnés describe así el cuerpo de la protagonista, Carlota:

“Los brazos de Carlota se me truecan en cilindros; los senos, en pequeñas pirámides, mejor que en casquetes esféricos de curva peligrosa; los muslos en troncos de cono invertidos... Todo en ella ya es un conjunto de relaciones espaciales”.¹⁸

O a Rosa Chacel, en esa singular novela tan seguidora de la propuesta orteguiana, deshumanizada en tanto que moderna, como es su introspectiva *Estación. Ida y vuelta*, escrita en 1925 pero sólo publicada en 1930:

“el que es dúctil tantea, se inclina aquí y allá, antes de tomar una dirección. Pero lo que yo quisiera conseguir es la violenta conmoción de un temperamento duro al ser bruscamente doblado sobre sí mismo, al ser quebrado el ímpetu de su proyección incontinuable. La reflexión es algo que, nada más tocar la superficie de las cosas, está ya de vuelta. En cambio, en el prismático, la imagen se adentra, dobla su ángulo y llega al ojo reforzada, ampliada. En el espacio que pierde abandonando la recta se avalora su claridad. Así, para la perfecta

¹⁷ Federico García Lorca, Federico, “Oda a Salvador Dalí”, *Revista de Occidente*, XXXIV, abril de 1926, pp. 52-58.

¹⁸ Benjamín Jarnés, *El profesor inútil*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1926. Hemos consultado la edición de Madrid, Espasa-Calpe, 1999, p. 178.

visión de ciertos temperamentos es preciso que la idea les penetre, deshaciéndose en ellos en mil refracciones que manden a todos los puntos límpidos haces de su imagen”.¹⁹

19 Rosa Chacel, *Estación. Ida y vuelta*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 158-159.

20 Por ejemplo, en “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea” (1929), donde Benjamin se confiesa admirador de la vitalidad revolucionaria (que es amor, sexo, también un peculiar sentido del humor) del movimiento liderado por Breton, que él había conocido hacia 1926.

21 Como tan acertadamente supo ver Guillermo de Torre en el capítulo “La imagen y la metáfora en la novísima lírica”, de sus *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925, pp. 296-315.

22 Ramón Gómez de la Serna, *El Rastro*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp. 117-141. Todas las citas del párrafo siguiente proceden del interior de esas páginas.

23 Rodolfo Cardona (ed.), *Ramón Gómez de la Serna. Greguerías*, Madrid, Cátedra, 2006; Laget, Laurie-Anne, *La fabrique de l'écrivain: Les premières 'greguerías' de Ramón Gómez de la Serna (1910-1923)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012; y Eduardo Alaminos, “Ramón Gómez de la Serna: ‘El lápiz sólo escribe sombras de palabras’”, en *Greguerías ilustradas. Ramón Gómez de la Serna, Colección ABC*, Madrid, Museo ABC, 2017, pp. 13-46.

24 “Las tijeras, como pelícano rabioso del Parque Zoológico de ciertos meses, no tiene piedad ninguna y, sin embargo, tiene insaciabilidad de pájaro sin estómago. Son doble navaja que acomete y agranda las heridas [...] ¡Abominables tijeras, largas, hijas del matrimonio de dos navajas traperas unidas por el insoluble tornillo remachado que las hace apretada aspa! Este es el artículo envenenado que ofrezco a su voracidad, el artículo que pueden recortar si gustan, el quejido que restituir a todo lo que sufrió en silencio su tajo alevoso”, “Las tijeras”, *La Gaceta Literaria*, 4, 15 de febrero de 1927, p. 2.

25 Francisco Ayala, “Ramón y las cosas”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 4, 15 de febrero de 1927, p. 4.

Sin embargo, las cosas frías (o la mirada fría sobre las cosas) no estaban solas ni eran predominantes en el universo visual de esas décadas. Lo supo ver con claridad otro alemán –como ese Franz Roh que había iniciado las hostilidades con su Nueva Objetividad y su Realismo mágico–, que no es otro que Walter Benjamin. En su ensayo *Experiencia y pobreza* (1933) afirma que:

“El cristal es un material bien duro y liso, en el que nada puede ser fijado. También es un material muy frío y sobrio. Las cosas de cristal no tienen aura. El cristal es el enemigo del misterio”.

Ese misterio se había ido imponiendo progresivamente gracias a un movimiento como el surrealismo, sobre el que el propio filósofo de la cultura también nos ilumina en diversos textos, por otra parte.²⁰

Las cosas metamorfoseadas

Entre nosotros, como sucedía a menudo, Ramón fue el primero en descubrir la dimensión inesperada, y a menudo inquietante, que puede tener un objeto bajo cierta mirada moderna, que lo convierte en visión, casi en una aparición. En *El Rastro* (1914) se atropellan unas a otras las descripciones imposibles de todo tipo de objetos, pero son las peculiares lentes deformantes de sus ojos las que anticipan esa inevitabilidad de encontrar lo maravilloso en lo cotidiano. Lucidez que, sin duda, llegará a ser cegadora cuando se barajen recursos literarios como la metáfora y la imagen,²¹ pero también la metonimia o la analogía.

Uno de los capítulos de aquel libro se titula “Montón de cosas”.²²

Comienza –diríamos necesariamente– con una greguería,²³ y en su desarrollo es como una inmensa olla a presión que acabará estallando y dejando que los objetos se desparramen sin control y que lo inunden todo: abanicos, monedas, antiguas, cascos de botellas, frascos, pipas para fumar, navajas de afeitar melladas (“atroces, con oxidaciones, medio abiertas, homicidas del modo más ensañado en arañazos largos y en tajos de incalculable profundidad”), bastones, collares, sortijas, muebles viejos, lámparas y lamparillas, faroles, estufas, anuncios de tienda, cacharros de barro (“de terrosa respiración, con babas de miel, acaramelados, vidriados, simpáticos, bonachones”), peinetas, paraguas, “cosas de cobre”, cafeteras, gafas (“que tienen la mirada en blanco, indiferente, perdida y vidriosa de la muerte”), incluso “cosas azules”, sin importar qué eran o para qué servían, y que daban paso, citándole de nuevo, a “otras y otras y otras cosas”.



Ramón Gómez de la Serna
El Rastro, 1914
 Portada de Salvador
 Bartolozzi.

26 "Eché a andar por azar por una calle. Y el escaparate y el interior de una peluquería me solicitaron irresponsablemente [...] A mí me pareció lo más bello que había visto. ¡Qué festín de volumétricas redondeces, de panzas de níquel, de globos de plata y de estaño, de curvos conductos umbilicales, tuberías cilíndricas de gomas, goyescas redecillas, rubias rejillas de mimbre, batería ovalada de jabones! Y luego el repertorio de colores finísimos y desvanecidos de las lociones, con los peces de sol y de reflejos nadando indolentes en los frascos y en los techos, las incipientes palmeras de las brochas [...] Y detrás de todo, la cueva infinita de los espejos", *Cuadrante (Noveloide)*, Madrid, *Revista de Occidente*, XIII, 37, julio de 1926, pp. 1-24.

27 "[...] Ellas suenan otra música: / fantasías de metal/valses duros, al dictado. / Que se alcen, desde siglos/ todas iguales, distintas/como las olas del mar / y un gran alma secreta. / Que se crean que es la carta, / la fórmula, como siempre. / Tú, alócate/bien los dedos, y las / raptas y las lanzas, / a las treinta, eternas ninfas / contra el gran muro vacío, / blanco en blanco. / Por fin a la hazaña pura,/sin palabras, sin sentido, / ese, zeda, jota, i...", "Underwood girls", *Fábula y signo*, Madrid, Plutarco, 1931.

En los años posteriores, Ramón no dejaría nunca de cartografiar la sobrerrealidad de los objetos, que unas veces encarnará en esa muñeca rusa que forma parte de su *Muestrario* (1918) y, otras, se transformará en unas humildes pero siniestras tijeras.²⁴ En el fondo, no importaba hacia dónde apuntara la flecha de sus palabras porque todo cuanto existía a su alrededor sufría esa mutación ante sus ojos. Es más, el sistemático precedente ramoniano convierte en muy poco original a Breton cuando parafraseó al conde de Lautréamont con aquello del encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección, que tanto epató en su primer manifiesto surrealista (1924). No sólo por él sino porque esos mestizajes visuales y conceptuales llevaban toda la vida, y a la vista de todos, tirados en los puestos de los mercadillos callejeros de cualquier rincón del mundo.

Precisamente, en el mismo número de *La Gaceta Literaria* donde Ramón fantaseaba con las inquietantes tijeras que acabamos de mencionar, Francisco Ayala, quien no en vano fue otro gran descubridor de las cosas que respiran detrás de las cosas, ya no tenía ninguna duda:

"La historia es conocida de todos. Primeros versículos del génesis: 'Dios creó el cielo y la tierra'... ¿Qué más? 'Luego creó las cosas'... ¿Qué más? 'Luego creó -formó- a Ramón Gómez de la Serna [...] RAMÓN y las cosas: ¡nada más!' [...] trabaja, extrayendo cosas, cosas, cosas de las cosas. Nada de geometría. Nada de colores enteros. Nada de entonación. Nada de líneas rápidas..."²⁵

Los ejemplos se multiplican durante esos años veinte y treinta, revelándonos la pasión de Gerardo Diego por los objetos y muebles de una peluquería²⁶; la de Pedro Salinas por las *underwood girls*, las teclas de la célebre marca de máquinas de escribir;²⁷ la de Margarita Claudia, protagonista del cuento *Fábula verde*, de Max Aub, por las frutas y hortalizas;²⁸ la de Antoniorroble por los juguetes;²⁹ la de Dámaso Alonso por el violín;³⁰ la de César Muñoz Arconada por un elemento tan *Zeitgeist* entonces como la raqueta de tenis;³¹ la de José Díaz Fernández y un reloj salvavidas;³² una "mala litografía iluminada", en Fernando Vela;³³ ese sombrero vivo que soñó Agustín Espinosa una noche,³⁴ o la empática personificación de las cosas que hace José María Pemán en un relato breve de 1925:

"Los objetos que le rodeaban, náufragos de la vida, parecían una ronda de bohemios que tomaran el sol. Pares de zapatos, candiles, libros, llaves; en todos había como un gesto de camaradería, producto de la común miseria".³⁵

Y, al igual que los objetos empezaban a ser vistos como portadores de cualidades humanas, los cuerpos humanos trasmutaban repentinamente en objetos inanimados. Volviendo a Ayala, en "Medusa artificial", perturbador relato de 1928 que será incluido en *El boxeador y un ángel* (1929), su protagonista, Tere, será convertida simbólicamente por su padre primero en objeto, luego en fetiche y finalmente en maniquí antes de proceder a su virtual asesinato:

“Se acercó al maniquí y acarició la suave cintura. El maniquí meneó la cintura, agradecido [...] Entonces -era el momento indicado- avanzó hacia la cama y clavó una aguja larga en las entrañas homogéneas del maniquí”.³⁶

Aunque estamos ante un tema de enormes posibilidades ensayísticas,³⁷ no quiero dejar pasar la ocasión para subrayar que esa fascinación –curiosa y a menudo lujuriosa– por los maniquíes fue una senda muy hollada también por algunos de nuestros mejores representantes del Arte Nuevo. Ya en 1910 José Gutiérrez Solana había pintado un cuadro como *Las vitrinas* y nunca dejaría de regodearse en esas figuras híbridas de carne y madera. El tema se reactiva, a mediados de los años veinte, con el giro neopopular tan definitorio de nuestra vanguardia histórica, seducida entonces por los muñecos de verbena, en obras de Carlos Sáenz de Tejada o Maruja Mallo, o en una secuencia de la película *Esencia de verbena* (1930), de Ernesto Giménez Caballero. Ya en la década siguiente, Gregorio Prieto –de nuevo, él– presenta cuadros en los que esos cuerpos articulados se aman o se agreden en obras como en *Luna de miel en Taormina* (1931-1932) o *Flor asesina* (1933-1935), pero también los vemos en Carlos Ribera (*La lechera al sol*, 1930), Alfonso Ponce de León (*El ensueño de la hija del guarda*, 1930), José Caballero (*La sogá*, 1936), Óscar Domínguez, Juan Ismael, Antoni García Lamolla, etc. La mayoría de estos últimos son dalinianos³⁸, y en gran medida recogen los ecos del trabajo del artista de Figueras, que en 1936 emplearía –para una instalación titulada “Ella era una mujer surrealista. Era como una figura en un sueño”– un maniquí decapitado para decorar el escaparate neoyorquino de los grandes almacenes Bonwit Teller, cuyos responsables volverían a encargarle en 1939 dos trabajos más, “El día” y “La noche”, de nuevo con sendos maniquíes como protagonistas, pero que en esa ocasión tuvieron un estrepitoso desenlace.³⁹

Dalí también había destacado en la Exposición Internacional que celebró la Galería Beaux-Arts (en enero de 1938), de cuyo equipo organizador fue miembro, junto a Breton, Éluard, Duchamp, Ernst, Man Ray o Paalen. Primero, con su *Taxi lluvioso* a la entrada de la muestra,⁴⁰ y luego como uno de los dieciséis artistas –entre ellos, Joan Miró y Óscar Domínguez– que (des)vistieron tan extravagantemente los maniquíes de la instalación titulada “Las calles más bellas de París”.

Un maniquí es, entre otras muchas interpretaciones, un objeto-cuerpo y no es raro que, sobre todo a partir de los años treinta, el surrealismo internacional dedicara una atención muy especial a hacer esos y otros objetos, que demolieron sin piedad las definiciones tradicionales de escultura o monumento.⁴¹ No hacía tanto que sus predecesores, los dadaístas, habían explorado las posibilidades conceptuales de *objets trouvés* y *ready-mades*⁴² pero, avanzando un poco más, los surrealistas ampliarían ese repertorio mediante técnicas automáticas en las que intervenía el azar; su antítesis, como el método paranoico-crítico daliniano; o la libre asociación poética de objetos o fragmentos

28 “Las calabazas, los grandes pepinos, los melones, le hacían el efecto de enormes animales prehistóricos, hipopótamos y rinocerontes. Uno de sus amores eran los berros, violetas de las legumbres, escondidos y limpios, aunque ella pregona su maridaje con las manzanas. Y a propósito de las manzanas: Un letrero imprimía en la tarde sucia de bruma ‘Frutería’ y desde la acera al escaparate una escalera de manzanas puestas como pelotas en cajones de madera, todas del mismo amarillo”, *Fábula verde*, escrita en 1930 pero publicada en 1933, consultado en Ana Rodríguez (ed.), *Prosa española de vanguardia*, Madrid, Clásicos Castalia, 1999, pp. 155-174.

29 *Cuentos de los juguetes vivos*, Madrid, CIAP, 1931.

30 Dámaso Alonso, “Torcedor de crepúsculo y violín”, Madrid, *Revista de Occidente*, 40, 1926, pp. 70-85.

31 “Raqueta: sol (Estampa -en imágenes- para el cuarto de una jugadora de tenis)”, *Meseta*, Valladolid, 5, 15 de enero de 1929, p. 4.

32 “El reloj”, relato incluido en *El blocao. Novela de la guerra marroquí*, Madrid, Historia Nueva, 1928.

33 “Inmovilidades”, Madrid, *Revista de Occidente*, 140, 1935, pp. 215-221.

34 “Hazaña de sombrero”, *Crimen*, Santa Cruz de Tenerife, Gaceta de Arte, 1934. Con portada muy daliniana de Óscar Domínguez, por cierto.

35 En Ana Rodríguez (ed.), “El retrato del capitán Lope”, *Prosa española de vanguardia...* op. cit., p. 232.

36 Francisco Ayala, *Obras completas I. Narrativa* (ed. Richmond, Carolyn), Barcelona, Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, 2012, pp. 371-372.

37 Por citar sólo algunas referencias, Charo Crego, *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*, Madrid, Abada, 2007, o Pablo García Calvente, *El maniquí. Evolución de una forma escultórica y su presencia en el arte*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2015. También el catálogo de la exposición *Silent Partners. Artist & Mannequin from Function to Fetish*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, 2015.

38 Véase el catálogo *Huellas dalianianas*, Madrid, MNCARS, 2004 y Vitoria, ARTIUM, 2005.

39 Javier Pérez Segura, *Rascacielos que se derriten. Salvador Dalí y su arte en la prensa de Estados Unidos (1930-1949)*, Madrid, Casimiro, 2024.

40 Por no mencionar los 1.200 sacos de carbón que pendían del techo, las hojas secas que crujían en el suelo a cada paso y, como aparece en la portada del catálogo, también las lámparas Mazda y las puertas Revólver. Importante presencia de estos otros objetos industriales, por otra parte, que de un modo u otro permitían ver los 229 objetos realizados por sesenta artistas de catorce países.

41 Sin ir más lejos, en mayo de 1936 se celebraría la *Exposición Surrealista de Objetos*, en la Galería Charles Ratton, de París. El texto del catálogo que firma André Breton se titula "Crisis del objeto".



Joaquín Peinado
Dibujo para *La flor de California*,
de José M^a Hinojosa, 1927.

de objeto. Incluso llegaron (casi) a poner de acuerdo a dos de sus líderes, Breton y Dalí.⁴³ El primero publicó un ensayo clave al respecto, "Situación surrealista del objeto" (1935), a partir de sendas conferencias que había pronunciado ese mismo año, y en su transcripción afirmaba que "su inutilidad y su capacidad de evocación los convierten en objetos poéticos, que permiten al espectador reconocer la maravillosa precipitación del deseo". Tres años después, como prueba de la obsesión (no exenta de unos primeros síntomas de hipertrofia) que estaba adquiriendo este asunto dentro del grupo, ya se atrevía a plantear toda una taxonomía de los objetos: real y virtual, móvil y mudo, fantasma, interpretado, incorporado, ser-objeto, natural, perturbado, encontrado, matemático, involuntario, etc.⁴⁴

El segundo aumentaría esa ya de por sí extensa lista⁴⁵ y en su *Vida secreta* (1942), abundaría en el tema, diciendo que "el objeto surrealista es un objeto absolutamente inútil desde el punto de vista práctico y racional, creado únicamente con el fin de materializar de modo fetichista, con el máximo de realidad tangible, ideas y fantasías de carácter delirante".⁴⁶

Y con esa "maravillosa precipitación del deseo" que mencionaba antes Breton como elemento clave en los objetos surrealistas, vienen algunos de los hallazgos, escritos y visuales, más fascinantes del periodo. Alberti los vincula con la tradición española de "exaltación de lo ilógico, lo subconsciente, lo monstruoso sexual"⁴⁷ y, en este ensayo, sólo me podré detener en algunos de sus recursos de "saturación", como lo llamaría Aleixandre, más espectaculares, los que remiten a dos estados de la materia tan llamativos como la viscosidad y la putrefacción, que tienen en un cuento de Hinojosa, *La flor de California*,⁴⁸ uno de sus ejemplos más destacados. Pongámonos en situación: el protagonista se adentra en una iglesia donde suena un chotis y allí se le aparece una mujer morena,

"de pechos de aluminio y vestida con maillot de cera. Me enredó en un lazo de siseos con el cual tiró de mí hasta atraerme junto a la verja y poder cuchichear a mi oído: -'Coge la flor de California' [...] la mujer morena ardió por completo y sólo quedaron sus dos pechos que convertidos en globo se los llevó un niño vestido de primera comunión [...] vi mover con lentitud sobre las baldosas una cigala roja y fosforescente [...] cuyo extremo posterior era una flor color de carne. Fue un latigazo quien me decidió a abalanzarme brusca y repentinamente sobre la cigala. Le arranqué la flor y en un supremo hálito de satisfacción me la puse en el ojal del smoking. No hube vuelto aún de mí cuando la flor color carne empezó a corromperse. Aún no había pisado el umbral de la puerta para salir de la iglesia y ya se paseaban los gusanos por mi pechera almidonada y blanca, por mi pechera impecable de buceador nocturno. Salí a la calle y los gusanos me habían sacado ya los ojos. El sol, que llenaba por completo la atmósfera, sólo pude palparlo y de mis manos brotaron diez ojos".

Ese mismo año, Giménez Caballero publicaba su gran novela surrealista, *Yo, inspector de alcantarillas*, donde describe una relación amorosa de esta manera tan visual:

“Tenía una boca triangular y lívida. Ojos color de marisma y piel de un pálido áureo, que a veces tomaba aspectos grises. Hablaba a penas. Y cuando lo hacía, movía los labios con esfuerzos de valvas... abrió sus conchas rígidas, distendió su alma membranosa, cruda, lívida, aterciopelada, papilar [...] En el único beso aquel de mi vida... deglutí su ser, su cuerpecillo verdicarnoso, su sabor limón, su medusidad medular, su perla inmaculada, turgesciente”.⁴⁹

Es singularmente la poesía surrealista la que más se complace en esas imágenes, como ese “beso sorprendido en el instante que se hacía cabello de ángel”, de Aleixandre⁵⁰, o en infinitud de estrofas donde la carne –deseada y deseante– parece licuarse, como en Alberti (*Sobre los ángeles*, 1928), Altolaguirre (*Soledades juntas*, 1931), Hinojosa (*La sangre en libertad*, 1931), Cernuda (*Los placeres prohibidos*, 1931), Prados (*Cuerpo perseguido*, 1927-1928), Larrea (*Oscuro dominio*, 1926-1927), Espinosa (“Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar 1930”, 1931)⁵¹ y, por supuesto, Lorca (*Poeta en Nueva York*, 1929 o *El diván del Tamarit*, 1936, casualmente ambos publicados póstumamente el mismo año, 1940). Son sólo, como se puede suponer, unas cuantas pistas que invitan al lector a perderse entre esas imágenes de pasión desenfadada y delicuescente.

También la pintura surrealista española abundó en esas estrategias de saturación, multiplicando escenas oníricas y paisajes infinitos poblados por seres casi líquidos, sobre todo en cuadros de Dalí (*Nacimiento de los deseos líquidos*, de 1932, se titula precisamente una de sus obras más célebres de esa década) o en su guión de *Un perro andaluz* (junto a Luis Buñuel, en 1929); en Óscar Domínguez, Joan Massanet, Ángel Planells, Esteve Francés, Remedios Varo, Nicolás de Lekuona, Gabriel Celaya, Miguel Prieto o Nicolás de Lekuona; en los dibujos de García Lorca, José Caballero, Antonio Rodríguez Luna, Federico Comps o Manuel Viola, pero también en la producción tridimensional más interesante que se hizo antes de la guerra civil, la de los catalanes Antoni García Lamolla, Jaume Sans, Ramón Marinel·lo o Leandre Cristòfol, quienes tenían como evidente faro los objetos de Ángel Ferrant,⁵² que habían inspirado a muchos de esos jóvenes, y por supuesto los de Joan Miró.

Las cosas fotografiadas

Tenemos tiempo todavía para pasear por un último escenario que nos confirmará que la representación de los objetos –y de los cuerpos cosificados– fue el gran asunto en la cultura visual occidental durante el primer tercio del siglo XX.

42 Como los ensamblajes que reproducía Francis Picabia en la revista *391* de Barcelona en 1917, durante la Gran Guerra, donde un engranaje era descrito como una novia (portada no. 1, 25 de enero) y una extraña ¿bujía? (portada no. 3, 1 de marzo) era una flamenca.

43 Véase el catálogo de la exposición *Le surréalisme et l'objet*, París, Centre d'Art Moderne Georges Pompidou, 2013-2014.

44 André Breton y Paul Éluard, *Diccionario abreviado del surrealismo* (1938), Madrid, Siruela, 2015, pp. 60-61.

45 Aportaciones suyas son los objetos de funcionamiento simbólico, los transubstanciados, los que surgen para ser proyectados, los envueltos, los objetos máquina, los modelados y los psicoatmosféricos-anamórficos.

46 *The Secret Life of Salvador Dalí*, Scranton, Pensilvania, Dial Press, 1942, p. 311.

47 Rafael Alberti, “Carta a Vittorio Bodini”, en *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets, 1971, pp. 115 y ss., leído en *Poetas del 27. La generación y su entorno. Antología comentada*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, p. 77.

48 Dedicada a Manuel Altolaguirre, fue publicada en 1928 en la editorial Babel, de Madrid, con prólogo de José Moreno Villa y dibujos de Joaquín Peinado.

49 Ernesto Giménez Caballero, *Yo, inspector de alcantarillas*, Madrid, Turner, 1975, p. 140.



Maruja Mallo
Estampa Maniquí, h. 1927.

50 "El vals", *Espadas como labios*,
 Madrid, Espasa-Calpe, 1932.

51 Publicada en el único número de
 la revista *Extremos a que ha llegado
 la poesía española*, fundada por José
 Herrera Petere, Luis Felipe Vivanco y
 José María Alfaro.

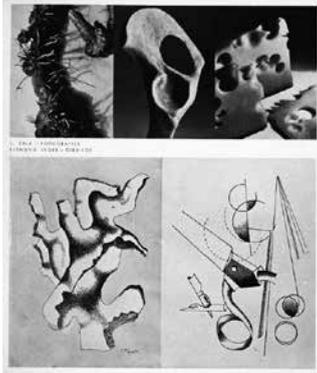
52 Quien por cierto había hecho en 1933
 una exposición de sus objetos en la
 galería Syra, de Barcelona, organizada
 por ADLAN. En la monografía que
 escribe su buen amigo el crítico de arte
 Sebastià Gasch en 1934 (Santa Cruz de
 Tenerife, *Gaceta de Arte*) se reproduce el
 importante texto de Ferrant titulado "Mis
 objetos", del que extraemos los siguientes
 párrafos: "los objetos o, más propiamente,
 los utensilios que constantemente nos
 rodean, han llegado a interesarme tanto,
 que hubo un momento en que no pude
 reprimir el impulso de *utilizarlos* (en
 cursiva en el original) en lo *inútil* (en
 cursiva también) [...] el arte comienza en
 el punto en que los objetos abandonan
 su función mecánica para convertirse en
 mero motivo de sensación".

La literatura (poesía, cuento o novela), la pintura y la escultura tenían más fácil mirar como quisieran, decir lo que quisieran, amparados en la esencial subjetividad de sus respectivos procesos creativos, pero con la fotografía todo se complicaba mucho más. La máquina de fotos parecía "vender" una incuestionable garantía de verdad –los objetos son como se ven– pero, incluso desde sus primeras décadas, se plantearon serias dudas al respecto.

A finales del siglo XIX, el pictorialismo había sido derrotado por la fotografía directa (Alfred Stieglitz, Edward Steichen) y ese mirar muy de cerca los objetos, hasta volverse obsesivo, llevó a descubrir dimensiones inesperadas. En Estados Unidos, Paul Strand o Edward Weston contribuyen al triunfo de la Nueva Objetividad, que en Alemania tendría muchos defensores, como Albert Renger-Pätzsch o Franz Roh, de los que ya hemos hablado, Carl Blossfeldt o August Sander, cuyo álbum *Rostros de nuestro tiempo*, era publicado en 1929. Es el mismo año en que Werner Gräff presenta el libro *¡Viene el nuevo fotógrafo!* y Franz Roh el suyo, *Foto-ojo*; también en el que se inaugura la exposición *Film und Foto* (FIFO), en Stuttgart, que certificó el dominio de ese nuevo modo de ver el mundo. No olvidemos que uno de los triunfadores de la muestra fue el constructivista soviético Alexander Rodchenko, al que es muy conveniente parafrasear ahora cuando decía que, a fin de enseñar al hombre a ver de una forma nueva, era necesario fotografiar objetos ordinarios y familiares, pero hacerlo desde un punto de vista y en posiciones totalmente imprevistas.

Fueron mayoría los que pensaban como él, fascinados por una imagen que engañaba al ojo por su apariencia estrictamente descriptiva, pero que por sorpresa, casi a traición, no se cansaba de ofrecer nuevas dimensiones espirituales, diríamos. Walter Benjamin tiene todo eso muy en cuenta cuando publica su célebre ensayo *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* (1935), donde vuelve a ese concepto clave de "aura", que define como "el entretenerse siempre extraño del tiempo y el espacio, la irrepetible aparición de una lejanía...", añadiendo a continuación que, por el contrario, lo típico de su tiempo era "acercar las cosas a uno mismo, o mejor, a las masas, es una tendencia apasionada de nuestros contemporáneos... Se va imponiendo la necesidad de hacerse dueños del objeto, pero ello, además, desde muy cerca, en la imagen, en la reproducción".

Las cosas seguían siendo las mismas, ¡cómo iba a ser de otra manera!, pero no así la imagen de las mismas que estaba creando el ser humano, la cual había cambiado para siempre. Básicamente porque ya nadie se conformaba con describirlas sino que además querían poseerlas, aunque ahora los interlocutores de ese deseo fueran las lentes, los objetivos y la cámara.



Fotos de Josep Sala y dibujos de Fernand Léger, *D'aci i d'allà*, invierno 1934.

El gran reto al que se enfrentaban las imágenes fotográficas era cómo presentar por primera vez, o de otra forma, en vez de limitarse a representar. Y hacerlo casi sin querer, de reojo (expresión paradójica porque el prefijo habla de una insistencia en el ojo, pero se suele entender en un sentido opuesto, como un mirar furtivo). Quizás nos ayude a entender mejor ese desdoblamiento inducido por la fotografía el escritor Francisco Ayala, de nuevo, en estas líneas de su *Cazador en el alba* (1930):

“Ante el ojo providencial y alucinante de la máquina plasmaría el momento y quedarían inseparables con la cartulina. Llegado el domingo próximo, cuando se encontraron, se encontraron cara de fotografía: una cara especial de yeso, de peinado impecable, mirada de cristal y sonrisa delicadamente idiota.

Y no es que no tuvieran -sobre todo Aurora- un concepto claro y vivaz de la Foto. Es que iban tristes, con esa tristeza canina que nunca pueden evitar los que se retratan un domingo por la tarde”.⁵³

Cualquier estudio sobre la fotografía realizada en España durante ese tiempo constata un dominio abrumador de la Nueva Objetividad, en gran medida porque se estaba imponiendo en los anuncios publicitarios de las revistas. En todo caso, igual que en Francia (con Germaine Krull, Eli Lotar o Henri Cartier-Bresson), nadie se fiaba de esa aparente imparcialidad⁵⁴, como ha demostrado Humberto Huergo en sus últimos libros sobre la abundante producción teórica en torno al tema que se publicó en España, acabando de paso sin piedad con uno de los mayores errores historiográficos que hemos cometido todos.⁵⁵

A menudo, esos objetos fotografiados solían potenciar la sensación de extrañamiento debido al empleo de composiciones, planos y encuadres propios de la otra corriente predominante en el mundo durante el periodo de entreguerras, la Nueva Visión, como los primerísimos planos, los picados, los contrapicados o las sobreimpresiones. Circulaban por todas partes, en periódicos, en suplementos culturales... pero especialmente en las revistas gráficas, que acabaron dominando la cultura visual y de masas de los años treinta. *Crónica* (1929-1938) o *Ahora* (1930-1939) eran más baratas y por tanto estaban al alcance de todos, mientras que la barcelonesa *D'aci i d'allà* (42 números mensuales o bimensuales entre 1918 y 1936) o la madrileña *Las cuatro estaciones* (sólo 4 números, todos en 1935), más lujosas y elegantes, quedaban restringidas a unas élites sociales y también consumidoras.

Un simple hojear/ojear de esas publicaciones deja a las claras que la fotografía moderna se había impuesto y que su único asunto eran las nuevas percepciones hacia los objetos, y también hacia el cuerpo humano como uno más de ellos.

⁵³ Francisco Ayala. *Obras completas I...* op. cit., p. 392.

⁵⁴ Un testimonio muy temprano es el artículo de Dalí “La fotografía, pura creació de l'esperit”, Sitges, *L'Amic de les Arts*, 18, 30 de septiembre de 1927.

⁵⁵ *El desahucio a la vista. Escritos sobre fotografía (1908-1954)*. Ramón Gómez de la Serna, Madrid, Casimiro, 2020 y *Madrid como obra de arte. Escritos sobre fotografía en la España de Ramón Gómez de la Serna, 1911-1947*, Madrid, Casimiro, 2023.

Cecilio Paniagua,
Las cuatro estaciones, 1,
 primavera 1935.



Resulta muy evidente en los anuncios de Josep Sala para la Joyería Roca (cuya tienda en Plaza de Cataluña, Barcelona, fue diseñada por los arquitectos modernos del GATCPAC y en cuyo interior se celebraron exposiciones de la otra gran asociación de arte vanguardista de los treinta, ADLAN); en el extenso trabajo de Pere Català Pic en *D'ací i d'allà* y en revistas dedicadas al automóvil, como *Ford* (1930-1933); de Llovet Frisco, Lladó, Loygorri, del estudio Veritas, de la alemana residente en España Sybille von Kaskell y de tantos otros.

En ellos, todo objeto, cuerpo o alimento parece adquirir una dimensión que sobrepasa con mucho la apariencial: bibelots, cactus, muñecas, blancas casas ibicencas, humildes medianeras, poderosos rascacielos, galletas, perfumes, chocolate, flores, desnudos de mujer, etc. Y la impresión que tenemos es que seguimos percibiéndolos de la misma manera, con ese halo de misterio, aunque haya pasado casi un siglo. Queremos resaltar que en la presente exposición se ha realizado una magnífica selección de fotografías que descubren cosas en las cosas, como las que firman Jesús Angulo Bielsa, Antonio Arissa, Enrique Aznar, Ramón Batllés, Agustí Centelles, Emili Godes, Esteva Terradas, José Alemany o Raoul Hausmann.

En todas esas instantáneas se ven reflejadas, con la precisión de esas lentes Zeiss tan de moda en los años treinta, las siguientes palabras del que fue otro de los grandes fotógrafos del periodo, Cecilio Paniagua, con las que concluimos este ensayo:

“La fotografía moderna tiende a hacer notar que en todo hay un valor y que la poesía está en todo; que, a cada paso, en cada instante, en cada pequeñez y hasta en un trazo, existe materia de admiración.

El realizador fotográfico de hoy cultiva desde puntos inéditos motivos de una aparente vulgaridad y muestra a las gentes -descubriéndoles- lo que rozan constantemente, lo que ‘miran’ indiferentes, haciendo ‘ver’ que en todo hay una belleza sintética y una emoción plástica en la que no habían reparado”⁵⁶ ●

56 Cecilio Paniagua, “Cómo veo y ejecuto la fotografía”, *Galería*, Madrid, 2, 15 de febrero de 1936, s.p. Este artículo ha sido publicado y “descifrado” por primera vez por Humberto Huergo en *Madrid como obra de arte...* op. cit., pp. 410-413.

El “YO” de una nueva artista

Tània Balló

DURANTE LOS ÚLTIMOS años se ha vivido un auge en la recuperación y consagración de importantes artistas que, durante décadas, fueron injustamente relegadas al olvido. Poco a poco, y con la certeza de que aún queda mucho camino por recorrer, el relato histórico comienza a incluir los nombres de aquellas figuras femeninas que, al igual que sus compañeros masculinos, fueron piezas clave en una época imprescindible para la historia del arte. Sin embargo, este proceso de visibilización va acompañado de un ejercicio fundamental de reflexión sobre las barreras sociales y culturales a las que estas mujeres tuvieron que enfrentarse. Desde los prejuicios de género hasta la falta de acceso a redes profesionales, su trayectoria artística no puede comprenderse sin analizar el contexto que las condicionó. Este enfoque no solo permite conocer sus individualidades como creadoras, sino también reconocer su excepcionalidad colectiva dentro de un panorama artístico históricamente dominado por hombres.

A mediados de la década de 1920, la educación superior para mujeres aún era un privilegio reservado a unas pocas, y disciplinas como la pintura o la escultura se consideraban propias del ámbito masculino. Esta percepción era compartida por muchos profesores de prestigiosos centros académicos, quienes no ocultaban su rechazo hacia la presencia femenina en las aulas. Victorina Durán, en sus memorias, relata su paso por la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y la actitud hostil de algunos docentes, como Rafael Doménech, crítico de arte del ABC y fundador del Museo de Arte Decorativo. Según Durán, Doménech «detestaba el elemento femenino en la Escuela y no creía que podía ser pintora o escultora ninguna mujer»¹⁻². Este ambiente de resistencia y discriminación marcó la trayectoria profesional de muchas artistas, enfrentándolas a constantes desafíos en su desarrollo y reconocimiento en el ámbito artístico.

No fue hasta la década de 1920 cuando la presencia de las mujeres en la Escuela de Bellas Artes llegó a un diez por ciento del alumnado³. Artistas como Maruja Mallo (1902-1995), Remedios Varo (1908-1963), Delhy Tejero (1908-1964) y Pitti Bartolozzi (1908-2004) coincidieron en las aulas. Esta última, al ser preguntada por sus vivencias en dicha institución, recordaba cuán excepcional era la presencia de mujeres en el ámbito académico: «Éramos muy pocas aquellas cuyos padres nos dejaban estudiar, y sobre todo una carrera como Bellas Artes. No estaba bien vista; imagínese que había una compañera que debía asistir con su acompañante femenina»⁴.

Otra realidad en la formación artística de las mujeres de la época fue el aprendizaje bajo la tutela de artistas consagrados. Este fue el caso de Rosario de Velasco, quien estudió con el retratista Fernando Álvarez de Sotomayor, o de Ángeles Santos, cuya formación fue mayormente autodidacta, aunque también asistió a clases en Valladolid con el profesor italiano Cellino Perotti.

1 Victorina Durán, *Sucedió. Mi vida. Tomo 1*. Edición de Idoia Murga Castro y Carmen Gaitán Salinas. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2018, pp. 185-186

2 Cabe destacar que con los años Durán y Doménech fueron íntimos amigos y colaboradores.

3 África Cabanillas Casafranca, Amparo Serrano de Haro, *La mujer en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (1873-1967)*. Madrid ¿?, Boletín Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, no. 121, 2019, p. 121

4 Shirley Mangini, *Maruja Mallo, Circe*, 2012, p. 50



Catálogo de la exposición de Maruja Mallo. ADLAN Madrid, 1936.

Con todo ello, a finales de la década de 1920, y con mayor intensidad a partir de 1930, ante el nuevo paradigma social, político y cultural, la producción artística de estas mujeres tomó un nuevo rumbo. Empoderadas en su oficio de artistas y decididas a consolidar su lugar en los espacios intelectuales y artísticos, el sueño de profesionalizar su vocación comenzó a materializarse. Como sus compañeros, ellas también exploran las tendencias artísticas del momento y participan de las corrientes que transformaron el arte español entre las décadas de 1910 y 1930. Sus obras empezaron a formar parte de muestras y exposiciones colectivas, como el Salón de Otoño o la Exposición Nacional de Bellas Artes, llegando a ser, en excepcionales ocasiones, condecoradas, como fue el caso de Rosario de Velasco, quien obtuvo la segunda medalla de pintura en 1932, con la obra *Adán y Eva*. Sin embargo, el gran logro en términos de visibilidad y empoderamiento fue, sin duda, la exposición individual de Maruja Mallo en los salones de la *Revista de Occidente* en 1928. Este evento no solo marcó un hito en el reconocimiento social de Mallo como pintora, sino que también evidenció un cambio significativo en la participación de las mujeres en el mundo del arte. Pocos años más tarde, en 1930, Ángeles Santos expuso en el X Salón de Otoño de Madrid con sala propia, muestra que sentenció el enorme talento y productividad de esta joven artista.



Sala dedicada a Ángeles Santos en el X Salón de Otoño. Madrid, 1930. En la pared izquierda se encuentra el cuadro *Niñas* (Cat. no. 43).

Sin embargo, todos estos logros no pueden entenderse sin reconocer la sólida red de colaboración y apoyo que existía entre estas artistas. Dicha red trascendía el ámbito de las artes plásticas y se extendía a otras disciplinas, como la literatura, donde otras mujeres, con la misma determinación, buscaban abrirse camino. La unión y el intercambio constante entre ellas fueron fundamentales tanto para el desarrollo de su creación artística como para la toma de conciencia generacional. Son bien conocidos los vínculos de amistad y colaboración entre Victorina Durán y Rosa Chacel; Maruja Mallo y Concha Méndez; Norah Borges y Lucía Sánchez Saornil; Delhy Tejero, Pitti Bartolozzi y la poeta Marina Romero; o entre Ángeles Santos, Olga Sacharoff y Rosario de Velasco. No obstante, aún queda mucho por investigar sobre el alcance de los ecos creativos generados entre estas artistas.

Uno de los elementos estéticos más relevantes del legado de estas artistas, y que debería considerarse también como un factor de innovación, son los nuevos modelos de feminidad que plasmaron en sus lienzos. Este gesto introdujo una nueva imagen de la mujer en la iconografía artística de nuestro país, una imagen que todavía hoy sorprende por su modernidad: mujeres empoderadas, fuertes, dinámicas, capaces de mirar de frente, de dejar de ser objeto de deseo para convertirse en sujetos deseantes, de sentirse parte de la historia y, por qué no, de reivindicar su lugar en el centro del relato ●



Alumnas de la Residencia de Señoritas.



Descanso entre clases en la Academia de Bellas Artes de San Fernando.
Entre los alumnos distinguimos a Delhy Tejero (a), Rosario de Velasco (b), Pitti Bartolozzi (c) y Maruja Mallo (d).

Galerismo y coleccionismo del Arte Nuevo

Guillermo de Osma

“Y ahora un corolario: Hay pintura nueva,
literatura nueva, cinema nuevo, moral nueva en España, de juventudes.
¿Cuál será la política que corresponde a esas coordenadas?
Por lo menos, la que no les escupa desdeñosa;
y las acepte previamente; y las comprenda y respete”

La Gaceta Literaria, 1 abril 1929

UNA DE LAS COSAS que más llaman la atención cuando analizamos el panorama artístico español de los años 20 y 30 en relación con el europeo o incluso el americano es, en primer lugar, la casi inexistencia de un mercado de arte –entendido como un espacio de intercambio y comunicación a través de la exposición de obras artísticas con el fin de darlas a conocer y generar la compra y venta de esas obras–. Y en segundo lugar sorprende la casi total omisión de este hecho en los estudios, ensayos e historias que se han escrito sobre esta época, que ya empiezan a sumar unas cuantas baldas de una biblioteca decente.

Sorprende, insisto, porque es sin duda uno de los factores que influyen y marcan al panorama del arte moderno en España y que el término muy definitorio de Arte Nuevo que se acuña en ese momento es perfectamente apropiado. Apunta a las enormes ganas con un desbordante optimismo por regenerar el arte caduco de academias y salones, para un hombre nuevo y una sociedad nueva, pero también es un término que tiene un tono tímido, de provinciano que no se atreve a romper del todo y que sabe cuál es el ambiente –en este caso conservador, desconfiado, pacato– con el que tendrá que enfrentarse si quiere plantar sus semillas para que germinen y se multipliquen con cierta posibilidad de éxito.

Como escribe Antonio Espina en su crítica de la exposición de José de Togores en Madrid en diciembre de 1928: “He de advertir que la obra ahora exhibida en el Salón de los Amigos del Arte, no pertenece a la manera de mayor radicalismo del pintor. Se ve que ésta ha premiado no asustar demasiado a la gente y nos ha traído una colección de cuadros, dibujos y litografías asequibles desde el primer momento a todas las retinas, salvo las retinas irredentes de siempre”.¹

Arte Nuevo define muy bien lo que va a ser el arte de vanguardia en España: por un lado hay esa voluntad de ser modernos como expresan las proclamas a los jóvenes españoles que aparecen en *Gaceta de Arte* desde su primer número: “La única propaganda de la juventud es el arte nuevo, la nueva moral, el nuevo espíritu...” y responde a la modernidad con un arte de vanguardia y, por otro lado, una conciencia de la dificultad que eso entraña en un contexto español

¹ Antonio Espina, *3 Pintores*, Madrid, *La Gaceta Literaria*, no. 49, 1 enero 1929, p. 7

de atraso cultural y de falta de apoyo de los diferentes gobiernos (en bastante grado también el de la República) y las clases dirigentes. Por esa razón la mayoría de los artistas progresistas, los intelectuales y una reducida élite culta entendieron que en España no cabía la posibilidad de un arte rompedor (como el surrealismo francés), revolucionario (como el dadá alemán) o intelectual (al estilo de un Mondrian y De Stijl o las nuevas facetas de la abstracción geométrica: *Cercle et Carré* o *Abstraction-Création*) y se tuvieron que conformar con un Arte Nuevo. En absoluto deben verse en esta opinión matices despectivos o subvalorar lo que pasó en nuestro país, al revés. El Arte Nuevo tuvo personalidad propia, con unas características que lo hicieron diferente y particular; evidentemente mirando, aprendiendo y dialogando con lo que pasaba en el resto de Europa. El Arte Nuevo produce dos de los grandes artistas del siglo: Dalí y Miró y un importante grupo de individualidades con voz propia como Ángeles Santos, Maruja Mallo, Nicolás de Lekuona y tantos otros.

En esa lucha por implantarse, por avanzar, por intentar cambiar le faltó al Arte Nuevo un aliado fundamental –y es una de las grandes diferencias con el resto de los países europeos–, sin el que el arte difícilmente se desarrolla: el Mercado y más concretamente en sus facetas del galerismo y del coleccionismo, que no dejan de ser caras de una misma moneda.

Sin galerismo no hay coleccionismo y viceversa y sin ambos, es muy difícil la promoción del arte y la posibilidad de que el artista viva de su creación. Este condicionante marcó mucho el desarrollo artístico de esos años en nuestro país: su intensidad y su velocidad –más lenta que en otros países–, de ahí lo que llamo la timidez del Arte Nuevo. Los artistas o tenían medios por su casa como Alfonso Olivares, Dalí, Buñuel, Lorca, etc, o eran pluriempleados, profesores, funcionarios, ejercían un oficio...y afortunadamente España era un país muy barato, pero desde luego no vivían de su pintura, de vender sus cuadros, lo que sí podían los artistas oficiales, académicos, clasicistas como López Mezquita, Sotomayor, Benedito, Moreno Carbonero, etc. Quizás por esa razón nunca fueron artistas radicales, artistas plenamente decididos a hacer carrera y vivir de su arte y los que lo fueron, acabaron trasladándose a París.

Al sistema le faltaba una pata y sin esa pata todo era más difícil, más lento, más íntimo. Se quedaba todo un poco en casa, entre los de siempre, los convencidos. Era difícil superar esa gran dificultad para llegar a un público más amplio, a la sociedad que se pretende regenerar. En España el arte de avanzada fue por fuerza un arte de minorías, por falta de una estructura que lo propagara, lo hiciera accesible, lo vendiera y así entrara en casas y colecciones donde se pudiera ver, discutir, admirar o criticar, gozar y compartir. Vender es también comunicar. Y de eso hubo muy poco en la España de esos años.

El principio: 1912 y 1915

Es paradójico y muy significativo el que las dos fechas que marcan el comienzo del arte moderno en España son precisamente dos exposiciones en dos galerías: 1912, la *Exposició d'Art Cubista* en las Galerías J. Dalmau en Barcelona y 1915, la exposición de *Los Pintores Íntegros* en el Salón Moderno de la calle del Carmen de Madrid.

Josep Dalmau (1867-1937) es el gran galerista de su época, introductor de las vanguardias en España. Luchador convencido con una trayectoria excepcional, fue un galerista heroico siempre acuciado por problemas de dinero en un contexto muy difícil, a pesar de la bonanza de Barcelona y su poderosa burguesía. Podía haber sido un Kahnweiler de haber vivido en Francia o un Flechtheim de haber vivido en Alemania. Pero fue una galería que tuvo una continuidad y un programa ambicioso hasta el final, lo que no era poco en nuestro país y lo que marca una gran diferencia entre el mundo barcelonés-catalán, donde había otras galerías y una estructura –modesta- de mercado con apoyo de la crítica y las revistas de avanzada, y el madrileño, donde no hay una sola galería de arte moderno. Ni una.



Portada de *Manifiesto Ultraista* de Guillermo de Torre. Madrid, noviembre de 1920.

En la exposición de *Los Pintores Íntegros*, organizada por Ramón Gómez de la Serna, participaron Diego Rivera, María Blanchard, el dibujante y caricaturista Luis Bagaría, que presentó también varios óleos y el escultor “naif” Agustín “el Choco” del que no volvemos a tener noticias. La muestra, con un catálogo muy digno con un largo texto de Ramón, tuvo lugar en el Salón Arte Moderno de la casa Kühn en la calle Carmen, 13 de Madrid entre el 5 al 15 de marzo de 1915. Sus críticas, particularmente hacia María Blanchard fueron durísimas, fueron respetados –Bagaría y “el Choco” que mostraban obra figurativa–, mostrando una total incomprensión hacia las novedades, especialmente el cubismo.²

Incluso un crítico como Manuel Abril escribe que a las obras cubistas “no debo ni una sola emoción estética” y se dedica a dar algunas claves para explicar el cubismo. El Salón de Arte Moderno era un lugar de exposición en la Casa Kühn que se dedicaba a la venta de todo tipo de artículos y objetos de escritorio para oficinas, material de Bellas Artes, grabados, reproducciones en color, objetos de Talavera, ... No parece que realizaran –¿a causa del escándalo?– posteriores exposiciones de arte moderno. Quizás Ramón lo alquilara para esa ocasión. De esa manera daba vida a un deseo subconsciente de tener un lugar, una galería moderna, que pudiera servir de centro de intercambio y donde esa generación de artistas que empezaba a surgir pudiera mostrar, y por qué no, vender su obra. En cualquier caso quedó en sueño y –dato sorprendente– habría que esperar a 1940, un año después del final de la Guerra Civil, para que hicieran en Madrid su aparición las galerías de arte moderno. Entre esa fecha y 1945 se abrieron en Madrid al menos ocho galerías fundamentales, como Biosca, Clan, Buchholz, Estilo, Fernando Fe, etc.

² Manuel Abril, “El cubismo”, en *La Ilustración Española y Americana*, marzo 1915, pp. 146-147

París

¿Cuáles eran las alternativas para todos estos pintores del Arte Nuevo?: La primera, la obvia y que marca profundamente a toda la generación es, emigrar. París es el destino preferido siguiendo los pasos de Picasso, Gris o González. Sin duda es la capital internacional del Arte, donde todo pasa y allí hay que estar o por una temporada (Moreno Villa, Palencia, Maruja Mallo, Cossío) o instalarse de una manera permanente (Viñes, Bores, de la Serna, Olivares, etc.) Pero también es donde se venden cuadros como le cuenta Cossío a Bores en 1925 en una deliciosa carta llena de faltas, para animarle a que deje Madrid.

“¡La he vendido!” Exclama Cossío. “¡Yo que no he vendido nada! Vender entre 8.000 obras...” Cossío se refiere al *Salón de los Independientes*, donde ha expuesto –junto a una segunda– la mencionada obra, un desnudo.³

Sólo hace falta ojear un número al azar de una revista como *Cahiers d’Art* que dirige Christian Zervos, de una extraordinaria calidad en su contenido como en su edición y la reproducción de las obras. *Cahiers d’Art* estuvo muy atenta y laudatoria con los españoles en París: Borès, Viñes y Cossío tuvieron artículos destacados.⁴ Pero lo que nos sorprende es la cantidad de anuncios de galerías de primera fila extranjeras como fueron las francesas Percier o Jeanne Bucher, la londinense Reid & Lefevre, o Knoedler y Pierre Matisse de Nueva York. Galerías que también se animan a anunciar en una revista más modesta, radical y menos orientada a la plástica y al mercado como *La Révolution Surréaliste*.

No se trata aquí de comparar calidades ni medios con las revistas nacionales más importantes –y que tuvieron una cierta duración– como pueden ser *La Gaceta Literaria* del ámbito madrileño, *L’Amic de les Arts* del catalán y la impecable *Gaceta de Arte* en Canarias, que cada una en su estilo fueron fundamentales en la puesta al día del mundo artístico cultural español con una información y un contenido de gran calidad en el que incorporaron a numerosos críticos, poetas e intelectuales extranjeros. Se trata de constatar que a pesar de los esfuerzos –esfuerzos de unos pocos y con modestos resultados– como le sucedió a Dalmau, el abismo era enorme y la mediocridad reinante hacía difícil el cambio que anhelaba el sector progresista para imprimir un desarrollo más natural y ágil de la actividad artística.

3 Carta de Cossío a Bores, h. mayo – junio 1925, publicada en *Borès nuevo* (cat. exp.), Madrid, Galería Guillermo de Osma, diciembre 1996 – febrero 1997, p. 41.

4 Ver: Eugenio Carmona, *Pintura Fruta. La figuración lírica española. 1926-1932* (cat. exp.), Madrid, Sala de Plaza de España, noviembre 1996 - enero 1997.

Sebastià Gasch

Si en *Cahiers d’Art* hay múltiples anuncios de galerías no encontramos ninguno en nuestras revistas, incluso en el mucho más evolucionado contexto catalán. En *L’Amic de les Arts* –revista ambiciosa y abierta, que se publica en Sitges de abril de 1926 a marzo de 1929 con 31 números–, el arte moderno se defiende generosa y aguerridamente,



L'Amic de les Arts.



Galerias Dalmau.

sobre todo de la pluma de Sebastià Gasch (1897-1980), sin duda, el gran crítico y adalid del Arte Nuevo en Cataluña y el resto de España. Tuvo voz en *Gaceta de Arte* y de una manera muy continua en *La Gaceta Literaria* de Giménez Caballero. Gasch, tuvo una sección informativa con su toque crítico titulada “De galería en galería” que ilustra sobre el panorama galerístico de Barcelona, con clara y natural preferencia por Dalmau frente a las más tradicionales o localistas Galerías Layetanas, los establecimientos Maragall, la Pinacoteca, Galerías Arenyes y otras. Gran defensor de Miró y Dalí, que fue colaborador de *L'Amic*, donde publicó varios textos pero también de Togores, Barradas, Gaya, Sandalinas, Maruja Mallo y Gausachs, a los que incluye en su otra sección de “Los pintores nuevos” (*Els pintors nous*).

Para Gasch, Dalmau, del que hace dos encendidos elogios en los números del 20 de noviembre de 1927 y el 30 de diciembre de 1928, es el “hombre que más ha hecho por la pintura moderna en Catalunya [...] y el que peor ha sido recompensado por su esfuerzo”, “Marchante de ilustrada envergadura” [...] “cuando fuera de aquí se habla de la Barcelona artística, París y Berlín, Londres y Bruselas, citan invariablemente a Dalmau.”

Josep Dalmau

Josep Dalmau (1867-1937) fue el galerista clave en este primer tercio de siglo para la introducción del arte de vanguardia en nuestro país.

En 1906, abrió una tienda de antigüedades. A partir de 1908, año en que organizó exposiciones de Josep Mompou y de Nonell, tuvo una sección de arte moderno. En 1911 abre las galerías Dalmau propiamente dichas con una exposición de la pintora polaca Mela Muttermilch. En 1912 organizó la exposición de Arte Cubista, primera muestra de arte vanguardista en España con obras de Gleizes, Duchamp (*Nu descendant un escalier*, seguramente la menos famosa primera versión, que criticó d’Ors), Juan Gris, Marie Laurencin, Le Fauconnier, Metzinger y el escultor Augusto Agero. Ese año expuso las obras noucentistas de Torres-García. En 1913 y 1914 expuso a Regoyos y durante la primera guerra mundial a Barradas, Charchoune, Van Dongen, Gleizes, Celso Lagar, Torres-García y Otto Weber, así como artistas catalanes, entre otros Enric Casanovas, Feliu Elias, Gausachs, Miró o Enric Ricart.

Fue el editor de la revista 391 de Picabia, al que expuso en 1922. Durante los años 20, siguió su línea de avanzada exponiendo a Elvira Homs, Planells o Jacinto Salvadó. En 1925, tendría lugar allí la primera individual de Salvador Dalí, donde se expuso el famoso retrato de espaldas de su hermana Ana María. Presentó también la obra de Maroto, Helios Gómez, Vázquez Díaz, los dibujos de Federico García Lorca y los carteles de Giménez Caballero.

Organizó también importantes exposiciones colectivas como la *Exposició d'Art francès d'Avantguarda* en 1920, con la presencia de artistas tan relevantes como María Blanchard, Braque, Gleizes, Herbin, Gris, Léger, Lhote, Lipchitz, Matisse, Picasso, Rivera, Severini, etc.) o la muestra homenaje a Marinetti en 1928.

La nómina de obras y artistas es extraordinaria, faltan muy pocos de los artistas relevantes, tanto nacionales como extranjeros. Todavía es más increíble el poco éxito de esta admirable empresa. No conozco ninguna colección relevante que se formara en Barcelona siguiendo los consejos y las posibilidades que Dalmau enseñaba.

Sabemos que algún artista como José María de Sucre tenía obras –por cambios y regalos– de otros artistas como Barradas, Torres-García o Dalí, al estilo de la colección de Lorca. Pero en un momento de gran desarrollo industrial, de un auge coleccionista en otros terrenos como el del arte antiguo o la pintura catalana del cambio de siglo, cuando se gestaron colecciones muy importantes como la de Josep Sala que acabaría en la abadía de Montserrat o la Plandiura, cuya colección de pintura catalana serviría de base para el futuro museo de Arte Moderno, no se creó ninguna colección contemporánea.

Dalmau representa la paradoja del galerista de arte en España. Por un lado, tiene una reconocida trayectoria, conoce a los artistas, sabe elegir, tiene contactos en el extranjero y, por otro, le es imposible rentabilizar estos aspectos positivos.

A fines de los 20, Dalmau se plantea simplemente sobrevivir y poder llevar a cabo su misión. Redacta un “proyecto para continuar la explotación de Galerías Dalmau y su desarrollo”. Forzado por las circunstancias inserta un revelador anuncio, que reza:



Gasete de les Arts no. 26, junio 1925.

“Belles Arts / Exposicions / Seccions de Material per artistes / Marcs, Motllures / Objectes d’art / Llibreria / Antiguitats”⁵

Plantea la galería como un comercio diversificado. El eje fundamental serían las exposiciones modernas con el doble beneficio: alquiler de las salas y comisiones por ventas. Alrededor: venta de grabados, láminas, marcos, material para pintores, conferencias, conciertos, taller de restauración, etc.

Se da cuenta de la necesidad de salir fuera, igual que lo habían hecho los artistas por la inexistencia de un mercado nacional. Proyecta intercambios de exposiciones con el extranjero, que servirían para promocionar el arte catalán moderno y dinamizar el mercado. Intentó unirse a asociaciones como el GATCPAC o ADLAN.

Editor de la revista de Picabia, *391*, y muy ligado a *Troços*, revista artística y literaria de Josep Junoy, distribuiría revistas vanguardistas como *Dadá* y otras.

⁵ *Gasete de les Arts*. Año II, no. 26, 1 junio 1925, p. 8
Anuncio que también apareció en algunos números de *L'Amic de les Arts*



Exposición *Picabia* en las Galerías Dalmau en 1922 que fue presentada por André Breton.

De este momento es el proyecto de una revista con Van Doesburg, *Le Nouveau Plan*. Las publicaciones serán también instrumentos fundamentales de promoción que para Dalmau suponía el control de la difusión y, eventualmente, la venta.

Propone al empresario, político y coleccionista Francesc Cambó, editar una revista en francés para un público internacional, *L'Avant-Garde Ibérique*. Plantea también un sistema de exclusivas, como ya lo estaba haciendo la sala Parés con sus artistas más convencionales. Todos estos proyectos no pudieron hacerse realidad y tuvo que cerrar la galería en 1930.

Entre 1933 y 1936 dirigió la sala de arte de la Librería Catalonia, donde expusieron Dalí, Planells, Souto, Esteban Vicente. En 1936 acogió la *Exposició Logicofobista* organizada por ADLAN, en parte consecuencia de la visita del poeta Paul Éluard a Barcelona y con una orientación claramente surrealista. Participaron entre otros Leandre Cristòfol, Àngel Ferrant, Esteban Francés, Juan Ismael, Maruja Mallo, Massanet, Planells y Remedios Varo.

Falleció en 1937. Fue sin duda el galerista más importante de toda esta época.

Barcelona

El caso catalán con una ciudad como Barcelona, industrial, comerciante, más cercana a Europa es, a pesar de que una gran parte de su burguesía se contenta con un arte de tono noucentista –los más avanzados– localista y conservador la mayoría, es mucho más complejo, rico y variado que lo que sucede en el resto del país. Solo basta hacer hincapié en dos asociaciones que nacen de la iniciativa privada y que representan una plataforma de apertura y modernidad equivalente a la de otros países europeos: el GATCPAC (Grupo de arquitectos y técnicos catalanes para la Arquitectura Contemporánea) y ADLAN (*Amics de l'Art Nou*). La primera fundada en 1929 bajo el impulso de José Luis Sert, reunió a la flor y nata de los arquitectos racionalistas catalanes. Compartió con ADLAN un local permanente de exposiciones en el Paseo de Gracia, 99 y colaboró repetidas veces con esta asociación de la que Sert sería también miembro muy activo, particularmente en el emblemático número sobre Arte Moderno de la revista *D'Aci i d'Allà* en 1934. Editó la revista *AC* entre 1931 y 1937 con algún espacio muy interesante y dentro de su línea cosmopolita dedicado al Arte Nuevo. Con colaboración de Luis Fernández sobre Julio González y los Arp; de Gasch sobre Àngel Ferrant, de Westerdahl con cuya revista *La Gaceta de Arte* mantuvieron estrecho contacto, sobre Willi Baumeister, etc.

En el número 3 hay un curioso y cándido artículo de Moreno Villa sobre qué tipo de cuadro iría mejor en los diversos espacios de una casa moderna. "El cuadro de un despacho puede ser de una tendencia y el

del comedor de otra, y el de la sala de estar, de otra... No cabe duda que un cuadro de fondo poético, legítimamente misterioso, da motivo en las salas de estar a conversaciones y coloquios divertidos." Y sigue: "El cuadro cubista, por su parte, se encontrará debidamente allí donde no se habla sino que se busca concentración, es decir, en el despacho o en el estudio."

ADLAN tuvo entre sus miembros más destacados a Joan Prats (coleccionista de Miró y Calder, entre otros), Joaquim Gomis, José Luis Sert (en su colección sabemos que había una obra de Maruja Mallo), Dalí, Ferrant, los críticos Cassanyes y Martí Font, el poeta Foix, etc. Es interesante resaltar aquí el hecho de que muchas de las exposiciones que organizaron tuvieron lugar en dos salas cuyos dueños o directores eran socios de ADLAN. En la galería Syra dirigida por las hermanas Montserrat y Nuria Isern, ambas socias, expusieron a Calder y Ferrant en 1933, Miró en el 34. El año antes Miró había expuesto en el apartamento de José Luis Sert en septiembre.

En la joyería Roca, espacio diseñado por Sert en el Paseo de Gracia, expusieron *Arp* en marzo del 35 y *Man Ray* en mayo-junio.

En la Librería Catalonia que dirigía Dalmau: Miró (febrero 1934), Dalí (diciembre 1933 y octubre 1934), Planells (noviembre 1934) y Sans, Marinello y Serna (marzo 1934), la ya mencionada exposición logicofobista en mayo de 1936.

La famosa exposición *Picasso*, organizada por ADLAN, tuvo lugar del 13 al 30 de enero de 1936 en la galería Esteve donde la visitaron unas ocho mil personas según cifras de los organizadores, lo que era enorme para la época. Picasso es ya un artista famoso y rico, y seguramente, el contemporáneo más influyente; pero sin duda a la curiosidad del visitante también la espoleó lo que Manuel Abril bautizó como el "debate del explíqueme Ud. esto, porque no lo entiendo".

La exposición se trasladó después a la Sala Arte de Bilbao (19-25 de febrero) para acabar su gira en ADLAN Madrid del 7 al 25 de marzo en el Centro de la Construcción, donde se publicó un catálogo a cargo de Guillermo de Torre. Que yo sepa a ningún ilustrado, burgués con posibles, o institución local o estatal se le ocurrió comprar un cuadro del maestro, cuando además de los préstamos de particulares, seis de los cuadros provenían de la Galería Pierre Loeb y tres de la Galería Wildenstein.



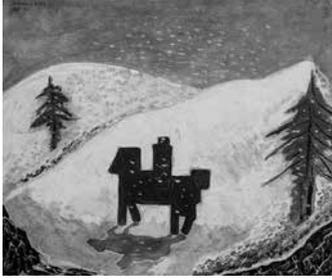
Catálogo de la exposición *Picasso*. ADLAN Madrid. 1936

Madrid

En el Madrid de los años 30, sin galerías y sin una burguesía tan potente como la barcelonesa, las cosas fueron cambiando tímidamente después de la época heroica de los años 20: Hasta el *Blanco y Negro* se sacude el polvo e incorpora al crítico Manuel Abril, que dará cuenta de todas las exposiciones modernas en la capital entre 1930 y 1936.



Ramón Gómez de la Serna y Luisa Sofovich con Guillermo de Torre y su mujer, Norah Borges
ADLAN Madrid, 1936.



José Moreno Villa.
Caballito en la nieve, 1928. (Cat. no. 59) Cuadro que pertenecía a la colección del Ateneo de Madrid.

Al no haber galerías, las exposiciones tenían lugar en sitios alternativos como el Ateneo (Moreno Villa, Juan Bonafé y Esteban Vicente en 1928), y alguno realmente curioso como el Salón de Automóviles Chrysler (primera individual de Moreno Villa en 1927) el más conservador Círculo de Bellas Artes, alguna casa de decoración como Nancy. La sala de exposiciones de la Librería Mateu mostraría a Barradas en 1919 y los diseños simultaneistas de Sonia Delaunay en 1920-1921; las salas de la Unión Iberoamericana en Recoletos 10, donde exponen en 1927 a Almada Negreiros y Maroto; el *Lyceum Club*, fundado por María de Maeztu expuso, entre otros, a Francisco Santa Cruz en 1931, el local del *Heraldo* de Madrid (López Obrero, Planells, Esteban Vicente, ...) fue también sede de las dos ediciones (1929 y 1930) del *Salón de Artistas Independientes*. La *Sociedad de Amigos del Arte* prestó sus salones para la primera muestra de José de Togores en Madrid (diciembre 1929) y la primera exposición individual de Manuel Ángeles Ortiz en enero de 1933, con un catálogo con textos de Vicente Aleixandre y Manuel Altolaguirre, diseñado seguramente por este último.

Las salas de la *Revista de Occidente* se abrieron una sola vez para Maruja Mallo en 1928.

ADLAN Madrid, fundado en 1935, expuso a Moreno Villa, Ponce de León, Luis Quintanilla, Juan Ismael, Antonio García Lamolla, durante ese año y en el 36 a Picasso, a Alberto, Maruja Mallo y Mariano Rodríguez Orgaz.

El Museo de Arte Moderno inaugurado en 1898 en el Palacio de Bibliotecas y Museos, denota la atonía general y la incapacidad o falta de voluntad para ponerse al día. Su colección estaría integrada por obras adquiridas por el Estado en las Exposiciones Nacionales y los envíos de los pensionados de la Academia de Roma. De los modernos expuso a Benjamín Palencia en noviembre de 1928 y noviembre de 1930; a Santiago Pelegrín en diciembre del 28, donde incluyó el innovador *Jazz-Band* (Cat. no. 16)

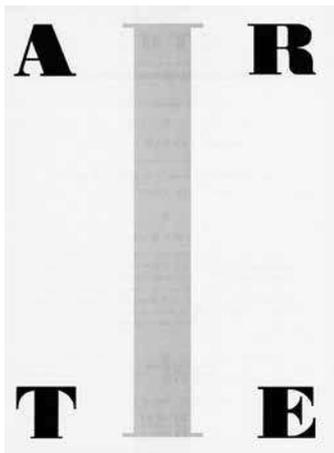
Con la llegada de la Segunda República se abren nuevas perspectivas para el Museo que dirigiría Ricardo Gutiérrez Abascal, más conocido como Juan de la Encina, hombre abierto, importante crítico de arte y también coleccionista. Se organizaron exposiciones de Norah Borges, Max Ernst, García Maroto, Gargallo, Mateos, Benjamín Palencia y Torres-García. A pesar de esta nueva actividad, el estado del Museo sigue siendo bastante lamentable y comienza una reforma a fondo, remodelando las salas y seleccionando los fondos. En la sección contemporánea los artistas representados eran Chicharro, Zuloaga, Echevarría, Vázquez Díaz, etc., ninguno realmente representante de un lenguaje de vanguardia.

En 1933 el tema del Premio Nacional de Arquitectura fue para un nuevo edificio del Museo de Arte Moderno, premio que gana Fernando García Mercadal. Plantea un programa y estructura museística modélica, proyecto que no se llevó a cabo.

A pesar de los esfuerzos –bastante limitados como hemos visto– en el Museo de Arte Moderno, el Estado no mostraría una intención decidida de apoyar el Arte Nuevo, cuando seguía subvencionando las continuistas y cada vez más caducas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y los Salones de Otoño. Habida la dificultad para mostrar su obra, encontramos entre los expositores a algunos representantes del Arte Nuevo como Rosario de Velasco, Fernández Valbuena o Ponce de León.

Frustración y protestas: las revistas

Esta falta de atención a la Modernidad provocó una furibunda carta de la Sociedad de Artistas Ibéricos dirigida al Ministerio de Instrucción Pública y al director general de Bellas Artes en el número uno de su órgano, la revista *ARTE* (septiembre de 1932), denunciando el atraso, la incultura y la falta de educación de nuestro país. Se lamentan de que los artistas consagrados modernos “españoles varios de ellos” que ya entraron en “los museos europeos y americanos no han conseguido aquí ni entrar en los museos ni ser jamás exhibidos ante el público de España”. Y de que “El Museo Moderno de España no podrá jamás en la vida tener ya una representación, ni aun modesta, de ese siglo representativo de que hablamos, porque hoy costaría millones adquirir unos cuantos cuadros, que hubieran podido ser adquiridos a su tiempo por poquísimo dinero” y acusan de que ese abandono “es el único responsable de que el público español –incluso el que presume de ilustrado– se encuentre en esta cuestión del arte vivo en la más total barbarie”. Con razón argumentan que “no se trata, por lo tanto (...) de una cuestión de arte solo. Se trata, además de instrucción, de instrucción pública” y arremeten contra la Asociación de Pintores y Escultores (organizadora del Salón de Otoño entre otras actividades), la Sociedad de Amigos del Arte, más interesada en el arte de épocas pasadas que en el actual, por acaparar “todos los beneficios posibles” e impedir la puesta al día del panorama artístico.



Revista *ARTE*, no. 1
septiembre 1932

La carta, que mira más allá de los propios intereses de la SAI, tuvo su eco en *Gaceta de Arte*, que transcribe varios de los puntos más relevantes en su número de diciembre de 1932. Es indicativo resaltar que, en ese número, *ARTE* hace una elogiosa crónica en el primer aniversario de *Gaceta de Arte*, “que planea sobre el vasto mundo de Arte Nuevo y sin embargo –o por eso mismo– apenas roza a España y aquí es casi unánimemente desconocida”. Y le llama la atención para que en los próximos números se extienda más en el Arte Nuevo español, de lo que toma nota Westerdahl. En su intercambio epistolar con Maruja Mallo, esta alaba la calidad y la amplitud de miras de la revista –que reseña a la artista en varias ocasiones– y el interés con el que la siguen sus compañeros.⁶

En esa revista Guillermo de Torre (miembro del comité de redacción de *ARTE*) vuelve a retomar en el número de julio de 1934 la cuestión de ese lamentable estado de las cosas en un duro artículo. En él arremete contra la “abominal y mal llamada Exposición Nacional de Bellas Artes” y

⁶ La correspondencia será editada en breve por la editorial Renacimiento.



La Gaceta Literaria, no. 1, enero de 1927.

contra el Salón de Otoño “vertedero de todos los residuos infrapictóricos aún sobrantes”. Se queja “que el estado sigue criminalmente cruzado de brazos antes tales desafueros, permitiendo que el único local capaz –bueno o malo, más bien esto último– que poseemos para exposiciones colectivas sea monopolizado abusivamente en la temporada otoñal por una sociedad de funcionarios del pincel y de la espátula, disfrazada bajo el nombre de “Sociedad de Pintores y Escultores” y que cuando lo solicita una Sociedad auténtica de muy otra categoría, como nuestros “Artistas Ibéricos” les sea denegado o escamoteado arteramente”. Y lamenta que los pintores sigan “teniendo que emigrar y alcancen fama y predicamento en otros medios, mientras aquí se les ignora alevosa e invertebradamente”. Y acaba “si algo no ha cambiado en España es todo lo referente a las Bellas Artes en su relación con el Estado y el público”.⁷

Este frustrante estado de las cosas con escasez de medios, falta de apoyo institucional y un contexto timorato y pueblerino tuvo su contrapartida positiva en el entusiasmo, energía, ganas de mirar adelante y ponerse al día de toda esa generación que encarnó *La Gaceta Literaria* y a la que dio voz. *La Gaceta Literaria* (1927-1932) dirigida por su animador, el escritor Ernesto Giménez Caballero, demostró desde el primer número una ambición enciclopédica y cosmopolita que dedicó mucha atención al mundo hispanoamericano y al catalán.

Todo cabía en *La Gaceta Literaria*, todas las expresiones artísticas, el cine, la tipografía y el cartelismo; desde los manuscritos antiguos hasta la modernidad más rabiosa pasando por los clásicos o la generación del 98. Al número sobre Arquitectura Racionalista dirigido por García Mercadal le sucede otro número sobre literatura y catolicismo. Desde el número 1 hubo una sección de crítica de Arte y dedicó una parte importante de su espacio a las cuestiones plásticas. A partir del número 49 (1 de marzo 1929), estrena de sección *Gaceta del Arte* con Antonio Espina por Madrid, al que sucedería Enrique Lafuente y Sebastián Gasch en Barcelona. Dio también voz a críticos tan diversos como Eugenio d’Ors, Gabriel García Maroto, Benjamín Jarnés, Alberto Hidalgo, Juan Chabás, Jean Cassou, Teriade y tantos otros. Intelectuales de todas las ideologías colaboraron en *La Gaceta*. Giménez Caballero también soñó, además de su Cine Club, que fue un éxito, con tener una galería. Con una charla de Moreno Villa, la Sala de Exposiciones de *La Gaceta Literaria* en la calle Miguel Moya, 4 abrió sus puertas a fines de abril de 1929 para exponer y vender, como reza en el anuncio:

⁷ *Gaceta de Arte*, Tenerife, no. 28, julio 1934, p. 2

⁸ Se anuncia su próxima apertura en el número 55 (1 abril 1929. En el siguiente número aparece como abierta con este anuncio. Los jóvenes pintores del Botánico son los que participaron en la *Exposición de Pinturas y Esculturas de Españoles Residentes en París*, en el Jardín Botánico en 1929.

“Exposición de los jóvenes pintores del Botánico – Arte Popular Español – Recuerdos de España para turistas y viajeros – Libro de arte y bibliofilia y literatura – Depósito de libro americano – Revistas”.⁸

Un *pot-pourri* muy Giménez Caballero pero que también hace pensar en el anuncio de Dalmau en *L’Amic de les Arts*. Para sobrevivir había que hacer de todo. Su primera exposición presentó la obra de Juan Rebull que se inauguró el 21 de mayo de 1929. No parece que organizara

más muestras o que tuviera continuidad. El anuncio desaparece unos números después y no volvemos a encontrar en sus páginas rastro de su actividad. Es la única galería del Madrid de las vanguardias de la que tengo constancia y no dejó casi huella lo que sorprende teniendo atrás el apoyo de la revista.

Colecciones

En estas circunstancias no era fácil que se desarrollara un coleccionismo activo que tuviera una presencia, estuviera cerca de los artistas y pudiera compensar la mediocridad del estado. Y de hecho el coleccionismo de arte moderno fue casi inexistente.

Hubo lo que podríamos llamar la "colección de amigo", creadas a base de intercambios y regalos, estas fueron colecciones de pintores, poetas, intelectuales generalmente con pocos medios y a las que seguramente en muchos casos el término colección le queda muy grande.

Sabemos que Peinado tuvo un cuadro cubista de Moreno Villa fechado en 1927; que Manuel Altolaguirre y Concha Méndez tuvieron entre otros, un bodegón neocubista de Manuel Ángeles Ortiz de 1926, o Luis Cernuda un Moreno Villa de 1932.



Lorca en su habitación de la Residencia con su cuadro de Dalí

Tiene mucho sentido pensar que José María Hinojosa, tan cercano a la pintura y a los pintores –lo retrataron Dalí, Manuel Ángeles, Peinado y Moreno Villa; publicó en *Litoral* la obra de muchos representantes del Arte Nuevo y cada uno de sus seis libros lo plantea como una colaboración con Dalí, Manuel Ángeles, Bores, Palencia, Peinado y el surrealista Planells– hubiera tenido una importante colección con obras de todos ellos.

La más conocida de estas colecciones es la de Federico García Lorca, sobre la que se editó un catálogo y en parte se expuso en 1998⁹. Estaban presentes casi todos sus amigos pintores, algunos muy amigos (Dalí, Manuel Ángeles Ortiz, Ismael González de la Serna, Barradas, Palencia), otros además colaboradores de La Barraca (Palencia, Caballero, Ponce de León, Gaya) y otros simplemente conocidos como Norah Borges.

Desgraciadamente es escasa la documentación sobre los posibles coleccionistas y sus hipotéticas colecciones. Sí habría que mencionar a un grupo, de la clase aristocrática, culta y afrancesada, sin duda reducido pero que apoyó la modernidad y el Arte Nuevo, como la condesa de Yebes, socia de ADLAN Madrid; Isabel Dato, ligada a la Residencia, vicepresidente del Cine Club de La Gaceta Literaria, impulsora de la *Exposición de Arquitectura y de Pintura Modernas* de San Sebastián en 1930, tuvo una colección de pintura moderna y fue amiga de Dalí, Maruja Mallo y Manuel Ángeles, entre otros. Su gran amiga la argentina Tota Atucha, casada con el madrileño conde de Cuevas de Vera y que vivió parcialmente en París, coleccionó Picasso, Max Ernst, Dalí, Manuel Ángeles Ortiz y Maruja Mallo, entre otros.

⁹ *Signos de amistad: La colección de Federico García-Lorca*. Granada, Huerta de San Vicente; Madrid, Residencia de Estudiantes, 1998

La colección del pintor Alfonso de Olivares (1898-1936) es –gracias al espléndido catálogo que publica él mismo impreso por Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, *Arte Moderno* en 1934– la más conocida de las que se forman en esa época y la que representa mejor el espíritu del Arte Nuevo. Encabezada por Picasso, del que poseía cuatro obras, Juan Gris (con un importante bodegón cubista de 1914) y un cuadro de Vázquez Díaz. A estos les sucederán los artistas de su generación con Moreno villa y toda la Escuela de París: Peinado, Viñes, Ismael de la Serna, Cossío y Manuel Ángeles Ortiz, echando en falta a Bores.

Olivares tenía una economía desahogada y seguramente se manejaba en París en otros círculos, pero eran sus compañeros y amigos. Un día le sirve de guía a Picasso en una *tournée* de los estudios de los españoles de París, como cuenta en un artículo que publica en *La Gaceta Literaria* en marzo de 1927.¹⁰ Estos artistas son, sobre todo para él, los representantes de la Modernidad y como tales, ejemplares y dignos de una colección. Como dice Josefina Alix, “su colección venía a ser un espejo de sus propias inclinaciones, de su propio camino como pintor” [...] “pero además, venía a significar un claro espíritu de riesgo en las adquisiciones, en definitiva, la apuesta por una modernidad escasamente entendida entre su propio círculo de allegados.”¹¹



Gaceta de arte, no. 1, febrero 1932.

Y el soberbio volumen que publica en 1934 con el revelador título de *Arte Moderno*, es un manifiesto-compendio de su manera de entender la modernidad. En él presenta en primer lugar su trabajo como decorador de interiores en París, con una estética refinada racionalista cercana a la Bauhaus, después su obra: retratos, cuadros y carteles para terminar con su colección particular.¹²

Otro coleccionista relevante, sobre todo porque su colección fue la más abierta e internacional de las pocas que se hicieron en esos años, fue Eduardo Westerdahl (1902-1983). Westerdahl, de origen sueco pero residente en Canarias, desarrolló una extraordinaria labor para la difusión de las ideas vanguardistas en sus vertientes racionalista-constructivista y surrealista. Funda *Gaceta de Arte* (1932-1936), la más abierta, progresista y europea de las publicaciones españolas destinada a promover las últimas tendencias. Socio de ADLAN Madrid y fundador de ADLAN Tenerife, aglutinó a su alrededor a los poetas y artistas canarios ligados al Surrealismo y la Modernidad. En 1935 organiza la famosa *Exposición Surrealista* de Tenerife, con ayuda de Óscar Domínguez, donde contó con la presencia de André Breton y Benjamin Peret. Al año siguiente organiza con ADLAN la *Exposición de Arte Contemporáneo* en la que participan Arp, Baumeister, Dalí, Domínguez, Ernst, Luis Fernández, Juan Ismael, Marcel Jean, Kandinsky, Klee, Miró, Ben Nicholson, Tanguy, etc. Obras de muchos de ellos integrarían su colección. Ya en 1952 inaugura en El Puerto de la Cruz el Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl, con obras de su colección: Baumeister, Nicholson, Miró, Ferrant, Domínguez, Millares, Juan Ismael... Se cerró en 1959.

10 En el número 6 (15 marzo 1927, p. 5)

11 Josefina Alix, “Una vida entre paréntesis” en *Alfonso de Olivares (1898-1936)*, cat. exp., Madrid, Galería Guillermo de Osmá, enero - marzo 1998, p. 13

12 El facsímil de *Arte Moderno* se publicó en *Alfonso de Olivares (1898-1936)*, cat. exp., Madrid, Galería Guillermo de Osmá, 1998.

Eduardo Westerdahl, Jacqueline Lamba y André Breton en la presentación de la *I Exposición Surrealista*. Tenerife, 1935.



Está claro que los propios artistas y su entorno más cercano: sus amigos poetas, escritores, intelectuales, críticos y arquitectos tuvieron que buscarse la vida durante los años previos a la contienda. Se vieron obligados a avanzar sin galerías, sin coleccionistas, sin apoyo institucional, a encontrar sitios alternativos para exponer, revistas que dieran voz a sus ideas, críticos que las defendieran. También es verdad que ese contexto difícil, de escasa posibilidad, provocó que esa generación –la de los Artistas Ibéricos– creyera en sí misma, fuera consciente de ser un grupo cohesionado, con un marcado sentido generacional –única manera de tener alguna posibilidad de éxito–, en el que sus integrantes actuaran con un generoso y abierto espíritu de camaradería intercambiando ideas e información y participando en tareas comunes a través de asociaciones, grupos, tertulias y sobre todo, a través de las revistas que dieron voz a poetas, pintores, intelectuales, críticos, arquitectos, diseñadores... que soñaban con esa España diferente y moderna.

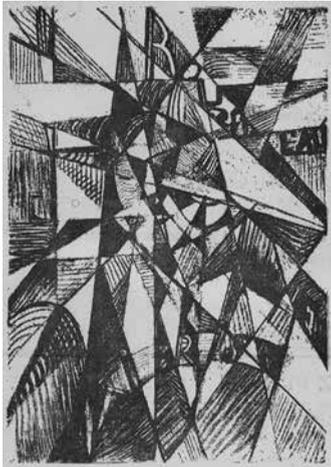
En esa difícil andadura la sociedad civil fue fundamental y remedió –hasta cierto punto– el vacío del sistema como lo haría después en la posguerra. Sin duda fue una pequeña parte de la sociedad –siempre lo es– pero con complicidad y un decidido compromiso consiguieron hacer posible la existencia de un espacio real para el Arte Nuevo, para los artistas y la posibilidad de que su obra al exponerse no se necrosara y se acercase a un público más amplio, para así intentar cambiar –aunque fuera un esfuerzo quijotesco– no sólo la estética, sino la mentalidad de un país retrasado en el terreno artístico-cultural y sin las estructuras que podían impulsar la Modernidad.

Quizás todo hubiera podido ser diferente ●

A propósito del *Vibracionismo* de Rafael Barradas

Aitor Quiney

CUANDO TUVE LA OPORTUNIDAD de profundizar en la relación entre Poesía e Imagen para la exposición que organizamos el año 2022 en la Fundació Masó de Girona, Margarida Casacuberta y yo, titulada *Imatge & Poesia. Les poètiques de la modernitat*, estudié a fondo la revista francesa *SIC* (París, 1916-1919) dirigida por Pierre-Albert Birot y su relación con las revistas catalanas del momento que miraban hacia la poesía francesa.¹ En el número 13 de enero de 1917 se reproducía un dibujo de la pintora y teórica francesa Jeanne Rij-Rousseau (Candé, 1870-1956) titulada “Vibrisme”, aludiendo no a un tema en concreto sino a una manera de hacer, a un movimiento que había nacido con un autorretrato suyo de 1911 titulado *Vibrisme. Autoportrait*. La relación con Barradas y la deuda que tenía el uruguayo con la francesa se me hizo evidente en ese momento. Entonces escribí para el catálogo de la exposición que las vibraciones de los dos -bien diferentes entre ellas- se basaban en el mismo planteamiento geométrico de disolver las imágenes reales por planos y segmentos. Barradas asumió, entonces, el término *Vibrismo* y lo convirtió en *Vibracionismo*.



J. Rij Rousseau, *Vibrisme* en *SIC*, no.13, Janvier 1917. Deuxième Anné.

¿Conocía Rafael Barradas el dibujo de Rij-Rousseau reproducido en la revista *SIC*? A riesgo de ser poco previsor, sí. Efectivamente, entre las revistas que recibía “amb enganyosa regularitat” en palabras de J.V. Foix, el poeta Joan Salvat-Papasseit en su librería de las Galeries Laitanes, lugar de encuentro con Barradas y otros artistas y escritores, *SIC* era una de ellas. La *vibración*, no era un invento de Rij-Rousseau pero sí fue quien le puso nombre a esas imágenes de paisajes, figuras y cuerpos segmentados y en movimiento. De hecho, uno de los intereses de la artista Rij-Rousseau junto a su amigo y profesor Paul Sérusier (París, 1864 - Morlaix, 1927) era la relación que existía entre música y pintura gracias a la cual estableció su teoría del *Vibrismo*, un neologismo inventado por ella, una secuencia del cubismo sintético de preguerra y, según Florence Gariépy, del *Rayonismo* de Larionov y Goncharova.²

Hemos de recordar que, si este dibujo se publicó en enero de 1917, en marzo apareció el primer número de la revista de Salvat-Papasseit *Un Enemic del Poble. Fulla de subversió espiritual* y en septiembre apareció la plaquette *Troços* de Josep María Junoy, a pesar de que Junoy impuso la fecha de impresión en 1916 para asegurarse el primer puesto en la creación de los caligramas, donde la vibración estaba presente en diferentes poemas. En su tratado *ABC de la peinture*, Sérusier asociaba la noción de equilibrio a la presencia de líneas horizontales y verticales dentro de la obra. Fueron la sonoridad, el ruido y la música los fenómenos que según le cuenta Barradas a su hermano espiritual Joaquín Torres-García, contribuyeron a su *vibracionismo*: “Este fenómeno me pasó otra vez, hace cosa de cuatro o cinco meses, un día, estando VIENDO en un café, pasó un batallón, es decir, unos sonidos de trompas y tambores y unas campanas de tranvías. Simultáneamente sonaba un piano en el café, pero que quedaba fuera del café. VIBRABAN todas las cosas, que en realidad no lo son. YO VIBRABA de tal manera que CREABA las cosas.”³ Si el *Vibracionismo* como convinieron Barradas y Torres-García en uno de sus encuentros, es “cierto MOVIMIENTO que

1 Margarida Casacuberta y Aitor Quiney, *Imatge & Poesia. Les poètiques de la modernitat* (cat. exp.), Lladó, Girona, Fundació Rafael Masó, 2022.

2 Florence Gariépy, *Vibrisme et Cubisme: étude d'œuvres à thème sportif de Rij-Rousseau dans les années 1920*, Québec, 2019.

3 Carta de Rafael Barradas a Joaquín Torres-García, Barcelona, 29 de septiembre de 1919, en: Pilar García-Sedas, J. Torres-García y Rafael Barradas. *Un diálogo escrito: 1918-1928*, Barcelona, Parsifal, 2001, p.175.

Rafael Barradas, *Dibuix vibracionista*,
Arc-Voltaic, no.1, febrer 1918.
 Dibujo conocido también como
 “Bonanittingui”, es decir, “Buenasnochestenga”.
 El original es una tinta china de 1918.



se determina fatalmente por el paso de una sensación de color a otra correspondiente, siendo, cada uno de estos acordes, diversas notas de armonías, distintas, fundidas entre sí por acordes más sordos, en gradación cada vez más opaca”⁴, el simultaneísmo que sonaba en su cabeza era más o menos lo mismo, solo que entre vibraciones de colores. Vibracionismo, simultaneísmo y futurismo eran, sin embargo, la fuente de la investigación y la plasmación en el lienzo de aquella Barcelona tan íntima y tan interesante –como volvía a decir Torres-García– que se movía tras los cristales del bar de la Plaza de la Universidad y que Barradas retrataba íntegramente “no solo por su aspecto formal, sino también por otros mil (de aquel fragmentarismo suyo, que luego debía resolverse en síntesis plástica), y que no excluía, como se ha dicho, ni lo literario, ni lo acústico, ni lo dramático, que él debía poner para dar completa idea de su visión tan suya, tan Barradas.”⁵ Será con un “Dibuix vibracionista” de 1917 (conocido también como “Bonanittingui”, es decir, “Buenasnochestenga”, en catalán), para la nueva revista de Joan Salvat-Papasseit *Arc-Voltaic*, en su primer y único número de febrero de 1918, cuando Barradas usará por primera vez el término vibracionista para referirse a una obra suya incluyendo en el título, como hizo Jeanne Rij-Rousseau, el nombre del estilo, movimiento o ismo. E, inmediatamente después, en su exposición individual en las Galeries Laietanes en marzo de 1918 será cuando Barradas hará oficial el concepto “Vibracionisme”, en el título de la muestra, también en catalán, donde expuso veinticinco obras. Su hermano Antonio de Ignacios recogía en la biografía que publicó sobre Rafael Barradas el recuerdo de “su alegría al hallar la justificación de esa palabra para su tendencia, concretando en síntesis su arte.”⁶ Barradas se presentó a sí mismo con palabras del filósofo y paisano suyo Carlos Vaz Ferreira: “El que me contradice me complementa”, sin hacerse ilusiones que su obra fuera aceptada pero convencido de lo que hacía. Una crítica nada conocida de la revista *Vell i Nou*, que tan ligada a Barradas estaba, explicaba su teoría: “La seva teoria consisteix en: la proporció geomètrica del color de les coses, trasplantada a la tela. De manera que, en fixar un paisatge, es remarqui l’ambient, més que el mateix paisatge; que en fixar una cara, pugui veure’s l’ànima d’aquell que’s retrata, en el precís moment que és retratat. Per aconseguir això, amb quadrats i triangles, -perquè el jove Barradas és d’esperit angulós-, posa la proporció que ell creu adequada a l’estat espiritual o a la impressió que guarda el seu cervell de l’objecte fixat. Per’xò ell es manifesta



Invitación a la exposición
 de Rafael Barradas,
Vibracionisme, celebrada
 en Galeries Laietanes a partir
 del 20 de marzo de 1918.

4 Joaquín Torres-García, “Lección 80. Rafael Barradas”, en: *Universalismo Constructivo*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, p. 556.

5 *Ibidem*, p. 554.

6 Antonio de Ignacios, *Historial Rafael Barradas*, Montevideo, 1953. Recogido por: M^a Lluïsa Faixedas, “El vibracionismo de Rafael Barradas: genealogías de un concepto”, en *Archivo Español de Arte*, LXXXVIII, 350, 2015, pp. 281-298 (285).



Rafael Barradas, *El tranvía 56*. Dibujo reproducido en *Un Enemic del Poble*, no.7, noviembre 1917.



Rafael Barradas, *Dibuix*. Dibujo reproducido en *Un Enemic del Poble*, no. 8, noviembre 1917.



Cubierta del primer y único número de *Arc-Voltaic*, febrero 1918. Dibujo de Joan Miró.

7 T.R.S., "Barradas. Pintor vibracionista", *Vell i Nou*, 1 de abril de 1918, p.135.

8 Joan Sacs, "Galerías Layetanas. Exposición Barradas", *La Publicidad*, 30 de marzo de 1918.

9 Aitor Quiney, "Joan Miró i la seva col·laboració a les revistes catalanes d'avantguarda, 1918-1934", Barcelona, Emblecat. *Estudis de la Imatge, Art i Societat*, no. 8, 2019, pp. 53-84.

només per vibracions, que són ses vibracions. I adopta una actitud de defensiva, com ho hagueren de fer en altre temps els futuristes italians. I diu: "Solo existe algún crítico que pueda interesarme. Por lo demás, tampoco me interesa la chusma intelectual."⁷ Esta animadversión hacia la crítica por parte de Barradas tenía su razón de ser y se defendía contra ella. Así, al día anterior a la salida de *Vell i Nou*, y por lo tanto Barradas no había podido leerla, el implacable Joan Sacs, que ya había herido la sensibilidad de Barradas el año anterior con una crítica a su exposición en la Sala Dalmau, ahora le dedicó una crítica no muy citada en la bibliografía catalana del artista en la que, por primera vez, se acerca de puntillas con elogios: "ha pasado de una veleidat cubista a una verdadera capacitación de la idea cubista [...] Puede considerarse al señor Barradas como un cubista estimable y prometedor." Sacs – una de cal y otra de arena– elogia la arrogancia de Barradas y acaba: "¿Por qué el señor Barradas llama a su arte "vibracionismo" cuando en verdad es un cubismo estricto y nada más que cubismo rezagado?"⁸

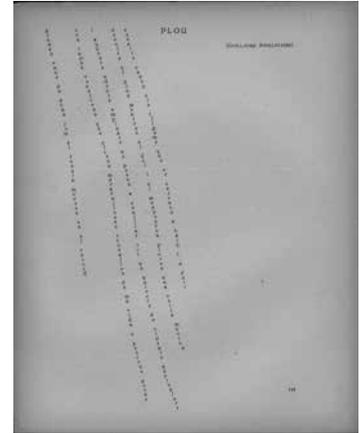
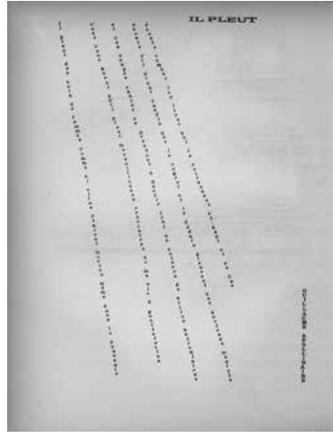
La revista *Arc-Voltaic* temblaba toda de vibracionismo, primero con el dibujo de la cubierta de Joan Miró, una mujer desnuda que como decía J.V. Foix, dibujaba todo el mundo entonces, de muslos grandes, barriga ancha y cintura pequeña, una mujer vibracionista sobre una alfombra geométrica y unas cortinas que cuelgan a la derecha como si fuesen vibraciones de unas ondas herzianas o la representación visual de unas ondas sonoras que vienen de lejos. Barradas estaba presente, como expliqué, con su influencia en la contundente manera de plantear el tema de la modelo. Y, segundo, en el subtítulo de la revista: "Plasticitat del vèrtic - Formes en emoció i evolució - Vibracionisme de idees - Poemes en ondes Hertzianes", cuatro lemas que plasmaban los idearios de Salvat-Papasseit, Torres-García y Barradas.⁹

Poco después Rafael Barradas escribía a Torres-García que estaba preparando grandes cosas "Cubo-vibracionistas" y su amigo, en diciembre de 1918 le gritaba con su caligrafía "¡Haga vibracionismo! Contra todo eso, ¡vibracionismo! ¡Adelante, siempre! Hasta llego a creer que el trabajar para el verdadero arte o para eso que no sé cómo llamarle, nos dará la inmortalidad. Hablo de una inmortalidad efectiva, no de esa inmortalidad de la gloria. Porque es vivir en el espíritu. ¡Adelante!" Y le anuncia la próxima *Exposició d'Art de Barcelona* para la que debe mandar algo: "No hay que ceder el puesto. Adelante, todos los que vamos adelante. Más vibracionismo que nunca y planismo y expresionismo y cubismo y todos los ismos. Porque tenemos razón."¹⁰

La revista *SIC* tendrá unas conexiones importantes con Barcelona que merecen ser señaladas por la influencia literaria que pudo tener dentro de la literatura y el arte, además de ocuparse de reflejar las actividades de las revistas catalanas más cercanas a ella. Aquí, me permito sugerir, de nuevo, otra teoría según la cual sería gracias al poeta, traductor, crítico literario y editor de revistas Joan Pérez-Jorba (Barcelona, 1878Voutenay-sur-Cure, 1928), que Salvat-Papasseit recibiera en su librería como lugar

Guillaume Apollinaire, *Il Pleut*.
Caligrama publicado en *SIC*,
no.12, diciembre 1916.

Reproducción en catalán del
poema caligrama
Il Pleut de Guillaume Apollinaire.
La Revista, no. XXXVI, abril 1917.



Rafael Barradas, 1918.
*Retrato del poeta Joaquín
Folguera*. Reproducido en
Un Enemic del Poble, no.16,
marzo 1919.

10 Carta de Joaquín Torres-García
a Rafael Barradas, Barcelona, 13 de
diciembre de 1918. En: Pilar García-
Sedas, *J. Torres-García y Rafael
Barradas. Un diálogo escrito: 1918-1928*,
Barcelona, Parsifal, p. 175.

11 Carta de Joan Salvat-Papasseit a
Rafael Barradas, s/f., con cabecera de la
L'Instant. Revista Quinzenal. Colección
Museo Nacional de Artes Visuales,
Montevideo. En: *Rafael Barradas. Hombre
flecha (cat. exp.)*, Buenos Aires, Museo
de Arte Latinoamericano, 2021-2022, p.
215. La carta ha de ser posterior al 30 de
noviembre de 1919, fecha de edición del
libro *Poemes en ondes hertzianes*.

de venta, la revista *SIC*, en la que Pérez-Jorba colaboraba siendo tan amigo de Albert-Birot. Tres años después, el mismo Salvat-Papasseit le escribiría a Rafael Barradas, a partir de la aparición de su libro *Poemes en ondes hertzianes*, ilustrado por Torres-García y con la reproducción en el frontispicio del retrato de J. Salvat-Papasseit hecho por Barradas, que, en Francia, bajo la protección de Pérez-Jorba publicará cosas suyas la revista futurista *Sic*.¹¹ Y no quiero dejar atrás esta carta no transcrita para señalar un dato que creo ha sido pasado por alto: que Salvat-Papasseit le dice a Barradas que en la extremadamente rara *La Revue du Feu* habían elogiado el retrato del poeta: "le portrait du poète J. Salvat-Papasseit par Barradas est d'une belle souplesse de lignes. Cubiste intégral, el semble noter chez cet auteur un sens ardent, plastique et original. Nous serions curiez de faire plus ample connaissance avec cet artiste...". Y le anuncia que a "Arthur Petronio, italiano director de *La Revue du Feu* le he mandado de obsequio un dibujo de Ud., flamante, nuevo. Es aquel publicado en "Un enemic del Poble", que llevaba por título *el hombre del café*", y le pide todo lo que tenga en relación con el arte nuevo, para reproducirlo allá o en otra revista que quiere publicar. Arthur Petronio, que desde 1919 residía en Amsterdam comenzó con sus poesías fonéticas construyendo los fundamentos de la "verbophonie", método de declamación que permite que los ruidos ambientales se mezclen con sílabas y consonantes. Una suerte de vibracionismo sonoro. Así que Barradas debía conocer *SIC* por Salvat-Papasseit al menos desde enero de 1917, cuando se publicó la obra "Vibrisme" de Rij-Rousseau. *SIC* había publicado en el número de diciembre de 1916 el poema *Il Pleut* de Guillaume Apollinaire que Joaquín Folguera tradujo al catalán cuatro meses después para el número de abril de 1917 de *La Revista* dirigida por López-Picó, no solo el texto sino la imagen que el poeta quería transmitir mediante la lluvia de letras tipográficas que conformaban el poema. Folguera tradujo además los poemas futuristas de Luciano Folgore *Paisatge en un plat (Paysage dans une assiette)*, *SIC*, Nos. 8, 9 y 10 de agosto, septiembre y octubre de 1916), de Pierre Drieu La Rochelle, *Usina = Usina (Usine = Usine)* dentro del mismo número del anterior y de Pierre Albert-Birot *Jardins Publics* (*SIC*, no. 11, noviembre de 1916).

El poeta J.V. Foix recordaba el día exacto en que en Folguera le enseñó las pruebas que de *Il Pleut* de Apollinaire había hecho para *La Revista*: “En Folguera m’ha ensenyat les proves de “La Revista” amb versos d’Apollinaire –que han fet rodar el cap de l’impressor, de Drieu de la Rochelle i de Folgore. I ha comentat: Molt de renou tipogràfic per a dir el mateix que els neoromàntics i els simbolistes. No és cap originalitat posar-se el gec al revés; ni el tarot de gairell, com vós. La roba i el feltre són els mateixos.”¹² Recordemos que, en 1919, tras la muerte de Joaquim Folguera, Salvat Papasseit le pidió a Rafael Barradas un *Retrat vibracionista de Joaquim Folguera* que publicó en el número 16 de marzo de 1919. Asimismo, *Troços* se nutre también de la revista *SIC* para traducir algunos poemas como el de Albert-Birot, *Un Poema. 5è. Balcó* (*Un poème. 5me Balcon, SIC*, Nos. 19 y 20 de julio - agosto de 1917). Durante la dirección por parte de J.V. Foix de la revista *Trossos* a partir del número 4, marzo de 1918, el poeta traduce de Philippe Soupault *Poema cinematogràfic* (*Poème cinématographique. Indifference, SIC*, no. 25, enero de 1918), además de poemas de Reverdy, Bolongaro, Tristan Tzara y Folgore.

El revolucionario de corazón Àngel Samblancat, compañero de armas de Joan Salvat Papasseit en *Los Miserables* y en *Un Enemy del Poble*, de quien Barradas haría un retrato, escribía en otro texto poco consultado de 1922, poco antes de inaugurar Barradas su exposición en el Ateneo de Madrid, las impresiones que Barradas le explicaba de su época más iconoclasta: “En mi genesiada, en mi poema y drama de creador —recuerdo que me decía ese u otro día— hay una primera jornada de terrorismo y nihilismo iconoclasta. Cuando yo agarro los pinceles, el atrio del templo estaba lleno de publicanos y judíos y había que despavorirlos. Era necesario disolver la feria, pulverizar toda la mentira del pasado, aniquilar lo viejo, exterminar las caducidades consagradas y endiosadas. La oficialidad laureada nos cerraba el santuario, nos boicoteaba, nos rehusaba las paredes para colgar los lienzos, nos vedaba el acceso a los salones y a las revistas. Nosotros les contestábamos negándoles a ellos el pan y el agua y hasta que fueran hijos de matrimonio legítimo. Fue aquella mi época leonina, napoleónica, imperialista. Ardía y hervía el alquitrán que tenía en las venas. Me batía la sangre en los pulsos como las ondas del Océano contra una rompiente. Me asociaba a proscritos, a vagabundos, a artistas mitad bohemios y mitad bandidos, como yo. Buscaba guerreros del arte y del ideal, tropas de choque, legionarios de vanguardia en las tabernas, en los suburbios. Yo era el capitán de la partida. El más violento, desgarrado, truculento, bronco y agrio. El planismo, el cubismo, el puntillismo, el fauvismo, el ultraísmo, todos los ismos subversivos me embriagaban como otros tantos champanes.”¹³

12 “Folguera me ha enseñado las pruebas de “La Revista” con versos de Apollinaire –que han vuelto loco al impresor– de Drieu de la Rochelle y de Folgore. Y ha comentado: Mucho de revuelo tipográfico para decir lo mismo que los neorománticos y los simbolistas. No es ninguna originalidad ponerse la chaqueta del revés ni el sombrero viejo de costado, como usted. La ropa y el fieltro son los mismos.” Josep Vicenç Foix, *Catalans de 1918*, Barcelona, Edicions 62, 1965.

13 Àngel Samblancat, “Barradas, el proteico”, *El Diluvio*, 22 de noviembre de 1922, p.17

Sin duda, el “Vibracionismo” de Rafael Barradas, ha sido una de sus aportaciones más importantes a la historia de nuestro arte ●

Sobre un autorretrato de Dalí

Víctor Fernández

*Para Nora y Martina,
que soportan con paciencia estas obsesiones de su padre*



N MARZO DE 2014, el Museo de Orsay anunciaba una adquisición fascinante. Era la fotografía original de un caballero llamado Arnauldet que posaba elegantemente chistera en mano ante la cámara de probablemente Carjat. Es decir, la imagen debía ser de la segunda mitad del siglo XIX. Pero lo interesante era que detrás del caballero, como si quisiera colarse en la fotografía, se entreveía un personaje escondido tras un bastidor al que el museo parisino creyó identificar. El Orsay admitió que estaba comprando una hipótesis: el poeta Charles Baudelaire era la sombra que se dibujaba detrás de Arnauldet.

Les propongo a continuación también una hipótesis con otro poeta que queda oculto en esta ocasión tras un autorretrato de un joven Salvador Dalí en el Madrid de las vanguardias artísticas, recién llegado a la Residencia de Estudiantes. El muchacho de Figueres aterrizó en aquella institución dirigida por Jiménez Fraud, en septiembre de 1922, impactando con su melena y largas patillas, algo que nada tenía que ver con el refinado y elegante aspecto de sus compañeros residentes. Un testigo privilegiado de ese tiempo, José Moreno Villa, en su autobiografía "Vida en claro", describió a aquel Dalí como "delgaducho, casi mudo, encerrado en sí mismo (¿quién lo dijera?), como un niño abandonado por primera vez o separado violentamente de su padre y de su hermana, melenudo, no muy limpio, enfrascado siempre en las lecturas de Freud y de los teorizantes modernos de la pintura".



Etienne Carjat. *Monsieur Arnauldet*, c. 1861
© Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt.

La historia es bien conocida porque las dos partes la divulgaron convenientemente. Un día en el que el de Figueres estaba ausente de su cuarto y aprovechando que la puerta se había quedado abierta, se coló en él José Bello, Pepín Bello para la historia de la cultura de nuestro país, descubriendo que aquel a quien llamaban "el polaco", ese misterioso catalán era en realidad todo un verdadero artista, un maestro del dibujo que no disimulaba su fascinación por el cubismo hasta el punto de que muy probablemente fuera el único pintor que en esos días practicaba ese "ismo" en Madrid.



Benjamín Jarnés, Humberto Pérez de la Ossa, Luis Buñuel, Rafael Barradas y Federico García Lorca. Madrid, 1923.

La obra que nos ocupa pertenece a ese periodo porque su propio autor por fortuna se encargó de fecharla. También sabemos que fue realizada en la Residencia de Estudiantes porque encontramos a la derecha, además de alguna tela girada, uno de los elementos decorativos de los cuartos de aquella casa y que Dalí incorpora en alguna naturaleza muerta y en autorretratos de ese periodo. Y, sí, en efecto, estamos ante un Dalí que se mira a sí mismo, que se idealiza, en una tinta y aguada que es versión definitiva de la que se conserva en la Fundació Gala-Salvador Dalí y que durante años fue propiedad de Ramón Estalella. El pintor, quien en ese tiempo trataba de encontrar su voz pictórica, se basó en el estilo de Rafael Pérez Barradas, amigo de esos días de *Sueños noctámbulos*. No hay más que comparar la composición protagonista de estas líneas con los apuntes que Barradas tomó esos días de Dalí, como el que le dedicó durante la visita que ambos hicieron al *Pombo* de Gómez de la Serna.



Salvador Dalí.
Autorretrato, 1922 (Cat. no. 8)
 La figura de la derecha es el dibujo que aparece al dorso del autorretrato, donde se aprecia una figura detrás de un caballete.

El descubrimiento de un autorretrato inédito del joven Dalí es un acontecimiento, pero también lo es la sorpresa que encontramos en su reverso. Para entenderla debemos volver a la Residencia, a enero de 1923 cuando regresa a aquella institución uno de sus habituales, ausente durante un tiempo hasta que no ha concluido los estudios de Derecho en Granada. Federico García Lorca conoció en ese momento a Salvador Dalí. No vamos a entrar aquí a analizar cómo fue esa amistad de la que tanto se ha escrito. En todo caso solamente apuntemos que Dalí, en su último texto público, dijo que aquello "fue un amor erótico y trágico, por el hecho de no poder compartirlo". Ambos se influyeron hasta el punto de que el poeta introduce la imagen del pintor en algunos de sus dibujos, lo mismo que el segundo hace con el primero en sus cuadros de ese tiempo. Es lo que el crítico de arte Rafael Santos Torroella denominó etapa lorquiana de Dalí. Todo ello viene confirmado por el mismísimo padre de los relojes blandos. En diciembre de 1979, horas antes de la accidentada inauguración de la retrospectiva que le dedicó el Pompidou, Dalí paseó por las salas reencontrándose con obras que habían permanecido demasiado tiempo en almacenes o colecciones privadas. Ante un dibujo de dos cabezas unidas le dijo a su secretario Enrique Sabater y a Pontus Hultén, director del museo parisino, que "esos somos Lorca y yo juntos", anécdota que el hombre de confianza de Dalí repitió en varias ocasiones al autor de estas líneas.

Fue en este periodo cuando el ampurdanés pintó un cuadro excepcional titulado "*Pierrot tocando la guitarra* (Pintura cubista)", hoy en la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Allí encontramos tras el pierrot que da título a un personaje tras la puerta, casi una sombra, que quiere salir. Esa cabeza tan redonda y con sombrero, muy parecido al que Lorca viste en esos días de salidas a verbenas y cafés, nos confirma que estamos ante un retrato del poeta.

Dalí junto a *Pierrot tocando la guitarra*
(Pintura cubista) (*Pierrot tocando la*
guitarra [Pintura cubista]), 1925 (det.)
 Museo Nacional Centro de Arte
 Reina Sofía, Madrid.



El reverso del autorretrato que nos ocupa es una suerte de estudio preparatorio del óleo mencionado, con una figura que aparece por la izquierda, como si quisiera entrar en la cubistizante habitación. No parece exagerado, por tanto, ver a Lorca como el rostro oculto, como quien parece querer presentarse ante nosotros. Por otro lado, cabe añadir que Salvador Dalí, sobre todo en esos años, aprovechaba su material de trabajo al máximo, de manera que podemos encontrar hojas con composiciones de gran calidad en su anverso y su reverso.



Rafael Barradas.
García Lorca, ca. 1921
 Colección MNAV, Montevideo.

Esta obra fue entregada por su autor a Pepín Bello y quedó durante mucho tiempo guardada en una colección privada de Huesca. Que regrese a Madrid, a la ciudad en la que nació, nos permite entrar de nuevo en aquella irreplicable Residencia de Estudiantes y conocer algo más de aquella amistad.

También es, sin pretenderlo, la continuación de una tradición artística que se remonta al París de la segunda mitad del XIX, cuando el autor de *Las flores del mal* aparecía escondido a los ojos del espectador, algo que varias décadas más tarde otro poeta también haría gracias a su amigo pintor ●

Mariano Rodríguez Orgaz
***El centro del mundo.* Roma, 1932**

Jean-Michel Vecchiet

PARA LA VIDA intelectual española en los años 20 fue un acontecimiento importante el nacimiento, en 1923, de la *Revista de Occidente*. En 1924, Mariano Rodríguez Orgaz descubre en ella el artículo de Fernando Vela "El Suprarrealismo". Este texto tuvo un verdadero impacto para el joven Orgaz. En París, en octubre de 1924, Breton acaba de publicar el primer *Manifiesto del Surrealismo*... Mariano interrumpe en mitad de curso sus estudios de arquitectura, deja España y se instala en París entre 1924 y 1925... Es su encuentro con el Surrealismo y la célebre doctrina de André Breton "la pintura no debe perturbarse con una técnica purista" y por supuesto el famoso mandato del surrealismo, "la mirada existe en estado salvaje".

Mariano Orgaz se acordaría de esta máxima cuando decide apartarse de la arquitectura y convertirse en pintor. Es lo que escribe desde Madrid el 8 de abril 1930 a su amigo Gregorio Prieto:

"Cada día que pasa, estoy más y más convencido de que no estoy hecho para ser arquitecto."

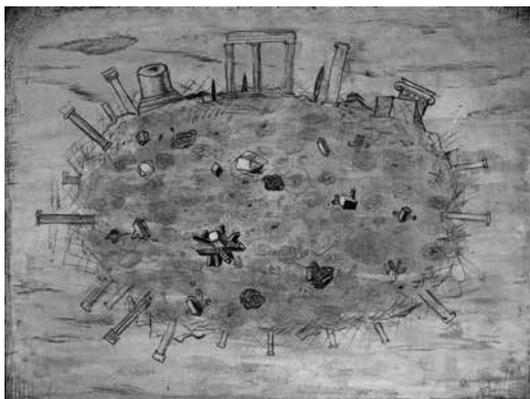
Es en 1932, en el transcurso de un ejercicio de pintura en la Academia de España en Roma donde es becario en la sección de arquitectura, que Orgaz se mofa pictóricamente de la temática propuesta por el profesor; cuyo tema es: "pintar y representar el Centro del Mundo", es decir ejecutar una oda a las maravillas de la Antigüedad griega y romana, consideradas en aquella época "el Genio del Lugar", epicentro del mundo del Arte Occidental, venerado por los regímenes fascistas de Hitler y Mussolini.

Mariano, el formidable dibujante de arquitectura, se presenta con la intención de "pintar mal" las ruinas antiguas, erra voluntariamente las perspectivas de los edificios griegos y romanos, columnas, frisos, y comete falsa torpeza sobre falsa torpeza. Pinta un planeta mapamundi oval similar a los representados en la pintura clásica del siglo XVI y XVII, que Orgaz (que firma sus lienzos con su apellido materno) puebla con elementos-objetos, esculturas modernas y arquitecturas contemporáneas de fuertes colores, en oposición a las ruinas antiguas dibujadas con trazos rápidos

de pintura negra. Añade en el centro de uno de estos desiertos rocosos flores rojas, como el anuncio de una nueva primavera del arte, un renacimiento. ¡Orgaz subvierte el género! ¡¡¡Sus "falsas" ruinas antiguas!!! Nuestro pintor-arquitecto se encarga de devolverlas al pasado de la Historia del Arte. Mariano Rodríguez Orgaz precede así lo que de Antonin Arnaud escribirá en 1938 en su libro "El teatro y su doble":

"Las obras maestras del pasado son buenas para el pasado, no son buenas para nosotros"

Este lienzo, *El Centro del Mundo* es para Orgaz un verdadero Manifiesto. Visionario en la vanguardia, Mariano Orgaz anticipa lo que décadas más tarde constituirá la contemporaneidad de su pintura.



Mariano Rodríguez Orgaz
El centro del mundo, 1932
(Cat. no. 64).



Frente al yacimiento arqueológico de Xochicalco.



MRO frente al Instituto de Roma.

Irónico, feroz, con humor, pero de una gran modernidad, este primer lienzo es también uno de sus más provocadores. Desde 1932, Orgaz empuja la pintura en su límite, la despoja de sus códigos convencionales. Para cada lienzo que pinte hasta 1936, deja de alguna forma que el tema elegido sea el que decida en cuanto a la forma y la técnica de cada obra, reinventando cada vez un estilo diferente. Orgaz nunca buscará imponer un estilo reconocible, cada pintura ofrece una nueva aproximación pictórica, una interrogación en perpetua mutación, llevando al espectador a renovar, sin parar, su mirada de un lienzo a otro.

Orgaz vive la pintura como un vehículo en constante evolución, cada obra tiene su especificidad, abriendo la puerta a nuevos territorios pictóricos. Los veremos florecer bastante más tarde en importantes artistas a partir de los años cuarenta hasta el periodo actual, sin que nunca podamos asociar a Orgaz a esta renovación artística, debido a que sus obras han quedado invisibles desde su trágica muerte en México en 1940.



Catálogo de la exposición en noviembre de 1934 en el Palacio de Bellas Artes, México.

Las flores pintadas en *El Centro del Mundo* preceden de varias décadas a las de Cy Twombly. Las texturas pictóricas, los grafismos, la mezcla de objetos auguran los elementos de una pintura sin barreras. Poner en perspectiva las obras de Orgaz con la obra más tardía de Johns, Basquiat, Penck, y entender de nuevo lo que escribía Arthur Rimbaud "El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos sus sentidos".

Si, el mundo que Mariano va a explorar y descubrir a lo largo de su tan corta vida es el que André Breton celebraba desde 1924 en "El surrealismo y la pintura".

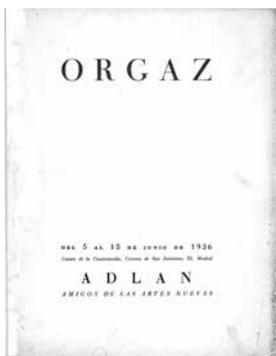
Desde entonces, Orgaz no buscaba más que una cosa, partir a explorar y comprender otras civilizaciones, y digerirlas para integrarlas mejor en sus pinturas. Presente en seis exposiciones, dos de ellas individuales, en Madrid entre enero y junio de 1936, fue reconocido en vida, en compañía de los más grandes.

Enrique Lafuente Ferrari escribe en 1936:

"No hemos visto a menudo pintores modernos con esa fuerza. Que este sea el anuncio de lo que Orgaz puede llegar a realizar".

Y Manuel Abril, siempre en 1936, en la revista *Blanco y Negro*:

"El trabajo de Orgaz es genial y es bueno. Es el de un trabajador infatigable, un hombre con sentido de la dirección... no hay más que músculos y nervios..."



Catálogo de la exposición en ADLAN Madrid. Junio 1936.

Al contrario que Vincent Van Gogh, ignorado toda su vida por el mundo del arte, Orgaz estuvo a lo largo de su corta existencia, presente grandes galerías, instituciones, museos, expuesto en París, Nueva York, Roma, México y Madrid, aclamado por los críticos de su tiempo, Orgaz ha desaparecido.

Es, en efecto la desaparición del conjunto de su obra, desde hace noventa años, que ha provocado el olvido de Mariano Rodríguez Orgaz ●

Pinceladas de intimidad y vanguardia: el legado erótico-lésbico de Victorina Durán

Eva Moreno-Lago



N LAS HOJAS casi transparentes de un cuaderno antiguo, guardado celosamente entre los documentos que conserva la sobrina bisnieta de Victorina Durán, Regina Pombo, se vislumbran los contornos fugaces de un universo lleno de sensualidad y audacia. El asombro que produjo su descubrimiento fue mayúsculo. Los dibujos son trazos a carboncillo, rápidos y sutiles, que parecen latir al ritmo del recuerdo: una ventana abierta a la década de 1920, ese momento efervescente de las vanguardias artísticas en el que las fronteras de la creatividad se expandían sin límites.

En esos mismos años, la vida de nuestra protagonista estaba sufriendo muchos cambios. Después de haber recorrido felizmente los pasillos de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, entre pinceles y lienzos, compartiendo sueños y aprendizajes con compañeros y compañeras que también se emocionaban con la cultura, Victorina Durán se vio atrapada en los entramados de la vida, que la condujeron a un destino incierto. Durante sus años de formación, primero en el Conservatorio estudiando Declamación y, más tarde, en la carrera de Bellas Artes, alimentó su espíritu inconformista y lleno de ilusiones, hasta convencerse de que podía convertir en profesión sus mayores pasiones: primero el teatro y, después, la pintura. Sin embargo, su familia paterna, de origen burgués, le prohibió ser actriz por ser inmoral y, después, la persuadió para cursar la carrera en la Escuela Normal, con el fin de convertirse en maestra de dibujo: un oficio más “digno” para una mujer de su época que la osada vocación de pintora. Aún dócil, partió hacia Valencia sin sospechar el giro que tomaría su destino.

En aquella ciudad conoció a Margarita Ruiz de Lihory (también pintora), en 1921, que se convirtió en su primera amante y, sobre todo, en el catalizador de una nueva conciencia. Aunque la relación no prosperó, la huella que dejó resultó decisiva: la empujó a enfrentarse a su familia para dedicarse a lo que quería y replantearse su orientación sexual. Al volver a Madrid, la fuerza de esa revelación la impulsó a abandonar sus estudios de maestra (profesión que aborrecía), para entregarse por completo a la pintura y, también, a romper el único vínculo heterosexual que mantuvo en toda su vida. Así, con el pincel en la mano y el corazón encendido, comenzó un camino de libertad creativa y personal que desafió las convenciones de su tiempo.

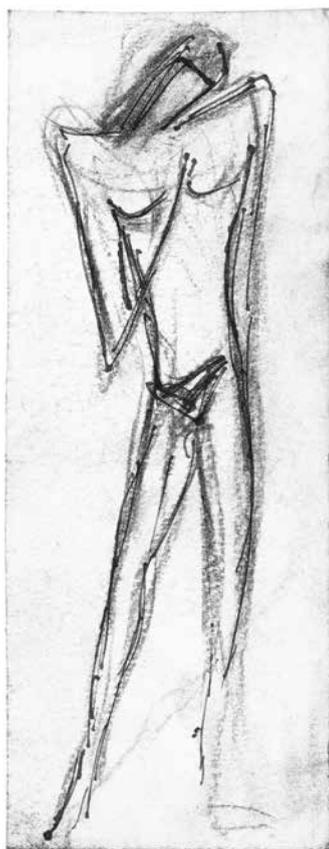


Con M. del Carmen Vernacci,
rumbo a su exilio en Buenos Aires.
Museo Nacional de Artes
Escénicas (Almagro).

Durante los años posteriores, Durán se dedicó a la pintura en batik, al cuero repujado y a la creación de ilustraciones publicitarias que suponían su sustento económico. Durán empezó a estar presente en exposiciones y cosechó premios, entre ellos la medalla obtenida en la Exposición Internacional de París de 1925. Aquella distinción no solo la consagró como artista, sino que también la puso en contacto con el ambiente sáfico parisino, un descubrimiento que para Victorina Durán supuso un aire de libertad. Todo este contexto permite comprender mejor estas páginas ilustradas fugazmente a carboncillo.

Al hojear cuidadosamente ese cuaderno, se respira un aire de intimidad que entrelaza el cuerpo y la emoción que, además, recuerdan la experiencia de la artista con el ballet. Si bien su familia paterna pertenecía a la burguesía, tanto su madre como su tía y su abuela eran bailarinas del Teatro Real, por lo que su infancia transcurrió en los pasillos y camerinos de aquel teatro. Victorina, se acostumbró a contemplar la belleza de las bailarinas mientras se cambiaban de vestuario y practicaban sus coreografías, y esto se percibe en el lenguaje artístico de estos bocetos que presentan unas líneas sueltas y en movimiento. La danza sirve de metáfora para evocar el compás compartido entre cuerpos de mujeres que se reconocen y se desean.

Estos trazos íntimos, llenos de un dinamismo casi coreográfico, traen a la memoria la imagen de manos que se deslizan con la elegancia del ballet clásico, recorriendo el contorno de otra figura femenina en un acto de conexión profunda. Es un baile de matices y gestos, un vaivén rítmico que busca la armonía con el cuerpo de la amante. De pronto, en otra de las páginas del cuaderno, emerge la escena de tres mujeres que, entrelazadas, exploran su movimiento colectivo, danzando al unísono para alcanzar el goce compartido. Como ocurre con toda coreografía, se requiere escuchar, sentir y entrar en sintonía con la respiración, el latido y la piel de la otra persona.



Victorina Durán.
Desnudo femenino (Cat. no. 30)

El lenguaje del cuerpo no es fácil: se construye con silencios, susurros, roces y complicidades. Los trazos ligeros de carboncillo insinúan la experimentación y el anhelo de perpetuar en el papel esas sensaciones primeras, todavía palpitantes en la memoria. Es la búsqueda de un portal hacia un universo inexplorado, ese espacio donde se experimenta, se baila, se toca y se goza. En una época en la que abundaban imágenes de parejas heterosexuales, el trazo pionero de Victorina pone ante nuestros ojos una visión distinta: la sensualidad y la ternura entre mujeres que dialogan con sus cuerpos a través del arte, tan rápidas y efímeras como un recuerdo que acude a rescatarnos en un día triste.

Cada boceto es un susurro poético que une la modernidad de la vanguardia con la intensidad de lo íntimo y de lo erótico. Al observarlos, resulta evidente la profunda libertad que imperaba en aquel estudio del barrio de Salamanca, compartido con su compañera Matilde Calvo Rodero, donde las creaciones artísticas fluían al compás de las tertulias y ella se reunía con algunas de las mujeres que inspiran estas escenas cargadas de erotismo. Hoy, al contemplar estos dibujos, podemos entrever los pasos firmes de una mujer que supo transformar la experiencia personal en testimonio artístico, uniendo en cada línea la energía de la danza y la valentía de un deseo que se atrevió a plasmar en el papel.

Se puede afirmar que los trazos erótico-lésbicos de Victorina Durán trascienden el tiempo y nos invitan a contemplar, con mirada cómplice, la huella indeleble de la pasión y la libertad que animaron a una de las más genuinas representantes de las vanguardias españolas a inmortalizar los secretos más íntimos de un amor obligado a permanecer oculto, convirtiéndose así en uno de los escasos testimonios visuales de las relaciones lésbicas en nuestro país ●



Victorina Durán con sus compañeros de la Escuela Especial de Pintura, entre ellos Dalí.
Museo Nacional de Artes Escénicas (Almagro).

Álbum de dibujos

Victorina Durán

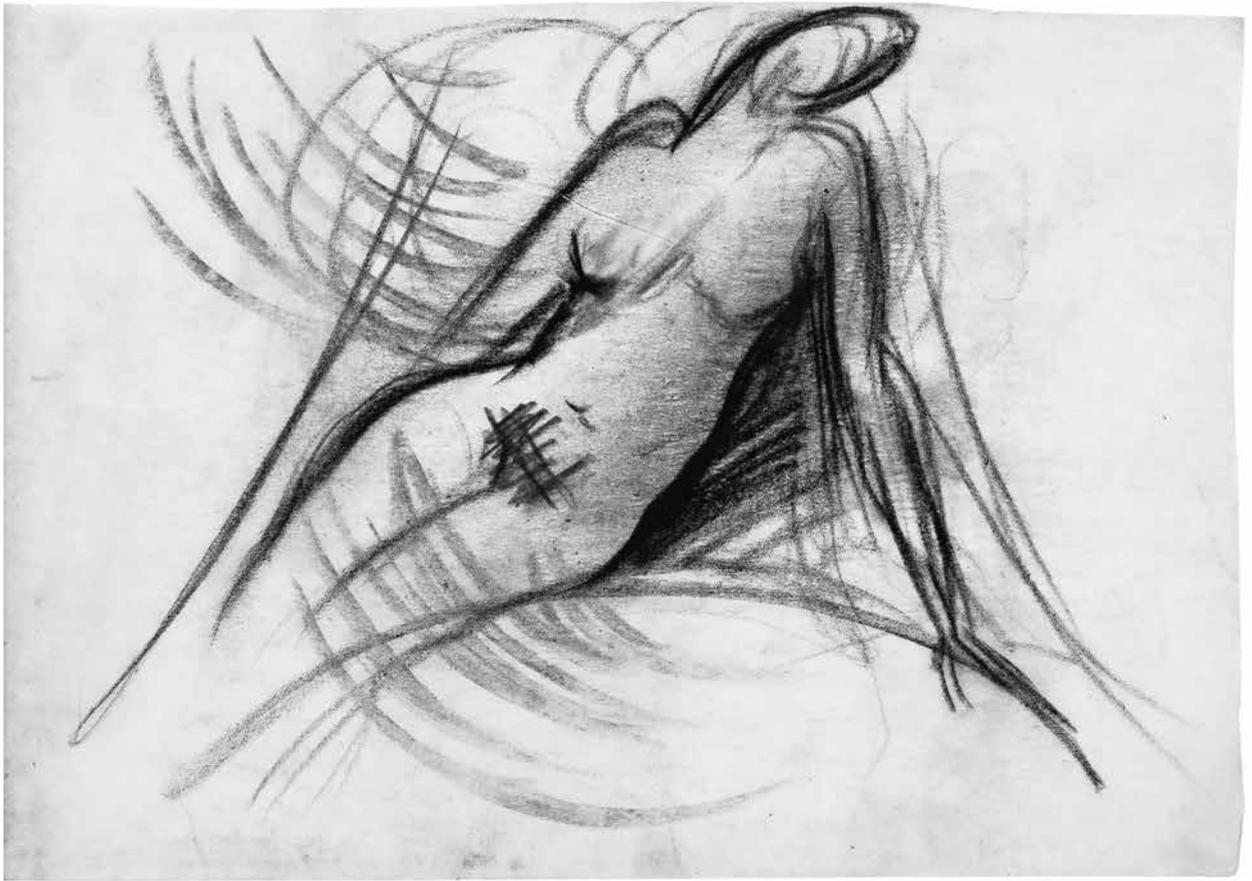


Lámina III



Lámina IV



Lámina VII

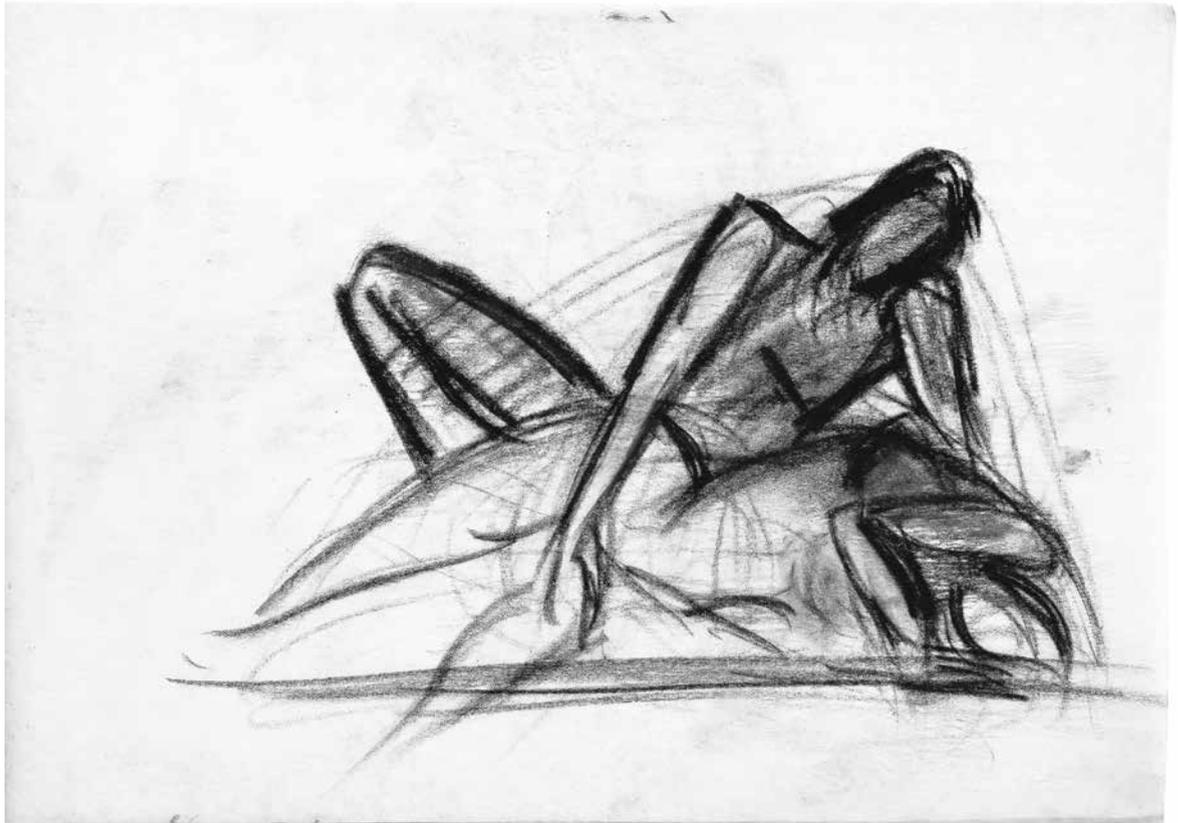


Lámina VIII



Lámina IX



Lámina XI



Lámina XIII

Victorina Durán

Desnudos femeninos. Hojas sueltas



Cat. no. 32



Cat. no. 33



Cat. no. 34



Cat. no. 35



Cat. no. 36

El deshielo.

Mujeres, moda y el inicio de la contemporaneidad

Pedro Marín Boza

“La elegancia ha nacido del conjunto armónico de la belleza del cuerpo y del espíritu, aunque muchas han creído que la elegancia no es más que el arte de vestirse a la última moda, cuando en realidad la elegancia abarca toda la esfera de nuestra vida y está en la mirada, en los movimientos, en la gracia del gesto y en la dignidad de la conducta”

Carmen de Burgos



La emperatriz de Austria, Sissi, en 1864. Retrato de Franz X. Winterhalter con vestido de Charles Frederick Worth.



Gabrielle Chanel en 1925.

1 Ana Martínez, *Mirar y hacerse mirar. La moda en las sociedades modernas*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 80.

2 Laure Adler, *La voix des femmes*, Mayenne, Grasset & Fasquello, 2024, p. 51.

LA RELACIÓN QUE existe entre la indumentaria y el estado de ánimo es más relevante de lo que puede parecer a primera vista. “El hecho de que nos protejamos tanto del frío como de la hostilidad mediante la ropa está relacionado con el hecho adicional de que tendemos naturalmente a simbolizar el amor y la amistad mediante el calor, y la animadversión mediante el frío [...] parece que hay una clara evidencia de que ciertos tipos de depresión, ansiedad, soledad o nostalgia pueden coincidir con un deseo de estar vestido más abrigadamente que de costumbre. El vestido simboliza inconscientemente el amor materno y la figura de la madre”.¹

Tal como apunta Ana Martínez, la psicoanalítica idea de protección a través de la ropa (regreso al útero materno), tiene mucho que ver con el periodo aquí abordado. Por una parte, porque las teorías del doctor Freud dotaban entonces, por primera vez, a las mujeres del placer sexual, y con ello el (lento) inicio de su empoderamiento. Y por otra parte, porque la evolución de la indumentaria femenina es tan asombrosa que pasamos en apenas sesenta años de las enormes crinolinas que se aprecian con las creaciones de Charles Frederick Worth a los trajes de punto de Chanel con las faldas a la altura de la rodilla vigentes en la actualidad. No parece exagerado afirmar que en la década de los 20 se establecen los parámetros de la indumentaria femenina contemporánea. Estamos ante los años en los que las mujeres comienzan a construir su hegemonía.

Siguiendo los postulados de Martínez las emociones intervienen en la sensación térmica; con la tristeza se siente más frío y, por tanto, se necesita mayor cantidad de ropa y viceversa. También debemos señalar cuestiones más prácticas como el uso de la indumentaria para protegerse de las agresiones sexuales, como recoge Laure Adler². Sea como fuere, parece que la evolución de la moda femenina apunta a un aumento de seguridad en sí mismas y una alegría inusitada anteriormente. Esta confianza en el porvenir se debe necesariamente a la inserción de las mujeres en el ámbito laboral en virtud del cual se van despojando paulatinamente de elementos inmovilizadores, inútiles y meramente decorativos, como los corsés, crinolinas, poliones y enormes sombreros, sustituyéndolos por vestidos que permitan su movilidad. Así pues, el presente texto reflexiona sobre los profundos y rápidos cambios que acontecieron en los años 20 y los 30 del siglo XX y sobre cómo a través de la moda se evidencia el cambio de los roles de las mujeres en las sociedades occidentales.

Delimitaciones necesarias

Gilles Lipovetsky divide en tres etapas la evolución de la moda basándose en las diferencias entre sexos como elemento vertebrador de la propia moda. Entre 1350 y 1750 son los hombres quienes la siguen –periodo masculino y barroco–, con la revolución industrial se da un segundo periodo con las mujeres como protagonistas –periodo femenino e industrial– finalmente, la tercera etapa comienza a mediados del siglo XX con la irrupción de los jóvenes (de cualquier género) en la moda –periodo andrógino y consumista–.³

El periodo que nos ocupa es el segundo. Nos centraremos en la indumentaria femenina ya que la masculina se uniformiza a partir de las revoluciones industriales construyendo una importante diferencia de género basada en una moral de superioridad. El psicoanalista John Carl Flügel señala esta idea: “La reducción drástica del elemento de adorno en los trajes masculinos ha alcanzado realmente, y hasta cierto punto, su objetivo. La mayor uniformidad en el vestido se ha visto acompañado por una mayor simpatía entre los individuos y entre las clases [...] si hay una falta de romance, hay también ausencia de envidia, de celos, de triunfos mezquinos, de derrotas, de superioridades y de despecho engendrados por la sin duda más poética diversidad y vivacidad de los trajes de las mujeres.” Más aún: “No resulta sorprendente que [...] la ropa del hombre moderno abunde en rasgos que simbolizan su devoción a los principios del deber, la renuncia y el autocontrol. Todo el sistema relativamente “fijo” de su vestimenta es, de hecho, un signo exterior y visible de su rigor y de su adherencia al código social”⁴.

La ausencia de adorno y la estabilidad en la moda masculina sirve para crear la sensación de deber, renuncia y autocontrol. Esta construcción otorga a las mujeres, por defecto, los valores opuestos: frivolidad, exceso y descontrol. Este perverso *mecanismo* otorga valor moral a la indumentaria: mientras que los hombres simbolizaban el deber, las mujeres el desgobierno, ellos la seriedad y el control, ellas la locura y el descontrol. Seguramente este sea el motivo por el que las mujeres con poder suelen vestir, en términos generales, de modo sobrio.

Ahora bien, es interesante apreciar cómo a pesar de la adversidad emocional y social las mujeres supieron subvertir la situación, a través de la moda. Así las cosas, los modistos hombres del siglo XIX y principios del XX Charles Frederick Worth, Jacques Doucet y su alumno Pierre Poiret, entre otros, dieron paso a las creadoras mujeres que como: Gabrielle Chanel, Jeanne Paquin y Madelaine Vionnet. Las diseñadoras tomaron conciencia de sus necesidades para crear una moda que les permita moverse cómodamente en sus nuevas vidas laborales⁵, con actividades deportistas y además “una gran vida social” como dirían Alaska y los Pegamoides en *Bailando*.

3 Gilles Lipovetsky, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona, Anagrama, 1990, p. 51.

4 John Carl Flügel, *Psicología del vestido*, Madrid, Melusina, 2015, pp. 100-101.

5 Recordemos que Marie Curie recibió el Nobel de Física en 1913 y las mujeres comenzaban a destacar en terrenos inusitados para ellas como el cine. Germaine Dulac fue una de las primeras mujeres en ponerse detrás de la cámara realizando films como *La Fête espagnole* en 1919 con guión de Delluc o *La coquille et le clergyman* en 1928.



Ilustración en la *Gazette du Bon Ton*, 1915 con creaciones de Paquin, Lavin y Douillet.

Escenarios nuevos

Los centros urbanos se tornaban hegemónicos en la construcción de la modernidad. Las ciudades convertidas en epicentro de la vanguardia fagocitaban todos los aspectos novedosos que constituían el cambio: la velocidad, la industrialización, los transportes, la rapidez eran temas recurrentes para futuristas, surrealistas, cubistas y demás vanguardias.

La metrópoli aparece constantemente en el arte, como puede apreciarse en *Interior de café* que Rafael Barradas realizó en 1919 (Cat. no. 6), además la ciudad es un escenario que influye considerablemente en la moda. En su libro *Sociología de la moda*, René König afirma que la ciudad es el paraíso de la moda ⁶, a lo que Margarita Rivière añade: “la ciudad es el marco idóneo del sucesivo cambio en la indumentaria porque hay en ellas más oportunidades de *ver y ser visto*.”⁷ Entendida como el lugar idóneo, la ciudad se convierte en aliada de la moda en cuanto a su difusión. El movimiento, el dinamismo y la industria que tanto interesan en este periodo histórico, como símbolos de modernidad, también encuentran su ubicación ideal en las ciudades y sus alrededores. Tanto la moda como el arte necesitan de la mirada del espectador para tener sentido, por ello las ciudades son el lugar idóneo para su desarrollo.

Las ciudades se convirtieron en los nexos de unión necesarios para el inicio de la era de la globalización, como bien se aprecia en las primeras Exposiciones Universales. El tiempo de las comunicaciones, popularizadas a través del teléfono, del telégrafo, el tren, dinamizaron el sector de la cultura (las óperas, teatros y exposiciones podían itinerar) y de la moda (confeccionada con telas importadas y distribuida en diferentes ciudades). La disminución del tiempo en el transporte favoreció la importación y exportación de productos como las lanas de Inglaterra, los algodones de Estados Unidos o las sedas de Oriente, entre otros. Así pues, la accesibilidad y abaratamiento de la materia prima junto a la creciente industria, que gracias a la maquinaria a vapor que mecanizó el sector del textil, fueron las claves para la democratización de la moda y para la nueva organización social que, desde entonces, potenciará los entornos urbanos.

Lugares fundamentales para el tándem modernidad-progreso eran los cines y los grandes almacenes. Por una parte los cines y las revistas especializadas se convertían en potentes herramientas publicitarias y difusión y los grandes almacenes en necesarios lugares de distribución y por otra parte, escenarios modernos de la nueva sociedad. *Le Paradis de les Dames* de Émile Zola publicada en 1883 se basa en la emergente industria de la moda de París, con unos almacenes convertidos en epítome de la vida moderna, burguesa y de consumo.

6 René König, *Sociología de la moda*, Barcelona, Redondo, 1970, p. 10.

7 Margarita Rivière, *La moda, ¿comunicación o incomunicación?*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, p. 56.

Tiempos nuevos



Emmeline Pankhurst en 1914.

La moda se fue adaptando a las nuevas necesidades. El devenir de los hechos propició novedades sociales como el creciente tiempo de ocio (*Le journal* de Hernando Viñes de 1931 (Cat. no. 54), la vida al aire libre (*Mujeres y cabeza de toro en la playa* de José Moreno Villa de 1932 (Cat. no. 57), los deportes (*Gimnasta* de Hipólito Hidalgo de Caviedes Cat. no. 26), mejora en las medidas sanitarias (Retrato del doctor Luis de Velasco de Rosario Velasco realizado hacia 1933) (Cat. no. 38), y el aumento de los derechos sociales. Cambios bien entendidos por Stefan Zweig: “el confort salió de las casas señoriales para entrar en las burguesas, ya no hacía falta ir a buscar agua a las fuentes o los pozos, ni encender fuego en los hogares a duras penas; la higiene se extendía, la suciedad desaparecía. Las personas se hicieron más bellas, más fuertes, más sanas, desde que el deporte aceró sus cuerpos; poco a poco, por las calles se fueron viendo menos lisiados, enfermos de bocio y mutilados, y todos estos milagros eran obra de la ciencia, el arcángel del progreso. También hubo avances en el ámbito social; año tras año, el individuo fue obteniendo nuevos derechos, la justicia procedía con más moderación y humanidad e incluso el problema de los problemas, la pobreza de las grandes masas dejó de parecer insuperable”.⁸

En realidad, el periodo aquí abordado es el que asienta los valores más profundos de la contemporaneidad; como apuntó Francisco Calvo Serraller: “la principal característica de este nuevo arte consistió en que, a diferencia del anterior arte clásico, ya no se regía ni funcionaba con valores eternos y absolutos, sino por valores constantemente cambiantes y relativos”⁹. La estricta estructura social del siglo XIX en la que se aprecian comportamientos sometidos a la etiqueta, dieron paso tras un periodo de cambio, a la conformación de lo que más tarde Zygmunt Bauman llamara la Modernidad Líquida.

El cambio no solo es símbolo de novedad (*moderno* significa “lo hecho a la manera actual”), sino que es elemental para la moda: “no hay moda si no hay cambio”¹⁰ asevera Margarite Rivière, a lo podemos añadir que no hay cambio si no hay vanguardia. Etimológicamente *vanguardia* proviene del término francés *avant garde*, expresión militar utilizada para denominar una avanzadilla estratégica. Estamos ante un periodo que mira hacia lo que ha de venir. Mira hacia lo nuevo. Arte nuevo, moda nueva, en definitiva, nuevos y diferentes mundos como proponía en 1931 Mariano Rodríguez Orgaz. (Cat. no. 64)

Por otra parte, cabe destacar la conciencia sobre lo relativo que apunta Calvo Serraller poniendo sobre la mesa la *otredad* lacaniana y con ello la inclusión de las minorías y de las periferias en los relatos hegemónicos. No olvidemos que en 1914 Emmeline Pankhurst era arrestada en Londres por pedir el sufragio femenino.

Llegados a este punto sería conveniente dirigir la mirada hacia el tema que nos atañe: moda y mujer en los años 20 y 30. Enseguida surgen

⁸ Stefan Sweig, *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, Barcelona, Acontilado, 2018, p. 20.

⁹ Francisco Calvo Serraller, *El arte contemporáneo*, Madrid, Taurus, 2001, p. 59.

¹⁰ Margarita Rivière, *Op. Cit.* 58.

preguntas: ¿Cuándo comienza la transformación en la indumentaria femenina? ¿Cuáles son las aportaciones más relevantes y quién las ejerce? ¿Cuáles son las consecuencias?

Empezando por el principio podemos situar el inicio de la transformación en la Primera Guerra Mundial (1914-1918) siguiendo el postulado de James Laver: “la indumentaria en tiempos de guerra suele demostrar la fuerza con que las modas reflejan el estado de ánimo, así como la situación política y económica del momento”.¹¹

Bien es cierto que existen algunas pulsiones de cambio con anterioridad; Pierre Poiret subvirtió los parámetros fijados por la moda eliminando el corsé e incorporando nuevos estampados de Dufy. Más aún, sacó una línea de perfumería, realizó catálogos y visibilizó su marca a través de sus etiquetas. También supo incorporar su vida social como estrategia de comunicación de su marca. Ahora bien, tampoco podemos ser reduccionistas; como bien señala Estrella de Diego el fin de los corsés dio paso al uso de fajas que configuraban cuerpos lo más tubulares posibles.¹²

Otro ejemplo ineludible es Mariano Fortuny y Madrazo y su vestido *Delphos* creado en torno a 1907 inspirado en el chitón clásico de satén plisado con pliegues infinitesimales. Dando un paso más Fortuny no solo ignoraba el corsé sino que proponía un vestido ajustado al cuerpo cuyo punto de sujeción no era la cintura sino los hombros, modificando por completo los patrones clásicos: “Al principio se utilizaron como de interior y se acompañaban de unas túnicas, chaquetas tres cuartos de gasa o terciopelo, de inspiración orientalista, que el diseñador y artista fue desarrollando siempre como el *Delphos*, a partir de sencillos patrones geométricos rectangulares o en forma de T”.¹³

11 James Laver, *Breve historia del traje y de la moda*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 254.

12 Estrella de Diego, “Vestirse de modernidad, vestirse de déco”, *Fundación Juan March* 14 mayo 2015. [<https://www.youtube.com/watch?v=QtyRnGKyXXw> consulta 05/12/2024].

13 Guillermo de Osma, “El arte y la moda” en *Yves Saint Laurent Diálogo con el arte*. Fundación Pierre Bergé-Yves Saint Laurent y Fundación Caixa Galicia, 2008, p. 17.

14 Lourdes Cerrillo Rubio, *Moda y Creatividad. La conquista del estilo en la era moderna, 1789-1929*, San Sebastián, Nerea, 2019, p. 63.

15 Estrella de Diego, *Rincones de postales. Turismo y hospitalidad*, Madrid, Cátedra, 2014, p. 45.

A pesar de estas importantes aportaciones que ya señalaban ciertos cambios no será hasta la Gran Guerra que las mujeres no rompan las invisibles cadenas del sometimiento de las normas burguesas. Lourdes Cerrillo señala el pesado sesgo decimonónico sobre la indumentaria femenina: “la moda no hará sino acusar el reflejo de una mentalidad ecléctica en la que confluían cierto idealismo romántico, deseoso de interpretar la condición femenina como la de un ser frágil, delicado e inaccesible, y un marcado pragmatismo burgués, modulador de una visión respetable, rígida y ostentosa de la mujer”¹⁴. La contienda desbarató toda la poética romántica que mantenía a las damas en el supuestamente cómodo entorno hogareño¹⁵, las mujeres tuvieron que salir a ocuparse de los cultivos, a conducir, a hacer de enfermeras, en definitiva, a participar activamente en el devenir de la sociedad. Todo había cambiado, y se necesitaban prendas ajustadas a la realidad. Sobre todo hacían falta nuevos y plurales arquetipos para que todas las mujeres tuvieran lugar (representación y cabida). Las mujeres dejaban de ser objetos para convertirse en sujetos.

Moda nueva



Georges Seurat.
Tarde de domingo en isla de la Grande Jatte, 1884-1886.
Art Institute of Chicago.

Carmen Bernárdez subrayó el papel decorativo que, hasta entonces, tuvieron las mujeres a través de la indumentaria: “en siglos pasados la ropa reinventó muchas veces la silueta de la mujer desplazando el talle arriba o abajo, marcando o reduciendo el pecho, abreviando la cintura y revalorizando las caderas y con ellas la mitad inferior del cuerpo, a modo de gran pedestal para el tronco y la cabeza, además de recinto simbólico de la fertilidad y lo femenino. Otras veces haciendo que la cabeza, revestida de pelucas y complicados tocados, ocupara casi tanto espacio hacia arriba como la falda hacia abajo. En el siglo XIX la crinolina o miriñaque definió un tipo de mujer acampanada de cintura ceñidísima gracias a un corsé que oprimía el tronco hasta producir graves desplazamientos de los órganos internos del cuerpo. Estas estructuras de ballenas, aros metálicos y crin dificultaban sus movimientos y hacían que la mujer pareciera un objeto de deseo distante, decorativo y lujoso, inútil para cualquier actividad práctica, adjudicándose claramente un rol pasivo y dependiente”¹⁶.



Diseños de Chanel en 1917.

Las mujeres *bibelot* con forma de pato como se aprecia en *Tarde de domingo en la Isla de la Grande Jatte* que George Seurat pintara en 1884-1886 daban paso, apenas treinta años después, a las mujeres contemporáneas como muestran los diseños de Gabrielle Chanel en 1917.

Enormemente enriquecido tras la guerra el guardarropa de las mujeres se había adaptado a las necesidades. La silueta ya no quedaba marcada en la cintura y en el pecho; se tendía a una morfología andrógina que se conoce como *garçonne* (*La pequeña anarquista* de Horacio Ferrer, 1934-1936) (Cat. no. 46), En el mejor de los casos se adornaban de flecos y perlas que danzaban al son del jazz (*Jazz-Band* de Santiago Pelegrín, 1928) (Cat. no. 16), adornando la figura con lo que más interesaba a la vanguardia: movimiento y dinamismo.

Respondiendo a la pregunta sobre las aportaciones más destacadas de la moda nos centraremos en Sonia Delaunay y Gabrielle Chanel. Ambas contribuyen considerablemente en los enormes avances aportados a la indumentaria femenina y de su inevitable relación con las artes plásticas, en la década de los 20 sobre todo. Delaunay estuvo profundamente ligada al simultaneísmo (y la teoría de color de Michel Eugène Chevreul), y al orfismo o cubismo órfico e incluso al futurismo. Chanel en cabio, tuvo mucho más que ver con la teoría apuntada por Adolf Loos en 1908 en *Ornamento y delito*, en la que se denostaba los excesos decorativos y de ornato y con el cubismo. Como bien apunta Guillermo de Osma el cubismo se dejó notar en la moda en el periodo aquí abordado: “Transformaciones que se producen en la moda entre el final de la primera guerra y los años 30, solo se entienden en parte por la influencia del cubismo, con la aportación de elementos de su estética como el concepto del espacio plano, en cierta manera indeterminado,

¹⁶ Carmen Bernárdez, “La sonrisa del tiempo”, en *Agatha Ruiz de la Prada. Homenajes a artistas* (cat. exp.), Valencia, IVAM, 2004, p. 87.

el dinamismo, la presencia de sus formas predominantes -el cono, el cilindro, el triángulo-, y el uso del *collage*", más aún: "A veces, como en los cuadros cubistas, el uso de planos facetados y superpuestos tiene una influencia en un tipo de traje, con una lectura múltiple de los planos del tejido e invita a construir los trajes con nuevas técnicas como el *bies*, abandonando los patrones tradicionales longitudinales o transversales como hará Madeleine Vionet".¹⁷

Desde su primera tienda de sombreros abierta en Deauville en 1913, Gabrielle Chanel trastocó todo lo que tuviera que ver con moda, tejidos, volúmenes, géneros, clases. Quizás su condición de huérfana le hizo estar siempre fuera del modelo establecido y sentirse cómoda a contracorriente. Sea como fuere, introdujo en la moda cotidiana prendas de vestir como los jerséis de lana, habitualmente usados por la clase obrera como ropa interior. Lo mismo ocurrió con la camisa blanca de los pescadores, los pantalones para que las mujeres montaran cómodamente a caballo, los sombreros ligeros y de ala corta y los cárdigan considerados como prenda de deporte.

Los materiales también vieron su uso alterado. Aquellas corrientes como el punto de algodón y la lana fueron incluyéndose en la elaboración de prendas que no se ajustaban al cuerpo y eran lo suficientemente ligeras para dejar moverse a las mujeres con total libertad.

Dando una vuelta de tuerca, Gabrielle Chanel acertó, en los primeros años de la década de los 20, definitivamente la falda hasta la rodilla. Con ello estableció una suerte de consenso de moda con el conocido como "largo Chanel", vigente aún en la actualidad y convertido ya en signo y símbolo de la moda.

El lujo chillón y artificial de las décadas anteriores daba paso a la sobriedad y comodidad, que en los casos más frívolos llevaban a Chanel a presentar sus conjuntos de punto con dibujo *Jacquard*, haciendo un guiño a las propuestas plásticas geométricas tan de moda entonces. Geometría que también se dejó notar en el frasco y el *packaging* del perfume que sacó en 1921 con el nombre de *N°5*. Un perfume "con un formato en el que todo era nuevo: el olor, el envase y el nombre"¹⁸. Es evidente que no solo fue una diseñadora de moda sino una hábil mujer de negocios que supo captar la esencia de las sociedades de consumo.



Chanel a finales de los años 20.

En 1926 *Vogue* se hacía eco del "Little black dress"; fondo de armario desde entonces de la mayoría de las mujeres. El magazine lejos de equivocarse lo presentaba como el vestido que todo el mundo llevaría en el futuro, vestido útil para cualquier ocasión dependiendo de los complementos. Vestido convertido en objeto racionalista, su utilidad tomaba la delantera dejando lo superfluo al margen. Como diría Mies van der Rohe: "Dios está en los detalles", cosa que bien sabía Gabrielle, ya convertida en Coco Chanel, que adornaba lo sencillo mejor que nadie: con perlas.

¹⁷ Guillermo de Osma, Op. Cit., p. 20.

¹⁸ Lourdes Cerrillo Rubio, Op. Cit., p. 138.

Llegados a este punto, sería injusto seguir sin hacer mención a la importancia de los *Ballets Rusos* en el devenir de la moda femenina. Bien es cierto que lo exótico ya había llamado la atención de los creadores; en 1903 Pierre Poiret creaba ya un abrigo con inspiración del kimono japonés, turbantes indios, pantalones tipo turco... pero la influencia de estos ballets fue muy relevante. Tanto Delaunay como Chanel hicieron vestuarios para Diaghilev, aunque debemos reconocer que Chanel optó por el moderno *look* deportivo para el vestuario de *El tren azul* en 1924.

La colaboración entre Sonia Delaunay y Diaghilev supuso el decorado y el vestuario del *ballet Cleopatra* en 1918, que cosechó tal éxito en Londres que el Liceo de Barcelona le encargó el vestuario de *Aída* en 1920. La exposición que aquí nos ocupa presenta *Femme à l'ombrelle* de 1914 (Cat. no. 3) en la que Sonia Delaunay plantea todos los aspectos de la modernidad: movimiento y dinamismo en una figura que más que parecer moverse, está bailando. La silueta presenta una túnica cuya base son los hombros y no ciñe la tela al cuerpo ni singulariza la cintura. El rostro dibujado en clave abstracta parece querernos indicar una identidad *otra*, no aborda una mujer sino todas las mujeres. Las mujeres se sentían libres para bailar. Parece que la libertad alejaba a las mujeres del frío simbólico que apuntaba Ana Martínez.



Sonia Delaunay.

Nos ocupamos aquí únicamente de la estancia de Delaunay en España, no solo porque a partir de su exposición *Abstraction-Création* en la galería Zack París en 1932 comenzó a centrarse exclusivamente en la pintura, sino porque como decía Richard Riss: "Las obras realizadas en esa época, en especial las de Sonia Delaunay, figuran entre las más importantes de su carrera".¹⁹

Casada en segundas nupcias con Robert Delaunay en 1910, la Primera Guerra mundial los sorprendió en España donde pasaban unos días con Diego Rivera y Ángel Zárramaga. En 1915 se instalaron en Portugal pero en 1917 regresaron a España, más concretamente a Madrid.

En 1918 Sonia Delaunay abrió *Casa Sonia*, tienda de moda y decoración, en la calle Columela, 2 "donde Isabel Dato, los Urquijo, la Duquesa de Parcent, el pintor Coco de Madrazo, primo de Fortuny e íntimo de Proust, la Marquesa de Portago, la Marquesa de Bermejillo y tantos otros personajes de la alta sociedad o de los círculos artísticos comprarán y se entusiasmarán por sus telas y vestidos simultáneos, bordados, tapices, sombreros, bolsos, sombrillas y lámparas."²⁰ El éxito de la tienda fue tan considerable que abrió sedes en Bilbao, San Sebastián y Barcelona. "Mientras algunos pintores españoles emigraban a París en busca de éxito, es lícito creer que los años madrileños de los Delaunay, abrieron, en cierto modo, España al arte moderno"²¹ asegura Riss.

19 Richard Riss, "La Vanguardia en España", en *Sonia & Robert Delaunay*, Barcelona, Manuel Barbié, 2006, p. 7.

20 Guillermo de Osma, *Op. Cit.*, p. 22.

21 Richard Riss, *Op. Cit.*, p. 13.



Sonia Delaunay.
Echarpes et chapeaux, 1921.

La intimidad que requiere la creatividad se manifiesta en Sonia Delaunay de un modo muy hermoso. Su primera creación textil nace de una *labor* que hace para su hijo Charles utilizando la técnica del *patchwork*²². Ella misma interpretaba esta creación como su primera obra abstracta.

La idea de collage es transversal en las creaciones de Delaunay que combinaba materiales indiscriminadamente para conseguir los volúmenes y colores deseados. Lanas y sedas conviven con bordados y pieles, siempre en clave geométrica y bajo los parámetros de modernidad: sombreros encasquetados hasta los ojos cubriendo un corte de pelo a lo *garçonne*, faldas a la altura de la rodilla y cinturas y pecho sin marcar.

No podemos olvidar la importancia de los colores para Sonia Delaunay que en clave simultaneísta tenía claro que el uso y orden de estos influye en su percepción. Jugando magistralmente con la abstracción geométrica y los colores vibrantes y primarios libera lo establecido en relación al color como bien recoge Guillermo de Torre: "El color ya no vive aprisionado entre los cuatro barrotes de un cuadro, sino que desciende al suelo, se mete en nuestros bolsillos sentimentales, se adhiere a nuestros trajes, baila en las paredes, ríe bajo las pantallas y nos mira descaradamente desde el techo".²³

Consecuencias nuevas

Las consecuencias se hacen evidentes. Lo nuevo se impone radicalmente, por desconocido que sea, a través de las propuestas aquí planteadas. Chanel revolucionó todos los cánones de la moda siguiendo lo que Simone de Beauvoir afirmó en 1949 en *Le Deuxième sexe*: "la mujer no nace, se hace". Coco Chanel concibió una mujer moderna, sexuada, libre, deportista, social y dueña de sí misma.

Sonia Delaunay sustituyó los serios y sobrios colores utilizados en la moda hasta entonces por colores vivos y vibrantes. Además, partió de la idea cubista de *patchwork*, técnica utilizada por las clases menos privilegiadas para reaprovechar trozos de telas ya inservibles por sí mismos. La metáfora de utilizar lo que no sirve, lo que no está en el relato, con el fin de crear nuevos discursos tiene mucho que ver con lo ocurrido en estas décadas del siglo XX. Las mujeres tomaron las riendas de su propia indumentaria, ese amor de madre protector que cita Ana Martínez se convertía en la confianza necesaria para crear nuevos espacios de emancipación.

Seguramente las consecuencias de aquellas corrientes creadoras y liberadoras, tengan más recorrido del que parece ¿Cómo se hubiera dado la Revolución Liberal planteada por los situacionistas en 1968 sin el avance de aquella generación de mujeres? ¿Dónde se encontraría el feminismo actual sin las aportaciones y cambios planteados en los años 20?

²² Técnica que tiene mucho de cubismo, orfismo... parafraseando a André Breton, si algo tiene la vanguardia es que cambia el fondo de la forma.

²³ Guillermo de Torre, *El arte decorativo de Sonia Delaunay*, Alfar, no. 35, diciembre 1923, p. 160.

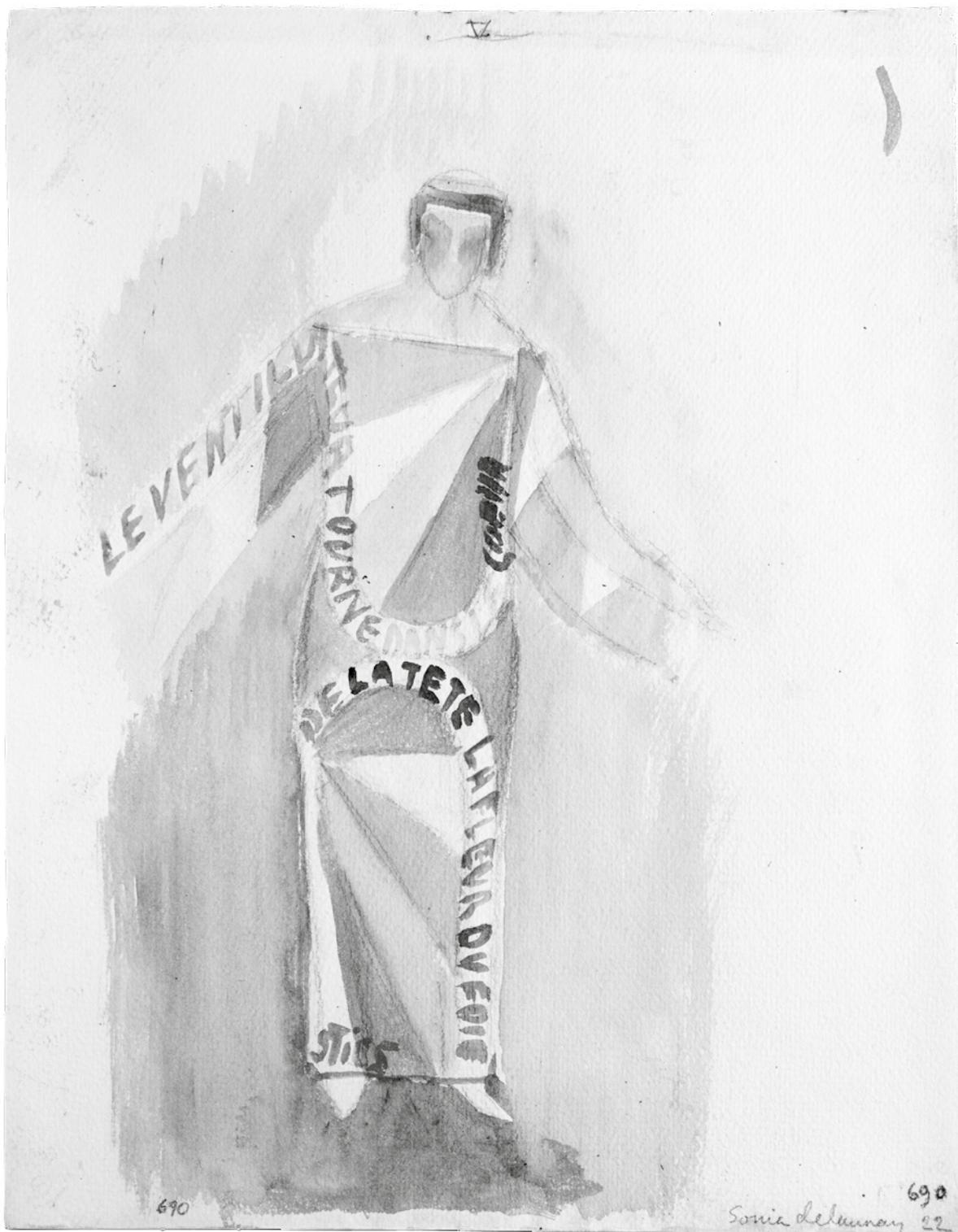


Las hijas de los Marqueses de Urquijo con diseños de Casa Sonia. Madrid 1920.

¿En qué situación se encontrarían los derechos de las minorías si no hubiera existido un periodo de roturas de consensos y creación de relatos más plurales? Más aún ¿Cómo hubiera sido posible la Revuelta de Stonewall en 1969 y los consiguientes logros del colectivo LGBTQ+ sin el ensanchamiento social que aportaron las mujeres de este periodo? No olvidemos que como bien contaba Maruja Mallo, el insulto recibido por cruzar la Puerta de Sol sin sombrero, era el de "¡¡maricones!!" ²⁴ en los mismos años en los que Victorina Durán, en secreto, daba rienda suelta a su creatividad en su *Cuaderno* (inédito hasta ahora) de dibujos lésbicos (Cat. no. 29) y Pere Pruna pintaba *Personajes y Bicicletas* con claros tintes homoeróticos (Cat. no. 25).

En definitiva, parece que no exageramos si aseveramos que las consecuencias de los logros conseguidos por las mujeres de aquellas dos décadas fueron la base de las sociedades contemporáneas. Las mujeres supieron convertir la sensación de frío que produce la animadversión, de la que habla Ana Martínez, en confianza y empoderamiento. El deshielo acababa de comenzar ●

²⁴ Tània Balló, *Las sinsombrero. Las pensadoras y artistas olvidadas de la generación del 27*, Barcelona, Espasa, 2023, p. 17.



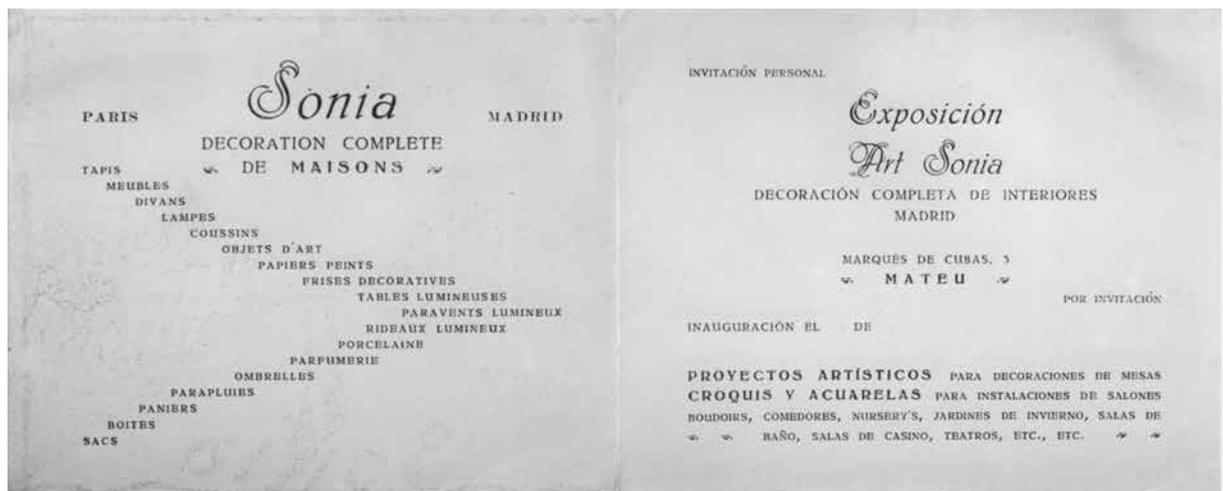
Sonia Delaunay. *Robe-poème: Le ventilateur tourne dans le coeur de la tête la fleur du foie... stics*, 1922
Acuarela con un poema de Tristan Tzara.

Correspondencia Delaunay - Guillermo de Torre

Sonia y Robert Delaunay



Invitación para la apertura de la galería de arte *Sonia* en la madrileña calle Barquillo. No hemos podido confirmar que se llegara a abrir esta sede; Sonia Delaunay había abierto en junio de 1919 una tienda en la calle Columela 2, que cerrará a su regreso a París en 1921.



Entre diciembre de 1920 y los primeros meses de 1921, Delaunay hizo una presentación de su obra en el Salón Mateu de la librería homónima, en Marqués de Cubas 3, Madrid.

Viernes¹

Mi querido Guillermo!

Muchas gracias por su libro y por su pequeña nota, venimos de librar una batalla que ha durado varios meses pero que ha terminado con un triunfo por el arte moderno; en París estamos muy ocupados. Tenemos

un enorme!!! trabajo, pero pensamos de vez en cuando en nuestros amigos de Madrid. Vendría usted a las artes decorativas², es un bello espectáculo que necesitaría de un viaje suyo. Se pueden ver cosas de todos los países. Preparo una exposición para París los puentes y las estaciones totalmente simultánea. Escriba a Eugen Rentsch Verlag Erlenbach-Zurich para que le mande los "Kunstismen"³ y así pueda mencionarlo a la prensa de Madrid y a los libreros. Cuándo publica su libro sobre destrucción y C.⁴ Es el momento, escriba pues a este editor sobre esto.

Dónde está Ramon?

Bien vuestro amigo

R. Delaunay

Comunique esta foto y artículo con sus argumentos a la prensa de Madrid, aquí toda la prensa habla de ello.



1 Carta enviada en 1925. La boutique *Simultanée* abre para la *Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas* de París en 1925 en el puente Alexandre III, de ahí se mudará al 19, Bvd. Malesherbes donde permanecerá abierta hasta su cierre definitivo h. 1927.

2 Se refiere a la *Exposition Internationale de Arts Décoratifs et Industriels Modernes* celebrada en París de abril a octubre de 1925 y que da nombre al Art Déco.

3 Se refiere a *Kunstismen 1914-1924*, Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zurich, 1925. Uno de los primeros y mejor documentados libros sobre las Vanguardias editado por El Lissitzky y Hans Arp.

4 "*Destrucción y construcción. El arte de Delaunay* fue un proyecto de libro iniciado en 1920 pero que nunca se llegó a publicar completo. Una parte se publicó en 1920 en la revista *Reflector*.

Amigo Torre,
Je viens de recevoir cette invitation, avec prière de vous la remettre. Mon mari me prie aussi de vous demander aussi de publier ça dans des journaux de Madrid.
Je lui ai communiqué votre désir d'être représentant en Espagne. Je lui ai dit qu'ils vous écrivent leur décision.
Je pense partir ces jours-ci à Paris pour revenir très prochainement et ouvrir ma galerie pour fin février, donc votre conférence est la bienvenue.
Je tâcherai avant de partir décider tout pour notre catalogue et vous en ferai part.
Dites moi, si vous avez

quelque commission pour Paris.
Mettez moi au courant si vous avez encore des documents du congrès, je n'en ai pas d'autres pour le moment, mais de Paris peut être ou pourrait vous en envoyer davantage. En tout cas il faut faire de la propagande ici dans les bons journaux.
Amities pour tous
S. Delaunay

Amigo Torre*,

Acabo de recibir esta invitación con el ruego de transmitírsela. Mi marido me ruega también pedirle, que la publique en los periódicos de Madrid.

Le he comunicado su deseo de ser representante en España. Le he dicho que le escriban con su decisión.

Pienso ir estos días a París para volver muy próximamente y abrir mi galería a finales de febrero, así que su conferencia es bienvenida.

Antes de partir trataré de decidir todo para nuestro catálogo y os tendré al corriente.

Dígame si tiene algunos encargos para París,

Manténgame al corriente si todavía quiere los documentos del congreso, no tengo otros de momento. Pero desde París podríamos quizás enviarle más.

En cualquier caso, hay que hacer propaganda en los buenos periódicos.

Saludo amistoso para usted

*Carta enviada hacia 1925

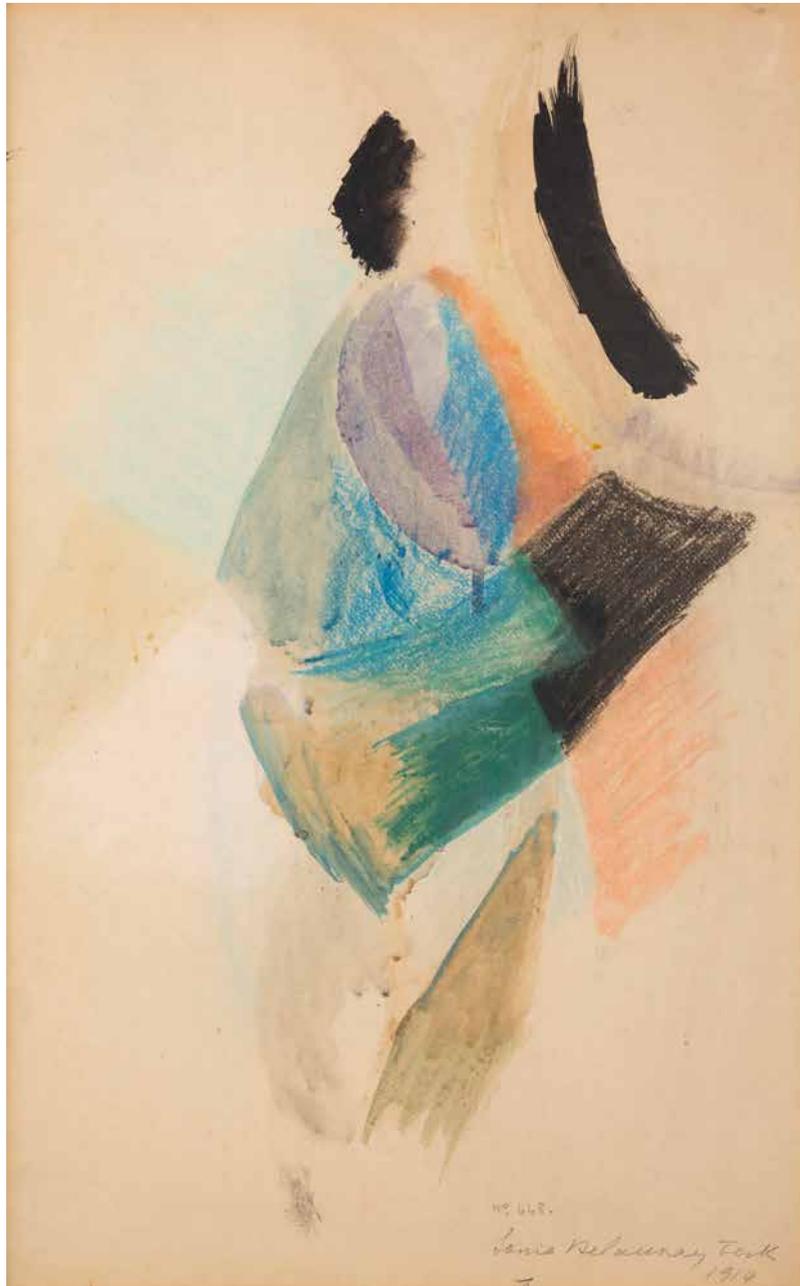
S. Delaunay

josé **alemany** 192
manuel **ángeles ortiz** 118~119
jesús **angulo bielsa** 187
antonio **arissa** 189
enrique **aznar** 186
rafael **barradas** 109
pitti **bartolozzi** 145
ramón **batlles** 188
luis **berdejo** 135
maría **blanchard** 121~131
francisco **bores** 152
norah **borges** 128
alfonso **buñuel** 27
josé **caballero** 148
artur **carbonell** 142
luis **castellanos** 178
agustí **centelles** 191
salvador **dalí** 111~169
sonia **delaunay** 106~107
óscar **domínguez** 172~173
victorina **durán** 72~75 · 85~136 · 137
luis **fernández** 179
roberto **fernández balbuena** 134~143
horacio **ferrer** 147
esteban **francés** 162
gabriel **garcía maroto** 140
marga **gil roësset** 126
albert **gleizes** 110
emili **godes** 191
julio **gonzález** 105~180~181
roberta **gonzález** 182~183
juan **gris** 114~115~117
raoul **hausmann** 190
hipólito **hidalgo de caviedes** 133
marcel **jean** 172
nicolás **de lekuona** 160~161
maruja **mallo II**~125
joan **massanet** 170
joan **miró** 174
josé **moreno villa** 158~159
alfonso **de olivares** 153
benjamín **palencia** 149~164 · 167
joaquín **peinado** 150~151
santiago **pelegrín** 123
timoteo **pérez rubio** 141
francis **picabia** 108
pablo **picasso** 113
ángel **planells** 171
alfonso **ponce de león** 138
pere **pruna** 132
mariano **rodríguez orgaz** 67~163
olga **sacharoff** 127
ángeles **santos** 17~144
eudald **serra** 175
delhy **tejero** 145
esteve **terradas** 185
josé de **togores** 156~157
joaquín **torres-garcía** 177
adriano **del valle** 129
daniel **vázquez díaz** 15
rosario **de velasco** 139
hernando **viñes** 154~155

Obras en exposición



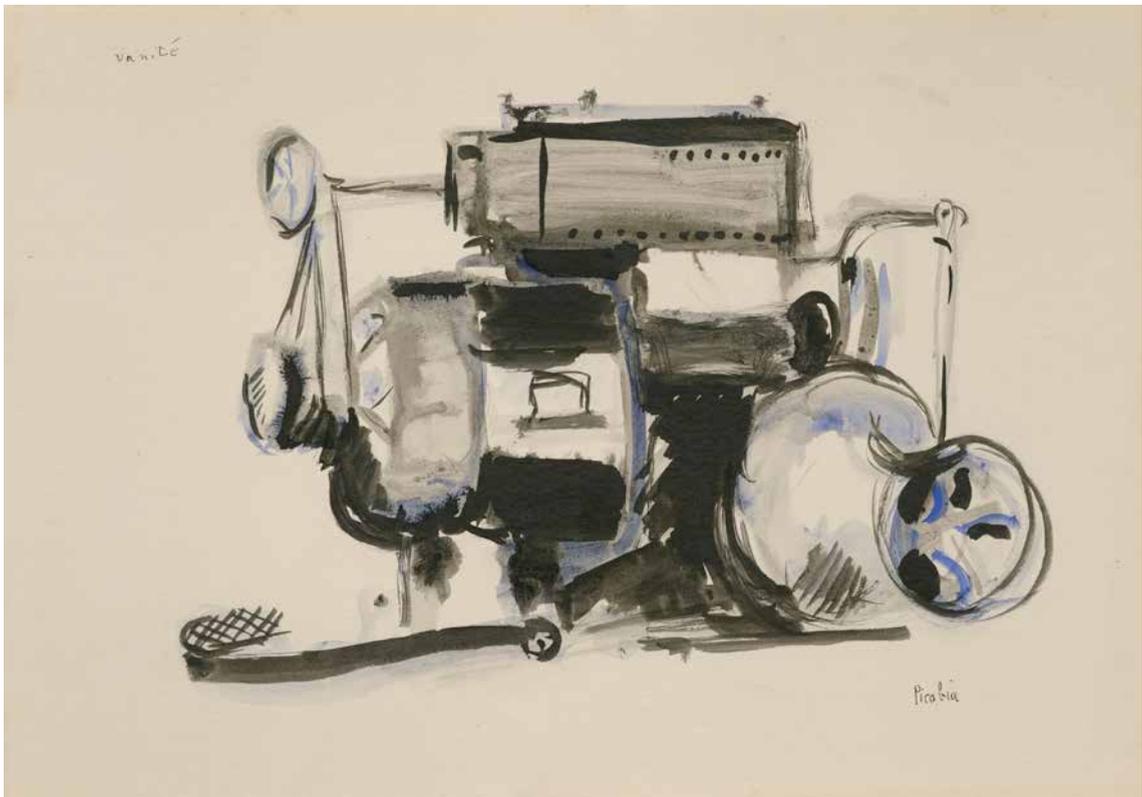
1. **Julio González.** Jeune fille avec grappe de raisins, 1914. Bronze repujado. Ø 30 cm



3. **Sonia Delaunay. Femme à l'ombrelle (recto) / Contrastes simultanés (verso)**, 1914. Gouache, acuarela, tinta china y pastel sobre cartulina. 50 x 32 cm



4. **Sonia Delaunay.** *Album*, 1916. Gouache sobre papel. 32.5 x 25 cm



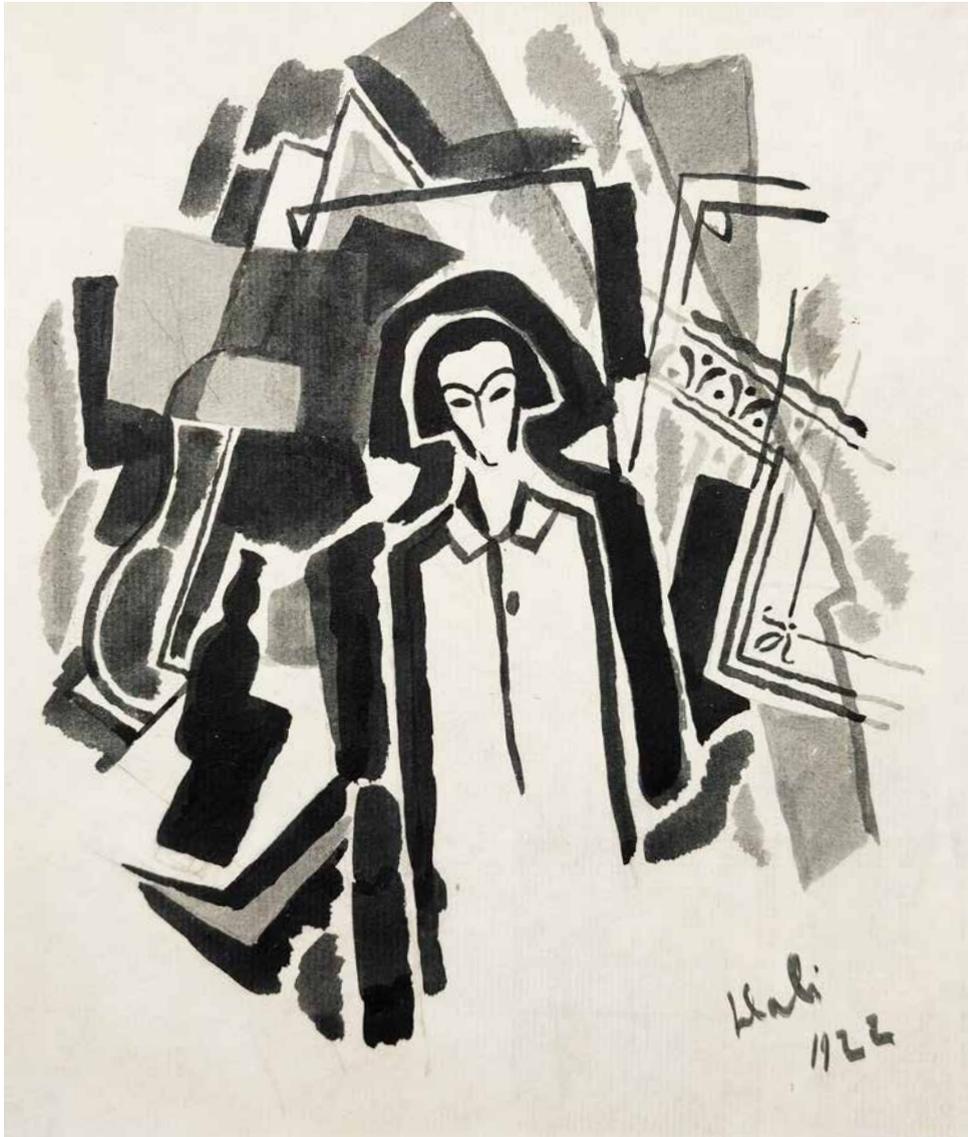
5. **Francis Picabia.** Vanité, 1916-19. Tinta china y acuarela sobre papel. 28.5 x 40.5 cm



6. **Rafael Barradas.** Interior de café, 1918-19. Óleo sobre cartón. 29 x 33.5 cm



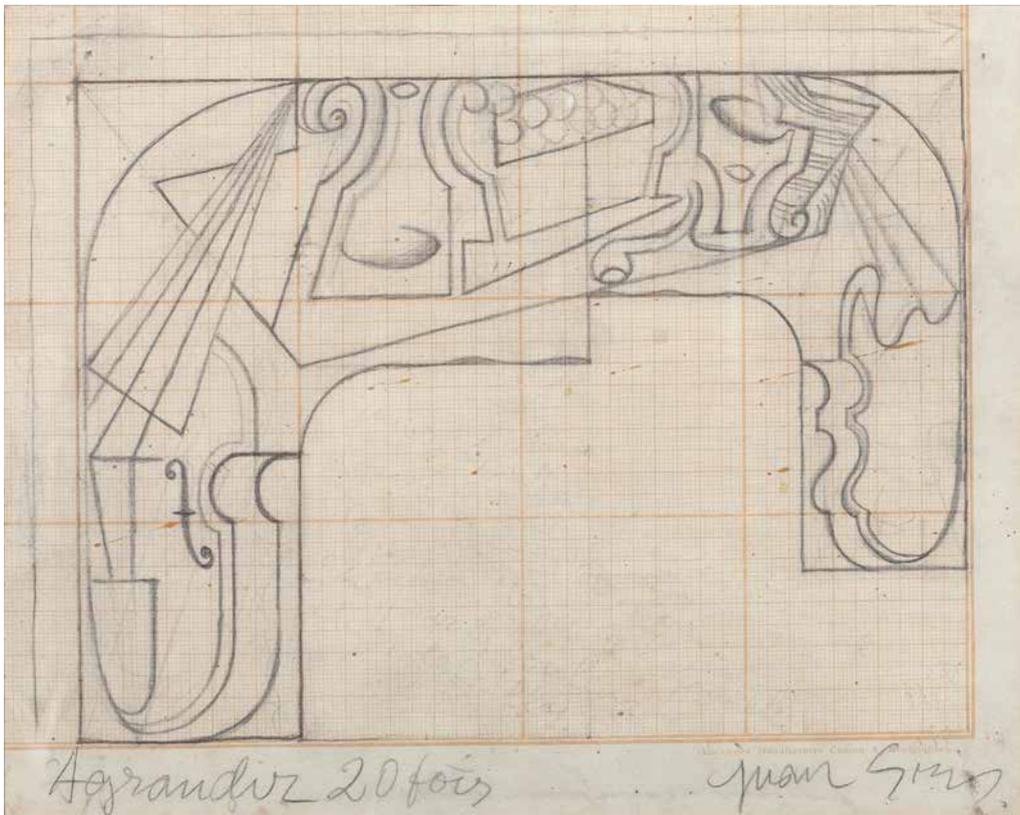
7. **Albert Gleizes.** Juliette à sa toilette dans la maison Louée par Picabia, 1916. Tinta china, lápiz y gouache sobre papel. 30 x 23 cm



8. **Salvador Dalí.** Autorretrato, 1922.
Tinta sobre papel; al dorso dibujo a tinta. 21.5 x 18 cm



9. **Pablo Picasso.** *Compotier, bouteille et paquet de cigarettes*, 1922.
Óleo sobre lienzo. 35.5 x 46.5 cm



10. **Juan Gris.** Composición teatral para los *Ballets Russes*, h. 1921-23.
Lápiz sobre papel. 18.5 x 23 cm



11. **Juan Gris**. **Le paquet de tabac**, 1924. Óleo sobre lienzo. 22.5 x 33 cm



12. **Juan Gris**. *Devant la baignoire*, 1925. Óleo sobre lienzo. 65 x 50 cm



13. **Manuel Ángeles Ortiz. Mujer cubista, 1923.**
Lápiz sobre papel. 32.5 x 22 cm



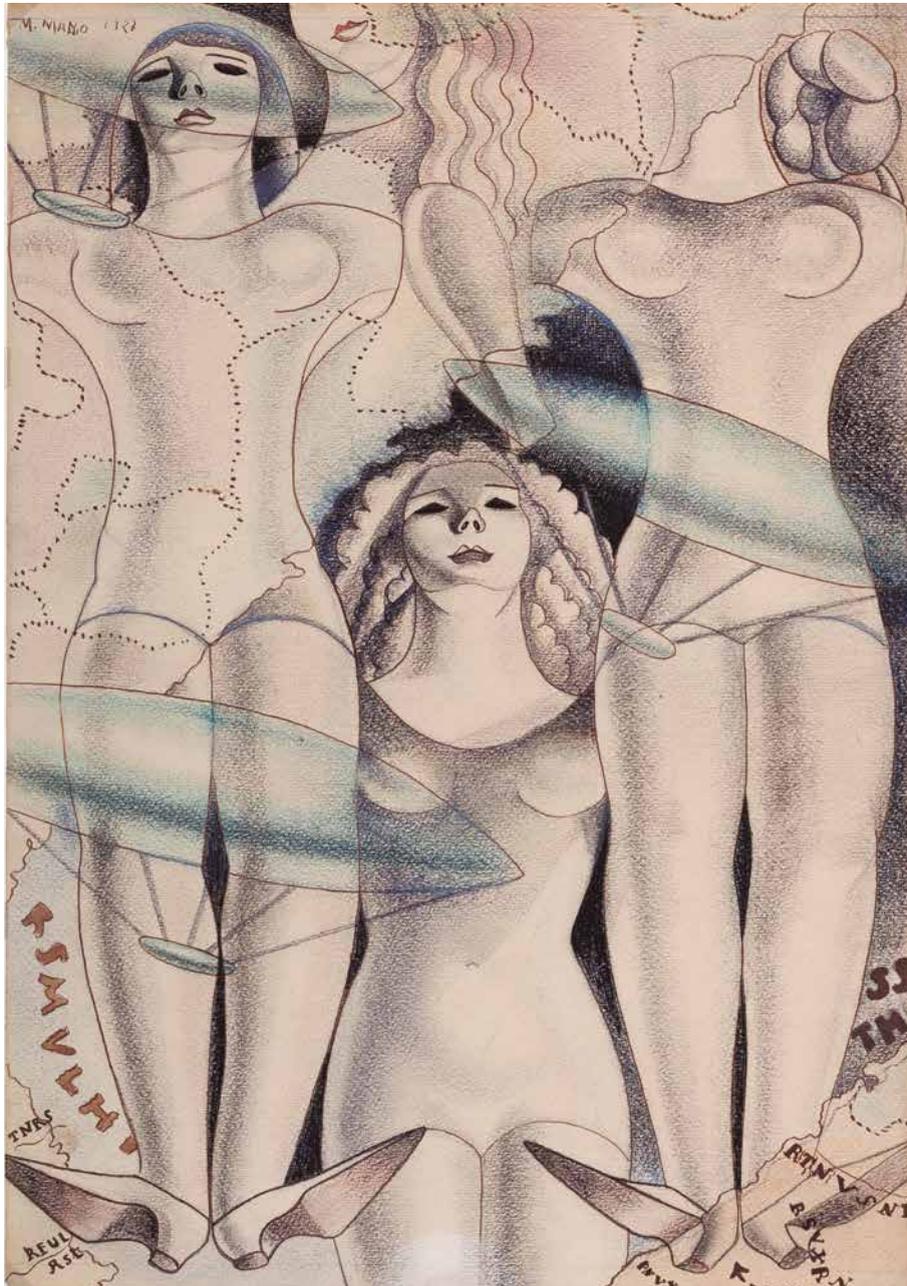
14. **Manuel Ángeles Ortiz**. Bodegón a la mandolina, 1926.
Óleo sobre lienzo. 41 x 27 cm



15. **María Blanchard**. Bodegón oval - naturaleza muerta con peras, 1925. Óleo sobre lienzo. 97 x 110 cm



16. **Santiago Pelegrín.** **Jazz-Band**, 1928. Óleo sobre lienzo. 79.5 x 63.5 cm



17. **Maruja Mallo**. Estampa, 1927.

Tinta china, lápices de color y acuarela sobre papel. 45.5 x 31.5 cm



18. **Marga Gil Roësset.** Adán y Eva expulsados del Paraíso, h. 1924.
Escayola patinada. 35 x 24 cm



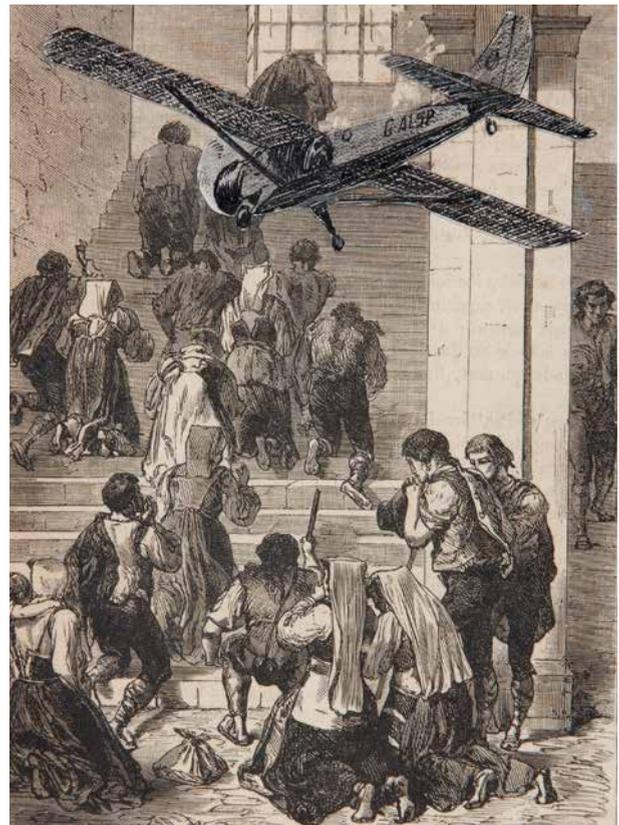
19. **Olga Sacharoff.** *Jardin zoologique*, h. 1925. Óleo sobre tabla. 70 x 100 cm



20. **Norah Borges**. Herbario, 1932. Collage y acuarela sobre papel. 32 x 32.5 cm



21. **Adriano del Valle.**
A la rueda rueda Catalino, h. 1934.
Collage sobre papel. 18 x 16 cm



22. **Adriano del Valle.** **Con el nuevo Loplop el pueblo recupera la devoción**, h. 1930-35.
Collage sobre papel adherido a cartón. 16 x 12 cm



24. **María Blanchard.** *La gourmandise*, 1924. Óleo sobre lienzo. 116 x 73 cm



25. **Pere Pruna.** Personajes y bicicleta, 1920. Óleo sobre lienzo. 116.5 x 81 cm



26. **Hipólito Hidalgo de Caviedes.** **Gimnasta**, h. 1930. Óleo sobre lienzo. 98 x 76 cm



27. **Roberto Fernández Balbuena**. **Desnudo**, 1927. Óleo sobre lienzo. 63 x 75 cm



28. **Luis Berdejo**. **Mujer peinándose**, 1934. Óleo sobre lienzo. 143 x 116 cm



29. **Victorina Durán.** Álbum de dibujos, 1930-35.

18 páginas con dibujos a lápiz, tinta, carboncillo y clarión sobre papel. 24 x 36 cm cada hoja



33. **Victorina Durán. Desnudo**, 1930-35.
Tinta y carboncillo sobre papel
29.5 x 23.2 cm



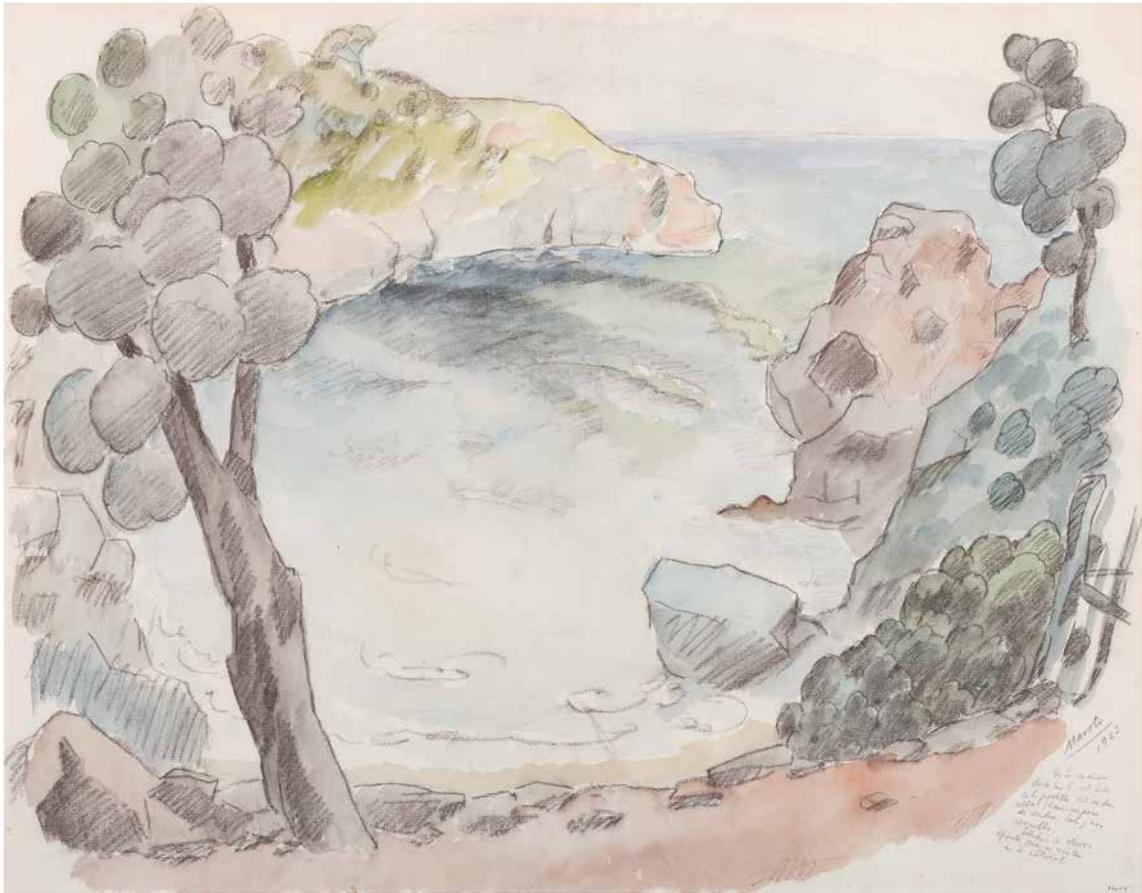
34. **Victorina Durán. Desnudo**, 1930-35.
Tinta y carboncillo sobre papel
29.5 x 23.2 cm



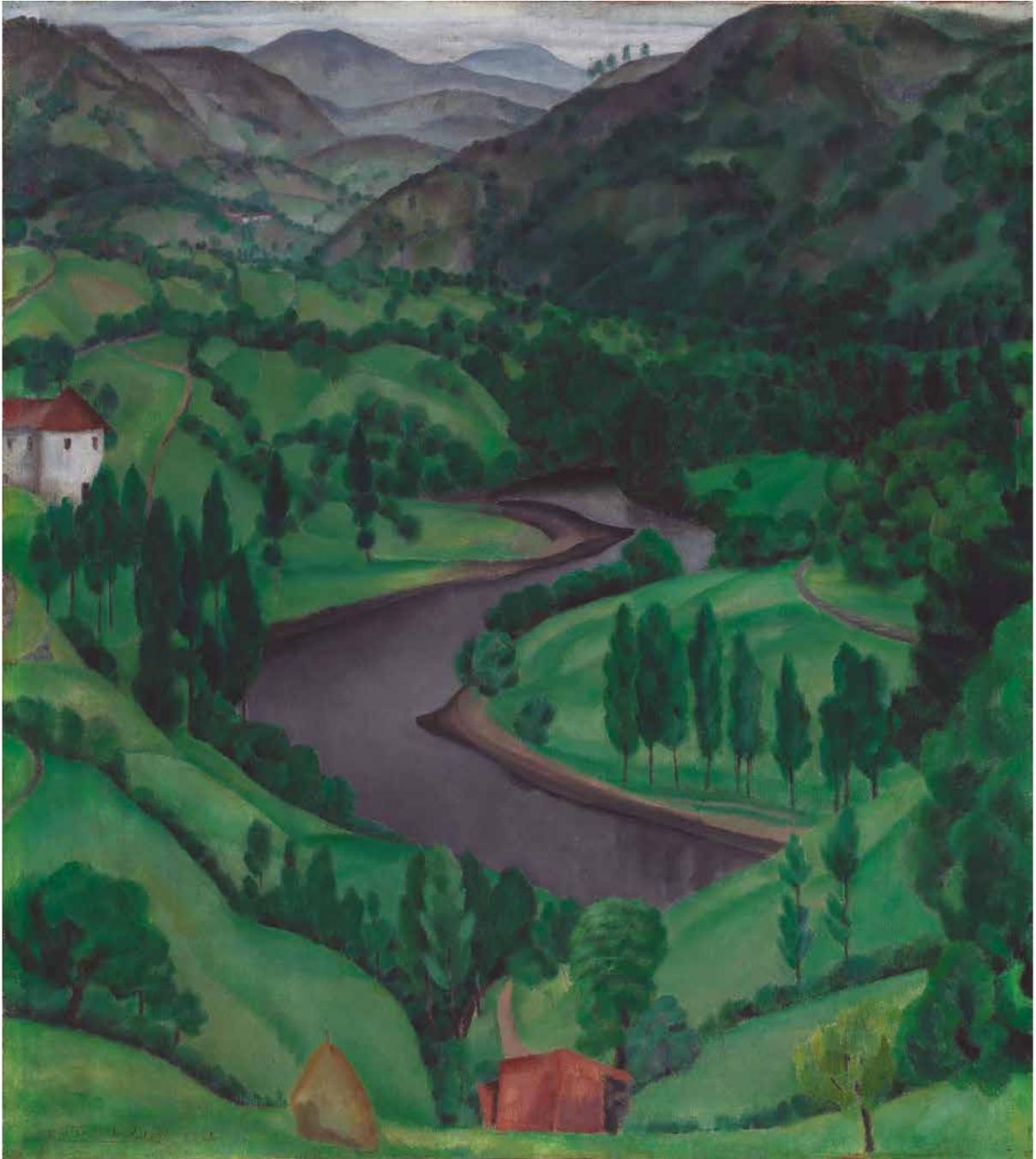
37. **Alfonso Ponce de León.** **Velador chino**, 1928. Óleo sobre tablex. 55 x 45 cm



38. **Rosario de Velasco.** Retrato del doctor Luis de Velasco, h. 1933. Óleo sobre lienzo. 114 x 84 cm



39. **Gabriel García Maroto**. Cala mallorquina, 1923. Acuarela y carboncillo sobre papel. 47 x 60 cm



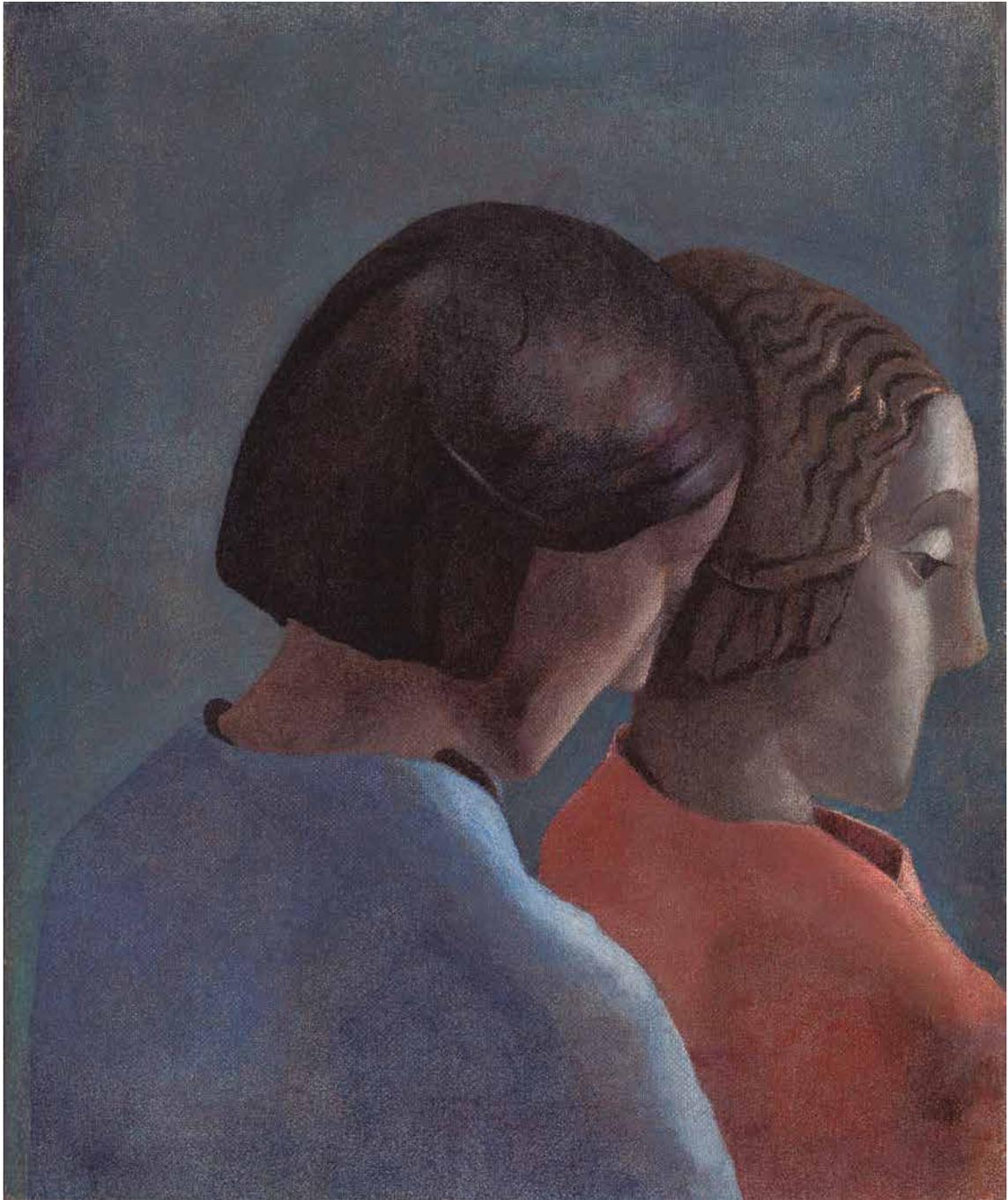
40. **Timoteo Pérez Rubio**. **Río Carbonero**, 1928. Óleo sobre lienzo. 90.5 x 80 cm



41. **Artur Carbonell**. **Bodegón**, 1930. Óleo sobre lienzo. 46 x 39 cm



42. **Roberto Fernández Balbuena**. Cactus, h. 1939. Óleo sobre lienzo. 49 x 46.5 cm



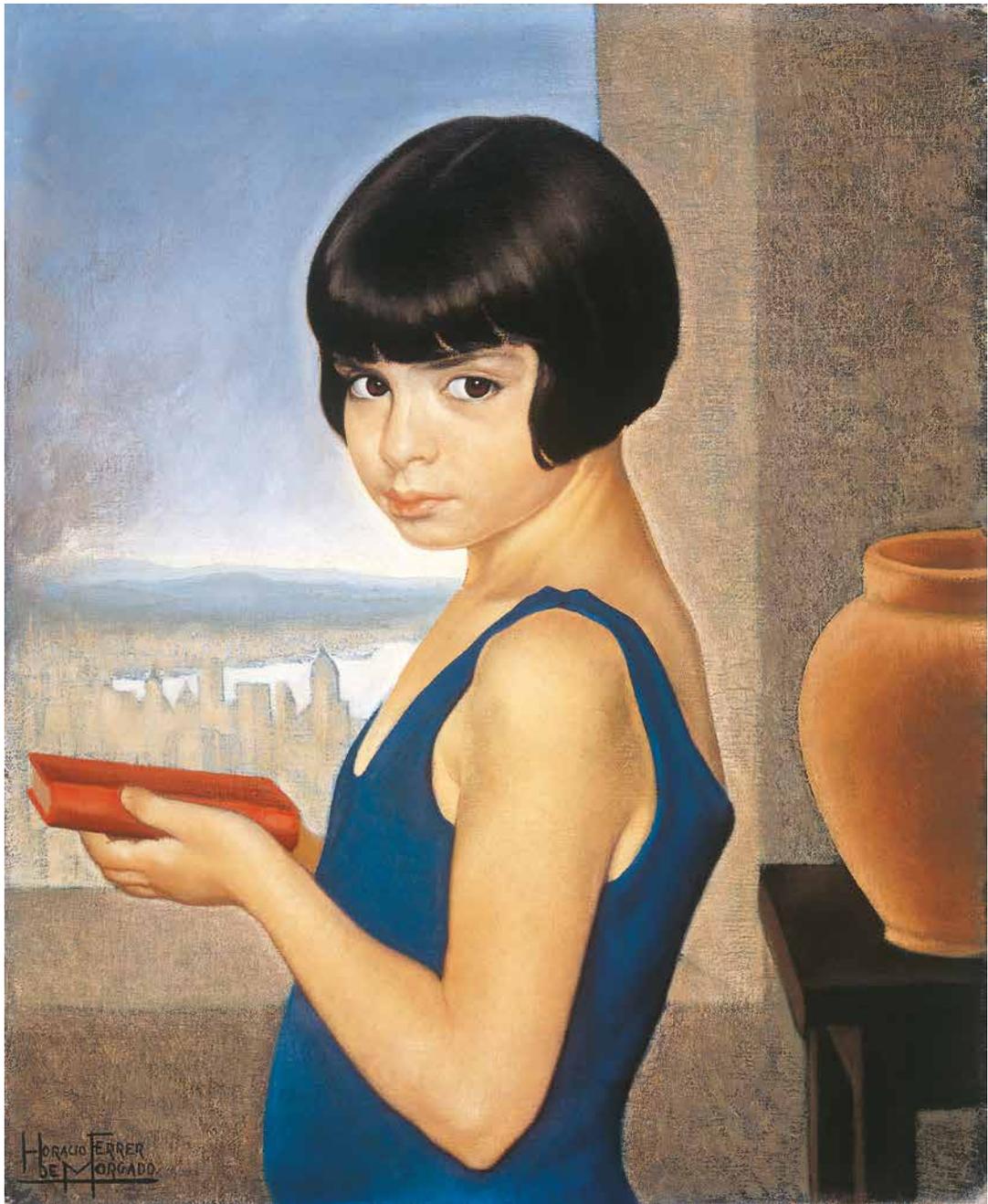
43. **Ángeles Santos.** Niñas, h. 1930. Óleo sobre lienzo. 43.5 x 53.5 cm



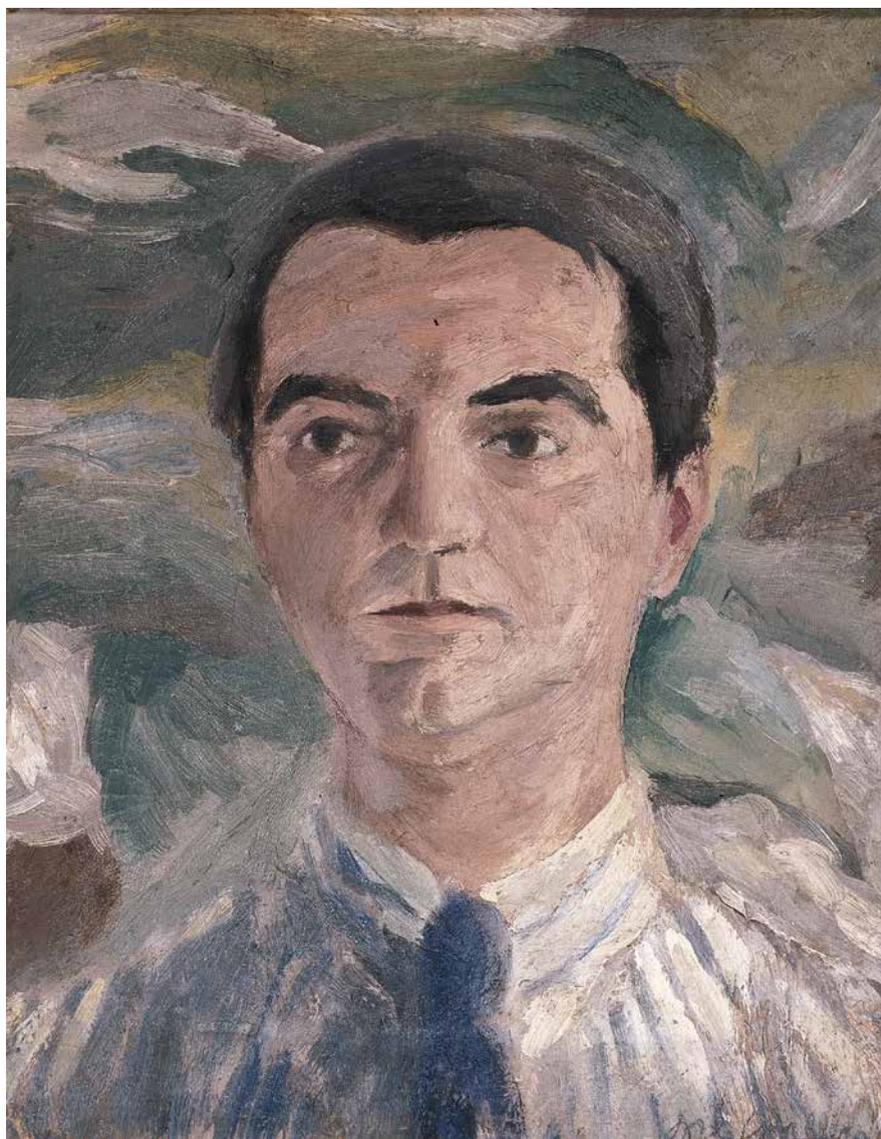
44. **Delhy Tejero. Fiesta de Reyes, 1933.**
Pluma, pincel, tinta china y aguadas de tinta china sobre papel. 19.6 x 13.4 cm



45. **Francis (Pitti) Bartolozzi. Marinero, 1938.**
Técnica mixta sobre papel. 35 x 27 cm



46. **Horacio Ferrer.** *La pequeña anarquista*, h. 1934-1936. Óleo sobre lienzo. 61 x 50 cm



47. **José Caballero.** Retrato de Lorca, 1935.
Óleo sobre lienzo pegado a tabla. 39.5 x 31 cm



48. **Benjamín Palencia.** **Bodegón**, 1927. Óleo sobre tela. 35.5 x 50 cm



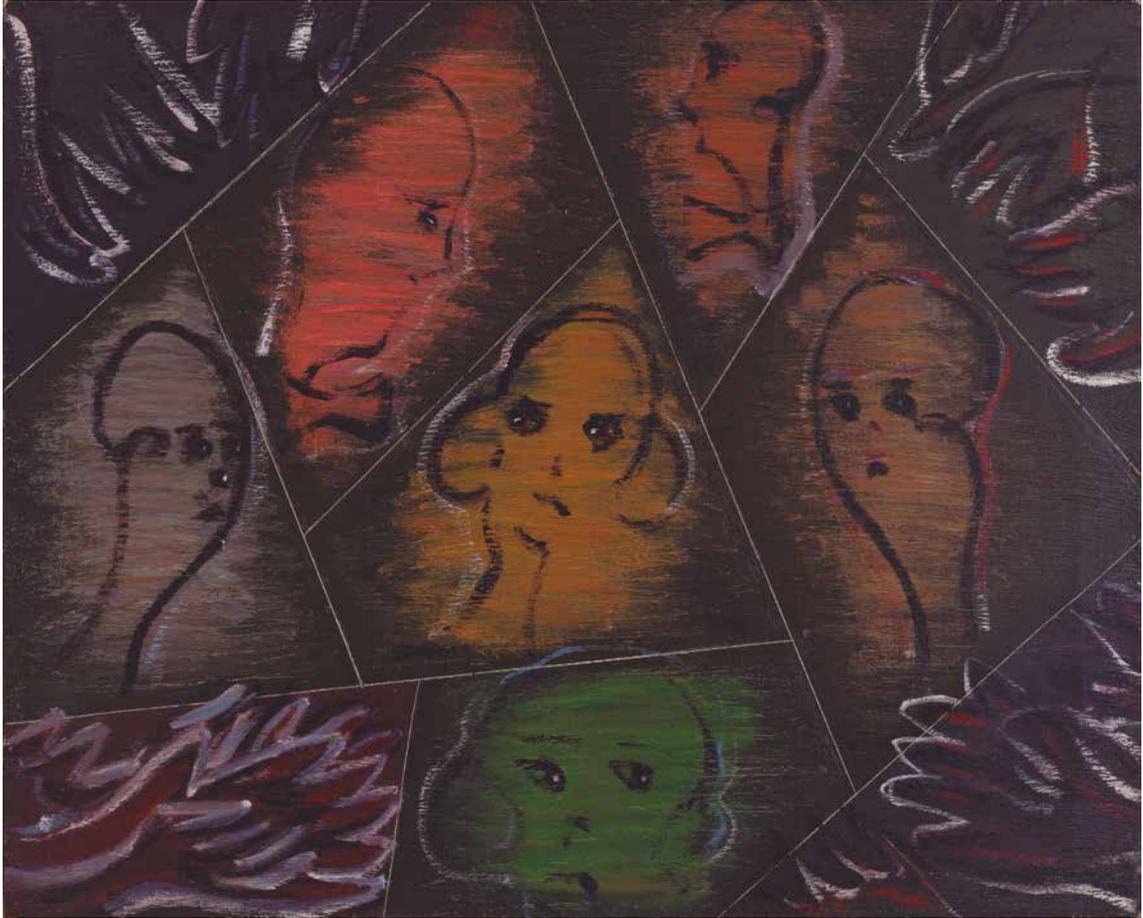
49. **Joaquín Peinado**. *Naturaleza muerta con frutero*, 1928. Óleo sobre lienzo. 81 x 100 cm



50. **Joaquín Peinado.** El jarrón que tuvo flores, 1926. Óleo sobre lienzo. 97 x 130.5 cm



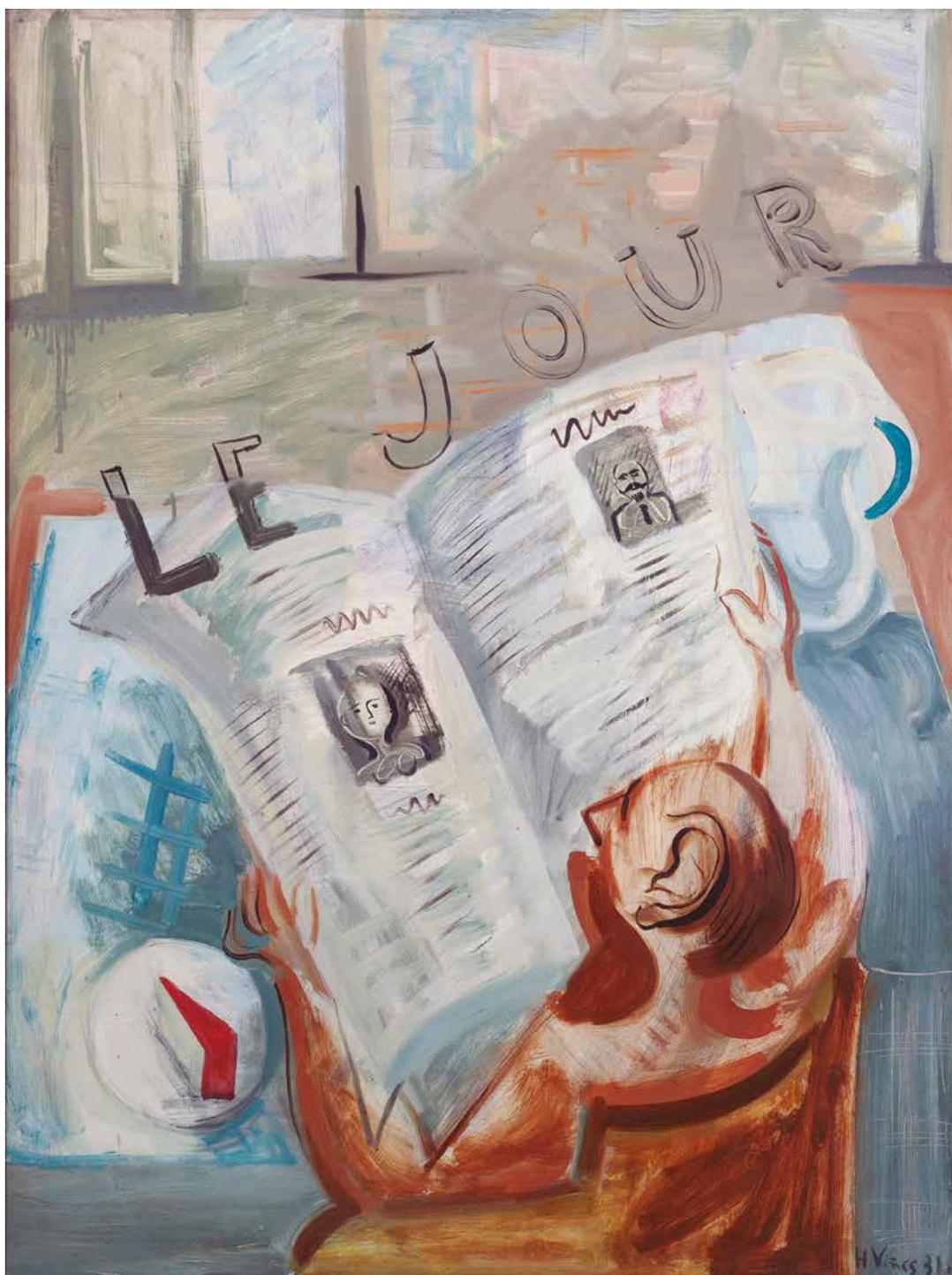
51. **Francisco Bares**. Sin título, 1929. Óleo sobre lienzo. 65.5 x 81 cm



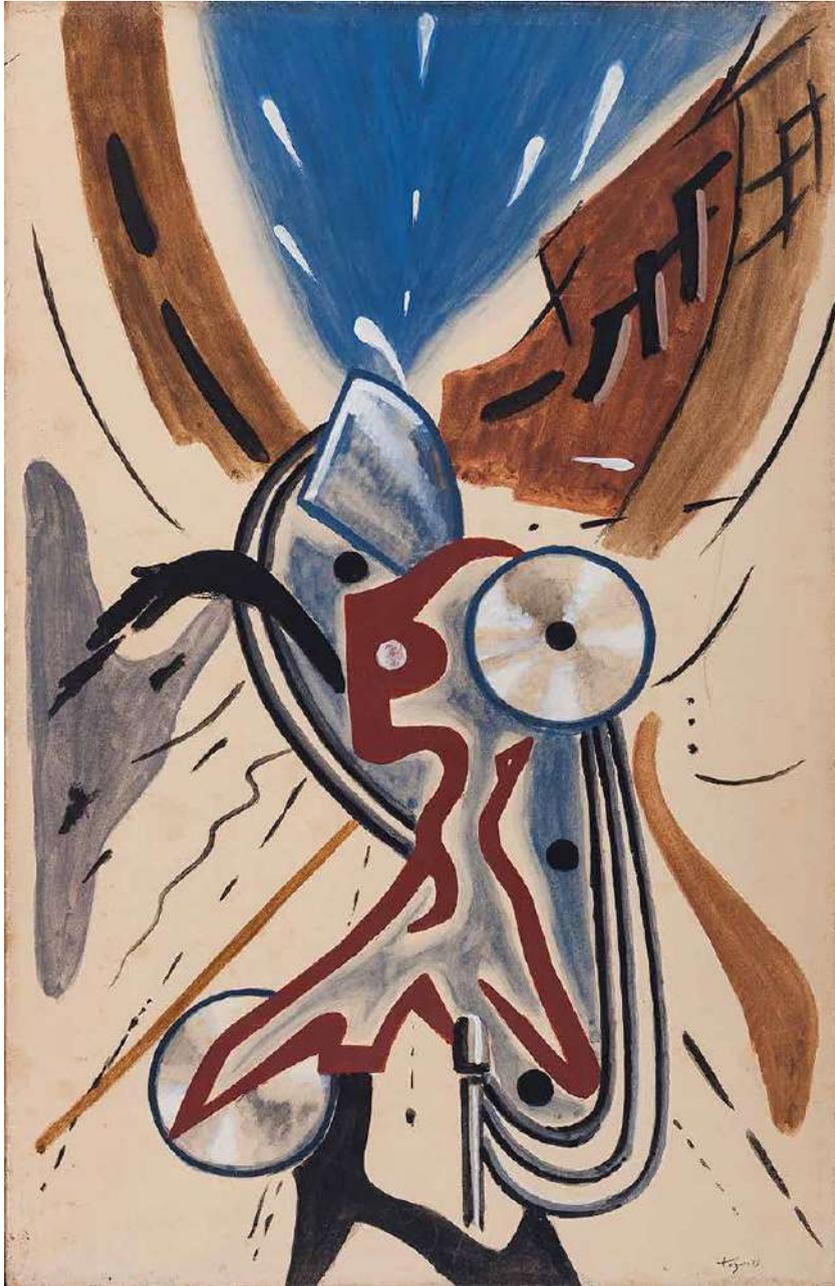
52. **Alfonso de Olivares.** Caras, h. 1927. Óleo sobre lienzo. 65 x 81 cm



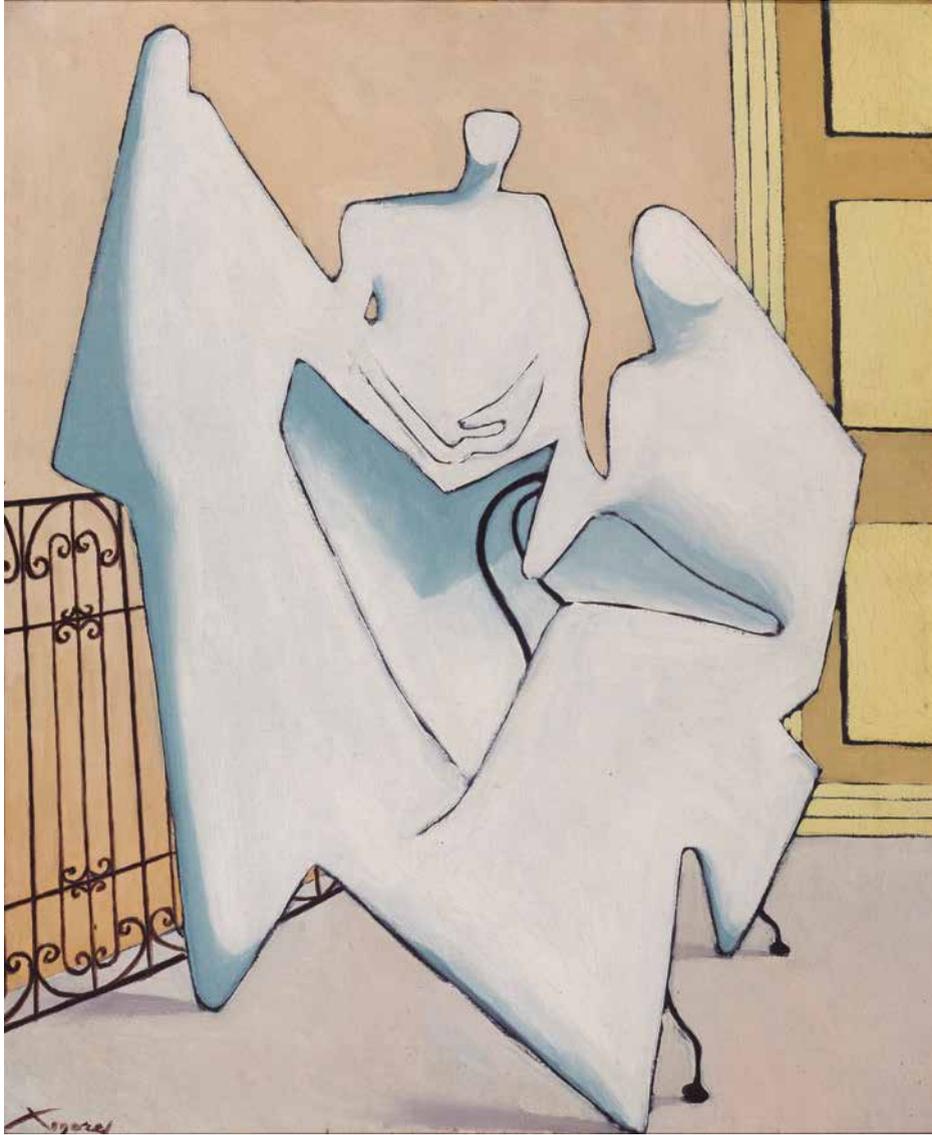
53. **Hernando Viñes**. **Bañista**, 1928. Óleo sobre lienzo. 81 x 100.5 cm



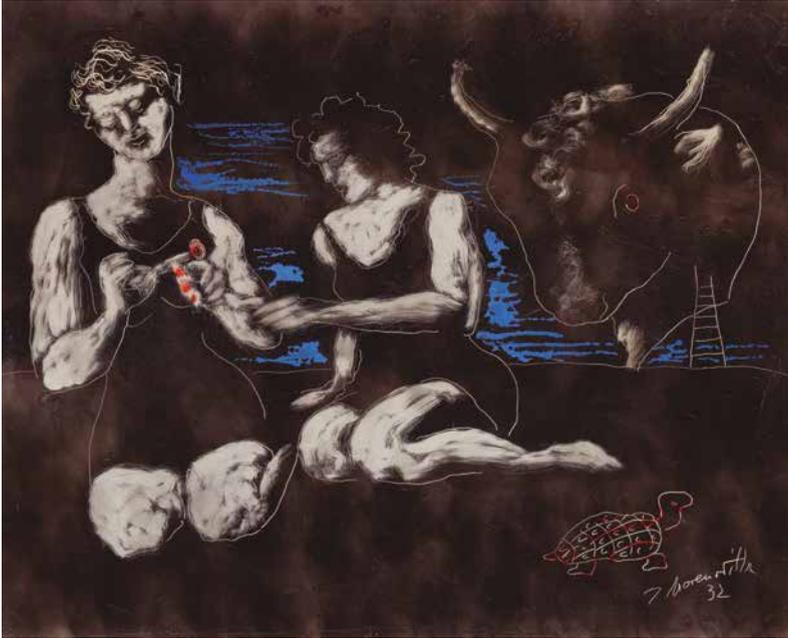
54. **Hernando Viñes.** *Le journal*, 1931. Óleo sobre lienzo. 130 x 97 cm



55. **Josep de Togores. Moto**, h. 1928.
Cartón maruflado sobre lienzo (por el artista). 61 x 38 cm



56. **Josep de Togores.** **Premières communiantes**, 1930.
Óleo sobre lienzo. 61.5 x 50.5 cm



57. **José Moreno Villa.** Mujeres y cabeza de toro en la playa, 1932.
Grafumo. 24.5 x 30 cm



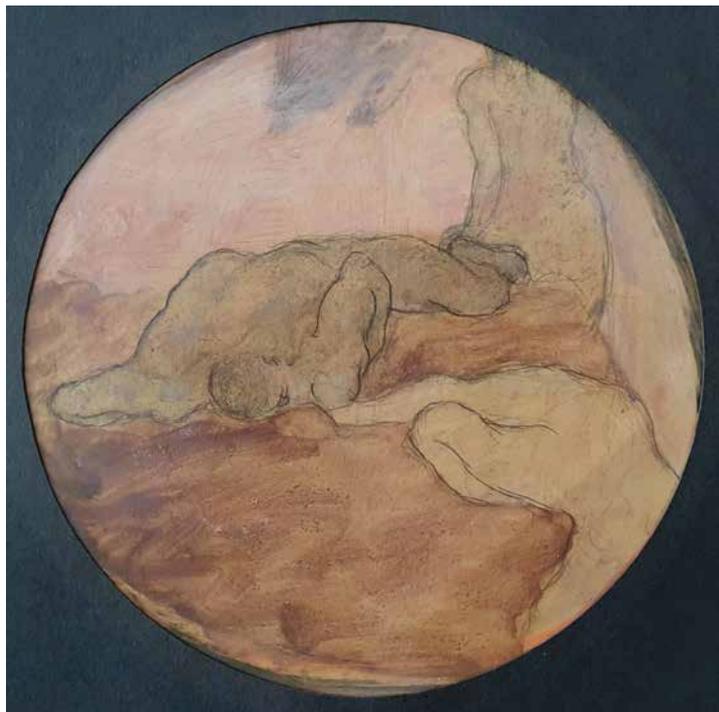
58. **José Moreno Villa.** Composición con pájaro, luna y personaje, 1932
Grafumo. 15 x 24 cm



59. **José Moreno Villa.** Caballito en la nieve, 1928. Óleo sobre lienzo. 46 x 55 cm



60. **Nicolás de Lekuona.**
Sin título, h. 1933. Óleo, lápiz
y acuarela sobre papel.
13.5 x 13 cm.

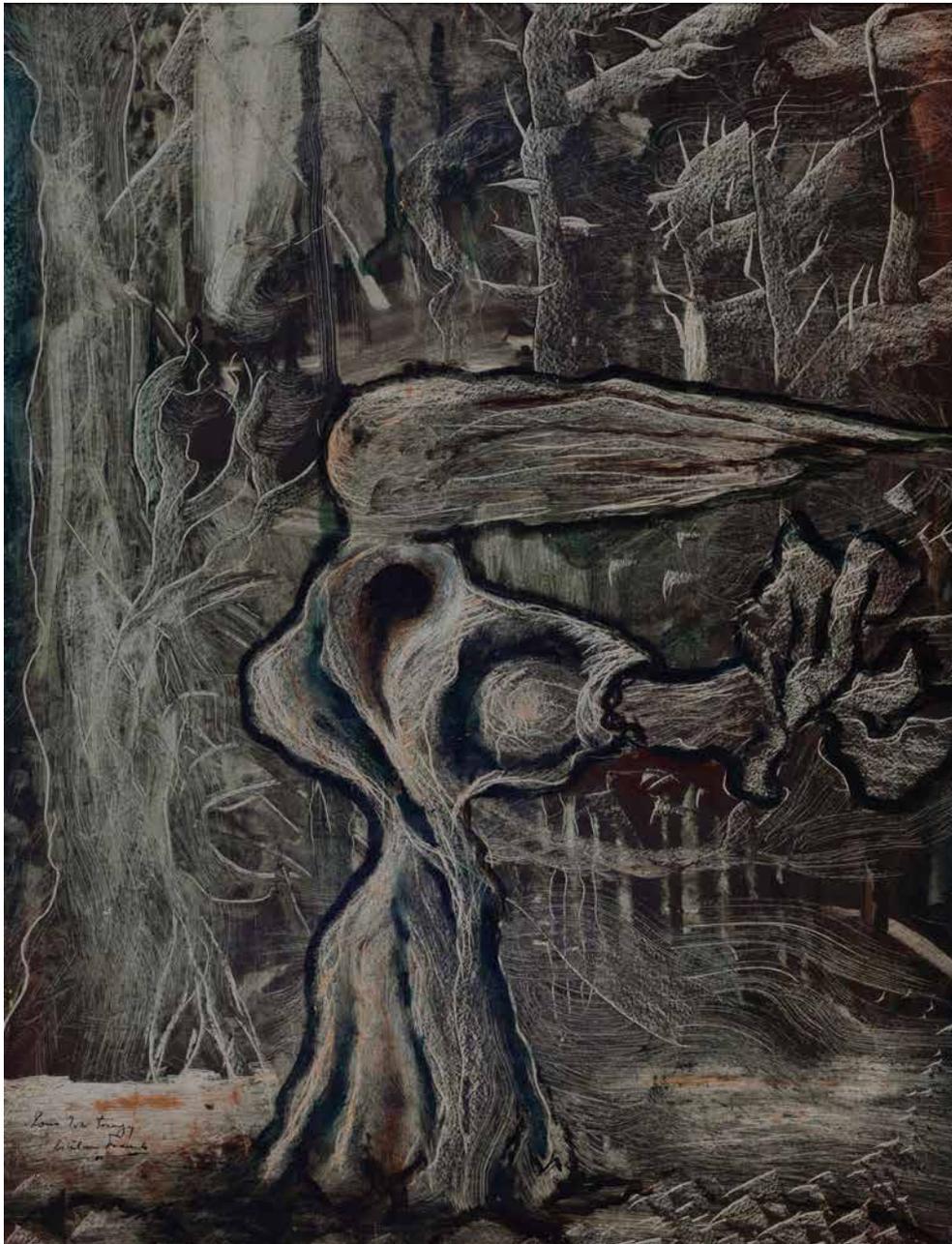


61. **Nicolás de Lekuona.**
Composición, h. 1933. Óleo, lápiz
y acuarela sobre papel. Ø 16 cm

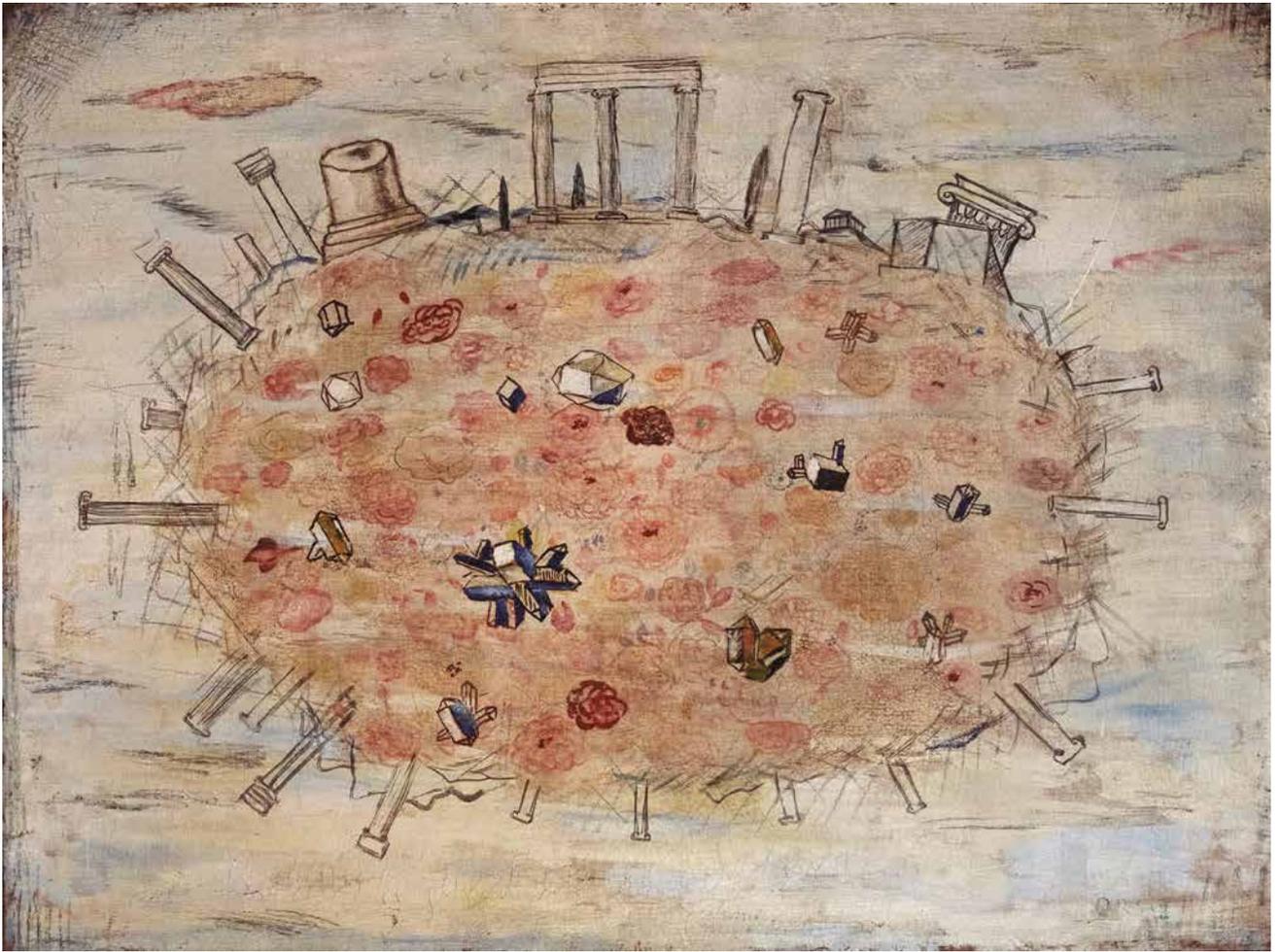


62. **Nicolás de Lekuona.** Paisaje poético, 1934.

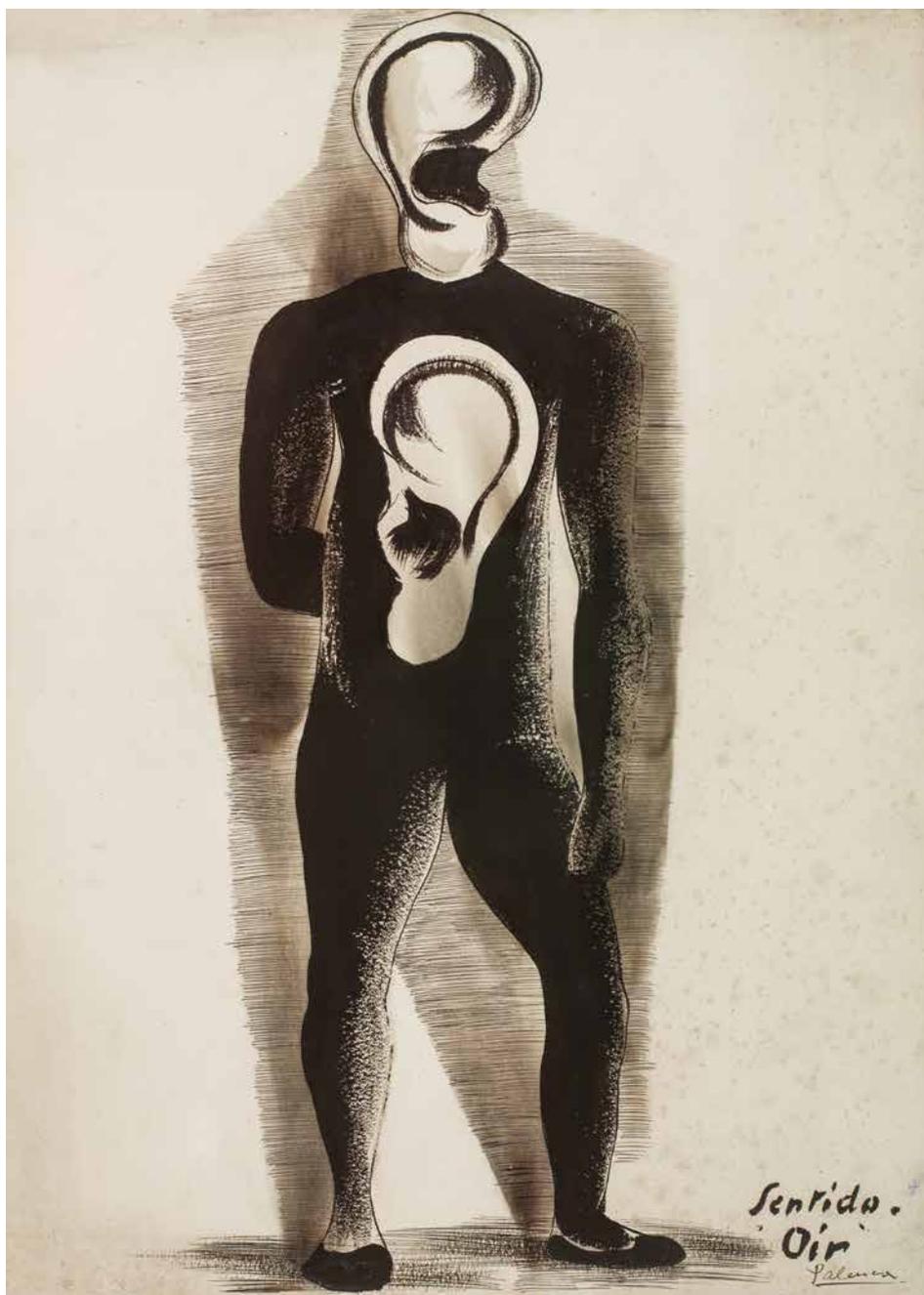
Acuarela, gouache y lápiz sobre papel. 33.5 x 20 cm



63. **Esteban Francés.** **Femme passe en forêt**, 1936.
Óleo sobre papel maruflado sobre tabla. 65 x 50 cm



64. **Mariano Rodríguez Orgaz.** **El centro del mundo**, 1932. Óleo sobre lienzo. 74 x 99 cm



65. **Benjamín Palencia.** **Sentido: Oír**, h.1932.
Tinta y aguada sobre papel. 37.5 x 26.5 cm



66. **Benjamín Palencia.** **Sentido: Tocar**, h. 1932.
Tinta y aguada de color sobre papel. 37 x 27.5 cm



67. **Benjamín Palencia.** **Artilugio**, h. 1932.
Tinta y lápices de color sobre papel. 48 x 38 cm



68. **Benjamín Palencia**. Composición surrealista, 1932. Tinta sobre papel. 41.5 x 60 cm



69. **Salvador Dalí**. **Vanitas**, 1933. Tinta y carboncillo rojo sobre papel. 64 x 47.5 cm



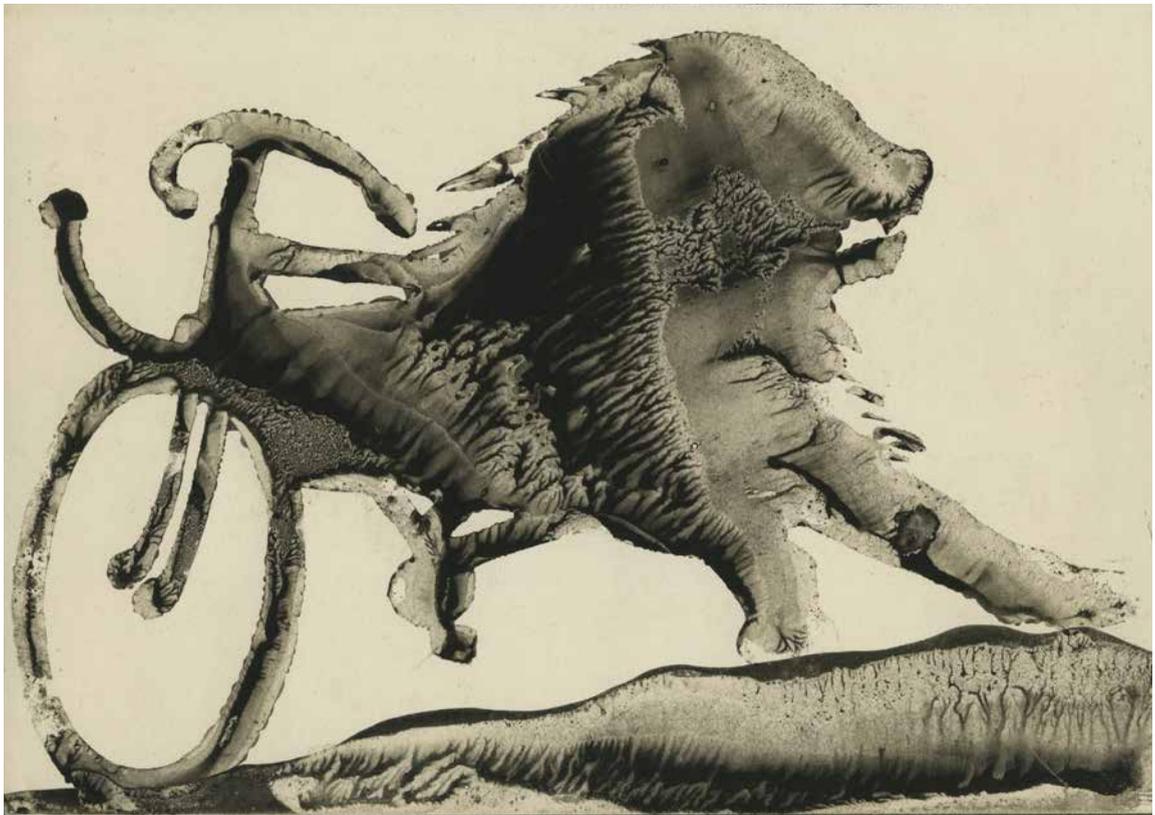
70. **Joan Massanet.** *Visión surreal*, hacia 1928-30. Óleo sobre tabla. 36 x 45.5 cm



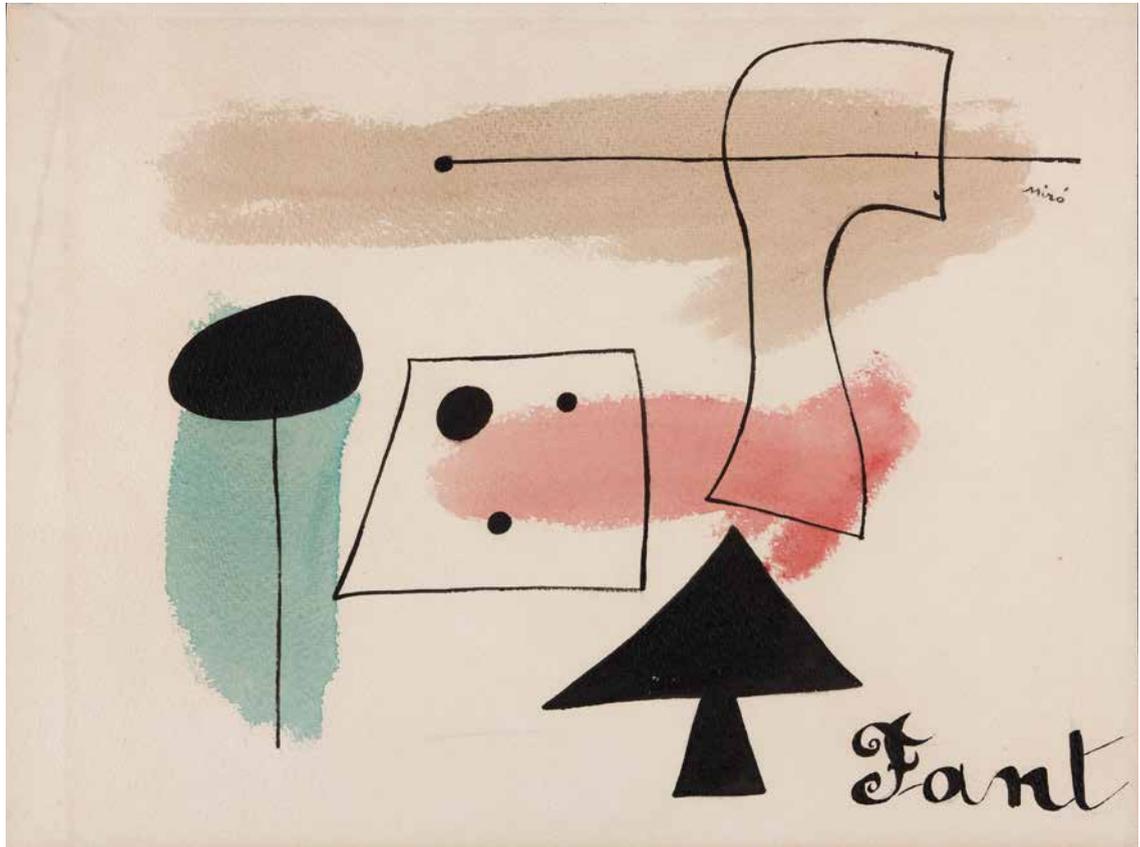
71. **Angel Planells.** **Danza en un jardín abandonado,** 1932. Óleo sobre lienzo. 61 x 81.5 cm



72. **Óscar Domínguez** y **Marcel Jean**. **Lion-fenêtre rouge**, 1936.
Decalcomanía sobre papel. 21.5 x 29 cm



73. **Óscar Domínguez.** **Lion-bicyclette**, 1936.
Decalcomanía. 15.5 x 22 cm

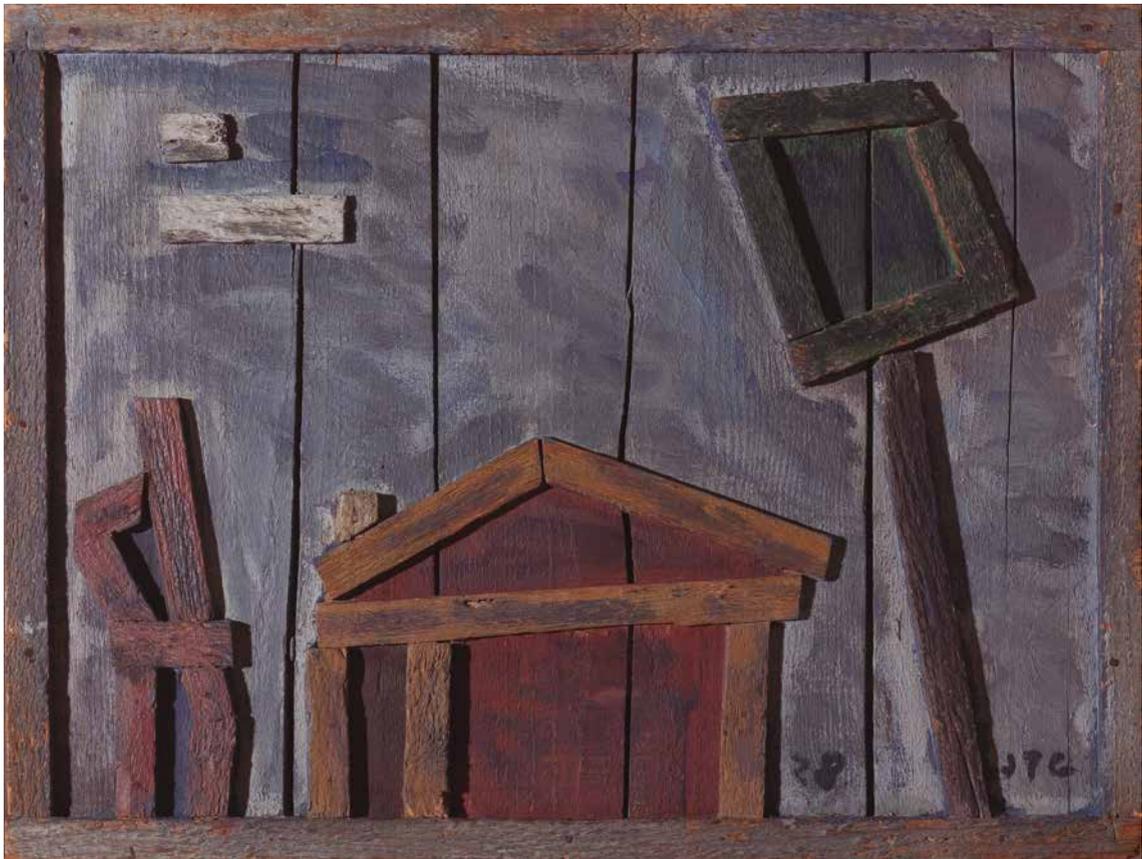


74. **Joan Miró.** *Signes et figurations*, 1935. Tinta china y acuarela sobre papel. 32 x 42 cm

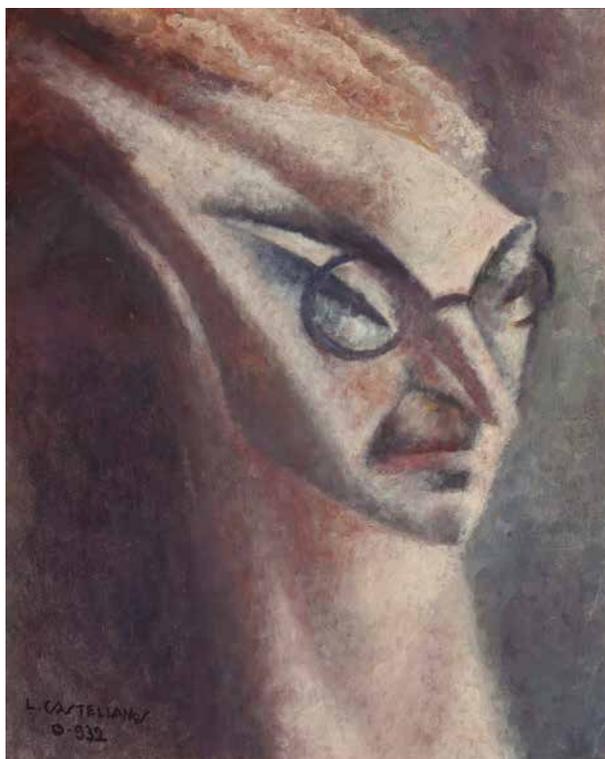


75. **Eudald Serra. Guitarras, 1934.**

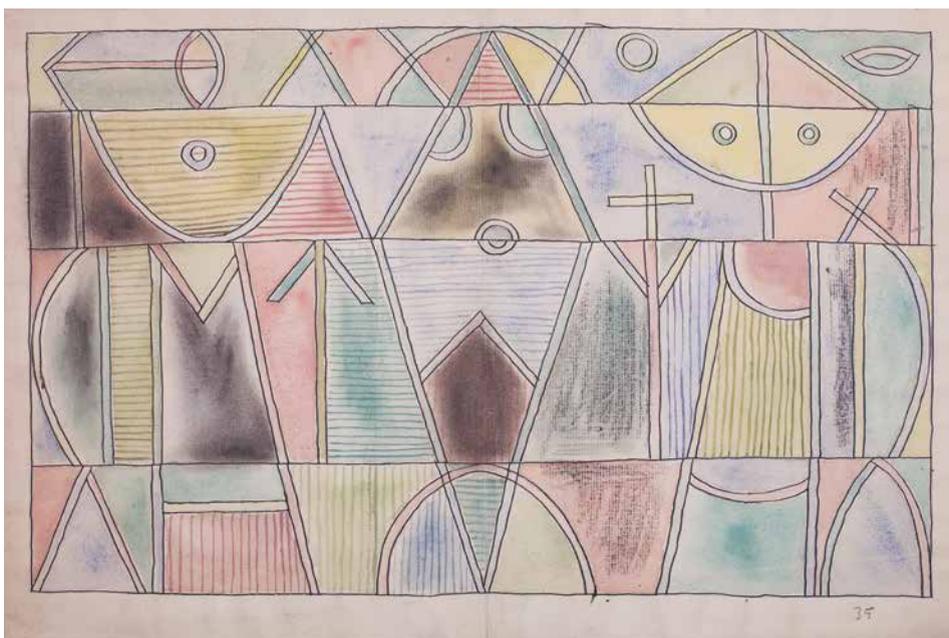
Collage, malla metálica, corcho, papel de lija y pintura sobre tabla. 62 x 94 cm



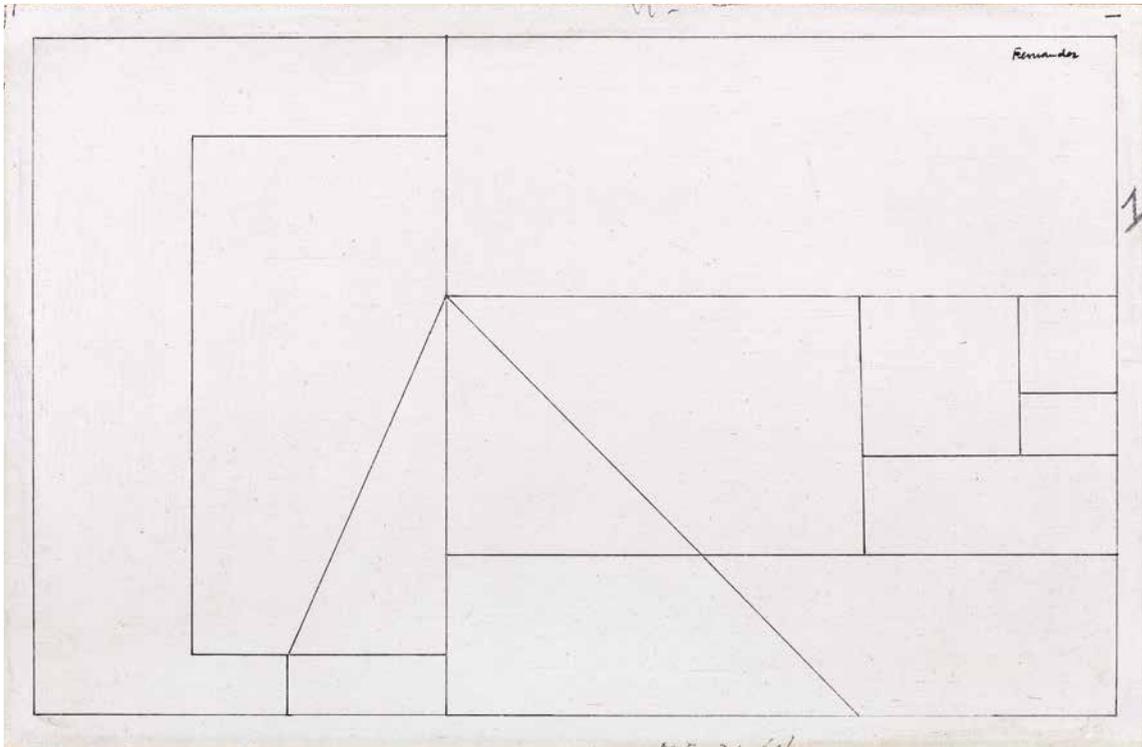
76. **Joaquín Torres-García**. **Construcción con hombre, casa y árbol**, 1928.
Óleo sobre madera. 45 x 60 cm



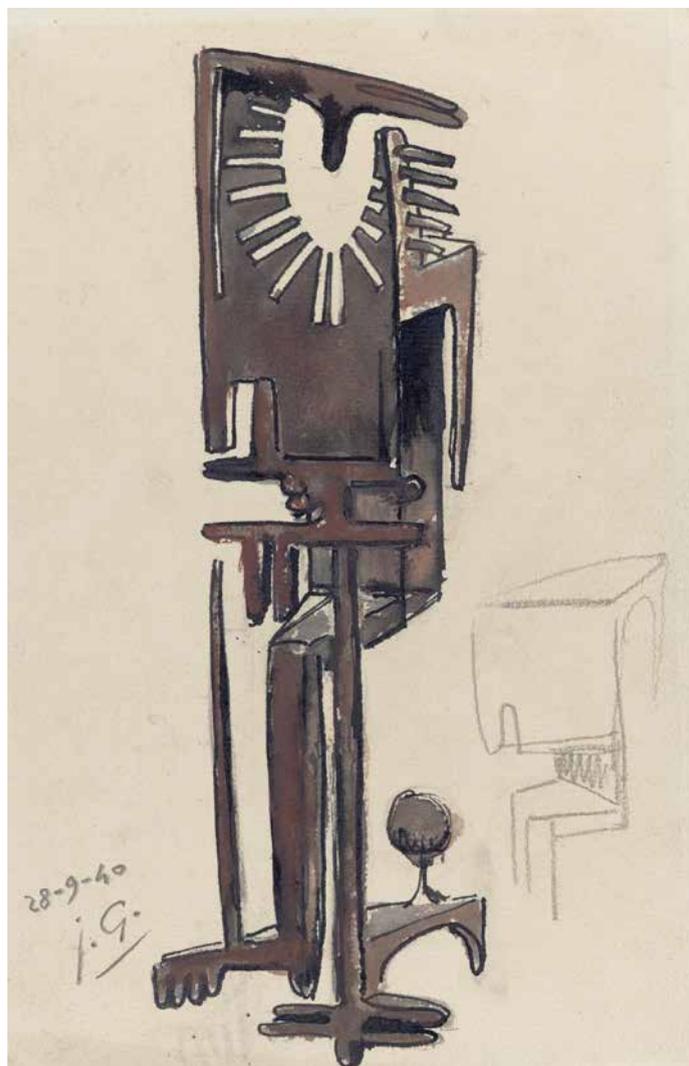
77. **Luis Castellanos.** Retrato del escultor Díaz Yepes, 1932. Óleo sobre lienzo. 50 x 40 cm



78. **Luis Castellanos.** Composición constructiva, h. 1935. Tinta y acuarela sobre papel. 31.5 x 47.5 cm



79. **Luis Fernández.** **Abstraction**, h. 1930-33. Óleo sobre lienzo. 20.7 x 32.3 cm

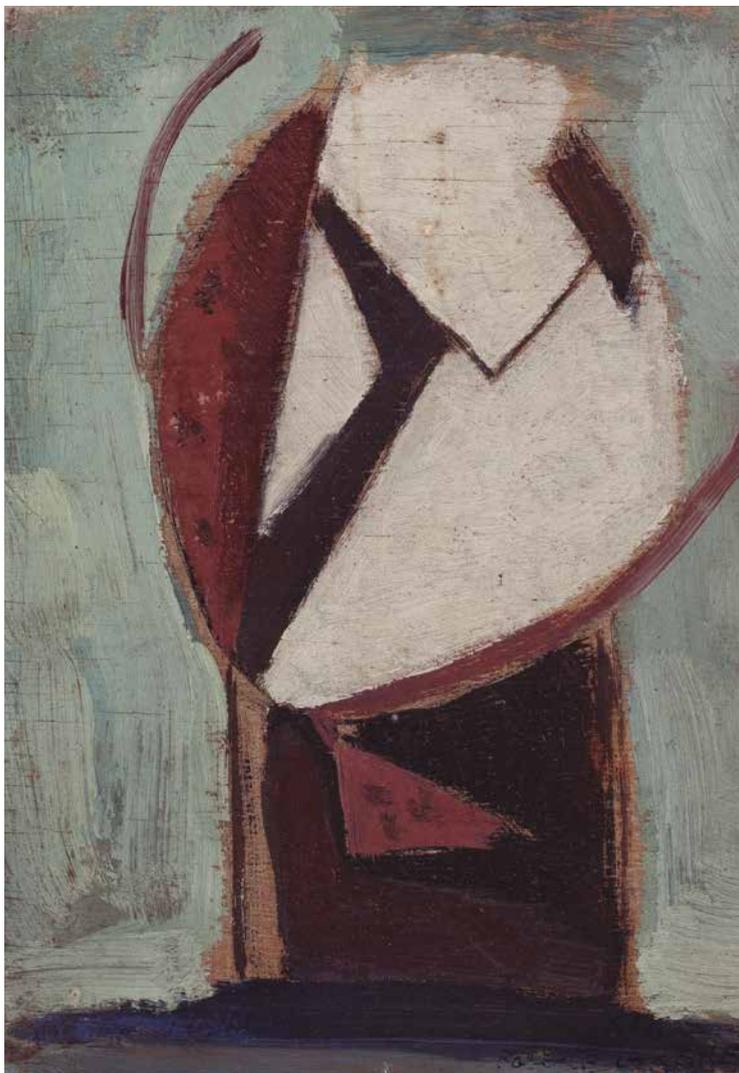


80. **Julio González.** **Personnage barbu**, 1940.
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel. 24 x 16 cm



81. **Julio González. Grand Venus.**

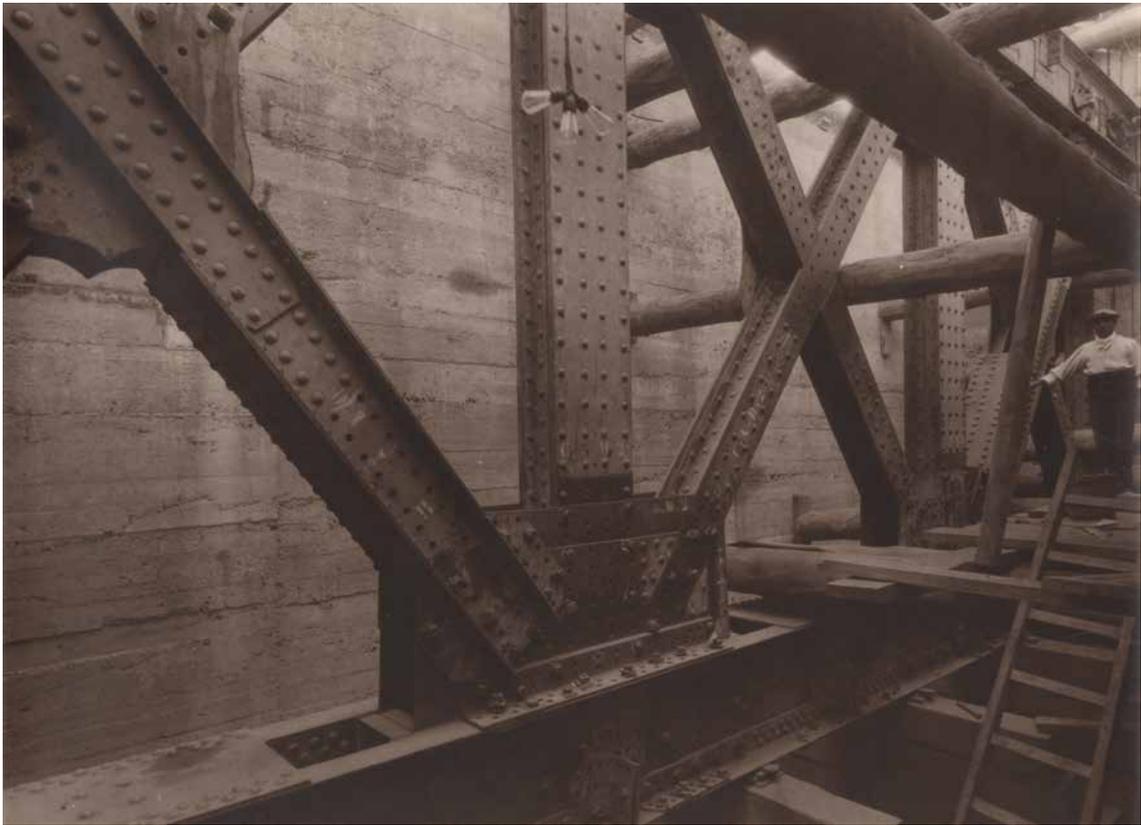
Concebida en 1936, fundida en fecha posterior. Bronce. 27.5 x 8.5 x 7.5 cm



82. **Roberta González.** Tête de femme au mouchoir rouge, 1935.
Óleo sobre tabla. 15 x 22 cm



83. **Roberta González.** *Tête*, h. 1939-40. Bronze. 20.5 x 16 x 27 cm



84. **Esteve Terradas**. SIT (Constructivo Metro de Barcelona), h. 1924-26.
Fotografía vintage. 17 x 23 cm



85. **Enrique Aznar.** *Bajo mi balcón*, h, 1930. Bromuro de plata de época. 23 x 29 cm



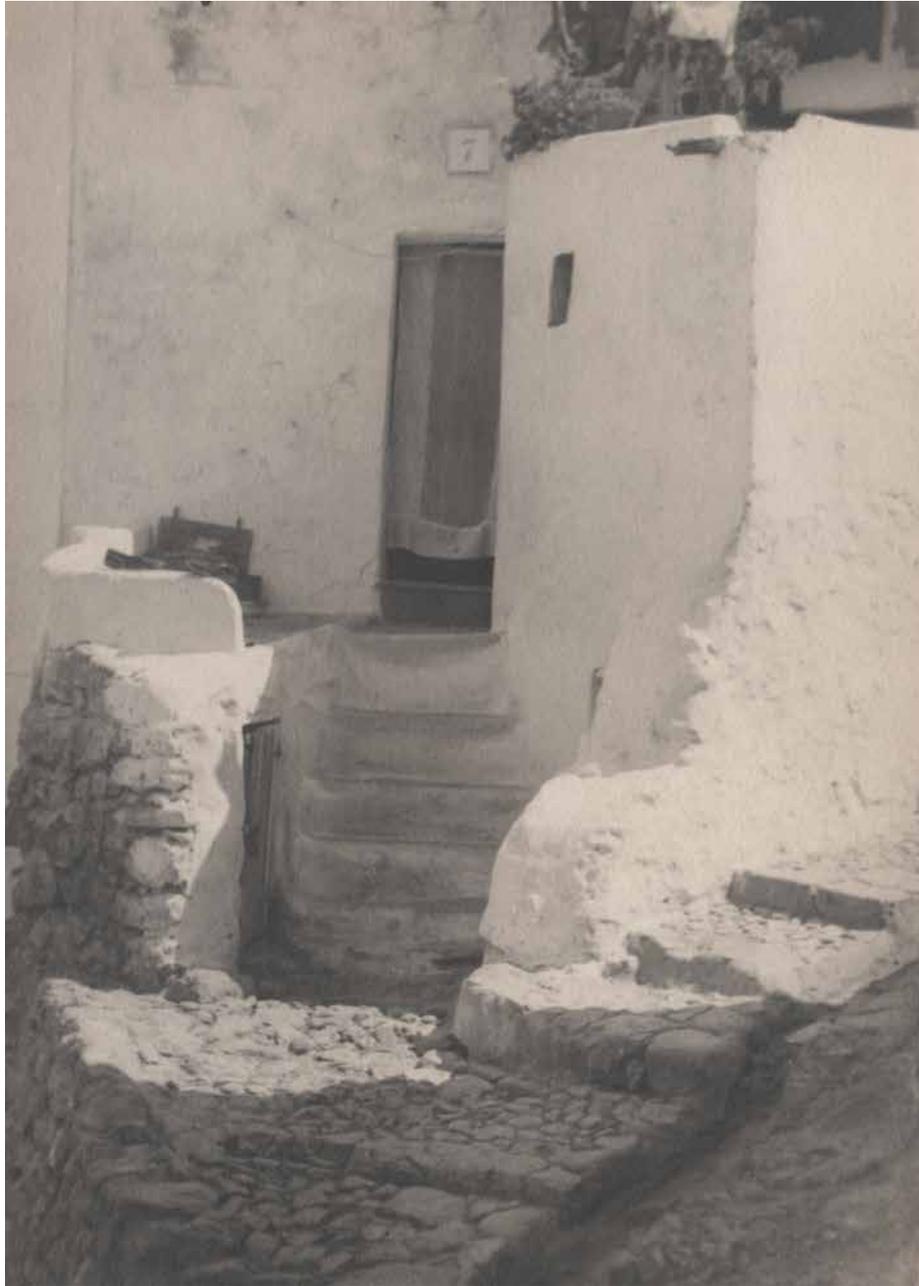
86. **Jesús Angulo Bielsa.** Cartel, h. 1930. Gelatina de plata de época. 30 x 40 cm



87. **Ramón Batlles.** *Rosas* (Publicidad Anuncio de *Myrurgia*), h. 1930.
Gelatina de plata de época. 24 x 30 cm



88. **Antoni Arissa.** **Composición**, h. 1930-34. Gelatina de plata. 22 x 17 cm



89. **Raoul Hausmann.** Rincón en la ciudad alta de Ibiza, 1933.
Fotografía de época. 17 x 12 cm



90. **Emili Godes.** **Llangardaix**, h. 1930. Fotografía de época. 17 x 24 cm



91. **Agustí Centelles.** **Barcas en el puerto de Barcelona**, h. 1930.
Gelatina de plata de época. 11 x 17 cm



92. **José Alemany.** Sin título. Fotografía vintage. 25 x 20 cm

Catalogación

José Alemany (1895-1951)

Sin título

Fotografía vintage

25 x 20 cm

procedencia

Archivo del artista

Familia del artista, Providence

Jeff Rubinstein, Nueva York

exposiciones

Madrid, Fundación La Caixa; Gerona, *Fundació La Caixa, José Alemany 1895-1951.*

Memoria y olvido, 2 abril - 1 noviembre

2004, cat. no. 69, p. 77, rep. ~ Madrid,

Galería Guillermo de Osma, *José Alemany.*

Mujeres, 30 mayo - 27 julio 2022, cat. no. 2, p. 18, rep.

cat. no. 92 ~ rep. p. 192

Manuel Ángeles Ortiz (1895-1984)

Mujer Cubista

Lápiz sobre papel

Firmado

32.5 x 22 cm

Realizado en 1923

procedencia

Colección particular, Granada

cat. no. 13 ~ rep. p. 118

Bodegón a la mandolina

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 1926

41 x 27 cm

Realizado en 1926

procedencia

Galerie Henriette Niepce, París

Galería Juana Mordó, Madrid

Colección particular, Granada

exposiciones

París, Galerie Henriette Niepce, *Manuel Ángeles Ortiz. Peintures, constructions, céramiques*, 15 - 30 octubre 1951

nota

La presente obra cuenta con un certificado firmado por Lina Davidov Ángeles, nieta del artista

cat. no. 14 ~ rep. p. 119

Jesús Angulo Bielsa

Cartel

Gelatina de plata de época

30 x 40 cm

Realizado h. 1940

procedencia

Colección particular, Barcelona

exposiciones

Madrid, Galería Guillermo de Osma,

Fotografía de vanguardia en España 1924-1939, 5 junio - 25 julio 2014, cat. no. 9, p. 14, rep.

cat. no. 86 ~ rep. p. 187

Antoni Arissa (1900-1980)

Composición

Gelatina de plata

Firmado al dorso

22 x 17 cm

Realizado h. 1930-34

procedencia

Galería Miquel Alzueta, Barcelona

exposiciones

Madrid, Galería Guillermo de Osma,

Fotografía de vanguardia en España 1924-1939, 5 junio - 25 julio 2014, cat. no. 14, p. 17, rep.

cat. no. 88 ~ rep. p. 189

Enrique Aznar (1903-1959)

Bajo mi balcón

Bromuro de plata de época

Firmado; al dorso, numerosas etiquetas de exposiciones

23 x 29 cm

Realizado h. 1930

procedencia

Colección particular, Barcelona

exposiciones

Barcelona, *Segundo Saló Internacional d'Art Fotogràfic*, 1933 ~ Málaga, *II Saló de Fotografia Artística*, 1933 ~ Zaragoza,

IX Saló Internacional, 1933 ~ Viena, *III Internationale Fotoausstellung Wien*, 1934

~ Barcelona, *VII Saló de Primavera*, 1934 ~

Madrid, *X Saló Internacional de Fotografia*,

1934 ~ Elbeuf, *Ilème Salon International d'Art Photographique*, 1935 ~ Luxemburgo, Salón Internacional de *Photographie Union Photographique* ~ Sao Carlos, *3º Salão Internacional de Arte Fotográfica*, 1950 ~ Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Fotografía de vanguardia en España 1924-1939*, 5 junio - 25 julio 2014, cat. no. 17, p. 20, rep.
cat. no. 85 ~ rep. p. 186

Roberto Fdez. Balbuena (1890-1966)

Desnudo

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado 1927
63 x 75 cm
Realizado en 1927

procedencia

Colección Guadalupe Fernández Gascón, hija del artista

exposiciones

Madrid, Patio de la Cultura de la Tabacalera, *Roberto Fernández Balbuena*, 1991, p. 27, rep.

cat. no. 27 ~ rep. p. 134

CACTUS

Óleo sobre lienzo
Firmado y dedicado *Para Marissa*
49 x 46.5 cm
Realizado h. 1939

procedencia

Manuel Madrazo Garamendi, México
Diego Madrazo Bolívar, México

cat. no. 42 ~ rep. p. 143

Rafael Barradas (1890-1929)

Interior de café

Óleo sobre cartón
Firmado y fechado 1918; firmado, inscrito *Madrid-Barcelona* y fechado 1918-1919 al dorso
29 x 33.5 cm
Realizado en 1918-1919

procedencia

Colección particular, Montevideo
Galería Guillermo de Osma, Madrid
Colección Josep María Ribot, Barcelona

exposiciones

Málaga, Fundación Picasso Casa Natal, *Malabarismos*, septiembre - noviembre 2000, rep. ~ Granada, Centro Federico García Lorca, *La vista y el tacto* [ca. 1929-30], octubre 2021- febrero 2022, cat. s/n, pp. 47 y 138, rep.

cat. no. 6 ~ rep. p. 109

Francis (Pitti) Bartolozzi (1908-2004)

Marinero

Técnica mixta sobre papel
Firmado y fechado 38; al dorso dedicado
35 x 27 cm
Realizado en 1938

procedencia

Colección particular

bibliografía

P. L. Lozano Uriz, *Un matrimonio de artistas. Vida y obra de Pedro Lozano de Sotés y Francis Bartolozzi*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007, p. 480

cat. no. 45 ~ rep. p. 145

Ramón Batlles (1901-1990)

Rosas (publicidad anuncio de Myrurgia)

Gelatina de plata de época
Al dorso inscrito *Myrurgia*
24 x 30 cm
Realizado h. 1930

procedencia

Colección particular, Cataluña

exposiciones

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Fotografía de vanguardia en España 1924-1939*, junio - julio de 2014, cat. no. 19, p. 22, rep.

cat. no. 87 ~ rep. p. 188

Luis Berdejo (1902-1980)

Peinándose

óleo sobre lienzo
Firmado

143 x 116 cm
Realizado en 1934

procedencia

Colección Familia Burillo, Zaragoza

exposiciones

Venecia, *XXII Biennale di Venezia*, Pabellón de España, 1940 ~ Barcelona, Galerías Españolas, 1942, cat. no. 2 ~ Zaragoza, Salón de Exposiciones del Palacio Provincial, *Primer Certamen Nacional de Artes Plásticas*, 1962, cat. no. 16 ~ Zaragoza, La Lonja, *Luis Berdejo (1902-1980). Exposición Antológica*, 26 mayo - 10 julio 1994, cat. no. 18, pp. 27, 88 y 145, rep.

bibliografía

A. Beltrán, *Museo Provincial de Bellas Artes de Barcelona*, Zaragoza, Librería General, 1964, p. 73 ~ F. Oliván Bayle, *Vida del pintor Luis Berdejo Elipe*, Zaragoza, Real Academia de Bellas Artes de San Luis, 1982, p. 59

cat. no. 28 ~ rep. p. 135

María Blanchard (1881-1932)

La gourmandise

Óleo sobre lienzo

Firmado

116 x 73 cm

Realizado en 1924

procedencia

Jean Delgouffre, Bruselas (adquirido directamente de la artista en febrero 1924) Colección particular, Francia (venta Sotheby's Londres, 20 junio 2006) Colección particular, Madrid

exposiciones

Bruselas, Galerie du Centaure, *Ceux de Demain*, 1925 (una de las dos versiones) ~ Madrid, Galería Guillermo de Osma, *María Blanchard - Albert Gleizes*, enero - febrero 2008, cat. no. 7, p. 15, rep. ~ Santander, Museo de Bellas Artes, *María Blanchard (1881-1932)*, 27 junio - 20 septiembre 2008, p. 59, rep. ~ Valladolid, Museo de la Pasión, *De Picasso a Serra. Veinte años de la Galería Guillermo de Osma*, septiembre - octubre 2011, p. 35, rep. ~ Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Retratos. De Toulouse Lautrec a*

Eduardo Arroyo, septiembre - octubre 2014, p. 34, rep. ~ San Sebastián, Sala Kubo-Kutxa, *En Cuerpo y Alma. Mujeres Artistas de los siglos XX y XIX*, junio - septiembre 2015, p. 19, rep. ~ Toledo, Museo de Santa Cruz, *A la mesa. Bodegones en el arte*, mayo - septiembre 2016, p. 27, rep. y rep. en cubierta ~ Murcia, Fundación Caja de Ahorros de Murcia, *Bodegones en el Arte. Engaño y primor de la pintura*, octubre - noviembre 2018, pp. 22-23, rep. ~ Málaga, Museo Picasso Málaga, *María Blanchard. Pintora a pesar del cubismo*, abril - septiembre 2024, pp. 165 y 213, rep.

bibliografía

G. Waldemar, *María Blanchard*, Bruselas, 1927, cat. no. 23, rep. ~ M. J. Salazar, *María Blanchard: Catálogo Razonado. Pintura 1889 - 1932*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - Telefónica, 2004, cat. no. 145, p. 328 (solo reproduce la versión del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris)

nota

Existen dos versiones de esta obra, como es costumbre en la artista. Esta que perteneció a su mecenas y coleccionista belga Jean Delgouffre, cuya hija es la protagonista de este cuadro, y que es la que reproduce George Waldemar en su monografía de 1927 (*lámina XXIII*), y otra versión que se encuentra en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París. En el catálogo razonado de la obra de María Blanchard de María José Salazar se confunden las dos en la ficha técnica y reproduce solo la segunda.

cat. no. 24 ~ rep. p. 131

Bodegón oval - Naturaleza muerta con peras

Óleo sobre lienzo

Firmado

97 x 110 cm

Realizado en 1925

procedencia

Colección particular, Bélgica Christian Fayt Art Gallery, Knokke-Heist, Bélgica Colección Josep María Ribot, Barcelona

exposiciones

París, Galerie Fayt, *Connaissance des Arts*, diciembre 1978, cat. no. 322 ~ París, Petit Palais, *Les maîtres de l'art indépendant 1895-1937*, 1937, cat. no. 5 ~ Charleroi, XXVII Salón de Bruselas, *Hommage à María Blanchard*, 1953, cat. no. 103 ~ Barcelona, Sala Dalmau, *Josep Dalmau i el seu món*, abril 1983, cat. no. 7 ~ Málaga, Museo Picasso Málaga, *María Blanchard. Pintora a pesar del cubismo*, abril - septiembre 2024, pp. 131 y 213, rep.

bibliografía

A. M. Campoy, *María Blanchard*, Madrid, Gavar, 1981, p. 195, rep. ~ L. Caffin, *María Blanchard*, t. II, Londres, 1994, p. 324, rep. ~ M. J. Salazar, *María Blanchard: Catálogo Razonado. Pintura 1889 - 1932*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - Telefónica, 2004, cat. no. 186, p. 413, rep.

cat. no. 15 ~ rep. p. 121

Francisco Bores (1898-1972)

Sin título

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 29

65.5 x 81 cm

Realizado en 1929

procedencia

Galerie Kriegel, París (no. 980)
Oriol Galería d'Art, Barcelona
Colección particular

bibliografía

Hélène Dechanet, *Francisco Bores. Catálogo razonado Pintura. 1917-1944*, vol. I, Madrid, 2003, cat. no. 1929/37, p. 123, rep.

cat. no. 51 ~ rep. p. 152

Norah Borges (1901-1998)

Herbario

Collage y acuarela sobre papel

Firmado y fechado 1932

32 x 32.5 cm

Realizado en 1932

procedencia

Hijos de la artista, Buenos Aires

exposiciones

Fuerteventura, Centro de Arte Juan Ismael; Santa Cruz de Tenerife, Sala de Arte ~ Caja Canarias, *Los Sueños del Durmiente. Encuentros con el foto-collage de Juan Ismael*, septiembre - diciembre 2007, p. 122, rep. ~ Salamanca, Caja Duero, *Creadoras del Siglo XX*, abril - junio 2009, p. 31, rep. ~ Sevilla, Carmen Aranguren Fine Art, *Andalucía en la Vanguardia, 1910-1939*, 26 noviembre 2014 - 23 enero 2015, cat. no. 26, p. 39, rep. ~ Toledo, Museo de Santa Cruz, *En cuerpo y alma. Mujeres artistas*, 27 marzo - 25 junio 2017, p. 37, rep.

cat. no. 20 ~ rep. p. 128

Alfonso Buñuel (1915-1961)

Sin título

Collage sobre papel

24.5 x 18.5 cm

Realizado h. 1935-36

procedencia

Colección José Caballero y María Fernanda Tomás de Carranza, Madrid
Colección particular, Madrid

exposiciones

Córdoba, Sala de Exposiciones de VIMCORSÁ; Madrid, Galería Guillermo de Osma; Tenerife, TEA, *Franz Roh y el collage años 30's*, mayo 2012 - enero 2013, cat. no. 45, p. 63, rep.

cat. no. 23 ~ rep. p. 27

José Caballero (1916-1991)

Retrato de Lorca

óleo sobre lienzo pegado a tabla

Firmado

39.5 x 31 cm

Realizado en 1935

procedencia

José Caballero, Madrid
Colección María Fernanda Thomas de Carranza, viuda de José Caballero, Madrid
Galería Guillermo de Osma, Madrid
Colección particular, Madrid

exposiciones

OSICIONES

Madrid, Centro Cultural de la Villa, *Retratos de Madrid Villa y Corte*, marzo - abril 1992, p. 377, rep. ~ Madrid, Guillermo de Osma Galería, *José Caballero, los años 30*, noviembre 1995 - febrero 1996, cat. no. 9, p. 24, rep. ~ Córdoba, Palacio de la Merced, *José Caballero, el tiempo de un poeta*, octubre - noviembre 1996, p. 51, rep. ~ Madrid, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid en la Plaza de España, *Imágenes para una generación poética (1918-1927-1936)*, 1998, p. 211, rep. ~ Alcalá de Henares, Madrid, Fundación Colegio del Rey, *José Caballero. Tiempo de un poeta*, 1999, rep. ~ Madrid, Galería Guillermo de Osma; Santiago de Compostela, Fundación Caixa Galicia; *La Pintura del 27*, 24 febrero - 18 septiembre 2005, cat. no. 18, p. 65, rep. ~ Málaga, Museo Municipal, *Trazo y Verbo*, 6 mayo - 6 junio 2005, cat. no. 18, p. 65, rep. ~ Segovia, Torreón de Lozoya; Soria, Palacio de la Audiencia, *Antonio Machado en Castilla y León*, febrero - junio 2007, p. 275, rep. ~ Baeza, Sala de Exposiciones del Ayuntamiento, *Antonio Machado y Baeza. 1912-2012. Cien Años de un Encuentro*, 22 febrero - 1 noviembre 2012, cat. no. 6, p.190, rep. ~ Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Retratos. De Toulouse Lautrec a Eduardo Arroyo*, septiembre - octubre 2014, p. 31, rep. ~ Sevilla, Carmen Aranguren Fine Art, *Andalucía en la Vanguardia, 1910-1939*, 26 noviembre 2014 - 23 enero 2015, cat. no. 107, pp. 94-95, rep.

cat. no. 47 ~ rep. p. 148

Artur Carbonell (1906-1973)

Bodegón

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 1930

46 x 39 cm

Realizado en 1930

procedencia

Colección particular, Barcelona

exposiciones

Toledo, Museo de Santa Cruz, *A la mesa. Bodegones en el arte*, mayo - septiembre 2016, p. 45, rep.

cat. no. 41 ~ rep. p. 142

Luis Castellanos (1915-1946)

Retrato del escultor Diaz Yepes

Óleo sobre lienzo

Firmado e inscrito 0-932

50 x 40 cm

Realizado en 1932

procedencia

Colección Santiago Medina-Castellanos, Madrid

exposiciones

Madrid, Centro Cultural Conde Duque, *Luis Castellanos (1915-1946)*, junio - julio 1996, cat. no. 55, p. 139, rep. ~ Madrid, Sala de exposiciones de la Obra Social de Caja Madrid, *Escuela del Sur*, 1999, p. 41, rep. ~ Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Retratos. De Toulouse Lautrec a Eduardo Arroyo*, septiembre - octubre 2014, p. 41, rep.

bibliografía

J. Brihuega, "El equipaje de los años treinta" en *Tránsitos: Artistas españoles antes y después de la Guerra Civil* (cat. exp.), Madrid, Casa de las Alhajas de la Fundación Caja Madrid, 1999, p. 33, rep.

cat. no. 77 ~ rep. p. 178

Composición constructiva

Tinta y acuarela sobre papel

31.5 x 47.5 cm

Realizado hacia 1935

procedencia

Colección Santiago Medina-Castellanos, Madrid

exposiciones

Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno; Santa Cruz de Tenerife, Sala de Exposiciones *La Granja* y Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, *Gaceta de Arte y su época 1932-1936*, febrero - abril 1997, p. 149, rep. ~ Madrid, Centro Cultural

Conde Duque, *Luis Castellanos (1915-1946)*, junio - julio 1996, cat. no. 71, p. 159, rep.
~ Madrid, Sala de exposiciones de la Obra Social de Caja Madrid, *Escuela del Sur*, 1999
~ Málaga, Fundación Picasso, *Malabarismos*, septiembre - noviembre 2000, rep. ~ París, Galerie Le Minotaure; Galerie Alain Le Gaillard, *Biomorphisme. 1920-1950*, abril - junio 2019, p. 79, rep. ~ Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Biomorfismo. 1920-1950*, septiembre - noviembre 2019, cat. no. 28, p. 62, rep.

cat. no. 78 ~ rep. p. 178

Agustí Centelles (1909-1985)

Barcas en el puerto de Barcelona

Gelatina de plata de época
Sello del fotógrafo al dorso
11 x 17 cm

Realizado h. 1930

procedencia

Colección particular, Barcelona

exposiciones

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Fotografía de vanguardia en España 1924-1939*, 5 junio - 25 julio 2014, cat. no. 20, p. 23, rep.

cat. no. 91 ~ rep. p. 191

Salvador Dalí (1904-1989)

Autorretrato

Tinta sobre papel; al dorso dibujo a tinta
Firmado y fechado 1922

21.5 x 18 cm

Realizado en 1922

procedencia

Colección Pepín Bello, Madrid (regalo del artista)
Colección particular, Huesca
Galería Art Petritxol, Barcelona

bibliografía

V. Fernández, "La imagen de Federico García Lorca que ocultó Salvador Dalí" en *La Razón*, Barcelona, 14 diciembre 2024

nota

El reverso de la obra, en palabras de Víctor Fernández, "es una suerte de estudio preparatorio del óleo mencionado - Pierrot

tocando la guitarra (Pintura cubista) - con una figura que aparece por la izquierda, como si quisiera entrar en la cubistizante habitación. No parece exagerado, por tanto, ver a Lorca como el rostro oculto, como quien parece querer presentarse ante nosotros". Porque "esa cabeza tan redonda y con sombrero, muy parecido al que Lorca viste en esos días de salidas a verbenas y cafés, nos confirma que estamos ante un retrato del poeta"

cat. no. 8 ~ rep. p. 111

Vanitas

Tinta y carboncillo rojo sobre papel
Firmado, dedicado à René Crevel *très amicalement* y fechado 1933

64 x 47.5 cm

Realizado en 1933

procedencia

Colección René Crevel, París (regalo del artista)

Colección Carlo Ponti y Sophia Loren, Roma Sotheby's, Nueva York, Impressionist and Modern Art, 17 noviembre 1998, lote no. 445
Christie's, Londres, Impressionist and Modern Works on Paper, 5 noviembre 2004, lote 386
Galería Mayoral, Barcelona
Colección particular, España
Galería Mayoral, Barcelona

exposiciones

Barcelona, Galería Manel Mayoral, *Dalí. Les inquietuds d'un geni*, junio 2004, cat. no. 15, pp. 25, 34 y 81, rep.

nota

La presente obra cuenta con un certificado de autenticidad firmado por Nicolas R. Descharnes y está registrado con el no. d3206 en los Archives Descharnes

cat. no. 69 ~ rep. p. 169

Sonia Delaunay (1885-1979)

Femme à l'ombrelle (recto)/ Contrastes simultanéés (verso)

Recto: gouache, acuarela, tinta china y pastel sobre cartulina

Verso: Tinta china y gouache sobre cartulina
Firmado y fechado 1914, inscrito no. 448

50 x 32 cm
Realizado en 1914

procedencia

Brook Street Gallery, Londres
B.C. Holland Inc., Chicago
Colección Elizabeth Corob, Londres

cat. no. 3 ~ rep. p. 106

Album

Gouache sobre papel
Firmado y fechado 1916, inscrito E1226
32.5 x 25 cm
Realizado en 1916

procedencia

Galería Barger, Colonia
Colección particular, Estados Unidos

exposiciones

Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, *Sonia e Robert Delaunay em Portugal a os seus amigos*, 1972, cat. no. 12 ~ Ashdod, Israel, Art Museum Ashdod, *Persecuted Art and Artists under Totalitarian Regimes in Europe during 20th Century*, junio - septiembre 2003, rep. ~ Zaragoza, Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, *Pintoras de España 1859/1926. De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo*, 29 febrero - 28 junio 2014, p. 167, rep. ~ Barcelona, Fundació Joan Miró, *Barcelona. Zona Neutral 1914-118*, 25 octubre 2014 - 15 febrero 2015, p. 183, rep. ~ Madrid, Galería Guillermo de Ossa, *Abstracción. De Jean Arp a Richard Serra*, febrero - marzo 2015, cat. no. 2, pp. 10 y 59, rep. ~ San Sebastián, Sala Kubo-Kutxa, *En Cuerpo y Alma. Mujeres Artistas de los siglos XX y XIX*, junio - septiembre 2015, p. 91, rep. ~ Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, *Feliu Elias Bracons. La realidad como obsesión*, noviembre 2022 - abril 2023, p. 83, rep.

nota

La autenticidad de esta obra ha sido confirmada por Richard Riis.

cat. no. 4 ~ rep. p. 107

Óscar Domínguez (1906-1957) y Marcel Jean (1900-1993)

Lion-fenêtre rouge

Decalcomanía sobre papel
Firmado, dedicado y fechado 1936
21.5 x 29 cm
Realizado en 1936

procedencia

Colección particular, París

exposiciones

Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, *Sueños de tinta. Óscar Domínguez y la decalcomanía del deseo*, noviembre - diciembre 1993, cat. p. 78, rep.

cat. no. 72 ~ rep. p. 172

Óscar Domínguez (1906-1957)

Lion-bicyclette

Decalcomanía
Dedicado por Marcel Jean a Pedro Reyner en 1983
15.5 x 22 cm
Realizado en 1936

procedencia

Colección Marcel Jean, París
Colección particular, Maine et Loire
Galería 1900-2000, París

nota

Esta obra pertenece al grupo de *Decalcomanías* más relevante que realizó Óscar Domínguez. Otros *Lion-bicyclette* se encuentran en las colecciones permanentes del MoMA (que tiene dos obras de esta serie), Museo Pompidou y Museo Reina Sofía. La presente obra cuenta con un certificado de autenticidad emitido por la Asociación en Defensa de Óscar Domínguez

cat. no. 73 ~ rep. p. 173

Victorina Durán (1899-1993)

Álbum de dibujos

18 páginas con dibujos a lápiz, tinta, carboncillo y clarión sobre papel
24 x 36 cm
Realizado en 1930-35

procedencia

Colección familia de la artista, Madrid

cat. no. 29 ~ rep. pp. y p. 136

Desnudo femenino

Tinta y carboncillo sobre papel

25.2 x 9.8 cm

Realizado en 1930-35

procedencia

Colección familia de la artista, Madrid

cat. no. 30 ~ rep. p. 72

Desnudo femenino

Tinta y carboncillo sobre papel

25.2 x 9.8 cm

Realizado en 1930-35

procedencia

Colección familia de la artista, Madrid

cat. no. 31

Desnudo femenino

Tinta y carboncillo sobre papel

29.5 x 23.2 cm

Realizado en 1930-35

procedencia

Colección familia de la artista, Madrid

cat. no. 32 ~ rep. p. 82

Desnudo femenino

Tinta y carboncillo sobre papel

29.5 x 23.2 cm

Realizado en 1930-35

procedencia

Colección familia de la artista, Madrid

cat. no. 33 ~ rep. pp. 83 y 137

Desnudo femenino

Tinta y carboncillo sobre papel

29.5 x 23.2 cm

Realizado en 1930-35

procedencia

Colección familia de la artista, Madrid

cat. no. 34 ~ rep. pp. 84 y 137

Desnudo femenino

Tinta y carboncillo sobre papel

29.5 x 23.2 cm

Realizado en 1930-35

procedencia

Colección familia de la artista, Madrid

cat. no. 35 ~ rep. p. 85

Desnudo femenino

Tinta y carboncillo sobre papel

29.5 x 23.2 cm

Realizado en 1930-35

procedencia

Colección familia de la artista, Madrid

cat. no. 36 ~ rep. p. 85

Luis Fernández (1900-1973)

Abstraction

Óleo sobre lienzo

Firmado

20.7 x 32.3 cm

Realizado h. 1930-1933

procedencia

Galería Alexandre Iolas, París

Colección particular, Francia

Venta Rémy le Fur, París, 15 de diciembre de 2014, lote 82

exposiciones

París, *Salón des surindépendants*, 1933 ~ París, Palacete Rothschild; Charleroi, Palais de Beaux Arts, *Fernández*, 1972, p. 8, rep. ~ Venecia, Giardini di Castello, Biennale di Venezia, *España. Vanguardia artística y realidad social*, 1976

bibliografía

J. Laude, *Introduction au climat d'avant-guerre*, Cahiers du Musée National d'Art Moderne, París, 1982, p. 9, rep. ~ J. Vega, *Luis Fernández*, Oviedo, Banco Herrero Colección Pintores Asturianos, 1986, p. 67 ~ M. Lasso de la Vega, "Cronología biográfica de Luis Fernández", *Luis Fernández*, Santander, Palacete del Embarcadero, septiembre 1993, p. 165 ~ M. Lasso de la Vega, *Luis Fernández*, cat. exp., Gijón, Galería Durero, junio - julio 1998, p. 79 ~ Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, vol.

I, Londres, 1996, pp. 904 -905 ~ A. Mas, *Luis Fernández. Primera catalogación de la obra*, Madrid, Fundación Telefónica, 2000, pp. 58 y 98-99, rep. ~ A. Palacio, *Luis Fernández*, Madrid, Fundación Mapfre, 2007, p. 29, rep. ~ A. Palacio, *El pintor Luis Fernández. Vida, obra e ideas artísticas*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2008, pp. 166 y 216-217, rep. ~ A. Palacio, *Luis Fernández. Catálogo razonado de pinturas, dibujos, grabados y esculturas 1900-1973*, Madrid, Fundación Azcona y Museo de Bellas Artes de Asturias, 2010, cat. no. 26, p. 47, rep.

nota

En el Museo de Bellas Artes de Asturias se conserva un dibujo preparatorio para esta obra, con una serie de anotaciones manuscritas del artista, con indicaciones de colores.

cat. no. 79 ~ rep. p. 179

Horacio Ferrer (1894-1978)

La pequeña anarquista

Óleo sobre lienzo

Firmado

61 x 50 cm

Realizado h. 1934-1936

procedencia

Colección familia del artista, Madrid

exposiciones

Sevilla, Carmen Aranguren Fine Art, *Andalucía en la Vanguardia, 1910-1939*, 26 noviembre 2014 - 23 enero 2015, cat. no. 73, pp. 68-69, rep.

bibliografía

J. Pérez Segura, *Horacio Ferrer*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 2007, pp. 51-52, rep.

cat. no. 46 ~ rep. p. 147

Esteban Francés (1913-1976)

Femme passe en forêt

Óleo sobre papel maruflado sobre tabla

Firmado y dedicado a Yves Tanguy

65 x 50 cm

Realizado en 1936

procedencia

Galerie Orsay, París

Colección particular, Francia

Colección particular

cat. no. 63 ~ rep. p. 162

Marga Gil Roësset (1908-1932)

Adán y Eva expulsados del Paraíso

Escayola patinada

35 x 24 cm

Realizado h. 1924

procedencia

Colección particular, Madrid

exposiciones

Madrid, Círculo de Bellas Artes, *Marga Gil Roësset (1908-1932)*, mayo - junio 2000, p. 54, rep.

cat. no. 18 ~ rep. p. 126

Albert Gleizes (1881-1953)

Juliette à sa toilette dans la maison

louée par picabia

Tinta china, lápiz y gouache sobre papel

Firmado, titulado y fechado *Barcelona 1916*

30 x 23 cm

Realizado en 1916

procedencia

Colección particular, París

exposiciones

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Ismos. Arte de Vanguardia (1910-1939) en Europa*, mayo - julio 2000, cat. no. 2, p. 26, rep.

bibliografía

A. Varichon, *Albert Gleizes: Catalogue raisonné*, París, Somogy, 1998, vol. I, no. 688, p. 238, rep.

cat. no. 7 ~ rep. p. 110

Emili Godes (1895-1970)

Llangardaix

Fotografía de época

Al dorso, titulada y sello del artista

17 x 24 cm

Realizado h. 1930

procedencia

Colección particular

exposiciones

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Fotografía de vanguardia en España 1924-1939*, 5 junio - 25 julio 2014, cat. no. 27, p. 28, rep.

nota

La presente obra posee un certificado de autenticidad firmado por la hija del artista, María Rosa Godés i Diago.

cat. no. 90 ~ rep. p. 191

Julio González (1876-1942)**Jeune fille avec grappe de raisins**

Bronce repujado

Firmado y fechado 1914

diámetro 30 cm

Realizado en 1914

procedencia

Sucesión del artista, París

bibliografía

T. Llorens, *Julio González. Catálogo general razonado de las pinturas, esculturas y dibujos. 1900-1918*, vol. I, Valencia, Fundación Azcona, 2007, cat. no. 586, p. 530, rep.

nota

Se trata de una pieza única

cat. no. 1 ~ rep. p. 105

Personnage barbu

Lápiz, tinta y acuarela sobre papel

Firmado y fechado 28-9-40

24 x 16 cm

Realizado en 1940

procedencia

Kornfeld und Klipstein, Berna, 18 junio 1970, lote no. 505

Colección particular, Iowa

bibliografía

Gibert, J., *Julio González, dessins, vol. VIV, Projets pour sculptures, personnages*, París, 1975, p. 103, rep.

cat. no. 80 ~ rep. p. 180

Grand Venus

bronce

Firmada, numerada 4/9 y con sello de la fundición Godard

27.5 x 8.5 x 7.5 cm

Concebida en 1936, fundida en fecha posterior

procedencia

Galerie de France, París

Colección particular, Francia

exposiciones

(otros ejemplares)

París, MNAM, *Julio González*, febrero - marzo 1952, cat. no. 91 ~ Amsterdam,

Stedelijk Museum; Bruselas, Palais de Beaux-Arts, *Julio González*, abril - junio

1955, cat. no. 90 ~ Bern, Kunsthalle Bern, *Julio González*, julio - agosto 1955, cat. no.

60 ~ Hannover, Kestner-Gesellschaft, *Julio González*, noviembre - diciembre 1957, cat.

no. 58 ~ Krefeld, Museum Haus Lange, *Julio González*, diciembre 1957 - mayo 1958, cat.

no. 58 ~ Nueva York, Galerie Chalette; San Francisco, San Francisco Museum of Modern

Art; Cleveland, Cleveland Museum of Art; Montreal, Montreal Museum of Fine Arts;

Ottawa, The National Gallery of Canada; Utica, N.Y., Munson - Williams-Proctor

Institute; Buffalo, N.Y., Albright-Knox Art Gallery, *Julio González*, agosto 1961 - junio

1963, cat. no. 50, p. 67, rep. ~ Los Ángeles, Felix Landau Gallery, *Julio González*, octubre

1965, cat. no. 22, rep. ~ Londres, Tate Gallery, *Julio González*, septiembre - octubre 1970,

cat. no. 73, p. 33, rep. ~ París, GDF; Nueva York, Sainenberg Gallery; Montréal, Galerie

de Montréal; Toronto, Dunkelman Gallery; Montpellier, Musée Fabre, *Julio González*

1876-1942, les matériaux de son expression, marzo 1969 - enero 1971, cat. no. 44, rep. ~

Madrid, Galería Ruiz-Castillo, *Julio González*, octubre - noviembre 1974, rep. ~ Padova,

Museo Civico, Scultori in Francia 10a Biennale Internazionale del Bronzetto e della Piccola

Scultura, *IVe Exposition Internationale du Petit-Bronze*, septiembre - octubre 1975,

rep. ~ París, Musée Rodin, *Sculptures en France de Rodin à nos jours, IVe Exposition*

Internationale du Petit-Bronze, octubre - diciembre 1975, cat. no. 49, rep. ~ Nueva

York, The Pace Gallery, *Julio González*,

100th Anniversary, marzo - abril 1976, rep. ~ Venezia, La Biennale, Spagna, *Avanguardia*

artísticae realtà sociale 1936 - 1976, julio - octubre 1976, cat. ~ Viena, Galerie Ulysses, *Julio González, Plastiken, Zeichnungen*, cat. no. 19, rep. ~ Mannheim, Stadtische Kunsthalle Mannheim, *Julio González 1876-1942, Plastik und Zeichnungen*, marzo 1977, cat. no. 44, rep. ~ Hannover, Galerie Brusberg, *Julio González 1876-1942, Bronze und Zeichnungen, eine Retrospektive*, septiembre - octubre 1977, cat. no. 24/22, p. 99, rep. ~ Charleroi, Palais de Beaux-Arts, *Julio González 1876-1942, 57 sculptures - 35 dessins*, noviembre - diciembre 1977, cat. no. 42 ~ Nueva York, The Pace Gallery, *Julio González, Sculpture and Drawings*, octubre 1981, rep. ~ Rennes, Musée des Beaux-Arts de Rennes, *González*, septiembre - noviembre 1982, cat. no. VII ~ Basel, Galerie Beyeler, *González, Sculptures-Dessins*, septiembre - diciembre 1982, cat. no. 32, rep. ~ Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, *Julio González: A Retrospective*, marzo - mayo 1983, cat. no. 195, p. 163, rep. ~ Frankfurt am Main, Stadtische Galerie im Stadelchen Kunstinstitut, *Julio González 1876-1942 Plastiken, Zeichnungen, Kunstgewerbe*, junio - agosto 1983, cat. no. 100, p. 159, rep. ~ Berlin, Akademie der Künste, *Julio González 1876-1942. Plastiken, Zeichnungen, Kunstgewerbe*, septiembre - octubre 1983, cat. no. 100, p. 159, rep. ~ Lugano, Galleria Pieter Coray, *Julio González*, septiembre - noviembre 1983, cat. no. 16, rep.

bibliografía

(otros ejemplares)

Vicente Aguilera Cerni, *Julio González*, Roma, 1962, LVIII, rep. ~ Martica Sawin, "Julio Gonzalez", en *Arts Magazine*, no. 36, New York, febrero 1962, no. 5, p. 16, rep. ~ Marie N. Pradel de Grandry, "La Donation González au Musée National d'Art Moderne", en *La Revue de Louvre*, París, 1966, no. 1, cat. no. 56, pp. 1 y 16 ~ Pierre Descargues, *Julio González*, París, 1971, cat. no. 22, p. 49, rep. ~ M.E.A.C., Madrid, 1975, cat., p. 148 ~ Josephine Withers, *Julio González: Sculpture in iron*, Nueva York, New York University Press, 1978, no. 111, cat. no. 103, p. 85, rep. ~ Walter Fenn, "La temporalité humaine" en

La Tribune d'Allemagne, Hamburgo, 10 de julio de 1983, rep. ~ Jörn Merkert, *González. Catalogue Raisonné Sculpture*, Milán, Electa Spa, 1987, cat. no. 220, p. 248, rep.

cat. no. 81 ~ rep. p. 181

Roberta González (1909-1976)

Tête de femme au mouchoir rouge

Óleo sobre tabla

Al dorso firmado, titulado y fechado enero 1935

15 x 22 cm

Realizado en 1935

procedencia

Sucesión de la artista, París

cat. no. 82 ~ rep. p. 182

Tête

Bronce

Firmado y estampado con marca de fundición C. Valsuani Cire Perdue

20.5 x 16 x 27 cm

Realizado h. 1939-40

procedencia

Colección particular, Madrid

cat. no. 83 ~ rep. p. 183

Juan Gris (1887-1927)

Composición teatral para los Ballets

Russes

Lápiz sobre papel

Firmado

18.5 x 23 cm

Realizado h. 1921-23

procedencia

Douglas Cooper, Nueva York

John Richardson, Nueva York

exposiciones

Granada, Auditorio Manuel de Falla, *España y los Ballets Russes*, junio - julio de 1989, cat. no. 90, p. 67

Torrelavega, Sala Muriedas, *El Arte del Dibujo*, 2000, p. 49, rep. ~ Madrid, Galería

Guillermo de Osma; Barcelona, Oriol Galería D'Art, *Cubismos*, 2001-2002, cat. no. 8, p. 24, rep. ~ Madrid, Galería Guillermo de Osma,

Vanguardia sobre papel, 1900-1950, abril - mayo 2002 ~ Bilbao, Fundación BBK, *El Arte del Dibujo. El Dibujo en el Arte*, 28 agosto - 8 octubre 2005, p. 107, rep. ~ Madrid, Galería Guillermo de Osma, *El dibujo del 27. Vanguardia sobre papel. 1920-1939*, junio - julio 2017, cat. no. 9, p. 14, rep. p. 43

nota

Juan Gris tuvo una importante colaboración con Serge de Diaghilev y sus *Ballets Russes*. Tradicionalmente se ha atribuido este telón al ballet *Les Tentations de la Bergère* de 1923. John Richardson, el propietario anterior de esta obra, afirma que es un proyecto para el ballet *Cuadro Flamenco* de 1921, que finalmente Diaghilev encargó a Picasso.

cat. no. 10 ~ rep. p. 114

Le paquet de tabac

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 24

22.5 x 33 cm

Realizado en febrero-agosto 1924

procedencia

Galerie Simon, París
Galerie Louise Leiris, París
Galerie Rosengart, Lucerna
Reid & Lefevre, Londres
Galerie Europe, París

exposiciones

Londres, Reid & Lefevre Galleries, *School of Paris*, julio 1951, cat. no. 11 ~ Estocolmo, Svensk-Franska Konstgalleriet, cat. no. 20, rep.

bibliografía

Douglas Cooper, *Juan Gris. Catalogue Raisonné de l'oeuvre peint*, París, Berggruen, 1977, cat. no. 461, p. 286, rep. ~ Juan Antonio Gaya Nuño, *Juan Gris*, Barcelona, Polígrafa, 1984, cat. no. 465, p. 228, rep.

cat. no. 11 ~ rep. p. 115

Devant la baignoire

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 25

65 x 50 cm

Realizado en enero - julio de 1925

procedencia

Galerie Simon, París (no. K.8894)
Dr. G. F. Reber, Lausanne (adquirido en 1926)
Dr. Ingeborg Pudelko-Eichmann, Zúrich y Florencia
Colección particular, Suiza

exposiciones

Zurich, Kunsthaus Zurich, *Juan Gris*, abril 1933, no. 138 ~ Bruselas, Palais des Beaux-Arts, *Le Nu dans l'Art Vivant*, febrero - marzo 1934 ~ Berna, Berner Kunstmuseum, *Juan Gris*, octubre 1955 - enero 1956, no. 107

bibliografía

D. Cooper, *Letters 1913-1927*, Londres, 1956, carta no. CCX del 10 de enero de 1926 (hace referencia a la compra de Reber) ~ D. Cooper, *Juan Gris, Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, París, Berggruen Editeur, 1977, vol II, no. 509, p. 333, rep. ~ J. A. Gaya-Nuño, *Juan Gris*, Barcelona y París, 1974, no. 503, p. 226, rep.

cat. no. 12 ~ rep. p. 117

Raoul Hausmann (1886-1971)

Rincón en la ciudad alta de Ibiza

Fotografía de época

Al dorso, firmada, titulada y fechada *Verano 1933*

17 x 12 cm

Realizado en 1933

procedencia

Archivo Hausmann Marthe Prevost, No. 284

exposiciones

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Fotografía de vanguardia en España 1924-1939*, 5 junio - 25 julio 2014, cat. no. 34, p. 33, rep.

cat. no. 89 ~ rep. p. 190

Hipólito Hidalgo de Caviedes

(1902 - 1994)

Gimnasta

Óleo sobre lienzo

Firmado

98 x 76 cm

Realizado h. 1930

procedencia

Colección particular, Madrid

cat. no. 26 ~ rep. p. 133

Nicolás de Lekuona (1913-1937)

Sin título

Óleo, lápiz y acuarela sobre papel

13.5 x 13 cm

Realizado h. 1933

procedencia

Colección familia del artista

cat. no. 60 ~ rep. p. 160

Composición

Óleo, lápiz y acuarela sobre papel

16 cm diámetro

Realizado h. 1933

procedencia

Colección familia del artista

cat. no. 61 ~ rep. p. 160

Paisaje poético

Acuarela, gouache y lápiz sobre papel

Inscrito y fechado *Villafranca julio 34*

33.5 x 20 cm

procedencia

Colección Hermanos Lekuona, Gipuzcoa

exposiciones

Bilbao, Museo de Bellas Artes, *Nicolás de Lekuona. Pinturas y dibujos*, marzo - abril 1983,

cat. no. 152, p. s/n, rep. ~ Vitoria-Gasteiz,

Artium; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *Nicolás de Lekuona. Imagen*

y testimonio de la vanguardia, octubre 2003

- mayo 2004, p. 157, rep. ~ Madrid, Galería

Guillermo de Osma; Bilbao, Galería Michel Mejuto; Barcelona, Galería Marc Domènech,

Nicolás de Lekuona, abril - septiembre 2015, cat. no. 49, pp. 48 y 66, rep.

cat. no. 62 ~ rep. p. 161

Maruja Mallo (1902-1995)

Estampa

Tinta china, lápices de color y acuarela sobre papel

Firmado y fechado 1927

45.5 x 31.5 cm

Realizado en 1927

procedencia

Colección de la artista

Colección José Ortega Varela (regalo de la artista)

exposiciones

Valladolid, Sala Municipal de Exposiciones de la Casa Revilla, *Viñetas de la Revista de Occidente*, abril - mayo 2005 ~ Madrid, Residencia de

Estudiantes, *El Madrid de Ortega*, mayo - julio 2006, p. 444, rep. ~ Madrid, Residencia de

Estudiantes; Sevilla, Sala de Exposiciones Santa Inés, *La generación del 27 ¿Aquel momento ya es una leyenda?*, noviembre 2009 - junio 2010 ~

Vigo, Casa des Artes, *Maruja Mallo*, septiembre 2009 - enero 2010 ~ Madrid, Residencia

de Estudiantes, *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario*

(1915-1936), diciembre 2015 - marzo 2016 ~

Vigo, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (MARCO), *Mulleres do silencio. De Maruja Mallo*

a *Ángela de la Cruz*, octubre 2016 - abril 2017 ~

Madrid, Biblioteca Nacional de España, *Revista de Occidente o la Modernidad española*, marzo -

junio 2023, p. 91, rep. ~ Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, *Al bies. Las artistas y el*

diseño en la vanguardia española, noviembre 2023 - marzo 2024, cat. no. 235,

p. 99, rep.

bibliografía

Guerra y Franquismo en el cine en Revista de Occidente, 4a época, no. 53, octubre

1985, rep. en portada ~ M. A. Zanetta, *La subversión enmascarada. Análisis de la obra*

de Maruja Mallo, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014, fig. no. 17, rep.

cat. no. 17 ~ rep. pp. 11 y 125

Gabriel García Maroto (1889-1969)

Cala mallorquina

Acuarela y carboncillo sobre papel

Firmado, fechado 1923 e inscrito

47 x 60 cm

Realizado en 1923

procedencia

Colección particular, Barcelona

exposiciones

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *El dibujo del 27. Vanguardia sobre papel. 1920-1939*, junio - julio 2017, cat. no. 25, p. 22, rep.

cat. no. 39 ~ rep. p. 140

Joan Massanet (1899-1969)

Visión surreal

Óleo sobre tabla

36 x 45.5 cm

Realizado hacia 1928-1930

procedencia

Galería Manuel Barbié, Barcelona
Colección Museo Patio Herreriano, Valladolid

exposiciones

Barcelona, Galería René Metras, *Massanet*, 1973 ~ Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *El surrealismo en España*, 18 octubre 1994 - 9 enero 1995, cat. no. 113, p. 249, rep. ~ Madrid, Fundación Caja Madrid, *Istmos. Vanguardias españolas 1915-1936*, 15 octubre - 13 diciembre 1998, cat. no. 40, p. 123, rep. ~ Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Girona, Museu d'Art de Girona, *Joan Massanet o el espectro de las cosas*, 24 mayo 2005 - 29 enero 2006, pp. 24, 46-47, rep. ~ Málaga, Fundación Picasso-Museo Casa Natal, *Arte recuperado (1916-1957)*, 16 marzo - 11 junio 2017 ~ Valladolid, Museo Patio Herreriano, *Los Logicofobistas y el Surrealismo en la Colección*, 13 septiembre - 16 noviembre 2018
Madrid, Fundación Mapfre, *1924. Otros surrealismos*, 6 febrero - 11 mayo 2025

bibliografía

AA. VV., *Arte en España 1918-1994 en la Colección Arte Contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, cat. no. 194, p. 262, rep. ~ E. Carmona, *Modern Spanish Art 1915-1957 from the Asociación Colección Arte Contemporáneo*, Dallas, Meadows Museum, Methodist University, 2016

cat. no. 70 ~ rep. p. 170

Joan Miró (1893-1983)

Signes et figurations

Tinta china y acuarela sobre papel

Firmado; al dorso, firmado, titulado y

fechado 19/12/1935

32 x 42 cm

Realizado el 19 de diciembre de 1935

procedencia

Colección Paco Rebés, Barcelona

exposiciones

Barcelona, Galería A34, *Miró*, 3 junio - 24 julio 2010, pp. 46-47, rep. ~ Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Abstracción. De Jean Arp a Richard Serra*, febrero - marzo 2015, cat. no. 10, p. 17, rep. ~ Bilbao, Museo Guggenheim, *Joan Miró. La realidad absoluta. París 1920-1945*, febrero - mayo 2023, p. 124, rep.

nota

La presente obra posee un certificado de autenticidad firmado por J. Dupin, con fecha 8 de diciembre de 2009

cat. no. 74 ~ rep. p. 174

José Moreno Villa (1887-1955)

Caballito en la nieve

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 28

46 x 55 cm

Realizado en 1928

procedencia

Colección Ateneo de Madrid, Madrid

exposiciones

Madrid, Santa Catalina del Ateneo de Madrid, *Moreno Villa, 1928* ~ Murcia, Palacio San Esteban, *Solana y la Modernidad Otra*, 12 marzo - 31 mayo 2020, pp. 104 y 105, rep.

bibliografía

Blanco y Negro, no. 1961, 16 de diciembre de 1928

cat. no. 59 ~ rep. p. 159

Mujeres y cabeza de toro en la playa

Grafumo

Firmado y fechado 32

24.5 x 30 cm

Realizado en 1932

procedencia

Colección Genaro Estrada, México
Colección Consuelo Nieto, México
Colección particular, Madrid

exposiciones

Madrid, Museo de Arte Moderno, *Exposición Moreno Villa*, octubre - noviembre 1932 ~ Madrid, Biblioteca Nacional; Málaga, Caja de Ahorros Provincial y México DF, Museo Nacional, *José Moreno Villa, 1887-1955*, abril 1987 - junio 1988 ~ Madrid, Galería Guillermo de Osma, *José Moreno Villa. Óleos, dibujos, grabados, grafismos y un alambre*, marzo - abril 1999, cat. no. 14, pp. 100-101 y 66, rep.

cat. no. 57 ~ rep. p. 158

Composición con pájaro, luna y personaje

Grafumo

Firmado y fechado 32; al dorso, firmado, dedicado y fechado 32

15 x 24 cm

Realizado en 1932

procedencia

Colección María Victoria González, Madrid (regalo del artista)

Colección particular, Madrid

nota

La presente obra está dedicada a María Victoria González, con motivo de la toma de su nuevo cargo, como archivera del Palacio Real, en 1932.

cat. no. 58 ~ rep. p. 158

Alfonso de Olivares (1898-1936)

Caras

Óleo sobre lienzo

65 x 81 cm

Realizado h. 1927

procedencia

Colección Sra. Viuda de Alfonso Olivares, Madrid

Galería Ynguanzo, Madrid

Guillermo de Osma Galería, Madrid

Colección particular, Madrid

exposiciones

Madrid, Sala de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico Cultural, *Olivares*, 1976, cat. no. 8, p. 21, rep. ~ Madrid, Guillermo de Osma Galería, *Ismos, Arte de Vanguardia (1910-1936)*,

mayo - julio 1996, cat. no. 15, p. 25, rep.

~ Madrid, Guillermo de Osma, *Alfonso de Olivares (1898-1936)*, 22 enero - 27 marzo 1998, cat. no. 3, p. 31, rep. ~ Orense, Caixa Galicia; Vigo, Caixa Galicia; Lugo, Caixa Galicia, *Tiempos de Modernidad. Momentos Estelares de la Vanguardia Histórica Española*, diciembre 1999 - abril 2000, p. 59, rep. ~ Málaga, Fundación Picasso, *Malabarismos*, septiembre - noviembre 2000, rep. ~

Málaga, Palacio Episcopal, *París. Punto de encuentro*, mayo - junio 2001, pp. 84-85, rep.

~ Almería, Centro Cultural Caja de Granada; Jaén, Museo Provincial de Jaén; Granada,

Centro Cultural Puerta Real, *Españoles en París. Las Vanguardias*, octubre 2002 -

marzo 2003, p. 92, rep. ~ Barcelona, Oriol Galería d'Art; Madrid, Galería Guillermo

de Osma, *Surrealismos*, 29 septiembre - 30

abril 2004, cat. no. 17, p. 34, rep. ~ Sevilla, Carmen Aranguren Fine Art, *Andalucía en la Vanguardia, 1910-1939*, 26 noviembre 2014 -

23 enero 2015, cat. no. 22, p. 36, rep.

cat. no. 52 ~ rep. p. 153

Benjamín Palencia (1894-1980)

Bodegón

Óleo sobre tela

Firmado y fechado 1927

35.5 x 50 cm

Realizado en 1927

procedencia

Sala Dalmau, Barcelona

Colección José María Ribot, Barcelona

exposiciones

Barcelona, Centre Cultural Bancaixa, *Benjamín Palencia y el Arte Nuevo. Obras 1919 - 1936*, septiembre - octubre 1994, cat. no. 20, rep. ~ Madrid, Sala de Plaza España, *Pintura Fruta. La figuración lírica española. 1926-1932*, noviembre 1996 - enero 1997, p. 127, rep.

bibliografía

VV. AA., *Creadores del Arte Nuevo*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2002, p. 301, rep.

cat. no. 48 ~ rep. p. 149

Composición surrealista

Tinta sobre papel
Firmado y fechado 32
41.5 x 60 cm
Realizado en 1932

procedencia

Galería Ignacio de Lassaletta, Barcelona

exposiciones

Ávila, Palacio Los Serrano Espacio Caja
Ávila, *Benjamín Palencia*, 15 enero - 15 mayo
2009, s/p, rep. ~ París, Galerie Le Minotaure
/ Galerie Alain Le Gaillard, *Biomorphisme*.
1920-1950, abril - junio 2019, p. 142, rep.
~ Madrid, Galería Guillermo de Osma,
Biomorfismo. 1920-1950, septiembre -
noviembre 2019, cat. no. 43, p. 79, rep.
~ Granada, Centro Federico García Lorca;
Madrid, Galería Guillermo de Osma,
Benjamín Palencia y Federico García Lorca.
La amistad creadora, junio 2021 - enero
2022, cat. no. 19, p. 64, rep.

cat. no. 68 ~ rep. p. 167

Sentido: Oír

Tinta y aguada sobre papel
Firmado y titulado
37.5 x 26.5 cm
Realizado h. 1932

procedencia

Galería Ignacio de Lassaletta, Barcelona

exposiciones

Madrid, Galería Multitud, *La Barraca y su
entorno teatral*, 1975, p. 19, rep. ~ Madrid,
Centro Cultural de la Villa, *La Escuela de
Vallecas y la nueva visión del paisaje*, 1990,
cat. no. 47, p. 75, rep. ~ Madrid, Galería
Guillermo de Osma; Valencia, La Nave;
Barcelona, Galería Ignacio Lassaletta,
*Benjamín Palencia y el Surrealismo. 1926-
1936, 1994-1995*, cat. no. 26, pp. 35 y 49
~ Granada, Centro Federico García Lorca;
Madrid, Galería Guillermo de Osma, *La
amistad creadora. Benjamín Palencia y
Federico García Lorca*, junio - diciembre
2021, cat. no. 50, p. 95, rep.

nota

Boceto para el programa de *La Barraca*.

cat. no. 65 ~ rep. p. 164

Sentido: Tocar

Tinta y aguada de color sobre papel
Firmado y titulado
37 x 27.5 cm
Realizado h. 1932

procedencia

Galería Ignacio de Lassaletta, Barcelona

exposiciones

Madrid, Galería Multitud, *La Barraca y su
entorno teatral*, 1975, p. 19 ~ Madrid, Centro
Cultural de la Villa, *La Escuela de Vallecas y la
nueva visión del paisaje*, 1990, cat. no. 46, p.
74, rep. ~ Madrid, Galería Guillermo de Osma;
Valencia, La Nave; Barcelona, Galería Ignacio
Lassaletta, *Benjamín Palencia y el Surrealismo*.
1926-1936, 1994 - 1995, cat. no. 26, pp. 35
y 49, rep. ~ Granada, Centro Federico García
Lorca; Madrid, Galería Guillermo de Osma, *La
amistad creadora. Benjamín Palencia y Federico
García Lorca*, junio - diciembre 2021, cat. no. 49,
p. 94, rep. ~ Granada, Centro Federico García
Lorca, *La vista y el tacto [ca. 1929-30]*, octubre
2021- febrero 2022, cat. s/n, pp. 127 y 144, rep.

nota

Boceto para el programa de *La Barraca*.

cat. no. 66 ~ rep. p. 165

Artilugio

Tinta y lápices de color sobre papel
Titulado y firmado
48 x 38 cm
Realizado h. 1932

procedencia

Galería Ignacio de Lassaletta, Barcelona
Galería Guillermo de Osma, Madrid
Colección Ruiz Nicoli, Madrid
Herederos de Ruiz Nicoli, Madrid

exposiciones

Museos Provinciales de Ciudad Real, Toledo,
Cuenca, Guadalajara y Albacete, Consejería de
Educación y Cultura de la Junta de Comunidades
de Castilla-La Mancha, *Benjamín Palencia,
Surrealista. Obra sobre papel, 1917-1939*, mayo
- octubre 1984, p. 22, rep. ~ Madrid, Centro
Cultural de la Villa, *La Escuela de Vallecas y la
nueva visión del paisaje*, 1990, cat. no. 65, p.
93, rep. ~ Madrid, Galería Guillermo de Osma;
Valencia, Galería La Nave; Barcelona, Galería
Ignacio de Lassaletta, *Benjamín Palencia y el*

surrealismo (1926-1936), septiembre 1994 - enero 1995, cat. no. 20, pp. 24 y 47, rep. ~ F. Castro Flórez, *Benjamín Palencia en la Colección Ruiz Nicoli*, Madrid, Ollero & Ramos, 2001, cat. no. 13, rep. ~ Granada, Centro Federico García Lorca; Madrid, Galería Guillermo de Osmá, *Benjamín Palencia y Federico García Lorca. La amistad creadora*, junio 2021- enero 2022, cat. no. 18, p. 63, rep.

cat. no. 67 ~ rep. p. 166

Joaquín Peinado (1898-1975)

Naturaleza muerta con frutero

Óleo sobre lienzo

Firmado

81 x 100 cm

Realizado en 1928

procedencia

Colección del artista, París
Herederos del artista
Colección particular

exposiciones

Sevilla, Fundación Unicaja, *Pablo Picasso y Joaquín Peinado. Encuentro en las vanguardias*, 25 octubre - 26 enero 2020, p. 110, rep.

nota

La autenticidad de esta obra ha sido confirmada por Rafaela Tarquin Peinado, hija del artista.

cat. no. 49 ~ rep. p. 150

El jarrón que tuvo flores

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 26

97 x 130.5 cm

Realizado en 1926

procedencia

Colección particular

exposiciones

Granada, Palacio de Carlos V; Madrid, Residencia de Estudiantes, *Gallo. Interior de una revista. 1928*, mayo - noviembre 2008, cat. no. 27, p. 176, rep. ~ Sevilla, Fundación Unicaja, *Pablo Picasso y Joaquín Peinado. Encuentro en las vanguardias*, octubre 2019 - enero 2020, cat. no. 13, p. 109, rep.

cat. no. 50 ~ rep. p. 151

Santiago Pelegrín (1885-1954)

Jazz-band

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 28; al dorso firmado y titulado

79.5 x 63.5 cm

Realizado en 1928

procedencia

Galería El Cisne, Madrid

Colección Begoña García de Diego, Madrid

exposiciones

Madrid, Museo de Arte Moderno (Palacio de Bibliotecas y Museos), noviembre 1928, cat. no. 14 ~ Zaragoza, Centro Mercantil, *Primer Salón Regional de Bellas Artes*, diciembre 1929 ~ Madrid, Círculo de Bellas Artes, *Exposición en homenaje y recuerdo del pintor Santiago Pelegrín (1885-1954)*, enero 1962, cat. no. 3 ~ Zaragoza, Museo Pablo Gargallo, *Santiago Pelegrín, 1925-1939: Los límites de una utopía*, marzo - mayo 1995, cat. no. 11, pp. 47, s.p., rep.

bibliografía

A. Espina, "Tres pintores: Moreno Villa o el acento, Pelegrín o el hallazgo, Togores o la promiscuidad" en *La Gaceta Literaria*, no. 49, enero 1929, p. 7 ~ A. Méndez Casal, "Exposición Santiago Pelegrín", en *Blanco y Negro*, Madrid, 9 diciembre 1928, s/p ~ A. García Loranca y J. R. García-Rama, *Pintores del siglo XIX. Aragón, La Rioja, Guadalajara, Zaragoza, Ibercaja*, 1992, p. 218, rep.

cat. no. 16 ~ rep. p. 123

Timoteo Pérez Rubio (1896-1977)

Río Carbonero

óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 1928

90.5 x 80 cm

Realizado en 1928

procedencia

Colección particular

exposiciones

Pittsburgh, Carnegie Institute of Art, *International Exhibition of Paintings*, octubre - diciembre 1934, cat. no. 296

cat. no. 40 ~ rep. p. 141

Francis Picabia (1879-1953)

Vanité

Tinta china y acuarela sobre papel

Firmado y titulado

28.5 x 40.5 cm

Realizado hacia 1916-1919

procedencia

Galerie Art Contemporain, París

Galerie Didier Imbert, París

Colección particular, Francia

exposiciones

Madrid, MEAC; Barcelona, Fundación Caixa de Pensiones, *Francis Picabia*, enero - mayo 1985, cat. no. 35 ~ Nîmes, Musée de Beaux Arts, *Francis Picabia*, 11 julio - 30 septiembre 1986, cat. no. 26, p. 42, rep. ~ París, Galerie Didier Imbert, *París, Capitale des arts*, 28 abril - 14 julio 1989, cat. no. 90, rep. ~ París, Galerie Didier Imbert, *Francis Picabia*, 27 abril - 13 julio 1990, cat. no. 14, p. 49, rep.

Nahmad Gallery, *Picasso, Artist of the Century*, 1998, cat. no. 14 ~ Rotterdam, Kunsthal

Rotterdam, *Picasso - Kunstenaar van de eeuw*, 1999, cat. no. 19 ~ Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Biomorfismo. 1920-1950*, septiembre - noviembre 2019, cat. no. 2, p. 31, rep. ~

Nanjing, Beiqiu Museum of Contemporary Art, *Beyond Genius: Picasso's Passion and Creativity*, octubre 2021 - marzo 2022 ~ Shanghai, Shanghai Meet You Museum; Beijing, Beijing Meet You Museum, *Meet Picasso, The Passion and Timelessness of Genius*, marzo - diciembre 2022 ~ Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Las miradas de Picasso*, noviembre - diciembre 2023, cat. no. 11, rep.

Pablo Picasso (1881-1973)

Compotier, bouteille et paquet de cigarettes

Óleo sobre lienzo

Firmado

35.5 x 46.5 cm

Realizado en 1922

Alfonso Ponce de León (1906-1936)

Velador chino

Óleo sobre tablex

Firmado y fechado 28; al dorso firmado

55 x 45 cm

Realizado en 1928

28 octubre 2001, cat. no. 1, pp. 60 y 208, rep. ~
Sevilla, Carmen Aranguren Fine Art, *Andalucía en la Vanguardia, 1910-1939*, 26 noviembre 2014 - 23 enero 2015, cat. no. 74, p. 70, rep.

cat. no. 37 ~ rep. p. 138

Angel Planells (1901-1989)

Danza en un jardín abandonado

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 1932; al dorso titulado

61 x 81.5 cm

Realizado en 1932

procedencia

Times Square Hotel, Nueva York
Eugene Noth Fine Arts, Montreal
Colección particular, Estados Unidos

exposiciones

Pola de Siero, Casa de Cultura; Teruel,
Museo Provincial, *Ismos y Vanguardias*, mayo - julio 2014, p. 43, rep.

cat. no. 71 ~ rep. p. 171

Pere Pruna (1904-1977)

Personajes y bicicleta

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 1920

116.5 x 81 cm

Realizado en 1920

procedencia

Galería del Cisne, Madrid

cat. no. 25 ~ rep. p. 132

Olga Sacharoff (1881-1967)

Jardin zoologique

Óleo sobre tabla

70 x 100 cm

Realizado h. 1925

procedencia

Colección particular, Barcelona

exposiciones

Barcelona, Fundación Caixa Cataluña, *El món d'Olga Sacharoff. Exposició antològica*, 1994, p. 80, rep. ~ Girona, Museu d'Art de Girona, *Olga Sacharoff: pintura, poesia, emancipació*, noviembre 2017 - abril 2018, p. 72, rep.

bibliografía

N. Farré, "Olga Sacharoff sale del olvido en Girona" en *El Periódico*, 30 diciembre 2017, rep. (edición digital)

cat. no. 19 ~ rep. p. 127

Mariano Rodríguez Orgaz (1903-1940)

El centro del mundo

Óleo sobre lienzo

Firmado

74 x 99 cm

Realizado en 1932

procedencia

Colección particular
Colección particular, Francia

exposiciones

París, Galerie Vignon, *M.R. Orgaz*, 22 - 29 junio 1932 ~ Nueva York, Galerie Alma Reed, 8 - 21 abril 1935

cat. no. 64 ~ rep. p. 163

Ángeles Santos (1911-2013)

Niñas

Óleo sobre lienzo

43.5 x 53.5 cm

Realizado h. 1930

procedencia

Colección particular, Barcelona

exposiciones

Madrid, X Salón de Otoño, octubre - noviembre 1930

cat. no. 43 ~ rep. pp. 17 y 144

Eudald Serra (1911-2002)

Guitarras

Collage, malla metálica, corcho, papel de lija y pintura sobre tabla

62 x 94 cm

Realizado en 1934

procedencia

Colección del artista, Barcelona
Colección Isabel Serra, Barcelona
Colección Arte Contemporáneo Madrid
Colección Museo Patio Herreriano, Valladolid

exposiciones

Barcelona, Galeria Catalònia, *Tres escultores: Marinell-lo, Sans y Serra*, 1935 ~ Barcelona, Galeria Dau al Set, *El surrealisme a Catalunya*, 1975, p. 80, rep. ~ Londres, Arts Council of Great Britain, *Homage to Barcelona*, 1985, p. 214, rep. ~ Madrid, Palacios de Velázquez y de Cristal, *Escultura española 1900-1936*, 1985, pp. 178 y 287, rep. ~ Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, *Surrealisme a Catalunya 1924-1936*, 1988, p. 130, rep. ~ Frankfurt, Schirn Kunsthalle, *Picasso, Miró, Dalí und der Beginn der Spanischen Moderne, 1900-1936*, 1991, p. 291, rep. ~ Duisburgo, Wilhelm Lehmbruck Museum; Heilbronn, Städtische Museen; Aarau, Kunstmuseum, *Katalanische Skulptur im 20. Jahrhundert*, octubre 1993 - julio 1994 ~ Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Düsseldorf, Kunsthalle; Viena, Kunsthalle; Verona, Galleria d'Arte Moderna, Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia, *El Surrealismo en España*, octubre 1994 - enero 1996, cat. no. 180, p. 260, rep. ~ Madrid, Sala de Exposiciones de la Fundación la Caixa, *Madrid-Barcelona. 1930-1936. La tradición de lo nuevo*, mayo - julio 1997, p. 163, rep. ~ Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, *Eudald Serra*, 1998 ~ A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, *Vanguardias históricas. Arte español 1940-1958 en la Colección Arte Contemporáneo*, octubre - diciembre 1998 ~ Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, A.C. *Actividad Contemporánea. La revista del G.A.T.E.P.A.C. (1931-1937)*, octubre 2008 - enero 2009 ~ Alzuza, Museo Oteiza, *Forma, signo y realidad: Escultura Española 1900-1935*, 2010 ~ Madrid, Real Academia de San Fernando; Valladolid, Museo Patio Herreriano, *Experiencias de la Modernidad: Arte en España, 1916-1956*, mayo 2013 - abril 2015, p. 244, rep. ~ Dallas, Meadows Museum, *Modern Spanish Art from the Asociación Colección Arte Contemporáneo. 1915/1957*, octubre 2016 - enero 2017, cat. no. 23, pp. 154-155, rep. ~ Valladolid, Museo Patio Herreriano, *Los Logicofobistas y el Surrealismo como revolución del espíritu*, 13 septiembre - 11 noviembre 2018

bibliografía

J. Teixidor, *Eudald Serra*, Barcelona, Polígrafa, 1979, cat. no. 36, s. p., rep. (con medidas erróneas) ~ V. Combalía (ed.), *Ver a Miró. La irradiación de Miró en el arte español*, Madrid, Fundación la Caixa, 1993, p. 29, rep. ~ AA. VV., *Arte en España 1918-1994 en*

la Colección Arte Contemporáneo, Madrid, Alianza, 1995, cat. no. 25, p. 85, rep. (con medidas erróneas)

cat. no. 75 ~ rep. p. 175

Delhy Tejero (1904-1968)

Fiesta de reyes

Pluma, pincel, tinta china y aguadas de tinta china sobre papel

Firmado y titulado

19.6 x 13.4 cm

Realizado en 1933

procedencia

Familia de la artista, Madrid

exposiciones

Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, *Delhy Tejero, 1904-1968, Ciento once dibujos*, 1 diciembre 2005 - 22 enero 2006, cat. no. 58, p. 112, rep.

cat. no. 44 ~ rep. p. 145

Esteve Terradas (1883-1950)

Sit (constructivo metro de Barcelona)

Fotografía vintage

Al dorso numerado 125

17 x 23 cm

Realizado hacia 1924-26

procedencia

Galería Miquel Alzueta, Barcelona

exposiciones

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Germaine Krull: Métal y la fotografía industrial*, 9 junio - 27 julio 2011, cat. no. 28, p. 2, rep.

cat. no. 84 ~ rep. p. 185

Josep de Togores (1893-1970)

Moto

Cartón maruflado sobre lienzo (por el artista)

Firmado

61 x 38 cm

Realizado h. 1928

procedencia

Galerie Simon, París

cat. no. 55 ~ rep. p. 156

Premières communiantes

Óleo sobre lienzo

Firmado

61.5 x 50.5 cm
Realizado en 1930

procedencia

Galerie Simon, París
Sala Gaspar, Barcelona
Sala Parés, Barcelona
Colección particular, Madrid
Galería del Cisne, Madrid

bibliografía

Togores, Clasicismo y Renovación (obra de 1914 a 1931), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1997, p. 203, rep.

cat. no. 56 ~ rep. p. 157

Joaquín Torres-García (1874-1949)

Construcción con hombre, casa y árbol

Óleo sobre madera
Firmado y fechado 28
45 x 60 cm
Realizado en 1928

procedencia

Colección del artista
Colección Augusto Torres, Montevideo
Colección particular, Montevideo
Galería Feurle & Ruiz de Villa, Barcelona
Galería Guillermo de Osma, Madrid,
Colección particular, Madrid

exposiciones

Buenos Aires, Galería Palatina, *Homenaje a Joaquín Torres-García*, agosto 1978, cat. no. 16 ~ Madrid, Galería Guillermo de Osma; Barcelona, Oriol Galería d'Art, *Torres-García: Construcciones en madera*, noviembre 2000 - febrero 2001, cat. no. 2, pp. 37 y 18, rep. ~ Estrasburgo, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg; Madrid, Museo Colecciones ICO, *Joaquín Torres-García: un monde construit; Joaquín Torres-García: un mundo construido*, mayo 2002 - enero 2003, p. 148, rep.

bibliografía

M. H. Gradowczyk, *Torres-García: Utopía y Tránsito*, Montevideo, Fundación Torres-García, 2007, cat. no. 4.22, p. 111, rep.

nota

La presente obra está registrada en el catálogo razonado online de Joaquín Torres-García con el no. 1928.201 (estate: 1005)

cat. no. 76 ~ rep. p. 177

Adriano del Valle (1895-1957)

Con el nuevo loplop el pueblo recupera la devoción

Collage sobre papel adherido a cartón
Al dorso, etiqueta con la firma del artista
16 x 12 cm

Realizado hacia 1930-35

procedencia

Colección del artista, Madrid
Adriano del Valle (hijo), Madrid
Galería Guillermo de Osma, Madrid
Colección Jean Paul Kahn, París
Galería Guillermo de Osma, Madrid

exposiciones

Córdoba, Sala de Exposiciones de VIMCORSIA; Madrid, Galería Guillermo de Osma; Tenerife, TEA, *Franz Roh y el collage años 30's*, mayo 2012 - enero 2013, cat. no. 57, p. 78, rep.

nota

Se inspira en el collage de Max Ernst *Loplop, le supérieur des oiseaux*,... de 1929, incluido en *La femme 100 têtes*, libro que Adriano tenía en su biblioteca.

cat. no. 22 ~ rep. p. 129

A la rueda rueda catalino

Collage sobre papel
18 x 16 cm
Al dorso, etiqueta con la firma del artista
Realizado hacia 1934

procedencia

Colección del artista, Madrid
Adriano del Valle (hijo), Madrid

exposiciones

Madrid, Centro Cultural Conde Duque, *Adriano del Valle (1895-1957). Antológica*, 1995, p. 165, rep. ~ Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Vanguardia sobre papel*, junio - julio 1999, cat. no. 63, p. 7, rep. ~ Madrid, Galería Guillermo de Osma; Santiago de Compostela, Fundación Caixa Galicia; *La Pintura del 27*, 24 febrero - 18 septiembre 2005, cat. no. 74, p. 96, rep. ~ Málaga, Museo Municipal, *Trazo y Verbo*, 6 mayo - 6 junio 2005, cat. no. 74, p. 96, rep. ~ Fuerteventura, Centro de Arte Juan Ismael; Santa Cruz de Tenerife, Sala de Arte Caja Canarias, *Los Sueños del Durmiente. Encuentros con el foto-collage de Juan Ismael*, septiembre -

diciembre 2007, p. 158, rep. ~ Córdoba, Sala de Exposiciones de VIMCORSÁ; Madrid, Galería Guillermo de Osma; Tenerife, TEA, *Franz Roh y el collage años 30's*, mayo 2012 - enero 2013, cat. no. 55, p. 76, rep. ~ Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, *El poeta como artista*, 4 abril - 21 mayo, 1995, p. 165, rep.

cat. no. 21 ~ rep. p. 129

Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) **Muchacho en el suelo con los pies en alto**

Lápiz sobre papel
28 x 22 cm

Realizado h. 1920

procedencia

Colección Rafael Botí
Colección particular, Madrid

exposiciones

Huelva, Fundación Caja Rural del Sur, *Daniel Vázquez Díaz 1882-1969. Muy antiguo y muy moderno*, 16 octubre - 22 noviembre 2018, p. 164, rep.

cat. no. 2 ~ rep. p. 15

Rosario de Velasco (1904-1991) **Retrato del doctor Luis de Velasco**

Óleo sobre lienzo
114 x 84 cm

Realizado h. 1933

procedencia

Colección José A. de Velasco, Valencia

exposiciones

Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza; Valencia, Museo de Bellas Artes, *Rosario de Velasco*, 18 junio - 16 febrero 2025, cat. no. 44, pp. 17, 101, rep.

cat. no. 38 ~ rep. p. 139

Hernando Viñes (1904-1993) **Bañista**

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado 28
81 x 100.5 cm
Realizado en 1928

procedencia

Colección Teriade, París

exposiciones

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Ismos. Arte de Vanguardia (1910-1939) en Europa*, mayo-julio 2000, cat. no. 28, p. 45, rep. ~ Madrid, Casa de Vacas; Cuenca, Casa Zavala; Talavera de la Reina, Centro Cultural San Prudencio de Caja Castilla-La Mancha; Puertollano, Sala de Exposiciones; Ciudad Real, Museo Municipal López Villaseñor; Albacete, Sala de Exposiciones, *El Arte del Desnudo. Exposición itinerante*, 2002-2003, p. 71 ~ Ávila, Palacio de los Serrano, *Españoles en París*, 10 abril - 25 mayo 2003 ~ Burgos, Monasterio de San Juan, *El arte del Desnudo*, agosto - septiembre 2003, p. 43, rep. ~ Orense, Aula Cultural Caixanova, *El Arte del Desnudo*, 17 septiembre - 19 octubre 2003 ~ Sala de Exposiciones de Caixanova, *El Arte del Desnudo*, 21 enero - 28 febrero 2004 ~ Salamanca, Sala de exposiciones San Eloy; Valladolid, Sala de Exposiciones Caja Duero; Cáceres, Sala Capitol; Soria, Centro Cultural Gaya Nuño, Soria, *Hernando Viñes 1904-1993*, p. 58, rep. ~ Albuquerque, The Albuquerque Museum; St Petesburg (Florida); Salvador Dalí Museum, *Picasso to Plensa. A century of Art of Spain*, 18 diciembre 2005 - 30 junio 2006, cat. no. 28, p. 144, rep. ~ Málaga, Sala de exposiciones Alameda, Diputación Provincial de Málaga (Centro Cultural Generación del 27), *Litoral. Travesía de una Revista (1926-2006)*, 20 noviembre 2006 - 14 enero 2007, cat. rep. ~ Bilbao, Museo de Bellas Artes, *Colección Arte XX*, 21 enero 2008 - 2 marzo 2008, cat. no. 34, pp. 96-97, rep. ~ Málaga, Fundación Unicaja, *Viñes. 1904-1993*, junio-julio 2009, p. 69, rep.

cat. no. 53 ~ rep. p. 154

Le Journal

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 31

130 x 97 cm

Realizado en 1931

procedencia

París, Ader, 8 de octubre de 2019, lote 146
Colección particular, Madrid

cat. no. 54 ~ rep. p. 155



Se acabó
de imprimir

**ARTE
NUEVO**

1914-1936

el 31 de enero
festividad de S. Juan Bosco
en los talleres de
Advantia

Comunicación Gráfica

MADRID MMXXV



Guillermo de Osma
GALERÍA