

OSMA

ARTE DE VANGUARDIA (1910 - 1936) EN ESPAÑA

**MADRID, 1993
GUILLERMO DE OSMA GALERÍA**

ISMOS

ARTE DE VANGUARDIA (1910-1938) EN ESPAÑA

MANUEL ÁNGELES ORTIZ ● RAFAEL BARRADAS ● FRANCISCO BORES
NORAH BORGES ● JOSÉ CABALLERO ● FEDERICO CASTELLÓN
PANCHO COSSÍO ● ROBERT DELAUNAY
OSCAR DOMÍNGUEZ ● ESTEBAN FRANCÉS ● JOSÉ FRAU ● ISMAEL GONZÁLEZ DE
LA SERNA ● JUAN ISMAEL ● MARUJA MALLO ● JOSÉ MORENO VILLA
ALFONSO DE OLIVARES ● LUIS ORTIZ ROSALES
BENJAMÍN PALENCIA ● FRANCIS PICABIA ● PABLO PICASSO ● ÁNGEL PLANELLS
ALFONSO PONCE DE LEÓN ● PEDRO PRUNA ● DIEGO RIVERA
ANTONIO RODRÍGUEZ LUNA ● JOSÉ DE TOGORES
JOAQUÍN TORRES-GARCÍA ● HERNANDO VIÑES



Guillermo de Osma

GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4, 1º IZQ.

TEL: 435 59 36 · FAX: 431 31 75 28001 MADRID

DEL 5 DE NOVIEMBRE DE 1993 AL 15 DE FEBRERO DE 1994

HORARIOS: DE 10 A 2, Y DE 4,30 A 8,30; SABADOS, DE 11 A 2

AGRADECIMIENTOS

DIEGO BEDIA, Santander

MARÍA LUISA BEMBERG, Buenos Aires

CHUNI BIGIO, Buenos Aires

JUAN MANUEL BONET, Madrid

MARÍA CORRAL, Madrid

BERNARD DESROCHES, Montreal

PALOMA ESTEBAN, Madrid

EUGENIO Y AMPARO GRANELL, Madrid

PITI YNGUANZO, Madrid

PILAR NEGRETE DE BERGE, Madrid

EUGENIO OTTOLENGHI, Buenos Aires

RAFAEL Y MARITA PÉREZ HERNANDO, Madrid

WILLIAM PLUNKET, Montreal

MAURICIO QUINTANA, Nueva York

MICHAEL ROSENFELD, Nueva York

RAFAEL Y MAITE SANTOS TORROELLA, Barcelona

ANDRÉS TRAPIELLO, Madrid

Coordinación: Inés Barrenechea

Tipógrafos: Andrés Trapiello y Alfonso Meléndez

Fotografía: Joaquín Cortés

Filmación: D & C

Impresión: ARTEGRAF, S.A.
Calle Sebastián Gómez, 5 Madrid

Depósito Legal: M - 32115 - 1993

© DE ESTE CATÁLOGO: GUILLERMO DE OSMA

© DE LOS TEXTOS: EUGENIO CARMONA, GUILLERMO DE OSMA Y JUAN MANUEL BONET

Presentación

España, de manos de una generación muy joven e inquieta, vivió entre 1919 y 1936 una época dorada de renovación artística. Mucho se ha escrito sobre la literatura y la poesía de este período —Lorca, Salinas, Ortega y Gasset, Ramón Gomez de la Serna, etc.— son nombres ya familiares, pero sorprendentemente sabemos todavía muy poco sobre las artes visuales y sus creadores, excepto de aquellos que triunfaron en el ámbito internacional como Picasso, Gris, Miró, Dalí, Julio González, Torres García, Domínguez o Bores.

Fue un momento de extraordinaria creatividad, con unas tremendas ganas de experimentar y ponerse al día. Esta vitalidad renovadora se irradió por toda la geografía española: Madrid, Barcelona, Oviedo, Murcia, Huelva, Albacete, Tenerife... por todos lados vibraron las ondas vanguardistas. La información, a pesar de los escasos medios y sin apoyos institucionales, circulaba rápida y abiertamente a través de una miríada de revistas en las que colaboraban estrechamente poetas, artistas y críticos que creían en un Arte Nuevo, en una España nueva.

Los intercambios con la vanguardia internacional fueron intensos y fecundos. Muchas de las grandes figuras publicaron escritos y poemas en las revistas españolas, que también se hacían eco de las últimas experiencias plásticas.

Hubiera sido lógico que los artistas españoles siguieran fielmente los dictados de los diferentes **ismos** que se sucedían en Europa: futurismo, cubismo, dadaísmo, constructivismo o surrealismo; sin embargo, y este es su gran mérito, tuvieron la capacidad genial de elaborar una obra auténticamente suya y diferente, con una fuerte personalidad propia. No es fácil definir eso especial y auténtico que tiene el arte de vanguardia en España, el Arte Nuevo. Los elementos formalistas y dogmáticos de los **ismos** europeos, perfectamente diferenciables, se difuminaron ante la búsqueda un tanto anárquica de nuestros artistas, que, por supuesto, tomaron elementos del lenguaje visual de la vanguardia europea, pero a su manera, poco racional e intelectual.

Fue un arte vitalista, con una fuerte dosis lírica alentada sin duda por la poesía y literatura de su momento. Quizás por esta razón fue también un arte esencialmente figurativo. Las experiencias abstractas o geométricas tuvieron una presencia muy ocasional. Cuando Torres-García organiza su grupo de Arte Constructivo en Madrid en 1933 casi todos los artistas que lo integraron elaboraron una obra donde los elementos figurativos, líricos y surreales predominaron ante los constructivo-geométricos. Maruja Mallo, Luis Castellanos, Manuel Ángeles Ortiz, que fueron del grupo los que tuvieron con Torres una relación más estrecha, utilizaron la geometría y las reglas de la proporción de una manera totalmente «sui generis». Al año siguiente Torres dejará definitivamente España para instalarse en Montevideo.

Esta cualidad de hacer vanguardia «a la española» es precisamente lo que atrajo el interés de los críticos y galeristas franceses más relevantes del momento, como Raynal, Zervos y Teriade o Pierre Loeb, Kahnweiler y Rosenberg. Para triunfar había que ir, sin lugar a dudas, a París. Picasso, y Gris mostrarían este necesario camino a tantos otros.

Como dice Eugenio Carmona, habría que tener el don de la simultaneidad para contar tanto que sucedió y tan interrelacionado. En España no hubo grupos ni estilos muy definidos. De hecho artistas neocubistas,

figurativo-líricos o surrealistas, algunos ligados a Falange, otros al Partido Comunista colaboraron codo a codo en exposiciones y revistas. Lo que dificulta el poder analizar y estructurar racionalmente este período. Por esta razón pienso que es importante el texto que Eugenio ha hecho para este catálogo: es un intento de sintetizar y explicar coherentemente el complicado entramado de la vanguardia española.

*Queda mucho por investigar y estudiar. Aprovecho aquí para anunciar que estamos trabajando en la edición de un exhaustivo **Diccionario de las Vanguardias en España** a cargo de Juan Manuel Bonet, que será obra de referencia fundamental en futuras investigaciones.*

Esta exposición es un viejo proyecto que por fin ve la luz. Por obvias razones de espacio y medios no puede pretender esta muestra ser exhaustiva, pero sí quisiera dar una idea de la variedad, riqueza y calidad del arte de estos años. Es difícil para una galería encontrar a veces obra representativa de ciertos artistas. Hay nombres importantes que faltan, como Miró, Dalí o Luis Fernández; tampoco los escultores están presentes. He intentado hacer un esfuerzo por mostrar obra de artistas que jugaron un papel importante y que creo hay que conocer mejor, como Norah Borges, Olivares, Esteban Francés o Federico Castellón.

Creo que el catálogo da una lectura cronológica y visual coherentes. La exposición comienza con una selección de precursores y artistas de la vanguardia internacional que vinieron a España durante los años 10, como Rivera, Delaunay y Picabia. En este grupo se ha incluido a Picasso, que sin casi aparecer por su país, es el artista que ejerció mayor influencia, omnipresente en todas las revistas de avanzada. Aunque más cursores que precursores, Torres-García y Barradas, ejes clave de la vanguardia española, forman parte de los iniciadores.

Sigue un grupo de pintores ligados, algunos de ellos, a los poetas ultraístas y de la Generación del 27, con un tono realista-lírico, como Norah Borges, el primer Frau, Ponce de León y Moreno Villa, con sus experiencias cubistas. Con este grupo tienen relación muchos de los pintores que van a París en los 20's : Cossío, Bore, Viñes y Olivares y el primer grupo de Vallecas con Palencia y Maruja Mallo.

La última parte está dedicada a los pintores de la órbita surrealista como Togores, época de Kahnweiler, Óscar Domínguez, Esteban Francés y el español americano Federico Castellón, del que creo no se ha visto su obra en España desde 1935.

Aunque me he intentado limitar al período en cuestión, no he podido resistir la tentación de dar a conocer dos obras de Maruja Mallo de 1942, que nunca se han visto en nuestro país, cerrando la exposición con un toque optimista y mágico, después de esa guerra terrible que fulminó los sueños de esta generación de la que tenemos mucho que aprender.

Madrid, 19 de octubre de 1993

EUGENIO CARMONA

Itinerarios del Arte Nuevo

1910 - 1936

1,

IDENTIDAD DEL ARTE NUEVO

EN su noveno manifiesto, los editores de la revista tinerfeña *Gaceta de Arte* afirmaban ante el público:

Las edades se presentan a las miradas de las generaciones siguientes recortadas en su perfil estético.

Época sin estética determinada es época de transición.

Sólo una gran época posee los rasgos precisos de un semblante determinado.⁽¹⁾

El texto del que han sido entresacadas estas frases fue publicado en 1933. Hacía ya más de quince años que las posibilidades de un nuevo arte habían comenzado a desarrollarse en el interior de la geografía española. Aunque las declaraciones de los redactores de *Gaceta de Arte* tienen un tono marcadamente maximalista, el *grado de verdad* que encierran puede llegar a ser inquietante. Las «miradas de las generaciones siguientes» a las que se refiere el manifiesto son las miradas actuales, pero ¿cuál es el perfil estético que recorta hoy el arte español entre 1900 y 1936, ¿cuáles son sus rasgos precisos?, ¿es su fisonomía la de un semblante determinado? Las respuestas a estas preguntas no pueden darlas los hechos en sí mismos sino la visión que se tenga de los hechos.

La experiencia artística realizada en el interior de la geografía española que quiso vincularse con la vanguardia y el Movimiento Moderno europeos, fue denominada, por muchos de los que la promovieron, «Arte Nuevo». Hoy, el Arte Nuevo es reconocido como auténtico origen de nuestro presente artístico. Este reconocimiento no ha impedido, sin embargo, que, en ocasiones, algunos se planteen dudas acerca de la identidad de su propuesta. A veces pudiera parecer que los datos y las obras que la trayectoria del Arte Nuevo nos devuelve desde el pasado sólo fueran una suma de fragmentos con los que es difícil articular las secuencias de un relato. Del Arte Nuevo pudiera pensarse que sus iniciativas no superaron el gesto emulador y periférico, y que débiles fueron las intensidades de sus realizaciones. Algo cierto pudiera haber en estas estimaciones, pero las sombras que arrojan sólo llegan a extenderse si no se atiende o no se comprende cómo se situaron los creadores españoles ante las transformadoras iniciativas europeas⁽²⁾.

Los protagonistas del Arte Nuevo entendieron el Movimiento Moderno como un organismo coherente del que interesaba, ante todo, la estética básica que

1. «9 Manifiesto de G.A», *Gaceta de Arte*, Tenerife Año II, n.º 20 (x-1933), pág.4

2. Sobre la vinculación del arte español anterior a la Guerra Civil con el Movimiento Moderno pueden consultarse, como aportaciones de conjunto: Jaime Brihuega: *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936.*, Madrid, Istmo, 1981; Valeriano Bozal: *Pintura y escultura españolas del siglo xx (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe Summa Artis XXXVI, 1992; y Eugenio Carmona: *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España. 1900-1936*, Con biografías de Marta González, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

incorporaba, en especial, en lo que afectaba a los lenguajes artísticos. Y lo mejor del Arte Nuevo surgió cuando las diversas tendencias en las que el Movimiento Moderno se iba desarrollando fueron reinterpretadas globalmente, a partir de las situaciones concretas en las que los renovadores españoles realizaban su trabajo. Desde esta comprensión del fenómeno es como pueden entenderse que en el Arte Nuevo no existieran *ismos*, o que sólo se produjeran breves codificaciones *ísmicas* personales. Esto no quiere decir que, al hablar del Arte Nuevo, las referencias a los *ismos* europeos sea inevitable. Pero en muchas ocasiones se presuponen en los creadores españoles afiliaciones que ellos mismos no quisieron tener o que nunca llegaron a afirmar. En el escenario español, algunos *ismos* europeos fueron verdaderas llamaradas, es cierto; cifraron todo un ambiente, estimularon actitudes y aportaron elementos de retórica verbal con los que presentarse ante el público. Pero, ante todo, para los implicados en el Arte Nuevo, los *ismos* europeos fueron referencias a utilizar y no ortodoxias que cumplir y, por lo tanto, tampoco deben ser criterios rígidos con los que guiar las miradas y las evaluaciones actuales. El Arte Nuevo sumaba y seguía la trayectoria de los *ismos* europeos y planteaba sus propias aportaciones que, en algunos casos, podían carecer de nombre concreto, pero que albergaban, en los mejores aportaciones, tendencias compartidas o poéticas de grupo realmente originales. Es la intencionalidad concreta de estas tendencias la que hay que intentar desvelar si se quieren comprender las realizaciones del arte español anterior a 1936. Merece la pena retener todas estas consideraciones porque ellas constituyen la *diferencia específica* del Arte Nuevo. Las miradas perezosas o excesivamente tamizadas por los esquemas de manual pueden entenderla como un menoscabo en la estima del Arte Nuevo. Pero desde un siglo que termina y que necesita verse a sí mismo sin demasiados compartimentos estancos, esta *diferencia específica* del Arte Nuevo puede llegar a convertirse en su principal valor.



Bares, *Fumadores en pipa*

2,

MOMENTOS, ESCENARIOS, ACTITUDES

8 PARA hablar del Arte Nuevo se necesitaría el don de la simultaneidad. A veces, los principales itinerarios del Arte Nuevo se superponen en el tiempo y discurren en paralelo. Incluso algunos creadores quisieron recorrer, en etapas diversas, varios de estos itinerarios principales; estos creadores hicieron gala de un *nomadismo* que se ha considerado como una de las características más singulares del Arte Nuevo, pero que, en cualquier caso, no fue menor que el *nomadismo* de muchos creadores de la vanguardia europea. Sea como fuere, lo cierto es que para comprender la historia del Arte Nuevo es mejor citar de antemano sus itinerarios fundamentales y, luego, establecer cada uno de sus desenlaces.

Tras una dilatada *prehistoria* desde comienzos de siglo, el Arte Nuevo vivió dos *momentos*. En el primero, de 1917 a 1925, las vanguardias anteriores o coetáneas a la Primera Gran Guerra y el «retorno al orden» se dieron cita en España casi al mismo



F. Bares, *Biblioteca*



Norah Borges, *Niños Jugando*

tiempo. Aún así, el distinto compás que marcaban ambas iniciativas hizo que las propuestas vanguardistas pudieran desarrollarse antes que el «retorno al orden» impusiera sus revisiones. En el segundo momento, a partir de 1925, y hasta el inevitable 1936, el nuevo clasicismo que traía el «retorno al orden» se convirtió en *Estilo 1925*, en compromiso entre la tradición y lo moderno. Pero el *Estilo 1925* hubo de compartir su amplia capacidad de captación, con el atractivo, no menor, que ejercieron la *figuración lírica* fraguada entre París y Madrid, las reinterpretaciones de lo surreal o las posibilidades de un nuevo realismo mucho más extendido de lo que hasta hace poco se creía. Si el *primer momento* del Arte Nuevo fue inaugural y pionero, el *segundo momento* fue de implantación y de logradas aspiraciones internacionales.

El gozne entre ambos periodos vino a establecerlo la primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos⁽³⁾, celebrada en Madrid, precisamente, en 1925.

La Sociedad de Artistas Ibéricos quiso dar cuerpo organizado a tentativas en apariencia desperdigadas, pero de intencionalidad compartida. Su primera etapa de vida fue breve, apenas duró lo que la exposición de 1925 trajo consigo. Años más tarde, en 1931, la Sociedad habría de resurgir organizando exposiciones del nuevo arte español en ciudades europeas y editando la revista *Arte*. Pero las actividades de «los Ibéricos» en los años treinta habrían de compaginarse con las de los Amigos de las Artes Nuevas, ADLAN, que surgieron en Barcelona y se extendieron rápida y solidariamente a Madrid y Tenerife. Y los ADLAN fueron más audaces si cabe, pues sus exposiciones y actos públicos llegarían a tocar decisivamente en lo más actual y vivo de la renovación plástica.

Pese a la voluntad de la Sociedad de Artistas Ibéricos y de los ADLAN, el Arte Nuevo careció de los apoyos con que contó la vanguardia europea: en el entorno del Arte Nuevo no existieron ni coleccionistas ni —a excepción de Dalmau en Barcelona— galeristas arriesgados. Los renovadores españoles, ante el público, se presentaban como si cada irrupción fuera un nuevo punto de partida. Ello no impidió que el Arte Nuevo tuviera sus *lugares*: la galería de Dalmau, en la barcelonesa calle de Portaferrisa, el salón —con piano— y la tribuna de oradores de la Residencia de Estudiantes, las improvisadas salas del Jardín Botánico, las Galerías Layetanas, el Salón de Automóviles Chrysler y los cafés, sobre todo los cafés⁽⁴⁾. El Arte Nuevo no podría entenderse sin la tertulia de Gómez de la Serna en el Café Pombo. Los ultraístas se daban cita en el Café Colonial. Barradas, al decir de Guillermo de Torre, *hipnotizaba* con su entusiasmo en el Café del Prado. Los *noucentistes* y vanguardistas barceloneses se reunieron en el Café Continental, primero, en el Café de la Rambla, más tarde. En un café de Atocha se conocieron Barradas y Alberto; y Palencia, Alberto y Maruja Mallo se daban cita en el Café Oriental, antes de iniciar sus *reveladores* paseos por el arrabal de Vallecas.

Y en los cafés habrían de gestarse el nacimiento de otros *lugares* para el Arte Nuevo: las revistas. En estos años, es más riguroso entender las revistas como *lugares* que como simples páginas impresas. Sin su presencia en las revistas de creación el Arte Nuevo no habría tenido conciencia de su propio existir ni sus expectativas habrían sido hoy reconocibles. En la década de 1930, *Gaceta de Arte* sería el más acabado producto de la actividad impresora de los renovadores españoles. *L'Amic de les Arts*, lo



ADLAN, invitación

3. La mejor información y valoración sobre la Sociedad de Artistas Ibéricos se encuentra en la obra de Jaime Brihuega, ya citada.
4. Sobre la importancia de los cafés en la cultura española contemporánea, véase, Antonio Bonet Correa: *Los cafés históricos en España*. Discurso leído en su recepción como Académico de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1987.

había sido en los años veinte. Pero, también en la década de 1920, como *revistas de arte* han de ser entendidas *Alfar* y *La Gaceta Literaria* aunque el origen de ambas publicaciones fuera la miscelánea literaria. En los textos y reproducciones de estas revistas están las claves de las ambiciones plásticas del Arte Nuevo. Lo están como la vida del primer vanguardismo catalán y del ultraísmo estuvo en sus revistas, o como se hizo decisiva la presencia de creadores plásticos en las revistas del grupo poético de la Generación del 27.

Momentos, lugares y también diversas actitudes. Si el Arte Nuevo se contempló a sí mismo como un esfuerzo colectivo, qué duda cabe que del vitalismo de Barradas al cosmopolitismo esteticista –con acento francés– de Bores, Viñes, Olivares o Cossío, mediaba casi un mundo; como otro mundo mediaba entre al autodidactismo populista y *creacionista* de Alberto y el elitismo ilustrado y redentorista de Moreno Villa. Ferrant y Cristòfol plantearon soluciones relacionables en sus esculturas de los años treinta; sin embargo, Ferrant procedía por la meditación y la teoría de su propio arte y Cristòfol se dejaba arrastrar por su poetismo lúdico y ensimismado. El universo mágico, exuberante y extravertido de Maruja Mallo fue muy distinto que el de las enigmáticas y sensibles interioridades de Ángeles Santos. Otros ejemplos podrían citarse. Desde luego, en el seno del Arte Nuevo convivieron diversos registros ante la creación, diversos *mitos de artista*; sin embargo, la voluntad de implantar un nuevo arte aunó diversidades. Y, por otro lado, no deja de ser significativo cómo la mayoría de los implicados en el Arte Nuevo se fascinaron ante todo lo que habitualmente les rodeaba, pues la plástica de vanguardia les hacía redescubrir *ex novo* el entorno y recuperarlo lleno de nuevas potencialidades plásticas. Aunque en maneras y actitudes diversas, prácticamente nunca los implicados en el Arte Nuevo se contemplaron a sí mismos ajenos a la realidad. Lo que ocurre es que si la realidad española de aquellos años era dura, injusta y difícil, ellos creyeron que propiciando la presencia de un nuevo sentido de lo estético contribuían decisivamente a transformarla. Hoy, para algunos, esta tentativa pudiera parecer excesivamente ingenua, pero, sea como fuere, el hecho es que el lema *arte nuevo para una sociedad nueva* estaba presente o subyacía siempre en todos los escritos y declaraciones que los artistas dirigían al público. El Arte Nuevo tuvo siempre una clara conciencia de época y de *porvenir*.



Celso Lagar por Metzinger en *Alfar*, 1926



Picabia, cubierta del n.º 3 de 391

3,

RAMÓN, EL SOLITARIO

10

TODO comienzo es difícil. Cuando en 1909, en las páginas de *Prometeo*, Ramón Gómez de la Serna publicó el *Manifiesto futurista* de Marinetti⁽⁵⁾, pocos lo entendieron como una propuesta transformadora de la literatura y las artes plásticas. Nada cambió al año siguiente cuando, de nuevo en *Prometeo*, apareció la *Proclama futurista a los españoles*⁽⁶⁾ del líder del futurismo italiano, precedida de un escrito del propio Ramón, con el mismo título y bajo el seudónimo de *Tristrán*⁽⁷⁾. La proclama de Marinetti, que pocas referencias hacía a la creación artística, debió ser entendida como una arenga

5. *Prometeo*, Madrid, Año I, n.º 6 (iv-1909), págs. 65-73.

6. *Prometeo*, Madrid, Año II, n.º 20 (vi-1910), págs. 519-531.

7. *Idem* nota 6, págs 517 y 518.

8. Todos los datos y sucesos relativos a la vanguardia catalana anterior a la Guerra Civil han sido revisados y puestos al día de forma exhaustiva por Joan M.



Ramón por Bores

regeneracionista contra la España secular y retardataria; la de Ramón como un jocoso canto a la alegría de vivir.

En 1915, Gómez de la Serna lo intentó de nuevo. En el Salón de Arte Moderno presentó su Exposición de Pintores Íntegros. Habían pasado seis años desde la publicación del primer texto de Marinetti; aún así, el crítico José Francés, aunque citara a Metzinger, tuvo que admitir que no sabía qué decir de las obras cubistas de Diego Rivera y de las precubistas de María Blanchard que se ofrecían al público. A pesar de todo, Ramón no se detendría. Hasta 1936 su presencia habría de ser constante en todo aquello que supusiera un intento de transformación estética. Y aunque el Arte Nuevo atravesara instantes de duda y reconsideraciones, Ramón se mantendría fiel a la frase que repetía incesante en un caligrama de 1925, luego inserto en su libro *Ismos*: «lo nuevo siempre».

4, EN BARCELONA

Minguet Batllori y Jaume Vidal i Oliveras en «Las vanguardias en Cataluña. Cronología crítica (1906-1936)», en *Las Vanguardias en Cataluña. Protagonistas, tendencias, acontecimientos, 1906-1936*, Comisario ejecutivo: Daniel Giralt-Miracle, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, Olimpiada Cultural, Museu d'Art Contemporani, 1992. págs. 406-600. Asimismo, sobre las primeras vanguardias en Cataluña, véase, Francesc Miralles: *L'epoca de les avant guardes. 1917-1970*, Barcelona, Edicions 62, Història del l'Art Català, Vol. VIII, 1983.

9. La Exposición cubista en Dalmau se celebró entre el 20 de abril y el 10 de Mayo de 1912. Se mostraron obras de Duchamp, Metzinger, Laurencin, Gris, Agero y Le Fauconnier. La presencia del *Desnudo bajando una escalera* n.º 2 de Duchamp causó especial revuelo entre los comentaristas.

10. Poco se sabe del planismo de Celso Lagar; la duración de este *ismo* personal fue breve y las obras que se conocen hoy en día son muy escasas. El planismo mezclaba elementos tomados del primitivismo cezanniano y de los primeros *ismos*. A principios de la década de 1920, Lagar acusó los efectos del «retorno al orden», moviéndose su pintura entre el nuevo clasicismo y la recuperación de los moldes figurativos tradicionales.

11. Sobre la presencia de los vanguardistas europeos en Barcelona, véanse, Brihuega, Minguet, Vidal y Miralles en las obras citadas, y Christopher Green: «L'avantguarda estrangera a Barcelona, 1912-1922», en *Homenatge a Barcelona. La ciutat i les seves arts 1888-1936*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1987. págs. 183-193.

EN Barcelona, la recepción de las primeras vanguardias⁽⁸⁾ fue muy distinta que en Madrid. El mismo 1911 en que se decantaba la presencia de la estética clásica, mediterránea y nacionalista del *noucentisme*, dos de sus promotores teóricos, Eugeni D'Ors y Josep María Junoy, comenzaron a hablar en la prensa diaria del cubismo; un cubismo que, poco antes, se había presentado como *movimiento*, aunque sin Picasso ni Braque, en el Salón de los Independientes de París. Al año siguiente, en 1912, el galerista Dalmau ofrecería una de las primeras exposiciones cubistas⁽⁹⁾ realizadas fuera de la capital francesa.

Fue desde luego un buen comienzo. Pero este exacto compás con las novedades europeas, aunque incesante, tardaría un poco en aclimatarse. En el espacio de cinco años un cúmulo de hechos irían sucediéndose: Dalmau presentó en 1914 el *planismo*⁽¹⁰⁾ de Celso Lagar; también en 1914, y posteriormente en 1916, la *Revista Nova* ofrecería interesantes informaciones sobre la vanguardia; los contactos de Ricart y Sala con el grupo florentino de *Lacerba* dieron origen a un número monográfico sobre el futurismo de la revista *Themis*, editada en Vilanova i la Geltrú, en 1916, y el incansable Dalmau expondría en 1915 la última producción de van Donguen y, a partir de esa fecha, la obra de algunos de los vanguardistas europeos *refugiados de guerra*⁽¹¹⁾ en Barcelona, entre ellos, Sergei Charchoune y Albert Gleizes.

Así hasta llegar a una fecha clave: 1917. De este año a 1919 se trazó la breve, pero intensa, primera experiencia vanguardista catalana: de la edición de 391, la revista barcelonesa de Francis Picabia —el más activo entre los extranjeros *refugiados de guerra*— a la primera exposición individual del joven Miró, en Dalmau, claro; pasando por el *encuentro* entre Barradas y Torres-García, la formación de la Agrupación Courbet y la edición de un buen número de revistas de vanguardia, o de compromiso entre el *noucentisme* y la vanguardia.

Apenas dos años duró la primera efervescencia vanguardista en Cataluña, y todas estas iniciativas se configuraron un ambiente en el que el peso *rector* del *noucentisme*,

sobre todo en sus pretensiones de equiparación estética con la vanguardia ⁽¹²⁾, fue grande. Pero qué duda cabe que la primera experiencia vanguardista catalana tuvo su propio espacio y una especial y trascendente intensidad.

En principio resulta difícil calibrar la importancia concreta, más allá de la referencial, que pudo haber tenido la presencia de vanguardistas europeos en Barcelona. La caligrafías abstractas y decorativas de Charchoune fueron bien comentadas, aunque quizás no pasaron de ser estimadas como una experiencia puramente ornamental. Por otro lado, parece evidente que las obras de van Dongen y Gleizes expuestas por Dalmau debieron causar influencia en el joven Miró. Caso aparte es el de Picabia ⁽¹³⁾ y la presencia de Picabia fue la más notoria de todas las citadas.

En mismo 1917 en que se editaba en Barcelona *391*, Dalmau publicaría el libro de poemas de Picabia *Cinquante-deux miroirs*. Años más tarde, en 1922, expondría la obra más reciente del artista franco-cubano de ascendencia española. Pero la personalidad *caprichosamente* sociable de Picabia no facilitó sus relaciones con los círculos artísticos barceloneses. Además, sus obras –tanto las abstractas, como las mecaniformes o sus peculiares pinturas figurativas– quizás apenas podían ser entendidas en aquel momento en Barcelona. Puede que no sea equivocado pensar que el carácter *antiartístico* de la obra de Picabia tenía que resultar extraño a unos creadores que, aunque profundamente renovadores, vivían centrados en problemas eminentemente *plásticos*. No obstante, qué duda cabe que la preciosa, y tan satisfactoria, afición de la primera vanguardia catalana por los caligramas y la poesía visual tuvo que detenerse en el aspecto verbal-visual de tantas obras de Picabia. Aún así, Miró, por ejemplo, preguntado por lo que el artista pudo influirle, recordó de *391*, ante todo, el impacto que le produjo un caligrama coloreado de Apollinaire publicado en la revista ⁽¹⁴⁾. Y ello aunque algunas abstracciones *mínimas* de Picabia parecieran anticipar las mironianas.

Ni la reaparición de Picabia en Barcelona en 1922 (traído por Dalmau para mostrar su última obra y acompañado de Breton) ni la semejanza de algunas soluciones de su pintura en los años veinte con los dibujos de Lorca y la obra de Dalí, habría de mejorar las malas relaciones entre Picabia y el mundo artístico catalán. Es más, Dalí, Gasch y el grupo en torno a la revista *L'Amic de les Arts* habrían de convertirse en auténticos detractores del artista.

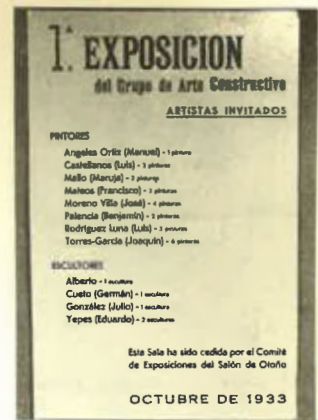
5,

VITALISMO ESTÉTICO: BARRADAS Y TORRES-GARCÍA

12

Si la sensibilidad de Picabia no se avenía con la de los renovadores catalanes, qué duda cabe que Torres-García y Barradas, en compañía del poeta Salvat-Papasseit, planteaban la posibilidad de transformar el vitalismo desarraigado de la bohemia de fin de siglo, que tanta presencia tuvo en la cultura catalana, en un vitalismo positivo y activista, lleno de confianza en la pura capacidad del *hacer* como única realidad del *ser*.

La retórica del futurismo pudo encontrar en Torres-García y Barradas ecos muy notables. Pero, aunque a la hora de entender las obras de Barradas y Torres-García el



Grupo de Arte Constructivo, Madrid, 1933



Barradas, *El Tranvía 56*, 1917

12. D'Ors y Junoy –incluso Folch i Torres– no sólo teorizaron el clasicismo mediterráneo del *noucentisme* y presentaron, nada más formalizarse, el cubismo, sino que, además, quisieron equiparar teóricamente ambos movimientos. Para ellos, cubismo y *Noucentisme* representaban un mismo esfuerzo generacional contra las *deli-cuencencias* del «fin de siglo» y en favor de un arte plásticamente nor-



J. Torres-García, s/t, 1917

mativo y pro forma. En principio la equiparación con el *noucentisme* sólo afectaba al cubismo, pero pronto, y a pesar de los criterios en contra de los propios D'Ors y Junoy, se extendió al futurismo y a todas las primeras vanguardias. Si esta tergiversación de conceptos es insostenible hoy en día, en su momento fue explícita o implícitamente detectable en las revistas, y muchos creadores catalanes, especialmente literarios, no dudaron en utilizar un doble registro en sus realizaciones: el clasicista y el de vanguardia.

13. Sobre Pícabia en Barcelona véanse, Rafael Santos Torroella: «Francis Pícabia y Barcelona», en Francis Pícabia (1879-1953). *Exposición Antológica*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, págs. 49-63; y María Luisa Borrás: Pícabia, Barcelona, Polígrafa, 1985.
14. Georges Raillard: *Conversaciones con Miró*, Barcelona, Granica, 1978. pág. 235.
15. Robert S. Lubar: *Art-Evolución: «Joaquín Torres-García y la formación de la social de la vanguardia en Barcelona»*, en *Barradas, Torres-García*, Madrid, Guillermo de Osma, 1991. págs. 19-32.
16. La más reciente revisión de la obra y la identidad estética de Barradas se ha llevado a cabo en el catálogo de la exposición: *Barradas. Exposición Antológica. 1890-1929*, Dirección de Jaime Brihuega y Concha Lomba, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Comunidad de Madrid, Generalitat de Catalunya, 1993.
17. Tomado de la definición del «vibracionismo» que —transmitiendo la opinión de Barradas— dio Joaquín Torres-García en *Universalismo constructivo*, Buenos Aires, Poseidón, 1944. págs. 556-557.

futurismo sea un registro indispensable, puede ser más interesante estimar sus obras desde las propias claves ideológicas que ambos artistas llegaron a desarrollar. Incluso desde este punto de vista el asunto de quién influyó en quién, Torres en Barradas o Barradas en Torres —un asunto en el que hay que manejar un bisturí historiográfico muy fino⁽¹⁵⁾— es algo de una importancia relativa, si se contempla lo ocurrido como un singular caso de empatía.

Torres-García había llegado a ser el pintor *oficial* del *noucentisme* al recibir de Prat de la Riba el encargo de decorar con frescos murales el Palacio de San Jorge, sede de la Mancomunidad de Cataluña. Sin embargo, y aún mediando la no conclusión del encargo por desavenencias políticas y estéticas con sus promotores, el conocimiento de la vanguardia operó en Torres una transformación casi catártica. Desde finales de 1916 o principios de 1917, y bajo las divisas *plasticismo* y *evolucionismo*, Torres-García, desarrolló una poética de estímulos e intenciones que implicaba, más que un registro plástico concreto, toda una actitud ante la creación artística. Es por ello que las formulaciones de Torres-García no pueden ser definidas apelando a un *ismo* concreto de la vanguardia europea, aunque algunas visones quieran *resumir* su obra de estos años de esta manera. A Torres-García, en su etapa evolucionista (o plasticista) le interesó, en primer lugar, *bajar a la calle*, lograr el pulso de la vida del momento, que no era otra cosa que una vida en transformación y en *simultaneidad* de estímulos plásticos y visuales. En segundo lugar, a Torres-García le interesó lo que el cuadro tenía en sí mismo de pura concreción plástica y cómo los elementos figurativos depositados en él eran, al mismo tiempo, signos plásticos y referencias precisas de lo viviente. A partir de aquí, el problema en Torres-García es dilucidar qué existe en su obra de continuidad o de ruptura. Y a favor de la continuidad en permanente evolución podría decirse que Torres-García siempre mantuvo un constante sentido de la síntesis formal y de la estructura plástica. Muchos de sus paisajes urbanos evolucionistas o plasticistas, realizados entre 1917 y 1919, se componen a modo de *patchwork* de imágenes interrelacionadas o seccionadas, y esta voluntad de relación entre fragmento y totalidad estructural es la que, en buena medida hubo de seguir vigente en sus obras de los décadas de 1920 y 1930, tanto en las que se promovían bajo la divisa del universalismo constructivo como en las que se adentraban en la simbología de signos primarios y ancestrales.

En el caso de Barradas, conocer obras anteriores a su llegada a España, en 1914, es algo sumamente importante para comprender su identidad como artista⁽¹⁶⁾. El Barradas más propiamente tal quizás sea el Barradas *vibracionista*. Las primeras noticias explícitas acerca del vibracionismo datan de 1917 y el pintor extendería las posibilidades de su *ismo* personal hasta 1921, aunque lo denominara de maneras diversas. Al vibracionismo se le pudo situar, si se quiere, como derivación del cubismo y del futurismo. Del vibracionismo se dijo que era captación del movimiento en sensaciones, en acordes de color fundidos entre sí, para recrear, en suma de fragmentos, como metonimias formales, el ambiente especial que rodea a los seres y lo objetos⁽¹⁷⁾. Pero el vibracionismo era, ante todo, la voluntad espontánea de que, sobre el lienzo, los puros valores plásticos depositaran la equivalencia de *algo viviente* en la intensa energía de su fluir. Si esto así, en el caso de Barradas, como en el de Torres-García, la referencia a los

primeros *ismos* europeos sólo aclara aspectos superficiales de sus obras. El vibracionismo fue algo más, bastante más, que la simple reelaboración de elementos tomados del cubismo o del futurismo. El vibracionismo fue, ante todo, como el evolucionismo plasticista de Torres-García, una actitud que, a través de la posibilidad abierta por los lenguajes plásticos de la vanguardia quiere mostrar una absoluta solidaridad entre la realización artística y la confianza en el *fluir* vivencial. Sólo una mirada superficial entendería la libertad de forma y color en *The tango* e *Impresión de boulevard*, obras ambas de 1913, como herencias postimpresionistas, el germen del vibracionismo —magistralmente acabado en *De Pacífico a Puerta de Atocha*— ya está presente en estas obras, por más que la obra de Barradas entre 1913 y 1917 asumiera, también, quizás por las circunstancias, otros registros menos audaces.

6,

EL ENTORNO ULTRAÍSTA

FUE la identidad barradiana con el *fluir* la que le hizo trasladarse de Barcelona a Madrid en el verano de 1918. Poco había cambiado Madrid desde que Ramón *presentara* el futurismo. Era, en buena medida, el Madrid en el que la retórica del modernismo, acabada ya, casi trasnochada, insistía en perpetuarse. El Madrid de las *cocottes* y de la novela psicalíptica, en el que por todas partes pululaban literatos funambulescos y gacetilleros casi indigentes que tan distante, pero acertadamente, describiera Cansinos-Asséns en sus memorias⁽¹⁸⁾. Los escritores de la nunca acabada de definir Generación de 1914 iniciaban un giro renovador, pero su dirección no era, por el momento, la de la vanguardia.

Fue precisamente a pocas semanas de la llegada de Barradas cuando, en los raídos divanes rojos del Café Colonial y en torno a Cansinos, un grupo de jóvenes poetas, de escasa presencia aún en la imprenta, encontraron su *ultra*. El paso por Madrid de Vicente Huidobro fue para ellos providencial y el conocimiento de la vanguardia europea, la revelación que esperaban.

Desigual fortuna ha obtenido el ultraísmo en la crítica literaria; y ello a pesar de que, en mayor o menor medida, en él se implicaron nombres relevantes de la poesía española. Pero sea como fuere, lo cierto es que el ultraísmo cifró en Madrid la presencia de unas referencias vanguardistas que ya nunca abandonarían la capital. E, inesperadamente, al entorno el ultraísmo fueron acercándose un grupo de creadores plásticos que, aunque de diverso origen, se encontraban implicados de antemano en el arte de vanguardia⁽¹⁹⁾. Norah Borges partía de un evolucionado expresionismo centroeuropeo y Wladislaw Jahl y Marjan Paszkiewicz del formismo polaco. Al ultraísmo trajo Barradas sus derivaciones vibracionistas y en Madrid habría de realizar algunas de sus principales obras en esta tendencia; si bien, Barradas no se acercaría al ultraísmo hasta 1920 y en 1922 su obra y su persona habrían de cambiar de trayectoria.

Además, aunque no participaran en *Grecia* —tuvo ese equívoco nombre— ni en *VLTRA*, las principales revistas del movimiento, jóvenes creadores españoles como



Ultra, cubierta de Norah Borges

18. Rafael Cansinos-Asséns: *Memorias de un literato (1 y 2)*, Madrid, Alianza, 1982 y 1985.

19. Sobre el ultraísmo y las artes plásticas, véanse, Juan Manuel Bonet: «Barradas y el ultraísmo» en *Barradas, Torres-García*, obra citada, págs. 11-18; y Eugenio Carmona, obra citada, págs. 32-40.

PROXIMA APERTURA
DE LA GALERIA DE ARTE
"Sonia",
CALLE BARQUILLO
PLAZA DEL REY



Sonia Delaunay en Madrid, h. 1929



Sonia Delaunay en Alfar, 1923



Guillermo de Torre por Bores, 1925

20. Guillermo de Torre: *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos*, Buenos Aires, EDHASA, 1963, págs 241 y ss

Francisco Bores y Francisco Santacruz dejaron sus xilografías y linóleos en publicaciones menores y efímeras y en ese valioso último ámbito de presencia ultraísta que habría de ser la primera etapa de la revista coruñesa *Alfar*. Como ultraístas fueron interpretadas las primeras exposiciones de Pancho Cossío en Santander y, en La Coruña, creadores de escasa o desconocida trayectoria posterior, como Francisco Miguel, Luis Huici y Ramón Núñez de Carnicer cambiarían sus ilustraciones tardomodernistas por inciativas plásticas que apelaban a la innovación «ultraica». En realidad, estos jóvenes artistas gallegos miraban muy de cerca la obra de Barradas, pero, por un momento, Barradas llegó a ser identificado con el ultraísmo y la *irradiación* Barradas llegó a afectar, no hay que olvidarlo, a los orígenes del Alberto Sánchez e incluso *tocó* al joven Salvador Dalí.

Al repasar las imágenes que este grupo de pintores e ilustradores dejó en las revistas del movimiento, o al conocer sus obras al óleo de aquellos años, puede llegar a constatarse que, a pesar de tener diverso origen, llegaron a propiciar elementos de un lenguaje plástico común. Ninguno de ellos se limitó a captar miméticamente las posibilidades de los primeros *ismos* sino que las desarrollaron, llegando a plantear unos registros muy similares a los de un mal estudiado *estilo internacional* que recorrió toda la vanguardia europea entre finales de la década de 1910 y principios de la de 1920. La plástica vinculada al ultraísmo estaba al día. A que ello fuera así contribuyeron decisivamente las sagaces críticas de Marjan Paszkiewicz y las caudalosas informaciones aportadas por el *incontenible* Guillermo de Torre. Y no menos importante hubo de ser la presencia de Robert y Sonia Delaunay en Madrid. Según Guillermo de Torre, en el domicilio madrileño de los Delaunay, en la calle Conde de Aranda, los neófitos ultraístas conocieron de primera mano noticias y revistas de la vanguardia europea⁽²⁰⁾. Unas *Ventanas* de Robert Delaunay aparecieron reproducidas, a todo color, en *Grecia* y el *Paisaje vibracionista* realizado por Barradas en 1918 muestra sin lugar a dudas esta influencia. No en vano, los Delaunay fueron los verdaderos propagadores de ese *estilo internacional* figurativo que recorrió la vanguardia europea, y en el orfismo de los Delaunay se encontraba implícita una síntesis de las posibilidades lingüísticas de los primeros *ismos*.

A quien los ultraístas no pudieron incorporar a sus inciativas, pese a los esfuerzos de Guillermo de Torre, fue a Vázquez Díaz. Si las exposiciones de algunos pintores vinculados al ultraísmo habían causado revuelo en Madrid, el gran *suceso* lo provocó la exposición de Vázquez Díaz en 1921 en la Biblioteca Nacional. Este Vázquez Díaz de finales de los años diez y principios de los veinte era muy distinto del Vázquez Díaz que habitualmente hoy día se conoce. Gracias a su amistad con Juan Gris, Vázquez Díaz había entrado en contacto en París con los orígenes mismos del cubismo, pero no se interesó, en aquel momento, por las nuevas posibilidades plásticas. Sin embargo, hacia 1916, su obra saltó de las claves del «fin de siglo» al lenguaje formal tardocubista, aunque sin desterrar su predilección por los temas anclados en la pintura regionalista española. Vázquez Díaz ofreció en Madrid una pintura *legible* iconográficamente y, en alguna medida, innovadora en sus planteamientos formales. Y que Robert Delaunay dedicara a Vázquez Díaz un *Paisaje* en 1916 muestra cómo en estos años el pintor onubense se había adentrado en la actualidad heredera de las primeras vanguardias. Es

más, el *Paisaje* de Delaunay posee, de antemano, muchas de las claves de lo que habría de ser el arte plástico en el entorno ultraísta. De todas formas, en la historia del Arte Nuevo, la mención de Vázquez Díaz no suele remitir a las primeras vanguardias sino, precisamente, al epígrafe que viene a continuación.

7,

RETORNOS Y CLASICISMOS

EL mismo 1917 en que la vanguardia catalana daba sus primeras señas de identidad, los Ballets Rusos visitan Barcelona y Madrid. Picasso, tras los pasos de Olga Koklova y colaborador de Diághilev, estuvo con la compañía en su primera estancia barcelonesa, la del verano, y visitó, fugazmente, Madrid. En Barcelona Picasso sería recibido con honores y residiría algunos meses. En Madrid, sólo Ramón se hizo breve eco de su llegada, pues Picasso en Madrid no tenía entonces amigos y se quería marchar «al día siguiente»⁽²¹⁾.

A pesar del escándalo que provocaría *Parade* en noviembre, el Picasso que volvía a España en 1917 era ya un Picasso distinto. La revista *Vell i Nou* se apresuró a publicar el 1 de julio de 1917 uno de sus dibujos *ingrescos* y las pinturas realizadas por Picasso en Barcelona mostraban, entre su diversidad, la nueva presencia de lo clásico y del reencuentro del artista con los moldes figurativos del pasado. Y Picasso era el gran mito del Arte Nuevo.

Es decir, como ya quedó anticipado, si atendemos a las fechas, en España la recepción de las vanguardias y del «retorno al orden» se produjo, prácticamente, al mismo tiempo. Incluso, para ser precisos, el Picasso clásico pasó por Madrid antes de que el vanguardismo ultraísta empezara a formularse. Aún así, en las trayectorias del Arte Nuevo, lo que el «retorno al orden» implicaba tardaría algunos años hacerse notar.

En Barcelona, las primeras actitudes de vanguardia cesaron hacia 1919, pues la mayoría de los protagonistas o abandonaron la capital catalana para esa fecha o cambiaron de actitud ante la vanguardia. La recepción del «nuevo clasicismo» sirvió, ante todo, para confirmar al *noucentisme* en sus pretensiones de vinculación con el Movimiento Moderno.

En Madrid el ultraísmo creció y se mantuvo con fuerza hasta 1922. A partir de esa fecha el movimiento pareció agotar la entropía concentrada en su impulso inicial. El ultraísmo murió de muerte natural, es cierto, pero no menos cierto es que desapareció acosado por las nuevas circunstancias. En revistas como *Alfar* y *Horizonte*, que en principio había acogido favorablemente al movimiento, empezaron a publicarse artículos en los que se planteaba el descrédito del ultraísmo y el de todas las primeras vanguardias. Las nuevas consignas pasaron a ser: clasicismo, norma, depuración, sencillez, reconciliación con la tradición.

Estos nuevos referentes fueron entendidos de diversa manera. En principio, el que Barradas, en 1922, girara hacia otras posiciones conmocionó no sólo los ambientes del



Picasso, Diághilev y Polunin, 1919



Horizonte, no. 3, 1922

21. Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1931, pág.93



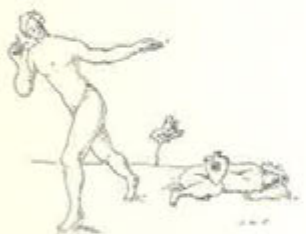
**Pierrot y Arlequín,
Pablo Picasso, 1918**

Arte Nuevo en Madrid sino toda la escena cultural de la capital. Las revistas de creación se hicieron buen eco del asunto. En realidad, el cambio de Barradas tuvo más que ver con su propia evolución personal que con los efectos del «retorno al orden». Pero que, en Luco de Jiloca, Barradas dibujara campesinos en estilo *picassiano-ingresco* y que su obra retomara aspectos figurativos normativos, fue toda una señal de cambio. Algunos creadores cercanos al ultraísmo también comenzaron a publicar dibujos clasicistas y a publicar en las revistas de Juan Ramón Jiménez⁽²²⁾; aunque en Bores o Cossío fue sólo una práctica momentánea y «menor». Más repercusión tuvo el giro de los acontecimientos en Norah Borges. También hacia 1922 las deformaciones y fragmentaciones de sus xilografías viraron en favor de formas nítidas y concentradas que, no obstante, pervivían en un cierto ingenuismo característico de la pintora y, en esta actitud, entre lo *naif* y el rigor del dibujo clásico habría de mantenerse su obra hasta la década de 1930.

Pero, ante todo, en los ambientes artísticos madrileños, el «retorno al orden» fue visto como una verdadera reconciliación con la tradición. La crítica señaló la obra de Vázquez Díaz en la segunda mitad de los años veinte como paradigma de la nueva situación. Alberti definió a Vázquez Díaz como pintor de lo «sintético justo»⁽²³⁾. Los temas de Vázquez Díaz seguían siendo los de la pintura heredera del regionalismo y el 98; su lenguaje, el de una figuración tradicional, pero depurada, simplificada, utilizando la geometría y los colores sólidos para lograr aspecto volumétrico y monumental. Y junto a Vázquez Díaz, en Madrid, la pintura coetánea de Sunyer, independiente, pero acrisolada en el clasicismo mediterráneo del *noucentisme* y conectora de algunos *recursos* del lenguaje cubista, fue también propuesta como la tendencia de más rigurosa actualidad, una vez acabada, como algunos creían, la época de las *experimentaciones* de vanguardia.

Incluso, en este *orden* de cosas, las obras de algunos creadores de la generación de Vázquez Díaz que no se habían acercado a la vanguardia, encontraron publicidad en las revistas como ejemplo de arte *al día*. Estos fueron los casos, por ejemplo, de Vitorio Macho y Mateo Hernández, quizás por la *vecindad* de ambos escultores con el *Art Deco* y con el *arcaísmo* de moda en algunos círculos parisinos. Otros, como Arteta o Ferrant se incorporaron *en marcha* a este giro en los planteamientos del nuevo arte. Y, en fin, también muchos creadores jóvenes, que surgían al mediar los años veinte y que tampoco habían mantenido relación con las primeras vanguardias, comenzaron a utilizar este registro, consiguiendo llamar la atención de revistas y aficionados. Se configuró así lo que podríamos llamar un *Estilo 1925*, solución plástica que la mayoría de sus practicantes consideraban plenamente consecuente con el devenir del Movimiento Moderno.

Entre los más sagaces, y tal como había ocurrido en el ámbito catalán, el conocimiento del *Novecento* italiano y de las herencias de *Valori Plastici* reforzó, o incluso, favorablemente, cambió de tono, unas posibilidades artísticas que habrían de extenderse, aunque diluyéndose progresivamente, hasta 1936. Desde esta comprensión del fenómeno puede entenderse buena parte de la producción escultórica de Cristino Mallo, Pérez Mateo, Daniel González y Emiliano Barral, o la pintura de Souto, Climent, Pérez Rubio, Frau y las primeras obras de Maruja Mallo. Quizás ellos



J. Moreno Villa, en *Litoral*

22. En alguna medida, Juan Ramón, propuesto por algunos críticos como modelo poético del nuevo clasicismo en España, quiso auspiciar las tendencias en las artes plásticas; la promoción en sus revistas e introdujo en ella a pintores aún sin presencia pública como Benjamín Palencia.

23. Rafael Alberti: «Paisajes de Vázquez Díaz», *Alfar*, La Coruña, n.º 42 (VIII-1924), págs. 8-11.

supieron mantener mejor que otros la tensión con lo moderno que podía llegar a suponer este nuevo clasicismo.

Cuando en 1925 Ortega y Gasset visitó la Primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos y conversó con algunos de los jóvenes que allí exponían, lo que pudo ver y hablar le sorprendió: él esperaba encontrar presupuestos *de avanzada*, y algunos jóvenes le afirmaban que ellos lo que querían era ser *clásicos*⁽²⁴⁾.

8,

DEL ESTILO 1925 AL NUEVO REALISMO

El *Novecento* italiano llevaba en su seno una sutil divergencia apenas vivida como tal: la que existe entre el nuevo clasicismo y el nuevo realismo. En la Alemania post-expresionista, en el contexto abierto por la Nueva Objetividad, también algunos autores *novorrealistas* depositaban en sus obras una depuración formal tomada del nuevo clasicismo.

En España, tras la traducción, en 1925, de *El Realismo Mágico* de Franz Roh⁽²⁵⁾, poco después de que el libro hubiese aparecido en Alemania, las discusiones en torno al nuevo realismo se suscitaron de inmediato, llegando la polémica a alcanzar tonos muy notables en las páginas de *L'Amic de les Arts* y *La Gaceta Literaria*.

En su libro, Roh definía con exactitud la nueva sensibilidad que había llevado hacia el reencuentro con lo objetivo, pero en su nómina de artistas citados y reproducidos no creía necesario distinguir entre herederos del nuevo clasicismo y pintores *veristas* propiamente tales. En España, y al hilo de lo ocurrido en otros países, varios creadores supieron evolucionar del *Estilo 1925* a las nuevas formas de realismo. Frente a la pintura con pretensiones de *puesta al día* de tantos seguidores de Vázquez Díaz, los pintores Ponce de León, Jorge Oramas y Rosario de Velasco y los escultores Pérez Mateo y Emiliano Barral, eligieron temas en los que sólo una mirada moderna era capaz de detenerse y elaboraron una imágenes cuya impronta icónica sólo pertenecía a la mentalidad plástica y visual fraguada por el Movimiento Moderno. Los efectos de inmediatez, la concepción fría de la emotividad y la vinculación argumental con lo privado o lo directamente circundante, hicieron que estos autores plantearan el realismo como *novedad* y no como *retorno*; no en vano, Ponce de León y Rosario de Velasco, al mediar los años treinta, llegaron a realizar auténticas obras capitales de la sensibilidad *neobjetiva* en España.

Pero no fue esta la única vía de acceso al nuevo realismo en los itinerarios del Arte Nuevo aunque, ciertamente y en la mayoría de los casos, la peculiar recepción española del «retorno al orden» se encuentra *detrás* de experiencias vividas de forma personal. No hay que olvidar, por ejemplo, que Miró, entre 1919 y 1922, fue el primero en plantear, aunque con un código figurativo peculiar, el encuentro con lo objetivo. Feliu Elías, uno de los más tempranos conocedores y comentaristas españoles de la vanguardia, decidió, muy tempranamente, apartarse las variables lingüísticas de los *ismos* y elaborar un vocabulario figurativo de similares



Giménez Caballero por Maroto

24. Véase José Ortega y Gasset: *El arte en presente y en pretérito*, recogido en *La Deshumanización del Arte y otros escritos*, Madrid, Revista de Occidente, 1970. Texto original de 1925.

25. Primera edición española en Madrid, Revista de Occidente, 1925. Traducción de Fernando Vela.



La Gaceta Literaria
de Giménez Caballero

características al del nuevo realismo. Del *noucentisme*, y pasando por el filtro del *Novecento* italiano, Francesc Galí, Francesc Domingo y Josep de Togores llegaron a soluciones plásticas realistas, en un evolución muy parecida a la experimentada por el *Estilo 1925*. Incluso la obra de Sunyer en los años treinta se mostró proclive a la sensibilidad realista. También el culto daliniano a la *Santa Objetividad* partía del encuentro personal entre la herencia *noucentista*, la obsesión por Ingres, las derivaciones de la Pintura Metafísica y el nuevo *verismo* europeo. Otros creadores, como Ucelay, captaron muy pronto, casi al inicio de su trayectorias el lenguaje de la Nueva Objetividad alemana. Por otro lado, y aunque brevemente, al mediar los años veinte, también Benjamín Palencia realizaría dibujos y óleos de concentrado acento realista y depuración que provenía del nuevo clasicismo. Y, en fin, entre el realismo mágico y el surrealismo existió en el Arte Nuevo todo un territorio colindante; en los años treinta, estos fueron los casos de Ángel Planells y Francisco Miguel y, sobre todo, el de Ángeles Santos, autora de una de las piezas más significativas del surrealismo español, *Un mundo* y, al mismo tiempo, de algunas de las mejores piezas del nuevo realismo español.

En definitiva, la apretada y sucinta relación anterior, da cuenta de un hecho: el nuevo realismo fue una de las prácticas más intensamente extendidas en la trayectoria del Arte Nuevo. Sus realizaciones fueron de un interés indiscutible, sin embargo, nuestro conocimiento del asunto sigue siendo hoy día impreciso y fragmentario.

9, FIGURACIÓN LÍRICA



J. Moreno Villa, figuras

MIENTRAS en algunos creadores españoles el «Estilo 1925» se deslizaba hacia el nuevo realismo, un importante grupo de pintores, que no se mostraron conformes con el estado de cosas planteado por el «retorno al orden», dieron origen a una de las iniciativas más originales de la historia del Arte Nuevo: la que, a falta de mejor nombre propio, podríamos denominar *lirismo figurativo* o *figuración lírica*⁽²⁶⁾.

Para poder desarrollar mejor sus tentativas, varios de estos pintores buscaron un ámbito propicio y el Arte Nuevo hubo de complicar su geografía. A partir de 1924, Bores, Cossío, Peinado, Olivares, de la Serna, Ángeles Ortiz y Viñes establecieron domicilio en París. Otros creadores, desde Madrid o Barcelona, hicieron obligadas visitas anuales a la capital francesa. El cambio de residencia no implicó la ausencia de este grupo de artistas en el devenir del Arte Nuevo. El caso de estos españoles de la llamada, a veces, «Escuela de París» fue muy distinto al de Picasso, Gris o González. Ninguno de los pintores antes citados dejó de estar presente en la historia del Arte Nuevo; sus nombres y sus obras se encuentran por doquier en exposiciones, revistas, críticas y actividades promovidas en el espacio físico de la geografía española. Es más, quienes eligieron residir en París, en fluido y permanente contacto con quienes vivían en Madrid y Barcelona, contribuyeron decisivamente a que las experiencias plásticas del Arte Nuevo se internacionalizaran.

26. Las claves de esta original y valiosa tendencia de la pintura del Arte Nuevo han intentado ser desveladas en Eugenio Carmona, obra citada, págs. 54-66.

Entre París y Madrid, y antes de que la *figuración lírica* concretara su posibilidades, un aspecto de lo que algunos de estos creadores comenzaron a realizar no deja de causar sorpresa o, al menos, curiosidad. Coincidiendo con el despliegue popular del *Art Deco*, las posibilidades y las herencias del cubismo habían dejado de ser efectivas en torno a 1925, incluso antes. Sin embargo, varios pintores españoles retomaron la práctica del lenguaje cubista. Incluso se ha hablado de la posibilidad de un *neocubismo* español al mediar la década de 1920. Era como si la reconsideración del cubismo sirviera de nueva academia de lo moderno. En realidad, no se han encontrado obras suficientes que avalen la existencia de tentativa *neocubista* consciente y organizada, aunque realizaciones concretas sí que se conocen⁽²⁷⁾. Basta recordar el famoso *Bodegón de la mandolina* de Manuel Ángeles Ortiz, la fidelidad al cubismo, aunque en formas orgánicas y libres, de Joaquín Peinado, y algunas experiencias esporádicas de Hernando Viñes y Pancho Cossío. Y, quien desde luego asumió el cubismo como una verdadera introducción al arte contemporáneo fue José Moreno Villa, en su incorporación biográficamente algo tardía al nuevo arte, en 1924, cuando contaba 37 años de edad. De sus propias palabras sabemos que, en su cuarto de la Residencia de Estudiantes, Moreno Villa se *afanaba* en hacer cuadros cubistas cuyo sentimiento el color consideraba semejante al de Gris o Braque⁽²⁸⁾.

Pero, más allá de las posibilidades de este brote *neocubista*, en la segunda mitad de los años veinte, un grupo de pintores españoles, a ambos lados de la frontera, supo situar sus propios intereses plásticos en el cruce de caminos que vivía el Movimiento Moderno. Del ya desaparecido cubismo les seguía interesando la posibilidad de encontrar una *pintura pura* que no renunciara al encuentro con lo figurativo. Por otro lado, se acercaron al casi recién nacido surrealismo e indagaron en las posibilidades del automatismo psíquico; pero del automatismo tomaron sólo un aspecto, reinterpretándolo. No les interesaba ni la imaginaria de los sueños ni bucear en el subconsciente. Lo que les interesaba era la capacidad de no establecer cesuras ni mediaciones entre concepción y realización en el acto de pintar. Sobre la tela, el color se depositaba espontáneamente, sin premeditación, y surgían formas y figuras imprevistas o recordadas, a veces sólo insinuadas, que si, por un lado, mantenían a la pintura en el encuentro con los objetos reconocibles, dejaba a salvo la superficie del cuadro como pura configuración de elementos plásticos. Algunas obras de Miró, de Masson e incluso de Picasso, en esos mismos años, no estaban lejanas de estas posibilidades.

Los redactores y fundadores de *Cahiers d'Art*, Teriade y Zervos, acogieron este nuevo tipo de pintura como una verdadera revelación y la defendieron y publicitaron ampliamente en su revista, dándole la entidad, casi, de una nueva tendencia del Movimiento Moderno. Que era una modalidad plástica creada por artistas españoles a ambos lados de la frontera era algo que siempre quedaba de manifiesto. En España, a través de las revistas *L'Amic de les Arts* y *La Gaceta Literaria*, varios críticos, como Federic Macé o Benjamín Jarnés, pero, sobre todo, Sebastià Gasch, fueron los portavoces y defensores del nuevo tipo de pintura. Gasch quiso bautizar la tendencia como *Pintura plástico-poética*⁽²⁹⁾, pues decía que, gracias a lo elaborado por este grupo pintores españoles, el «lirismo» y la «imaginación» habían vuelto al arte



Cahiers d'Art

27. Intentando cifrar el alcance de este neocubismo, La Galería Multitud de Madrid organizó en 1975 una pionera exposición con el título **Cubismo**, en cuyo catálogo se incluían reproducciones y textos de Ángel González García y Francisco Calvo Serraller.
28. José Moreno Villa: **Vida en Claro**, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1976 (1944), págs. 161 y ss.
29. Sebastià Gasch: «Panorama de la nueva pintura europea (En torno al libro de Franz Roh)», **La Gaceta Literaria**, Madrid, n.º 27 (1-II-1928), pág. 4. No deja de ser significativo que en su texto más encendido a favor de la pintura «plástico-poética» Gasch polemice con las repercusiones en España del libro de Franz Roh sobre el realismo mágico, prueba, sin duda, de la rápida aceptación que las posibilidades de un nuevo realismo tuvieron en nuestro país.



J.M. Junoy, *Miró*, 1917

contemporáneo. «Espontaneidad» y «primacía del instinto» fueron otros de los términos y conceptos más empleados por Gasch. Guillermo de Torre hablaría de «pura fluencia» plástica, de «musicalidad», y «combinación de acordes y contrapuntos lineales y cromáticos»³⁰.

La diversidad de registros de lo abstracto a lo figurativo que encontramos en las obras dependía de lo que el estado de ánimo del artista y la propia elaboración de la pintura demandaran en cada momento. Los mejores años de la figuración lírica se extendieron entre 1927 y 1932, pero para Cossío, Bore Viñes y Olivares, la poética adquirida habría de ser la base y el desarrollo de toda su obra posterior, incluso cuando propiciaron síntesis figurativas de otro tipo. En Benjamín Palencia, Moreno Villa y González Bernal, esta suerte de lirismo figurativo señalaría uno de los mayores puntos de interés en su producciones, incluso con planteamientos audaces o *radicales* que les llevarían, a partir de 1932, a introducirse directamente en la órbita de lo propiamente surreal. Y a los nombres citados, aunque se acercaron sólo esporádicamente a la tendencia, podrían unirse, tal como hacía Gasch en sus críticas, los de Ramón Gaya, Esteban Vicente e, incluso, García Lorca; sin olvidar, aunque la crítica no lo citara, la peculiar, pero clara relación con la figuración lírica que planteó la obra de Togores en el paréntesis de años comprendido entre 1928 y 1930.

Más allá de cualquier consideración de eclecticismo, y con el aval de la mejor crítica francesa y española, esta modalidad de figuración lírica fue sin duda una de las más originales aportaciones del Arte Nuevo a la vanguardia histórica europea. Incluso al contemplar hoy las obras, sus mejores soluciones remiten rápidamente a posiciones de la pintura del más inmediato presente.

10, ATMÓSFERA SURREAL

EN la geografía del Arte Nuevo, el mapa más complejo lo trazó, probablemente, el surrealismo. La recepción del movimiento en España fue rápida, casi inmediata a su aparición en Francia. Sin embargo, en principio existieron dificultades para entender lo que *exactamente* el surrealismo significaba. Quizás tampoco el surrealismo francés fuera, en origen, muy explícito acerca de su intencionalidad en el terreno de las artes plásticas. Lo que sí existía en los ambientes del Arte Nuevo era la conciencia generalizada de que el surrealismo implicaba, indeterminadamente, una recuperación del *espíritu* de vanguardia *dormido* desde la recepción española del «retorno al orden» y la implantación del *Estilo 1925*.

Bajo esta primera captación del fenómeno es como se entienden muchos de las *acciones* llevadas a cabo por Dalí, Gasch y Montanyá desde la plataforma de *L'Amic de les Arts*; unas manifestaciones que, en realidad, recuperaban actitudes futuristas y dadaístas, en un amplio recetario de principios entre vitales y estéticos, y que cifraban en la explosión del juego verbal toda su fuerza. Otras irrupciones individuales recordaban el

30. Guillermo de Torre: «Un falso balance del Arte Nuevo», *Revista de Occidente*, Madrid, año XI, n.º 119 (v. 1933), pág. 239

carácter *provocador* de las veladas y actos ultraístas aunque, al mediar los años veinte, ya prácticamente nadie se acordaba del ultraísmo. Pero, pocos años más tarde, a partir de 1928 ó 1929, al ir decantando el movimiento sus posibilidades en las artes plásticas, el surrealismo se extendió por los ambientes del Arte Nuevo, modificando sustancialmente la composición química de la atmósfera que respiraban los creadores españoles⁽³¹⁾.

En algunos poetas y artistas plásticos, la atmósfera creada por lo surreal llegó a cambiar convicciones íntimas y actitudes ante la vida y las relaciones sociales. En ellos, el surrealismo extendió con propiedad su facultad de ser un verdadero *movimiento* portador de una nueva visión del mundo, a través de la autoconciencia de imprevistas aspiraciones del *yo* o del *redescubrimiento* de aspectos antes inadvertidos de los objetos y el entorno. Incluso no hay que olvidar que el surrealismo llegó a plantear en España las posibilidades del compromiso político en el arte, antes de que surgieran asociaciones destinadas a tal fin. En el otro extremo de la geografía surreal, muchos creadores españoles asumieron el *ismo* sólo como tentativa ocasional, experiencia puntual o, simplemente, como *juego*, en el mejor y más creativo sentido de la palabra.

Pero, a pesar de esta diversidad de registros, intentar dilucidar el mayor o menor grado de ortodoxia de la práctica surrealista española sería una cuestión menor o, incluso, desviar la cuestión. ¿Cuántos nombres quedarían fuera de los diccionarios internacionales de autores surrealistas si se les aplicara el mismo rigor de doctrina que a veces se aplica a los creadores españoles?. Lo realmente revelador es cifrar la diversidad de presencias que lo surreal pudo tener el Arte Nuevo y, en definitiva, como en otras instancias de la renovación plástica española, lo mejor de las relaciones entre surrealismo y Arte Nuevo surgió cuando los creadores españoles se dejaron arrastrar por la ola del nuevo *ismo*, extrayendo conclusiones *amplias* y propiciando prácticas artísticas originales, con independencia de lo que pudiera haber en ellas de fidelidad normativa.

En Barcelona, desde principios de la década de 1930, en plena atmósfera surreal, un grupo de escultores –surrealistas o no, da lo mismo– propiciaron una de las experiencias más audaces e *inesperadas* del Arte Nuevo. Ángel Ferrant –de tan larga y, en alguna medida *conservadora* trayectoria en la renovación plástica– Eudald Serra, Leandre Cristófol y Antoni Clavé *redescubrieron* esa tentativa permanente de la verdadera vanguardia que consistía en mirar de otra forma los objetos cotidianos y los materiales considerados ajenos a las bellas artes, para crear conjuntos escultóricos y plásticos que, en Cristófol y Clavé, incluso, eran auténticos poemas-objeto. Y qué duda cabe que los *collages* y objetos *antiartísticos* de Miró estuvieron, sin duda, en el punto de mira de estos creadores⁽³²⁾.

Pero si estos escultores pudieron tener a Miró como referencia, buena parte de la pintura española entorno a lo surreal⁽³³⁾ se detuvo ante la obra de Dalí. Desde 1929, aproximadamente, la obra de Ángel Planells, Joan Massanet, Esteve Francés, Moreno Villa, José Caballero, González Bernal, e incluso Óscar Domínguez y Juan Ismael, vivió prendada de las posibilidades de la *imagen* surreal. En este punto fue donde la opción surrealista del Arte Nuevo mostró mayor diversidad y distinto alcance en sus iniciativas. En el lienzo, sobre un escenario vacío, inquietantemente desnudo, o sobre un paisaje de



Óscar Domínguez, 1934

- 31.** Hay que recordar que, en el desarrollo de la sensibilidad surreal, el conjunto de exposiciones organizada por los ADLAN en Barcelona, a partir de 1932, fue decisivo. Junto a muestras de arte popular, los ADLAN lograron exponer obras de Calder, Arp, Miró, Man Ray y Picasso y promocionaron el nuevo arte catalán a través de las exhibiciones de Mariné, lo o Serra y Sans. Además del suceso que fue la Exposición Logicofobista, donde se mostraron obras de Carbonell, Cristófol, Ferrant, Francés, Gomboia Rothwoss, Lamolla, Mariné, lo, Massanet, Maruja Mallo, Planells, Sans, Sokalova, Remedios Varo y Juan Ismael.
- 32.** Véase, Victoria Comballa: «Los años 20-30. El impacto del primer Miró», en *Ver a Miró. La Irradiación de Miró en el arte español*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1993, págs. 28 y ss.
- 33.** El mejor estudio sobre la pintura surrealista española sigue siendo el de Lucía García de Carpi: *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Madrid, Istmo, 1986.



Agustín Espinosa, 1929

horizonte hacia el infinito, los pintores españoles depositaban un buen número de elementos iconográficos de variado origen referencial. Los artistas más dotados o más propiamente cercanos a lo surreal —como Domínguez o Francés— llegaron a formular verdaderos conjuntos de signos aleatorios de significado no analógico y en desafío a las leyes del azar. El resto de los pintores citados, por el contrario, en continua vecindad con la literatura, tendieron a resolver sus imágenes surreales como metáforas legibles o como entramado de iconos simbólicos reconocibles en una tradición cultural dada de antemano³⁴.

La aproximación de Benjamín Palencia y Alberto Sánchez a lo surreal tuvo otro sentido. Palencia y Alberto extremaron las posibilidades desveladoras hacia los objetos que propiciaba el *modelo interior* y las aplicaron a redescubrimiento de los fenómenos naturales y de la dura parquedad estética de lo agrario, llegando a formular las bases de una especie de *creacionismo* telúrico. De 1931 a 1936, Palencia en sus pinturas y Alberto en sus esculturas, tuvieron muy en cuenta al Miró de las abstracciones lineales en óleo sobre cartón y de las *pinturas salvajes*, pero, sobre todo tuvieron en cuenta al Picasso de los años 1925 a 1937. Picasso, aunque siempre diverso, prestó en este periodo especial atención a figuras realizadas con sugerencias formales de piedra y hueso; a través de ellas, desde su propio terreno y en pleno desasosiego interior, Picasso recreaba la fábula de Medusa, el monstruo de los celos que petrificaba con la mirada. Pero en muchas pinturas, las sugerencias óseas y líticas de otras iconografías eran reducidas por el artista a un simple juego lineal orgánico cercano a una pintura de signos. Es lo que observamos en *Tête sur fond brique*, de 1927-28, en el que las fauces del monstruo, que transmuta sus dientes de jabalí en amenazadoras tachuelas, están a punto de devorar a un esquemático personaje, que no es otro que la reducida imagen del propio artista.

A Palencia no le interesó recrear la fábula de Medusa, pero en él, como en Alberto, la pinturas de elementos óseos y líticos, o la de signos lineales orgánicos, sirvió para mostrar un mundo primigenio y ancestral, a veces de claras connotaciones prehistóricas, en el que resumir ciertos elementos anclados en la raigambre antropológica de la cultura española.

El vocabulario de Palencia y Alberto, y en buena medida la intencionalidad de sus obras, fue compartida por los pintores Moreno Villa, Nicolás de Lekuona y Rodríguez Luna y por los escultores Francisco Lasso y Rafael Pérez Contel. Pero quien en numerosas ocasiones acompañó a Palencia y Alberto en sus paseos por Vallecas y compartió por algunos años el ambiente de su trabajo fue Maruja Mallo. En pintura de cloacas, campanarios, tierra, excrementos y arquitecturas minerales y vegetales, Maruja Mallo tentó la dureza de lo marginal, del desecho y de la tierra como planeta desarraigado; pero, al mediar los años treinta reaccionó contra toda imagen sombría y, desarrollando el lenguaje del *Estilo 1925*, extremó el rigor de la geometría, el orden matemático y la concentración de formas, buscando en la arquitectura íntima del hombre y la naturaleza símbolos de «conciencia universal»³⁵. Una tendencia positiva que le llevaría sus *Naturalezas vivas* de comienzos de la década de 1940.

La atmósfera surreal depositó en el Arte Nuevo un amplio registro de posibilidades; aún así, el surrealismo recorrió el Arte Nuevo consciente de que albergaba una tentativa

34. Sobre este asunto, véase: Jaime Brihuega «El surrealismo bajó de los cielos y habitó entre nosotros», en *El ojo soluble*, Litoral, Málaga, 1987, págs. 41-53.

35. Según expresión de la propia pintora, recogida por Ramón Gómez de la Serna en *Maruja Mallo*, Buenos Aires, Losada, 1944.

común. Es más el surrealismo propició el origen de la definitiva internacionalización del Arte Nuevo. Si Picasso mantenía una estrecha relación con los surrealistas, Miró, Dalí y Domínguez formaron parte del grupo parisino, y este grupo parisino, especialmente André Breton, prestó una especial atención a Esteve Francés, Massanet, Palencia o Maruja Mallo. Y qué duda cabe que la organización en Tenerife de la II Exposición Internacional del Surrealismo³⁶ por parte del grupo de *Gaceta de Arte* era el primer suceso en la vanguardia europea realizado en España y suponía le principio de una nueva trayectoria para el Arte Nuevo. Trayectoria que el Arte Nuevo, por los desgraciados acontecimientos históricos que sucedieron, no pudo recorrer.

y 11, FINAL

POCO antes de que estallara la Guerra Civil, los ADLAN lograron organizar una Homenaje Nacional a Picasso mostrando 25 obras de la más reciente producción del artista. Querían los Amigos de las Artes Nuevas mostrar a Picasso «como poeta y como revolucionario» y recuperar su obra para las iniciativas de un Arte Nuevo que comenzaba a borrar las fronteras de sus actividades. No sabemos si los miembros de ADLAN llegaron a intuir que el acto con el que ellos querían abrir un futuro capítulo del arte español, iba a ser, en realidad, un brillante colofón a casi veinte años en favor de una nueva conciencia estética. En esos veinte años, los «rasgos precisos» el «perfil determinado» que los redactores de *Gaceta de Arte* demandaban para la época en que vivían quedaron, en la historia del Arte Nuevo claramente definidos en una rica y compleja variedad de itinerarios plásticos. Esos «rasgos precisos» no pudieron ser otros que los de la búsqueda constante, la transformación continua.



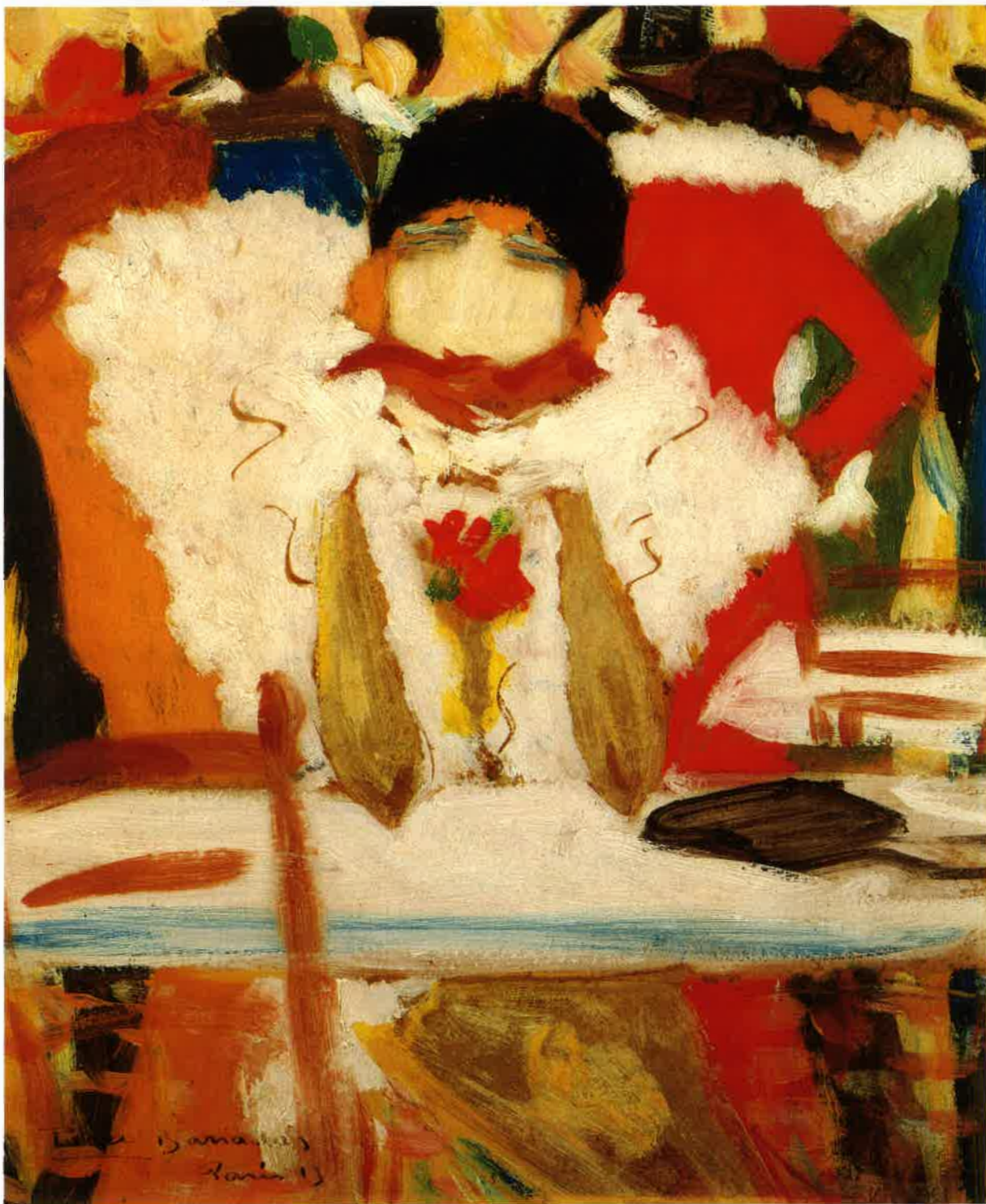
J. Lamba, A. Bretón, D. Pérez Minik y P. García Cabrera, 1935



Exposición Picasso, 1936

36. La exposición se celebró del 11 al 21 de mayo de 1935, en el salón del Ateneo de Santa Cruz de Tenerife. Se mostraron obras de Arp, Brauner, Chirico, Dalí, Domínguez, Ernst, Hugo, Magritte, Miró, Oppenheim, Picasso, Man Ray, Tanguy, Duchamp, Giacometti, Henry, Stursky, Bellmer y Maar. Asimismo en Tenerife se editó el segundo número del Boletín Internacional del Surrealismo, publicado en octubre de 1935 con textos en español y en francés. Sobre este asunto, véanse: Domingo Pérez Minik: *Facción Española surrealista de Tenerife*, Barcelona, Tusquets, 1975; Jaime Brihuega (1981), obra citada, págs. 365 y ss; y Lucía García Carpi, obra citada, págs. 296 y ss.

CATÁLOGO



26

no. 1, RAFAEL BARRADAS, *THE TANGO*, 1913





28

no. 3, DIEGO RIVERA, NATURALEZA MUERTA CON FRESAS, 1914





30

no. 5, RAFAEL BARRADAS, PAISAJE VIBRACIONISTA, 1918



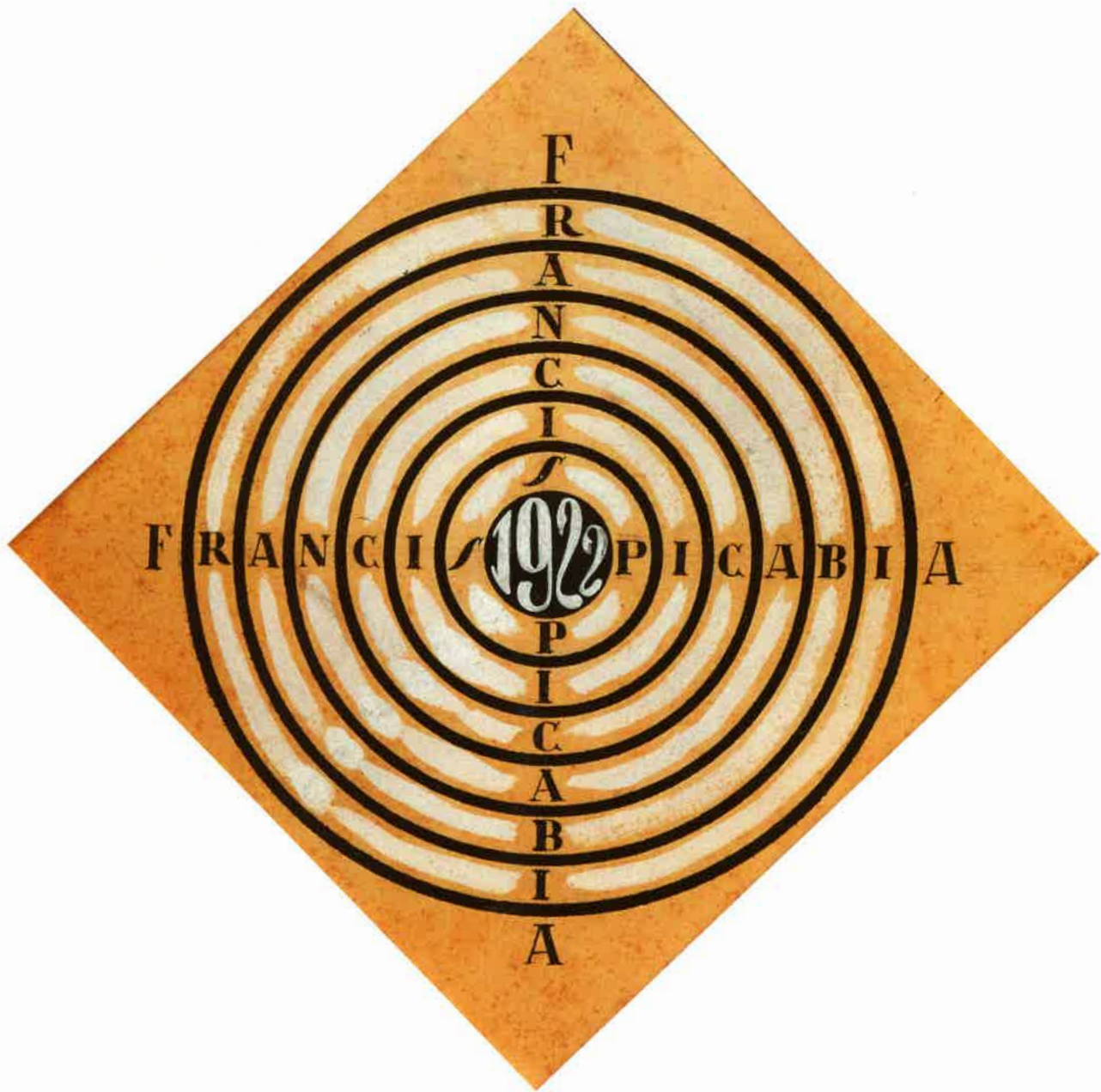


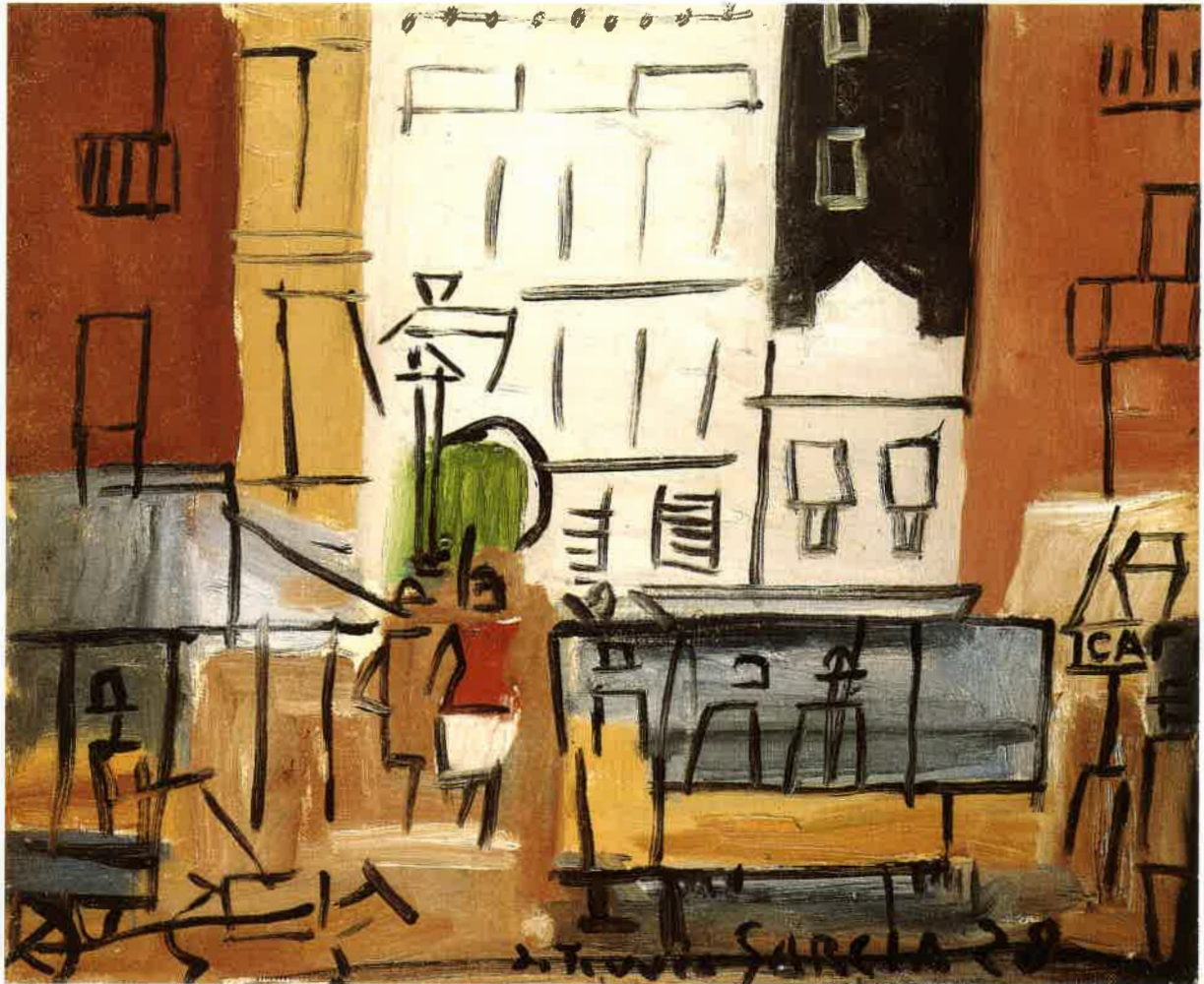


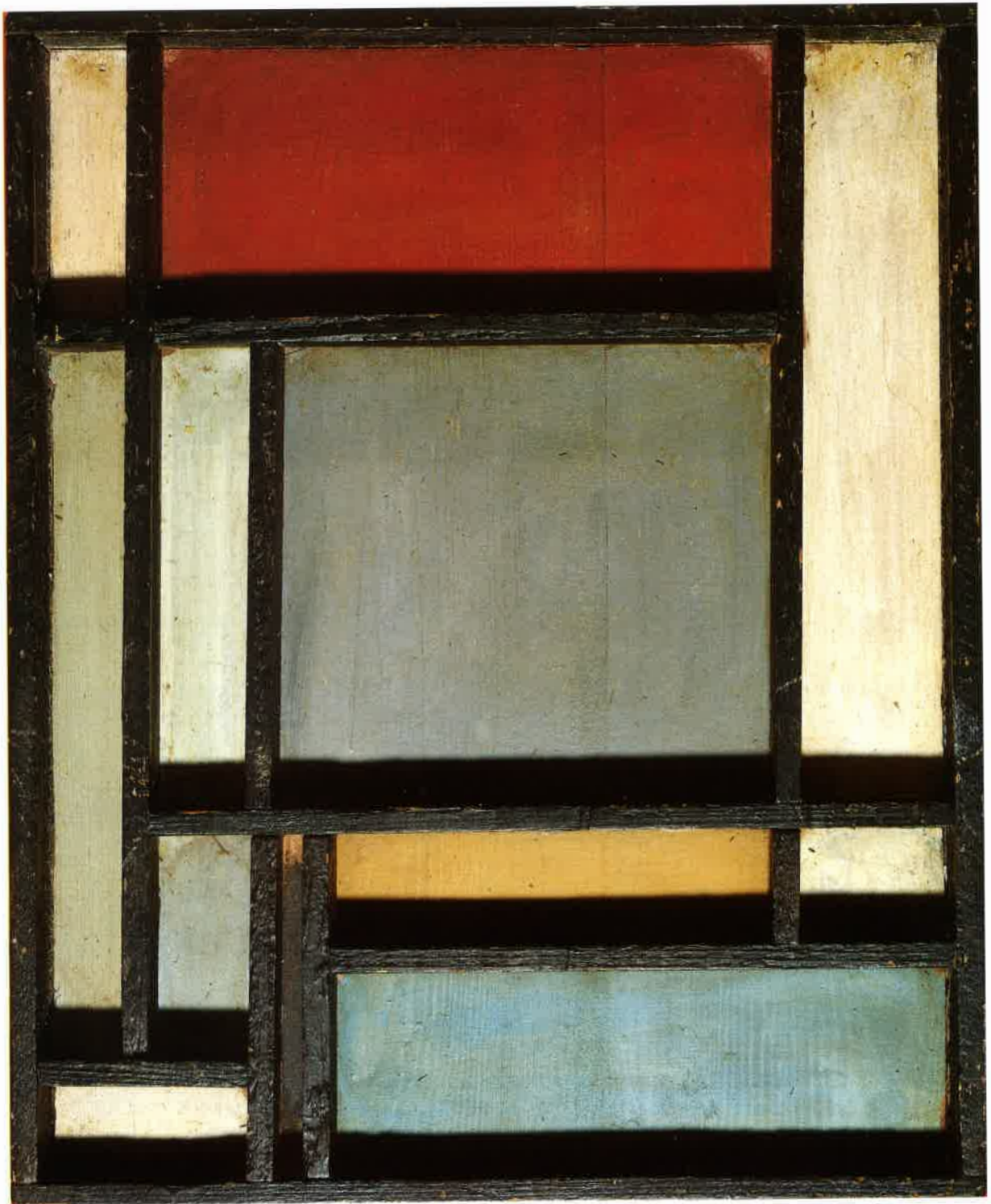


34

no. 9, ALBERT GLEIZES, *MUJER EN LA VENTANA*, 1916

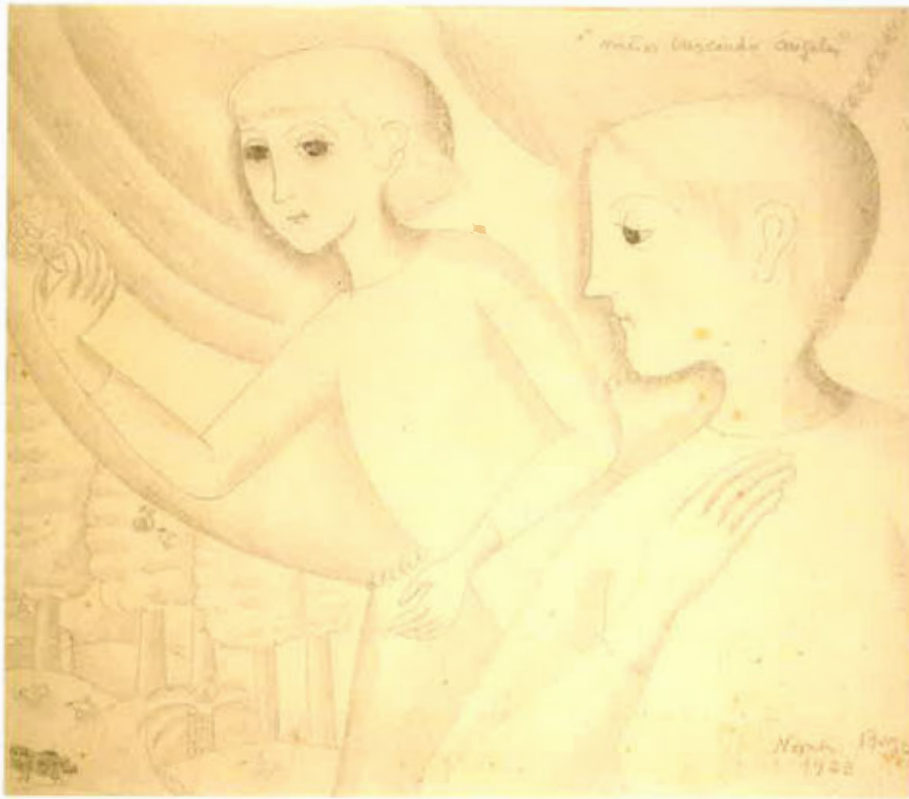






37

no. 12, JOAQUÍN TORRES-GARCÍA, MADERA CONSTRUCTIVA, 1934



no. 13, NORAH BORGES,
NIÑO BUSCANDO ÁNGELES, 1923



no. 14, NORAH BORGES, GUILLERMO DE TORRE LEYENDO, 1929



no. 15, NORAH BORGES, CARA, H. 1930





40

no. 17, ALFONSO PONCE DE LEÓN, *ARQUITECTURA URBANA*, 1929 (MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA)

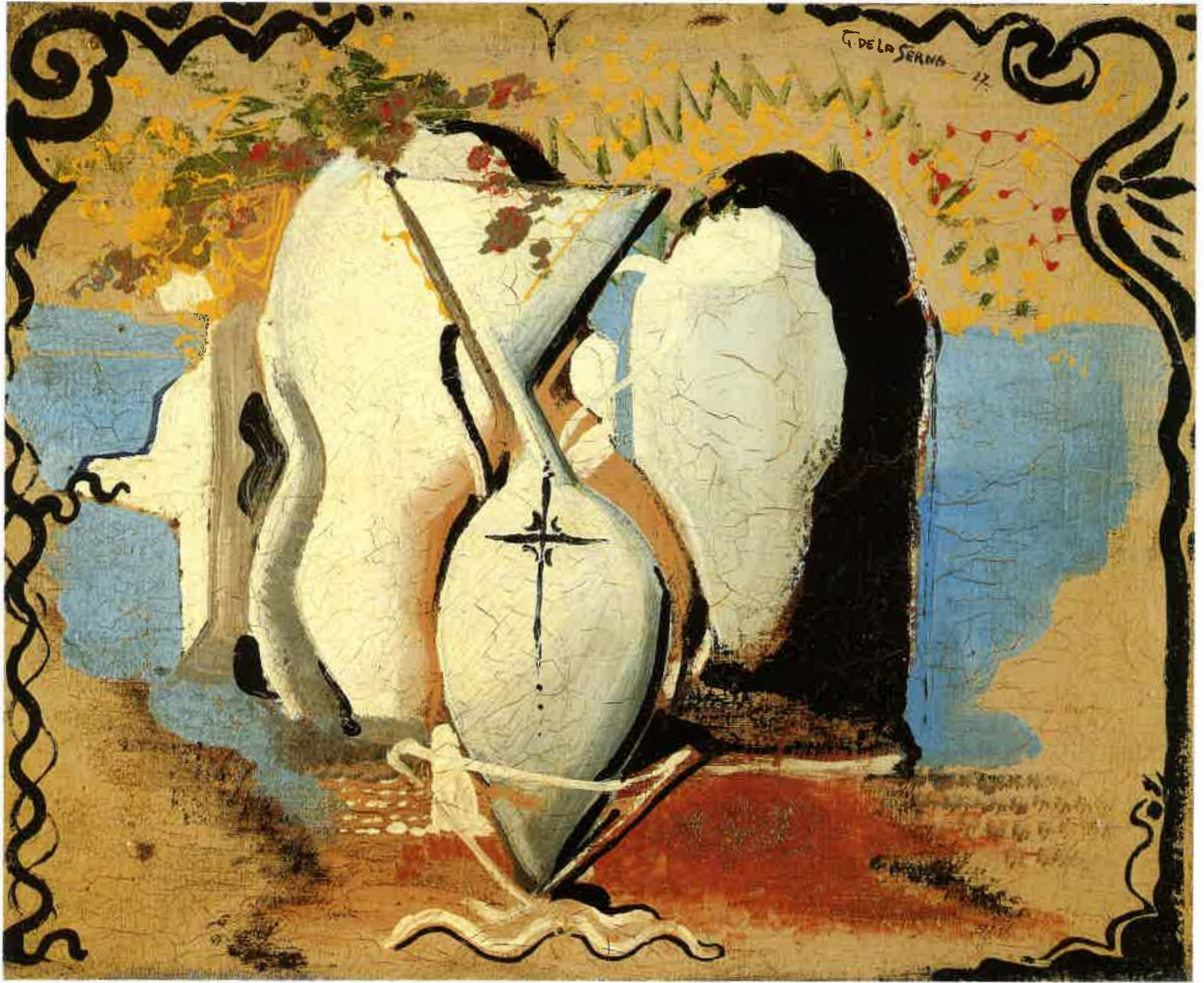


42



no. 19, JOSÉ MORENO VILLA, *BODEGÓN CON GUITARRA*, 1927







no. 22, PANCHO COSSÍO,
PERAS Y COPAS, 1929

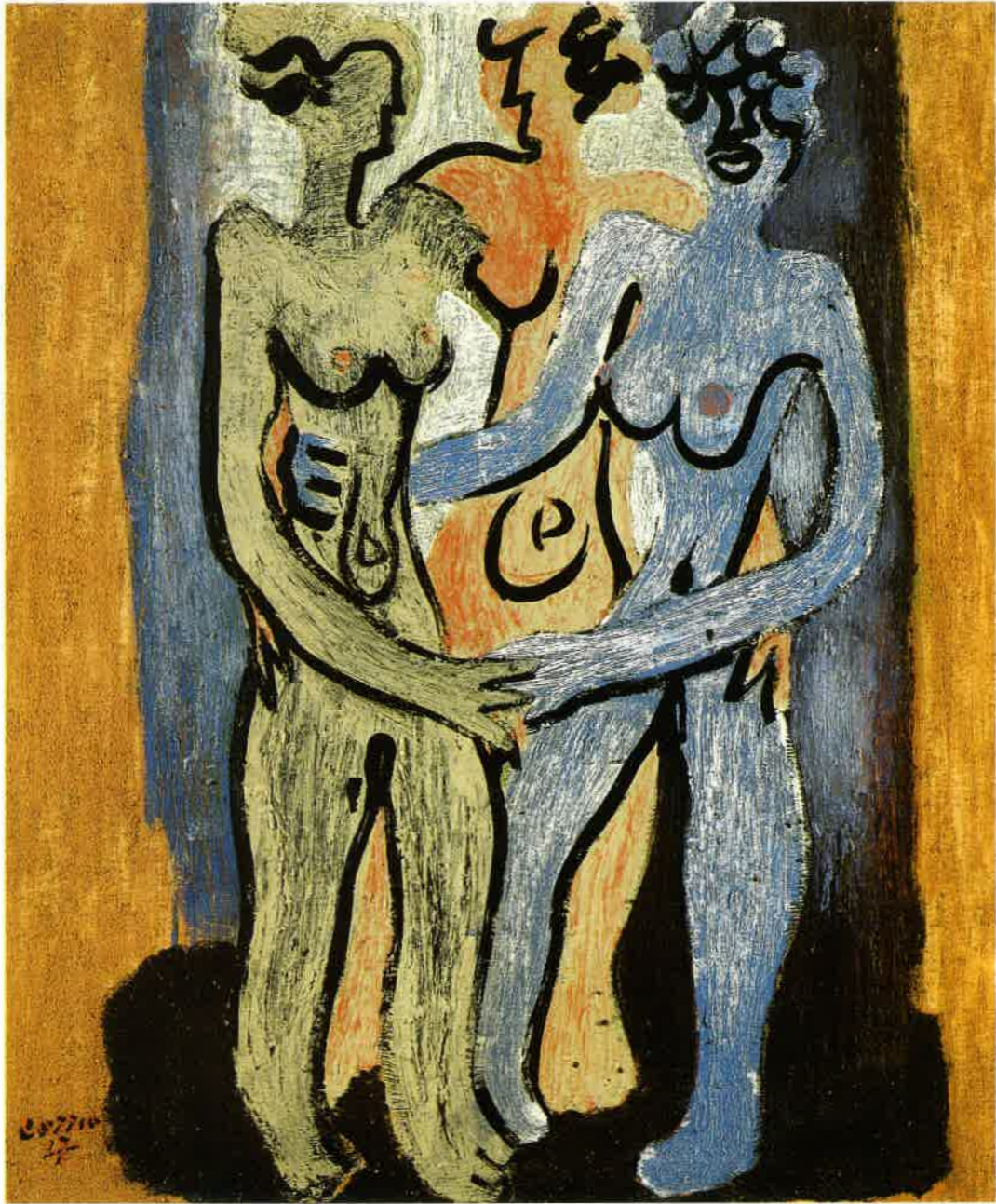


no. 23, PANCHO COSSÍO, *COMPOSICIÓN*, 1927



46

no. 24, PANCHO COSSÍO, NAIPES Y BOTELLA, 1929





48

no. 26, MANUEL ÁNGELES ORTIZ, PAISAJE DE LA COSTA AZUL, 1926





50

no. 28, ALFONSO DE OLIVARES, COMPOSICIÓN, 1927



«UN LIENZO COMO **LE MARIN**, POR EJEMPLO, SINTETIZA TODA LA VIDA PICTÓRICA DEL MOTIVO. ESTA OBRA SUGIERE POR SÍ MISMA EL MAR, LOS PUERTOS, LOS BARES, LOS TRÓPICOS, EL SOL, LA LUZ, ES DECIR, TODA EL ALMA CROMÁTICA DEL TEMA ESCOGIDO. Y ES ASÍ COMO ESTE CÉLEBRE MOTIVO, AL QUE SE RECURRE CADA VEZ MÁS FRECUENTEMENTE EN NUESTROS DÍAS, QUEDA AQUÍ EXPRESADO CON TODA SU INTENSIDAD LÍRICA SIN QUE PODAMOS VISLUMBRAR NINGUN TRAZO DESCRIPTIVO.»

Maurice Raynal, 1932

EXPOSITIONS

Borès

A la porte Yurin-Paspail, Borès. Un des quelques jeunes appelés à continuer et non à vulgariser l'œuvre de leurs devanciers immédiats, expose une suite d'œuvres qui surprennent beaucoup dans le développement de son talent.

Le peintre semble avoir pris son port de l'âge, mais l'âge où les qualités de l'imagination ne semblent pas avoir été renforcées comme dans un étoupe brûlant ou arrachées comme en une suite de tentatives de l'atelier, mais ces qualités sont subrepticement au cours de la conception de l'œuvre, venues de l'instinct comme dans le verrouillage. Les toiles de Borès gagnent à cette discipline une sobriété, une unité, d'autant plus nécessaires dans ces recherches d'ambiances colorées extrêmement subtiles.

La distinction de l'art de Borès réside dans ce fait que l'artiste ne dédaigne pas la sensation colorée et qu'il s'éloigne en des constructions lyriques que la forme de la couleur suffit souvent seule à équilibrer l'ensemble.

Une toile comme « Le Marin », par exemple, synthétise toute la vie pictu-



Le Marin, par Borès

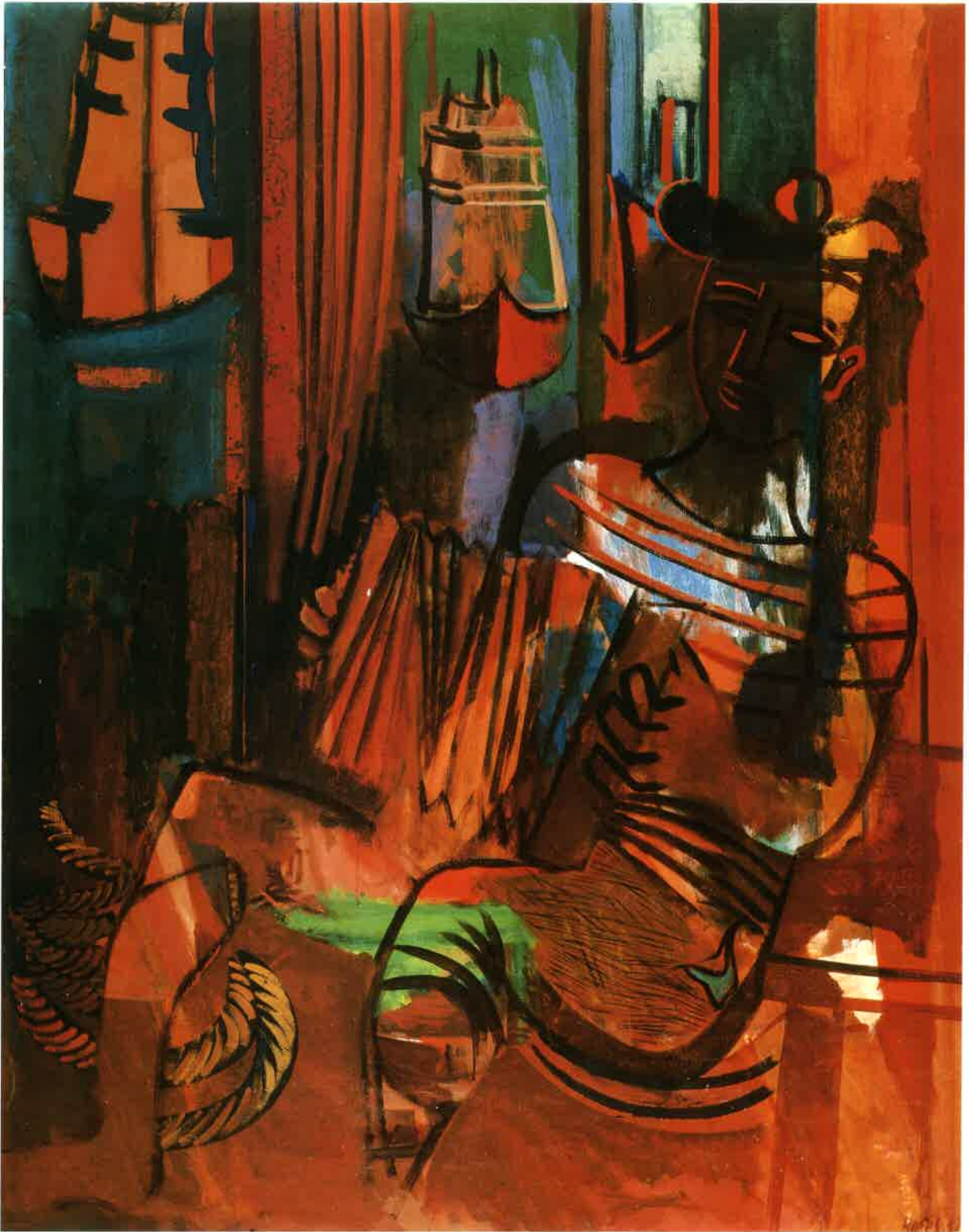
rale du sujet. Cette œuvre suppose à elle seule la mer, les ports, les bords, les trappes, le soleil, la lumière, c'est-à-dire toute l'âme colorée du sujet choisi. Et c'est ainsi que ce fameux sujet à quoi l'on revient de nos jours demeure ici exprimé dans toute son intensité lyrique sans qu'on y puisse relever aucune trace de description.

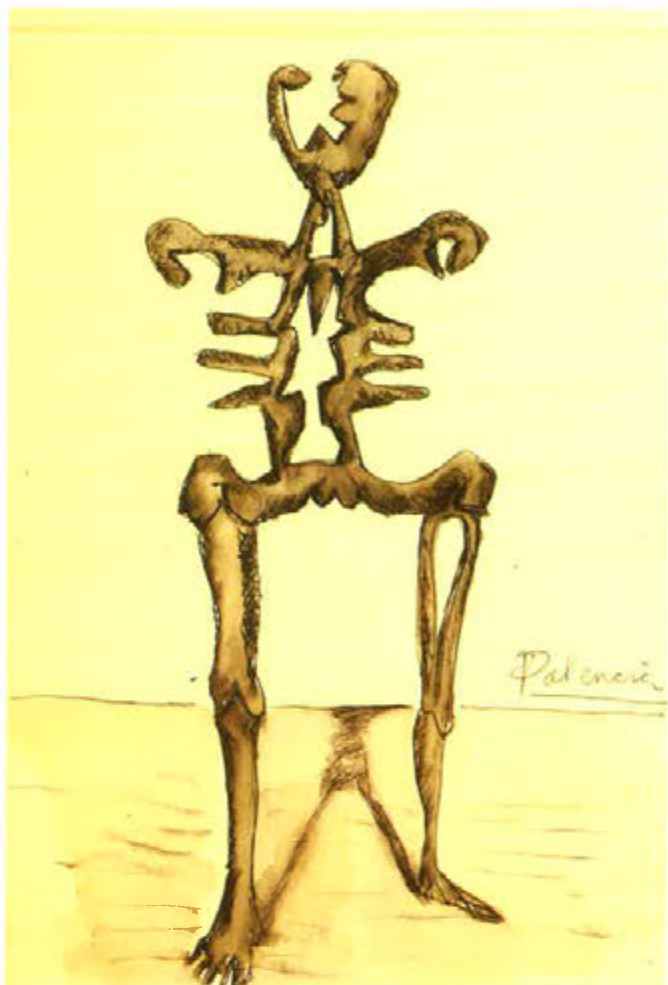
Comme le le disait, ce sujet semble retrouver aujourd'hui une vogue nouvelle. Mais il y a diverses façons de revenir au sujet, la manière et la bonne. L'histoire de l'art sous l'empire d'ailleurs prudemment. La manière consiste à recourir à l'académisme en faisant table rase de tout l'appart de la peinture moderne.

Le second, le bon, ne consiste pas à recourir à quelque chose, mais à répondre le sujet. C'est un sujet, un fond, le sujet libre, au point où l'on laisse une des meilleures peintures qui ont posé ce dilemme ou occasionné comme tel l'usage même de l'art le plus pur.

C'est la manière qui a réussi Borès et dont il tire les résultats les plus beaux et les plus sages. Et cette opposition toute naturelle chez lui, toute lyrique et toute fraîche, est cause que toutes ses toiles, même les récentes et disciplinées, suffisent comme cet aspect formel, bonché, fini, des œuvres à sujets descriptifs, de ces œuvres dont il n'y a plus rien à dire et qui sont en réalité à copier simplement sans explication ni renouvellement ni d'évolution. — M. H.

Rubrique Immobilière





no. 31, BENJAMÍN PALENCIA,
ESQUELETO, H. 1930



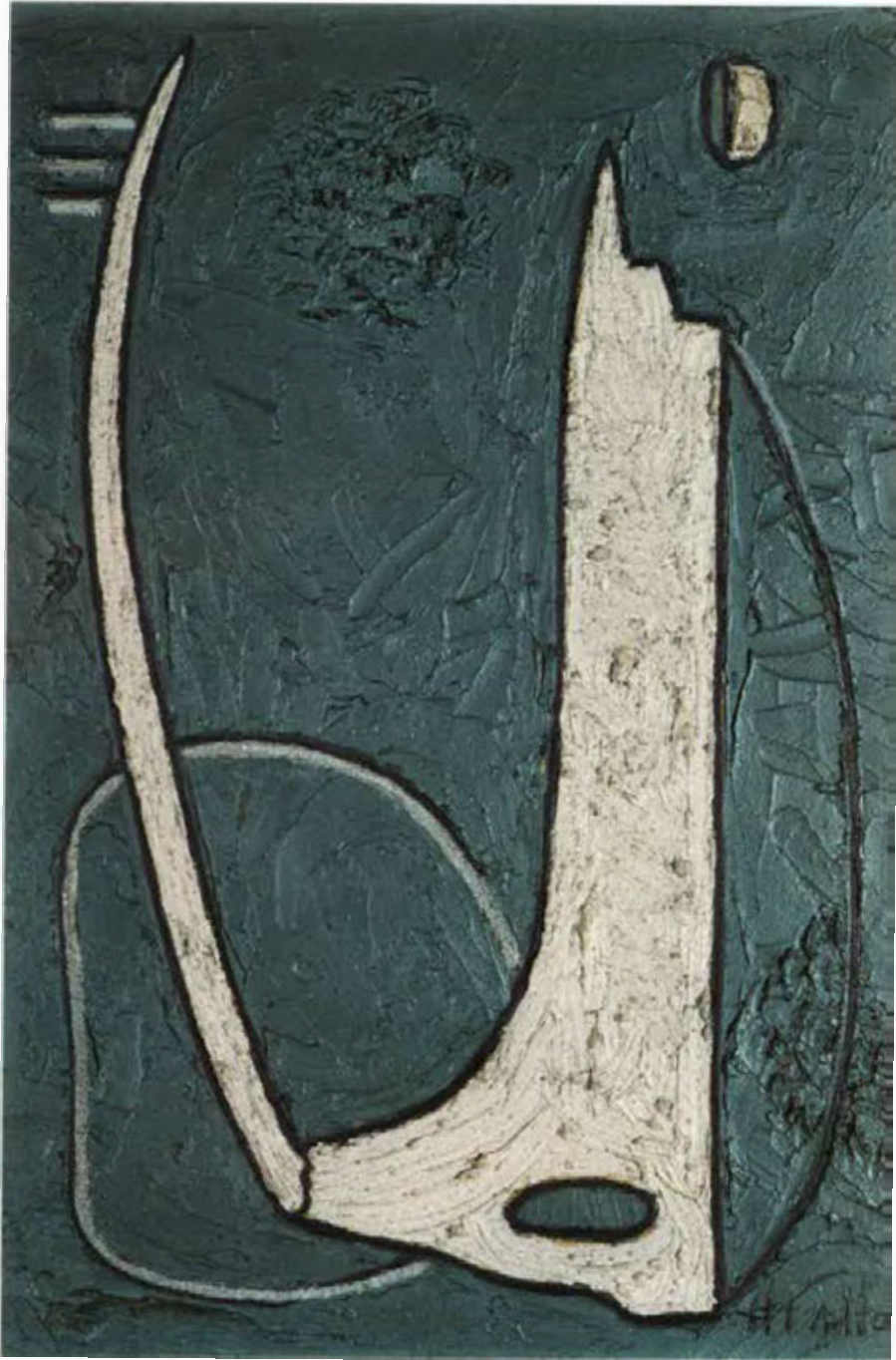
no. 32, BENJAMÍN PALENCIA,
FIGURA, H. 1930





56

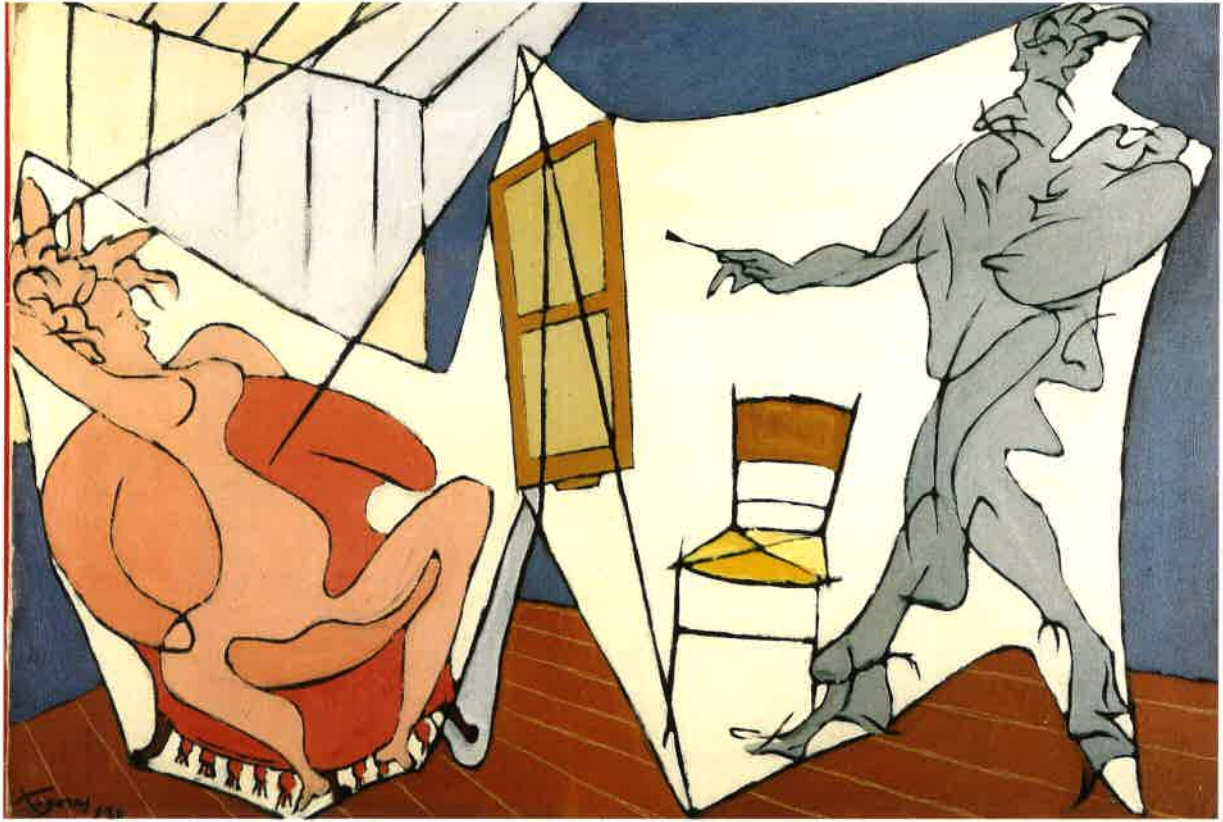
no. 34, MARCJA MALLO, ARQUITECTURA MINERAL, 1933





58

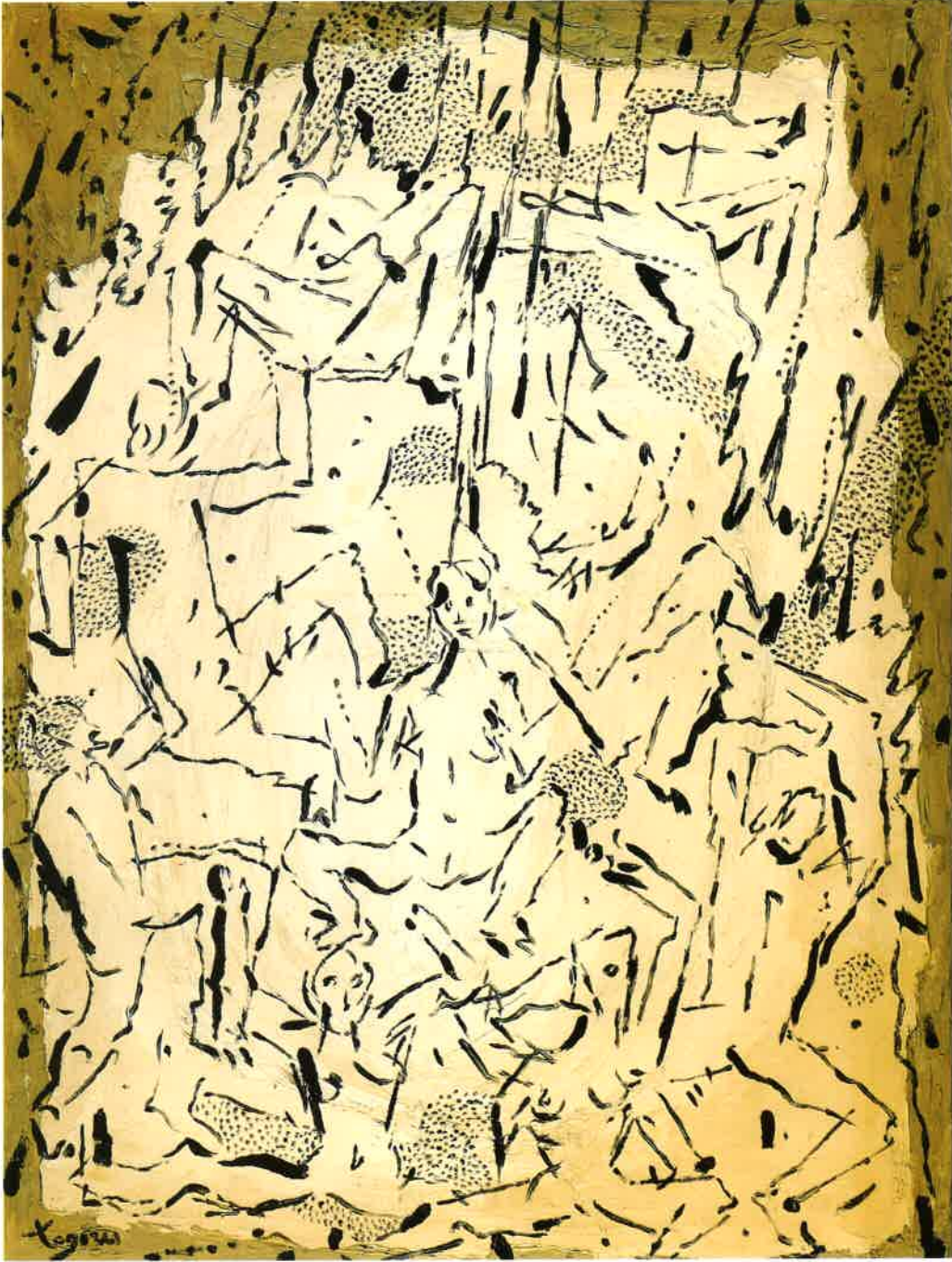
no. 36, ANTONIO RODRÍGUEZ LUNA, *DOS PERSONAJES*, 1934





60

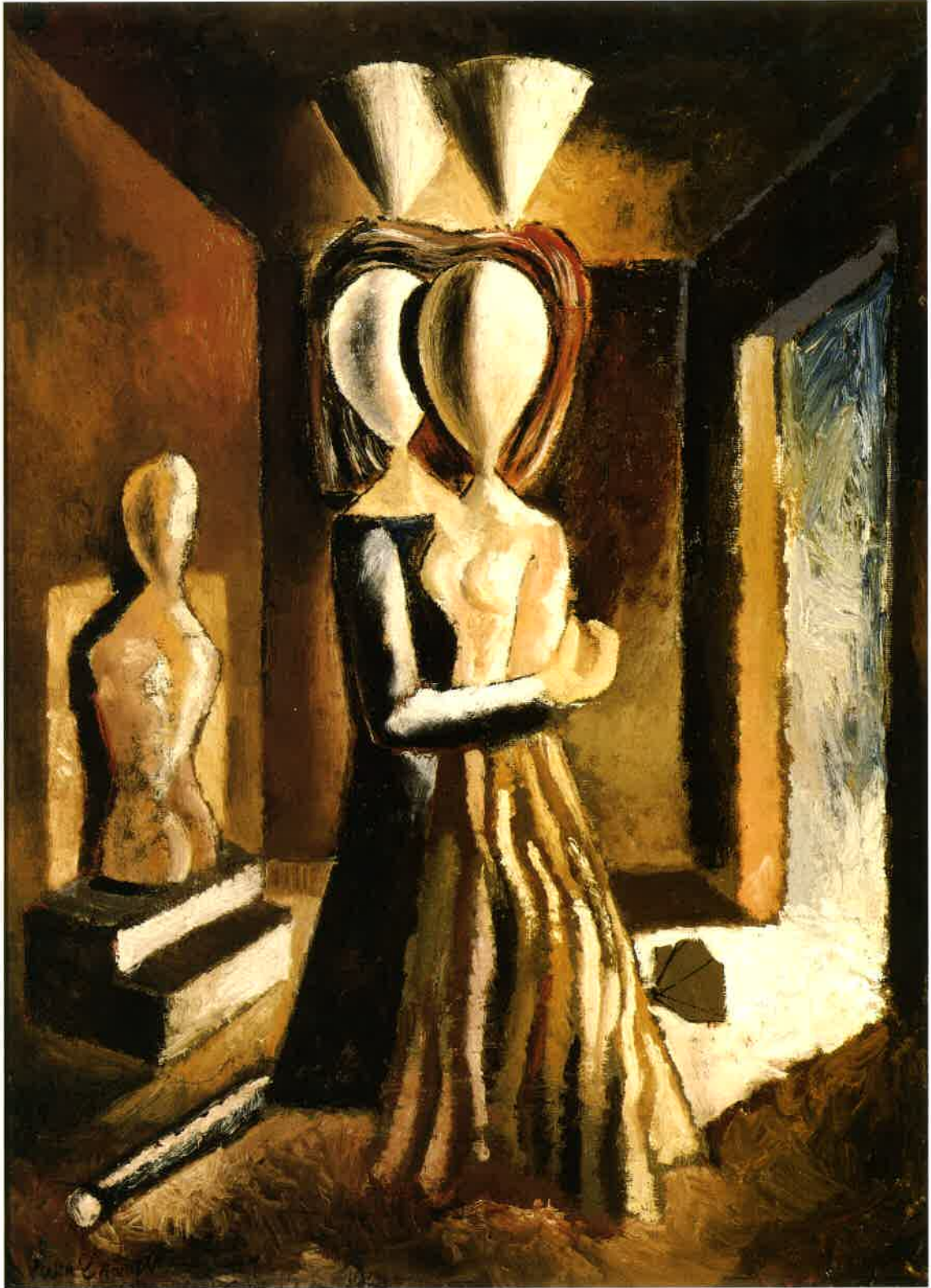
no. 38, JOSÉ DE TOGORES, *COMPOSICIÓN*, 1928





62

no. 40, PEDRO PRUNA, *NATURALEZA MUERTA CON CABEZA*, 1929



no. 41, JOSÉ CABALLERO, *INTERIOR CON PERSONAJES*, 1934



no. 42,
 ÁNGEL PLANELLS,
 LA CASA FANTASMAL,
 1932



64

no. 43,
 ESTEBAN FRANCÉS,
 COMPOSICIÓN
 SURREALISTA, H. 1932

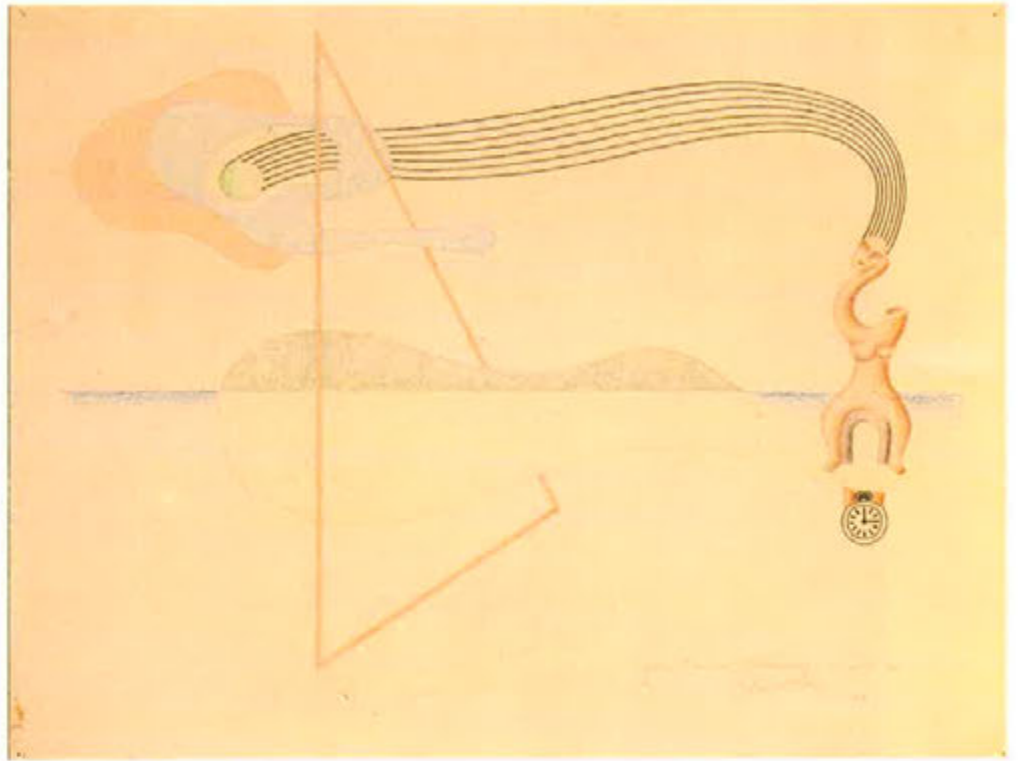




66

no. 45, FEDERICO CASTELLÓN, *EL RETORNO DEL HIJO PRODIGIO*, 1933



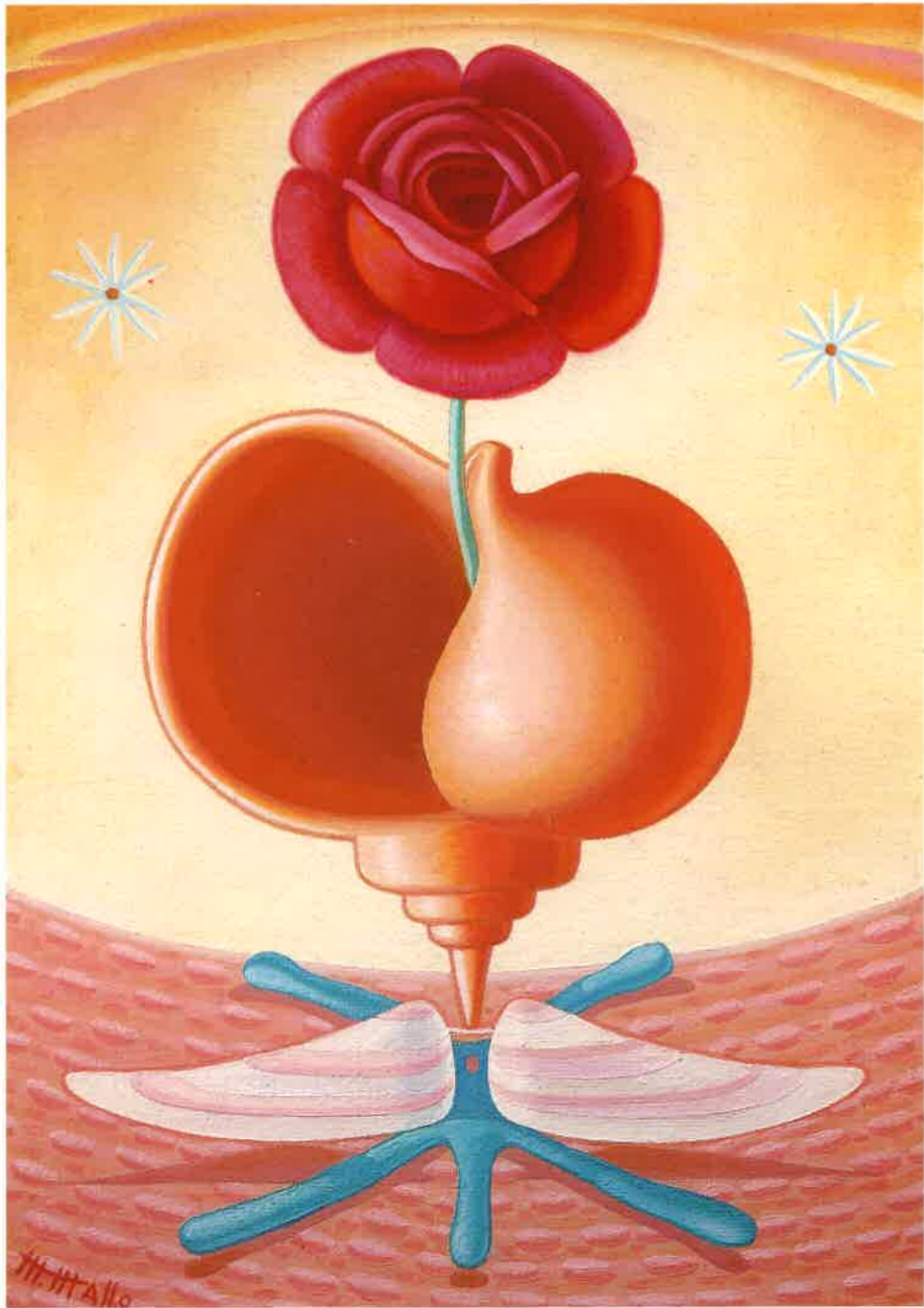


no. 47,
 LUIS ORTIZ ROSALES,
 COMPOSICIÓN CON FIGURA
 Y RELOJ, 1937



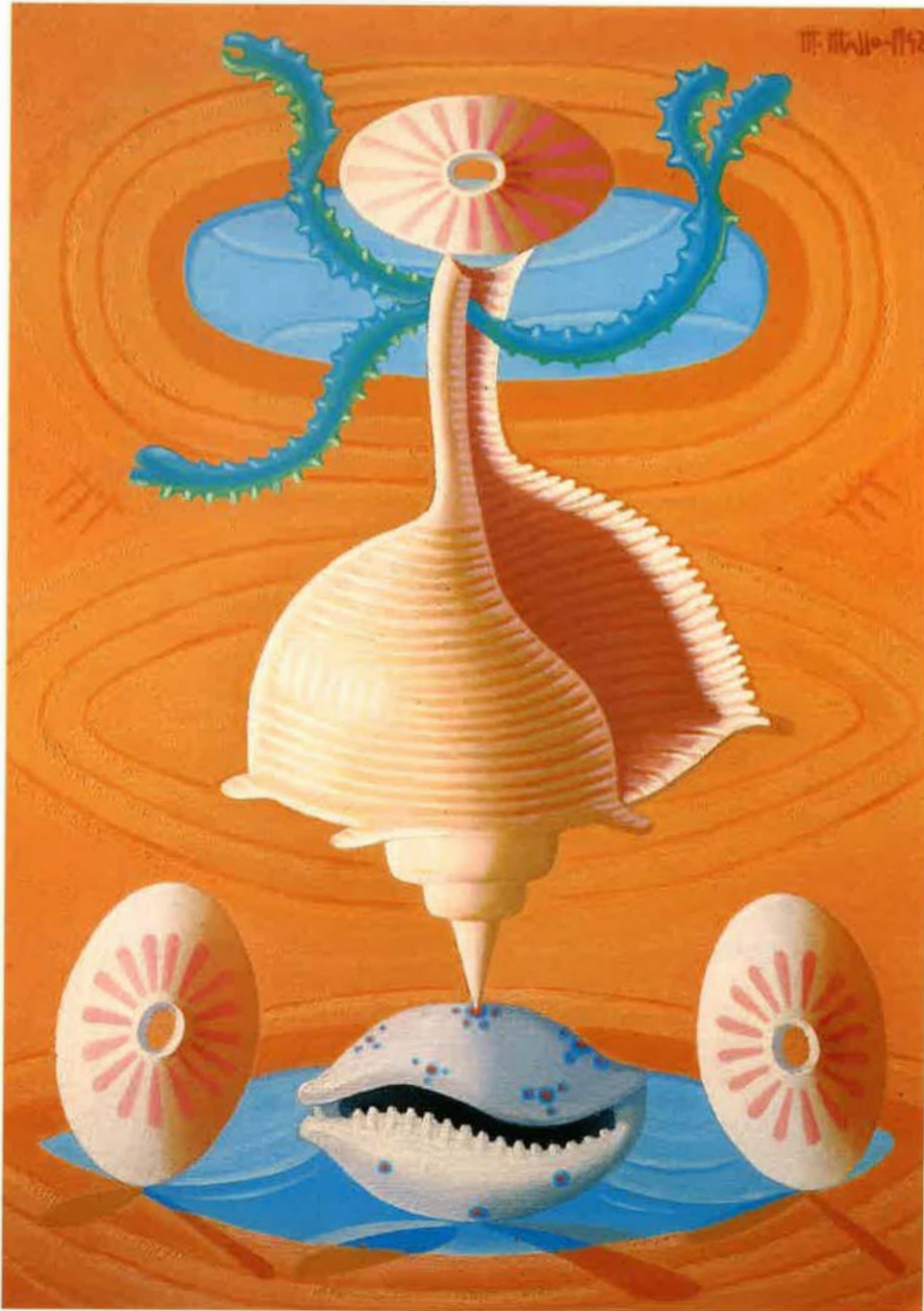
no. 48,
 LUIS ORTIZ ROSALES,
 LA EDAD DE ORO, 1935





70

no. 50, MARUJA MALLO, *NATURALEZA VIVA CON ROSA*, 1942



Biografías

JUAN MANUEL BONET

(del **DICCIONARIO DE LAS VANGUARDIAS EN ESPAÑA**

1907 - 1936

de próxima publicación)



Fichas técnicas

Ángeles Ortiz, Manuel (JAÉN, 1895 - PARÍS, 1984).

Pintor. Próximo desde su adolescencia, que transcurrió en Granada, a Federico García Lorca —que dijo que la pintura de su propia poesía y la



poesía de la pintura de su amigo brotaban de la misma fuente, y que fue padrino de su hija Isabel—, y a Ismael González de la Serna. Tras pasar por la Escuela de Artes y Oficios de Granada y por el estudio de José Larrocha, a partir de 1912 completó su formación en Madrid, con Cecilio Pla, de cuya **Cartilla de arte pictórico** recordaba todavía máximas al final de

su vida. En 1922 realizó el cartel, futurizante, del Concurso de Cante Jondo de Granada. Ese mismo año marchó a París, que ya había visitado en 1920, y donde se convirtió en uno de los grandes amigos de Picasso —los vemos juntos en unas fotografías tomadas por Man Ray en un baile en la mansión de Etienne de Beaumont, y fue él quien se lo presentó a Dalí. Realizó decorados de ballets, entre otros para Falla —**El retablo de Maese Pedro**, en colaboración con Hernando Viñes y Hermenegildo Lanz—, Satie (**Geneviève de Brabant**) y Poulenc (**Aubade**). En 1927 celebró, en la Galerie Berger, su primera individual. Como otros de sus compañeros de aquel París, hacía entonces compatible el cubismo —ver **Guitarra sobre la mesa** (1925)— con otros «ingredientes», tales como la abstracción —en ciertas ilustraciones para **Litoral**, que proyectaba editarle un álbum— y el surrealismo —recordemos su retrato de Crevel en **La mort difficile** (1926). Ilustró **Poesía de perfil** (1926) de Hinojosa. También fue colaborador gráfico de **La Gaceta Literaria**, de **Gallo** y de **Martín Fierro** (Buenos Aires). Realizó también algunos retratos mundanos. Obras suyas se vieron en la Exposición de Pinturas y Esculturas de Españoles Residentes en París (Madrid, 1929), en la Exposición Regional de Arte Moderno de Granada (1929), y en la Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas de San Sebastián (1930). En 1932 regresó a Madrid, exponiendo, al año siguiente, obras surrealistas, de las que sólo se conoce alguna fotografía, en Amigos del Arte de Madrid, con texto de Alexandre y Altolaguirre en el catálogo; la muestra suscitó una polémica con Manuel Abril, en la que terciaron ambos poetas, y Cernuda y Federico García Lorca, con el que colaboró en La Barraca. También en 1933, participó en el Grupo de Arte Constructivo. En 1935 consiguió la cátedra de dibujo del Instituto Joan Maragall de Barcelona. Al término de la guerra civil, cuyo estallido le sorprendió en Madrid, y durante la cual colaboró en tareas de propaganda —realizó carteles, e ilustró **Guerra viva** (1938) de Herrera Petere—, se exiló primero a París, y luego a Buenos Aires, donde realizó numerosos paisajes, e ilustró con litografías **Patagonie** de Roger Caillois. Posteriormente regresó a la capital francesa, donde volvió a tratar a Picasso. Eluard le dedicó un poema. Su obra de los años cincuenta y sesenta, especialmente importante debido a su calidad lírica, se basa en la reelaboración de su experiencia granadina. Contiene importantes pistas sobre su universo el libro de Antonina Rodrigo **Memoria de Granada: Manuel Ángeles Ortiz, Federico García Lorca** (Barcelona, Plaza y Janés, 1984), en realidad una sucesión de conversaciones con él. Ver también la monografía que le dedicó Arturo Serrano Plaia (Buenos Aires, Poseidón, 1945) —especialmente rica en datos sobre su período argentino—, el catálogo de la retrospectiva que en 1980 le dedicó el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid —con textos de José Bergamín, Antonio Bonet Correa, María Fortunata Prieto-Barral y

Antonina Rodrigo—, el de la exposición itinerante organizada por Pedro Alfageme para la Junta de Andalucía (1986) y dentro del de su obra gráfica completa (Granada, Diputación, y Madrid, Calcografía Nacional, 1993) la cronología establecida por Juan Manuel Bonet, igualmente autor de su prólogo.

no. 26,

PAISAJE DE LA COSTA AZUL

Oleo sobre lienzo

Firmado; inscrito en el reverso

Golfe Juan Juillet 1926

41 x 41 cm



Barradas, Rafael (MONTEVIDEO, 1890-1928).

Pintor clave para la vanguardia española. Llegó a nuestro país en 1914, procedente de Italia, donde tomó contacto con el futurismo, y según algunos



con el propio Marinetti. Tras una breve estancia en Barcelona, fijó su residencia en Zaragoza, donde celebró una exposición y colaboró en **Paraninfo**. Entre 1916 y 1918, residió en Barcelona, donde conectó con su paisano Torres-García, sobre cuya evolución influyó, y con el que en 1917 expuso en las Galeries Dalmau de Barcelona, y con el poeta Salvat-Papasseit, en cuyas revistas (**Un enemigo del Poble**, **Arc-Voltaic**, **Proa**)

colaboró, y al que retrató en una pintura sobre papel reproducida como frontispicio de **Poemes en ondes hertzianes** (1919). De entonces data su «vibracionismo», patente en algunas de sus mejores obras —visiones del puerto, del kiosco de Canaletas, del café de la Universidad—, del que se encuentran ecos en la obra poética del propio Salvat-Papasseit, en la de Vallespinosa, y algo más tarde en la de Guillermo de Torre. A este último lo conoció ya en Madrid, donde residió entre 1918 y 1925, y donde pronto se convirtió en uno de los más asiduos ilustradores de las revistas ultraístas (**Alfar** —de la que fue director artístico—, **Grecia**, **Reflector**, **Ronsel**, **Tableros**, **Ultra**, **Vida**), en las que se publicaron numerosos artículos sobre su obra. Durante sus primeros años en la capital española, pintó varios cuadros vibracionistas de extraordinaria calidad (**Atocha**, **Todo a 65**, **Casa de apartamentos**, y retratos de su familia), en los que, como en sus dibujos, incorpora a menudo letreros y números. Adoptó luego un estilo más macizo y sintético (ciclo de los personajes del café). Durante una temporada que pasó en Luco de Jiloca (Teruel), el pueblo de su esposa, pintó el breve pero decisivo ciclo de «Los Mágnicos», en el que algunos han querido detectar influencia solanesca. Expuso en el Salón Mateu (1919), en el Ateneo (1920) y en el Teatro Novedades (1920). Influyó decisivamente sobre artistas más jóvenes, como Dalí o como Alberto, y también sobre Federico García Lorca. Que

no perdió el contacto con Barcelona lo prueban sus exposiciones de 1920 en Dalmau y en el Teatro Goya. Además de ser uno de los puntales de las empresas de Martínez Sierra (Teatro Eslava, cuya actriz principal era su admirada Catalina Bárcena, y Editorial Estrella) ilustró varios libros de poetas ultraístas —**Rompecabezas** (1921) de Luis Mosquera e Isaac del Vando Villar, **Orto** (1922) y **Bazar** (1922) de Francisco Luis Bernárdez, **Hélices** (1923) de Guillermo de Torre y **La sombrilla japonesa** (1923) de Vando Villar— y tres cuentos infantiles de Ramón Gómez de la Serna, cuya tertulia de Pombo frecuentó. Entre 1925 y 1928 residió en Hospitalet (Barcelona), donde animó la tertulia del Ateneillo, y cuyo paisaje urbano aparece frecuentemente en su pintura de aquel entonces, en la que también aparecen temas religiosos. En 1926 volvió a exponer en Dalmau, donde con tal motivo pronunció una conferencia Gutiérrez Gili, cuya antología **Cancones de navidad** (1926) ilustró. Además de en las revistas mencionadas, encontramos ilustraciones suyas en **Almanaque de las Artes y las Letras para 1928**, en **La Gaceta Literaria**, en **Mediodía**, en **La Novela Roja**, en **Papel de Aleluyas**, en **Revista de Occidente**. También realizó varios trabajos para la editorial infantil Muntañola. En 1928, año en que ilustró **Disco de señales** de Carlos María de Vallejo, en que expuso nuevamente en Dalmau, y en que éste le organizó una exposición en Sitges, regresó, ya gravemente enfermo, a su ciudad natal, donde realizó una serie de pinturas inspiradas en el mundo del ochocientos, y donde falleció a principios del año siguiente. Al enterarse de la noticia, sus amigos barceloneses (Cassanyes, Dalmau, Guillermo Díaz-Plaja, Foix, Gasch, Gutiérrez Gili, Sánchez-Juan, Sucre, entre otros) le tributaron, el 17 de febrero, un homenaje en la escollera del puerto; cuatro días más tardes se inauguraba una exposición póstuma en Dalmau. Entre los artículos que en España se le dedicaron con motivo de su desaparición, destaca el «Adiós a Barradas» de Guillermo de Torre en **La Gaceta Literaria**. Durante mucho tiempo sólo se dispuso de los testimonios sobre su vida y obra de Julio J. Casal —en su breve pero sustancioso **Rafael Barradas** (Buenos Aires, Losada, 1949)— y Antonio de Ignacios —en su poco fiable **Historial Rafael Barradas** (Montevideo, Imprenta Letras S.A., 1953)—, y de algún catálogo como el de la retrospectiva organizada por Ángel Kalenberg en el Museo Nacional de Artes Plásticas de Montevideo (1972). Recientemente se ha avanzado mucho en el conocimiento de su universo, gracias al monumental **Barradas** (Montevideo, Galería Latina, 1989) de Raquel Pereda, y a catálogos como el de la Galería Guillermo de Osmá de Madrid en 1992 —texto de Juan Manuel Bonet sobre «Barradas y el ultraísmo»—, el de la Galería Jorge Mara de Madrid, también en 1992 —uno de los textos es de Rafael Santos Torroella, que fue uno de los primeros en hablar de Barradas en la posguerra— y sobre todo el de la retrospectiva organizada por Jaime Brihuega y Concha Lomba (Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992), con textos de los comisarios, de Eugenio Carmona, de Ángel Kalenberg, de Francesc Miralles, de Andrés Peláez, y de Rafael Santos Torroella.

no. 1,

THE TANGO

Óleo sobre tabla

Firmado, fechado *París 1913*; titulado al dorso

46 x 38 cm

no. 2,

IMPRESIÓN DE BOULEVARD

Óleo sobre tabla

Firmado, fechado *París 1913*; titulado en el reverso

38 x 46 cm

no. 5,

PAISAJE VIBRACIONISTA

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 1918

27 x 41,5 cm

EXPOSICIONES: MADRID, GUILLERMO DE OSMA, **BARRADAS-TORRES-GARCÍA**, NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1991, PÁGS. 38 Y 96, NUM. 4 (REPRODUCIDO EN COLOR) • ZARAGOZA, SALA DE LA CORONA DE ARAGÓN, EDIFICIO PIGNATELLI, OCTUBRE 1992-ENERO 1993; HOSPITALET DE LLOBREGAT, CENTRE CULTURAL TECLA SALA, ENERO-MARZO 1993; MADRID, SALA COMUNIDAD DE MADRID, MARZO-JUNIO 1993, **BARRADAS, EXPOSICION ANTOLOGICA** (REPRODUCIDO EN COLOR)

BIBLIOGRAFÍA: GUILLERMO DE OSMA, **DE NUEVA YORK A MADRID**, MADRID, 1990, PÁG. 24 (REPRODUCIDO EN COLOR) • ANTIQUARIA, **CIENT AÑOS DE PINTURA EN ESPAÑA Y PORTUGAL (1830-1930)**, V.V.A.A. T.VIII MADRID, 1992, PÁGS. 22 Y 23 (REPRODUCIDO EN COLOR)

no. 6,

DE PACÍFICO A PUERTA DE ATOCHA

Lápiz, carboncillo y óleo sobre lienzo

Firmado

30 x 30,5 cm

Realizado hacia 1919

PROCEDECENCIA: GALERÍA RÍO DE LA PLATA, MONTEVIDEO • COLECCIÓN GUNTING, MONTEVIDEO • COLECCIÓN RICARDO ESTEVES, BUENOS AIRES

EXPOSICIONES: MADRID, GUILLERMO DE OSMA, **BARRADAS-TORRES-GARCÍA**, NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1991, PÁGS. 41 Y 96, NUM. 7 (REPRODUCIDO EN COLOR) • ZARAGOZA, SALA DE LA CORONA DE ARAGÓN, EDIFICIO PIGNATELLI, OCTUBRE 1992-ENERO 1993; HOSPITALET DE LLOBREGAT, CENTRE CULTURAL TECLA SALA, ENERO-MARZO 1993; MADRID, SALA COMUNIDAD DE MADRID, MARZO-JUNIO 1993, **BARRADAS, EXPOSICION ANTOLOGICA** (REPRODUCIDO EN COLOR)

BIBLIOGRAFÍA: RAQUEL PEREDA, **BARRADAS**, MONTEVIDEO, 1989, PÁG. 118 (REPRODUCIDO EN COLOR) • ANTIQUARIA, **CIENT AÑOS DE PINTURA EN ESPAÑA Y PORTUGAL (1830-1930)**, V.V.A.A., MADRID, 1992, PÁG. 20 (REPRODUCIDO EN COLOR)

NOTA: Esta obra está relacionada con el cuadro del mismo título de la Col. Santos Torroella, Barcelona (reproducido en **FUTURISM & FUTURISMS**, Palazzo Grassi, Venecia, 1986, p. 361). Un certificado de Raquel Pereda, fechado el 14 de febrero de 1990, acompaña a esta obra.



Bores, Francisco (MADRID, 1898 - PARÍS, 1972).

Pintor. Toda su vida, que carece de acontecimientos propiamente dichos, parece ajustarse a una de sus proposiciones: «La verdad ha de expresarse a media voz». Formado con Cecilio Pla, a comienzos de los años veinte sus amigos más próximos eran Sáenz de Tejada, Santa Cruz y Pérez Ferrero, que lo recuerda ya «al extremo retraído, silencioso y modesto».

Fue colaborador gráfico, con xilografías expresionistas y de temática muy costumbristamente española, de algunas revistas ultraístas (**Alfar**, **Horizonte**, **Plural**, **Proa** de Buenos Aires, **Tobogán**), de **Sí** y de **Revista de**



Occidente, y autor de algunas cubiertas para libros de la editorial de la última de las publicaciones mencionadas. En 1925 participó en la Exposición de Artistas Ibéricos de Madrid, donde entre otras obras expuso sendos retratos de Pérez Ferrero y de Guillermo de Torre; ese mismo año trasladó su residencia a París. A lo largo de los años siguientes, celebró individuales en la Galerie Percier (1927), en la Galerie

Georges Bernheim (1931), en la Galerie Vavin-Raspail (1932, 1933). Al igual que al resto de sus compañeros de generación afincados en la capital francesa, le influyeron Picasso y el cubismo. Aunque por momentos bordeó el surrealismo (en ciertos dibujos, y en su lienzo **La danza de las corbatas**, de 1927) y la abstracción (en algunos **collages**, y en un lienzo como **Composición**, del mismo año), dio pronto con una síntesis personal entre cubismo y post-impresionismo, de la que encontramos excelentes ejemplos en sus cuadros de cafés, y luego en el período que él mismo designaba como el de la «pintura-fruta». Fue uno de los españoles apoyados por **Cahiers d'Art**, donde Tériade le dedicó artículos en 1927 y 1931. Ilustró diversos libros, entre los que destaca **La rosa de los vientos** (1927) de Hinojosa, y realizó el retrato de Supervielle incluido por éste como frontispicio de **Saisir** (1928). Durante esa etapa fue colaborador gráfico de revistas como **La Bête Noire** (París), **Cruz y Raya**, **La Gaceta Literaria** —en cuyo número especial sobre Goya colaboró con un texto—, **Litoral**, **Martín Fierro** (Buenos Aires), **Mediodía** y **Revista de Avance** (La Habana). En 1929 participó en la Exposición de Pinturas y Esculturas de Españoles Residentes en París celebrada en Madrid, y al año siguiente en la Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas de San Sebastián. En 1932 fue uno de los personajes caricaturizados por César Abín en **Leurs figures**. En 1934, año en que realizó una muestra conjunta con André Beaudin y con Dalí en la Zwemmer Gallery de Londres —donde al año siguiente expuso en solitario—, dibujó la cubierta del nº 5 de **Minotaure**, en cuyo nº 7 se publicó un artículo de Raynal sobre su pintura. En 1936 realizó una individual en el Arts Club de Chicago. Al año siguiente firmó un contrato con la Galerie Simon de París. Su pintura ejerció una notable influencia sobre Esteban Vicente y sobre los pintores murcianos. Juan Ramón Jiménez lo incluyó entre sus **Espanoles de tres mundos**; el texto que le dedica concluye así: «Si une y funde, al fin, el eterno impresionismo con el cubismo eterno, será (cuando tantos que parecen brillotear ahora se hayan, exhausta la mentira, apagado) luz entera, permanente, clásica». Su primera exposición madrileña tuvo lugar en la Galería Theo de Madrid, un año antes de su muerte. Póstumamente se editó una carpeta con sus xilografías ultraístas (Madrid, Rafael Casariego, 1978), prologada por José María Ballester. La monografía más completa sobre su obra sigue siendo la de Jean Grenier (París, Verve, 1961). Ver también la **plaque** que le dedicó Max Berger (París, Les Arts Plastiques, 1930), y algunos catálogos: el de la retrospectiva del Ministerio de Cultura (1976) —y en él el texto de Julián Gállego, el de Artcurial de París (1982) —y en él el texto de Jacques Lassaigne—, el de la exposición itinerante **Bores en las**

coleccion del Estado (Madrid, Ministerio de Cultura, 1990), con texto y cronología de Juan Manuel Bonet.

no. 30,

LE MARIN

Oleo sobre lienzo

Firmado y fechado 1932

146 x 114 cm

PROCEDECIA: GALERIE VAVIN-RASPAIL, PARÍS • COLECCIÓN PARTICULAR, BARCELONA

EXPOSICIONES: PARÍS, GALERIA VAVIN-RASPAIL, **BORES**, JUNIO, 1932

BIBLIOGRAFÍA: MAURICE RAYNAL EN **L'INTRANSIGEANT**, SECTION LES ARTS, PARÍS, 13 DE JUNIO 1932 (REPRODUCIDO)

NOTA: Maurice Raynal (1884-1954), fue uno de los críticos más importantes del momento, muy relacionado con el movimiento cubista y de gran influencia durante los años veinte. Escribe varias monografías sobre Picasso, Gris, Leger, colaborando con numerosas publicaciones de la época como **L'ESPRIT NOUVEAU**, **MINOTAURE** y también **L'EFFORT MODERNE**, de la que será durante varios años su director. En el año 32 en un artículo sobre la exposición de Bores en Vavin-Raspail, publicado en **L'INTRANSIGEANT**, habla Raynal expresamente de esta obra comentando: **Un lienzo como Le Marin, por ejemplo, sintetiza toda la vida pictórica del motivo. Esta obra sugiere por sí misma el mar, los puertos, los bares, los trópicos, el sol, la luz, es decir, toda el alma cromática del tema escogido. Y es así como este célebre motivo, al que se recurre cada vez más frecuentemente en nuestros días, queda aquí expresado con toda su intensidad lírica sin que podamos vislumbrar ningún trazo descriptivo.**



Borges, Norah (BUENOS AIRES, 1906). Pintora. Hermana de Jorge Luis Borges. Descubrió la xilografía durante la estancia de la familia en Suiza. Residió ella también en nuestro país entre 1918 y 1921 —ver el desglose de los lugares en la ficha correspondiente a su hermano. Colaboró en las principales revistas ultraístas españolas —**Alfar**, **Grecia**, **Plural**, **Reflector**, **Ronsel**, **Tableros**, **Ultra-**; en **Formisci** (Cracovia) y en **Manomètre**. En 1921 regresó a Buenos Aires, donde colaboró en las publicaciones ultraístas, sufriendo un proceso de recencuentro con su ciudad natal parecido al de su hermano, para el que realizó la cubierta de **Fervor de Buenos Aires** (1923), y con el que iba a colaborar en muchas otras ocasiones. En 1925 participó en la Exposición de Artistas Ibéricos de Madrid. En 1928 se casó con Guillermo de Torre, del que hizo varios retratos, que había escrito sobre ella durante los años álgidos del ultraísmo, y para el que ella había dibujado el ex-libris de **Hélices** (1923). Posteriormente aparecieron ilustraciones suyas, enviadas desde Buenos Aires, en revistas como **La Gaceta Literaria** —donde Jarnés le dedicó un artículo—, **Hélix**, **Nueva España** y **Papel de Aleluyas**, e ilustró **Canciones de mar y tierra** (1930) de Concha Méndez. Entre 1932 y 1936 el matrimonio residió en Madrid. En 1934 expuso en el Museo de Arte Moderno. Fue colaboradora de La Barraca, publicó dibujos en el **Almanaque Literario 1935**, en **Literatura** —donde Jarnés volvió a escribir sobre ella— y en **Noreste**, e ilustró **Júbilos** (1934) de Carmen Conde. Ramón Gómez de la Serna le dedicó un artículo en **Arte** (Madrid), y Westerdahl otro en **Gaceta de arte**. Ya en la posguerra, durante la cual ella y Guillermo de Torre

se establecieron definitivamente en Buenos Aires, vio la luz la monografía sobre su obra de Ramón Gómez de la Serna (Buenos Aires, Losada, 1945) y Juan Ramón Jiménez la incluyó entre sus **Españoles de tres mundos**. Ver su entrevista con Juan Manuel Bonet, en **Renacimiento**, nº 6, Sevilla, 1993.

no. 13, NIÑOS BUSCANDO ÁNGELES

Lápiz sobre papel

Firmado, titulado y fechado 1923; Inscrito en el reverso:

*Dibujado en el barco inglés yendo hacia Europa
donde me encontré en Sep.1923, a Guillermo en París.*

30 x 40'5 cm

PROCEDENCIA: FAMILIA DE ARTISTA, BUENOS AIRES

EXPOSICIONES: BUENOS AIRES, AMIGOS DEL ARTE, **NORAH BORGES**, OCTUBRE 1926
• BUENOS AIRES, GALERÍA ART HOUSE, **NORAH BORGES: 1923-1961**, SEPTIEMBRE, 1990 (REPRODUCIDO)

NOTA: Norah Borges se inspiró en este dibujo para la realización de la litografía **NIÑAS ASOMÁNDOSE**, publicada en 1977 por Ediciones Il Polifolio en Milán y que data del año 1925.

no. 14, GUILLERMO DE TORRE LEYENDO

Lápiz sobre papel

Firmado y fechado 1929

31'5 x 27'5 cm

PROCEDENCIA: FAMILIA DEL ARTISTA, BUENOS AIRES

EXPOSICIONES: BUENOS AIRES, GALERÍA ART HOUSE, **NORAH BORGES: 1923-1961**, SEPTIEMBRE, 1990 (REPRODUCIDO)

NOTA: En el reverso hay un dibujo de una figura

no. 15, CARA

Lápiz sobre papel

Firmado

38 x 28 cm

Realizado hacia 1930

no. 16, SAN JUAN EVANGELISTA

Temple y lápiz sobre papel

Firmado y fechado 1931; titulado y fechado al dorso

52 x 40 cm

Boceto al dorso

PROCEDENCIA: FAMILIA DEL ARTISTA, BUENOS AIRES

EXPOSICIONES: BUENOS AIRES, GALERÍA ART HOUSE, **NORAH BORGES: 1923-1961**, SEPTIEMBRE, 1990 (REPRODUCIDO)

BIBLIOGRAFÍA: RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, **NORAH BORGES**, BUENOS AIRES 1945, LÁMINA XIX (REPRODUCIDO)

NOTA: Inscrito al dorso: **SAN JUAN EVANGELISTA (GUILLERMO APOYADO EN NUESTRA MESA) 1931**, refiriéndose a Guillermo de Torre que sirvió de modelo para esta obra.

Caballero, José (HUELVA, 1916 - MADRID, 1991).

Pintor e ilustrador. En 1931, año en que se celebró su primera individual en el Ateneo de su ciudad natal, trasladó su residencia a Madrid, donde inició estudios de Ingeniería Industrial, que abandonó para dedicarse a la pintura en San Fernando, y en el taller de Vázquez Díaz. En su obra de los años treinta encontramos tentativas post-cubistas, otras cercanas a las de los «españoles de París», y muy pronto una producción surrealista de notable calidad, influenciada por Dalí, y que alcanzó sus cotas más altas en el campo del dibujo. Próximo a Federico García Lorca, colaboró con La Barraca, ilustró **Llanto por Ignacio Sánchez Mejías** (1935), realizó en colaboración con su amigo Juan Antonio Morales los decorados y el cartel de **Yerma** (Madrid, 1934) y, en solitario, los decorados y figurines de **Bodas de sangre** (Barcelona, Teatro Poliorama, 1935); también estaba previsto que realizara los de **La casa de Bernarda Alba**, que no llegó a estrenarse. Publicó dibujos en revistas como **Caballo verde para la poesía**, **5**, **Cruz y Raya** —donde ilustró **Escaleras** de Ramón Gómez de la Serna—, y **Noreste**. Dio una conferencia conjunta con Adriano del Valle, «Telefonía celeste», en el Ateneo de Sevilla. Alfonso Buñuel fue, según el propio Caballero ha contado, quien le introdujo en los secretos del arte del **collage**. Otros de sus amigos de aquel período fueron Alberto, Luis Buñuel y Torres-García. Durante la guerra civil, cuyo estallido le sorprendió en su ciudad natal, colaboró, con imágenes de estirpe daliniana, en la propaganda del bando franquista (ilustraciones para la revista **Vértice** y para **Laureados**, cubierta y retrato de Foxá en la segunda edición de **Madrid de corte a cheka**) y con el grupo de teatro La Tarumba; a propósito de esa etapa de su trabajo, se ha hablado —obvia contradicción en términos— de «surrealismo falangista». En la posguerra, durante la cual estuvo próximo al grupo de **Escorial** e ilustró numerosos libros de poesía, siguió practicando el surrealismo, destacando su espléndido cuadro **La Infancia de María Fernanda** (1948-1949), y fue incluido por Antonio Saura en su exposición **Arte fantástico** (1953), celebrada en Clan, donde tres años antes había tenido lugar su primera individual madrileña. Ya en los años sesenta, durante los cuales practicó el expresionismo abstracto, volvió a conectar con algunos de sus amigos de juventud, como Alberti, José Bergamín —con el que hizo el libro **Al toro** (1983)— y Neruda —que escribió el texto de otro álbum de litografías, **Oceana** (1971). De los varios catálogos que se le han dedicado los más importantes son el del Ayuntamiento y Diputación de Huelva (1972), con texto de José María Moreno Galván; el de la Galería Multiplaza de Madrid (1977), con texto conjunto de Francisco Calvo Serraller y Ángel González García; el de la retrospectiva en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, con texto de Javier Herrera; y el de la más completa de cuantas se le han dedicado hasta la fecha, que tuvo lugar en el Centro Cultural de la Villa de Madrid (1992), con textos de Jaime Brihuega y Javier Herrera, entre otros. Ver también la monografía (Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974) que le dedicó Raúl Chávamri, y sus propios «Recuerdos surrealistas con un perro andaluz» en el

volumen coordinado por Antonio Bonet Correa **El surrealismo** (Madrid, Cátedra, 1983).

no. 41, INTERIOR CON PERSONAJES

Óleo sobre lienzo
Firmado, fechado y titulado 1934
58'5 x 43 cm



Castellón, Federico (ALHABIA, ALMERÍA, 1914 - NUEVA YORK, 1971). Pintor. Próximo a los futuros dalinianos, en 1935 expuso en Amigos del Arte de Madrid, y participó, con cuadros surrealistas, en la muestra del Colegio de España de la Cité Universitaire de París. Instalado en Nueva York, en 1936 participó en la muestra **Fantastic Art, Dada and Surrealism** del Museum of Modern Art. La mayor parte de su carrera la realizó con posterioridad a esa fecha. En 1990 le dedicó una exposición la Galerie 1900-2000 de París,

no. 45, EL RETORNO DEL HIJO PRÓDIGO

Óleo sobre tabla
Firmado, fechado y titulado en el reverso
38 x 28 cm

EXPOSICIONES: NUEVA YORK, MICHAEL ROSENFELD GALLERY, **FEDERICO CASTELLÓN, SURREALIST PAINTINGS 1933-1934**, SEPTIEMBRE-OCTUBRE, 1992, PAG 4 (REPRODUCIDO EN COLOR)

no. 46, COMPOSICIÓN

Óleo sobre tabla
Firmado y fechado en el reverso
35 x 26 cm

EXPOSICIONES: NUEVA YORK, MICHAEL ROSENFELD GALLERY, **FEDERICO CASTELLÓN, SURREALIST PAINTINGS 1933-1934**, SEPTIEMBRE-OCTUBRE, 1992, PAG 13 (REPRODUCIDO)



78

Cossío, Pancho, seudónimo de Francisco Gutiérrez Cossío (PINAR DEL RÍO, CUBA, 1898 - ALICANTE, 1970). Pintor. Nacido en el seno de una familia oriunda de Santander, regresó con ella a esa ciudad el año mismo de su nacimiento. Estudió con Francisco Rivero y, ya en Madrid, y a partir de 1914, con Cecilio Pla. Su primera exposición, todavía naturalista, tuvo lugar en 1921 en el Ateneo de San-

tander. Más importante fue, al año siguiente, su segunda individual, celebrada en el mismo marco, y en la que presentó obras de carácter ultraísta, entre las que destaca **Camouflage**. Entre quienes le apoyaron entonces destaca Gerardo Diego, que le dedicó un artículo en **El Diario Montañés** de Santander, y un poema en **Imagen**, cuya cubierta fue diseñada por el pintor. En 1923, año en que ilustró con xilografías **Hampa**, libro de versos prostibularios del poeta post-modernista José del Río Sáinz, expuso en el Ateneo de Madrid, y marchó a París en compañía del escultor novecentista santanderino Daniel Alegre. Durante un tiempo compartió estudio con Esplandiú y con Tono. Influenciado por Picasso y por el cubismo, los concilió, al igual que el resto de sus compañeros en aquel París, con tentativas surrealizantes y abstractas, habiéndose comparado algunas de estas últimas con las coetáneas de Fautrier. De su producción de aquel entonces destacan sus bodegones y sus cuadros de temática portuaria. Celebró exposiciones en las galerías Jacques Bernheim



(1927) y Georges Bernheim (1929, 1931). Lo apoyó **Cahiers d'Art**—donde publicaron artículos sobre su obra *Tériade* (en 1927), Christian Zervos (en 1929) y el poeta Pierre Guéguen (en 1931). El catálogo de la última de las exposiciones mencionadas lleva textos de Jean Cassou, Paul Fierens, Waldemar

George, Pierre Guégén, *Tériade* y Christian Zervos. Fue actor en **Un chien andalou** y en **L'Age d'Or** de Luis Buñuel—también hizo de extra en **Carmen** (1926) de Jacques Feyder—, y colaborador gráfico de **Alfar** y de **Litoral**. En 1928 colaboró con un artículo en el número de **La Gaceta Literaria** sobre cine. Participó en la Exposición de Pinturas y Esculturas de Españoles Residentes en París (Madrid, 1929) y en la Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas (San Sebastián, 1930). En 1931 regresó a Santander. En 1932, año en que fue uno de los personajes caricaturizados por César Abín en **Leurs figures**, expuso en Madrid. Ese mismo año consiguió una beca de la Junta de Ampliación de Estudios para instalarse en los Estados Unidos, beca a la que renunció. Durante los años inmediatamente anteriores a la guerra civil residió en Santander, dedicado a la política, como militante primero de las JONS, y luego de Falange Española. Tras participar en la fracasada sublevación, pasó el inicio de la guerra civil escondido, hasta agosto de 1937 en que entraron en Santander las tropas franquistas. Durante el resto de la contienda fue Jefe de Prensa y Propaganda en aquella ciudad. Buena parte de su obra la realizó ya en la posguerra, durante la cual residió en Madrid. Ver las varias monografías que le dedicó Juan Antonio Gaya Nuño—especialmente **Vida y obra de Pancho Cossío** (Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973), el libro de Ángel de la Hoz y Benito Madariaga **Pancho Cossío, El artista**



y **la obra** (Santander, Grafur, 1990), el catálogo de la exposición **Pancho Cossío y las vanguardias** (Madrid, Banco de Bilbao, 1986)—con texto de Francisco Calvo Serraller—, y el folleto de Javier Onrubia Rebuelta **Pancho Cossío (Un pintor falangista)** (Valencia, Tercera Posición, 1987).

no. 22, PERAS Y COPAS

Oleo sobre lienzo
Firmado; firmado y fechado en el reverso *Cossio 29*
54 x 60'5 cm

PROCEDENCIA: TERIADE, PARIS

no. 23, COMPOSICIÓN

Oleo sobre lienzo
Firmado y fechado '27
54 x 73 cm

PROCEDENCIA: TERIADE, PARIS

no. 24, NAIPES Y BOTELLA

Oleo sobre lienzo
Firmado; firmado y fechado en el reverso *París 1929*
54'5 x 65 cm

PROCEDENCIA: TERIADE, PARIS

no. 25, TRES FIGURAS

Oleo sobre lienzo
Firmado y fechado 27
81 x 99 cm

PROCEDENCIA: TERIADE, PARIS

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID



Delaunay, Robert (PARÍS, 1885 - MONTPELLIER, FRANCIA, 1941).

La Primera Guerra Mundial sorprendió a Robert y a Sonia Delaunay de verano en la localidad guipuzcoana de Fuenterrabía. Ese mismo año 1914 se instalaron en Madrid. Al siguiente, en que pintó **Mujer desnuda leyendo**, se trasladaron a la localidad portuguesa de Vila do Conde, próxima a Oporto. En 1916 se sitúa una breve estancia en Vigo. En 1917, residieron en Sitges, donde estuvieron en contacto con los Ballets Rusos —para los que él hizo el decorado de **Cléopâtre**, y trabajó en el pro-



yecto de **Football**—, y donde retrató a Massine. Joan Sacs escribió sobre ellos en **Vell i Nou**. Ese mismo año, volvieron a instalarse en Madrid, su ciudad de residencia hasta 1921. En la capital española estuvieron en contacto con los ultraístas, con Huidobro —para el que hizo, valiéndose de la técnica del **pochoir**, la cubierta de **Tour Eiffel** (1918)—, y con Ramón Gómez de la Serna, al que retrató en 1923, que incluyó su semblanza y la de Sonia en **La Sagrada Cripta de Pombo** (1924) y que posteriormente les dedicó el capítulo «Simultanismo» de **Ismos** (1931). En 1918 participó en la Exposició d'Art del ayuntamiento de Barcelona. En 1919 Sonia y él expusieron en el Majestic Hall de Bilbao. Guillermo de Torre tuvo el proyecto de escribir un libro sobre su obra, para cuya cubierta él hizo bocetos. En 1932 fue uno de los artistas caricaturizados por César Abín en **Leurs figures**. Ver el artículo de Guy Weelen «Los Delaunay en España y Portugal», en **Goya**, nº 48, Madrid, mayo-junio de 1962, y el texto de Juan Manuel Bonet «Los Delaunay y sus amigos españoles», en el catálogo de la exposición que en 1982 les dedicó la Fundación Juan March de Madrid.

no. 4, PAISAJE CON RÍO

Oleo sobre cartón
Firmado e inscrito a *Vazquez Diaz Souvenir affectueux de ma petite escapade en Espagne et des premiers independants a Madrid.*
36'6 x 26'6 cm
Realizado hacia 1916



Domínguez, Óscar (LA LAGUNA, TENERIFE, 1906 - PARÍS, 1957).

Pintor y creador de objetos. Parte de su infancia y adolescencia las pasó en Tacoronte, a cuyas playas de arena negra haría referencia en varias ocasiones. De 1926 es su **Autorretrato**, con el que empieza su obra pictórica. En 1927 se sitúa su primera estancia en París, donde su padre quería que se ocupara de sus negocios de exportación de plátanos. En 1928 expuso en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife en compañía de la pintora francesa Lily Guetta. Se estableció definitivamente en la capital francesa en 1929. Por aquellos años vivió con la pianista polaca Roma. Su primera exposición individual, ya plenamente surrealista, tuvo lugar en 1933 en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, y la organizó **Gaceta de arte**, revista en la que publicó algunos artículos. Dos años más tarde se incorporó al grupo surrealista. Entre sus cuadros de aquellos años, de un estilo en parte deudor del de Dalí, y en los que a menudo se inspira en el paisaje canario, destacan **Drago** (1933), **Máquina de coser electrosexual** (1935) y sobre todo el espléndido **Cueva de guanches** (1935). También son importantes sus objetos, entre los que destacan **Les pérégrinations**



de Georges Hugnet (1935) —ese mismo año el poeta le dedicó al artista, en *Minotaure*, un artículo titulado «L'objet utile», y *L'arrivée de la Belle Époque*, mostrado en 1936 en la colectiva de la Galerie Charles Ratton de París. Inventor de la técnica de la *décalcomanie* o calcomanía, cuyo más directo precedente son las *dentrites* de George Sand, la utilizó por vez primera en 1934, en la cubierta de la monografía de Westerdahl sobre Baumeister. Tuvo preparado para GLM un libro de calcomanías titulado *Grisou*, que no vería la luz hasta 1992 (París, JLM). En 1935, año en que participó en la Exposición surrealista de Santa Cruz de Tenerife, de la que fue uno de los principales artífices, y en que firmó el manifiesto «Du temps que les surréalistes avaient raison», visitó Barcelona, donde se relacionó con Remedios Varo y con Esteban Francés. En 1936 ilustró *La hampe de l'imaginaire* (París, GLM) de Georges Hugnet. La guerra civil lo sorprendió en su isla natal, donde logró esconderse, y poner posteriormente rumbo a París, donde transcurrió la mayor parte del resto de sus días. Uno de los cuadros más significativos de su muy interesante «período cósmico», que entonces se inicia, y que es uno de los más interesantes de su obra, es *Lancelot 28^a - 7^a*, cuadro evidentemente inspirado en el libro homónimo de Agustín Espinosa, para quien había hecho la cubierta de *Crímen* (1934), como había hecho la de *Romanticismo y cuenta nueva* (1934) de Gutiérrez Albelo. Durante la Segunda Guerra Mundial colaboró con el grupo surrealista clandestino *La Main à Plume*. Posteriormente rompió con el surrealismo y con Breton, influyéndole poderosamente la obra de Picasso. Ilustró con aguafuertes *Poésie et vérité* (París, Les Nourritures terrestres, 1947) de Eluard. Hay que mencionar también su libro de poemas *Les deux qui se croisent* (París, Fontaine, 1947). Las dos primeras monografías sobre Domínguez las escribió Eduardo Westerdahl (Barcelona, Gustavo Gili, 1968, y Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1971). El libro de referencia sigue siendo el de Fernando Castro, *Óscar Domínguez* (Madrid, Cátedra, 1978). Ver también el catálogo de la exposición de Emmanuel Guigon *Sueños de tinta* (Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1993), dedicada a la calcomanía dominguezca, a sus precedentes y a sus consecuencias.

no. 44, SOUVENIR DE PARÍS

Óleo sobre tabla
Firmado y fechado 32
38 x 46 cm

PROCEDECENCIA: DOMINGO LÓPEZ TORRES, TENERIFE • GALERÍA BIOSCA, MADRID • S. VILLARROYA, MADRID • COLECCIÓN PARTICULAR, PARÍS

EXPOSICIONES: STA. CRUZ DE TENERIFE, CÍRCULO DE BELLAS ARTES, *ÓSCAR DOMÍNGUEZ*, MAYO 1933 (REPRODUCIDO EN LA TARJETA) • STA. CRUZ DE TENERIFE, MUSEO MUNICIPAL, *ÓSCAR DOMÍNGUEZ*, 1968, NUM.27 (REPRODUCIDO) • MADRID, GALERÍA BIOSCA, *ÓSCAR DOMÍNGUEZ*, OCTUBRE-NOVIEMBRE 1973, NUM.28 (REPRODUCIDO) • MADRID, JORGE ONTIVEROS, *ÓSCAR DOMÍNGUEZ*, 1989 (REPRODUCIDO) • PARÍS, GALERIE MATIGNON 32, *ÓSCAR DOMÍNGUEZ*, 1989 • PALMA DE MALLORCA, FUNDACIO PILAR I JOAN MIRÓ, *MIRÓ Y SUS AMIGOS: HOMENAJE A MIRÓ*, DICIEMBRE 1992-FEBRERO 1993 (REPRODUCIDO EN COLOR)

BIBLIOGRAFÍA: DOMINGO LÓPEZ TORRES, *SURREALISMO Y REVOLUCION EN LA GACETA DE ARTE*, NUM.9, OCTUBRE 1932 (REPRODUCIDO) • FERNANDO CASTRO, *ÓSCAR DOMÍNGUEZ Y EL SURREALISMO*, MADRID, 1978, EDT. CATEDRA, PAG.116, NUM. 4 (REPRODUCIDO) • RODOLFO SOSA, *DOMÍNGUEZ*, PARÍS, 1989, PAG.27, NUM.2 (REPRODUCIDO)



Francés, Esteve o Esteban (PORT BOU, GERONA, 1913 - BARCELONA, 1976). Pintor surrealista. Tras pasar sus primeros años en Figueras, en 1925 se trasladó con su familia a Barcelona, donde estudió Derecho, y pintura en la Lonja. Durante los años treinta compartió un taller con Remedios Varo en la Plaza de Lesseps. En 1935 conoció a Óscar Domínguez, que se hallaba de paso por la ciudad. En 1936 participó en la Exposición Logicofobista de la Sala Catalònia de Barcelona. Tras luchar durante unos meses en las filas del Ejército republicano en el frente de Alcubierre, en 1937 se exiló a Francia, donde no tardó en incorporarse, al igual que Remedios Varo, al grupo surrealista, dentro del cual mantuvo una relación especialmente estrecha con Matta y con Gordon Onslow Ford. Tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial fijó su residencia en México, de donde posteriormente se trasladó a los Estados Unidos, donde iba a jugar un importante papel —todavía no lo suficientemente documentado ni reconocido— en la transición entre el surrealismo, y el *action painting*, y donde posteriormente alcanzó notoriedad como escenógrafo de *ballets*. Los últimos años de su vida los pasó en la localidad mallorquina de Deyà. Le dedican atención Lucía García de Carpi en su libro sobre la pintura surrealista española, y Joan Josep Tharrats en el que ha dedicado al surrealismo en el Ampurdán.



no. 43,
COMPOSICIÓN SURREALISTA

Óleo sobre lienzo
Firmado
58'5 x 72'5 cm
Realizado hacia 1932

● ● ●

Frau, José (VIGO, PONTEVEDRA, 1898 - MADRID, 1976). Pintor post-cubista. Estudió en San Fernando. En 1918 expuso en las Galerías Laietanes de Barcelona. En 1925 participó en la Exposición de Artistas Ibéricos de Madrid. Posteriormente fue asiduo de las Exposiciones Nacionales. En 1933 expuso conjuntamente con su esposa, la también pintora Margarita de Frau (Madrid, 1914). A partir de 1947 residió sucesivamente en Buenos Aires, Montevideo y México.



no. 18, PAISAJE

Oleo sobre lienzo
Firmado
87 x 98 cm
Realizado hacia 1925



Gleizes, Albert (PARÍS, 1881 - AVIGNON, FRANCIA, 1953). Pintor cubista, y uno de los principales teóricos de la tendencia. En 1912 participó en la Exposició d'Art Cubista de las Galeries Dalmau de Barcelona. Durante el año 1916, a finales del cual celebró una individual en la misma sala —presentando, entre otros cuadros, el titulado **Danseuse española**, también conocido como **La ballarina de Barcelona**, residió en la capital catalana junto con su esposa, Juliette Roche. En 1920, siempre en la misma galería, participó en la Exposició d'art francès d'avantguarda. Fue colaborador gráfico de **Troços**—donde Junoy escribió una glosa de su retrato de Cocteau, presente en la muestra de Dalmau—, y posteriormente de **Creación**.

no. 9, MUJER EN LA VENTANA

Tinta china y acuarela sobre papel
Firmado y fechado '16
32 x 22'5 cm



González de la Serna, Ismael (GUADIX, GRANADA, 1898 - PARÍS, 1968). Pintor. Pasó su infancia y adolescencia en Granada, ciudad a la que su familia se trasladó cuando él tenía un año. Realizó, en estilo todavía modernista, la cubierta de **Impresiones y paisajes** (1918) el primer libro de Federico García Lorca, de quien era amigo desde la infancia, y a cuya tertulia del Café Alameda asistía. En 1922 trasladó su residencia a París, donde fue apoyado por críticos como Cassou, Tériade —que escribió sobre él en **Cahiers d'Art**, en 1927— o Zervos —que lo hizo al año siguiente, y en la misma revista. Celebró individuales con Paul Guillaume (1927) y en la Galerie Zak (1928, 1930). También expuso en 1927 en la Galerie Flechtheim de Berlín y en el Centro Artístico de Granada, y en 1928 en la Galerie Le Centaure de Bruselas. En



1928 ilustró una edición de los sonetos de Góngora traducidos por Ladislav Zilner para **Cahiers d'Art** y un cuadro suyo apareció reproducido en **Hércules Jugando a los dados** de Giménez Caballero. Participó en la Exposición de Pinturas y Esculturas de Españoles Residentes en París (Madrid, 1929) y en la Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas (San Sebastián, 1930). Por aquellos años su pintura, como la del resto de los «españoles de París», concilia cubismo, y atmósfera, apareciendo también ciertos elementos de tipo neo-clásico. Son especialmente afortunados algunos de los cuadros que pintó durante sus estancias en el Midi, y más en concreto en Niza, y también algunas de sus **Composiciones abstractas**. En 1933, año en que se casó con Zette, la que fuera primera esposa de Zervos, expuso en los locales madrileños del Patronato Nacional del Turismo, con el patrocinio de la Sociedad de Artistas Ibéricos, y en el Centro Artístico de Granada. En 1935 participó en la colectiva de la Casa de España en la Cité Universitaire de París. Por aquel entonces ya no poseía su obra el interés que había poseído durante los años finales de la década anterior; posteriormente, cayó a menudo en «l'espagnolade». Ver la muy completa monografía de Cesáreo Rodríguez Aguilera (Barcelona, La Polígrafa, 1977) y los catálogos de sus retrospectivas en París (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1974), Granada (Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1989) y Madrid (Centro Cultural del Conde Duque, 1990).

no. 21, BODEGÓN SURREALISTA

Oleo sobre lienzo
Firmado y fechado 27
73 x 60 cm

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID



Ismael, Juan, seudónimo de Ismael Ernesto González (SANTA CRUZ DE TENERIFE, 1907 - LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1981). Pintor y poeta. Inició sus estudios artísticos en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal. En 1927 trasladó su residencia a Las Palmas de Gran Canaria, ingresando en la Escuela Luján Pérez. Su primera exposición, **Gráficos marinos**, se celebró en 1928 en el Teatro Marte de Santa Cruz de la Palma. En 1930, año en que fue colaborador gráfico de **Cartones**, celebró una exposición en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, donde volvería a comparecer dos años después. En 1931 se instaló en Madrid, donde estudió con José Aguiar y con Hipólito Hidalgo de Caviedes. En 1933 expuso en el Ateneo de la capital española, siendo presentado por Antonio Dorta, y comentada la muestra por Eugenio d'Ors. Posteriormente evolucionó hacia un surrealismo influen-



ciado por el de Dalí. En 1935, año en que ilustró **El alba del queche-marín** (Santiago de Compostela, Nós) del poeta Francisco de Fientosa y en que fue nombrado profesor auxiliar de la Escuela de Cerámica de Madrid, ADLAN le organizó una exposición de sus **Paisajes canarios** en el Centro de Estudios de la Construcción de la capital española, con texto de Juan Manuel Trujillo en el catálogo. En 1936 participó en la Exposición Logicofobista de la Sala Catalònia de Barcelona y en la Exposición de arte contemporáneo organizada por **Gaceta de arte** en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. La guerra civil, que le sorprendió en Galicia, y durante la cual colaboró en tareas de propaganda franquista –pero es muy poco lo que se sabe al respecto– supuso un paréntesis en su actividad artística. En la posguerra residió sucesivamente en Bilbao y Madrid –donde participó en la aventura postista-. En 1944 regresó a su ciudad natal, donde dirigió la revista poética tinerfeña **Mensajes**, y fundó el grupo PIC. En 1947 trasladó su residencia a Las Palmas de Gran Canaria, donde sería uno de los miembros de LADAC, y donde publicaría varios volúmenes de versos. En 1951 ilustró **Limbo** de Gerardo Diego. A las dificultades de datación habituales en los artistas de la vanguardia española se unen en su caso las añadidas por su tendencia a la fabulación. Ver los libros de Eugenio Padorno –**Juan Ismael 1907-1981** (Santa Cruz de Tenerife, Caja de Ahorros, 1982)–, Michel Bernier –**Juan Ismael (La constancia surrealista)** (Las Palmas de Gran Canaria, Guagua, 1983)– y Carlos Pinto Grote –**Juan Ismael, Ocultaciones** (Gobierno de Canarias, 1992)–, y los catálogos de las exposiciones **Obra pobre** (Santa Cruz de Tenerife, Círculo de Bellas Artes, 1980) y de la retrospectiva (Santa Cruz de Tenerife, Casa de la Cultura, 1991), ambas con Carlos E. Pinto como comisario.

no. 49, COMPOSICIÓN SURREALISTA

Oleo sobre lienzo
Firmado y fechado '39
70 x 57 cm

PROCEDECENCIA: COLECCIÓN PARTICULAR, SAN SEBASTIÁN
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA, MADRID



Mallo, Maruja (VIVERO, LUGO, 1902). Pintora. Gracias a una beca de la Diputación de Lugo, estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde hizo amistad con Dalí, y a través de él con Federico García Lorca y otros poetas. Su primera individual se celebró en 1928, en los salones de **Revista de Occidente**, y constituyó un acontecimiento. En 1930 participó en la Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas de San Sebastián. Su obra de aquel entonces, muy «nueva objetividad», en la que recreaba verbenas y estampas del cine, llevaba ya algún tiempo fascinando a la «nueva literatura». Dijeron esa fascinación, entre otros, Antonio Espina (en **La Gaceta Literaria**), Agustín Espinosa –que proyectó publicar un álbum con ella–, Fernández Almagro (en **Verso y Prosa**), Gasch (en **L'Amic de les arts**), Giménez Caballero (en **Papel de Aleluyas**, texto recogido luego en **Julepe de menta**),

Ernesto Pestana Nóbrega (en **La Rosa de los Vientos**), Quiroga Pla (en **Mediodía**) y Westerdahl (en **Gaceta de arte**). Con Alberti, de quien fue amante, y que en 1929 publicó en **La Gaceta Literaria** «La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo», las correspondencias son mucho más estrechas, como se advierte en sus colaboraciones conjuntas sobre cine en esa misma revista –del libro nonato de los tontos–, o comparando la poesía de **Sermones y Moradas**, y los cuadros de **Cloacas y Campanarios**. Esta última serie, expuesta en 1932 en la Galerie Pierre de París, constituye uno de los grandes momentos de la obra de la pintora, entonces cercana a los planteamientos de la Escuela de Vallecas –pero Alberto, según ella ha contado, le reprochaba «preferir el Mont Blanc al Cerro de Almodóvar». También en París, a donde fue gracias a una beca de la Junta de Ampliación de Estudios, llegó a editarse el boletín de suscripción de un álbum de litografías que iba a editar Jeanne Bucher, y que se hubiera titulado **Le Cinéma comique**. En 1933, aparte de participar en el Grupo de Arte Constructivo –al igual que Castellanos se interesó mucho por los libros de Matila Ghyka– ganó la plaza de profesora de dibujo del Instituto de Arévalo (Ávila). Su tercera individual, y última antes de la guerra civil, la organizó ADLAN en 1936, y tuvo por marco el Centro de Estudios de la Construcción de Madrid, con catálogo prologado por Azcoaga; en ella presentó algunos de los cuadros de la serie **Cloacas y campanarios**, y sus bocetos para el ballet **Clavileño**, con música de Rodolfo Halffter –sobre el cual publicó sendos artículos en **Las 4 estaciones**, en **Noreste**, en **Gaceta de arte**–, que por el estallido de la guerra civil nunca sería representado. Ese mismo año participó en la Exposición logicofobista de Barcelona. Durante los años veinte y treinta colaboró con dibujos en muy numerosos medios: **Alfar** (Montevideo), **Almanaque Literario 1935**, **Art** (Lérida), **La Gaceta Literaria**, **Meseta**, **Noreste**, **Revista de Avance** (La Habana), **Revista de Occidente**, **Silbo**, **Sudeste**.



Recordemos también sus cubiertas para Xavier Abril (**Hollywood**, 1931), García Cabrera (**Transparencias fugadas**, 1934), Giménez Caballero (**Hércules jugando a los dados**, 1928) o Tomás Seral (**Cadera del Insomnio**, 1935). Tras el inicio de la guerra civil logró salir de la Galicia rebelde, y pasar a la zona republicana, en cuya prensa dio testimonio de lo que había visto durante los primeros días de la rebelión, marchando acto seguido al exilio bonaerense. Ahí aparecieron su libro **Lo popular en la plástica española a través de mi obra** (Buenos Aires, Losada, 1939) y la importante monografía que le dedicó Ramón Gómez de la Serna (Buenos Aires, Losada, 1942). De la bibliografía reciente destacan la monografía de Consuelo de la Gándara (Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1978), el ejemplar catálogo de la exposición celebrada en la Galería Guillermo de Osmo en 1992 –textos de Juan Pérez de Ayala, Ana Vázquez de Parga y de Francisco Rivas–, el de la retrospectiva organizada por el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela en 1993 –con textos de, entre otros, José Corredor Matheos, María Escribano y Rafael Santos Torroella–, y el artículo con el que Alberti rompió más de cinco décadas de silencio –en **El País**, 30 de octubre de 1985, recogido luego en el último volumen de sus memorias.

no. 34, ARQUITECTURA MINERAL I

Óleo sobre cartón

Firmado; firmado y fechado 25-1-1933 en el reverso

26 x 18 cm

PROCEDECENCIA: GALERÍA MULTITUD, MADRID • COLECCIÓN PARTICULAR, MADRID

EXPOSICIONES: MADRID, AMIGOS DE LAS ARTES NUEVAS (ADLAN), **MARUJA MALLO**, 16 MAYO-15 JUNIO 1936, MADRID, GALERÍA MULTITUD, **ORÍGENES DE LA VANGUARDIA ESPAÑOLA: 1920-1936**, NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1974, PAG. 72, NUM. 69 (REPRODUCIDO)

BIBLIOGRAFÍA: MARUJA MALLO, **LO POPULAR EN LA PLÁSTICA ESPAÑOLA A TRAVÉS DE MI OBRA (1928-1936)**, BUENOS AIRES, 1939, PAG. 42 (REPRODUCIDO) • RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, **MARUJA MALLO**, BUENOS AIRES, 1942, LAM. XIX (REPRODUCIDO) • CONSUELO DE LA GÁNDARA, **M. MALLO**, MADRID, 1978 (REPRODUCIDO)

no. 35, ARQUITECTURA MINERAL II

Óleo sobre cartón

Firmado; firmado y fechado 3-6-1933 en el reverso

26 x 18 cm

PROCEDECENCIA: GALERÍA MULTITUD, MADRID • COLECCIÓN PARTICULAR, MADRID

no. 50, NATURALEZA VIVA CON ROSA

Óleo sobre tabla

Firmado y fechado 1942

42 x 29'5 cm

PROCEDECENCIA: EDUARDO GROVE, CHILE

BIBLIOGRAFÍA: RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, **MARUJA MALLO**, BUENOS AIRES, 1942, LAM. XLV (REPRODUCIDO EN COLOR) • CONSUELO GÁNDARA, **M. MALLO**, MADRID, 1978, PAG. 31 (REPRODUCIDO EN COLOR) • FAUSTO GALDO, **PINTURA Y PINTORES DE VIVEIRO**, LA CORONA, 1992, PAG. 217 (REPRODUCIDO EN COLOR)

no. 51, NATURALEZA VIVA

Óleo sobre tabla

Firmado

42 X 29'5 cm

PROCEDECENCIA: EDUARDO GROVE, CHILE

BIBLIOGRAFÍA: RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, **MARUJA MALLO**, BUENOS AIRES, 1942, LAM. XLIV (REPRODUCIDO)

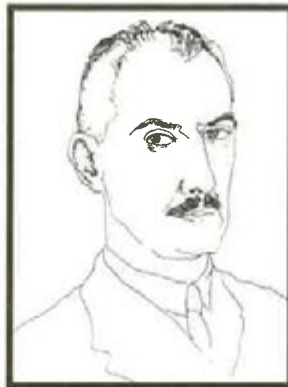
NOTA: El Tratado amónico de esta *Naturaleza Viva* está ilustrado en el libro de Ramón junto a la obra.



Moreno Villa, José (MÁLAGA, 1887 - MÉXICO, 1955).

Poeta y pintor. Se alojó en la Residencia de Estudiantes de Madrid, y

colaboró en su revista. Fue colaborador asiduo de **España** y de **El Sol**. Trabajó en la editorial Calleja entre 1916 y 1921. En su obra poética recorrió el camino que va del post-modernismo a la vanguardia. Entre sus títulos anteriores a 1936 más importantes, citemos **Garba** (Madrid, Imprenta José F. Zabala, 1913), **El pasajero** (Madrid, Imprenta Clásica Española, 1914) —con prólogo de José Ortega y Gasset—, **Luchas de pena y alegría** (Madrid, Imprenta Clásica Española, 1915), **Evoluciones** (Madrid, Calleja, 1918), **Colección** (Madrid, Caro Raggio, 1924), **Pruebas de Nueva York** (Málaga, Imprenta Sur, 1927) —fruto de un viaje a aquella ciudad, e ilustrado por él mismo—, **Jacinta la pelirroja** (Málaga, Litoral, 1929), las tres series de **Carambas** (Madrid, Ediciones posibles, Ediciones provisionales y Ediciones inaceptables, 1931) **Puentes que no acaban** (Madrid, Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, 1933) y **Salón sin muros** (Madrid, Héroe, 1936). También publicó una monografía sobre **Velázquez** (Madrid, Calleja, 1920), el volumen de cuentos **Patrañas** (Madrid, Caro Raggio, 1921),



y **La comedia de un tímido** (Madrid, La Lectura, 1924). Sus primeros cuadros los pintó en 1924. Al año siguiente participó en la Exposición de Artistas Ibéricos de Madrid, sobre la que escribió en **Revista de Occidente**, y viajó a París, donde visitó a los Delaunay. Hay correspondencias notables entre su poesía y su pintura, así por ejemplo entre su poema **Guitarra cubista**, y algunos de sus bodegones. Como redactor-jefe,

entre 1927 y 1933, de **Arquitectura**, apoyó la arquitectura racionalista. De 1926 son sus **Dibujos alámbricos** publicados en **Martín Fierro** de Buenos Aires, una de las muchas revistas en que colaboró —recordemos también su presencia en las páginas de **Litoral**. En 1927 celebró, en el Salón de Automóviles Chrysler de Madrid, su primera individual, y realizó el retrato de Alfonso Reyes incluido en **Vision de l'Anahuac** (París, Gallimard), versión francesa del libro de mismo título. En 1928 prologó **La flor de California** de Hinojosa, del que hizo el retrato para **La sangre en libertad** (1931), expuso en el Ateneo de Madrid y Federico García Lorca le dedicó uno de los poemas de **Romancero gitano**. En 1929 pronunció la conferencia inaugural —«En vez de vinagre, yodo»— de la Galería de **La Gaceta Literaria**. En 1930 contestó a la encuesta de la misma revista sobre la vanguardia y pronunció una conferencia en el marco de la Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas de San Sebastián, en la que participó. En 1931 fue uno de los fundadores de la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos. Gerardo Diego lo incluyó en las dos ediciones de su antología; también figura en las de Mathilde Pomès (1934) y Geers y Pastor (1935), y en **Cosecha** (1934) de Giacomo Prampolini. En 1932 expuso en el Museo de Arte Moderno de Madrid, y en 1935 en el Centro de Exposición e Información de la Construcción. Parte de la guerra civil la pasó en Valencia. En 1937 marchó a Estados Unidos, y de ahí a México, donde en 1939 se casó con Consuelo, la viuda de su gran amigo Genaro Estrada. Ha dejado uno de los mejores libros de memorias de su época: **Vida en claro** (México, El Colegio de México, 1944). Juan Ramón Jiménez incluyó su «caricatura lírica» en **Espanoles de tres mundos**. Lo mejor sobre su obra son el libro de Eugenio Carmona **José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España** (Málaga, 2A,

1985); el catálogo, ejemplar, de la retrospectiva que en 1987 le organizó el Ministerio de Cultura, con Juan Pérez de Ayala como comisario; y el volumen **Iconografía de José Moreno Villa** (México, Fondo de Cultura Económica) recopilado por Alba Rojo. Existe una edición facsimilar (Madrid, Residencia de Estudiantes, 1987) del ejemplar de **Colección** enteramente decorado por su autor con dibujos, y que le dedicó a Federico García Lorca.

no. 19, BODEGÓN CON GUITARRA

Óleo sobre cartón
Firmado, fechado '27 y dedicado A Joaquín Peinado
40'5 x 31'5 cm

PROCEDENCIA: JOAQUÍN PEINADO, PARÍS

no. 20, FLORERO Y COPA

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado '31
54'5 x 65'5 cm

PROCEDENCIA: COLECCIÓN DESCALZO FARALDO, MADRID



Olivares, Alfonso de (HERNANI, GUIPUZCOA, 1898 - VILLAVICIOSA DE ODÓN, MADRID, 1936). Pintor, decorador y coleccionista. En 1917 trasladó su residencia a Madrid, donde estudió Derecho y se preparó para ingresar en la Escuela Diplomática, al tiempo que asistía al taller de José María López Mezquita. Entre 1923 y 1932 residió en París, donde trató a Picasso, a Juan Gris, y a los artistas españoles de su propia generación, cuya obra empezó a coleccionar. En 1925 colaboró decisivamente en la organización de la Exposición de Artistas Ibéricos. En 1927 publicó en **La Gaceta Literaria** un artículo sobre «Los pintores españoles en París». Por esa época su obra ya se situaba en la misma órbita que la de sus compañeros de generación, es decir, en las fronteras entre cubismo y surrealismo; en su caso están claras las influencias de Miró y de un cierto Picabia; por momentos se acercó a la abstracción. En 1930 participó en la Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas de San Sebastián. En 1934 publicó el libro **Arte Moderno** (Madrid, Altolaguirre) en el que se reproducen varias obras suyas como decorador —entre ellas la oficina de **La Nación** de Buenos Aires en París, que con anterioridad había sido publicada en **A.C.**—, una selección de su pintura, y algunos de los cuadros de otros pintores que figuraron en su colección, una de las pocas de arte moderno del Madrid de su época; en el texto que antecede las reproducciones, se auto-definir como surrealista. Falleció en un accidente de caza. Ver el catálogo, con texto de Isabel Cajide, de su retrospectiva en la Sala de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Madrid, 1976.

no. 28, COMPOSICIÓN

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado '27
54 x 88 cm

PROCEDENCIA: COLECCIÓN VDA. DE OLIVARES • GALERÍA YNGUANZO, MADRID

EXPOSICIONES: MADRID, SALA DE EXPOSICIONES DE LA DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO Y CULTURAL, **OLIVARES**, MARZO, 1976, PAG. 18, LAM. 5 (REPRODUCIDO EN COLOR)

no. 29, PARÍS

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado 1927
130 x 98 cm

PROCEDENCIA: COLECCIÓN VDA. DE OLIVARES • GALERÍA YNGUANZO, MADRID

EXPOSICIONES: MADRID, SALA DE EXPOSICIONES DE LA DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO Y CULTURAL, **OLIVARES**, MARZO, 1976, PAG. 20 (REPRODUCIDO)



Ortiz Rosales, Luis (FALLECIDO EN SANTA CRUZ DE TENERIFE EN 1937). Pintor y dibujante del que apenas se conoce obra. Vinculado al núcleo de **Gaceta de Arte** —Westerdahl poseía obra suya en su colección— no llegó sin embargo a colaborar en la revista. En 1935 realizó la cubierta de la revista **Índice**, y el cartel anunciador de la proyección en Tenerife de la película **L'Age d'Or** de Luis Buñuel. En 1936 participó en la Exposición de arte contemporáneo organizada por **Gaceta de Arte** en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, donde presentó dos pinturas, y un objeto. Falleció en la prisión de Fyffes, donde realizó la cubierta de **Lo Improvisto**, libro de su compañero de cautiverio Domingo López Torres, que no sería editado hasta 1981.

no. 47, COMPOSICIÓN CON FIGURA Y RELOJ

Lápiz, lápiz de colores y tinta china sobre papel
Firmado, fechado y dedicado Para Eduardo Westerdahl,
recuerdo de mi..., Enero 1937
25 x 32 cm

PROCEDENCIA: COLECCIÓN WESTERDAHL, MADRID

no. 48, LA EDAD DE ORO

Dibujo a tinta
Firmado y fechado 1935
23'5 x 30'5 cm

PROCEDECENCIA: COLECCIÓN WESTERDAHL, MADRID

EXPOSICIONES: MADRID, GALERÍA MULTITUD, **SURREALISMO EN ESPAÑA**, 1975, LAM 121 (REPRODUCIDO) • LAS PALMAS, CAAM; MADRID, FUNDACION CULTURAL MAPFRE VIDA, **EL SURREALISMO ENTRE VIEJO Y NUEVO MUNDO**, 1990, PAG.30 (REPRODUCIDO)



Palencia, Benjamín (BARRAX, ALBACETE, 1894 - MADRID, 1980). Pintor. En Madrid, donde residió a partir de 1909, estudió en la Academia Libre de Julio Moisés. En su primer cuadro importante, **La Estación del Norte** (1918) se aprecia el influjo del post-impresionismo y de los **fauves**, mientras sus bodegones de comienzos de los años veinte se acercan ya a Vázquez Díaz y a cierto cubismo. Juan Ramón Jiménez, al que conocía desde 1916, editó y prologó su libro de dibujos **Niños** (Madrid, Índice, 1923); recogería el prólogo en **Espanoles de tres mundos**. A partir de 1924 frecuentó la localidad alicantina de Altea. En 1925 participó en la Exposición de Artistas Ibéricos de Madrid. Parte de los años 1926 y 1927 los pasó en París, donde compartió estudio con Pancho Cossío y frecuentó La Grande Chaumière. En 1926 realizó los decorados para **La pájara pinta**, ópera de Espla y Alberti que a la postre no sería representada, y pintó un retrato del poeta. Otros decorados que se quedaron en proyecto fueron los de **Rafles** de Sánchez Mejías. En 1928 ilustró **Orillas de la luz** de Hinojosa. Durante los años veinte encontramos colaboraciones gráficas suyas en revistas como **España, Hélix, Horizonte, Litoral, Mediodía, Residencia, Revista de Occidente, Ronsel, Si, Verso y Prosa**. A su vuelta de París, a partir de 1927 junto con Alberto promovió la Escuela de Vallecas, que intentó la síntesis entre surrealismo, constructivismo, y paisaje castellano. En 1928 realizó una exposición en el Museo de Arte Moderno de Madrid, en el marco de la cual se celebraron un recital de Alberti y una conferencia de Bergamín; volvería a exponer en la misma sala en 1930, año en que visitó por vez primera Italia, y en 1932 —nuevamente con una conferencia de Bergamín. Su obra de comienzos de los 30, influenciada por Miró y Picasso, es sin embargo de una calidad excepcional. En 1931 expuso dibujos en el Ateneo, junto con Alberto. En 1932 fue uno de los firmantes del manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos, y la Editorial Plutarco publicó una monografía sobre su pintura, con texto suyo, sumamente esclarecedor. En 1933 expuso en la Galerie Pierre de París; en tal circunstancia conoció a algunos de los miembros del grupo surrealista. Colaboró con La Barraca —para la que realizó su emblema, y los decorados de **La vida es sueño** de Calderón. Fue miembro del Grupo de Arte Constructivo. Colaboró con dibujos en **Cruz y Raya**, donde en 1934 publicó su importante artículo «Giotto, raíz viva de la pintura», y para la que diseñó **El aviso**, uno de cuyos principales atractivos son sus **collages**. En 1936 participó en la Bial de Venecia. Tras la guerra civil, que pasó en Madrid, y durante la cual publicó, en 1937, y en **Círculo y Cuadrado** de Montevideo, su artículo «Libertad, vibración y signo», resucitó, con artistas mucho más jóvenes —tan sólo Castellanos había vivido la experiencia homónima de la preguerra— la Escuela de Vallecas. Aunque ocasionalmente retomó aspectos de su producción anterior, su arte era entonces de carácter mucho más convencional. El libro de referencia sigue siendo **Vida y obra de Benjamín Palencia**

(Madrid, Espasa-Calpe, 1979) de José Corredor Matheos. Ver también **Dibujos de Benjamín Palencia** (Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975) y el catálogo de la exposición de sus dibujos de los años treinta (Madrid, Caja de Albacete, 1989), con texto —«El Palencia central»— de Juan Manuel Bonet.

no. 31, ESQUELETO

Firmado

Acuarela y tinta sobre papel

24 x 17 cm

Realizado hacia 1930

no. 32, FIGURA

Acuarela y tinta sobre papel

Firmado

25 x 18 cm

Realizado hacia 1930

no. 33, COMPOSICIÓN CON CARA

Técnica mixta sobre papel y cartón

Firmado y fechado '30

64 x 41'5 cm



Picabia, Francis (PARÍS, 1879-1953). Pintor y poeta, y una de las principales figuras del dadaísmo. En 1907 participó, con una obra todavía impresionista, en la Quinta Exposición Internacional de Arte organizada por el Ayuntamiento de Barcelona. En 1909 con motivo de su viaje de novios, Picabia y su esposa Gabrielle Fuffet visitaron Sevilla, donde él tenía familia; unos años más tarde aquel viaje le inspirará el cuadro **Semaine Sainte à Séville** (1912). Durante parte de los años 1916 y 1917 residió en Barcelona, donde publicó los cuatro primeros números de su revista errante **391** y su primer libro, **Cinquante deux miroirs** (1917), impreso, al igual que la revista, por Oliva de Vilanova. Durante ese período pintó, entre otras obras mecanicistas, el **Retrato de Marie Laurencin**, que incluye la frase «Il n'est pas donné à tout le monde d'aller à Barcelone». Ya en plena época Dadá, **Grecia** tradujo algunos de sus poemas. En 1922 expuso en Dalmau, con catálogo prologado por Breton; entre las obras expues-

tas había varias de temática española. Posteriormente pintó cuadros como **Barcelona** (1924) o **Virgen de Montserrat** (1928). En 1927 volvió a pasar fugazmente por Barcelona. Al año siguiente Dalmau mostró un cuadro suyo en su muestra en homenaje a Marinetti. Durante la década siguiente en 1932 fue uno de los personajes caricaturizados por César Abín en **Leurs figures**. Germaine Everling escribió sobre él en **D'Ací i d'Allà**. A su muerte **Dau al Set** le dedicó un número monográfico, en el que entre otras colaboraciones aparece una de Gabrielle Buffet. Ver la monumental y definitiva monografía de María Lluïsa Borràs **Picabla** (Barcelona, La Polígrafa, 1985).

no. 10, DIANA

Tinta y gouache
Firmado y fechado 1922
19'5 x 19'5 cm

PROCEDENCIA: COLECCIÓN PARTICULAR, BARCELONA

EXPOSICIONES: BARCELONA, GALERÍA DALMAU, **FRANCIS PICABIA**, NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1922 • BARCELONA, FUNDACIO CAIXA DE CATALUNYA, **AVANTGUARDES A CATALUNYA 1906-1939**, JULIO-SEPTIEMBRE 1992, PAG.181 (REPRODUCIDO EN COLOR)

NOTA: Esta obra fue utilizada para el cartel anunciador de la exposición celebrada en la Sala Dalmau en 1922



Picasso, Pablo (MÁLAGA, 1881 - MOUGINS, FRANCIA, 1972). Hijo de un profesor de Bellas Artes, el que se convertiría en uno de los pintores clave de la primera mitad del siglo XX residió en Barcelona entre 1895 y 1900; estudió en la Lonja, y frecuentó Els Quatre Gats. Su primer viaje a París data de 1900. Durante el año 1901 residió en Madrid, en cuya Escuela de Bellas Artes de San Fernando estudió, y donde colaboró en la revista **Arte joven**, en la que escribían algunos de los escritores de la generación del 98. En 1904 se estableció definitivamente en París; durante las épocas azul y rosa conectó con poetas como Apollinaire, Max Jacob y Salmon, que lo seguirían en su caminar hacia la modernidad. De 1906 es su **Retrato de Gertrude Stein**, escritora norteamericana que fue una de sus primeras coleccionistas. Del siguiente, **Les demolles d'Avignon**, cuadro fundacional de la modernidad, que fue bautizado por Salmon. A partir de ese momento, se consolida su estética cubista, que a diferencia de lo que sucederá con algunos de sus discípulos, y especialmente con Gleizes y Metzinger, nunca teorizará. De 1909, año en que pinta en la localidad tarraconense de Horta de Sant Joan, es su primera escultura cubista, la **Cabeza de Fernand**, que sería seguida por otras investigaciones tridimensionales, entre las que destacan sus construcciones con madera, que influenciarían a Tatlin, que las vio en su estudio. En 1910 pintó en Cadaqués con Derain. Eugenio d'Ors incluyó, en 1911, una reproducción de uno de sus dibujos en el **Almanach dels noucentistes**; ese mismo año Kahnweiler editó **Salnt Matorel**, libro de Max Jacob ilustrado con aguafuertes del pintor. Al realizar los decorados, figurines –sus

sensacionales «Managers»– y telón para **Parade** (1917), ballet de Satie con libreto de Cocteau, inició una colaboración con los Ballets Russes que se prolongó durante varios años, y que tuvo uno de sus momentos culminantes en **Le Tricorne** (1919), el ballet de Falla. Precisamente es con los Ballets Rusos con los que el pintor, recién casado con una de sus bailarinas, Olga Koklova, estuvo, en 1917, en Madrid, donde Ramón Gómez de la Serna, que lo había conocido en París, y en cuyo **París 1917** iba a haber colaborado, le organizó un banquete en Pombo, y en Barcelona, donde le dieron en las Galeries Laietanes otro banquete, compartido con Iturrino, y con Gustavo de Maeztu. Otras colaboraciones suyas con los Ballets fueron sus decorados, vestuario y telón para **Pulcinella** (1920) de Stravinsky y para **Cuadro flamenco** (1921), su telón para **Le train bleu** (1924) de Milhaud sobre libreto de Cocteau, y sus decorados para **Mercure** (1924) de Satie para las soirées de Etienne de Beaumont. Desde mediados de los años diez en el campo del dibujo, y desde finales de la década en el de la pintura, abandonó los principios cubistas en favor del «ingrismo» y de un neo-clasicismo monumental. Cocteau, que en 1919 había publicado una **Ode à Picasso**, le dedicó, en 1924, una monografía; el pintor ilustró su libro **Le coq et l'arlequin** (1918). Otras monografías pioneras sobre su obra fueron las de Raynal (París, L'Effort Moderne, 1921, Munich, Delphin-Verlag, 1921, y Crès, 1922), Reverdy (París, Gallimard, 1924) y Eugenio d'Ors (París, Chroniques du Jour, 1930). Numerosas revistas españolas reprodujeron obras suyas, destacando su dibujo para el número gongorino de **Litoral**. Cuantos pintores procedentes de la península se afincaron por aquellos años en París, o simplemente la visitaron, incluían en su programa la visita a su estudio; entre aquellos que más amigos suyos fueron, destaquemos a Manuel Ángeles Ortiz, a Bore y a Luis Fernández. Julio González le inició en los secretos de la soldadura del hierro. Breton y los surrealistas mantuvieron una relación estrecha con él. En 1930, año en que participó en la Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas de San Sebastián, Bataille le dedicó un número de su revista **Documents**. Zervos, que con los años redactaría el catálogo razonado de su obra, hizo otro tanto en 1932 y 1935 en **Cahiers d'Art**. Durante los años treinta, fue socio de **Abstraction Création**. De extrema importancia es su obra escultórica de esa década, destacando **La dama oferente** (1933) y en general el ciclo de Boisgeloup. En el terreno del grabado, son los años de los libros ilustrados **Les Métamorphoses** (Lausanne, Albert Skira, 1931) de Ovidio, de **Lysistrata** (Nueva York, The Limited Editions Club, 1934) de Aristófanes y de **Le chef-d'oeuvre inconnu** (París, Ambroise Vollard, 1931) de Honoré de Balzac, y sobre todo de la **Suite Vollard**. En 1934, durante una estancia en San Sebastián, y según relata Giménez Caballero en **Arte y Estado**



(1935), conoció a José Antonio Primo de Rivera. **Gaceta de arte**, donde Domingo López Torres había publicado un poema inspirado en su obra, le dedicó, en 1936, un número monográfico. Ese mismo año, ADLAN organizó su primera retrospectiva española, que visitó Barcelona y Madrid –en ambas ciudades pronunció conferencias Eluard–, y que debido al estallido de la guerra civil no pudo ser trasladada a Bilbao como estaba previsto; el catálogo lo redactó Guillermo de Torre. Durante la contienda Picasso se alineó con el gobierno de la República –Eugenio d'Ors intentó

sin éxito, desde el otro bando, contar con él para el pabellón de la España franquista en la Bienal de Venecia-, y aceptó el cargo honorífico de director del Museo del Prado. Su célebre **Guernica**, inspirado en el bombardeo de esa localidad vizcaína, fue pintado para el pabellón de la España republicana en la Exposición de París de 1937. Al mismo ciclo pertenece su **sulte** de aguafuertes **Sueño y mentira de Franco**. Durante la Segunda Guerra Mundial, Picasso permaneció en París. En 1944 ingresó en el PCF. Hasta su muerte seguiría en plena actividad, destacando, durante los años cincuenta, el ciclo inspirado en **Las Meninas**. Gracias a su secretario Jaime Sabartés Barcelona contó con un museo dedicado a su obra. De la ingente bibliografía picassiana hay que destacar la biografías de Roland Penrose (Barcelona, Plaza y Janés, 1981) y de Pierre Daix -autor de importantes tentativas de catalogación-, los tres volúmenes de **El siglo de Picasso** (Madrid, Ministerio de Cultura, 1982) de Pierre Cabanne, y otra en curso de publicación de John Richardson. Ver también **Picasso y sus amigos** (Madrid, Taurus, 1964) de Fernand Olivier, y **Conversaciones con Picasso** (Madrid, Aguilar, 1966) de Brassá. De los numerosos catálogos que le ha dedicado el Museum of Modern Art de Nueva York son de consulta obligada el de Alfred H. Barr **Picasso, Fifty Years of his Art** (1946) y el de la exposición del centenario, comisariada por William Rubin (1981). Ver también, de Werner Spies, **Esculturas de Picasso** (Barcelona, Gustavo Gili, 1971); de Douglas Cooper, **Picasso's Theatre** (Londres, Weindelfeld and Nicolson, 1968). El **Picasso en Cataluña** (Barcelona, La Polígrafa, 1975) de Josep Palau i Fabre -autor de muy numerosos y exhaustivos estudios picassianos- aborda las relaciones del pintor con la ciudad de Barcelona. De extrema importancia es el volumen, incomprensiblemente no traducido todavía a nuestro idioma, que recoge los **Ecrits** (París, Gallimard, 1989), muchos de ellos de carácter automático, y fechados en los años treinta, del pintor.

no. 7, DOS BAILARINAS

Lápiz sobre papel
Firmado y fechado London '19
31 x 24 cm

PROCEDENCIA: HOWARD SAMUEL, LONDRES • COLECCIÓN PARTICULAR, LONDRES
• THE ARTIS GROUP, NUEVA YORK

EXPOSICIONES: EDINBURGO, EDINBURGH FESTIVAL, **THE DIAGHILEV EXHIBITION**, AGOSTO 1954 • LONDRES, FORBES HOUSE, **THE DIAGHILEV EXHIBITION**, NOVIEMBRE 1954-ENERO 1955, NUM. 297 • NUEVA YORK, THE ARTIS GROUP LTD, **DRAWINGS, WATERCOLOURS & SCULPTURE**, NOVIEMBRE-DICIEMBRE, 1987, NUM. 9 (REPRODUCIDO)

no. 8, TÊTE SUR FOND BRIQUE

Carboncillo y óleo sobre lienzo
65 x 46 cm
Realizado entre 1927 y 1928

PROCEDENCIA: SUCESIÓN PABLO PICASSO • COLECCIÓN MARINA PICASSO • GALERÍA JAN KRUGIER, GINEBRA

EXPOSICIONES: MIAMI, CENTER FOR THE FINE ARTS, **PICASSO AT WORK AT HOME**, NOVIEMBRE 1985-MARZO 1986, PAG. 67, NUM. 55 (REPRODUCIDO EN COLOR) • JAPON, ASOCIACION DE MUSEOS DE ARTE YOMIURI, SHIMSUN SHA, **EXPOSICION PABLO PICASSO, COLLECTION MARINA PICASSO**, P.M-8, PÁGS. 44 Y 131 (REPRODUCIDO) • MADRID, SALA DE EXPOSICIONES DE LA FUNDACIÓN LA CAIXA, **VER A MIRÓ, LA IRRADIACION DE MIRÓ EN EL ARTE ESPAÑOL**, ABRIL-MARZO 1993, PAG. 129 (REPRODUCIDO EN COLOR)

BIBLIOGRAFÍA: CHRISTIAN ZERVOS, «TABLEAUX MAGIQUES DE PICASSO», **CAHIERS D'ART**, NUMS. 3-10, PARÍS, 1938, PAG. 111 (REPRODUCIDO) • CHRISTIAN ZERVOS, **PABLO PICASSO, OBRAS COMPLETAS**, VOL. VII, NUM. 128 (REPRODUCIDO)

NOTA: Durante 1927 y 1928 Picasso realiza una serie de cabezas estilizadas que se caracterizan por la completa disociación del dibujo y el color y por la extrema desarticulación de la anatomía. Según Gert Schiff, está hace tiempo comprobado que en estos trabajos Picasso refleja su total incompatibilidad con su mujer Oiga. En esta obra, Schiff ve a un Picasso diminuto a punto de ser devorado por las enormes fauces del mounstro (Oiga) [Para una discusión más detallada ver **PICASSO AT WORK AT HOME** pag. 67]. Para Zervos, este cuadro forma parte de una «serie de obras de Picasso que generalmente se ignoran o a las que no se prestan suficiente atención. No son solamente obras pictóricas, sino que pueden convertirse para aquellos que las contemplan más allá de la superficie plástica, en agentes extremos de dinamismo psíquico. Al examinarlas con intensidad durante algún tiempo nos sentimos seducidos por su poder iniciador y preparados para una larga peregrinación por el sueño» (**CAHIERS D'ART**, pag. 111)



Planells, Ángel (CADAQUÉS, GERONA, 1901 - BARCELONA, 1989). Pintor surrealista. Realizó estudios de litografía y de dibujo en Barcelona. En 1920 conoció a Salvador Dalí, que se interesó por sus dibujos fantásticos. La amistad que entonces se inició perduraría hasta los años cuarenta. En 1929 el pintor de Figueras le presentó, en Cadaqués, a Magritte, cuyo cuadro **Tempestad amenazante** iba a impresionarle profundamente, y que difundiría su obra en revistas belgas. También en 1929, participó en la Exposición de arte abstracto y en la Exposición de arte moderno nacional y extranjero, ambas en las Galeries Dalmau de Barcelona. Su primera individual tuvo lugar en esa misma sala en 1930, con catálogo prologado por Gasch; acto seguido expuso en el Ateneo de Arenys de Mar, y publicó, en Blanes, donde el año anterior había trasladado su residencia, el manifiesto «Crític infal.libles», en contra de Rafael Benet, Joan Cortés y Joan Sacs -Feliu Elias en su faceta de crítico, Feliu Elias, que unos años antes le había influenciado, sin embargo, como pintor. En 1931 celebró su primera y única individual madrileña, que tuvo como escenario el Salón de **Heraldo de Madrid**, e ilustró **La sangre en libertad**, último libro de Hinojosa. Sus siguientes exposiciones barcelonesas fueron en 1932 (Syrá) y en 1934 expuso (Catalonia). En 1936 participó en la Primera Exposició de la Associació d'Artistes Independents, en la Exposició logicofobista de la Llibreria Catalonia de Barcelona y en la Exposición Internacional del Surrealismo de la New Burton Gallery de Londres, siendo reproducido uno de sus cuadros en el libro **Surrealism** (Londres, Faber and Faber), coordinado por Herbert Read. Fue colaborador gráfico de **Art** (Lérida), **Butlletí** y **Hèlix**. Durante la posguerra prosiguió, en términos más convencionales, su carrera como pintor. Ver los catálogos de sus retrospectivas en la Galería René Métras de Barcelona, 1975, con textos de Sebastià Gasch y Jordi Gimferrer, y en el Museu Municipal d'Art de Cadaqués, 1987.

no. 42, LA CASA FANTASMAL

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado 1932
61 x 81'5 cm

PROCEDENCIA: GALERIE BERNARD DESROCHES, MONTREAL • COLECCIÓN PARTICULAR, MONTREAL



Ponce de León, Alfonso (MÁLAGA, 1906 - MADRID, 1936). Pintor. En 1926 ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Inició su actividad artística en los Salones de Artistas Independientes de **Heraldo de Madrid**. En esa época lo retrató López Obrero. En 1930 –año en que se reprodujo un cuadro suyo en **Bolívar**– pasó seis meses en París –donde conoció a Picasso–, hizo la cubierta de **Cazador en el alba** de Francisco Ayala y de **El terror en América** de González-Ruano, y participó en la Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas de San Sebastián, donde expuso **La juventud de Greta Garbo** y **Naturaleza medio muerta**. En 1931 decoró, con un panel titulado **El sueño**, el Cine-Teatro Fígaro de Madrid, obra de López Delgado, y rodó la película **Niños**. En 1932, año en que pintó **El flatellco enamorado**, firmó el manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos, formando parte del comité de redacción de su revista **Arte**, y exponiendo en las muestras de Copenhague y Berlín. Colaboró con La Barraca, realizando decorados para **La guardla culdadosa** de Cervantes, y **El burador de Sevilla** de Tirso de Molina. A comienzos de 1935 expuso en el Centro de Exposición e Información de la Construcción. Posteriormente fue socio de ADLAN. Westerdahl le dedicó un artículo en **Gaceta de arte**. Miembro de Falange Española, para la que realizó carteles, en cuya revista **Arriba** publicó dibujos, y cuya tertulia de La Ballena Alegre frecuentaba, fue fusilado al comienzo de la guerra civil; su cuadro más conocido, **Accidente** (hacia 1936) se puede interpretar como una premonición de ese final. Sobre esta figura singular y malograda, y sobre su esposa, Margarita Manso, a la que Federico García Lorca dedicó uno de los poemas de **Romancero gitano**, ver sus semblanzas en las memorias de Dionisio Ridruejo y el artículo que Lucía García de Carpi le dedica en **Jábega**

no. 17, ARQUITECTURA URBANA

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado '29
35 x 27'5 cm

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA, MADRID



Pruna, Pere o Pedro (BARCELONA, 1904-1977). Pintor. Estudió en la Lonja de su ciudad natal. A partir de 1921 residió durante unos años en París, donde en un principio le protegió Picasso y sufrió la influencia de su período neo-clásico, y donde se dedicó a la escenografía y estuvo próximo a los músicos del Groupe des Six, de los que pintó un célebre retrato colectivo. Para los Ballets Russes hizo los decorados, vestuario y telón de **Les Matelots** (1925) y **La Pastorale** (1926), obras de Georges Auric, y el vestuario de **The Triumph of Neptune** (1926), de Lord Berners sobre libreto de Sacheverell Sitwell. En 1924 Morand escribió sobre él en **The Dial**. Fue colaborador gráfico de **D'Ací i d'Allà** y de **Mediodía**. Durante la guerra civil, que vivió en zona franquista aunque no sin peripecias –ver al respecto las memorias de Ignacio Agustí y las de Dionisio Ridruejo–, colaboró en tareas de propaganda, y fue uno de los artistas seleccionados por Eugenio d'Ors para

la Bienal de Venecia de /1938. Ver la monografía (Barcelona, Ambit, 1993) que le ha dedicado Enric Jardí.

no. 40, NATURALEZA MUERTA

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado '39
60 x 73 cm

PROCEDENCIA: LUCIEN LEFEVRE, PARÍS

BIBLIOGRAFÍA: ENRIC JARDI, **PERE PRUNA, L'ARTISTA QUE ASPIRAVA A LA GRACIA**, BARCELONA, 1992, PAG. 78 (REPRODUCIDO EN COLOR)



Rivera, Diego (GUANAJUATO, MÉXICO, 1886 - MÉXICO D.F., 1957). Pintor, uno de los principales, junto con Orozco y Siqueiros, del muralismo mexicano. Su primera estancia en Madrid se remonta a los años 1906-1907, durante los cuales frecuentó el taller de Eduardo Chicharro, asistió a las tertulias del Café de Levante, y trabó amistad con Valle Inclán, Pío Baroja, Miguel Viladrich, José Gutiérrez Solana, Julio Antonio, Margarita Nelken, Ceferino Palencia, Arteta, los Zubiaurre, Anselmo Miguel Nieto, José María López Mezquita, Julián Tellaeche, María Blanchard y Ramón Gómez de la Serna –asistió al banquete en homenaje a Larra–, además de con sus compatriotas Ángel Zárraga y Roberto Montenegro. Con Tellaeche pasó una temporada en Lequeitio. En 1907 marchó a París con Viladrich. Ahí trató a Gonzalo Lafora, a Picasso y a Juan Gris –gracias a los que descubrió el cubismo– y coincidió con María Blanchard en el taller de Anglada Camarasa. En 1911 pintó en Montserrat, y al año en siguiente en Toledo. La Primera Guerra Mundial le sorprendió en Mallorca, donde se hallaba con Lipchitz. Tomó entonces la decisión de regresar a Madrid, donde se instaló en compañía de la pintora rusa Angelina Beloff, y donde en 1915 participó en la colectiva de los Pintores Integros y fue uno de los fundadores de la tertulia de Pombo. Ese mismo año realizó el extraordinario **Retrato cubista de Ramón Gómez de la Serna**, y un bodegón titulado **El Rastro**, inspirado en el libro de mismo título del escritor. Del retrato, glosado por Gómez de la Serna en diversos textos posteriores, diría él mismo años más tarde: «Pintamos Ramón y yo su retrato. Y digo los dos porque no puse a Ramón en calidad de momia viva, sino que mientras él trabajaba yo trabajaba también, siguiendo su vivir, tratando de traducirlo en movimiento de color y forma». Ramón Gómez de la Serna incluyó su semblanza en **Pombo** (1918). En 1920 participó en la Exposició d'art francés d'avanguardia de las Galeries Dalmau de Barcelona. Posteriormente estuvo presente en el **Almanaque de las Artes y las Letras para 1928** y en **Post-Guerra**. Lo más completo sobre su período español son las páginas que le dedica Ramón Favela en el catálogo de su exposición **Diego Rivera, The Cublist Years** (Phoenix Art Museum, 1984). Ver también el texto de Francisco Calvo Serraller «Rivera y España, un capítulo olvidado», incluido en el catálogo de la retrospectiva del pintor en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (1987), el artículo de Juan Manuel Bonet «Un cuadro fundacional: el retrato cubista de Ramón por Diego Rivera», en **Cyan** (nº 10, Madrid, junio-julio de 1988), y las **Confesiones de Diego Rivera** (México, Era, 1962) grabadas

por Luis Suárez, especialmente los capítulos «El Madrid que yo conocí» y «Escándalos y falsificación artística».

no. 3, NATURALEZA MUERTA CON FRESAS

Oleo y collage sobre lienzo

Firmado y fechado '14

27 x 38 cm

PROCEDENCIA: JEAN COCTEAU, PARÍS (PROBABLEMENTE UN REGALO DEL ARTISTA) • GERARD ECONOMOS, PARÍS • COLECCIÓN PRIVADA, NUEVA YORK

NOTA: Ramón Favela, en su certificado fechado en diciembre de 1988, comenta que existe una fotografía inédita de 1915 donde se reproduce esta obra con su marco original. Un análisis de este cuadro y de la relación entre Rivera y Cocteau aparecerá en: Ramón Favela, *EARLY LIFE AND TIMES OF DIEGO RIVERA*, pendiente de su publicación por la University of California Press. También será incluido en el *CATALOGUE RAISONNÉ OF THE EARLY WORKS OF DIEGO RIVERA, 1889-1921*, en preparación por el Dr. Favela.

Rodríguez Luna, Antonio (MONTORO, CÓRDOBA, 1910 - CÓRDOBA, 1985). Pintor. Durante los años treinta firmó a menudo: «Luna». Estudió en las Escuelas de Bellas Artes de Sevilla y Madrid, ciudad esta última a la que se trasladó en 1927. Frecuentó el estudio de Timoteo Pérez Rubio. En 1930 participó en la Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas de San Sebastián. En 1931 expuso en Lyceum y en *Heraldo de Madrid*, fue uno de los fundadores de la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos, expuso en el Ateneo, con Climent, y participó en las exposiciones de la Sociedad de Artistas Ibéricos en Copenhague y Berlín. En 1932 expuso en el Museo de Arte Moderno. En 1933 participó en la exposición del Grupo de Arte Constructivo—del que posteriormente se desmarcaría al manifestarse solidario con *Nueva Cultura* en su polémica con Alberto—y en la I Exposición de arte revolucionario del Ateneo de Madrid, y colaboró con dibujos en el segundo número de *Arte*. En 1934 expuso en la Llibreria Catalònia de Barcelona, con catálogo prologado por Sucre. Durante la guerra civil, colaboró en tareas de propaganda republicana—recordemos su cuaderno de *Dieciséis dibujos de guerra* (Valencia, Nueva Cultura, 1937), precedido de un texto autobiográfico. Posteriormente, pasó por los campos de concentración franceses, a los que dedicó una serie de aguafuertes, y se exiló a México. Actualmente existe en Montoro un Museo Rodríguez Luna. Ver la monografía (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1971) que le dedicó su paisano el poeta Juan Rejano.

no. 36, DOS PERSONAJES

Oleo sobre lienzo

Firmado

150 x 80 cm

Realizado hacia 1934

BIBLIOGRAFÍA: VALERIANO BOZAL, *PINTURA Y ESCULTURA ESPAÑOLAS DEL SIGLO XX*, SUMMA ARTIS, VOL. XXXVI, MADRID, 1992, PAG. 575 (REPRODUCIDO EN COLOR) •

LUCÍA GARCÍA DE CARPI, *LA PINTURA SURREALISTA ESPAÑOLA (1924-1936)*, MADRID, 1986, PAG. 199, LAM. 138 (REPRODUCIDO)

Togores, Josep de (CERDANYOLA DEL VALLÉS, BARCELONA, 1893 - BARCELONA, 1970).

Pintor. Hijo del cineasta de mismo nombre. Su primera individual, con catálogo prologado por Junoy, tuvo lugar en 1917 en *La Publicidad*. Miembro de la Agrupación Courbet. Entre 1919 y 1930 residió en París. Publicó varios artículos en la revista *Vell i Nou*. En 1922 expuso en la Galerie Simon, dirigida por Kahnweiler, que también presentó su obra en Alemania; el catálogo lleva un texto de Max Jacob; ese



mismo año la galería editó un libro de Henri Hertz, *Le guignol horizontal*, ilustrado por el pintor. Fue incluido por Eugenio d'Ors en *Mi Salón de Otoño* (1924) y por Franz Roh en su libro sobre el realismo mágico. En 1926 expuso en la Sala Parés de Barcelona, en 1928 en la Galerie Wolfsberg de Zurich junto con Manolo, y en 1928-1929 en la Sociedad Española de Amigos del Arte de Madrid. Si bien estas exposiciones fueron de obras figurativas, entre 1928 y 1930 realizó una serie de cuadros de un surrealismo abstracto, que muestran influencias de Masson y de Miró, y que desconcertaron a no pocos de sus admiradores catalanes. En 1929 participó en el Pabellón de los Artistas Reunidos de la Exposición de Barcelona. Fue colaborador gráfico de *Litoral*. Durante los años treinta volvió a plantearse las cosas en términos figurativos. En la posguerra hizo obras de un gusto *pompier*. Ver la muy completa biografía de Esteve Fàbregas *Josep de Togores, L'Obra, L'home, L'època (1893-1970)* (Barcelona, Aedos, 1970).

no. 37, SCENE D'ATELIER

Oleo sobre lienzo

Firmado y fechado 1930

50 x 73 cm

PROCEDENCIA: GALERIA SIMON (KAHNWEILER), PARÍS • SALA GASPAR, BARCELONA

no. 38, COMPOSICIÓN

Oleo sobre lienzo

Firmado

46 x 27 cm

Realizado en 1928

PROCEDENCIA: GALERIA SIMON (KAHNWEILER), PARÍS • SALA GASPAR, BARCELONA • COLECCIÓN PARTICULAR, BARCELONA

no. 39, DESNUDOS

Oleo sobre lienzo
Firmado
73 x 54 cm
Realizado en 1928

PROCEDECIA: GALERIE SIMON (KAHNWEILER), PARÍS * GALERIA GASPAR, BARCELONA

BIBLIOGRAFÍA: LUCÍA GARCÍA DE CARPI, *LA PINTURA SURREALISTA ESPAÑOLA (1924-1936)*, MADRID, 1986, PAG. 120, NUM.72 (REPRODUCIDO)



Torres-García, Joaquín o Joaquim (MONTEVIDEO, 1874-1949).

Pintor y teórico. De padres catalanes, se afincó en Barcelona en 1891. Estudió en la Lonja y en la Academia Baixas. Primero modernista —en esa época lo retrató Ramón Casas y colaboró con Gaudí—, fue luego uno de los principales protagonistas del **noucentisme**, y como tal uno de los artistas más apoyados por Eugenio d'Ors. El momento culminante de su actuación en ese marco fue el encargo de unas pinturas para el Palau de la Generalitat, pinturas que despertaron una gran polémica por su primitivismo. Con la publicación de **Notes sobre art** (1913) se inició su obra teórica; y con la fundación de su Escola de Tarrasa, su actividad como pedagogo. Durante la segunda mitad de los años diez evolucionó hacia una concepción artística más moderna, siendo determinante en ese sentido su encuentro con su compatriota Barradas, con el que en 1917, año en que publicó **El descubrimiento de sí mismo** (Gerona, Tipografía de Masó) expuso conjuntamente en Dalmau, donde lo había hecho individualmente en 1912, todavía como **noucentista**, y prologado por Eugenio d'Ors. A partir de ese momento fue la ciudad el tema principal de su obra; «ni sólo pintor —escribiría más tarde en **Universalismo constructivo**— se había atrevido con la ciudad, y menos con su aspecto moderno». Otras exposiciones a destacar son las de las Galeries Laietanes (1917), la de **La Publicidad** (1917), la de la Sala Reig (1918) y la de Dalmau (1918 —juguetes), todas ellas en Barcelona, y la de Bilbao (Asociación de Artistas Vascos, 1920), con motivo de la cual pronunció dos conferencias. Su otro gran amigo durante el final de los años diez fue Salvat-Papasseit, al que retrató, cuyos **Poemes en ondes hertzianes** (1919) ilustró, y en cuyas revistas **Un enemig del Poble**, **Arc-Voltaic** y **Proa** colaboró con dibujos y con textos, al igual que lo hizo en **L'Instant**, en **Troços** y en **Vell i Nou**. Fue uno de los fundadores de la Agrupació Courbet. En 1919 publicó **L'art en relació amb l'home etern i l'home que passa** (Sitges, Amics de Sitges). En 1920 marchó a París, instalándose seguidamente en Nueva York. La ciudad, donde coincidió con otros catalanes (Rafael Sala, y Cebrià de Montoliu, traductor de Walt Whitman) le entusiasmó —«Broadway a la nit, vibracionisme!» le escribía a Salvat-Papasseit—, pero pronto regresó a Europa, primero a Italia, luego a Villefranche-sur-Mer, en el Sur de Francia, y posteriormente a París. Desde esta última ciudad, donde hizo amistad con Luis Fernández y con Julio González, y donde



creó el grupo **Cercle et Carré** —en el que participó el catalán Pere Daura— reanudó el contacto con Barcelona, participando en diversas colectivas de Dalmau, con el que colaboró en la organización de la más importante, la Exposición del arte moderno nacional y extranjero de 1929. En 1926, año en que vio por última vez a Barradas con ocasión de un viaje a la capital catalana con motivo de su individual también en Dalmau, apareció la primera monografía sobre su obra, escrita por Josep F. Ràfols. En 1928 expuso en la Sala Badrinas de la capital catalana, donde volvería a exponer en 1934. En 1929, sus hijos Augusto, Ifigenia y Olimpia expusieron en Dalmau, con texto de Sucre en el catálogo. Entre 1932 y 1934 Torres-García se afincó en Madrid, donde en 1933 fundó un efímero Grupo de Arte Constructivo —uno de cuyos miembros, el escultor Eduardo Díaz Yepes, se casaría con su hija Olimpia—, celebró una retrospectiva en el Museo de Arte Moderno —posteriormente presentada en el Cercle Artístic de Sant Lluç de Barcelona—, y se publicó una monografía sobre su obra con textos de Guillermo de Torre —que ya había escrito sobre él en **Arte**, en 1932— y Roberto J. Payró. Durante esa estancia pronunció conferencias en el Ateneo, en el Ateneo Teosófico, en San Fernando, en la Escuela de Cerámica, en el Lyceum Club y en el Salón de Otoño. En 1934 regresó con su familia a Montevideo, donde hasta su muerte ahondó en su cons-

tructivismo de raíces indoamericanas, y desarrolló una gran actividad pedagógica, que marcó indeleblemente el rumbo del arte uruguayo, buena parte de cuyos protagonistas fueron discípulos suyos. Ya desde Montevideo, donde lo visitó Oteiza, colaboró en **Gaceta de arte** con un artículo sobre «La escuela del Sur». Entre los libros de su último período destaca **Universalismo constructivo** (Buenos Aires, Poseidón, 1944), que ejercería una gran influencia sobre los artistas españoles de la posguerra, y que ha sido reeditado recientemente (Madrid, Alianza), al igual que su libro de 1939 **Historia de mi vida** (Barcelona, Paidós, 1990). Para su biografía, mere-

cen ser consultadas la clásica de Enric Jardí (Barcelona, La Polígrafa, 1973), y la de Raquel Pereda (Montevideo). Ver también el catálogo de la exposición **Torres-García: estructura-dibuix-símbol, París-Montevideo, 1924-1944**, comisariada por Margit Rowell para la Fundació Joan Miró de Barcelona (1986); el catálogo de la retrospectiva organizada por Tomás Llorens para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y el IVAM de Valencia (1991); el de la muestra **Barradas-Torres** de la Galería Guillermo de Osma de Madrid (1991); y el de la exposición **Torres-Van Doesburg** del ICA de Amsterdam (1992). Una antología de su obra teórica de la etapa catalana ha sido recopilada por Francesc Fontbona bajo el título **Escríts sobre art** (Barcelona, 62, 1980).

no. 11, CALLE CON TRANVÍA

Oleo sobre lienzo
Firmado y fechado '28
38 x 46 cm

PROCEDECIA: FAMILIA TORRES-GARCÍA, URUGUAY

BIBLIOGRAFÍA: MARIO GRADOWCZYK, **TORRES-GARCÍA**, EDICIONES DE ARTE GAGLIANONE, BUENOS AIRES, 1985, PAG.101 (REPRODUCIDO EN COLOR)

NOTA: Un certificado de Olimpia Torres, fechado el 3 de diciembre de 1990, acompaña a esta obra.

no. 12, MADERA CONSTRUCTIVA

Óleo sobre construcción en madera

Firmado y fechado '34

en el reverso

41 x 33 cm

NOTA: Un certificado de Olimpia Torres, fechado el 18 de febrero de 1992, acompaña a esta obra.



Viñes, Hernando (PARÍS, 1904-1993). Pintor. Entre 1915 y 1918 residió en Madrid, donde fue alumno del Liceo Francés. Lo introdujo en el mundo cultural parisino su tío el pianista Ricardo Viñes. Fue alumno de Maurice Denis y de Georges Desvallières en la Académie d'Art Sacré, y frecuentó La Grande Chaumière. Posteriormente fue alumno de Lhote y de Severini. En 1923 colaboró en la realización de los decorados de **El retablo de Maese Pedro** de Falla. Tras pasar una fase neoclásica directamente influenciada por Picasso, de la que es un buen ejemplo **La lectora** (1923), practicó un arte cubista también de resonancias picassianas, aunque al igual que el resto de los «españoles de París» hizo incursiones en lo surreal —**Figuras oníricas** (1927). Evolucionó luego hacia un arte más atmosférico —ver cuadros como **La baignade** (1929) o **Jeux sur la plage** (1930). Su primera individual tuvo lugar en la Galerie Percier en 1928; le siguieron otras en la Galerie Vavin-Raspail (1930, 1932), en la Galerie Myrbor (1934), en la Galerie Tronché (1935) y en la Galerie Vignon (1936). Fue actor en la **Carmen** de Jacques Feyder, y colaborador gráfico de **Litoral**. En 1929 participó en una importante

colectiva en el Palais des Beaux Arts de Bruselas, y al año siguiente en la Exposición de Arquitectura y Arte Moderno de San Sebastián. En 1931 se casó con Lulu Jourdain, hija del decorador Francis Jourdain, próximo a los **nabis**. Fue apoyado por **Cahiers d'Art**, donde Paul Fierens escribió sobre su obra en 1932, año en que fue uno de los personajes caricaturizados por César Abín en **Leurs figures**, y durante el cual pintó en



Mallorca. En 1936 los intelectuales madrileños le tributaron un homenaje, en el que fue tomada la fotografía de grupo más reproducida, por más completa y significativa, de aquella etapa de la vanguardia española. Su evolución posterior lo llevó a practicar, siempre en París, una pintura con reminiscencias de la de los **fauves** y de la de Bonnard, aunque siempre con un acento personal. Lo

más completo sobre su vida y obra es la monografía (Madrid, Theo, 1976) de Antonio Manuel Campoy. Ver también el libro de Juan Miermont Beauré **Luz, color y poesía de Hernando Viñes** (Santander, Museo Municipal de Bellas Artes, 1986). Y el catálogo de la exposición **Hernando Viñes, 1923-1932. Cubismo, surrealismo y dadá**, organizada en 1976 por la Galería Ruiz-Castillo de Madrid.

no. 27, BARCAS

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado '30

65 x 81 cm



Í N D I C E

Presentación

GUILLERMO DE OSMA

pág. 5

Itinerarios del Arte Nuevo

EUGENIO CARMONA

pág. 7

Catálogo

ÁNGELES ORTIZ, Manuel (pág. 48)
BARRADAS, Rafael (págs. 26, 27, 30, 31)
BORES, Francisco (pág. 53)
BORGES, Norah (págs. 38, 39)
CABALLERO, José (pág. 63)
CASTELLÓN, Federico (págs. 66, 67)
COSSÍO, Pancho (págs. 45, 46, 47)
DELAUNAY, Robert (pág. 29)
DOMÍNGUEZ, Óscar (pág. 65)
FRANCÉS, Esteban (pág. 64)
FRAU, José (pág. 41)
GLEIZES, Albert (pág. 34)
GONZÁLEZ DE LA SERNA, Ismael (pág. 44)
ISMAEL, Juan (pág. 69)
MALLO, Maruja (págs. 56, 57, 70, 71)
MORENO VILLA, José (págs. 42, 43)
OLIVARES, Alfonso de (págs. 50, 51)
ORTIZ ROSALES, Luis (pág. 68)
PALENCIA, Benjamín (págs. 54, 55)
PICABIA, Francis (pág. 35)
PICASSO, Pablo (págs. 32, 33)
PLANELLS, Ángel (pág. 64)
PONCE DE LEÓN, Alfonso (pág. 40)
PRUNA, Pedro (pág. 62)
RIVERA, Diego (pág. 28)
RODRÍGUEZ LUNA, Antonio (pág. 58)
TOGORES, José de (págs. 59, 60, 61)
TORRES-GARCÍA, Joaquín (págs. 36, 37)
VIÑES, Hernando (pág. 49)

pág. 25

Biografías • Fichas técnicas

JUAN MANUEL BONET

pág. 73

SE ACABÓ DE IMPRIMIR ESTE CATÁLOGO DE

ISMOS

EL DÍA 24 DE OCTUBRE DE 1993, EN MADRID

ISMOS
ARTE DE VANGUARDIA (1910 - 1936) EN ESPAÑA
EXPOSICIÓN EN

●
Guillermo de Osma
GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4, 1º IZQ · 28001 MADRID
TEL: 435 59 36 · FAX: 431 31 75

DEL 5 DE NOVIEMBRE DE 1993 AL
15 DE FEBRERO DE 1994

HORARIOS: DE 10 A 2 Y DE 4,30 A 8,30;
SÁBADOS, DE 11 A 2



PINTURA que no estimule los sentidos o el espíritu, es pintura de puertas y ventanas. Cada pintor bueno estimula de un modo. Cada época tiene también su modo de estimular. La nuestra, violenta y enérgicamente. Si los estimulantes poderosos fatigan, pasaremos pronto. Pero el destino quedará contento de nuestra fidelidad.

JOSÉ MORENO VILLA