



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL
ARTE**

TESIS DOCTORAL:

**PINTURA CÁNTABRA EN
PARÍS (1900-1936). ENTRE
LA TRADICIÓN Y LA
VANGUARDIA**

Presentada por Esther López Sobrado para
optar al grado de
doctora por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Dr. D. Francisco Javier de la Plaza Santiago
Ponente:
Dr. D. Fernando Gutiérrez Baños
Junio 2012

A mi madre, que me enseñó a leer.

A mi padre, con quien aprendí a mirar
y a descubrir la belleza que encierran las cosas aparentemente
insignificantes. *In memoriam*

I. JUSTIFICACIÓN

Las primeras décadas del pasado siglo XX fueron complejas también a nivel artístico. Se caracterizaron por la controversia en experimentar y por las tentativas renovadoras, lo que conocemos como vanguardia. Pero esto no les resultó sencillo a sus protagonistas, puesto que la sociedad estaba aferrada al tradicionalismo decimonónico. En estas primeras décadas surgen las fisuras que acaban por resquebrajar el arte basado en el academicismo y el respeto a lo establecido.

En la segunda mitad del siglo, los historiadores del arte se han preocupado por estudiar esta interesante época que aglutina la Generación del 14 y el período de entreguerras, que en nuestro país conocemos como Generación del 27 o Edad de Plata. Son múltiples los estudios, exposiciones y Tesis Doctorales sobre esta interesante y fructífera época¹. Debemos mencionar asimismo el intento de indagar

¹ En este sentido conviene tener presente la exposición *Arte español 1925 y 1935. Entre la Sociedad de Artistas Ibéricos y ADLAN*, organizada por la Galería Darro de Madrid en 1960, o la exposición de la Galería Multitud de Madrid, *Orígenes de la vanguardia artística española, 1920-1936*, en 1974.

Respecto a los estudios, ya encontramos referencias en los años cincuenta, desde Gaya Nuño en *La pintura española del medio siglo*, en ediciones Omega de 1952 o *Genio y figura del surrealismo*, publicado en 1948 en Barcelona por Rafael Santos Torroella. Destaca de esta primera época en la historiografía el estudio de Valeriano Bozal *El realismo social en España*, en “Suma y sigue del arte contemporáneo”, nº 3 de 1963. Bozal es un autor de referencia. Ya en 1966 publica su artículo *La renovación artística en España*. Destacamos sus libros *El realismo plástico de 1900 a 1936* en el que incluía nombres desconocidos hasta ese momento como el de Luis Quintanilla, o *La construcción de la vanguardia 1850-1939*; en 1992 repasa el arte español de 1900 a 1939 en *Pintura y escultura española del siglo XX, en Summa Artis*.

De la década de los ochenta son los trabajos de Jaime Brihuega (*Las vanguardias artísticas en España, 1900-1936*, de 1981 en Istmo, o *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales* de 1979 en Cátedra y *La vanguardia y la República*, también en Cátedra en 1981).

En 1985 el Ministerio de Cultura publica *Escultura española 1900-1936* de Josefina Alix; de 1988 es *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español* de Francisco Calvo Serraller, año en el que Lucía García Carpi publica en Istmo *La pintura surrealista española (1924-1936)*. Otros estudios completan esta época, tal es el caso de la tesis doctoral de Eugenio Carmona, *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias en España (1909-1936)* de 1985, *Art déco en España*, publicado por Javier Pérez Rojas en 1990 en Cátedra o los estudios de Concha Lomba sobre Barradas y Santiago Pelegrín. Gracias a estos y a otros trabajos previos, Juan Manuel Bonet coordinó el esperado *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*, publicado en 1995 por la editorial Alianza. En la década de los noventa encontramos interesantes Tesis Doctorales como la de Isabel García García, *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid 1900-1922*, de 1998, o *La sociedad de artistas ibéricos (1920-1936)* de Javier Pérez Segura en 1997.

en el estudio de la pintura cántabra de las primeras décadas del siglo XX a través de las exposiciones llevadas a cabo por el Museo de Bellas Artes de Santander².

El objetivo principal que ha motivado el presente trabajo de investigación ha sido conocer un período de la historia del arte en Cantabria que no contaba con suficientes estudios; de hecho la gran mayoría de los artistas objetos de la presente Tesis eran grandes desconocidos o se encontraban insuficientemente estudiados³.

Nuestra intención es, en primer lugar, conocer la cantera de artistas cántabros que en las primeras décadas del siglo XX estuvieron en París, para posteriormente enclavarles en la época en la que vivieron.

Por otro lado pretendemos con el estudio regionalista aportar datos que ayuden a completar la situación española dentro del panorama internacional en el periodo objeto de estudio. Solo cuando conozcamos la realidad de los artistas españoles en sus diferentes espacios geográficos, seremos capaces de valorar la vanguardia, no solo entendida en sentido estricto de vanguardia histórica, sino también en un sentido más amplio, considerando como vanguardistas a aquellos artistas que, conocedores de los diferentes experimentos llevados a cabo en París, optaron por un arte sincero, personal y en consonancia con las influencias recibidas y que a su vez sirvieron de antorcha a los jóvenes coterráneos que no abandonaron su tierra.

Entre 1905 y 1915 es fácil ver florecer en Europa los movimientos de vanguardia, que mostraban la preponderancia del sujeto sobre el objeto. A este respecto son interesantes las palabras de Jean Clair, quien estima que el término vanguardia es ya por sí solo revelador, por cuanto “ya no se trataba de mirar el mundo (...) se trataba más bien de adelantarse al mundo, de precederlo, de prevenir sus efectos y controlarlo⁴”. Es en este sentido, en el que también

A la par que estos trabajos de la época estudiada vemos cómo se van desarrollando exposiciones que permiten que el público adquiera una visión de conjunto de los creadores plásticos de las primeras décadas del siglo XX. A modo de ejemplo recordemos la organizada por el MNCARS en 1995 *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el Arte español de 1925 o La Generación del 14. Entre el novecentismo y la vanguardia (1900-1926)*, organizada por la Fundación Mapfre en 2002. La Galería Guillermo de Osma en 2005 organizó la exposición *Pintura del 27*; dos años después en la Academia de Bellas Artes de San Fernando se pudo contemplar *El retrato moderno en España (1906-1936)* y hace dos años en la Residencia de Estudiantes, *La Generación del 27 ¿Aquél momento ya es leyenda?*.

² Mencionaremos, en primer, lugar la lejana exposición de 1977, *Santander y la vanguardia*; en 1991 *La pintura del siglo XX en Cantabria. Tradición y vanguardia* y por último *La pintura de Cantabria en la modernidad (1919-1957)*, organizada en 1999.

³ Debido al importante número de años que han transcurrido desde el comienzo de la investigación hasta la defensa de la tesis, son varios los libros, comunicaciones y artículos que en este tiempo he publicado sobre alguno de los artistas de la presente tesis.

⁴ CLAIR, Jean: *Sobre el realismo mágico*. En el Catálogo *Realismo y realismos*, p. 29

podemos hablar de una vanguardia más de andar por casa. No es lo mismo preceder el mundo desde París, que desde Santander, periferia en un país en el que su epicentro, salvo las “modernas” excepciones de las que hablaremos, no quiere saber nada de cambios y vanguardias, sino continuar con planteamientos decimonónicos.

Por lo tanto, hemos entendido como vanguardista a todo aquel artista que no se somete a las normas de lo establecido por la mayoría, por el academicismo, por el dictado de la tradición.

Se puede luchar por esa independencia creativa y personal en grupo -como harán los que militan en las vanguardias históricas- o en solitario, desde posiciones más individualistas. Estos artistas resultan más difíciles de reivindicar. En este sentido todos los artistas estudiados entre 1900 y 1936, atienden a la vanguardia, si bien entendida esta en la mayoría de ocasiones desde preceptos individualistas, puesto que salvo María Blanchard en su periodo cubista, el fauvista Iturrino y Cossío, el resto representan posiciones más o menos aisladas que no se someten al orden establecido desde la autoridad plástica y buscan nuevas vías para su desarrollo.

El término vanguardia implica una situación más polémica y conflictiva. Se engloba dentro de ella el estudio de los artistas cántabros que poseyendo inquietudes más universalistas y modernas que el resto de sus coterráneos pudieron cumplir su deseo, después de haber estudiado y trabajado en Madrid, de viajar a París para conocer lo que allí se fraguaba; teniendo la ocasión de estar en contacto con las vanguardias históricas⁵. Alguno de estos artistas engrosarán en Francia las filas de la *Escuela de París*, pero no todos los que pudieron volver a su tierra de origen fueron capaces de realizar una obra personal en consonancia con la vanguardia plástica que habían conocido, si bien es cierto que pese a que en su retorno encontraron un panorama anquilosado aún en una pintura tradicional de claro corte regionalista, fueron los abanderados y adalides que intentaron introducir algunos cambios más o menos notorios.

Han quedado fuera del estudio una serie de artistas que habían ido a París a finales del siglo XIX, como el mecenas e incipiente pintor José Cabrero Mons, porque para él la pintura fue un hobby que abandonó pronto, o el grabador Rogelio de Egusquiza (1845-1915) por pertenecer a una generación anterior. Al cumplir la condición de haber nacido en Cantabria también queda fuera de estudio la figura del cántabro de adopción, José Gutiérrez Solana.

⁵ En este sentido encontramos muy apropiado el planteamiento de Javier Pérez Segura (Vid. su Tesis Doctoral *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936)* de 1997, p. XXV y sgtes.) que considera problemático el término vanguardia y prefiere el concepto de arte moderno. La totalidad de los artistas estudiados pueden ser considerados artistas modernos.

Lo mismo ocurre con otra serie de artistas menores, de los que se tienen escasas referencias o que han dejado una obra no suficiente para abordar su estudio, pero que conviene que referenciamos ahora.

En primer lugar citaremos a Luciarte. Muy poco sabemos de este artista de Torrelavega que en los años veinte se trasladó a París. Conocemos su existencia exclusivamente a través de escasas referencias bibliográficas⁶. “Luciarte era un joven que después de haber sido obrero en un taller de Torrelavega, marchó a París movido por su afición al arte, capital en la que residió bastantes años”⁷. Saiz Viadero recoge su nombre completo -Fernando Ruiz Luciarte- y año y lugar de nacimiento -1892 en Zurita de Piélagos-⁸.

Eduardo Soria, nació en Reinosa el 2 de septiembre de 1890⁹, aunque siendo muy joven se trasladó con su familia a Argentina, donde pronto le surgió el interés por el dibujo, iniciando estudios de pintura en Buenos Aires. En 1911 se trasladó a París para estudiar en la Academia Julian. Regresó en 1915 a Buenos Aires, donde llevó a cabo varias exposiciones con notable éxito. Por las escasas reseñas en la prensa sabemos que regresó en 1919 a París y en alguna ocasión a Cantabria, puesto que en la exposición de 1924 en Buenos Aires mostraba algún óleo con paisajes montañoses. En 1929 tenemos constancia de que vuelve a Cantabria, realizando en el Ateneo de Santander la que fue su primera y única exposición en la citada institución cántabra, que se inauguró el seis de septiembre. En el diario *El Cantábrico*¹⁰ aparecen reproducidas tres obras que tienen como protagonistas a mujeres, en las que hace especial hincapié el artista en las calidades táctiles de las ropas. No tenemos más datos sobre su existencia. A juzgar por las reproducciones de sus obras en la prensa nos encontramos ante un artista conocedor de su oficio que permanece fiel al gusto de la burguesía del momento, en la línea de la pintura tradicional.

Luis Gutiérrez Solana Lavín (Torrelavega, 1908-Espinosa de los Monteros, 1991) es un interesante pintor que ha dejado una escasísima producción; no obstante su pintura anterior a la Guerra Civil merece ser recordada. En 1919 su familia se traslada a Madrid, tras la muerte de su padre. Abandona sus estudios hacia 1925 e inicia su carrera artística en el taller de Vázquez Díaz, donde conoció a Díaz-Caneja y Olasagasti, sus dos grandes amigos de por vida. En

⁶ ONTAÑÓN, S. y MOREIRO, J.M.: Op. Cit. p. 31

⁷ GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio: *La Biblioteca Popular de Torrelavega 1917-1937*, Torrelavega 1988.

⁸ SAIZ VIADERO, J.R.: *La amistad cántabras de Luis Buñuel*. En “Historias de Cantabria”, nº 6. p. 152

⁹ CAL, Julián de la: *Los grandes pintores montañoses. Eduardo Soria*. Revista “Cantabria”. Buenos Aires, 1924 pp.12-16

¹⁰ ARENAL, Santiago: *Un gran artista montañoses. Eduardo Soria*. “El Cantábrico” 5-9-1929

1929 viaja con Díaz-Caneja a París. Al instaurarse la Segunda República frecuenta la Residencia de Estudiantes. Fue amigo de Alberti, Benjamín Palencia, Cristino y Maruja Mallo y actores de La Barraca. Tras la Guerra Civil, que resultó traumática para su familia, simultaneó sus estancias en Espinosa con Madrid, donde frecuentó las tertulias con Fernando Chueca Goitia, Benjamín Palencia, Pepín Bello y Santiago Ontañón a su vuelta del exilio.

Poco a poco fue abandonando la pintura. Por encargo de Chueca Goitia hizo un trabajo en el Pueblo Español de Mallorca y participó en dos exposiciones colectivas, los homenajes a Rufino Ceballos y a Vázquez Díaz. Es lamentable que la prometedora carrera iniciada en la moderna línea de renovación de la Generación del 27 fuera abandonada, llegando a convertirse la pintura en un mero *hobby* para Luis Solana.

Francisco Modinos Páez (Santander 1906-Cascante, Navarra, 1971), estudió en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid gracias a una beca del marqués de Valdecilla; en la academia fue compañero de Julia Minguillón. Permaneció en Madrid entre 1924 y 1929, año en el que se trasladó a París, donde admira el trabajo de Pancho Cossío. Terminada la Guerra Civil regresa de París. Gracias a sus conocimientos de francés y pintura consigue una plaza de profesor en el I.E.M. Marqués de Santillana de Torrelavega, puesto de trabajo que acabó perdiendo por su afición al alcohol. Desde 1962 sobrevivió en una buhardilla de Torrelavega gracias a la ayuda de sus amigos y familiares. En 1965 expone en la Sala Minerva del Círculo de Bellas Artes de Madrid un total de 35 obras y al año siguiente en la Sala Arte de Bilbao. En 1970 realiza su última exposición con un total de 25 obras en la Sala de Exposición de la Delegación Provincial de Información y Turismo de Santander.

Para Martínez Cerezo, Modinos es el pintor de “la fauna humana de los desvalidos, los desposeídos, los abandonados”¹¹. Temáticamente sus obras son: desnudos, maternidades, máscaras o composiciones con figuras cargadas de tristeza, representadas siempre en desérticos paisajes, reseco páramos donde no hallamos apenas vegetación.

La serie de artistas objeto de la presente tesis se inicia con César Jenaro Abín (1892-1974), discípulo de María Blanchard, que pertenece a la generación nacida en la última década del siglo XIX. Muy pronto se inclina por la caricatura como medio de ganarse la vida, a pesar de que él siempre se consideró ante todo pintor. Su labor como caricaturista es de gran calidad¹², especialmente a partir

¹¹ MARTÍNEZ CERESO, A.: *Catálogo de la Exposición de Modinos Páez* en la Caja de Ahorros de Torrelavega, 1974.

¹² Javier Pérez Segura cita a Abín caricaturista entre los jóvenes renovadores de las primeras décadas del XX. (Vid.: *Sobrevivir al naufragio. Retratos modernos retratos de lo moderno*. Catálogo *El retrato moderno en España*, p. 46)

de su prolongada estancia en París (1924-39). Allí tuvo la oportunidad de relacionarse con el mundo de la vanguardia, tanto artistas como galeristas, escritores, teóricos y críticos. Claro ejemplo de ello es su libro *Leurs figurants* por el que desfilan los protagonistas del mundo del arte en la primera mitad del siglo XX. Pero cuando Abín, al finalizar la contienda civil, vuelve a Santander, a pesar del enorme bagaje vanguardista que trae consigo, realiza una pintura de claro corte tradicional, enraizada en el gusto burgués. Durante unos años trabaja de dibujante en alguno de los diarios más conocidos en esos momentos en la línea de lo realizado en París. Por último se recluirá en Santander dedicándose a pintar al óleo paisajes y retratos donde resulta francamente imposible hallar resonancia alguna de su etapa de conexión con la vanguardia.

Gerardo de Alvear (1887-1964) es el que menos tiempo permaneció en París y el más diferente en cuanto a la obra que realizó. A pesar de conocer en primera persona las manifestaciones vanguardistas que se estaban desarrollando en París, su espíritu, de gran clasicismo, no se atreve a inclinarse hacia ese lado y opta por una pintura de corte naturalista, sin duda influenciado por el impresionismo. Su paleta cambia a partir de su viaje a Italia y Francia aclarándose notoriamente y preocupándose a partir de entonces por el efecto de luz. En la década de los veinte Gerardo de Alvear realiza una pintura en consonancia con los planteamientos novobjetivos que en esos momentos se desarrollan en Europa, por lo que pese a ser un autor que no responde al concepto de vanguardia, es importante recordar que Alvear posee un espíritu de gran sensibilidad; conoce, admira y respeta las manifestaciones de vanguardia, si bien, como apunta en sus memorias, él no tuvo nunca el valor suficiente para asumir sus planteamientos, pues posiblemente no encajaban con su personal modo de ser.

Ricardo Bernardo (1897-1940) es uno de los artistas estudiados que más influyó en el ambiente cultural santanderino desde su viraje plástico a partir de 1925. Asiste a la Exposición de los Ibéricos, celebrada ese año en Madrid, y engrosará a partir de este momento las filas de la Generación del 27 o del 25, como ha sido calificada por otros estudiosos cuando hablan de representaciones plásticas. Podemos considerar a Bernardo como adalid del cambio y de un arte nuevo en la década de los treinta. Asiduo tertuliano en Santander y Torrelavega ejerció un importante influjo sobre los jóvenes pintores de su tierra. Notoria es su influencia en alguna de las obras de Rufino Ceballos en su primera época¹³, Antonio Quirós, así

¹³ Respecto a la influencia de Bernardo en Rufino Ceballos nos parece que es más que lógica si tenemos en cuenta la relación que ambos debieron tener, ya que Bernardo expone en 1928 un retrato de Ceballos y sabemos que este pintor conocía la obra de Bernardo. Por ello es normal que podamos encontrar referencias de Bernardo en algunos lienzos de Ceballos, como *Paisaje con Eucaliptus* (1928 ap.) o *Tríptico agrario-marino* (1928). Con lo que sin duda no estamos en absoluto de acuerdo es con la afirmación de Salvador

como en Santiago Montes, joven pintor laredano que se acercará a Bernardo en sus planteamientos plásticos¹⁴. Desgraciadamente la temprana muerte de Bernardo en el exilio francés truncó la carrera de un artista comprometido con los cambios que le había tocado vivir y que hubiera llegado a ocupar un importante puesto en el panorama plástico español.

María Blanchard (1881-1932) viaja por primera vez a París en 1909, donde permanece hasta 1914; llega en el momento en el que se está desarrollando el Cubismo, si bien ella no se adhiere al movimiento en primera instancia. Será a su vuelta a España, con motivo del estallido de la Primera Guerra Mundial, cuando muestre obras cubistas en la Exposición de Artistas Íntegros, primera ocasión en la que el público madrileño tuvo la oportunidad de contemplar este tipo de obras. Cuando a partir de 1916 se traslade y afine definitivamente en París, María desarrolla su etapa cubista, al lado de Juan Gris, Metzinger, Picasso, Lothe, Bracque y otros. Por lo tanto estamos sin duda ante una artista de vanguardia. Pero el espíritu sensible de María Blanchard no puede permanecer por mucho tiempo en la rigidez de la norma cubista. Por ello en el periodo de entreguerras, es decir a partir de 1919 y hasta su muerte en 1932 nos encontramos con una pintora que vuelve sus ojos, como la gran mayoría de los artistas europeos, hacia la figuración.

Francisco Cossío (1894-1970) es el ejemplo más claro de pintor relacionado con la vanguardia parisina. Llega a París en 1923 donde permanece hasta 1932. Antes de este viaje, Cossío ya había revolucionado el tradicional gusto cántabro por medio de obras relacionadas con el Ultraísmo de Gerardo Diego. En París pasa a engrosar las filas de *L'École de Paris* y realizará allí una obra de gran modernidad. A su vuelta a España su dedicación a la política y al fútbol le apartan unos años del mundo del arte, para dedicarse a partir de la década de los cuarenta a la realización de una pintura de gran belleza y lirismo en la que se acerca, siempre desde la temática figurativa, a la abstracción.

Francisco Iturrino (1864-1924), viajó a París en 1895 y a partir de 1900 alternó sus estancias en su patria y en Francia. A pesar de ser un artista vinculado estrechamente a Bilbao, por lo que a veces le vemos incluido dentro de la pintura vasca, su nacimiento en Santander justifica su inclusión dentro de nuestro estudio. Él es un

Carretero al ver influencia de Luis Quintanilla en los lienzos de Ceballos. Nos extraña que esto pudiera ser así, ya que la obra de Quintanilla de esos momentos es muy difícil que fuera conocida por Ceballos. Vid. CARRETERO REBÉS, S. y otros: *La pintura de Cantabria en la Modernidad*. Catálogo de la Exposición del mismo nombre celebrada en el Museo de Bellas Artes de Santander en enero-marzo de 1999, p. 59.

¹⁴ Montes realizará un retrato de su esposa en el que ella aparece con el libro *Romancero del Mar*, de Jesús Cancio y se ha detenido precisamente en una página en la que se aprecia un dibujo de Bernardo; asimismo, su **retrato de Rivas Cherif** es claramente novoobjetivo.

indiscutible artista vanguardista. El primero de los movimientos del siglo XX, el fauvismo, es la corriente plástica en la que se desarrolla Iturrino, íntimo amigo de Matisse, con el que viaja a Marruecos, llegando a desarrollar algunas obras de gran similitud. Asimismo a su llegada a Europa conocería de modo directo el postimpresionismo, trabajando en esta estética sus primeros años.

Santiago Ontañón (1903-1989) es el más joven de este grupo de artistas. De formación autodidacta, al igual que Quintanilla, viajó en 1920 a París, ciudad en la que permaneció hasta 1927. Allí trabaja como ilustrador de importantes revistas formándose en una estética claramente déco, a la que no estaba, como él mismo reconoce, habituado. A su vuelta a Madrid se relaciona íntimamente con los miembros de la Generación del 27, de la que llega a ser uno más. Su vinculación con la vanguardia debe apreciarse como conocedor de todo lo que se ha ido gestando en París en el primer cuarto de siglo y su asimilación y plasmación en una obra personal, tanto en el mundo de la ilustración como en el de la escenografía teatral, trabajos para los que con frecuencia Lorca recurrió a él por sus innovadores planteamientos.

Luis Quintanilla (1893-1978) es la personalidad humana más literaria de cuantas se recogen en el presente estudio. De formación autodidacta, por su vida y posterior compromiso político estuvo en contacto con cuantas manifestaciones vanguardistas se desarrollaron en su dilatada vida. Conoció y desarrolló el cubismo en su primera estancia en París (1912-15). Viajó por Alemania e Italia en la década de los veinte, cuando en ambos países se estaba produciendo movimientos vanguardistas. En su exilio en Estados Unidos conoció en primera persona los nuevos planteamientos del expresionismo abstracto, movimiento con el que no congenió. Quintanilla será un auténtico francotirador en el mundo del arte que realiza unas primeras obras cubistas, de las que no ha llegado prácticamente ninguna hasta nosotros¹⁵, para trabajar a su vuelta a España a finales de la segunda década del siglo XX en la línea del realismo social, tal y como le califica Valeriano Bozal.¹⁶ A partir de su estancia en América desarrolla una pintura muy personal de corte figurativo, pero con una fuerte carga de melancolía a través de unos planos de claro corte cezanniano.

¹⁵ Conocemos algunas referencias a través de sus memorias o de algún comentario de Manuel Azaña, como el siguiente cuando habla de la princesa Bibescu, amante de Luis Quintanilla durante un breve periodo de tiempo. “Me mostró (se refiere a la princesa Bibescu) un retrato que le ha hecho mi amigo Quintanilla. Es una charcuterie. Diríase que los miembros de la princesa después de descuartizados están recogidos en una espuerta”. AZAÑA, M.: *Diarios Completos*. Ed. Crítica. Barcelona 2000. p. 512. Asimismo en la web: www.lqart.org encontramos algunas imágenes de obras que, aunque fueron realizadas años después, muestran claras referencias a sus primeros lienzos.

¹⁶ BOZAL, V.: *El realismo plástico en España (1900-1936)*. Ed. Península. p. 165

La acotación temporal de la presente Tesis Doctoral *La pintura cántabra en París (1900-1936). Entre la tradición y la vanguardia* tiene su arranque en 1900, por ser el comienzo de un agitado y convulsionado siglo, y su fin en 1936, fecha que en Europa se prolonga hasta 1945, año en el que finaliza la Segunda Guerra Mundial, y a partir de la cual el arte será muy diferente. Después de Auschwitz, como reconoce Santos García Felguera¹⁷ nada vuelve a ser igual. Los horrores de la guerra hicieron huir a las vanguardias hacia América, que vio florecer en su territorio la obra de una serie de artistas que unirán en sus producciones el lenguaje racional y surrealista que habían desarrollado en la década anterior en Europa.

Bien es cierto que en nuestro país el período a analizar puede hacerse extensible hasta 1939, año en que finaliza nuestra contienda y que va a suponer una importante sangría de artistas que se ven obligados al exilio. Sin embargo en el caso de Cantabria, esta fecha habría que retrotraerla dos años, puesto que en agosto de 1937 Santander cae en manos de los rebeldes, circunstancia que obliga, en algunos casos, al exilio. Algunos pintores cántabros se exiliarán en primera instancia en Francia, país ansiado como meca artística y en el que alguno de ellos, caso de Rufino R. Ceballos o Eduardo Pisano, desarrollarán su obra.

Parece más coherente finalizar nuestro estudio en 1936, permitiendo de este modo recoger solamente a los artistas que se trasladaron a París motivados única y exclusivamente por el deseo de conocer las manifestaciones artísticas que en el país vecino se estaban desarrollando y no obligados por las circunstancias históricas y políticas de su patria.

Los artistas estudiados son aquellos que entre las fechas indicadas estuvieron en París, capital a la que llegaron interesados por conocer lo que allí se estaba fraguando. Todos ellos estaban, por lo tanto, deseosos de conocer de cerca la vanguardia. Pero cada individuo responde de un modo diferente después de este contacto. Algunos, como Iturrino, Blanchard, o Cossío son vanguardistas en el pleno sentido de la palabra en sus creaciones, si bien es cierto que, salvo el caso de Cossío, los otros dos apenas tuvieron relación con Cantabria, y sus obras, en esa época, poco eco tuvieron entre sus coterráneos. Otros artistas, como es el caso de Bernardo no pertenecen a la vanguardia histórica, pero sí son abanderados del arte nuevo y protagonistas de lo que podríamos considerar una vanguardia de segunda fila. Él, que engrosa las filas de la Generación del 27, generación a la que también se adscribirá Ontañón, sí que vuelve a Cantabria y allí ejerce la labor de modelo de imitación para los jóvenes artistas que se han quedado en su tierra. Quintanilla y Alvear son dos personalidades un poco diferentes. Quintanilla

¹⁷ SANTOS GARCÍA FELGUERA, M.: *El arte después de Auschwitz*. En "Historia del Artes" de Historia 16, nº 49. Madrid 1983

conoció en primera persona todas las manifestaciones vanguardistas, tanto en Francia, como en Alemania, Italia y Estados Unidos. Alvear nunca se atrevió a romper con la pintura de corte naturalista, si bien su paleta se va aclarando y los planos cromáticos, de lejano aire cezanniano, aparecen en sus lienzos para tender, por último, a una pintura más lírica y personal. Abín recibe un importante aporte de las corrientes vanguardistas que se producen en París para volver a España y a partir de la década de los cuarenta realizar una pintura de caballete de corte claramente tradicional.

Por último, comentar que con el término vanguardia hemos querido mostrar dos tipos diferentes de vanguardias. Por un lado, la vanguardia histórica en conexión con París, y por otro una vanguardia más “cotidiana”, en la que incluimos cualquier intento de modernización que suponga la superación de fórmulas académicas y tradicionales que imperaban en la España de las primeras décadas de siglo, y en este sentido es en el que debemos considerar, en mayor o menor medida a todos los artistas que estudiamos en la presente Tesis. Por otro lado la práctica totalidad de estos artistas “modernos” están muy poco estudiados, cuando no olvidados; de ahí nuestro interés en recuperarlos para, de este modo, procurar dar una visión lo más certera posible de la contribución que hicieron los pintores montañeses que viajaron a París durante las tres primeras décadas. Cuando hablamos de contribución pretendemos indicar tanto la contribución que hicieron al panorama plástico cántabro como al panorama español de este interesante período de nuestra historia del arte.

Para la realización del presente trabajo ha sido necesario:

- La aproximación biográfica a cada artista. Es esencial conocer la vida de estos creadores para poder enjuiciar y valorar su obra de un modo completo. Para ello buscamos un contacto personal, que solo fue posible, de un modo tangencial y escaso, con Santiago Ontañón, a quien pudimos conocer un año antes de su muerte, si bien su deterioro físico era ya muy acusado. Siempre que ha sido posible nos hemos puesto en contacto con familiares directos (hijos, hermanos, primos, sobrinos, etc., según el caso). Asimismo nos hemos entrevistado con amigos y conocidos, y hemos consultado - cuando existían- escritos personales: memorias, diarios, epistolarios, etc. que nos han permitido conocer la doble faceta de estos creadores, como seres humanos y como artistas. En el caso de María Blanchard, Pancho Cossío y Francisco Iturrino, sobre los que existen interesantes estudios, hemos realizado una revisión de la bibliografía existente y contemplado gran parte de sus obras para abordar su estudio. Ricardo Bernardo fue objeto de estudio en mi Memoria de Licenciatura, por lo que nos hemos limitado a aportar los nuevos datos localizados. Más tiempo le hemos dedicado a la investigación y estudio de

las figuras de César Abín, Gerardo de Alvear, Santiago Ontañón y Luis Quintanilla, puesto que adolecían de estudios.

- Para la localización, catalogación y estudio de las obras hemos visitado diferentes instituciones museísticas, tanto españolas como extranjeras, así como colecciones privadas dentro y fuera de nuestro país. Asimismo hemos procurado asistir a cuantas exposiciones se han celebrado con obra de los artistas estudiados.
- En una segunda fase del trabajo hemos comprobado en distintas bibliotecas, hemerotecas, archivos y museos la bibliografía existente.

Este trabajo es el resultado de una investigación en la que ha sido indispensable la ayuda recibida de todas aquellas personas e instituciones a las que me he dirigido en búsqueda de orientaciones o han puesto a mi disposición todo el material requerido para llevarlo a cabo. Por esta razón no puedo concluir este prolegómeno sin mostrar mis agradecimientos:

En primer lugar a José Ramón Saiz Viadero, inspirador en su día de este trabajo.

Quiero dejar constancia de mi reconocimiento a la dirección y personal de las diferentes Bibliotecas, Archivos y Museos, a quienes he recurrido y en alguna de las cuales se ha desarrollado parte de mi actividad investigadora: Biblioteca Nacional (Madrid), Biblioteca Provincial (Burgos), Biblioteca Municipal (San Sebastián), Archivo de la Guerra Civil (Salamanca), Ateneo (Madrid), Fundación Alberti (Puerto de Santa María. Cádiz), Fundación Federico García Lorca (Madrid), Fundación Pablo Iglesias (Madrid), Ateneo (Valladolid), Residencia de Estudiantes (Madrid), Archivo Histórico Militar (Madrid), Biblioteca General de Historia del Arte (Barcelona), Biblioteca de Cataluña (Barcelona), Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (Barcelona), Centro Cultural de España (Santiago de Chile), Biblioteca de la Universidad (Santiago de Chile), Casa de la Cultura (Jaén), Círculo de Bellas Artes (Madrid), Fundación Marcelino Botín (Santander), Fundación Gregorio Prieto (Valdepeñas, Ciudad Real), Fundación Díaz Caneja (Palencia), Fundación Vázquez Díaz (Huelva), Museo del Teatro (Almagro), Centro de Documentación de Artes escénicas (Sevilla), IVAM (Valencia), Museo de Arte Moderno (Barcelona), Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales (Madrid), Ministerio de Justicia (Madrid), Universidad de Kansas City (USA), Ayuntamiento de Medio Cudeyo-Solares (Cantabria), MoMA (Nueva York), Centro de Arte Georges Pompidou (París), Museo de la Ville de Paris (París), Museo de BBAA (Bruselas), Musée d'Art Moderne Petit Palais (Ginebra. Suiza), MNCARS (Madrid), Museo de Bellas Artes (Santander), Museo de Bellas Artes (Bilbao), Museo de BBAA (Córdoba), Museo de BBAA (Vitoria), Museo de San Telmo (San

Sebastián), Fine Art Museum of S. Francisco (USA), Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, Fundación Juan Negrín (Las Palmas de G.C.), Fundación José Barreiro (Oviedo), Fundación Largo Caballero (Madrid), Fundación BBVA (Madrid), Cámara de Comercio (Santander).

Ha sido crucial para la elaboración de este trabajo la acogida y facilidades dispensadas por familiares, amigos y conocidos de los artistas que se han transmitido datos biográficos y a todos aquellos particulares que pusieron a nuestra disposición la consulta de sus colecciones privadas. Especialmente a Paul Quintanilla, Joaquín Fernández Quintanilla, Ignacio Azaola, Antonio Creixell, Ana Llosa, Alfonso Orueta Ontañón, Miguel Ángel Montes, Ángel de la Hoz, Conchita Montané, José María Modinos, Blanca Jenaro McLenan, Antonina Rodrigo, José Antonio Valle Viadero.

Un emocionado recuerdo también para aquellos que ayudaron en la investigación y que desgraciadamente no podrán contemplar su finalización: María Bernardo, Ricardo Lorenzo, Jesús Alonso, Domingo I. Lastra Santos, Daniel Ganza, Luz Alvear, Fernando Chueca Goitia y Pedro Bernardo.

Agradecemos de forma muy personal la inapreciable ayuda de Josu Lauzirika, María del Mar Santillana, Javier Díez García, Pedro María Díaz Pedrosa, Julita Portal, José Manuel Renuncio, Ángel Rojo o Laura Ibáñez y el aliento constante de Jesús R. Ibáñez Conesa.

En el último momento ha sido muy importante la ayuda de Eduardo Rafael Díaz Suarez y de Yolanda Barriocanal López. Gratitud eterna al trabajo de maquetación llevado a cabo por Adolfo Tobar Izquierdo.

Por último destacar de manera especial al Dtor. D. Francisco Javier de la Plaza Santiago, director de la presente Tesis Doctoral, y al Dtor. D. Fernando Gutiérrez Baños, ponente de la Tesis, sin cuyo seguimiento, consejos y orientaciones no hubiera sido posible su realización.

II. ENCUADRE HISTÓRICO.

Durante el siglo XIX la ciudad de Santander experimentó un gran desarrollo económico, al transformarse en puerto de embarque hacia las Antillas de las harinas castellanas y en receptor de los cargamentos de azúcar. De ahí que resulte muy afectada con la pérdida colonial del noventa y ocho.

Superará esta crisis, tornándose la capital en lugar de descanso y recreo. En mil ochocientos sesenta y uno la reina Isabel II decidió hacer una visita a Santander, convirtiéndose a partir de esta fecha en la provincia de veraneo de la familia Real, que culminará con el regalo, por parte del pueblo de Santander, del Palacio de la Magdalena al rey Alfonso XIII. El palacio había sido construido entre mil novecientos ocho y mil novecientos doce por el arquitecto Riancho.

Por lo tanto, los primeros años del siglo XX transcurren plácidamente en Santander. Sin embargo cobra gran virulencia la historia a partir de la instauración de la Dictadura del general Primo de Rivera (1923-1930). La antigua provincia de Santander desde el quince de septiembre de mil novecientos veintitrés hasta el diecisiete de mayo de mil novecientos veinticinco se encuentra bajo la declaración del Estado de Guerra. Esta primera manifestación de la supresión de las garantías constitucionales, dictaminada por Primo de Rivera, supone la prohibición de los partidos políticos, el paso del poder civil a los militares y la censura previa de la prensa, como apreciamos en los periódicos del momento. *El Cantábrico*, *El Diario Montañés*, *La Atalaya* y *El Pueblo Cántabro* están supeditados a la censura militar¹⁸.

Desde la caída de Primo de Rivera hasta la constitución de la Segunda República, hay dos gobiernos diferentes: el de Berenguer y el de Aznar. Comienzan, por otro lado, a proliferar partidos políticos de todas las tendencias, que en el período anterior estaban prohibidos. Sus proclamas, reuniones y demás noticias aparecen publicadas en los periódicos del momento.

El Cantábrico era un periódico de ideología centro-izquierdista, mientras que *El Diario Montañés* era el órgano de expresión de la derecha y ultraderecha. *La Voz de Cantabria*, surgida de la unión de *El Pueblo Cántabro* y *La Atalaya*, comenzó a

¹⁸ OBREGÓN GÓMEZ, J.: *Santander 1931. De la Dictadura a la República*. Institución Cultural de Cantabria, Santander, 1978, p. 11 y siguientes.

publicarse en mil novecientos veintisiete bajo la dirección de José del Río -"Pick"-, su ideología era la propia de una derecha liberal. En "La Región" abundan notas de los partidos antimonárquicos y su atención a los temas políticos será constante a través de sus editoriales. *El faro* tuvo una breve vida como órgano de la Unión Patriótica, partido creado en apoyo de Primo de Rivera.

Torrelavega, Reinosa, Astillero, Castro Urdiales y Solares cuentan con grupos activos de republicanos. Durante la República, Radicales y Federales se acercan notoriamente creando la Casa de la Democracia en mil novecientos veintiséis¹⁹.

Durante el gobierno de Berenguer, se celebró en Torrelavega una Asamblea Republicana. En el Comité Directivo figuraban José Velarde, José Molleda, Jerónimo Ugarte o Antonio Ceballos. El tres de septiembre aparece en *El Cantábrico* el Manifiesto del Partido Republicano Radical Socialista. Durante este mes existen dos importantes actos izquierdistas, que marcan el camino inequívoco por el que marcharán juntos republicanos y socialistas. Nos estamos refiriendo, por un lado al Mitin Republicano de Torrelavega (7-19-1930), al que asisten Unamuno y Ortega y Gasset, y, por otro, a la presencia de Indalecio Prieto en un mitin celebrado en Castro Urdiales el día veintiuno.

El mes de diciembre es conflictivo en nuestro país. El levantamiento de Jaca (19-12-1930) se deja sentir en toda España. Santander, como el resto de España, estaba bajo el estado de guerra y el gobernador militar, general Bosch, había asumido todos los poderes²⁰. Hubo importantes luchas por la calle, que provocaron muertos y detenidos. Entre estos últimos figuraba el médico de Reinosa, Manuel Llano.

En las últimas semanas del gobierno Berenguer es notoria la gran actividad de los partidos monárquicos, en contraste con el silencio de republicanos y socialistas, apesadumbrados aún por el fracaso revolucionario de diciembre

Pronto se harán públicas las abstenciones a las próximas elecciones de gran número de partidos políticos, lo que provocó la caída de Berenguer. En el último período de la monarquía hubo una importante actividad republicana, centrada sobre todo en conseguir la amnistía de los presos de Jaca. Se formó el Bloque Republicano-Socialista, presidido por el doctor Madrazo.

El catorce de marzo de mil novecientos treinta y uno se forma un nuevo gobierno, presidido por Aznar que tan solo duró un mes. Con el nuevo gobierno habrá también nuevas elecciones y el

¹⁹ SAIZ VIADERO, J.R.: *Crónicas republicanas*. Puntal Libros, Santander, 1981, pp. 25-26.

²⁰ OBREGÓN GÓMEZ, J.: Op. Cit. p. 86.

P.R.R.S. se reúne en su residencia social de la calle Méndez Núñez nº 14 para preparar sus candidatos. Entre los más votados para las elecciones figuran Luis Hontañón, Mariano Lastra, Luis Carbonell, Lobato, y Macía García.

Los monárquicos reaccionan contra la ofensiva izquierdista con dos importantes mítines, efectuados en Torrelavega y Santoña. *El Diario Montañés* es el único que defiende la monarquía.

En Santander cobra fuerte eco el Manifiesto que, el doce de Febrero, redactan en Madrid tres figuras cumbre de la intelectualidad española: Gregorio Marañón, Ramón Pérez de Ayala y José Ortega y Gasset. Proponen la creación de una Agrupación al Servicio de la República (A.S.R.), cuyo primer objetivo consiste en movilizar a todos los intelectuales españoles con la intención de formar un importante número de propagandistas y defensores de la República Española.

El día ocho de Abril aparece en *La Voz de Cantabria* una reseña del Comité Central de la A.S.R., anunciando la creación, en la capital cántabra, de un Comité Provincial encargado de recoger y organizar las numerosas adhesiones que hasta el momento se habían recogido en la provincia. Transcribimos a continuación la mencionada nota:

“Ante el abrumador número de adhesiones recibidas por el Comité Central de la Agrupación al Servicio de la República de Santander y provincia, éste ha creído necesario y urgente la creación de un Comité Provincial, habiéndose encargado de esta gestión a los Señores, Luis Hontañón, médico, como delegado; D. Daniel Cameroaga, comerciante, como secretario; D. Ricardo Bernardo, pintor, como tesorero y como vocales a D. Valentín Azpilicueta, comerciante; D. Higinio González, profesor; D. Ramón Ruiz Rebollo, catedrático; D. Juan José Lastra, médico; D. Jesús Rebague, maestro; D. Alfonso de la Mora, estudiante de derecho; D. José Sánchez Murélago, ingeniero; D. Manuel Ruiz de Villa, abogado y D. José Samperio, perito aparejador. Las adhesiones se reciben en la plaza de las Navas de Tolosa, nº 2.”²¹

Esta agrupación cuenta también entre sus simpatizantes con el entonces catedrático de Lengua del Instituto Jovellanos de Gijón - Gerardo Diego- y con Antonio Machado.

Por fin, el catorce de abril se proclama la tan esperada Segunda República. En Santander se hace cargo del poder, en un primer momento, el Comité Provincial Republicano²². Pero, poco tiempo después, durante el mandato del general Sanjurjo,

²¹ *La Voz de Cantabria*, 8-4-1931.

²² El primer alcalde de Santander fue el socialista Macario Rivero, al que sustituyó el republicano federal Eleofredo García.

comenzarán los fuertes enfrentamientos. En Santander se organiza rápidamente la derecha (Pancho Cossío será el organizador de las J.O.N.S. de Cantabria).

Mil novecientos treinta y cuatro se presenta conflictivo. Cuando en octubre sube el gobierno de la derecha, de manos de la C.E.D.A., se convoca la Huelga General. Santander la secundó durante unos días en los que hubo enfrentamientos en las calles de su capital y provincia, produciéndose algunos muertos y varios heridos. Se tardó en restaurar el orden.

El dieciséis de febrero de mil novecientos treinta y seis vuelve a haber elecciones. Antes de conocerse la victoria del Frente Popular existía un ambiente de agitación y revuelta en las calles. Lo primero que concede el nuevo Gobierno es la amnistía total para todos los implicados en la Revolución de Octubre de mil novecientos treinta y cuatro, medida que no agradó a la derecha. En las elecciones del Frente Popular ganó la derecha en Santander con cinco diputados contra dos del Frente Popular.

No tardará en producirse el levantamiento militar que trajo consigo la Guerra Civil. Santander -a pesar de la gran mayoría de simpatizantes golpistas- permaneció en manos del poder republicano, hasta que el veintiséis de agosto de mil novecientos treinta y siete cayó en manos del General Dávila.

Se cierra de este modo el balance de acontecimientos históricos acaecidos durante el periodo de estudio. Nos ha parecido oportuno realizar este repaso histórico, mostrando los sucesos políticos de los últimos años, ya que esta agitación repercutirá en alguno de los artistas del estudio.

2.1. LA VIDA CULTURAL EN SANTANDER

Entre las instituciones vinculadas a la vida cultural en la capital cántabra, mencionaremos a la Exma. Diputación Provincial, encargada de la concesión de becas a los jóvenes que en la provincia prometían en el mundo del arte. Este fue el caso de María Blanchard, Ricardo Bernardo, Santiago Montes y Jesús Otero entre otros muchos.

El Palacio de la Magdalena cobró gran importancia en la vida cultural, al comenzar a impartirse en él los Cursos de la Universidad Internacional de la Magdalena (que tras la guerra se denominarán Cursos de la Universidad de Verano Menéndez Pelayo).

El Banco de Santander será un enjundioso comprador de obras de arte, poseyendo hoy unas exquisitas colecciones de pintura cántabra. Es de destacar la de Gutiérrez Solana.

Floreceían en Cantabria ciertas organizaciones que se preocupaban del ambiente artístico y cultural, organizando exposiciones, conferencias, etc. Citaremos, entre ellas, al Círculo Mercantil, la pequeña sala de Exposiciones Buick, la Casa del Pueblo de Santander, El Ateneo Popular de Santander y el Cine Club Obrero de Santander, o la Biblioteca Popular de Torrelavega.

Hay que reseñar también la Biblioteca Menéndez Pelayo y la Biblioteca Municipal, que forman un conjunto arquitectónico neobarroco clasicista, proyectado por el arquitecto Leonardo Rucabado en la segunda década del siglo XX.

En el edificio de la Biblioteca Municipal se encuentra enclavado el Museo Municipal de Bellas Artes, que actualmente es el MAS (Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria). Creado en mil novecientos nueve, fue remodelado en mil novecientos cuarenta y ocho, adquiriendo casi por completo el aspecto que hoy posee. El museo posee obra de todos los artistas estudiados. En mil novecientos veinte se improvisan clases en el Museo, en las que comienzan a formarse algunos pintores de la primera generación del siglo XX.

La "Revista de Santander" se encargó de difundir la cultura y el arte en los años treinta, debido a que "Carmen" y "Lola" no tuvieron demasiada trascendencia. No obstante, recordemos la importancia de Gerardo Diego, que ejerció el papel de impulsor de la Generación del 27, a la que pertenecen un importante número de los artistas estudiados. Junto a Vicente Huidobro y Juan Larrea fue el padre del Creacionismo que pretendía romper con la poesía y el arte anterior a la Guerra del 14.

Hemos dejado conscientemente para el final la referencia al Ateneo santanderino, el mayor catalizador artístico durante el período estudiado.

El catorce de Marzo de mil novecientos veintiuno se celebra la sesión inaugural del nuevo Ateneo (creado en mil novecientos catorce), situado en la Plaza Porticada. Allí se celebran recitales, conferencias, exposiciones y actos varios de marcado interés cultural. En sus paredes colgaron cuadros todos los artistas estudiados, excepto Santiago Ontañón y Luis Quintanilla. Debemos destacar la figura de Gerardo de Alvear, que dirigió la Sección de Artes Plásticas, tal y como se recoge en su biografía²³.

Eran de todos conocidas las tertulias que allí se celebraban. José Simón Cabarga, en su Historia del Ateneo de Santander, recuerda la tertulia que se celebraba en torno al pintor Ricardo Bernardo. En torno suyo se reunían, en otro extremo del mismo salón, Laureano Miranda, Luis Corona, Pío Muriedas ; el poeta Jesús

²³ SIMÓN CABARGA, J.: Historia del Ateneo de Santander. Editora Nacional, Madrid, 1933.

Cancio en sus frecuentes escapadas de Comillas, José Samperio Jaúregui y otro aficionados al arte, a quienes todas las audacias estéticas le eran familiares y que creían en Ricardo como en el posible monarca de la pintura montañesa.

Conviene también hablar de la importancia que tuvo para alguno de los artistas estudiados, la vecina ciudad de Bilbao, importante como núcleo artístico en las primeras décadas del siglo XX. La Asociación de Artistas Vascos creada en 1911 mantuvo una actividad renovadora en la capital vasca²⁴. En ella expuso en 1915 Iturrino y años más tarde Ricardo Bernardo. Asimismo la creación en 1924 del Museo de Arte Moderno supuso la consecución de un objetivo de la Asociación. Recordemos que el museo compró obra de Bernardo, Alvear, María Blanchard, Iturrino y Pancho Cossío.

Por lo que respecta al tipo de público que asistía a las distintas manifestaciones artísticas que se desarrollaban en Santander, podemos decir que existían dos grupos claramente definidos, con perspectivas diametralmente opuestas. El primero de ellos, aferrado al tradicionalismo, buscaba en el Arte la plasmación de unas raíces que, arrancando de las ideas de Menéndez Pelayo y de la literatura perediana, valora, ante todo, "la tierra". Este grupo recibió con júbilo al Bernardo de la primera década del siglo, considerándole "el Pereda del lienzo" y viendo en él al posible caudillo de una pintura única y exclusivamente montañesa. Este mismo público no comprende las obras que Luis Quintanilla expuso a su vuelta de París.

Antagónicos a este arquetipo, anquilosado en las ideas de los novecentistas, se encontraba un grupo de jóvenes intelectuales que, lejos de circunscribirse a su provincia, buscaban aires nuevos y renovadores en todos los campos, como Víctor de la Serna, Gabino Teira, Laureano Miranda, Jesús Cancio, Pedro Lorenzo, José Velarde, Luis Corona y Pío Muriedas, entre otros.

Más no eran ellos los detentadores del poder económico. Era el otro grupo, burguesía media y alta, el poseedor del resorte económico.

2.2. LA PINTURA MONTAÑESA.

En el último cuarto del siglo XIX se formó una importante escuela de paisaje, cuyos representantes se adscriben al realismo más estricto o al impresionismo imperante en Europa.

Los paisajistas realistas gozaron de adeptos en Santander. Podemos señalar como sus características más importantes: el

²⁴ Vid.: MUR, Pilar: *La Asociación de Artistas Vascos*, Bilbao, 1986.

contacto directo con la naturaleza, la detallada descripción formal, colorista y lumínica y la despersonalización, en favor de un paisaje puro, desprovisto de toda anécdota.

Tuvo gran importancia para el paisajismo santanderino la figura del belga Carlos de Haes (1829-1898) -presentador del paisaje como protagonista único de la obra pictórica- ya que fue el encargado de transmitir el paisajismo realista a sus discípulos de la Escuela de San Fernando. Reaccionó también contra el romanticismo trasnochado que imperaba en los cuadros de ambiente histórico-medieval que gustaban en el momento.

En Santander se desarrolló todo un movimiento literario y pictórico costumbrista, basado en la descripción realista externa del paisaje y humana; se agrupa en torno a Pereda. Su base ideológica y social está en manos de la burguesía tradicional²⁵.

Todo esto provocó un intento de creación de una escuela de paisajistas y pintores montañeses de clara inspiración en la vecina Escuela Vasca. Pero esta intención no llegó a buen término porque Santander no poseía una entidad étnica y racial como el País Vasco y tampoco existía un interés por parte de los pintores, ya que no se formaron juntos, no realizaron una pareja evolución artística y no les unieron lazos de amistad.

José Simón Cabarga habla de “Pintores de Cámara del Círculo Perediano” y Fernando Zamanillo de “Pintores Menores”; estos son Avendaño, Pérez del Camino, Polanco y Campuzano. Su pintura es anecdótica, vehículo de expresión de ideas más literarias y folklóricas que plásticas.

En el siglo XX los artistas cántabros, como reconoce Salvador Carretero,²⁶ no tenían en su tierra un espacio apropiado para su formación plástica. Por este motivo se vieron obligados a emigrar sobre todo a Madrid para iniciar allí su formación académica. La consecución de una Beca o Bolsa de ampliación de estudios les abrirá la puerta a París o Italia principalmente. Desde París viajarán a otros países para conocer qué se fragua en Bélgica o Alemania.

Este camino hacia la formación cosmopolita de los artistas cántabros es evidente en todos los recogidos en la presente Tesis Doctoral, puesto que todos ellos se formaron en París y algunos viajaron a otros centros: Iturrino y Cossío a Bélgica, María Blanchard a Bélgica e Inglaterra, Quintanilla a Bélgica, Holanda, Alemania e Italia, Alvear a Italia.

²⁵ ZAMANILLO, F.: *Museo de Bellas Artes de Santander*, Librería Estudio, Santander, 1981.

²⁶ CARRETERO REVES, Salvador: *La transformación cosmopolita del artista cántabro en el siglo XX*. En “Actas del II Encuentro de Historia de Cantabria, Santander 2005, p. 338.

Pero esta brecha abierta hacia la formación cosmopolita y moderna de los pintores cántabros ya se había abierto a finales del siglo XIX. Recordemos a tal efecto a Agustín Riancho que se había formado en el último cuarto del siglo XIX en Bélgica. A su lado debemos de situar a Rogelio de Egusquiza, el único artista cántabro de claro corte postromántico y simbolista. También a finales del XIX parte para Bélgica Francisco Iturrino, aunque no sabe que en aquella ciudad decidirá dedicarse a la pintura como único modo de vida. Recordemos también a su amigo José Cabrero Mons que viaja a París en busca de la modernidad. Aunque fue mecenas de artistas, pronto abandonó su interés por dedicarse a la pintura.

En las primeras décadas del XX, mientras Santander sigue aferrado a la tradición decimonónica y a una plástica con soporte literario, buscando la creación de una escuela montañesa, todos los artistas del presente estudio -a excepción de Iturrino- parten en primer lugar a Madrid, para dirigirse después a París.

La personalidad más rompedora y moderna es María Blanchard que trabaja en París antes de la Primera Guerra Mundial. En esta misma línea debemos mencionar a Luis Quintanilla, cuya autodidacta formación se lleva a cabo en primera instancia en el París prebélico de la mano de Juan Gris, amigo de María Blanchard.

En la segunda década se formarán el resto de los artistas estudiados, aunque solo dos volverá a Santander: Bernardo y Alvear, aunque este con intermitencias y por poco tiempo. Así que es Ricardo Bernardo el único artista que, tras conocer los rigores vanguardistas que se desarrollan en París, asimiladas las nuevas experiencias, resida en Cantabria, convirtiéndose, por tanto, en faro de las nuevas generaciones de artistas plásticos.

Tras la Guerra Civil, el relevo de Bernardo lo tomará Pancho Cossío, una de las personalidades más modernas del presente estudio.

III. ESTUDIO BIOGRÁFICO

3.1. CÉSAR JENARO ABÍN (1892-1974)



*“Al volverte más humano, hazte mejor humano,
a la vez más fuerte y más bueno,
más sencillo y más comprensivo de cuanto te rodea.
Y tu arte fundado así en mayor energía, en más amor e indulgencia,
será vigoroso, piadoso y bueno.
Tal es el secreto de los maestros:
Vibrar, vibrar siempre”.*

(Final de la conferencia “La pintura y sus alrededores”,
impartida por César Abín el 19 de septiembre de 1958)

3.1.1. APRENDIZAJE Y PRIMERAS EXPOSICIONES (1907-1924)

César Jenaro Abín, más conocido como César Abín, vino al mundo el 12 de Septiembre de 1892 en el pueblo cántabro de Cabezón de la Sal. Era hijo del sobrestante de carreteras Leandro Jenaro, natural de Almadén (Ciudad Real) y de Teresa Abín García, natural de Cabezón de la Sal.

Según el propio Abín ya desde muy niño sintió inclinación por el dibujo y la pintura. Recibió sus primeras lecciones de dibujo “de un sabio religioso de nacionalidad suiza, cuya pintura, de formación francesa, era de un gusto extraordinario²⁷”. Después vendrían los veranos con María Blanchard, cuando la pintora frecuentaba la casa de su prima Matilde de la Torre en Cabezón.

Interesados por los dotes artísticos que muestra César de niño, sus padres deciden enviarle a Madrid para que estudie en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ingresará en septiembre de 1907 y allí estudia con Emilio Sala y Muñoz Degrain, entre otros. Abín recordaba la predilección que Muñoz Degrain sentía por él, apreciación que se constata de un modo palpable en el hecho de que el maestro colgara en la clase de Paisaje, para que sirviera de modelo a los alumnos, uno de los estudios al óleo -que representaba a un segoviano- realizado por su joven discípulo²⁸.

El verano de 1908 fue de gran interés para el pintor. María Blanchard, a pesar de que su padre había fallecido cuatro años antes, pasa el verano con su familia en el pueblo paterno (Cabezón de la Sal). María, que cuenta entonces 27 años, acaba de ganar ese mismo año la Tercera Medalla de Pintura en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid y se convierte en la profesora particular de un Abín adolescente. César será el único discípulo conocido hasta el momento -junto con Jacqueline Rivière en Francia- de María Blanchard. Las enseñanzas de la pintora fueron de gran utilidad para el artista. De esta época es el pequeño lienzo, **Cabeza de mujer con mantilla**, que María regaló a César y a través del que apreciamos las enseñanzas recibidas por sus maestros. Ocho años después Abín pinta el soberbio retrato de **D. Fernando Gutiérrez Cueto**, tío paterno de María Blanchard.

²⁷ Dato sacado de una autobiografía de Abín, publicada íntegramente por GONZÁLEZ FUENTES, J.A.: *Abín se cuenta*, en la revista “Trasdós”, nº 1, Santander 1999, p. 108

²⁸ Ibidem.

Abín coincidió en la Academia de San Fernando con los pintores José Gutiérrez-Solana y Gerardo de Alvear²⁹. Sus estudios allí, según el propio Abín, fueron muy bien aprovechados, como lo atestiguan los premios extraordinarios de dibujo del Antiguo y Ropajes y Dibujo del natural, estudios impartidos por don José Garnelo y Alda y don José Moreno Carbonero, conseguidos por el pintor en 1909 y 1910. Estos premios suponían dinero y la consecución de la matrícula de Honor³⁰.

Concluidos sus estudios decidió continuar formándose en el taller de algún pintor famoso. Primero pensó en Benedito y Sorolla, pero al no encontrarse ninguno de estos dos pintores en Madrid, acabó en el estudio de Chicharro, con el que estudió durante un año.

Mil novecientos quince es el año en el que realiza su primera exposición individual; lo hace en enero en el Ateneo de Santander, donde cuelga un total de 16 obras, de las que destacan los paisajes, aunque hay también retratos, y la obra **Virgilio y Dante**, a la que él califica de “fantasía decorativa sobre un paisaje de la Divina Comedia”. Fue bien recogida en la prensa del momento, en la que leemos comentarios como este: “Se descubre en sus obras verdaderos alientos y una no pequeña influencia de esa orgía del color a la que parecen inclinarse los pintores modernistas³¹”.

Existe una carta manuscrita de Concha Espina dirigida a Abín a través de la que apreciamos el interés que la escritora se toma por el joven pintor. Posiblemente los comentarios de ella hagan alusión al intento de conseguir una nueva pensión para continuar en Madrid, que en ese momento le fue denegada.

“Mi estimado amigo: Tuvimos poca suerte en nuestras esperanzas pues los Sres. del Jurado, a excepción de Menéndez Pidal, se negaron en absoluto a la revisión que dicen ya no volverá a repetirse en años sucesivos. Los siento muy de veras.

Y otra vez avíseme primero pues, ya que no otra cosa, estoy segura de conseguir que la admitan a V. un cuadro y tendré mucho gusto en facilitárselo. No se desanime por este contratiempo que es insignificante para lo que suponen las esperanzas de un buen artista. Todos hemos sufrido y luchado en el silencio antes de conseguir algo positivo³².”

De esta amistad entre la escritora y el joven pintor surge la colaboración para el libro *El amor de las estrellas (Mujeres del*

²⁹ SAIZ VIADERO, J.R.: *César Abín, en el Diccionario de Ilustradores gráficos de Cantabria*. En “Viñetas de ayer y hoy”, nº 2. Santander 2001, p. 19

³⁰ GONZÁLEZ FUENTES, J.A.: Op. Cit. P. 108

³¹ S.F.: *La exposición de Abín*. En “El diario montañés”, 16-1-1915

³² Carta de Concha Espina a César Abín de 20 de abril de 1915

Quijote)³³, que le había sido encargado a Concha Espina por la Junta del Centenario de Santander.

Durante el verano de ese mismo año realiza en Cabezón de la Sal una exposición de caricaturas de personas del lugar; estas caricaturas se acompañaban de semblanzas escritas por Fernando Cueto, tío de María Blanchard, Matilde de la Torre³⁴ y Concha Espina³⁵.

Será precisamente Fernando Cueto junto con otros amigos quien le anime a continuar con su trabajo como caricaturista. Fue entonces, como él mismo reconocerá, cuando Abín, que tenía prisa por independizarse y creyendo que este sería el medio más sencillo se dedicó a realizar caricaturas de personajes famosos de la época³⁶, con las que realizó una exposición en el Salón Lacoste en Madrid al año siguiente.

En esta ocasión son un total de 27 caricaturas las que se exhiben en el Salón Lacoste. Por lo tanto vemos ya muy pronta, en el artista, la inclinación al expresionismo, convertido en su mano en inteligente caricatura, que tantos elogios le supuso dentro y fuera de su patria. Entre los retratados hay hombres de la aristocracia -como el Duque de Osuna, Vizconde de Amaya, Conde de Franco, o el Conde de la Mortera-, escritores -como Ramón Gómez de la Serna, o Valle Inclán-, pintores -como Beltrán Masés, Néstor, Romero de Torres o Penagos- y otras conocidas personalidades.

Referente a su estancia en Madrid merece la pena que le recordemos como uno de los contertulios del mítico cenáculo sabatino de Pombo. El mismo pintor recordaba³⁷ cómo al leer en 1916 en Santander uno de los primeros artículos de Ramón Gómez de la Serna en la revista “Por esos mundos” se interesó enseguida por la personalidad del escritor. Nada más llegar a Madrid y sabiendo donde encontrarle, sin que este lo supiera, le hizo una caricatura que expuso en el salón Lacoste. Al verla, Gómez de la Serna le envió una carta invitándole a que fuera a verle y presentarle a sus amigos. De este modo surgió su relación con la Cripta de Pombo. Su asiduidad a la famosa tertulia de los sábados generó una serie de caricaturas, publicadas por Ramón Gómez de la Serna en su libro *Pombo*³⁸ de 1918. El escritor le define así: “Abín es un pajarito, un pajarito listo y

³³ Este libro volvería a editarse en 1930, si bien en esta ocasión las ilustraciones fueron de Santiago Ontañón.

³⁴ Abín ilustró la portada de la primera novela de Matilde de la Torre y de ella pintó un “hermoso retrato al óleo del que ella se sentía muy orgullosa y desde el cual acogía bajo una elegante sombrilla roja a sus visitas en el recibidor de la casa” (CALDERÓN, Carmen: *Matilde de la Torre y su época*. Ed. Tantín, Santander 1984, p 28)

³⁵ SAIZ VIADERO, J.R.: Op. Cit. p. 19

³⁶ GONZÁLEZ FUENTES, J. A.: Op. Cit. p. 108

³⁷ GONZÁLEZ FUENTES, J.A. Op. Cit. p. 108-109

³⁸ GÓMEZ DE LA SERNA, R.: Op. Cit. pp. 74-75

de ojillos perspicaces, por lo que quizá él ama el paisaje más que ningún otro género. Abín, además, ha sido nuestro caricaturista y nos miraba buscándonos la línea aguda de nuestro rostro. Abín hubiera deseado quedarse siempre entre nosotros, volviendo todos los sábados al nido de Pombo, pero una y otra vez le tiran de la cuerda desde Cabezón de la Sal y no tiene más remedio que irse³⁹”.

En 1917 expone en Madrid en el III Salón de Humoristas de Madrid. A pesar de ser prácticamente un desconocido cosechó una crítica muy halagüeña.

Durante esta primera estancia en Madrid realizó caricaturas para “La Tribuna”, periódico de Canovas Cervantes. Claro ejemplo de esta etapa es la caricatura de *Rafael Cansinos-Asséns*⁴⁰, al que representa con el Talmud en las manos y el candelabro de siete brazos detrás, indicando que Cansinos era judío. En estos momentos conoció a Picasso, con el que se relacionaría más tarde en París. Tal vez el lugar fuera Pombo; no lo sabemos con seguridad, puesto que el propio Abín no lo recordaba. Lo cierto es que hacia 1917 Picasso visita Madrid, con el motivo del estreno de los Ballets Rusos y de su decorado para el ballet “Parade”.

En Mayo de 1919 expone en el Ateneo de Madrid una quincena de obras. En esta ocasión son paisajes y una figura de niño, a la que titula **Pulgarcillo**. El conocido crítico Francisco Alcántara dirá de esta exposición: “Este Abín es ya totalmente cántabro. El verdor de la berza siempre húmeda en los prados y en los bosques, un género de luminosidad fría, diluida en los espacios (...) constituyen la suprema dificultad del paisajista”⁴¹

La penetrante mirada de Gómez de la Serna y, sin duda, los comentarios del propio Abín hablan del interés del pintor por la captación del paisaje, género pictórico que le interesó a lo largo de toda su vida. Claro ejemplo de este interés fue su exposición de paisajes en el Ateneo de Santander en 1921. Expone del 7 al 21 de Junio y entre los títulos encontramos algunos plenos de lirismo, como **Canto al viejo tronco**, **Del país de Midas**, **Opulencia** o **Arcadia Invernal**. El catálogo de esta exposición incorpora parte del texto crítico de Francisco Alcántara, publicado en “El Sol” en 1919 con motivo de su exposición de paisajes en el Ateneo madrileño. No debe de extrañarnos, puesto que algunos de los lienzos que se cuelgan en Santander ya se había mostrado en el Ateneo madrileño.

Sin duda su fama como caricaturista le lleva a realizar en 1923 dos litografías de **Los médicos de San Carlos de Madrid**, hospital

³⁹ GÓMEZ DE LA SERNA, R.: Op. Cit. pp. 168-169

⁴⁰ Rafael Cansinos-Asséns es uno más de los asiduos a Pombo, a pesar de que no apareciera muchas noches, como dice en su libro Ramón Gómez de la Serna (pp. 101-103)

⁴¹ ALCÁNTARA, Francisco: *Los paisajes de César J. Abín en el Ateneo*. Catálogos ilustrados. “El Sol”, 16-5-1919

al que los estudiantes de Bellas Artes de Madrid acudían para aprender anatomía. Son unas divertidas caricaturas colectivas que muestran a los médicos del hospital madrileño, algunos de ellos con elementos que indican claramente su especialidad. Las litografías fueron realizadas en la sociedad Mateu, artes gráficas e industriales del libro, sita en el Paseo del Prado, 34, tal y como lo atestigua una nota del 28 de abril de 1923 gracias a la que comprobamos que en esa fecha Abín les entregó doscientas diez pesetas “a cuenta de las 310, importe de los 500 ejemplares del segundo cuadro de médicos de San Carlos”. Con esa misma fecha la Librería “Fernando Fe”, librería incorporada a la Sociedad Mateu, situada en el nº 15 de la madrileña Puerta del Sol le liquidaba a su favor 95 pesetas con 55 céntimos por 39 láminas de la primera tirada de Médicos de San Carlos. De ambas notas deducimos que Mateu se encargaba de realizar las litografías, que a su vez se vendían en la librería “Fernando Fe”, que se quedaba con el 30% de las ventas. El negocio no era malo para Abín, puesto que de la venta de 500 litografías le quedaban algo menos de mil pesetas.

Pero estos últimos años no son buenos para Abín, como indica Saiz Viadero⁴² y el propio pintor⁴³; a pesar de que volvió a exponer en Madrid en 1922 y que los resultados no fueron malos, se indispuso con el crítico José Francés, por lo que tomó la firme resolución de partir para París.

3.1.2. ESTANCIA EN PARÍS (1924-1939)

Con 31 años cumplidos, César Abín se plantea lo que ya hicieron muchos otros antes que él: ir a la meca del arte, París. Un importante número de santanderinos ya habían intentado la aventura francesa. Ya habían ido en París Iturrino, Cabrero Mons, María Blanchard, Luis Quintanilla, Santiago Ontañón, Ricardo Bernardo, Alegre, Cossío o Gerardo Alvear.

Parte en enero de 1924 y él mismo dirá “Llegué allá sin recomendación para nadie y no sabiendo que rumbo tomar, pues con medios no muy boyantes tuve miedo a una larga e incierta bohemia pictórica y pensé en la caricatura como medio quizá más rápido de lograr algo práctico y decidí quemar mis pesetas, yendo a los teatros más conocidos y logrando reunir así (pues de otra manera era imposible) una buena colección de caricaturas (en esta ocasión las de las más famosas vedettes de París de uno y otro sexo⁴⁴”.

⁴² SAIZ VIADERO, J.R.: Op. Cit. p. 20

⁴³ GONZÁLEZ FUENTES, J.A.: Op. Cit. p. 111

⁴⁴ Ibidem.

Poco tiempo después de su partida se produce la muerte de su padre -el cuatro de febrero de 1924- que le produjo una gran tristeza.

En un primer momento la vida en París fue dura. Por eso, como él mismo reconocía, al verse solo en la capital francesa, a los pocos meses de llegar, decidió visitar a su maestra y amiga, María Blanchard, que se encontraba ya definitivamente afincada en París. María recibió con gran cariño a su antiguo discípulo, interesándose por su trabajo, e instándole a continuar con sus dibujos y caricaturas. María Blanchard le presentó a su amigo André Lhote, “quien encantado con mis dibujos me presentó a los dueños de las galerías “Manuel Frères”, quienes me hicieron una exposición en el Foyer del Teatre des Nouveautés, en los grandes boulevares⁴⁵”.

En su pequeña autobiografía comentaba también Abín como alguien, cuyo nombre no recordaba, a quien había conocido en un restaurante le dio una carta de presentación para un redactor de “L’Intransigeant”⁴⁶. En este prestigioso periódico al ver sus caricaturas le ofrecieron trabajo; a partir de 1931 su colaboración fue asidua en la página “Des lettres”, dirigida por E. Zavier y en “Des Arts”, dirigida por Maurice Raynal. Para “L’Intransigeant” realizó Abín caricaturas de los escritores, pintores y escultores más destacados del panorama artístico francés.

Alternó sus trabajos en este periódico con la realización de caricaturas para “Petit Parisien”, “Le Journal”, y “L’Aurore”, o de revistas como “Noir et Blanc” o “Cine Miroir”, de la que conservaba un carnet sin fecha, que le acreditaba como dibujante. Los dibujos de esta revista son retratos a tinta y color; debido a la estilización y grafía de las líneas son verdaderas caricaturas.

Está claro que Abín llega a ocupar un importante puesto en París, como lo atestigua el hecho de haber retratado en estos años a las más altas personalidades del mundo artístico: escritores, pintores, marchantes y críticos. De ellos realiza exquisitas y originales caricaturas, publicadas sobre todo en “L’Intransigeant”. Estos retratos cosecharon un gran éxito al exhibirse en el Salón de Humoristas de París, de ahí que en 1932 fueran editados en París bajo el título: “*Retratos de artistas, críticos de arte y marchands*”; el prólogo de esta edición corrió a cargo de Maurice Raynal. El último párrafo de este prólogo habla por sí mismo de estos retratos: “César Abín ha compuesto aquí varias pequeñas obras maestras que contarán mucho más para la historia del arte que todos los retratos pintados que uno haya podido sacar de sus modelos, que todos los retratos, digo y sin duda que todos los artículos”.

El título original de la publicación en francés es “*Leurs figures. 56 portraits d’Artistes, Critiques et Marchands*”

⁴⁵ GONZÁLEZ FUENTES, J.A.: Op. Cit. p. 111

⁴⁶ Ibidem

d'aujourd'hui avec un commentaire de Maurice Raynal". Esta obra constituye un documento esencial para conocer el ambiente artístico del París del primer tercio de siglo. Estos retratos son caricaturas de trazo firme y seguro, en los que el pintor capta no solamente el parecido físico de los retratados -que es innegable- sino que ha logrado captar los elementos del estilo o personalidad de los personajes desde la óptica de un fino e inteligente humorista. Esta obra sirve por sí sola para consagrar a cualquier artista. Por estas páginas desfilan sus amigos cántabros, Pancho Cossío y María Blanchard, su maestra -de la que conocemos su físico, casi única y exclusivamente, por este retrato y alguna fotografía más o menos de esta época-. Pero también están pintores, como Picasso, Matisse, Miró, Gargallo, Legar, Delina, De rain, Lote, Breque, Doy, o Chagalla. Entre los críticos George Valdemar, Jean Caso o Triáde entre otros; y entre los marchantes retratados Veréis, Kahnweiler, Berta Weil, Vollard o los Rosemberg⁴⁷.

En una carta dirigida por María Blanchard a Jean Delgouffre en 1925 dirá sobre esta caricatura: "Mon ami l'espagnol a fait ma caricature que je vous offre mais ne dites rien à Flausch car je ne peux pas demander à mon ami deux à l'œil et celle de Flausch il demande soixante quinze francs..."⁴⁸

Dos años después, en 1934, realiza las ilustraciones de un libro de Denöel y Steele que fue ilustrado conjuntamente por Picasso, y Carlo Rim, como aparecía escrito en su portada⁴⁹.

Pero un cambio de dirección en "L'Intransigeant", que supuso la llegada de Louis Dreyffus, hizo que Abín, junto a otros redactores y colaboradores del mismo, dejase el periódico. Poco a poco fue abandonando la caricatura, porque sentía tremendamente no poder dedicarse a pintar, que siempre consideró su verdadera vocación; la caricatura, era para él era un modo fácil y rápido de conseguir dinero. En París hizo algún retrato que consiguió vender a coleccionistas adinerados.

Por fin en 1938 consigue un importante encargo que le supuso el reconocimiento como pintor, un destacado ingreso de dinero y el encargo de nuevos trabajos. Nos estamos refiriendo a la decoración del Restaurante Mir, situado en Faubourg Montmartre.

Desgraciadamente el restaurante sufrió un incendio y estas pinturas se perdieron. Pero Abín recordaba cómo fueron ensalzadas por el fresquista José María Sert y cómo este trabajo le sirvió para conseguir nuevos encargos, como la decoración de dos salas para la

⁴⁷ En 1973 la Institución Cultural de Cantabria y el Instituto de Arte Juan de Herrera realizaron una edición facsimilar de esta obra, prologada por Manuel Pereda de la Reguera, gran amigo de César Abín.

⁴⁸ CAFFIN MADAULE, L.: Op. Cit. p.34

⁴⁹ SAIZ VIADERO, J.R.: Op. Cit. Np 26

Plaza de la Bolsa y también en Marsella. Económicamente fueron estos sus mejores años. Un año después de terminar este trabajo vuelve a España. Desgraciadamente el ambiente prebélico de la Segunda Guerra Mundial, que, según él, se veía venir, le obligaron a abandonar París y retornar a su país.

Abín en estos 15 años que permanece en París conoció y se relacionó con un importante número de artistas y hombres del mundo cultural -como lo atestiguan sus retratos-, pero especialmente su amistad fue estrecha con María Blanchard, una Blanchard que había vuelto a la figuración y que pasará una honda crisis espiritual, que tal vez influya en nuestro pintor, puesto que Abín fue a Francia como ateo y volvió convertido en un férreo creyente.

3.1.3. REGRESO A ESPAÑA: MADRID Y SANTANDER (1939-1974)

Al finalizar la Guerra Civil española, pero, sin duda, motivado por el estallido de la Guerra Mundial, César Abín vuelve a su país, comenzando a trabajar como dibujante del diario “Informaciones”. Este dato queda atestiguado gracias a un carnet de artista-dibujante de este diario, que nos demuestra que comenzó a trabajar el 20 de Noviembre de 1939.

Para “Informaciones” realiza cientos de caricaturas, muchas de ellas dobles o múltiples. Entre los innumerables personajes retratados citaremos a Gerardo Diego, Luca de Tena, Sánchez Mazas, Edgar Neville, Valentín Zubiaurre, Gutiérrez Solana, Pepe Isbert, Regino Sainz de la Maza, Josefine Baker, o Raquel Meller.

Su trabajo era bien considerado y sus caricaturas apreciadas, como constatamos a través de su correspondencia con alguno de los retratados. A modo de ejemplo citaremos una carta de la actriz Niní Montiam que le felicita personalmente por la caricatura que le ha hecho⁵⁰.

En 1943 el Ayuntamiento de Santander adquiere para el Museo Municipal el lienzo titulado *Sol en la Losa*, por el que paga la cantidad de dos mil quinientas pesetas.

El 24 de octubre de 1946 se inaugura su exposición en el Ateneo de Santander, después de más de 20 años de ausencia en exposiciones. Son catorce óleos de paisajes, en algunos de cuyos títulos late el recuerdo de Francia, como *Sous bois*. Abín siempre fue un apasionado del paisaje, que para él suponía una fiesta para la vista. Al verano siguiente vuelve a exponer en el Ateneo; la muestra se inauguró el 1 de agosto. En esta ocasión son una docena de

⁵⁰ Carta de Niní Montiam dirigida a Abín con fecha 23-12-1941

paisajes, dos naturalezas muertas y tres retratos. Y como en la exposición anterior José Simón Cabarga realiza una crónica de la misma⁵¹. En cuanto a los retratos expuestos dirá Simón Cabarga: “En los tres retratos presentados pudiéramos decir otro tanto que de los paisajes. Abín ha tomado de los modelos todo lo que es sustancialmente plástico, todo lo que es susceptible de ser relatado por el color, dibujando más con el pincel que con el lápiz o carboncillo⁵²”.

De nuevo, en febrero -del 6 al 16- de 1949 vuelve a exponer. En esta ocasión es en la Biblioteca de Torrelavega. El catálogo, presentado con un hermoso texto de Julio Maruri, muestra doce paisajes -varios de los cuales ya se habían expuesto en Santander-, los retratos de sus sobrinos y el de D. Manuel Barquín, alcalde de Torrelavega. Maruri hace especial hincapié en el espíritu lírico de César Abín, que se manifiesta especialmente en sus paisajes. “César Abín, siendo pintor, igual hubiera podido ser poeta, o curioso pensador de las cosas o filósofo de profunda espiritualidad. Su gran intuición le trae y le lleva por diversos caminos, obligándole a gustar de la esencia de los paisajes de las artes y de las almas; enseñanzas que el revierte después en sus lienzos, en los cuales tan altamente brilla la elegancia del corazón”.

Dos años después, en agosto de 1951, expone en la Sala Proel. El catálogo, con varias fotografías de las obras, está prologado por José Hierro y muestra retratos y paisajes, si bien en esta ocasión los protagonistas son los retratos, entre los que figuran: **Joven dama andaluza, M^a Teresa de Huidobro, Sra. de Ecurra, Sra. de Palacios, Antonio San Celedonio, Felipe Arche, Sra. de Palacios**, etc. A pesar de que había realizado desde su vuelta algunas exposiciones, tal y como indica Hierro, aún no era un pintor conocido en Santander. Esta exposición fue muy visitada. Conservaba el artista unos programas con anotaciones hechas por el pintor Luzuriaga; alababa “la finura, el color, el ritmo y la “profundidad” de estos magníficos retratos”.

En 1952 viaja a Jaén, para realizar unos murales, encargados por el gobernador civil de esta provincia, Felipe Arche, amigo de la familia. Los murales estaban destinados a la sede de Sindicatos, actual Casa de la Cultura. Fueron tres murales, cuyos títulos eran **Batalla de Bailén, Batalla de las Navas de Tolosa y Epopeya del Suntuario**. Aprovechando esta estancia expuso en los Salones de la Sociedad Económica de Amigos del País del 4 al 12 de julio, un total de once obras entre las que se encuentran tres retratos y ocho paisajes, algunos de ellos realizados durante esta estancia en el sur,

⁵¹ SIMÓN CABARGA, J.: *La exposición Abín en el Ateneo*. “Alerta”, 29-8-1946; SIMÓN CABARGA, J.: *César Abín, en el Ateneo*. “Alerta”, 5-8-1947

⁵² Ibidem

como **Sol sobre el Generalife**, **Bosque de la Alambra**, **Sol en la Alambra**, **Vista de Jaén** y **Barrio de Cazorla**.

En mayo de 1953 vuelve a exponer, en esta ocasión en la Galería Sur, parte de los óleos que había expuesto en Jaén⁵³.

En la navidad del año siguiente -1953- el nombre de Abín aparece citado en una breve publicación que la Sala Delta de Santander utiliza como felicitación navideña. Nos estamos refiriendo al texto de José Hierro titulado “Artistas montañeses”. Sobre Abín dice: “Cuatro pintores, con características propias, inician su carrera artística en el primer cuarto de siglo. Su arte aspira a la ponderación, al equilibrio: Abín, Alvear, Flavio San Román y Espinosa. Los dos primeros alternan el paisaje con el retrato. Su versión de la Naturaleza que ven sus ojos -Abín eligiendo los juegos de la luz sobre las copas de los árboles, Alvear reflejando el milagro cambiante de la bahía- no tienen apenas contacto con el paisaje de Riancho o Casimiro”.

En 1956 expone en la Galería Sur óleos y gouaches. Junto a sus paisajes muestra una serie de dibujos irónicos, de entre los merece ser destacado **Five o'clock tea**, que había conseguido elogiosa crítica en el Salón de Humoristas de Madrid. Sobre esta obra había dicho Federico Galindo: “... Seguiremos el orden del catálogo. Da la casualidad que lo encabeza Abín. Buena entrada para nuestra rápida crítica, ya que se nos antoja que la única obra (*Five O'clock tea*) presentada por este dibujante es de lo más logrado del salón⁵⁴.” Sobre la exposición aparecieron diferentes reseñas en la crítica. De entre ellas destacamos el artículo “La degeneración del cubismo es el retorno a la barbarie”, título generado a partir de la frase dicha por el pintor. Debemos enjuiciar esta frase dentro de la reflexión sobre el arte contemporáneo que hace Abín, pintor figurativo enemigo de la abstracción. No debemos de olvidar que nos encontramos en 1956 y frente a un pintor, defensor a ultranza de la figuración. “El cubismo, que entre otras cosas y abandonando la perspectiva clásica se proponía la representación total del objeto, considerando al lienzo como superficie plana, en la que hay que captar en forma lo que tiene tres dimensiones era, aunque un imposible, una persecución de lo absoluto⁵⁵.” Sobre el arte -cuya misión, según sus propias palabras es: “depurar, educar, elevar, embellecer”- dirá Abín en la misma entrevista: “En arte es primero el sentimiento y la intuición; pero todo ello corroborado y “embridado” por la inteligencia. Sin contar cuanto necesitan de ésta las numerosas dificultades técnicas del oficio”.

⁵³ SIN FIRMAR: *El pintor César Abín, en la Sala Sur*. “La hoja del Lunes”, 11-5-1953

⁵⁴ Texto que aparece en el Catálogo de la Exposición de Abín en abril de 1956 en la Sala Sur de Santander.

⁵⁵ RUY DE SILVA: *La degeneración del cubismo es el retorno a la barbarie*. Abril 1956

En 1959 vuelve a su labor de muralista. Recibe el encargo de pintar dos grandes murales de tema religioso para el Santuario de la Bien Aparecida en Ampuero (Cantabria). Representan la milagrosa aparición de la Virgen a los niños en el conocido lugar cántabro. Las obras poseen enormes dimensiones, pues son dos lienzos de 4,50 m. Esta obra era muy querida por el pintor, a pesar del enorme esfuerzo que le supuso su realización, claro ejemplo de ello son sus palabras, tanto las aparecidas en la prensa⁵⁶ como unas notas suyas escritas a máquina en la que habla del esfuerzo que le supuso la génesis del segundo lienzo mural. En las notas, dirigidas a la Comisión organizadora de la ejecución de las pinturas dirá Abín:

“Para hacerse una idea de las dificultades de ejecución que ofrece el cuadro de la “Bien Aparecida” que estoy realizando hay que tener en cuenta algo en lo que no se repara fácilmente, y es: su tamaño. Como ejemplo aclarador diré que el más conocido de Velázquez, “Las Meninas”, tiene 3 metros y 20 centímetros, y éste tiene 4 metros y 51 centímetros.

Dicho cuadro, y por no encontrar local adecuado, dado su tamaño exorbitante, está en ejecución en “El hogar Cántabro”, y en el estado que está actualmente no puede ser juzgado definitivamente, por faltarle todavía más de mes y medio de trabajo, aún sin introducir en él ningún cambio básico. Para llegar a este cuadro, llevo hechos seis estudios o bocetos; entre ellos, dos al óleo, el último de los cuales fue ya aceptado.

Puedo mostrar estos bocetos, en los que, según observaciones recibidas, he ido cambiando figuras cada vez que se me pedía.

En este cuadro en ejecución, pueden cambiarse aún algunas figuras, sobre todo en los espacios más indecisos, pero no en su estructura básica, pues en ese tejer y destejer se puede continuar indefinidamente, y pretender esto sería querer quitarle los cimientos a un edificio ya construido.

Sin contar los bocetos, que me llevaron largo tiempo, llevo trabajando en el cuadro diariamente mañana y tarde, desde los últimos días de abril, y aún sin introducir en él ningún cambio básico, y al mismo ritmo de trabajo, no le podría terminar, sino alrededor del 10 del próximo septiembre, dado el tamaño desusado de esta tela, que, preparada, no existe ni en el comercio de Barcelona, según he podido comprobar, teniendo yo mismo que prepararla en tela de lino crudo traído de esa misma ciudad.

Por todo lo cual tengo que decir a la comisión encargada de la ejecución de esta obra que no me es posible realizarla en menos de cuarenta mil pesetas, aunque esta cantidad no tendría

⁵⁶ AGUDO, José: *Visita al estudio de César Abín*. “Alerta”, 3-2-1960

inconveniente en que se me fuese pagando, como hasta hoy, poco a poco, y cuando vieses la posibilidad de ello⁵⁷.”

Tan sólo dos años más tarde vuelve a recibir otro encargo de obra religiosa. En esta ocasión es el retablo de la ermita de la Penilla, donado por D. Aurelio Ibáñez. El lienzo, casi cuadrado, representa la vocación de S. Andrés, patrono de la ermita. “Este cuadro, cuyo color, de cálidos acordes tonales, funde y valora la luz en la forma a que tan acostumbrados nos tiene la luminosa y enérgica paleta de Abín, viene a reafirmar su bien ganada fama de dibujante y colorista, lo mismo en los lienzos de caballete, que en las obras de grandes proporciones⁵⁸”. De esas mismas fechas son los murales para la Iglesia del Palacio de Saro, propiedad de D. Leonardo Ibáñez Novo, hijo de D. Aurelio Ibáñez Gutiérrez, que fue un auténtico mecenas para Abín. Para uno de los murales, en concreto el de Santa Isabel de Hungría utilizó como modelo para la figura de la santa a una hija de Leonardo Ibáñez.

En 1959 forma parte del grupo MAS (Movimiento Artístico Santanderino); su promotor fue Manuel Pereda de la Reguera y estaba formado por un grupo de seis artistas: los pintores César Abín, Manuel Gutiérrez de la Concha, Victoriano López Dóriga, Luis Polo del Campo, Antonio Winkelhofer y el escultor, Manuel Pereda de la Reguera. Su proyecto para el verano de 1961 era organizar una gran exposición de pintores y escultores montañeses⁵⁹.

Entramos ya en el último decenio en la vida de César Abín, pero no quisiéramos concluir su biografía sin hacer una breve alusión a otra labor de Abín, la de escritor. En la década de los cincuenta encontramos tres obras de tan singular escritor. Si irónico, fino e inteligente es en sus caricaturas, no lo es menos con la pluma. Lo atestiguan sus tres obras. La primera es el artículo *Estudios sobre el paraguas*, aparecido en la Revista “Proel” en 1950. Tres años después publica en Jaén su ensayo *Hacia un paraíso abstracto*, que supone el desarrollo y ampliación de una conferencia que Abín pronunció en la Real Sociedad Económica de Amigos del País en Jaén. El ensayo es concebido como un diálogo teatral entre el Sr. Monsky -crítico de arte parisino, de origen austro-polaco- y J. Español Pérez -dibujante y escritor en ciernes-. Saiz Viadero comenta cómo esta publicación prologada por Felipe Arche Hermosa “sostiene teorías bastante peregrinas y un tanto reaccionarias⁶⁰”. Algo

⁵⁷ Notas mecanografiadas por César Abín, cuyo título es “Acerca de las pinturas de Ntra. Señora Bien Aparecido hechas por César Abín”, y fechadas el 28 de julio de 1959

⁵⁸ PEREDA BARROS, Enrique: *César Abín, pintor del retablo de la ermita de Penilla, donado por don Aurelio Ibáñez*. “El Diario Montañés”, 13-12-1961

⁵⁹ AGUDO, José: *El grupo artístico santanderino MAS, con un año de existencia, ha alcanzado ya notorio relieve. Proyecta una magna exposición de pintores y escultores montañeses durante el próximo verano*. “Alerta”, 13-5-1960

⁶⁰ SAIZ VIADERO, J.R.: Op. Cit. p. 22

parecido opinaba en su momento Leopoldo Rodríguez Alcalde: “Es cierto que con su viva y graciosa crítica incurre Abín en apreciaciones poco justas, en burlas demasiado sangrientas, a pesar de estar escritas con impecable guante blanco;”, si bien en el mismo artículo en otros momentos leemos: “El que algunas veces parezca exagerado no obsta para que, en la mayoría de las páginas, diga verdades como puños y, entre guasita y guasita, haga afirmaciones que, ciertamente, era ya necesario decir alguna vez⁶¹.” En general esta tónica tradicional de desprecio hacia el arte abstracto es secundada por algún otro crítico del momento, que ensalza el libro de Abín⁶².

Por último en 1958 se publica la obra *La pintura y sus alrededores*, que es la transcripción de la conferencia pronunciada el 19 de septiembre de 1958 en la Casa de la Cultura Sánchez Díaz de Reinosa.

También podríamos mencionar el manuscrito sobre Picasso que se encuentra entre los fondos del Archivo José Simón Cabarga y que ha sido publicado en el artículo de Juan Antonio González Fuentes en la Revista “Trasdós”. Pero no se trata de un documento inédito, como considera erróneamente González Fuentes⁶³, sino que es el borrador del texto que Abín entregó en febrero de 1943 a José Simón Cabarga para el artículo -en realidad una entrevista a César Abín- de Simón Cabarga titulado “*No puede ser arte para profanos, y, en algunos aspectos, niego sea ni siquiera arte*”⁶⁴. A pesar de este título tan polémico y de que sea realmente la última frase de Abín para la entrevista con Simón Cabarga en todo momento en el artículo Abín habla bien de Picasso.

En 1973 la Institución Cultural de Cantabria y el Instituto de Arte Juan de Herrera le tributan a Abín un importante homenaje con la edición facsimilar de su álbum de París, la entrega de la medalla de Académico y una exposición antológica en el Museo de Bellas Artes de Santander con un total de treinta y dos obras. De esta muestra se hizo eco la prensa que ensalzaba la trayectoria y vida del pintor⁶⁵. “La pintura de César Abín muestra, en la exposición antológica, su opulencia de color y la calidad aterciopelada de su materia, densa y

⁶¹ RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo: *Libros. César Abín, hacia un paraíso “abstracto”*. 1953

⁶² POLIBIO: “Hacia un paraíso abstracto” por César Abín. “El Diario Montañés”, 28-2-1953

⁶³ GONZÁLEZ FUENTES, J. A.: Op. Cit. pp.107-117

⁶⁴ Publicado en “Alerta” el 23-2-1946

⁶⁵ L.B.: *Exposición homenaje al pintor César Abín*. “Hoja del lunes” 19-11-1973; POO SAN ROMÁN, Julio: *Exposición-homenaje a César Abín*. “El Diario Montañés” 21-11-1973; J.A.S.: *Entrañable homenaje a César Abín*. “El Diario Montañés”, 22-11-1973; SOLLET SAÑUDO, C.: *Por mi manera de ser siempre tuve una vida bohemia. Ahora estoy en el ocaso*. “Alerta”, 24-11-73; RODRÍGUEZ ALCALDE, L.: *La larga tarea de César Abín*. “Alerta”, 28-11-1973

brillante. El artista abordó magistralmente el retrato, simultaneando los criterios de ahora y de siempre: es decir que, junto a la indispensable fidelidad a la imagen del modelo, César Abín aplicaba el criterio contemporáneo, fluido y nervioso, que evita la peligrosa semejanza con la demasiado fiel fotografía⁶⁶.

Pero desgraciadamente no pudo disfrutar mucho tiempo del recuerdo de esta exposición homenaje, puesto que el 22 de abril de 1974 fallecía en Santander. La prensa se hace eco de esta noticia y encontramos diferentes artículos que hablan del pintor⁶⁷. Martínez Cerezo le recordaba así: “Hasta el momento decisivo ha vivido apartado de cuanto no fuese su estudio. Una habitación no muy grande, orientada a la plaza de Pombo, sobre los arcos de Dóriga, a un tiempo, hogar y estudio, reposo y espolón, cama y caballete. Olor a hogar de artista y olor siempre a aguarrás y disolventes y óleos y telas frescas⁶⁸”.

3.1.4. EXPOSICIONES PÓSTUMAS Y HOMENAJES

1974.- En el mes de agosto en su pueblo natal, Cabezón de la Sal, se le rinde un merecido homenaje, al inaugurarse con Abín la “I Exposición-homenaje a artistas montañeses”. Asimismo el 9 de agosto se inaugura un monolito dedicado a César Abín en Cabezón de la Sal. En la inscripción de la placa pone “Paraje del pintor César Abín”.

⁶⁶ RODRÍGUEZ ALCALDE, L: *La larga tarea de César Abín*. “Alerta”, 28-11-1973

⁶⁷ MARTÍNEZ CERREZO, Antonio: *La estrella inextinguible de César Abín*, “La Gaceta del Norte”, 24-4-1974; JENARO ABÍN, Julio: *Adiós a mi hermano César*, “El Diario Montañés” 3-5-1974; RODRÍGUEZ ALCALDE, L.: *César Abín, testigo de toda una época*, “Alerta”, abril 1974

⁶⁸ MARTÍNEZ CERREZO, Antonio: *La estrella inextinguible de César Abín*. “La Gaceta del Norte”, 24-4-1974

3.2. GERARDO DE ALVEAR (1887-1964)

*(“Diré por anticipado que he cometido muchos desaciertos,
y algún gran acierto imputable a la casualidad, al destino, a lo
que tenía que suceder.*

*Como pintor puedo decir que no logré mi anhelo,
por ser superior a la obra por mí realizada.*

*No era tampoco muy propicio el medio ambiente en el cual me
formé artísticamente y, no teniendo una orientación firme,
fueron varias las veces que cambié de rumbo”.*

-Prólogo de las Memorias inéditas de Gerardo de Alvear-



3.2.1. SUS PRIMEROS AÑOS

ENTRE SANTANDER Y MADRID

Gerardo Pedro Marcelino Martín Alvear y Aguirre es el nombre completo del pintor Gerardo de Alvear. Nace el 7 de Diciembre de 1887 en una casa solariega de finales del siglo XVII en la localidad cántabra de Castillo de Siete Villas. Su padre, D. Emilio de Alvear y de la Pedraja, fue juez en Torrelavega, Diputado en Cortes por Santander y Senador por espacio de veinte años, llegando a ser Magistrado del Tribunal Supremo. Su madre, Consuelo Aguirre Bassoco, era recordada por su hijo como una mujer sensible que tocaba al piano sonatas de Beethoven, “las primeras que escuché siendo muy niño y que dejaron profunda huella en mi ánimo”⁶⁹.

Era nieto por vía paterna de D. José Felipe Alvear y Granados, natural de La Habana y de Dña. Carmen Pedraja, de Santander. Por el lado materno sus abuelos eran D. José María de Aguirre y Dña. Nicolasa Bassoco de Heras de Balmaseda, Vizcaya. Pertenece, por lo tanto, Alvear a una de las familias de recio abolengo de Cantabria⁷⁰. Es el quinto de siete hermanos, cuyos nombres son: Nicolasa, José Felipe, Luz, Emilio, Eduardo y Josefina. Sus cuatro hermanos mayores murieron jóvenes. Gerardo de Alvear se relacionó sobre todo con su hermano inmediatamente menor, Eduardo, con el que guardó una gran amistad, tanto en la infancia como en la madurez⁷¹.

Sus padres eligieron el nombre de Gerardo por el de su tío y padrino, el coronel de la Escolta Real, Gerardo de Alvear.

A los dos meses de su nacimiento su familia se traslada a Madrid a la calle del Barquillo, esquina Argensola. Estudió en el Colegio de San Miguel en la Plaza del Príncipe, donde recordaba haber copiado un cuadro de Murillo, que impresionó de tal forma a su madrina, Carmen Alvear, que le regaló una caja de acuarelas.

La familia pasaba los veranos en Castillo de Siete Villas, en la mansión familiar. De estas estancias guardaba Gerardo emotivos recuerdos, sobre todo de olores, ruidos y especialmente de los cuadros de su tío abuelo, Fernando de Alvear, que adornaban la gran casa familiar.

⁶⁹ ALVEAR, Gerardo de: *Estampas aldeanas*. Edición y notas de J.R. Saiz Viadero. Santander 1995.

⁷⁰ Apreciamos esta afirmación en el primer capítulo de *Estampas Aldeanas*, selección de las Memorias de Alvear, editadas y comentadas por J.R. Saiz Viadero

⁷¹ Ver SAIZ VIADERO, J.R.: Op. Cit. nota nº 9 p. 11

A finales del siglo pasó dos años con su abuela Nicolasa Bassoco en la calle del Muelle nº 10, “época que conservo entre los recuerdos más felices de mi vida”⁷². Estudia después en el Colegio de los Padres Escolapios en Villacarriedo (Cantabria). Posteriormente sus padres se trasladaron a vivir a Valladolid (Calle Miguel Iscar), allí estudia en el colegio de Jesuitas, para volver a cambiar de colegio al año siguiente, que estudia interno en Santander en el colegio de los Padres Agustinos, sito en la Calle de Rúa Mayor. Su padre, preocupado porque había suspendido dos veces aritmética le llevó a un colegio francés llamado Douson, que estaba en la calle de Pedrueca. De allí iba todos los días a la Academia de Pineda, para preparar el Ingreso en la Escuela de Ingenieros.

Uno de los recuerdos más nítidos que tenía el pintor de esta época era que Pérez Galdós, por quien sentía adoración sobre todo desde que leyó *Marianela*, vivía al lado de su tío Leandro en la Magdalena. Una tarde de domingo se atrevió a presentarse en casa del escritor. En sus Memorias recordaba cómo Galdós, al decirle que le gustaba pintar, le enseñó el retrato que le había pintado Sorolla.

Su padre de nuevo se traslada a Madrid, esta vez a “la casa del crimen” en la calle Fuencarral⁷³. Acabó sexto de Bachillerato en el Instituto Cardenal Cisneros en la calle de la Paz. De este curso recordaba especialmente a su profesor de Historia Natural, Serrano Fatigati, por sus métodos pedagógicos de trabajos en grupo.

Ya por entonces iba al Museo del Prado a copiar dibujos y aguafuertes de Goya. Ese verano volvió a Castillo y al preguntarle su padre por la carrera que había decidido estudiar optó por la militar. Ingresó entonces en la Academia de Revora, con la intención de prepararse, pero le echaron enseguida.

LA UNIVERSIDAD

Al tener que abandonar su idea de iniciar una carrera militar, se inclinó por la profesión paterna y comenzó Derecho en la Universidad de la calle San Bernardo, siendo compañero de Ramón Gómez de la Serna, con quien se relacionó años después en Buenos Aires.

Al comenzar el curso académico sus padres, de nuevo en Madrid, se habían establecido en la calle Claudio Coello, esquina con Lista. Debajo de ellos vivía una prima de su madre, casada con el

⁷² Tuvo que ser antes de septiembre de 1900, ya que el 18 de ese mes es la fecha que Saiz Viadero da como la de la muerte de la abuela de Alvear. Ver *Estampas Aldeanas*. p. 10

⁷³ Parece ser que en esa casa Cecilio Aznar asesinó a su esposa, motivo por el que murió ahorcado.

pintor Tomás Campuzano, cuya casa frecuentaba Gerardo; precisamente en casa de estos conoció al compositor Granados.

Cuando se encontraba en segundo curso de Derecho solicitó a su padre poder comenzar los estudios de Bellas Artes, deseo que le fue denegado. No obstante, su padre accedió a que copiara obras en el Casón del Buen Retiro; allí copiaría **Fauno del cabrito**. Poco a poco Alvear se va apasionando por el mundo del arte, a la par que abandonando las clases de Derecho. Un día, mientras copiaba el Discóbolo de Mirón, D. Eugenio Lemus, amigo de su padre, le fue a ver por encargo de este. Apreció que tenía buena disposición y, por consejo de Lemus su padre le envió al año siguiente a estudiar con Emilio Sala, con la condición de no abandonar Derecho.

Como era habitual, frecuentaba las diversas tertulias madrileñas. En la del Ateneo conoció a Unamuno, que le pareció un tremendo ególatra. A Pío Baroja -poco conversador- en la del Café Nuevo Levante, y a Blasco Ibáñez, que no le gustó nada, en el “Lion d’Or”.

También por aquellos momentos conoció a Bagaría en la tienda de la viuda de Macarrón. De él dirá en sus Memorias que era “culto, corpulento, fumaba cigarrillos Habanos, de los más caros, bebía como si no tuviese fondo. Se pasaba las noches en la cervecería “El cocodrilo”, que había decorado el mismo⁷⁴”.

EN LOS ESTUDIOS DE EMILIO SALA Y CECILIO PLA

Antes de ir al estudio de Emilio Sala fue un mes a pintar con Sorolla. Estamos, sin lugar a dudas, en el año 1909, ya que Alvear cuenta en sus Memorias que el pintor valenciano tuvo que irse a Nueva York para asistir a su exposición en la Hispanic Society. Al terminar el mes, Alvear le dijo que no tenía más que diez duros para pagarle⁷⁵, que ya le pagaría el resto. Sorolla le contestó que como tenía condiciones de pintor le valía con esa cantidad. Él fue también quien le recomendó que fuera a estudiar con Sala. Para Alvear, Sorolla fue un extraordinario pintor, mejor que Zuloaga.

Emilio Sala tenía el estudio en la calle Lista, a la altura de Lagasca. Nada más llegar Alvear al estudio, el maestro le mandó pintar un lavafutas con uvas; el resultado fue del agrado del maestro. Sobre E. Sala dice en sus Memorias “No se ha hecho justicia a este pintor, pero ese gran nivelador que es el tiempo le pondrá a la altura que le corresponde”.

Fue precisamente su estancia en el estudio de Sala, lo que le llevó a abandonar Derecho para matricularse en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Cursó Antiguo y Ropajes, impartido

⁷⁴ Tomado de sus Memorias, inéditas y sin paginación correcta.

⁷⁵ Sorolla cobraba entonces justamente el doble.

por José Garnelo y Dibujo de Desnudo con Moreno Carbonero. Compañeros suyos en Bellas Artes fueron José Gutiérrez Solana, Flavio San Román y Victorio Macho.

Durante el veraneo en Castillo de Siete Villas acostumbraba ir a pintar paisajes, acompañado de Joaquín Arnáiz, quien le animó a que fuera a estudiar con su maestro, Cecilio Pla, con quien estudiaron también Pancho Cossío y Salvador Dalí.

Así fue como se trasladó al estudio del maestro Cecilio Pla, quien le aconsejó que hiciera apuntes a lápiz de movimiento por la calle y que se hiciera socio del Círculo de Bellas Artes para conocer a los más destacados artistas.

Frecuentaba entonces Alvear la casa de Rosa Figuera de Vargas. Allí pintó **Sirviendo el té**, para el que le sirvió de modelo la misma Rosa. Este lienzo fue enviado a la Exposición del Centenario de Argentina y gracias a él consiguió una bolsa de viaje para Italia, Suiza y Francia.

También ese verano en Castillo pintó un cuadro de tema costumbrista, el baile del pueblo con mozos y mozas bailando y tocando la pandereta. Lo envió a la Exposición Nacional, pero fue rechazado.

La primera vez que Alvear participa en una exposición es en 1908, como recoge Manuela Alonso Laza⁷⁶ y no en 1910 como estima Ealo de Sá. Participó en la Exposición de Otoño, organizada por el Círculo de Bellas Artes en Madrid con un retrato y un apunte, y se volverá a presentar también al año siguiente. Sabemos también que en agosto de 1909 expuso en la tienda del Sr. Corcho el retrato de un tal Cedrún, posiblemente de La Cavada, como se aprecia en la semblanza de M. Pombo Ibarra titulada *Sobre un nuevo artista*, aparecida en el periódico “La Atalaya” el 18 de agosto de 1909⁷⁷. Pero es en 1910 cuando se presenta por primera vez a la exposición Nacional de Bellas Artes, en la que expone tres obras: **Camino de la feria, Retrato de niña y Retrato de Señora**. Es precisamente este año cuando consigue del Estado español la bolsa de viaje que le permite viajar a Francia e Italia⁷⁸.

⁷⁶ ALONSO LAZA, Manuela: *Cantabria en la pintura española de fin de siglo*. p. 64

⁷⁷ Como recogen Saiz Viadero en ALVEAR, G.: Op. Cit. p. 26

⁷⁸ En el artículo *Don Gerardo de Alvear*, publicado en el noticiario “Cantabria”, órgano oficial del Centro Montañés de Buenos Aires, publicado en marzo de 1939 leemos “Fue pensionado por el estado en 1910, ampliando sus estudios en Francia e Italia. Y por la Diputación y Ayuntamiento de Santander en 1915 y 1918”

BECA PARA ITALIA, SUIZA Y FRANCIA

En enero de 1911 se patentiza la beca⁷⁹ y pronto parte Alvear para Italia, junto a los jóvenes Murga y Llanas. En Roma se quedó con Llanas en la pensión Pancaldi en el Corso Humberto, donde se hospedaban artistas, pintores y escultores. Allí leyó *Vida de escultores y pintores* de Vasari. Fue a ver la Capilla Sixtina y otros monumentos. Al cabo de un mes se trasladó a Nápoles y Florencia que le impresionó, calificándola de ciudad-museo. Le gustó mucho Boticelli, y sintió no poder ver los frescos de Masaccio en la Iglesia del Carmine. En Milán sobre todo se impresionó con el Ballet de Scherezade.

De Italia continuaron viaje por Suiza hacia París⁸⁰, donde se hospedaron cerca del Boulevard Raspail. Ya en París, Alvear se quedó solo, al irse Llanas, y al quedarse sin dinero escribió a su familia pidiendo ayuda económica. Sus padres le enviaron un giro de 2000 pts., resultado de la venta del lienzo **Sirviendo el té**. En el Museo del Louvre conoció al pintor burgalés Javier Cortés, quien al irse le dejó al irse su habitación en una pensión en la Plaza de L'Etoile.

Por recomendación de Cabrero Mons fue a ver a Iturrino⁸¹ con quien había hablado una o dos veces en Santander. Iturrino le recordaba y le habló de su amistad con Cabrero, quien había ido a ver a Van Gogh cuando se cortó la oreja. A Alvear la pintura de Iturrino le resultaba rara; tanto color primario, sin apenas dibujo, no era el tipo de pintura a la que estaba acostumbrado. Iturrino le invitó otro día a comer y le presentó a Durrio y al pintor Uranga. A Durrio le pidió una tarjeta de presentación para Zuloaga. En el mismo café donde comieron conoció a Picasso que venía de ver el Museo del Louvre y que estuvo hablando de pintura. Iturrino le presentó a Darío de Regollos y al día siguiente le llevó a conocer a Juan Echevarría. Al ver su pintura le pareció muy diferente a la que se hacía en Madrid, pero “algo endeble, aunque de muy fino colorido”.

En París visitó varias veces el Museo de Luxemburgo. Vio exposiciones de obras cubistas de Picasso, Braque, Leger y Dufy, pero no entendía el cubismo. También le parecía moderno el Impresionismo, le gustaban Monet y Degas.

Visitó el estudio de Anglada Camarasa, del que le llamó la atención el grueso empaste, aunque no le parecía, lógicamente, una

⁷⁹ Según una nota de SAIZ VIADERO, J.R.: *Estampas aldeanas*. p. 63

⁸⁰ No se trata de otro viaje diferente, como afirma Ealo de Sá, en su libro *Gerardo de Alvear* (p.17), realizado en verano de 1915 por efecto de una beca, sino que es su vuelta de la beca de 1911 a Italia.

⁸¹ Es imprescindible para conocer la estancia de Alvear en París el artículo de SAIZ VIADERO, J.R.: *Gerardo de Alvear con Iturrino en París*. En “La Pérgola”. Bilbao, mayo 1997

obra tan moderna como las exposiciones cubistas de Faubourg Saint Honoré.

Con Iturrero acude al Moulin Rouge, donde le llaman poderosamente la atención las mujeres y los bailes.

En sus Memorias anota: “Ahora pienso que si me hubiese quedado en París -dinero tenía para dos años gastando poco- hubiese cambiado totalmente el rumbo de mi vida, pero yo no tenía la suficiente fuerza de voluntad o el suficiente espíritu de sacrificio, para después de haberseme terminado el dinero vivir como tantos hicieron: con un mendrugo y dormir en los bancos de los parques o bajo los puentes del Sena. Mis padres no tenían dinero para mantenerme como a Cabrero o a Echevarría⁸²”.

Después de dos meses de estancia en París salió para Burdeos. En Carcassonne intentó pintar pero, según sus propias palabras “con el revoltijo que perduraba en mi retina, colores, raras formas de cubismos y de fauvismos y otras zarandajas, parecía que hasta se me había olvidado lo que sabía y salía algo que yo no me proponía hacer”. Allí conoció a una joven pintora argentina⁸³ que también había estado en París, con la que se trasladó hasta Barcelona.

VUELTA A MADRID. ESTANCIAS EN SANTANDER

Ya de vuelta a Madrid fue a ver a Echevarría con quien conversó de pintura. Este hablaba de lo atrasada que estaba España en relación con Francia y de cómo en España quien influía era Zuloaga. Hablaron del impresionismo y de Sorolla, sobre quien tenían opiniones divergentes, ya que a Echevarría no le gustaba.

También para hablar de su experiencia en París fue a ver a Cecilio Pla, el maestro, nada partidario del nuevo giro del arte: “y París...Si, maravilloso, pero... hay que tener cuidado de no perderse en estos locos vanguardismos.” En esta misma línea se encuentra la opinión de López Mezquita, “Bueno ya veo que lo ha pasado usted muy bien y habrá hecho muchas conquistas. Supongo que no se habrá dejado influir por esos mamarrachos de los vanguardistas, felizmente a España no ha llegado esa lepra⁸⁴”.

En junio, como todos los años, volvió a Castillo, donde realizó diversos estudios de escenas de siega. Entonces Flavio San Román almorzaba a veces con la familia Alvear.

El mes de agosto se trasladó a Corrales de Buelna a casa de Felipe Bustamante, pues su mujer, María Quijano le había encargado el retrato de su madre. Trabajó con intensidad, ya que durante esta

⁸² ALVEAR, G.: Op. Cit.

⁸³ Desconocemos de qué pintora se trataba, pues solo tenemos este breve comentario en sus Memorias.

⁸⁴ De sus Memorias inéditas, sin paginación

estancia hizo un apunte de la portada de Barros, en el límite de Corrales, pintó también un paisaje, según sus propias palabras “de modo impresionista con los tonos enteros, bastante luminoso”. Asimismo hizo apuntes de obreros trabajando en las forjas, llevando lingotes incandescentes para pasarlos por el laminado. Interesado por el efecto de luz, al gusto impresionista, representa a los obreros con el torso desnudo, donde se patentiza el reflejo rojizo del fuego.

De vuelta a Madrid contrata a una modelo a la que pinta con traje de calle y un perrito en brazos como había visto en París.

Leyendo un día *Las metamorfosis* de Ovidio se le ocurrió la idea de pintar un gran lienzo de tema mitológico, en el que representase la lucha de los centauros y lapitas. Para esta ocasión, eligió como modelo un gitano. Una vez terminado el cuadro lo presentó a la Exposición Nacional del Retiro, junto a otro más pequeño de corte impresionista; este último no se lo admitieron, pero, sin embargo el de los centauros y lapitas recibió mención honorífica.

En Madrid recibió Alvear carta de su tío Fernando Becerra, en la que le hablaba de la posibilidad de pintar un cuadro de encargo para la Iglesia de San Mateo de Cáceres sobre el Purgatorio. No lo dudó ni un momento y se trasladó a Santander. Allí Victorio Macho le envió un modelo masculino suyo que Alvear representó en diversas posiciones. También utilizó como modelos para esta obra a Miguel Quijano, “Tanitos” Abarca y Ángel Espinosa. Entre las almas del Purgatorio representó a una joven del vecindario con la espalda desnuda, pero el resto de vecinas se quejaron y este es el motivo de que no haya ninguna mujer más en el Purgatorio. Para la figura de la Virgen le sirvió de modelo Lucrecia Agüero⁸⁵ y para el niño Jesús el hijo del carpintero que le hacía los bastidores. Terminado el cuadro y antes de enviarlo a Cáceres lo expuso en uno de los salones del Círculo de Recreo, para que el público santanderino pudiera contemplarlo. Al llegar la obra a su destino al párroco le pareció una indecencia que el niño estuviera desnudo y le mandó cambiarlo, a lo que se negó Alvear. Según el pintor al contemplar en una ocasión la infanta real el cuadro le gustó mucho.

De vuelta a Madrid compartió estudio con José Ramón Blanco Recio en la Calle Montalbán esquina Alfonso XII. Su amigo José Ramón se enamoró de una modelo sevillana a quien Gerardo pintó vestida a la moda. También -por encargo de Germán González de Agustina- hizo el retrato de una joven de aire romántico, a la vez que pintaba el de Charito, una “semicupletista” santanderina; este último lo dejó sin terminar.

⁸⁵ Lucrecia Agüero, según Santiago Ontañón era una joven “de belleza tan extraordinaria que la llamaban “Santander al forastero” porque todo el que llegaba se enamoraba de ella”. Vid. ONTAÑÓN, S. y MOREIRO, J. M.: *Unos pocos amigos verdaderos*. Edit. Fundación Banco Exterior de España. Madrid 1988, p. 86.

Seguía yendo al Prado a copiar sobre todo obras de Velázquez, con la intención obtener dinero con su venta. Pintó a Dña. Mariana de Austria, aunque, según sus propias palabras no le quedó bien por la dificultad que entraña la técnica velazqueña. También copió el retrato de un viejo con una nariz muy grande llena de verrugas. Este cuadro lo llevó un señor para tratar de venderlo en Alemania y nunca más volvió a saber de él Alvear.

ESTANCIA EN CASTILLO DE SIETE VILLAS TRAS LA MUERTE DE SU PADRE

En 1912 se produce la muerte de su padre, que falleció el 22 de octubre a consecuencia de una angina de pecho⁸⁶. Su madre entonces levantó la casa de Madrid y se trasladó con sus hijos de nuevo a Castillo de Siete Villas. Allí pintó el retrato de su madre, de algún aldeano y el retrato del cura D. Simón. En el estudio de su padre pintó **El enterrador**, para el que posó un vecino del pueblo. Pintaba también paisajes. Asimismo tuvo que restaurar, por encargo del cura, una imagen de Cristo.

Referente al paisaje de Castillo, Alvear lo describe así: “Vibraba el amarillo de los tallos ya secos de las panojas... se acentúa el verde esmeralda de las praderías y el ocre siena de las tierras de sembradura..., por entre el verde esmeralda de la pradera y el verde gris de los robledales y la mancha parduzca de las encinas. Los álamos del primer término estilizan sus ramas desvestidas de las hojas y en la lejanía el azul gris de las montañas.”⁸⁷ Esta descripción es muy cercana a la sensibilidad del noventa y ocho, asemejándose a descripciones de Azorín.

En Castillo hizo un retrato del Conde Urquijo que pasaba una temporada en casa de su sobrino Rafael Vierna Urquijo en Beranga. El chófer del conde iba a buscar diariamente a Gerardo en la limusina. El retrato muestra al conde vestido de rojo como si volviese de cazar o de correr liebres con el caballo detrás.

En esta época hizo algunos retratos de sus hermanos, destacan el de su hermana Josefina y el de Emilio de cazador. Realmente podemos considerar prolífera esta estancia en Castillo, donde pintó las siguientes obras: **Ya no va la niña por agua a la fuente, Familia aldeana, Interior, Aldeanas jugando a las cartas, Procesión de Lezo, Todos los Santos en la aldea, Tratantes de ganado, Leyendo el edicto, María Rosa, Recolección de manzanas, Recogiendo la hierba, El Cristo, El limosnero, La compañera, Triste sino, Égloga, Regreso de la romería, La lechera, Oyendo el sermón, El cartel del crimen, Peregrinación, Labradores montañeses**, etc.

⁸⁶ ALVEAR, G.: *Estampas aldeanas*. Nota nº 6, p. 11

⁸⁷ De sus Memorias inéditas

SANTANDER. EL ATENEO Y LA GUERRA DEL 14

Después de dos años viviendo en Castillo la familia se trasladó a Santander. Su madre alquiló una casa en la calle Velasco nº 15 y el joven Alvear encontró estudio en un local de la Calle de San Luis. Para decorarlo encargó al taller de vaciado de Bartolozzi y a la Escuela de Bellas Artes de Madrid unas reproducciones de los Medicis de Miguel Ángel y la cabeza de uno de los esclavos. Trajo muebles de Castillo y alquiló un piano, instrumento al que estaba acostumbrado.

José Cabrero Mons fue a verlo y le encargó el retrato de su padre, D. Antonio Cabrero, ya difunto. El rostro lo pintó gracias a una fotografía y para la realización del cuerpo le sirvió de modelo el propio José Cabrero. También hizo el **retrato de Elías Ortiz de la Torre y Aguirre** -primo carnal de Gerardo-, y el **retrato de Flavio San Román**. Expuso sus cuadros en el escaparate de la Librería de Entrecanales en la Calle La Blanca, propiedad de José Valdor, conocido en el ambiente santanderino como “Pepe el Gordo”.

En su estudio pintó retratos de jóvenes de la sociedad elegante, entre los que destacaremos: **Avelina Corcho con mantilla española**, de medio cuerpo, el de **María y Carmen Rivaherrán**, con aire de gitana, el de **María y Lucrecia Agüera** juntas, con la cabeza de Lucrecia sobre el hombro de su hermana., el retrato de una hermana de Moncho Lavín, el de **Juan Pombo** y el de **Casimiro Zorrilla**.

Para El Círculo de Recreo le encargó Javier Riancho dos medios bustos, pero hizo al óleo unas mujeres atropando le hierba y un labrador arando tras los bueyes.

Gabriel Pombo, preocupado por la cultura y viendo que no existía ningún lugar, como en otras ciudades, creó el Ateneo. Encargó a Alvear que se ocupara del apartado de pintura. El 30 de enero de 1914 por expresa invitación de Gabriel Pombo se convocó una reunión, en la que -según José Simón Cabarga- “se tuvo presente lo más destacado de todas las ramas del intelecto. (...) Y allí quedaron fijadas las normas constitucionales de la nueva sociedad, a la que se dotó ya de una junta rectora encargada de del trámite fundacional. Pombo como presidente, José Montero en la Secretaría; (...) de Pintura Escultura y Grabado, Gerardo de Alvear”⁸⁸. El día 1 de mayo la Asamblea constituyente del Ateneo se presentó en los salones de la Diputación. La primera preocupación era buscar un local que reuniera unas condiciones aceptables. Se optó por el Salón de Variedades. Una vez acondicionado el local se llevó a cabo la inauguración de esta joven institución bajo el beneplácito del rey Alfonso XIII. Como los locales del Ateneo eran pequeños para la afluencia de gente que se esperaba el día de la inauguración, esta se llevó a cabo en el Teatro Principal.

⁸⁸ SIMÓN CABARGA, José: *Historia del Ateneo de Santander*. p. 19

Una de las preocupaciones principales del Ateneo era el fomento de la música y de las Artes plásticas, especialmente de la pintura. Los pintores cántabros no disponían de un local donde el público apreciase su obra y su posible evolución. Esta función la cumplió durante algo más del primer cuarto de siglo, las salas del Ateneo. Así lo reconoce también Simón Cabarga: “Fue el Ateneo el que consiguió que la atención colectiva se fijase en los nuevos valores del arte montañés. En este aspecto, el Ateneo ha escrito un historial que difícilmente podrán superar otras instituciones análogas, pero desde luego con nombres, algunos de ellos señeros en el arte nacional y aún internacional”⁸⁹. En octubre de ese año se llevó a cabo en el Ateneo la primera exposición de pintura, con obras de Casimiro Sáinz; era la primera exposición que desde principios de siglo reunía las obras más destacadas de este pintor. El día 14 de diciembre se inauguró su primera exposición en el Ateneo. Los cuadros estaban colgados en el local contiguo al vestíbulo. Allí exhibe los cuadros de aldeanos de Castillo, el retrato del conde de Urquijo, el de Elías Ortiz de la Torre, el de Flavio San Román, el de Antonio Cabrero y el de la madre del pintor. En total eran casi treinta obras.

La prensa de la época se hizo eco del enorme éxito que la exposición de Alvear tuvo entre el público. Uno de los cuadros más ensalzado fue el titulado **Ya no va la niña por agua a la fuente**. “Como en el lied del padre Ogaño, en el cual está inspirado, la idea expresada en el cuadro va paralelamente, no digamos al asunto, sino a la música misma del cantar (...) La figura, cuya frente nubla una triste añoranza, aparece en el fondo que unge de sagrado misterio la claridad crepuscular. Y, como un comentario irónico y doliente, la niña distraída, parece escuchar el ruido mudable del agua que corre”⁹⁰ El mismo Ángel Espinosa destaca el retrato de la madre del artista, a quien en otro artículo comparará con Wistler.

Luis Barreda, Académico de la Real Academia de Bellas Artes, elogia también esta exposición de Alvear, de quien destaca “ el depurado gusto y sinceridad exquisita”, así como el precoz dominio de la técnica”⁹¹ Destaca Luis Barreda entre las obras expuestas los retratos de la señoritas Corcho, Herrero y Riva Herrán, así como cuadros de tipo costumbrista.

Tomás Gutiérrez Larraya distingue tres temáticas diferentes en la exposición: retratos, cuadros de conjunto y paisajes. Entre los retratos habla de un “gran cuidado en la persecución de la personalidad, a la cual a veces sacrifica algo de la técnica e incluso

⁸⁹ SIMÓN CABARGA, J.: Op. Cit. p. 23

⁹⁰ ESPINOSA, Ángel: *Gerardo de Alvear en el Ateneo*. En “El Cantábrico” 18 de diciembre de 1916

⁹¹ BARREDA, Luis: *Gerardo de Alvear*. En “El Diario Montañés”. Enero 1915

del colorido”⁹² Entre los retratos destaca **retrato de la madre del artista**, el de **D. Antonio Cabrero** y el de **el pintor Flavio San Román**. Denomina cuadros de conjunto a aquellos de gusto costumbrista, entre los que menciona **Vidas que nacen**, pero especialmente **El día de todos los Santos en la aldea**, del que dice “es de una fuerza y una pujanza extraordinaria, que hacen olvidar la técnica, el dibujo, el colorido, porque sobresale su fuerte espíritu, su vida rebosante”. Al finalizar el artículo destaca Gutiérrez Larraya la labor de Alvear como paisajista. Para él, a pesar del pequeño formato de este grupo de obras, considera que es en la que mejor se desenvuelve el artista.

Para celebrar esta exposición se organizó un banquete en el restaurante Royalty de Santander. La mesa presidencial estaba ocupada por el pintor, a cuya derecha se encontraba el poeta Enrique Menéndez Pelayo y a su izquierda Gabriel Pombo, presidente del Ateneo. Entre los numerosos asistentes a comida estaban: Eduardo y Luis Camino, Victorio Macho, Flavio San Román, Ángel Espinosa, Emilio y Aurelio Alvear, José del Río Sainz, José de la Torre, Estanislao Abarca, José Regatillo, Fermín Sojo y un largo etcétera. Al terminar la comida, el presidente del Ateneo y el propio Alvear dirigieron sendos discursos a los asistentes. Hablaron Ramón Solano, José Ramón Lomba, Ángel Espinosa y José del Río. Enrique Menéndez leyó un poema dedicado al pintor.

INCENDIO EN EL ATENEO Y NUEVA EXPOSICIÓN EN 1918

Había transcurrido muy poco tiempo desde que se creara el Ateneo de Santander, cuando la noche del 5 de enero de 1917 fue preso de las llamas. Perecieron en el incendio una colección de cuadros del Barón de Quinto que esos días se exhibían. Simón Cabarga cuenta que Gerardo de Alvear “tenía expuestos también diecinueve cuadros, uno de los cuales, el **retrato de Don Marcelino Menéndez Pelayo**, que hoy figura en una sala de la Biblioteca, pudo ser salvado, entre otros muy contados objetos”⁹³. Otra de las obras salvadas fue el retrato de su madre.

Alvear decidió repetir alguna de sus obras desaparecidas por las llamas, este es el caso del **retrato de Antonio Cabrero**, nuevamente encargado por el hijo, y para el que le volvió a servir de modelo el propio José Cabrero. Este nuevo retrato fue ligeramente modificado sobre la primera versión. También repitió el lienzo titulado **Pidiendo el milagro**, obra que actualmente se encuentra en el Museo de la Boca de Buenos Aires.

⁹² GUTIÉRREZ LARRAYA, Tomás: *Gerardo de Alvear y su obra*. En “El diario Montañés”. 5-1-1915

⁹³ SIMÓN CABARGA, J.: Op. Cit. pp. 35-36

La desgracia del incendio en el que perecieron la práctica totalidad de las obras expuestas no amilanó al artista, más bien al contrario. Volvió a preparar rápidamente un importante número de obras que colgó en la nueva sede del Ateneo. Las obras expuestas eran casi cincuenta. La exposición se inauguró el día 12 de marzo de 1918. En cuanto a los comentarios aparecidos en la prensa podemos decir que fueron incluso mejores que en la primera exposición. Ángel Espinosa habla de la “segunda época o manera” de Alvear, que considera bastante superior a la primera, que coincidiría con lo expuesto en el 14. Su primera etapa “está caracterizada por un punto de vista más bien literario que plástico. No se entiende por esto que Gerardo Alvear viese sus asuntos a través de lecturas, lo que supondría en él imitación o falta de sinceridad o pobreza de concepción, sino que el mismo veía o concebía asuntos más literarios que pictóricos. Sus ciegos, sus enterradores, sus alegorías de la muerte o del destino fueron manifestaciones de esta tendencia a nuestro juicio equivocada, por no basarse en concepciones ni elementos verdaderamente plásticos...”⁹⁴ Considera Espinosa como claro ejemplo de esta primera etapa el lienzo **El camino de la vida**. Sin embargo como representante de la segunda manera estaría el cuadro **María Rosa**. De la segunda manera o etapa dirá Espinosa que es “más centrada, discreta e interesante. En ella el pintor reintegra a la pintura sus elementos productores de belleza y bien se echa a ver en los efectos que con ello consigue. Aquí la pintura vive y se mueve como en casa propia”⁹⁵

En otra crítica Ángel Espinosa destaca **Regreso de la romería**. Reconoce que Alvear, como ya le ha calificado algún “aficionado”, es el “pintor del dolor de la vida”. Tiene también referencia especial para **Pidiendo el milagro** y para **Égloga**, en la que es “donde se aprecia con más claridad esta progresión ascendente de la brillantez colorista de Alvear” y es “quizás como trozo de pintura lo más saliente de la exposición”⁹⁶. Tanto en esta crítica como en la que hemos comentado anteriormente acaba haciendo referencia a los apuntes que exponía el pintor, algunos de los cuales habían sido pintados en Roma. Resalta en ellos la “factura suelta, vibración de color, gracia e intención”. Participa también en la Exposición de Artistas Montañeses, que se inauguró el día 9 de agosto.

Entre estas dos exposiciones del Ateneo, Alvear se había presentado a la Exposición de Bellas Artes. El 12 de mayo de 1915 se inauguraba la Exposición Internacional de Bellas Artes. En el Catálogo de la misma, con portada de Penagos, podemos leer que

⁹⁴ ESPINOSA, Ángel: *De Arte. Exposición Gerardo Alvear*. En “La Atalaya”, 15 de marzo de 1918

⁹⁵ Ibidem

⁹⁶ ESPINOSA, A.: *La exposición de Alvear*. En “La Atalaya”. Marzo de 1918

estas exposiciones de Bellas Artes dejan de ser Nacionales para convertirse en Internacionales.⁹⁷ En esta ocasión Alvear, que exponía al lado de Mir, Néstor o Vázquez Díaz, presentaba un total de dos óleos: un lienzo de tema costumbrista: un aldeano, el enterrador y el sacristán y otro con dos desnudos que representaba “la euforia de la primavera”⁹⁸.

VIDA SOCIAL Y TERTULIA EN LA BIBLIOTECA MENÉNDEZ PELAYO.

La Cruz Roja, de la que era presidente Carlos Hoppe, organizaba funciones benéficas, generalmente representaciones que se mostraban en el Teatro Pereda. A Alvear le encargaron que compusiera unos cuadros vivos para estas funciones. Sin poder olvidarse de su condición de pintor compuso “El sueño de Dante” de Rossetti y “La Virgen de la silla” de Rafael.

Por las mañanas Gerardo Alvear solía ir a la Biblioteca de tertulia con Miguel Artigas, que era el director, Elías Ortiz de la Torre, Fernando Barreda y Pepe Regatillo.

Después de almorzar acostumbraba ir al Ateneo, donde también estaban Simón Cabarga, Ricardo Bernardo, Luis Corona, Laureano Miranda y Arronte entre otros.

De Gerardo Diego dirá en sus Memorias: “Amistad más que fraternal, admiración profunda por sus escritos, por su sensibilidad, por su talento y por su extraordinaria bondad, su sencillez y en fin por todo cuanto le adorna como hombre excepcional.”⁹⁹

Durante el tiempo que vivió en Santander por las noches, después de cenar, frecuentaba la tertulia del Café Áncora, en la que se reunía para tomar café con Fernando Barreda, Flavio San Román y Ángel Espinosa, entre otros. En verano tenía otra tertulia en el café del Boulevard a la que iban Luis Corona, Laureano Miranda, Ricardo Bernardo y Pío Muriedas.

De Daniel Alegre recordaba que iba al Ateneo al anochecer cuando ya había dejado de trabajar. Decía que no perdía el tiempo en la tertulia y que “era además muy ahorrativo (no gastó ni un céntimo ni en el tranvía siquiera) y reuniendo peseta a peseta consiguió hacer una pequeña casa estudio, era tan metódico como Regatillo, que ya es decir”¹⁰⁰

⁹⁷ Según el Real Decreto de 22 de Marzo de 1915, las Exposiciones de Bellas Artes dejan de ser Nacionales para convertirse en Internacionales. Ver PANTORBA, Bernardino de: *Historia de las Exposiciones Nacionales*. Madrid, 1948. pp. 225.

⁹⁸ Se trata de la Exposición de Bellas Artes del año 1915.

⁹⁹ Alvear, G.: Op. Cit. s.p.

¹⁰⁰ Alvear, G.: Op. Cit. s.p.

Posiblemente en alguna de estas tertulias - reflexiona en sus Memorias- surgiría la idea de exponer en Madrid con Tomás Gutiérrez Larraya, Flavio San Román y Alvear. El lugar escogido fue un comercio de objetos para pintores, propiedad de José Ramón Blanco Recio, en la calle del Arenal, pero no cosecharon ningún éxito.

EL TECHO DEL TEATRO PEREDA

En 1919 termina de pintar el techo del Teatro Pereda, obra que se destruyó al demolerse el inmueble.

Para celebrar el éxito de estas pinturas sus amigos de la “peña del Ateneo”, como los identifican en la prensa, le homenajearon con un banquete en el restaurante de El Áncora. La comida fue presidida por D. Gabriel Pombo -presidente del Ateneo- y asistieron el pintor alemán Kurt Leyde, Aurelio García y el escultor Alegre, que acababan de venir de Madrid. Entre los comensales de Santander estaban Rodríguez de Bedia, Gerardo Diego, Ángel Espinosa, Pérez Noriega, Ciria Escalante, Cossío o Río Sainz entre otros.

Gracias a las pinturas del teatro Pereda, -recordaba Alvear en sus Memorias- le surgió el decorar el techo del comedor del Palacio Pardo entre el Paseo Pérez Galdós y la Avenida Reina Victoria. En la Memorias habla también de que pintó a “Zacarías, patas frías”, tipo popular, patizambo, de ojos pequeños y pitañosos, de grandes dientes amarillos, que llevaba una chaqueta enorme para él¹⁰¹. Al leer sus Memorias parece que estas obras fueron pintadas a la vez, sin embargo “Zacarías” es una obra bastante anterior pintada entre 1910 y 1912. Este lienzo se expuso en la tienda de Jaime Ribalaigua, en la calle San Francisco. En la prensa de la ciudad se recoge la enorme acogida que tuvo entre el público.

Utilizó también para otro lienzo a un fraile capuchino que le sirvió de modelo para un San Francisco. El cuadro era de cuerpo entero, pero se estropeó en parte, por lo que solo aprovechó la cabeza, que años más tarde le sirvió para el San Francisco que le había ofrecido a Regina Paccini para la iglesia que ella mandó construir en Don Torcuato, localidad cercana a Buenos Aires, aunque la iglesia tiene la advocación de San Marcelo.

Pintó también un cuadro grande con dos figuras femeninas, una vestida y otra desnuda. Como modelo para el desnudo utilizó a una joven madrileña, llamada Noemí, mientras que el modelo de la mujer vestida fue una modista de Santander.

¹⁰¹ Santiago Ontañón también recordaba en sus Memorias (p. 86) a este personaje popular, al que describirá de este modo: “Zacarías era feo hasta decir basta y tenía una pierna torcida de forma impresionante. El pobre, parecía subido en una “o”. Era arisco, porque estaba acostumbrado a que los chiquillos nos metiésemos con él, y más que para ayudarse llevaba un bastón para defenderse de nuestras insidias”.

El párroco de la ermita de la Bien Aparecida de Ampuero le encargó un cuadrito sobre la aparición de la Virgen a los pastorcitos. Alvear resuelve el encargo mostrando a los pastorcitos cómo contemplan absortos la figura de la Virgen, nimbada de una aureola de luz rosada, que se les aparece en la ventana de una humilde ermita.

Javier Riancho, que le había encargado decorar el techo del comedor de los Pardo, ahora le encarga realizar una pintura mural para el mausoleo de la familia Pardo en el cementerio de Ciriego. Con anterioridad (hacia 1915) también le había mandado realizar dos *paneaux* de medio punto para el Círculo de Recreo, que se colgarían junto a otros dos de Ricardo Bernardo. Actualmente las cuatro obras están en paradero desconocido. El tema escogido por Alvear era unas aldeanas sallando en tonos rosáceos¹⁰² y en el otro un labrador tras la yunta del arado, temas que guardan honda relación con los pintados por Bernardo en los otros dos lienzos.

Como cosa curiosa diremos que José Antonio Quijano le encargó una pequeña escultura de San Antón con el cerdo. Alvear la hizo en barro y un escultor la sacó en piedra. Quijano la quería para el establo de su finca de Corrales de Buelna.

3.2.2. LA DÉCADA DE LOS VEINTE.

MATRIMONIO CON AURORA

En 1920 se presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes, inaugurada el día 1 de Junio en los Palacios de Exposiciones del Retiro. En esta ocasión Alvear presentaba un único lienzo. Ese año entre los vocales del Jurado estaba otro montañés, Lino Casimiro Iborra. Para Bernardino de Pantorba entre los expositores más destacados de las cuatro secciones figuraba Gerardo de Alvear, a quien menciona al lado de nombres como José Clará, García Maroto, Gutiérrez Larraya o Mateo Inurria¹⁰³.

Es muy probable que este lienzo, presentado a la exposición, fuera el de grandes dimensiones, titulado **El camino de la vida** o también **La Humanidad camina al abismo**. Ese año no tenemos constancia de que se expusiera en Santander, pero sí lo será dos años después, formando parte del conjunto de obras colgadas en el Ateneo. Se trata de un cuadro simbólico **La humanidad ciega camina al abismo**, en el que figuras de cuerpo entero, algo más pequeñas que del natural van apoyándose unas en otras. Representa entre otros personajes a un labriego pobre, un rico que aprieta contra

¹⁰² En sus Memorias cuenta que en 1961 se enteró de que el luneto de *Mujeres atropando hierba* del Círculo de Recreo lo tenía José Celada.

¹⁰³ PANTORBA, B. De: Op. Cit. p. 243

el pecho un cofre, un rey con la corona, un caballero con el hábito blanco y la cruz de Calatrava, una vieja apretando contra el pecho un icono y un mendigo arrastrado por el suelo. El primero de ellos tiene el pie en el borde de la sima. En esta época pintó temas de carácter simbólico como un viejo -cuyo modelo lo sacó del asilo de las Hermanas de los Pobres- contemplando una calavera entre sus manos; detrás aparece el desnudo de una mujer. Pintó también una Salomé, a quien mostraba un esclavo negro la cabeza del Bautista.

Hacia 1920 aproximadamente conoció en Santander a Aurora Fernández Pujana, bella mujer, diez años más joven que él, con la que pronto contraería matrimonio

El 25 de septiembre de 1922 a las ocho de la tarde se celebró la boda de Gerardo y Aurora en la iglesia de Santa Lucía¹⁰⁴. De viaje de novios salieron para Italia, pasando previamente por Bilbao y Barcelona, donde visitaron el Museo de Arte Moderno.

En Italia estuvieron en Pisa, Florencia, Venecia y Verona. Estando en Venecia precisamente llegó Mussolini a Roma y en sus Memorias recuerda la actuación de los jóvenes fascistas, que obligaban a los asistentes a los cafés a ponerse de pie y entonar su himno.

De Verona fueron a Innsbruck y de allí a Munich donde visitaron el Museo de Arte Moderno y el de Arte Contemporáneo, allí le impresionó el pintor alemán Von Mares. Estuvieron solo cuatro días pues la policía no les prorrogó el permiso de permanencia dos días más, como hubiera sido de su gusto. En Múnich tomaron un tren de regreso a España. Al volver se detuvieron dos días en San Sebastián y uno más en Bilbao.

Desgraciadamente en mayo del año siguiente cogió una pulmonía que le obligó a permanecer en casa, donde el pianista Imaz le deleitaba con la música preferida por Alvear.

En julio se trasladaron a Castillo, “Arreglamos la casa y me puse a pintar algo completamente diferente de lo hecho anteriormente, como si una luz suave se hubiese metido en mi alma, en mi retina y viese todo más luminoso: un pastor con un rebaño en la mañana invernal, unos leñadores...”¹⁰⁵.

Entre los cuadros pintados en esta época podemos citar **Arando, Siembra, El pastorcillo, Puesta de Sol, Aldeanos, Tala, Mujeres sallando, Vendedora de limones, Tarde de otoño, Noja,**

¹⁰⁴ Existe una curiosa carta de Gutiérrez Solana dirigida a D. Guillermo Escalante, padre de Aurora con fecha de 12 de octubre de 1922, en la que le felicita por la reciente boda: “Muy distinguido amigo: muy preocupado con la Exposición del Salón de Otoño y algunos viajes que he hecho para preparar un nuevo libro, ha sido motivo de retrasarme mucho en la felicitación de la boda de su hija, que ni decir tiene lo que celebramos todos, tanto más por ser su esposo Gerardo de Alvear, amigo nuestro y artista de gran valía”

¹⁰⁵ Ibidem

Primavera, Invierno, Roturando, Segadores, Cargando el carro, Pastores, La feria, Acacias en invierno, Álamos en invierno, Danza de primavera, Niños en la comba, Domingo en la aldea, Yeguas, Vacas, etc.

En Febrero de 1922 inaugura en el Ateneo una exposición de óleos, en la que se mostraría la mayoría de los nombrados y que tuvo importante repercusión en la prensa de la época, donde consiguió importantes elogios. El número de obras expuestas es importante, ni más ni menos que cincuenta y una. Colgó **El Camino de la vida**, que recibió elogios entre un sector de la prensa: “El camino de la vida, que no se por qué nos ha hecho recordar a aquellos célebres maestros de pasados siglos, que se llaman Durero y Holbëin”¹⁰⁶ Pero no todo fueron elogios para esta obra. A Aureliano Arronte Pentón no le gusta esta obra porque “la literatura la debe llevar la pintura dentro de sí, pero nunca buscada por el artista, fundándose en la historia o en alguna frase hecha. Este cuadro tiene todavía algo de la antigua manera de hacer de Gerardo, pero por suerte en esta exposición es el único”¹⁰⁷.

Pero estos comentarios son la excepción a la muestra del Ateneo. Entre las obras que merecieron más reconocimiento mencionaremos, entre los retratos y composiciones con figuras, **Anitina**, retrato de su hermana con una muñeca, que bien podría emparentar con aquellos otros cuadros de niñas con muñecas, expuestos por Bernardo en 1923, **María Rosa**, ya había sido expuesto en 1918, **Interior**, muestra el interior de una habitación de campesinos, donde una joven vela el sueño de un bebé, **Regreso del trabajo** es ensalzado por Gilardi, para quien es “un lienzo que atrae y subyuga, una composición sencillísima y armoniosa “ y también por E.R. de B, que le describe como:”grupo de expresión naturalísima, caras que son fotografías animadas, mejor aún, rostros conocidos de nuestros aldeanos, trasladados al lienzo”. **El tímido** será para José Simón Cabarga “la plasmación de una página arrancada de un libro de nuestro gran Teniers, del inmortal Pereda.”¹⁰⁸ Mención especial tendrá también la obra **El lago de las gracias**, que es considerada un ejemplo de pintura decorativa. Posiblemente esta obra es la que María Ealo de Sá denomina mural de la Atlántida”. Ealo de Sá, dice en su catalogación de la obra de Alvear cuando habla del mural de la Atlántida: “De “las tres gracias”, representa a dos desnudas bajo sus

¹⁰⁶ E.R. de B.: *En el Ateneo. La exposición de Gerardo de Alvear*. En “El Cantábrico”. 3 de febrero de 1922

¹⁰⁷ ARRONTE PENTON, Aureliano: *Pintores montañeses. Gerardo de Alvear*. “La Atalaya” 9 de noviembre de 1922.

¹⁰⁸ APELES: *Crónicas de arte. La exposición de Alvear*. En “El Cantábrico”. Febrero de 1922

velos. Bajo la sombra de los árboles, las agraciadas figuras se mueven en el encanto de una visión de ensueño”¹⁰⁹.

Luis Corona destaca **Viento del Sur**. A este paisaje le coloca “entre lo más selecto de la impresión que tengo de esta exposición de pinturas; no me ha impresionado por el título, pues es verdad que al contemplarle no acusa en mí las violencias del día de viento sur, pero acaso supere esta impresión”¹¹⁰

A modo de curiosidad diremos que en estos momentos en Castillo sucedió un crimen en el que estaba mezclada una curiosa mujer conocida como “La hija del dios negro”. Este extraño suceso animó a Alvear a escribir una obra teatral aún inédita, que en su momento fue leída y elogiada por León Felipe y Ricardo Baeza.

En Agosto de 1923 se presenta Alvear a la exposición de Artistas Montañeses, inaugurada en el Ateneo de Santander el día 10. Alvear cosechó buenos éxitos en la prensa. Sobre estos buenos comentarios en los medios informativos le habla en una carta su amigo Solana, quien primero le agradece la buena impresión que le han producido los cuadros y le da las gracias por la buena colocación de los mismos “Siento no haber mandado obras de más importancia, pero parte de mis cuadros son ya conocidos en Santander y otros son de tamaño grande y de difícil transporte, en fin para otra exposición ya mandaré obras que merezcan la pena. Por un artículo que leí en “El Imparcial” del amigo José del Río y el discurso de D. Gabriel Pombo en la inauguración de la exposición, veo lo admirablemente representado que estás en esa exposición, cosa descontada en ti, por lo mucho que has hecho y puedes hacer en pintura honrando el Arte Montañés”¹¹¹.

En 1924 de nuevo volvió a presentarse con 2 obras a la Exposición Internacional de Bellas Artes. El 19 de junio de 1924 nace en Castillo su primogénita, Luz, que seguirá los caminos de su padre¹¹².

El 31 de agosto de 1925 se inaugura su exposición conjunta con Ricardo Bernardo en el Ateneo de Santander. Alvear, al contrario de lo que haría Bernardo -que solo exponía dos retratos, dos composiciones con figuras y un paisaje- presentaba una obra extensa, con un total de 27 lienzos de los cuales 25 eran paisajes en los que “se manifiestan duramente un sentido moderno de la pintura y una noble emoción, inundada de ternuras y delicadezas en cuanto a la

¹⁰⁹ EALO DE SÁ, María: *Gerardo de Alvear. Primer centenario de su nacimiento*. pp. 49-50

¹¹⁰ CORONA, Luis: Op. Cit.

¹¹¹ Carta de José Gutiérrez Solana a Gerardo Alvear, con fecha 30 de agosto de 1923

¹¹² Saiz Viadero nos da esta fecha, que en otras publicaciones suele estar equivocada. Vid. ALVEAR, G.: Op. Cit. p. 89

interpretación del paisaje y a la manera de ver el color”¹¹³. En este mismo artículo se comentan de un modo especial las obras **La tala** y **En las forjas**.

José Simón Cabarga destaca **Tarde de otoño, la Tala, Noja**, “cuadro este en que la vaporosidad de la perspectiva aérea está terminante, definitiva; una verdadera melodía de gamas y tonalidades esfumadas dulcemente en luz suave y tamizada de una mañana de sol”¹¹⁴, el paisaje urbano **Bahía de Santander**. Habla Simón Cabarga del cambio experimentado en la forma de pintar de Gerardo Alvear, reseñando que “la honda preocupación que estudiamos en sus lienzos de ahora, es la renovación de los componentes de su paleta. La luz gris-violeta ejerce principalísimo papel en sus notas luminosas. La riqueza emocional del paisaje montaños, la resuelve precisamente por medio de esa tamización de la luz solar en la atmósfera, suavizando los objetos, fundiéndolos en una vibración perceptible”¹¹⁵.

PREPARACIÓN DE SUS EXPOSICIONES EN MADRID Y BUENOS AIRES

La sobrina del marqués de Valdecilla, María Luisa, le encarga un retrato de su tío, Ramón Pelayo, para la Diputación de Santander. Esta mujer le compra también dos paisajes de la finca. Sobre el marqués de Valdecilla dice Alvear que no poseía interés alguno por el arte.

El retrato del Marqués de Valdecilla tuvo importante reseña en la prensa de 1926, año en que Alvear pintó y entregó el lienzo a la Diputación. “El acierto y elegancia en la composición, así como la justeza en el dibujo, son cualidades a las que ya nos tenía acostumbrados el señor Alvear, pero lo que marca un evidente progreso con relación a sus anteriores cuadros de figuras es la limpieza del color y la suavidad constructiva, lograda por una sabia ordenación de finísimos matices”¹¹⁶

Referente a este año de 1926 Ealo de Sá¹¹⁷ comenta que abrió una Academia de Pintura con Flavio San Román en un chalet de Menéndez Pelayo. Sin embargo esta noticia la presentamos con reparos, ya que ni Alvear comenta nada en sus Memorias, ni

¹¹³ S.A.: *La exposición de pintura de Gerardo Alvear y Ricardo Bernardo*. En “El Cantábrico” 30 de agosto de 1925

¹¹⁴ SIMÓN CABARGA, J.: *Exposición Alvear-Bernardo*. Septiembre 1925

¹¹⁵ SIMÓN CABARGA, J.: Op. Cit

¹¹⁶ TRISTÁN: *A propósito de un retrato pintado por Gerardo de Alvear*. En “El Cantábrico” 24 de febrero de 1926

¹¹⁷ EALO DE SÁ, M.: Op. Cit. p. 19.

encontramos referencia alguna en el estudio de Flavio San Román¹¹⁸, a pesar de que en uno de sus capítulos hace referencia al trabajo de este pintor como docente.

En 1927 decide hacer una exposición en Buenos Aires, precedida de otra en Madrid, en la Sala Nancy.

Una vez arreglado todo lo relativo al viaje a Buenos Aires se fue a Madrid acompañado de Aurora. Su hija Luz, que contaba escasamente tres años se quedó en Santander con sus abuelos.

Antes de partir para Madrid, el día 15 de mayo, se celebró un banquete de despedida en el restaurante El Cantábrico de Santander. La organización del mismo había partido de la Sección de Artes Plásticas del Ateneo de Santander. Entre los múltiples asistentes estaban Gabriel Pombo, Miguel Artigas, Estanislao Abarca, Miguel Quijano, José del Río, Víctor de la Serna, Alberto Espinosa, Alejandro Gilardi, Daniel Alegre, Luis Corona y un larguísimo etcétera. Al acabar la comida dirigieron palabras al público Gonzalo Bringas, en nombre de la Sección de Artes Plásticas del Ateneo, Flavio San Román, Gabriel Campos, representante del Centro Montañés de Buenos Aires, Gabriel Pombo y José del Río Sainz. A punto de terminar el homenaje de despedida se presentó el joven pintor Santiago Montes, que era discípulo de Alvear y de San Román, traía una humilde adhesión al maestro. Gerardo de Alvear, emocionado, les encomendó a sus amigos el cuidado del discípulo mientras el permanecía en tierras americanas.¹¹⁹

Víctor de la Serna había publicado pocos días antes un artículo muy emotivo sobre el viaje de Alvear a Argentina y se había permitido el lujo de clasificar la obra del pintor en las siguientes etapas: “Cabe distinguir en la pintura de Alvear tres ciclos. El académico, de la primera época, preocupado por el dibujo y la arquitectura de los cuadros, supeditándolo todo a la composición. El ciclo puntillista, en que Gerardo busca la luz por pequeñas vibraciones de masas diminutas y contrapuestas bruscamente, se prestaba más a la pintura de carácter meramente decorativo en que Gerardo ha alcanzado creaciones felicísimas, a partir del cuadro expuesto aún en el Ateneo de Santander. Y por fin el ciclo actual, de simplificación, de grandes síntesis de color que encaja perfectamente en el temperamento del artista y que da todo el valor pictórico a los temas por él buscados perfectamente. Temas de lejanía, de mar y de

¹¹⁸ MARTÍNEZ SAN MIGUEL, A. Y FERNÁNDEZ MORAL, S.: *Flavio San Román*. Edit. Diputación Regional de Cantabria y Ayuntamiento de Bárcena de Cicero. Santander 1989

¹¹⁹ SIN FIRMAR: *Ayer en el Ateneo. Banquete de despedida en honor de Gerardo Alvear. Los concurrentes acuerdan pedir protección oficial para un joven pintor laredano, discípulo de Flavio san Román y de Alvear*. En “El Faro”. Mayo de 1927

cielo, de cumbres lejanas y suaves en su conjunción indefinida con el cielo”¹²⁰

La exposición de Madrid se inauguró en el Salón Nancy el sábado 21 de mayo. Victorio Macho le dedicó las siguientes palabras en el Catálogo: “Es Gerardo de Alvear uno de los pintores españoles que han sufrido evolución más rápida y ascendente. Ayer de paleta y asuntos tenebrosos, hoy fino creador de la luz y la poesía de la montaña. Su mejor y más personal intérprete”.

Las obras expuestas son una selección de las obras que llevará a Buenos Aires, ya que las reducidas dimensiones de la Sala Nancy le imposibilitan exhibir los 60 cuadros que llevó a América. Entre las obras expuestas están: **Retrato de Julia Becedoniz, El regreso de la pesca, Mañana de invierno, El arado, La paz del campo, Músicos ciegos, o Primavera**, bello tríptico de enormes resonancias decorativas, que recuerda la **Las tres Gracias**.

En la prensa de Madrid cosechó buena crítica, especialmente en “Blanco y Negro” o “La Esfera”, donde leemos “Hay en los lienzos de Alvear una sensibilidad finísima. Es este pintor un poeta del color y de la luz, que adquieren en sus cuadros tonalidades prodigiosas de ternura y de sencillez”¹²¹

Francisco Alcántara comparaba la obra de Alvear con la de Cristóbal Ruiz. Hablando de la dulzura con la que pinta, dice: “A esta especie de fruición delicuescente, puede atribuirse el calificativo de muy moderna, porque tal vez no haya aparecido hasta ahora en nuestros tiempos como ambición suprema del paisaje. Tal es la cualidad de muchos de los paisajes expuestos estos días en el Salón Nancy por el revelador de la esplendorosa luz cántabra, Gerardo de Alvear”¹²²

En “El imparcial”, aunque destaca el periodista la obra de **Los músicos ciegos**, dice que la nota predominante la constituyen los paisajes.¹²³

PRIMER VIAJE A BUENOS AIRES

Terminada la exposición de Madrid, Gerardo Alvear embarca solo rumbo a Buenos Aires. Su mujer Aurora no le acompaña, ya que tiene que permanecer con la pequeña Luz.

¹²⁰ SERNA, Víctor de la: *Visita a un estudio*. En “El Faro”, 13 de mayo de 1927

¹²¹ SIN FIRMAR: *Un pintor español a Buenos Aires. Gerardo de Alvear*. “La Esfera”, junio 1927. p. 29

¹²² ALCÁNTARA, Francisco: *La vida artística. Exposición de Alvear en Nancy*. “El Sol”, 21 de mayo de 1927

¹²³ VEGUE Y GOLDONI: *Exposición de Gerardo de Alvear* “El Imparcial”, 22 de mayo de 1927

Entre los pasajeros en el barco “Infanta Isabel de Borbón”, en el que viajó, iba el pianista Iturbide, con quien Alvear acostumbraba hablar mucho.

Al llegar a Buenos Aires se hospedó en el Hotel Plaza, y enseguida fue a visitar al presidente Máximo Marcelo Torcuato de Alvear, que fue muy amable con él. Ambos poseían una pasión en común: la música.

Nada más llegar a Buenos Aires aparecía una entrevista con el pintor: “Traigo unos 60 cuadros, entre los que figuran diversos paisajes del norte de España, algunos retratos y escenas de costumbres de diversas regiones”; al preguntarle por la pintura en España contestaba “Se nota actualmente en Madrid, un gran movimiento pictórico, concurriendo a trabajar allí y a exhibir sus telas, pintores de gran valor de distintos países. Puede decirse que en este arte hay ahora allí tanto movimiento como en París” Entre los pintores que Alvear destacaban están Solana, Cristóbal Ruiz y Vázquez Díaz, que exponía en Madrid los mismos días que él en Nancy.¹²⁴

Después de frecuentar los ambientes de sociedad y el Centro Montañés se ocupó de organizar su exposición, que se inauguró el 16 de agosto de 1927, en la Galería Zuretti, sita en el número 528 de la calle Florida. Según la opinión de Alvear fue un error la elección del local, porque la sala era un entresuelo y no se veían los cuadros desde la calle. A la inauguración asistieron el presidente, Marcelo Alvear, y el Ministro de Educación. Los cuadros gustaron mucho, pero vendió menos que en Madrid. Le compraron **Mujeres sallando** para el Museo de Buenos Aires, **Músicos ciegos** para el de Santa Fe y **Puerto Chico** para el de Rosario.

En la exposición se mostraban un total de 42 obras, que aparecen referenciadas en la prensa de la época: **Danza de primavera, La tala, Segadores, Cargando el carro, Roturando, Primavera, , Otoño, Invierno, Pastoral, Pastores, Mañana de invierno, La feria de ganado, Puerto Chico, Puerto Chico, Puerto Chico, Acacias en invierno, Álamos en invierno, Sallando, Río Deva, Apunte(Asturias), Apunte (Asturias),Atardecer(Asturias) Castillo (Santander), Castillo, Apunte (Santander), Apunte (Santander), Apunte (Puerto Chico), Apunte (Noja), Apunte (Colombres, Asturias) Apunte (Colombres), Retrato, Retrato, Aldeano transmerano, Músicos ciegos, La compañera, Pidiendo el milagro, Proyecto de paneaux decorativo, Castillo, Picos de Europa, Noja, Montañesa, Sonrisa**¹²⁵.

¹²⁴ SIN FIRMAR: *El pintor Gerardo de Alvear realizará una exposición en ésta.* “La Nación” 1927

¹²⁵ SIN FIRMAR: *En las Galerías Zuretti esta tarde será inaugurada una exposición de obras del pintor Gerardo de Alvear.* “El Telégrafo” Buenos Aires, 15 de agosto de 1927

El crítico Rojas Silvela escribió en la prensa lo siguiente: “Por el camino de la síntesis Alvear ha llegado a la expresión de una potente personalidad; no se parece a nadie, pero deriva en cierto modo de Puvis de Chavannes, por su sentimiento idílico del paisaje...” Este crítico, al que especialmente le gustaron obras como **La tala**, **Roturando** o **Segadores** nos habla de dos Alveares distintos: el español y el francés según la temática y la técnica empleada: “Todo lo que Alvear tiene de genuinamente español en los retratos lo tiene de francés en la gracia decorativa de esos finos paisajes grises animados con figuras y episodios de la vida campestre (...) En esto finca el galicismo del joven pintor español que nos visita: en el refinamiento de su estilización y en el espíritu moderno de su plástica”¹²⁶

En los comentarios de prensa que aparecen en Buenos Aires es constante el citar, con frecuencia de modo textual y entrecomillado las buenas críticas españolas como avalando el trabajo de Alvear. Por ejemplo citaremos el artículo en el que se publicaba las siguientes palabras dichas por Ramón Gómez de la Serna: “Yo he sido condiscípulo de Gerardo de Alvear en la Universidad Central de Madrid y ya entonces estaba abstraído por esa luz clara de los paisajes y no vivía sino distraído en ella. De esto han pasado años y Gerardo Alvear ha ido descubriendo que luz era aquella y ha ido encontrándola en su paleta y hoy muestra la luz clara de Castilla en el rincón montañoso de Castilla...”¹²⁷. En el diario “El telégrafo” se recogía además de la relación de obras expuestas los comentarios que había hecho de Alvear el crítico español José Francés: entre los comentarios de Francés referiremos los siguientes: “Así Gerardo de Alvear acusa con La danza de la primavera y Cuento la inclinación manifiesta hacia el decorativismo, sin olvidar las sugerencias naturalistas” “Este pintor ve el dolor y la miseria en rostros condenados, en existencias irredentes, para luego evocar temas preferidos exóticos”¹²⁸

En “El Hogar” se publicaba un reportaje fotográfico de la exposición, donde aparecía la foto de la inauguración con el presidente Marcelo Alvear, así como algunas obras expuestas por Alvear en color, como el retrato de Julia Becedóniz¹²⁹. En “Buenos Aires Social” se le define como “El pintor de las lejanías”

¹²⁶ ROJAS SILVELA: *Exposición de Gerardo de Alvear.* “La prensa” Buenos Aires, 10 de agosto de 1927

¹²⁷ SIN FIRMAR: *Gerardo de Alvear un temperamento interesante de artista y su exposición de paisajes. En el difícil género acredita el artista español insuperables cualidades.* “La prensa”. Agosto 1927

¹²⁸ SIN FIRMAR: *En las Galerías Zuretti esta tarde será inaugurada una exposición de obras del pintor Gerardo de Alvear.* “El Telégrafo” Buenos Aires, 15 de agosto de 1927

¹²⁹ Aparece en la revista bonaerense “El Hogar” de 2 de septiembre de 1927

Una de las críticas quizás más interesante sea la aparecida en “La razón” justo antes de la inauguración, en la que se habla de tres momentos de la evolución del artista expuestos en Zuretti. “Vemos en su primera expresión el bello retrato de su señora madre, de honda emoción y delicado intimismo; los recios tipos populares de fisonomías trabajadas por la vida que aparentan un viejo cauce seco de rizadas arenas amarillas; en estos lienzos, sin la viva tonalidad posterior, obtuvo el artista dignos efectos de singular fuerza constructiva. Más tarde -en su segunda manera- con cierto divisionismo, más bien dicho una vibración de los tonos, le inclina dentro de un concepto decorativo, para luego buscar una mayor simplificación técnica, en síntesis que constituyen actualmente su decidido propósito”¹³⁰

Su amigo Vítor de la Serna se encargó de mantener informado al público santanderino de los éxitos cosechados en la exposición de Buenos Aires, para lo cual transcribió en “el Faro” un artículo de la exposición publicado por “El diario español” que era el órgano de la colonia española en Buenos Aires¹³¹.

Terminada su exposición en Buenos Aires preparó otra en Rosario, en la sala Witcomb. La prensa de la ciudad se hizo eco de la llegada de Alvear¹³² y de su exposición, a pesar de lo cual no vendió mucha obra. Las obras expuestas en esta ocasión eran treinta y seis, lo que nos demuestra que Alvear había vendido 6 en Buenos Aires. Entre las obras vendidas en Buenos Aires, puesto que en el catálogo de Witcom no aparecen están: **Cargando el carro, Invierno, Álamos en invierno, Picos de Europa, Castillo, Apunte (Asturias)** y un **Retrato**.

Lo mismo que había ocurrido en otras ocasiones, en la prensa, al juzgar la pintura de Alvear, se dice que “trata de elevar su arte a las nuevas corrientes dominantes en Europa y que toman como base la síntesis, tanto en el asunto como en la parte técnica”¹³³

De Rosario vuelve a Buenos Aires por el río Paraná. En 1928 embarcó para España en el Barco Reina Sofía, que le trasladó a Cádiz y de allí se dirigió a Sevilla, ciudad que no conocía. Antes de embarcar para su patria, como aparece en la prensa de Buenos Aires, fue despedido con una comida en su honor, que se celebró en el Club Jockey. Entre los asistentes al acto estaban: Tomás E. de Estrada, Carlos M. Noel, Federico de Alvear, Alberto Julián Martínez, Héctor Ramos Mejía, Justo de Urquiza y Anchorena, Alberto González del

¹³⁰ SIN FIRMAR: *Exposición Gerardo de Alvear y Aguirre. Se inaugurará mañana en el salón Zuretti*. En “La Razón”. Buenos Aires, 15 de agosto de 1927.

¹³¹ SIN FIRMAR: *Los montañeses que triunfan. Gerardo de Alvear en América*. “El Faro” 1927

¹³² Aparecen artículos sobre la exposición en el diario “La acción” de Rosario

¹³³ PORTUGALETE, Félix de: *Gerardo de Alvear. Sus paisajes*. “El eco de España”. Rosario 1927

Solar, Manuel Eduardo Sánchez Concha, Martín Noel, Martín Alzaga Unzué, Enrique García Velloso, Belisario Hernández y Enrique Diosdado. Gran parte de los mencionados aparecen en la fotografía de la prensa al lado de Alvear.¹³⁴

EXPOSICIÓN EN BILBAO

De vuelta a su tierra decide exponer en la Asociación de Artistas Vascos de Bilbao. Esta exposición permanece abierta del 18 al 30 de abril y está compuesta por una veintena de lienzos, casi todos paisajes, entre los que aparecen: **Puertochico, El puerto (Santander), Segundo, Niebla de mañana, Segundo, Dando vuelta a la hierba, Paisaje con niebla, Escalante, La Bahía (Santander), Paisaje (desde Jesús del Monte), Roturando, Paisaje de noche y Naturaleza Muerta**. Vemos, por lo tanto, cómo la mayoría de las obras eran parte de las que trajo de Buenos Aires. Esta exposición no solo obtuvo muy buena crítica en la prensa de la época, sino que desde los periódicos se instaba a la Junta del Museo de Arte Moderno de Bilbao a comprar alguno de los lienzos expuestos. “La Junta sea cual fuere el cuadro que escoja ha de acertar sin vacilaciones, pues todos son excelentes. Lo repetimos LA TARDE se suma a la petición de sus colegas, de todo Bilbao que gusta de Arte, que ha desfilado ante los cuadros de Alvear”¹³⁵

También la prensa de Santander se hace eco del éxito en la Exposición de Artistas Vascos, “No sin pudor, lo confieso -nos decía Alvear, que es un hombre consciente de su arte- soy un impresionista”. Sí y no debemos contestarle. Impresionista en cuanto trata de captar los juegos huidizos de la luz; no en cuanto a la técnica ni en cuanto a la manera de someterlos a un orden dentro del lienzo. Paisajes suaves, acariciadores, estos de Alvear, que nos dejan el ánimo sereno y equilibrado”¹³⁶

Del interés por la obra de Alvear surgirá la idea de una nueva exposición, en Artistas Vascos al año siguiente. En Abril de 1929 expone junto a Gustavo de Maeztu. De esta muestra procede el lienzo **Bahía de Santander**, que posee el Museo de Bellas de Bilbao. La compra de esta obra se acordó en la Junta de Patronato del Museo de Arte Moderno de Bilbao en sesión celebrada el día 29 de noviembre de 1929 y el recibo de compra lleva fecha de 2 de enero de 1930. Este recibo con sello de la Asociación de Artistas Vascos de Bilbao está firmado por Genaro Urrutia. Se pagó por la obra la cantidad de 2.500 pts.

¹³⁴ SIN FIRMAR: *Demostración a D. Gerardo de Alvear*. “La razón”. Buenos Aires 1927

¹³⁵ SIN FIRMAR: *Alvear, al Museo de Arte Moderno*. En “La Tarde”, Bilbao, mayo de 1928

¹³⁶ SIN FIRMAR: *Notas locales*. “El Cantábrico”. Santander, abril de 1928

En su estancia en la capital vizcaína frecuentaba Alvear el Café del Boulevard, donde iban Arteta, los Arrue, Maetzu, Mourlane Michelena y otros. Con Michelena llegó a intimar mucho Alvear. Para Alvear no se puede hablar de pintura vasca, pues según él nada tienen que ver unos pintores con otros, sobre todo Iturrino que “se hizo como pintor en París”¹³⁷

De Bilbao se trasladó a Asturias, invitado por la viuda de Sánchez, hermana de su suegro. De esta estancia surgirán paisajes asturianos, así como el retrato de Rosarito, y varios de Aurora, su esposa, aunque en palabras de Alvear no eran estos últimos acertados en cuanto al parecido físico.

Con los paisajes de Asturias y varios de Puerto Chico organizó otra exposición en el Ateneo de Santander; se inaugura el 1 de agosto. Recibió muy buena acogida en la prensa, especialmente por parte de Víctor de la Serna, quien le denomina “El pintor del resol”. “Este sol nuestro no había sido jamás llevado a los lienzos y surgen Evaristo Valle, Nicanor Piñole y Gerardo de Alvear en el horizonte pictórico del Norte de España...”¹³⁸ Las obras que más le gustaron a Víctor de la Serna fueron: **Puerto Chico, Santander desde la Alta**, o uno de la ciudad, donde aparece la catedral, “que son cuadros para un museo” “La especialidad de Gerardo Alvear son las lejanías. Penetra en ellas con una gracia y una elegancia especiales, dándolas todo su valor en el cuadro y preocupándose de ellas técnicamente. Para muchos pintores la lejanía es lo de menos. En Gerardo Alvear la lejanía es tan importante como todo el resto del cuadro y muchas veces a ella afluye el resto del paisaje blandamente como si fuera el elemento principal”¹³⁹

El 14 de febrero del año siguiente expone de nuevo en el Ateneo de Santander un total de 21 lienzos. Los tres que figuran en primer lugar en el Catálogo son naturalezas muertas, pero el resto son paisajes, algunos de los cuales se habían expuesto en la Asociación de Artistas Vascos. Siguiendo el orden del catálogo las obras expuestas fueron las siguientes: **Desde el alto del Portillo (Escalante), Santander: desde el Alta, Maizales (Meruelo), La Bahía (Santander), En la hierba, Mañana de niebla, Desde Jesús del Monte, Desde el alto del Portillo, Primavera, Segador, Tarde de Junio, Desde la Magdalena: la Bahía, La mañana, Sol de Santander, Rompiendo la pieza**. Esta exposición supuso el reconocimiento de la madurez plástica del pintor, así como el definitivo cambio de rumbo en su pintura. Su amigo Simón Cabarga lo deja bastante claro en un artículo: “Porque Gerardo de Alvear ha raspado en su paleta los últimos residuos austeros de su primera época y vuelan los platas y los grises junto a los verdes jugosos en

¹³⁷ ALVEAR, G.: *Memorias*. s.p

¹³⁸ ALVEAR, G.: *Memorias*. s.p.

¹³⁹ SERNA, Víctor de la: *El pintor del resol*. “El faro”, 4-8-1928

suave armonía con los rojos entonados. Si acaso alguna vez el azul despunta por algún ángulo de cuadros para fundirse prestamente con las coloraciones calientes dando paso al violeta”¹⁴⁰

El 20 de mayo de 1929 se inaugura con gran solemnidad la Exposición Internacional de Bellas Artes en el Palacio de Arte Moderno de Barcelona. Para dar más importancia a la muestra se dedicaron cuatro salas a los pintores Zuloaga, Anglada Camarasa, Benedito y Sotomayor -que no aspiraban a premio alguno, por ser invitados especiales-. Gerardo de Alvear presentaba en esta ocasión dos óleos. Al año siguiente volverá a presentarse a la Exposición de Bellas Artes -inaugurada el 14 de Mayo en Madrid- también con dos óleos.

En septiembre de este mismo año expone en una importante muestra colectiva de pintura en Cantabria, la Primera Exposición de Pintura y Escultura de Castilla y León, celebrada en Santillana del Mar del 15 de septiembre de 1929 al 30 de septiembre de 1930. Gerardo de Alvear presentaba cuatro obras (que aparecen en el Catálogo con los números 77, 78, 79, 80), tituladas **Paisaje, Paisaje, Naturaleza Muerta y Paisaje de Escalante**. Exponía al lado de Ricardo Bernardo, Agustín Riancho, Gutiérrez Solana, o Flavio San Román, entre una amplia representación de artistas. Referente a esta exposición tenemos una carta dirigida a Alvear por su amigo y expositor José Gutiérrez Solana, en la que le dice que al acabarse de mudar de domicilio a la calle María Cristina 10, 2º, ha descuidado el envío de obras para la exposición. Por este motivo solicita de Alvear que le gestione la posibilidad de exponer, pues le gustaría figurar en esa primera muestra de pintura¹⁴¹.

Este mismo año había realizado Alvear diez *paneaux* para la casa de la Maternidad de Santander. María Luisa G. Pelayo había construido esta Casa de Maternidad y Alvear generosamente decoró los muros de la misma. Los *paneaux* habían sido expuestos a la opinión del público en las salas del Ateneo de Santander. En la prensa encontramos referencia a estas obras comentando la dificultad que supone tratar motivos infantiles. Pero Alvear superó la dificultad a consta de dos motivos fundamentales: claridad y candor. “Alvear ha llenado sus lienzos de claridades virginales. ... La luz de estos *paneaux* como la de otros lienzos decorativos del pintor montañés, es una luz convencional, luz de cuentos de hadas....Es la luz que debe haber en el país de los cuentos de los niños...” Más adelante se describen sucintamente el tema de los *paneaux* “fondo submarino, poblado de monstruos polícromos; bosques a cuya sombra conviven niños mocetudos, aves del paraíso y cabras sabihondas con perilla de

¹⁴⁰ APELES: *Al clausurarse la exposición. La evolución de Gerardo de Alvear*. “La Región”. Santander 24 de febrero de 1929

¹⁴¹ La carta está fechada el día 14 de agosto de 1928

profesor; niños que arrastran por un verde de égloga racimos enormes”.¹⁴²

3.2.3. LA DÉCADA DE LOS TREINTA

MADRID. TERTULIAS. LA BIBLIOTECA NACIONAL

Después de nacer su hija Consuelo decide la familia Alvear trasladarse a Madrid. Por recomendación de Cristóbal Ruiz quiso alquilar una casa en la calle Ferraz que pertenecía al hijo del capitán Weiler, pero al verla Aurora se negó a vivir allí, con lo que tuvieron que alquilar otro piso en la calle Miguel Moya. Justo en el piso de abajo vivía el ex-picador Almela, amigo de Pepe “el Gordo”, contertulio de Alvear.

Rápidamente comenzó a frecuentar el ambiente de las tertulias de Madrid. Iba a La Granja de Henar en la Calle Alcalá, a la que también iban Gerardo Diego, Valle Inclán, Víctor de la Serna, Juan Esplandiú, Huidobro, Cotapos y Lorca, de quien recuerda que “comentaba los crímenes que leía en el periódico como una tragedia de un autor de teatro”.

En la Calle Alcalá también asistía a la tertulia del Lion d’Or justo antes de cenar; a ella iban Pepe “el Gordo”, Luis Quintanilla, Juan Echevarría, Victorio Macho, Cristóbal Ruiz, el torero Fortuna, Castrocires y algunas veces Vázquez Díaz y los Solana. También iba a la tertulia de Ramón Gómez de la Serna los sábados. Eran asiduos de esta reunión los hermanos Solana. De José Solana recordaba especialmente, además de las anécdotas, que no podía soportar la pintura de Courbet ni la de Sorolla.

El 14 de mayo de 1930 se inauguraba en Madrid la Exposición Nacional de Bellas Artes. Alvear presentaba en esta ocasión dos lienzos, uno de los cuales, titulado **Regatas**, que se exhibía al lado de dos pequeñas obras de Rafael Botí, recibió muy buena acogida entre la crítica, que le consideraba “pintado con una gran finura y un buen sentido plástico de la composición”.

En 1932 tomó parte en los cursillos para profesores de Instituto de Segunda Enseñanza. También participaron Pérez Rubio - Subdirector del Museo de Arte Moderno- , Penagos, que con Alvear eran los más viejos. Entre los opositores más jóvenes estaban Mariano Cossío, Juanito Esplandiú, Santonja Rosales, Ricardo Bernardo, Cristino Mallo, Juan José Cobo Barquera, Maruja Mallo, Cataluña, Hortelano y otros.

¹⁴² SIN FIRMAR: *Aire de la calle. Misericordia. Los “paneaux de la Maternidad”*. “La Región” 18 de agosto de 1929

Durante el mes de agosto estudiaban juntos Mariano Cossío, Espaldú, Bernardo, Hortelano y Alvear, quien comenta en sus Memorias un malentendido con Ricardo Bernardo: “Me sucedió con Ricardo Bernardo que cuando hice el retrato del marqués de Valdecilla, algunos amigos suyos, malos amigos, quisieron indisponerle conmigo, diciéndole que ese retrato debía haberle hecho él, por ser de Solares como el marqués. Bernardo creyó que perdía un mecenas, sin saber que a Valdecilla nada le interesaba el arte. Cuando Bernardo me trató rectificó su opinión sobre mí y se hizo muy amigo mío”¹⁴³

El tribunal de los exámenes para las plazas de Profesor de Segunda Enseñanza estaba compuesto entre otros por Moya, el arquitecto, y el escultor Labrada. Alvear recordaba que los ejercicios eran muchos, entre otros dibujo del natural, desnudo, dibujo de estatua, dibujo de máquinas y de plantas o flores y croquis de fuentes u otros monumentos tomados del natural.

Según su propia opinión, hizo mal los exámenes, ya que, por culpa del sofocante calor del estío madrileño, el desnudo a plumilla se le estropeó con las gotas de sudor. Por él hubiera abandonado los exámenes, pero fue Moya quien le animó puesto que había muchas plazas y las dietas le vendrían muy bien. Como anécdota citaremos que las dietas que les fueron asignadas antes de finalizar el cursillo suponían un importe superior al sueldo que tendría como profesor.

Pérez Rubio y Penagos consiguieron plaza en Madrid, Mariano Cossío en Canarias, Ricardo Bernardo en Torrelavega y Alvear en Tarragona, pero renunció a la plaza ya que el sueldo era muy bajo y en Madrid entre su sueldo de la Biblioteca Nacional y los honorarios por sus discípulos (daba clase a un hijo de Muñoz Seca y a otro del banquero Senén Canido) ganaba más.

El 29 de julio de 1932 se inaugura la muestra de Arte Regional en la Feria de Muestras de Santander. Alvear exponía al lado de Iturrino, Egusquiza, María Blanchard, Riancho, Solana, Bernardo, y Ceballos, entre otros.

Lafuente Ferrari le recomendó irse a Argentina, pero como Alvear no tenía dinero, se encargó de gestionarle una beca de la Junta de Relaciones Culturales. Alvear recuerda en sus Memorias cómo en 1934 su amigo Luis Quintanilla estaba preso en la Cárcel Modelo y que le iba a ver todas las tardes. Les unía una gran amistad, que se continuó hasta la muerte de Alvear.

En 1934 consigue un importante galardón en la Exposición Nacional de Bellas Artes -inaugurada el 23 de mayo-. Ganó la Tercera Medalla de Pintura con el lienzo **Interior**. Según cuenta Alvear en sus Memorias este óleo fue colocado en el Museo de Arte Moderno, aunque bastantes años después el señor Lloset Marañón lo

¹⁴³ ALVEAR, G.: *Memorias*. s.p.

quitó de allí. La modelo fue su hija Luz, que posó para varios cuadros más.

Los montañeses residentes en Madrid les dieron una comida homenaje a Victorio Macho, Solana y Alvear. El encargado de ello fue Vicente Pereda, hijo de José María de Pereda. Estaban en el homenaje León Felipe, Elías Ortiz de la Torre. Pepe el Gordo, Olarra y el hermano y primos de Alvear, entre otros.

Su primo Juan José de Alvear le encargó los retratos de sus dos hijas mayores, su hermano Francisco el de su única hija, así como un cuadro de San Joaquín con la Virgen niña de la mano, para quien le sirvió de modelo su hija Luz. También pintó, desde la terraza, un grupo de gitanos y de gitanas que le regaló a Enrique Lafuente Ferrari.

En estos años inmediatamente cercanos a nuestra contienda realizó cuadros de gran tamaño “con figuras, pero con mucho espacio, si era un interior de la habitación, y si era un exterior con mucho cielo y horizonte”¹⁴⁴ Entre ellos debemos mencionar el de la Exposición Nacional, otro de Luz, que se reprodujo en la Enciclopedia Espasa Calpe y el de **Bañistas con el fondo de la bahía de Santander**. Es esta década de los treinta pintó también su conocido lienzo **Pasiegos**.

3.2.4. SEGUNDO VIAJE A BUENOS AIRES. UN EXILIO VOLUNTARIO

En 1935, con el encargo de dar una serie de conferencias sobre la influencia de la pintura española en la pintura mundial, embarca Alvear rumbo a Buenos Aires a bordo del vapor “Cabo San Antonio”. Iba como pensionado por la Junta de Difusión Cultural del Ministerio de Asuntos Exteriores en calidad de enviado cultural de la República española. Su mujer e hijas permanecerán en Castillo junto a su madre. Al llegar a Buenos Aires, a mediados del mes de julio, se hospedó en el hotel España, si bien enseguida se cambió al Alvear Palace Hotel, donde en breve instaló su estudio de pintor. El mismo día en que se produce el desembarco de Alvear en Buenos Aires la prensa se hace eco de su llegada¹⁴⁵. No debemos olvidar que Alvear no era un pintor desconocido, y que durante su estancia en Argentina en el año 27 habían sido numerosos los artículos de prensa en los que se hablaba del pintor. Muy poco tiempo después de su llegada concede una breve entrevista en la que habla de las conferencias que impartirá así como de los lugares donde estas se van a producir. En

¹⁴⁴ ALVEAR, G.: *Memorias*. s.p

¹⁴⁵ En el periódico “Crítica” del día 22 de julio de 1935 aparece la noticia de la llegada de Alvear con una fotografía del pintor.

boca de Alvear los temas sobre los que disertará son : “Los comienzos de la pintura hasta llegar a Manet; los comienzos del Impresionismo; el Postimpresionismo; la pintura catalana del 300 al 400; el Greco, Velázquez, Goya, mucho de Goya, su arte y su persona” Y los locales serían: “Cuatro en el Museo Nacional de Bellas Artes; una en los Amigos del Arte y otra en el Club español, donde me ocuparé de la pintura española de los siglos XVI y XVII”¹⁴⁶ En esta misma entrevista Alvear da su opinión sobre el momento actual de la pintura española, destacando entre los artistas más significativos a Gutiérrez Solana, Sunyer, Pérez Rubio y Rosario Velasco, entre otros muchos. Sobre Gutiérrez Solana dice que su arte es “de gran belleza. La belleza no está en el modelo, en el asunto, sino en la técnica.” Asimismo le comentaba al periodista su interés por celebrar en breve una exposición: “Realizaré mi exposición en septiembre. Tengo 10 o 12 cuadros de España. Pintaré el campo argentino. A esto agregaré retratos de niños”

El artículo más interesante es el titulado *Gerardo de Alvear, Pintor y Conferencista, Habla de la Evolución cultural de España*¹⁴⁷ Este artículo presenta una entrevista con el pintor en la que habla del interés de la juventud española por instruirse y a su vez del interés de la República española por que esto se lleve a cabo mediante la creación de escuelas; también comenta Alvear el interés del Ministro de Instrucción en la mejora y desarrollo de las bibliotecas, especialmente la de Madrid. Un poco más adelante habla de la nueva mujer española. Para él en esos momentos estaba surgiendo un nuevo tipo de mujer española: “La estudiosa, aquella que se prepara y organiza sistemáticamente su cultura y encara los problemas que aparecen en sus vidas con una gran claridad de juicio”.

Pronto comienza su ciclo de conferencias sobre “La pintura española y la pintura de la Argentina”, en la Dirección Nacional de Bellas Artes y Museo Nacional. La primera fue a comienzos del mes de Agosto en el Museo de Bellas Artes, el tema fue los pintores cuatrocentistas catalanes, luego dio otra sobre los primitivos castellanos y sobre El Greco. Esta última creó alguna controversia entre el público asistente. Según las palabras del propio pintor, el propósito de este ciclo de conferencias fue “el de hacer resaltar los valores con que la pintura española había contribuido a la formación de la pintura moderna, expresando que fue en la pintura española del

¹⁴⁶ MAGLIONE, E.: *Con el pintor Gerardo de Alvear*. En “Tribuna Libre”. Buenos Aires. Agosto de 1935

¹⁴⁷ Ha llegado a nuestras manos únicamente el artículo, sin referencia a la fecha o al diario al que pertenece, Aunque, por lo que se refiere a la fecha, creemos que es aproximadamente de finales de agosto o primeros días de septiembre de 1935, ya que al comienzo del artículo se dice que Alvear acaba de dar su primera conferencia, que sabemos fue el 26 de agosto de ese mismo año.

siglo XVII cuando estos valores acreditaron trascendental importancia”¹⁴⁸.

Rápidamente le surgieron encargos. La señora Ortega, amiga de Regina Paccini, le encargó el retrato de una nieta de diez años; la retrató Alvear de amazona con un caballo detrás. Este tipo de retratos enseguida cuajó entre la burguesía bonaerense. Martín Noel le encargó el retrato de su hija Mari Lu montada en un “petiso” blanco con hábito rojo y pantalón blanco, como en las cacerías o en la hípica. Una gorra de visera de seda completaba el atuendo. Aparecían también dos grandes perros blancos. María Unzue le encargó el retrato de la niña de Pereira Iraola. El retrato era de cuerpo entero con un perrito pequinés en brazos. También por encargo de María Unzue hizo el retrato de C. Sánchez, a la que pintó muy roja porque no quiso dejar de tomar el sol.

En el estudio del hotel pintó el **retrato de Martín Alzaga**, un muchacho de 12 o 13 años al que representó con un poncho, apoyado sobre el caballo.

Al poco tiempo de su llegada fue a visitar a Marcelo Alvear - que por entonces ya no era el presidente de la nación, pero ejercía de hecho la presidencia del partido radical-. Este, para que las familias de clase acomodada le encargaran retratos a Gerardo, acostumbraba tener en casa abierto el diccionario Espasa Calpe por el retrato de Luz, obra de gran delicadeza y belleza.

Marcelo de Alvear fue el encargado de transmitir a Gerardo que su madre había fallecido en Castillo de Siete Villas. Aurora había escrito al expresidente con la intención de que hiciera llegar al pintor la triste noticia del fallecimiento de la señora Aguirre, una mujer de gran cultura que traducía perfectamente del inglés y francés y que tocaba muy bien el piano, en palabras del hijo. Según Saiz Viadero la muerte se produjo el día 12 de Agosto de 1935; Consuelo Aguirre Bacosso tenía al morir 85 años.¹⁴⁹

Marcelo Alvear invitó a Gerardo a su casa de Mar del Plata. Allí se dedica el pintor a tomar apuntes de movimiento en la playa. Estando en Mar del Plata le dijo a Andrés Raggio que le interesaría dar clase en las Escuelas Raggio. Se trataba de unas escuelas que dependían del Ayuntamiento. En cuanto hubo una vacante le nombraron profesor de dibujo.

Durante el mes de noviembre compagina su trabajo como conferenciante -en este mes impartirá su conferencia *Goya: el pintor y el hombre* y *El naturalismo y los pintores impresionistas*- con la primera exhibición en público de su pintura.

¹⁴⁸ SIN FIRMAR: *Conferencias. La pintura española y la pintura en Argentina*. “La Nación”. Buenos Aires, 30 de noviembre de 1935

¹⁴⁹ ALVEAR, Gerardo de: *Estampas aldeanas*. p. 95

Del 28 de noviembre al 14 de diciembre expone en la Galería Vian y Zona de Buenos Aires. Expone Alvear un total de 29 óleos. Se trataba de “un variado conjunto de paisajes y figuras de niños, realizados casi todos en esta capital”¹⁵⁰. Esto no es del todo cierto, puesto que un importante número de óleos habían sido pintados en España. El autor del artículo destaca entre los paisajes el número 15 del catálogo **-Paisaje (Asturias)-**, el 16 **-Paisaje-**, el 17 **-Casas y montañas-**, un apunte del monumento a Alvear, y los números 19 y 21: destaca también de forma notable el lienzo titulado **Buenos Aires desde un rascacielos**, cuadro de grandes dimensiones, donde se distinguen “varios edificios sobre un hermoso y grisáceo cielo nuboso”. En esta misma línea hay otro artículo en el que leemos: “El fino paisajista de las coloraciones suaves y de la vaguedad de los grises, más evolucionado, incluye en el conjunto varios aspectos de su tierra y algunas notas de Buenos Aires de acertada visión y rara delicadeza. Logró en manera feliz, “desde un rascacielos”, puntos de vista muy originales por la sucesión de planos de profundidad y ascendentes, que se deciden en un curioso movimiento”¹⁵¹. En “El Diario español” reseñaban sobre todo la labor de Alvear como retratista.¹⁵²

En otro artículo de prensa hablan del cambio experimentado en la forma de pintar de Alvear:

”Gerardo de Alvear se presenta hoy bajo aspectos novísimos; es “otro pintor”. Hacía antes una pintura fluida, aérea, de tonos leves, de matices suaves. Las cosas parecían vistas a través de un velo o envueltas en una niebla opalina.... A normas tales opone Gerardo de Alvear los óleos últimos, realizados en Buenos Aires no pocos. El cambio lo fue de crecimiento. Visión y técnica, cromatismo y estructura plástica se resumen ahora en vigor constructivo en solidez corpórea. He aquí una segunda observación: el pintor logra estas conquistas sin renunciar a nada, sin limitarse a los recursos expresivos. Incorpora a su arte un elemento de energía sin desechar finezas, sin reducir la extensión de sus registros estructurales”¹⁵³.

1936. SU FAMILIA LLEGA A BUENOS AIRES

En junio de 1936, semanas antes del golpe de estado español, su esposa e hijas llegaban a Buenos Aires. Gerardo se sentirá muy

¹⁵⁰ SIN FIRMAR: *Los paisajes y retratos de Gerardo de Alvear*. En “Tribuna Libre”. Buenos Aires, 12 de diciembre de 1935

¹⁵¹ R.S.: *El pintor español Don Gerardo de Alvear*. En “La razón”. Buenos Aires. Diciembre 1935

¹⁵² SIN FIRMAR: *La exposición de Gerardo de Alvear es un elevado exponente artístico español*. “El diario español”. Buenos Aires, 8 de diciembre de 1935.

¹⁵³ SIN FIRMAR: *Exposición Gerardo de Alvear*. “La Nación”. Buenos Aires, 30 de noviembre de 1935.

feliz; había alquilado una casa en la calle Alvear y un estudio en la Avenida Callao.

Como “modus vivendi” Alvear simultaneaba sus clases en las Escuelas Raggio con las clases particulares. Dio clases a Martín Alzaga, Pedro Cristofasen, Adela Funk y a Florencia Lafuente, cuya hermana Matilde le sirvió de modelo para un cuadro de una mujer con una paloma en el regazo.

Rápidamente la fama de Alvear creció, su estudio era muy afamado entre la alta burguesía por su aire bohemio. Hizo los retratos de una nieta de Hugo Wast el novelista, de una hija del periodista Adolfo Lamus, de un hijo de Carcaballo, de un hijo de la señora Drydale, con un balandro en la mano, así como de los dos niños de Ramos Mejía con su madre.

También retrató al señor Álvarez, el señor Grego y su esposa, a la familia Raggio de cuerpo entero, al poeta cordobés Arturo Cadevilla y al pintor Jossé entre otros.

En junio de 1937 expone en la Galería Witcomb de Buenos Aires un total de 68 obras, en esta exposición encontramos algunos lienzos ya expuestos en España, como: **Pidiendo el milagro**, **Aldeano montañés**, **Estudio para un San Francisco**, **Castillo de Siete Villas**, **Santillana del mar**, **Segundo**, **La mañana o Atardecer**, junto a un importante número de obras con niños, que podríamos enraizar en la tradición española de pillos, aunque fueron pintados en Argentina; entre estas obras se encuentra: **Niños jugando a las cartas**, **Niños jugando a las bolitas**, **Niño comiendo sandía**, **Niña con sandía**. También encontramos algunos paisajes bonaerenses, como cinco paisajes con el título genérico de **Buenos Aires que surge** o **Mar del Plata**. Al final del catálogo aparecen referenciados once retratos, todos ellos realizados en Argentina, salvo **Mi madre** o **Niña Luz Alvear**. Entre los retratos argentinos están: **Sra. Josefina S.A. de Larreta**, **Anchorena**, **Sra. Blanca Frías de Bru**, **Sra. Segunda Valdés de Balbín**, **Sra. Nélide M. de Sainz**, **Sra. Edda P. de Anchorena**, **Niña María Pereyra de Iraola**, **Sr. Cipriano Urquiza**, **Sr. Virginio Grego**, y **Niño de Raggio**. Hay obras de diferentes etapas, por lo que nos sugiere una especie de presentación al pueblo argentino, para que puedan juzgar su trayectoria plástica.

Existen artículos en los que se sobrevaloran las obras de carácter decorativo, como pueden ser estas de niños, o bien las obras de su primera época, como el lienzo **Mi Madre** o **Pidiendo limosna**, obras a las que sitúan cercanas a Gutiérrez Solana y a Zuloaga¹⁵⁴. En otros artículos, sin embargo, se comenta y valora la importante evolución que ha sufrido el pintor desde sus comienzos, pasando por una entonación más clara en su paleta, hasta una factura más

¹⁵⁴ SIN FIRMAR: *Exposición Gerardo de Alvear*. “Tribuna Libre”. Buenos Aires 1931

estructurada y sólida que caracteriza las obras de este período, especialmente sus paisajes, ya que en las obras con niños, está más cercano Alvear a la pintura de corte decorativo que ya utilizaba en España en alguna ocasión. En este sentido incluimos el siguiente comentario: "... muestra en su actual exposición una serie de visiones de nuestra capital, bajo el título genérico de "El Buenos Aires que surge". Es ésta una nota que conviene destacar dentro del conjunto expuesto, pues ella señala una nueva faceta en la obra del fecundo pintor hispano.... Igual cosa puede decirse de los diez motivos de Mar del Plata que también se exhiben en la misma exposición. Apuntes, rápidos a veces; a veces más analíticos y "construidos", la vida y los aspectos del gran balneario marplatense reflejan admirablemente la síntesis cumplida en el fino espíritu de Alvear ante la realidad luminosa de la ciudad marítima¹⁵⁵."

En agosto del año siguiente vuelve a exponer en la Galería Müller de Buenos Aires. En la prensa aparece fotografiado el día de la inauguración junto a las personas que asistieron a esta exhibición. En esta ocasión las noticias en la prensa fueron menores y más escuetas, ya que, como podemos leer en algún artículo, había expuesto hacía menos de un año y la prensa le había dedicado grandes espacios con múltiples fotografías de sus cuadros. Entre otras obras expuestas están: **Ongamira, Estudio, Ternura, o Mediodía.**

En Septiembre de 1939 participa en el XXIX Salón Nacional de Bellas Artes, al que se presentaban un total de 353 obras entre pinturas y esculturas. A esta muestra presentó su gran lienzo **Bañistas.**

"A lo decorativo apunta, asimismo, Gerardo de Alvear en un lienzo de tonos claros también de dimensiones considerables. Lo denomina "Saliendo del baño". Son once desnudos de tamaño diverso, conforme se hallan próximos o lejanos en la vasta perspectiva del paisaje. Hay como un ver retrospectivo en esta obra de formas tan cuidadas, de dibujo tan ceñido. "Hacen" bien en la distribución compositiva los desnudos femeninos de pie y los sedentes. Menos unidas al conjunto están las dos figuras de bruceos. Nada añaden y estorban la total armonía. Suprimidas, la composición se agranda y la mirada reposa. Es ello apenas un detalle. Gerardo de Alvear se afirma esta vez como un discípulo cultor de la forma."¹⁵⁶

En 1939 escribe sobre la pintura de Alvear el poeta gallego Eduardo Blanco Amor, exiliado en Suramérica. En la revista "Letras" recuerda Blanco Amor cómo su primer contacto con la pintura de

¹⁵⁵ SIN FIRMAR: *Gerardo de Alvear realiza una nueva y notable muestra de 70 telas en los salones Witcomb.* En "Crítica". Buenos Aires 1937

¹⁵⁶ SIN FIRMAR: *Oficialmente inaugúrase hoy a las 15 el XXIX Salón Nacional de Bellas Artes.* "La Nación". Buenos Aires. 21 de Septiembre de 1939.

Alvear surgió en España, al contemplar las obras que se exhibían en la Exposición Nacional de Bellas Artes, a pesar de que ya conocía su pintura por referencias críticas. Reclamaba el poeta una primera medalla para la obra **Interior**. En el mismo artículo recuerda el escritor cómo, después de conocer la pintura, había conocido al artista. “Fueron después unas charlas de presentación -¡Oh terraza de la Granja “El Henar”, con fondos de otoños madrileños!- sobre mudejarismos y políticas, y la simpatía para toda la vida. Ahora me lo encuentro en Buenos Aires como un trozo de mis mejores recuerdos de España”. Más adelante comenta que la treintena de obras que contempla en el estudio del pintor le permiten observar la evolución sufrida por Alvear. Destaca entre las obras el **Retrato de Josefina Sánchez Elía**, obra que es “una cita cumplida, una integración, una “armonía de contrarios”, y un enlace de antagónicas perfecciones”. Más adelante leemos: “Hoy es un pintor español, tarea nada fácil aunque así lo piensan muchos fáciles pseudopintores españoles. Porque quien crea que pintura española es sometimiento absoluto al ser fotográfico de la naturaleza, buen infeliz será en sus elementales cavilaciones. Pero, aún picando más alto, habría que averiguar, con retinas nuevas, qué monserga es ésa del realismo español sobre cuyo voluminoso tópico todos los tratadistas desvalidos y bisoños, y aún los de más rígido fuste, hemos echado nuestro cuarto a espadas¹⁵⁷”.

En sus Memorias recordaba que también presentó el lienzo de grandes dimensiones, titulado **Adán y Eva saliendo del paraíso**, para el que utilizó como modelo masculino al santanderino Francisco Gómez Acebo (Apodado “Cambara”).

Hacia 1940 aproximadamente comienza a trabajar Alvear como profesor en la escuela Manuel Belgrano. En sus Memorias recordaba que siendo presidente Roberto María Ortiz, Adolfo Lamús se ofreció para conseguirle una cátedra en la Escuela Nacional de Bellas Artes, pero antes de conseguirlo perdió Ortiz las elecciones.¹⁵⁸ La lucha se entabló entre Alvear y el pintor Ramouge. Al final el director de la Escuela, Pio Colivadino, solucionó el problema colocando a los dos pintores, Alvear fue nombrado profesor de Historia del Arte en la Escuela Preparatoria Manuel Belgrano.

“LUZ DE BUENOS AIRES”. 1944

Alvear trabajó incansablemente, con la intención de organizar una nueva muestra de su pintura. Para la exposición “Luz de Buenos Aires” pintó desde los ventanales de su estudio -situado en el piso

¹⁵⁷ BLANCO AMOR, Eduardo: *Visita a Gerardo de Alvear*. “Letras”, Buenos Aires, nº 8, 1939

¹⁵⁸ Ortiz murió en 1942, de ahí que nos inclinemos a considerar como fecha acertada alrededor de 1940

decimotercero- varios paisajes urbanos. Esta exposición fue inaugurada el 30 de octubre de 1944 en las Galerías Witcomb de Buenos Aires, permaneciendo abierta hasta el día 16 de noviembre. Por el título de la misma, "Luz de Buenos Aires", así como por el de la mayoría de las obras expuestas, apreciamos un importante grado de lirismo. Recordaba Alvear con emoción en sus Memorias cómo el poeta León Felipe en el catálogo de esta exposición le había anotado "El lirismo de sus pinturas silenciosamente entona una canción épica. Le felicita su amigo León Felipe".

Alvear es ya en Argentina un hombre que goza de una importante y bien merecida fama, como apreciamos a través de artículos en la prensa, donde se trata de realizar un perfil humano y artístico del pintor.

En 1946 en un artículo en el que se describe "Como viven, que piensan y como trabajan los hombres que engrandecen a la Argentina", presentan a Alvear del siguiente modo:

"Gerardo de Alvear, pintor, escritor y profesor de las bellas artes, quien se vino a Buenos Aires hace once años con unos grabados de Goya en una cartera, unas conferencias sobre Velázquez en la mente y una llaneza de alma castellana, linaje heredado y enriquecido..... Consagrado al dibujo y a la pintura desde la adolescencia, cultiva también la poesía dramática y es autor de dos dramas pensados en el entusiasmo juvenil, y realizados en el sosiego de la madurez. Escribe entre sus cuadros y pinta cerca de sus cuartillas, con los intervalos de su tarea didáctica, que le es particularmente grata en la Escuela Manuel Belgrano. Ama sobre todo la sencillez y puede decir como decía Machado "lo que sé lo he aprendido del pueblo". Y en definitiva, esa es la verdadera aristocracia de los Alvear¹⁵⁹."

Tres años más tarde, poco antes de embarcar para España, encontramos otro artículo, esta vez con una caricatura suya, en el que aparece otra interesante semblanza del pintor:

"Alvear tiene la seguridad del dibujo y la sinceridad del color. Como buen retratista esa fórmula del modelo pasando por la creación de su personalidad la emplea con las figuras humanas y con la naturaleza.

Es un hombre fundamentalmente sobrio y casi sombra huidiza que se escapa de la exhibición de sus méritos. Profesor de Historia del Arte, conoce la pintura de los maestros y los hechos de los maestros. Sus teorías en lo pictórico no desmienten la práctica de su arte. Cree que ni en pintura ni en algo que se halle en el área de lo artístico, se puede defender el estancamiento, ni vedar el tanteo de nuevas formas y

¹⁵⁹ PERLA, Mariano: *Entre los 22 y los 55 de Latitud. G. de Alvear*. En "La Nación" 23 de agosto de 1946

aspiraciones. Pero que la llegada a las formas más audaces sin tanteos, sin desvelo y amor sacrificado por el oficio, quemando todas las etapas por que se desconocen, es ponerse no sólo fuera de la pintura, sino fuera de la seriedad mínima que se pide para andar por el mundo. Opina también que los interesados en el comercio y feria de novedades han hecho imponer mucho cuadro que no acatará ni recordará la historia del arte, porque la historia del arte es la historia de la emoción y de la belleza¹⁶⁰”.

COMIDAS CON AMIGOS

Con frecuencia se reunía a cenar Alvear con amigos españoles y argentinos, entre los que estaban Gonzalo Losada -creador de la Editorial Losada-, el bilbaíno Luis Echevarría -periodista de “La Nación”-, Fernando Arranz -director de las Escuelas de Cerámica de Buenos Aires- y el santanderino Zurro de la Fuente -profesor de dibujo en la Universidad de Tucumán-.

Unas dos o tres veces al mes se juntaban para cenar una serie de montañeses que gustaban de evocar su tierra. Se pasaban la noche cantando canciones populares. Estas reuniones, bautizadas como “Maretazos” en recuerdo y homenaje a la obra homónima del poeta Jesús Cancio, eran frecuentadas por Luis Soler -que había sido periodista de “El Cantábrico”- Bragado, Fernando Arranz y Clemente Cimorra.

También acostumbraba Alvear asistir a las comidas en casa del doctor Defilippi que le agradaban sobremanera. Allí iban el novelista Mallea, Miguel Ángel del Pino -pintor sevillano-, Miguel Viladrich -pintor catalán- Alfredo Gnino -pintor rosarino- el poeta Andrés Pérez Valiente y Andrés Segovia.

Los domingos frecuentaba las reuniones en casa de su discípulo Ricardo Baeza. Allí acudía alguna vez *la Safartti* -amante de Mussolini-, Vicente Huidobro, el pintor chileno, Larrain con su esposa Lolotte y Maruja Mallo con su original indumentaria. De la Mallo recuerda que tenía plantado en un tiesto en su terraza un melón y esperaba que cayese sobre algún viandante.

También iba a una tertulia en “La Casa de la Troya”, donde iban Federico Ribas -que fue su introductor en ese círculo-, Pérez Dueño, el músico Julián Bautista, el actor Andrés Mejuto, Elena Cortés (“La Cortesina”) que le había servido de modelo para las figuras del techo del Teatro Pereda.

Acostumbraba acudir a la residencia de Marcelo Alvear. La casa del ex-presidente era frecuentada por importantes músicos, no solo por el gusto de Marcelo, sino también porque Regina, su esposa,

¹⁶⁰ SIN FIRMAR: *Hay que saber quién es quién. Gerardo de Alvear*. Buenos Aires, 25 de octubre de 1949

había sido cantante de ópera. Allí conoció a Toscanini y a una nieta de Wagner.

Frecuentó también la amistad del escenógrafo santanderino Santiago Ontañón, exiliado en Chile y Argentina. El propio Ontañón lo recuerda en sus Memorias¹⁶¹.

Aurora, la esposa de Alvear, decidió ponerse a trabajar para, de este modo, poder ayudar a Gerardo. Por este motivo abrió una tienda de antigüedades en la Avenida de Alvear. Dos años más tarde se cambió a un local en la calle Callao al que puso el nombre de “Gorotzica”. Pronto comenzó a prosperar ya que tenía muy buena clientela y Aurora acabó convirtiéndose en toda una experta en arte oriental.

VACACIONES EN MAR DEL PLATA Y CÓRDOBA

Durante varios veranos consecutivos, la familia Alvear se trasladó al Mar de Plata. El primero de estos veranos fue en 1936, que alquilaron una casa alejada de la playa. Allí pintó **Niños jugando a las cartas, Pastores, Niño vendedor de pájaros, Niño comiendo melón, Niña con sandía, Niño con garrafa de vino, Indiecita** y un largo etcétera; también pintó algunos bodegones, así como apuntes de la playa.

Al verano siguiente fueron al hotel de playa “La perla”. Expuso cuadros en el Casino y vendió apuntes de la playa. Al año siguiente fueron a La Cumbre, muy cerca de Córdoba. Se hospedaban en el Hotel España. Allí pinta Alvear los retratos de los tres hijos de Clo Echepareborda.

Al verano siguiente fueron al hotel Colón, en Mar del Plata. Consiguió pintar el retrato de las dos hijas de los duques de Luins, que entonces eran dos niñas de dos y seis años.

Otro verano, fueron a Don Torcuato, donde alquilaron una casa a un español apellidado Gutiérrez. Como el paisaje no era del agrado de Alvear se dedicó a hacer apuntes de caballos, pues había muchos sueltos. En otra ocasión las vacaciones las volvieron a pasar en Don Torcuato, en un chalet.

Aurora pensó en abrir una sucursal de Gorotzika en Mar del Plata. A pesar de que no era una idea muy del agrado de Gerardo, abrió el local frente al Casino. Fue un gran éxito que les obligó a veranear durante cuatro años en Mar del Plata.

Por aquella época su hija Luz ya pintaba sin necesidad de lecciones. Presentó un cuadro de una muñeca sentada a la Exposición del Casino del Mar del Plata y fue adquirido para el Museo de esa

¹⁶¹ ONTAÑÓN, S. y MOREIRO, J.M.: *Unos pocos amigos verdaderos*. Fundación Banco Exterior. Madrid 1988, p. 96

localidad. Luz Alvear hará su primera exposición en 1949; cosechó grandes éxitos, como lo demuestra la importante venta de cuadros.

El último verano alquiló Aurora en Mar del Plata una casa de estilo colonial con jardín, cerca de la playa Bristol. Para Alvear esas vacaciones “fueron el verano más feliz para mí y no solamente el verano, sino durante todo el tiempo que estuve en la Argentina. Regar las flores al atardecer, poner esquejes de geranios, en fin cultivar el jardín era para mí el más grande placer. Leía por la tarde a Chesterton bajo una enramada de rosales de hermosas flores con intenso aroma. Lo que se dice un sueño¹⁶².” Ese verano pintó el retrato de Antonio Pérez Valiente y el de otros escritores, así como el de Paula Maresca y otra amiga de su hija Luz. “La nota de color abigarrada de sombrillas, bañistas y verde esmeralda del mar era motivo pictórico¹⁶³”, motivo por el que realizó diferentes apuntes con esta temática.

VIAJES A ESPAÑA Y PARÍS.

Hacia 1950 la familia Alvear decide viajar a España. En el barco tuvieron de compañera de mesa a la actriz Amelia de la Torre, que viajaba con un hijo de seis años. En la travesía pintó un retrato del capitán. Desembarcaron en Vigo, donde se hospedaron en el Hotel Mora en el Paseo del Prado.

Al llegar a Madrid, Alvear se encontró con una ciudad muy diferente de aquel Madrid que dejó en los años treinta. Había muchas casas derruidas, muchos amigos muertos y no existían sus tertulias. De la tertulia del Lion d’Or solo quedaba Pepe el Gordo, con gentes que solamente hablaban de toros. De la Granja de Henar no quedaba ni siquiera el local. Había una nueva tertulia en el Café Gijón de pintores y escultores jóvenes. Estos eran: Francisco Arias, Cossío, Redondela, Pedro Mozos, Conejo, Martínez Novillo, Cristino Mallo y algún otro. También solía ir Pío Muriedas.

A Luis Corona y a Santiago Montes los veía con frecuencia. Luis pintaba en el Círculo de Bellas Artes de modelo desnudo y Montes copiaba en el Prado principalmente de los primitivos. Con ellos iba siempre Jesús Cancio. Con Luis Corona fue a visitar a Manuel Solana, al que encontró mal, muy fatigado. Moriría al año siguiente.

También con Luis Corona fue a ver a Vázquez Díaz a quien encontró muy avejentado. Con Villalobos, el escultor, fue al estudio de Planes, al que Alvear consideraba “precursor del arte de vanguardia”.

¹⁶² ALVEAR; G.: Op. Cit. s.p.

¹⁶³ Ibidem.

De este Madrid desconocido partieron para París, donde, por recomendación de María Baeza, fueron al Hotel Montabor, en la calle del mismo nombre, pero no les gustó y se cambiaron a uno en la calle Roquesquine.

En primer lugar visitaron el Museo de Artes Decorativas y luego el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo, donde admiraron a Juan Gris. “De María Gutiérrez Cueto, montañesa que se nacionalizó francesa hay también muy buenos cuadros de su última etapa. Era esta desgraciada y gran pintora de mísero físico, jorobada. Fue discípula de Anglada Camarasa y nada influyó en su concepto estético, ni en su técnica. Yo vi uno de gran formato en casa de Concha Espina, de colorines y pintado como con una cuchara rebosante de color”¹⁶⁴.

Respecto al arte moderno dirá en sus Memorias: “Pues bien, este arte de hoy, este arte de vanguardia pasados unos años, siglos ¿Qué idea dará del pensamiento actual? Verán la prisa, la desorientación, la locura.

Estamos demasiado cerca del arte de hoy, convivimos con él y no hay perspectiva para verle, ni ecuanimidad: o pasión desorbitada o si no odio. Es claro que después de aquellos salones de la Exposiciones de París del XIX había -por reacción- que venir algo demoledor. Sin embargo la sensibilidad de mi generación necesita un esfuerzo para comprenderlo. Se puede admirar una obra de arte y no sentir emoción...”¹⁶⁵

En París conoció por primera vez la obra de Bonnard, Vuillard, Derein, Vlaminck, etc. Le gustó mucho Marquet, por “una afinidad de visión”. De los cubistas su favorito era Juan Gris y después, tal vez, Braque.

Del arte abstracto, que estaba en plena ebullición, le gustaba Delaunay y el grupo El Paso. En sus Memorias habla del culto a lo feo de la pintura del XX, en vez del culto a lo bello. Del arte abstracto dice que es hasta bello.

Para Alvear le supuso un gran disfrute el contemplar el Museo de los Impresionistas. A Manet le considera “padre de los impresionistas” y, para él, el mayor genio de los impresionistas es, sin lugar a dudas, Cézanne.

De París, volvieron por San Sebastián y Bilbao a Castillo. Pasaron 10 días en Santander y de allí fueron a Vigo para regresar a Bueno Aires.

¹⁶⁴ ALVEAR; G.: Op.Cit. s.p. Se está refiriendo al lienzo de la primera época de la pintora, titulado **Ninfas encadenando a Sileno**.

¹⁶⁵ ALVEAR; G. Op. Cit.: s.p.

Durante su estancia en Madrid, Aurora había aprovechado para encontrar un local en la Calle Alfonso XII, con idea de montar allí la tienda de antigüedades.

Desgraciadamente el barco en el que debían regresar a Argentina sufrió una avería que le obligó a permanecer un mes en Vigo. Esta eventualidad obligó a Alvear a escribir Al Director de las Escuelas Raggio comunicándole que tardaría en incorporarse al trabajo, pero cuando volvió a Buenos Aires hicieron caso omiso de su problema echándole por abandono del puesto de trabajo.

En sus Memorias habla del cambio obrado en Argentina con la ascensión de Perón y de la intervención de Evita en política, pero lo cuenta de un modo lejano, como un mero observador.

En 1953 volvieron de nuevo a Madrid y en el piso de la calle Alfonso XII pintó los retratos de Gerardo Diego, Pancho Cossío, Quirós, Elena Quiroga, Cancio, Ríos Sainz, y el de Concha Espina, entre otros.

Frecuentaba la tertulia del Café Gijón, de la que eran asiduos Cristino Mallo, Paco Arias, Zabaleta, Eugenio D'Ors, Novillo, Díaz Caneja, Cossío, Luis Corona, Cancio y Santiago Montes. Alguna vez iban Gerardo Diego y Benjamín Palencia, y también el escultor vasco Oteiza.

Al igual que Pancho Cossío, solía frecuentar las reuniones que los domingos daba en su domicilio "Chocha", apelativo cariñoso con el que se conocía a Josefina Zarandona, esposa de Felipe Quintana.

Aurora abrió una sucursal de Gorotzika en Alfonso XII, dejando como encargada a Pilar Goytre, esposa de Eduardo Alvear, hermano de Gerardo, pero el negocio acabó cerrando después de dos años, pues no cubría casi ni gastos.

Recuerda que en el verano del 53 fue a Santander y allí pintó el retrato de Ataulfo Argenta, que entonces estaba dirigiendo las sinfonías de Beethoven en la Plaza Porticada. En un intermedio lo felicitó y aprovechó para pedirle que posara para él.

Hizo también retratos de Tomás Maza Solano, José Simón Cabarga, Francisco Nardiz, del arquitecto Riancho, Ciriaco Pérez Bustamante, y José Pérez Bustamante, presidente de la Diputación.

Con estos retratos y los de Madrid expuso en el Museo de Bellas Artes en 1953, del 28 de agosto al 8 de septiembre.

El Catálogo de esta exposición fue prologado por Lafuente Ferrari y Gerardo Diego. La muestra constaba de veintinueve cuadros, de los cuales solo diez eran paisajes. Entre los retratos expuestos citaremos: **Ataulfo Argenta, Manuel Arce, Jesús Cancio, Pancho Cossío, Gerardo Diego, Concha Espina, José Hierro, Tomás Maza Solano, Enrique Menéndez Pelayo, Ciriaco**

Pérez Bustamante, Antonio Quirós, José del Río, Enrique Vázquez o Victoriano Vega.

Respecto a los paisajes, seis son de su amada bahía santanderina y los otros de Madrid, dos de los cuales son del Rastro. De estos paisajes dice Gerardo Diego que “el inevitable enamoramiento de la bahía, contemplada y pintada día a día y luz a luz, condujo a Gerardo de Alvear a la iluminación de su paleta y a la trasfusión de la savia del paisaje al sistema orgánico de sus lienzos¹⁶⁶”.

En Madrid había pintado parte del cuadro **Cinco poetas montañeses**. Tenía pintado a José del Río Sainz y a Jesús Cancio. En una gran sala de la Cámara de Comercio pintó a Pepe Hierro, a Maruri (entonces ya Fray Casto del Niño Jesús) y a Gerardo Diego. Este cuadro lo presentó al premio Estanislao Abarca, al que también se presentaban Pancho Cossío, Francisco Arias y Eduardo Vicente, pero el premio de 50.000 pts. lo consiguió Fernando Calderón con su cuadro del patrón de los banqueros. Al poco tiempo, el Banco de Santander le dio la insignificante cantidad de 10.000 pts. por el lienzo de los poetas montañeses, que luego compraría el Museo de Bellas Artes de Santander.

Por mediación de Víctor Díaz hizo el retrato de Emilio Botín copiado de otro que había hecho en 1928, así como otro del padre del propio Víctor Díaz también por una fotografía. Del natural pintó a Isidoro Campo.

Quiso hacer el retrato de José Antonio Quijano, para la Diputación Provincial, pero este no quiso; sin embargo le encargó un cuadro de asunto de vacas.

Antes de volver a embarcar para Buenos Aires sus amigos les dedicaron una comida homenaje a José del Río Sainz y a él. Por este motivo, José del Río le compuso un poema.

BUENOS AIRES. RETRATOS DE ESCRITORES Y ARTISTAS

Después de estos meses de su segunda estancia en Madrid volvió a Buenos Aires. Pero la nostalgia de Madrid pesaba como una enorme losa en el espíritu de Alvear. Al poco tiempo de llegar escribe una emotiva carta a su amigo Gerardo Diego, carta que transparentaba su estado de ánimo y su opinión sobre el ambiente artístico bonaerense.

“Precioso fue el viaje pero tan rápido que al llegar a Buenos Aires todavía estaba en Madrid. Y luego, luego sigo estando allí con la tristeza de vivir todavía aquí... Ya conoces esto y ya sabes que es muy anodino, pero no tenía otro remedio que

¹⁶⁶ Catálogo de la exposición de Gerardo de Alvear en el Museo de Bellas Artes de Santander en 1953.

venir. Pensaba hacer una exposición en Madrid, pero no desisto de ello y volveré si... puedo, dentro de un año. Traje el estudio que te hice para tu retrato porque creo haré una exposición aquí, sin ilusión ninguna desde luego, pues este ambiente no puede ser más hostil para los pintores que no sean nacionales. Ellos venden, claro que su pintura es, como aquí se dice “para entrecasa”. Mucho, muchísimo y, aún más a cuenta de la mentada hostilidad. (...) los pintores, unos en un vanguardismo trasnochado, y que por lo tanto ni eso es. Y los otros creyendo que hacen pintura argentina, creyendo aún (es para no creerlo) que el asunto define una manera. Y otros muchos todavía con Cézanne....

¡Cómo te envidio, querido Gerardo, viviendo en ese Madrid! ¡Y alternando con esa única bahía de Santander! de la que tú has dicho algo tan extraordinario como ella es, pues nadie más que tu ha podido expresar con palabras la emoción de su belleza, en esos versos que son su antología. Creo que pictóricamente no se puede plasmarla más que de manera realista. Y esa realidad (esto es requetesabido) es la que crea el artista, o re-crea. Acaso yo pueda todavía conseguir algo que sea “algo” de ella, algo de lo que pretendo¹⁶⁷”

Sin lugar alguna esta carta nos habla de otro Alvear, no es el pintor de moda que está encantado en su exilio americano, como parece que podríamos intuir por los múltiples artículos de la prensa, sino el exiliado que vive en una tierra sin demasiada sensibilidad artística y que añora volver a su país y plasmar sus paisajes.

A su llegada a la capital argentina continuó con la temática del retrato. Es como si antes de regresar a su patria quisiera dejar una galería de retratos de sus amigos y conocidos en Buenos Aires. Entre los retratados están Martucci, tocando la flauta y Napolitano tocando el violín. También pintó a Ezequiel Aguilar del cuarteto Aguilar tocando el laúd y a D. Jacinto, gran dramaturgo catalán, que tenía entre todos fama de gafe. Con este y otros que a continuación citaré hizo una exposición que fue un desastre, pues estalló la primera revolución contra Perón. La gente le decía: “pero hombre... a quien se le ocurre presentar un retrato de D. Jacinto”¹⁶⁸.

Retrató también a Alejandro Casona y a Rafael Alberti. León Felipe, cuando volvía de México acostumbraba frecuentar el Café Español y allí le irán a ver en una de sus vueltas de México las dos hijas de Alvear.

Hizo también el de Enrique Diosdado, actor, del poeta Juan Paredes, del periodista Clemente Cimorra, del pintor gallego Laxeiro, del dramaturgo Xavier Bóveda, de Eduardo Blanco Amor, del pintor Colmeiro y de otros artistas e intelectuales, la mayoría de

¹⁶⁷ Carta de Gerardo de Alvear a Gerardo Diego de 16 de enero de 1954

¹⁶⁸ ALVEAR; G.: Op. Cit. s.p.

ellos exiliados españoles de la tertulia del Café Español. A esta tertulia iban también Jesús Prados Arrarte, Manuel Ángeles Ortiz, José Gutiérrez, Borrás, Manolo Balbín y el músico Julián Bautista.

Esta exposición celebrada en junio de 1955 fue un auténtico desastre. No logró vender ningún cuadro y algunos días tenía que cerrar Witcomb. El único recuerdo reconfortante en sus Memorias es la compañía de su hija Luz.

Fue su última exposición en tierras argentinas. El catálogo presentado por Lafuente Ferrari y Gerardo Diego referencia cincuenta y dos cuadros, de los cuales veintiséis eran retratos, entre los que figuraban: **Belén Carreras Zuviría, Olga Sanz, Paula Maresca, Niña Delia Gutiérrez, María Rosa Ramos Mejía de Acuña, Arturo Capdevilla, Carlos Lottermoser, Antonio Pérez Valiente de Montezuma, Raúl Rubianes, Ángel Martucci y Pedro F. Napolitano, El pintor Josse, el pintor Laxeiro, el pintor Colmeiro, la pintora Diana Chalukian, Ezequiel Aguilar, Alejandro Casona, Rafael Alberti y Clemente Cimorra** entre otros. Referente a los paisajes había alguno de España (De Santander y Madrid) y el resto eran apuntes y lienzos de Buenos Aires sobre todo.

A pesar de que Alvear cuenta en sus Memorias el “desastre” que fue esta exposición, en la prensa encontramos elogios. Destacan sobre todos sus retratos. Y en algún artículo le definen del siguiente modo: “Pero este retratista de vocación, como le llama el director del Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid o el “pintor de hombres” como le llama Gerardo Diego es el maestro de la gracia y de la penetración que, como humanista fogoso, le ha hecho representar la vida en noble belleza de materia y en condición de espíritu que emana de su talento¹⁶⁹ .

3.2.5. EL REGRESO A LA PATRIA. ÚLTIMOS AÑOS Y MUERTE

Por fin, en 1956 consigue Alvear su deseo de regresar a España. Este año su hija Luz se casa con Maximiliano Gutiérrez de Monctezuma, hijo de un hermano de María Blanchard, ya fallecido. La boda se celebró en Don Torcuato y Regina Paccini fue la madrina.

En Madrid volverá a las tertulias, frecuentando la del Café Gijón y las reuniones y té de María Baeza y las de *Choche*. A las de María Baeza iban Carlos Bosch, escritor, la novelista Elena Soriano, María Teresa Ocharán y el poeta Eduardo Blanco Amor, la escritora María Alfaro y la actriz Ana María Custodio.

¹⁶⁹ SIN FIRMAR: *Notas de Arte*. “La prensa” Buenos Aires. 24 de junio de 1955

En agosto fue con su hija Consuelo a Santander, pasó un mes en Somo en la pensión “Los diez hermanos”. Sus amigos le hicieron una comida de recibimiento en una casa de comidas de La Albericia. Estaban Lafuente Ferrari, José del Río Sanz, Pablo Beltrán de Heredia, el pintor Schabelsky, Pepe Hierro y Víctor Díez.

Su hija Consuelo volvió a Madrid y él se hospedó en la pensión Lope de Vega, sito en la calle homónima en Santander, muy cerca de café La Austríaca, cuya tertulia frecuentaba. A esta tertulia iban: el escultor Villalobos, César Jenaro Abín, Enrique Pereda, Manuel Pereda, Cristino Mallo y el Doctor Lamela. Hizo varios apuntes de la bahía. En la pensión se hospedaba también el músico Frühbeck de Burgos, con el que acostumbraba intercambiar opiniones de música. En octubre volvió a Madrid y dos meses más tarde, huyendo del frío fue a Alicante, donde hizo numerosos apuntes del barrio viejo. Fue a visitar a María Jeanne, viuda de Elías Ortiz de la Torre y retrató a la hija de esta, María Cristina y a su yerno Revenga.

De vuelta a Madrid reanudó su vida de tertulia en casa de María Baeza, de Choche y en el Café Gijón. Otras veces se reunía en una taberna de tipo andaluz en la calle Arlabán con Luis Corona, Cancio, Gerardo Diego, Palencia y, de vez en cuando, Javier Cortés.

En verano volvió a Santander a la pensión Lope de Vega y seguía frecuentando la tertulia de la Austríaca. Pintó tres *paneaux* para la Cámara de Comercio, Industria y Navegación. Uno representaba el comercio por medio de un trasatlántico y una máquina con parte de vagones de mercancías y un camión, otro la industria con unos obreros martilleando en primer término y en el fondo la construcción de un buque; el tercer *paneau*, unos pataches y unos marineros en primer término.

En 1958 fue a Barcelona a esperar a Aurora y a Luz. Aurora fue a Madrid, mientras que padre e hija se dirigieron a Santander, donde Luz realiza su primera exposición en la Galería Sur.

Ese invierno de 1958 volvió a Alicante, donde siguió haciendo apuntes del Barrio Viejo. De nuevo en Madrid retrató a Díaz Caneja, Cristino Mallo, Eduardo Vicente y Paco Arias.

En Agosto de 1959 expone en el Ateneo de Santander una serie de paisajes. Y al año siguiente, casi por las mismas fechas, lo hará en la Galería Sur de Santander, en la que exhibió un total de 21 obras, entre las que conviene citar: **Muchachos pescando, Barcas, Bajamar, Regatas, Viento Sur, La Magdalena, Río Cubas o Niebla en Peña Cabarga.**

Pero desgraciadamente muere su esposa, mujer excepcional, que siempre fue un importante pilar en su vida. Ahora será su hija Luz la encargada de organizarle los veraneos en Santander en casa de Luzmila Álvarez de Vázquez. Durante el estío santanderino

frecuentaba el Ateneo y la Galería Sur. Precisamente será Manuel Arce -propietario de la Galería- quien le organice una comida homenaje en el Bodegón “El Riojano” en 1962.

Durante uno de los veranos de la década de los sesenta pintó en el Hotel Bahía un retrato de busto de Manolo Velilla y de sus hijas Fe y Josefina, aunque éstos los hizo en Madrid. Solía ir de excursión con Víctor Díez, Cristino Mallo y Villalobos, a la Vega de Pas o a Puente Viesgo.

Precisamente en septiembre de 1962, casi dos años antes de su fallecimiento, concluyen las Memorias de Alvear. Es en marzo ese año cuando expone en las Salas de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid. De nuevo Lafuente Ferrari y Gerardo Diego vuelven a presentar sus lienzos.

Gerardo Diego dice que no hace falta presentar al amigo, que “Si hay alguna pintura diáfana es la suya. Y esta me parece que sea su primordial virtud: la diafanidad”¹⁷⁰. Esta presentación del poeta acaba con el soneto *Bahía natal* dedicado al pintor, ya que considera que habla mejor que su prosa de la pintura de Alvear.

Para Lafuente Ferrari: “Alvear es colorista sensible y ama la tierra y el mar bajo la luz: por eso uno de los más finos aspectos de sus pintura es el de paisajista”¹⁷¹

Al año siguiente expone en el Ateneo de Santander del 19 al 31 de julio. La mayoría de sus obras eran apuntes de la bahía y las cabezas de Cristino Mallo y Díez Caneja. Vendió varios cuadros.

No se trata de una exposición más, sino de una exposición-homenaje, que, en palabras de Lafuente Ferrari, es “una antológica de la obra de un delicado y sensible pintor santanderino”. Esta presentación de Lafuente Ferrari, es desde nuestro punto de vista, la más completa, ya que se permite valorar la obra de Alvear. Teniendo en cuenta que esta será la última exposición en vida del pintor.

“Gerardo de Alvear se sintió atraído por lo que interesaba a los jóvenes de su tiempo y la propia generosidad de su temperamento apasionado le llevó a experiencias muy diversas en los años de su formación. Una de las novedades de su tiempo era el decorativismo y Alvear realizó en ese sentido notables composiciones murales: tocado de ese gusto por la composición y por los ritmos que era un descubrimiento para las gentes de principios de siglo, cansadas de anécdotas y de prosa.

Pero le atrajo también el carácter, ese carácter de las cosas y de los hombres de España que tuvo su vigencia en la generación

¹⁷⁰ DIEGO, Gerardo: *Catálogo de la exposición en las salas de la Dirección General de Bellas Artes*. Madrid 1962

¹⁷¹ LAFUENTE FERRARI, E.: *Catálogo de la exposición en las salas de la Dirección General de Bellas Artes*. Madrid 1962

del 98. La intrahistoria española como decía Unamuno, la indagación, pincel en mano, de los tipos y la gente de nuestra tierra.

Su pintura se fue encalmado hacia la sencillez, la observación delicada y modesta y en otra etapa de su vida parecía mostrar un cierto intimismo cantando en colores claros y suaves, en los que el gris y el rosa dominaban.

Enamorado de su tierra y en especial de ese maravilloso espectáculo cambiante de luz y de color que es la bahía de Santander, Alvear se entregó cada vez más al paisaje y ha sido uno de los más exquisitos intérpretes del mar y de la bahía amada, con sus luces perladas, sus cendales de niebla, sus brumas luminosas, sus lejanías de verde delicado¹⁷².”

Con motivo de esta exposición le hacen una entrevista en la que habla de las etapas de su pintura:

“A grandes rasgos podemos distinguir una primera etapa de asuntos aldeanos, pintura que pudiéramos llamar negra y de figura constructiva. Hacia el 25 rompí con lo anterior y comencé una etapa de pintura más sintética, en que los temas preferidos eran el campo, leñadores, ovejas... hasta el 28 en que me dediqué ya de lleno a la pintura de luminosidad, teniendo como tema central nuestra bahía. Todo esto un poquito disperso, es cierto, ya que he pasado por tendencias no solo distintas, sino contradictorias. ¡Hasta hice pintura filosófica y mitológica!” En este mismo artículo habla sobre la pintura montañesa y sobre los nuevos valores cántabros, que en esos momentos se movían por planteamientos abstractos. Cuando le preguntan a Alvear por su opinión sobre la pintura abstracta, contesta escuetamente “Para mí sólo hay dos clases de pintura; la buena y la mala. El pintor de talento puede hacer lo que quiera, siempre será algo interesante”¹⁷³.

El 26 de Marzo de 1964 muere Gerardo Alvear a la edad de 77 años. Aparecen entonces emotivos recuerdos en la prensa. Por su especial belleza merece destacarse la evocación que hace Gerardo Diego para el diario “La Nación” de Buenos Aires.

“Todavía no doy crédito a su escamoteo, a su desaparición de nosotros sus amigos en la Semana Santa del año pasado. Aún me parece que puedo visitarle una vez más sorprendiéndole aislado en su sordera, trabajando en un lienzo o soñando despierto con los ojos entrecerrados en su estudio de Alfonso

¹⁷² LAFUENTE FERRARI, E.: *Catálogo de la exposición de Alvear en el Ateneo de Santander*. Santander 1963

¹⁷³ SIN FIRMAR: *Preguntando (que es gerundio). Mi pintura ha pasado por tendencias, no solo distintas sino contradictorias, nos dice Gerardo de Alvear, que celebra una exposición antológica en el Ateneo.* “Alerta”. Santander, 23 de julio de 1963

XII, frente a los jardines, por él tan amados de “El Retiro” Por lo que se refiere a su pintura dirá más adelante “Los paisajes de Gerardo y singularmente los montañeses de mar y campo, son verdaderos estado de alma pero del alma de él mismo, del alma del pintor. Son retratos suyos y es por eso por lo que el que los contempla se siente atraído por invencible simpatía sin saber que es el hombre el que desde dentro de ellos lo mira con mirada azul celeste y verde lumínico y con reflejos cambiantes de rosas y platas y matices indecibles”¹⁷⁴.

3.2.6. EXPOSICIONES PÓSTUMAS

1965.- En enero la Sala Quixote de Madrid le rinde homenaje. Esta exposición mostraba un total de 47 obras, agrupadas en los siguientes apartados: Retratos, paisajes de Santander, paisajes de Alicante, de Madrid, de Buenos Aires y 2 bodegones. El catálogo de esta exposición contiene además de la relación de obras exhibidas una semblanza biográfica, un escrito de Pablo Beltrán de Heredia titulado “Un arte y una vida ejemplo de juventud”, en el que define a Alvear como un pintor “sincero”, así mismo aparece un Catálogo antológico, donde se referencian un importante número de obras de diferentes épocas y por último en el apartado que el catálogo denomina “Elogio del arte de Gerardo Alvear” encontramos un una antología de críticas sobre la obra del pintor.

En un artículo que comenta esta exposición es definido Alvear como un suave pintor luminista. Sobre sus cuadros expuestos, por lo general de pequeño formato, leemos que “son eso: impresiones de un paisaje largamente mirado y sencillamente retenido, tranquilas notas de color, armoniosas, sin una estridencia”¹⁷⁵.

1977.- En mayo el Ateneo de Madrid celebra una exposición antológica. El catálogo muestra algunas fotografías de las obras expuestas, así como una antología crítica, pero no aparecen relacionadas las obras expuestas. A. M. Campoy habla de esta muestra en la prensa, considerando a Alvear “el auténtico renovador del paisajismo montañés de Sainz y Salces, así como del Riancho primero” y dirá de él que es “un impresionista, no un corotiano, que corotianos fueron Sainz y Salces y el primer Riancho también. Toda la obra pleinairista de Alvear es un delicado análisis de la luz por los colores”¹⁷⁶.

¹⁷⁴ DIEGO, Gerardo: *Evocación de Gerardo de Alvear*. “La Nación”. Buenos Aires 18 de abril de 1965

¹⁷⁵ SIN FIRMAR: *Crítica de exposiciones*. “ABC”. Madrid. Enero 1965

¹⁷⁶ CAMPOY, A.M.: *André Masson y los reencuentros con el mayor distante e inmediato. Gerardo de Alvear, V. Cereijo, otras exposiciones*. “ABC” 15 de mayo de 1977

1980.- En agosto el Museo Municipal de Bellas Artes de Santander realiza una exposición con un total de 104 cuadros de todas sus épocas. El catálogo muestra una personal semblanza sobre Alvear hecha por J. R. Sáiz Viadero, una breve biografía, los poemas de Gerardo Diego y José del Río Sainz así como una antología crítica.

En junio aparece en la prensa la donación de obras que había realizado Luz, la hija del pintor al Ayuntamiento de Santander. Con estas obras y las que ya poseía el Museo Municipal se decidió abrir una sala monográfica dedicada a Gerardo de Alvear¹⁷⁷.

1982.- El día 2 de febrero se inauguraban cuatro nuevas salas en el Museo Municipal. “La sala dedicada al pintor Gerardo de Alvear - instalada en el tercer piso- alberga una obra antológica del artista montañés; un conjunto de cuadros cercanos a la veintena, que abarcan desde las obras de su juventud hasta su período de la bahía de Santander, sin faltar la realizada durante su estancia en Buenos Aires”¹⁷⁸.

La novena exposición homenaje a Artistas Montañeses está dedicada ese año a Alvear.

1987.- Para conmemorar el centenario de su nacimiento se celebra una exposición antológica en la Galería Ansorena de Madrid, con un total de 68 cuadros que en el Catálogo se distribuyen por años y temática del siguiente modo: Retratos y figura, de los años 30 y 40, paisajes de Buenos Aires de los años 40, Zoológico de Buenos Aires, Madrid años 50, Alicante años 50, Santander años 20, Santander años 30, Santander años 50, bodegones de los años 50 y un autorretrato de 1910. El catálogo incorpora una antología crítica y merece destacarse por las trece fotografías en color de obras expuestas.

En noviembre, la Fundación Marcelino Botín le dedica una exposición con un cuidado catálogo. En esta ocasión las obras que aparecen en el catálogo, todas ellas fotografiadas hacen un total de 36. Este catálogo presenta un largo comentario personal sobre la obra de Alvear realizado por Leopoldo Rodríguez Alcalde, además de la consabida biografía y algunas otras pinceladas sobre su forma de ser o modo de pintar.

1989.- A raíz de la conmemoración de su centenario se publica el libro de María Ealo de Sá *Gerardo de Alvear. Primer centenario de su nacimiento*. El libro dista mucho de ser un serio y buen estudio sobre la vida y obra del pintor.

1996.- Del 5 al 31 de agosto, la Galería Cervantes de Santander expuso un total de 26 obras de Alvear.

¹⁷⁷ PÉREZ ARCE, J.A.: *Gerardo de Alvear tendrá una sala en el Museo Municipal*. “Alerta”. Santander 11 de junio de 1980

¹⁷⁸ P.G.: *Inauguradas cuatro nuevas salas en el Museo Municipal de Bellas Artes*. “Alerta”. 3 de febrero de 1982

1997.- El Museo Municipal de Beranga (Cantabria) organiza la exposición “Alvear en 2 tiempos”, desde el 28 de junio hasta el 30 de agosto en Beranga y Escalante. Se trataba de una exposición conjunta, donde se colgaron lienzos de Gerardo de Alvear y de su hija Luz Alvear.

3.3. RICARDO BERNARDO (1897-1940)

*“Profundizar en lo aparente; es decir,
ver cuando se mira,
es la gran tarea del arte.*

El poder descorrer el velo al misterio de lo visible

*Es empresa solo reservada
a los verdaderos artistas”.*

(Anotaciones en el diario de Ricardo Bernardo el 14
de marzo de 1940)



Sobre la figura del pintor Ricardo Bernardo Pérez versó mi Tesis de Licenciatura, leída en la Universidad de Valladolid en 1986. Este trabajo de investigación ha permitido la realización de diversas publicaciones¹⁷⁹, *Ricardo Bernardo (1897-1940)*, fue el libro-catálogo de la exposición, organizada por los Ayuntamientos de Santander y Medio Cudeyo en 1997, en conmemoración del centenario del nacimiento del pintor trasmerano.

A lo largo de todos estos años de investigación han surgido datos nuevos, que a veces permiten completar o mejorar los ya existentes. Pretendemos en esta reseña biográfica realizar un resumen actualizado.

3.3.1. INFANCIA Y PRIMERAS EXPOSICIONES (1897-1940)

INFANCIA (1897-1909)

Ricardo Generoso Bernardo Pérez nace en Solares (Cantabria) el 17 de julio de 1897. Es el cuarto de seis hermanos: Manuel, María, Rafael, José, Carlos y Julio, hijos de Rafael Bernardo Lastra y de Rufina Pérez Portilla, naturales ambos de Cantabria. Su padre era “jándalo¹⁸⁰”, y decidió instalar en Solares un establecimiento de bebidas. Solares era entonces fin de recorrido del ferrocarril que salía de Santander y desde esta localidad partían coches de caballos hacia otros pueblos. El establecimiento no podía estar mejor ubicado, justo enfrente de la estación de ferrocarril.

El ambiente, como bien reconoce José del Río era hostil para el mundo del arte; este escritor nos describe del siguiente modo el local paterno: “Establecimiento ferroviario, es decir, degeneración prosaica del antiguo mesón. Punto de cita de cocheros, de mozos de fonda, de señoritos de Santander en día de juerga. Tal fue el escenario y tal fue el coro en que realizó su iniciación¹⁸¹.”

A pesar de todo, pronto siente Ricardo inclinación por el mundo de la pintura, como lo atestigua un álbum de dibujos de

¹⁷⁹ LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Ricardo Bernardo, pintor (1897-1940)*. Ediciones Tantín, Col. Monografías nº 2, Santander 1987; *Ricardo Bernardo. En el cincuentenario de su muerte*. En “Revista de Santander”, nº 60, Santander 1990; *Cincuenta aniversario de la muerte del pintor Ricardo Bernardo*. En “Alerta” Santander, 9.9.1990; *Boceto para una pintura regionalista*. En “Historias de Cantabria”, nº 1, Santander 1992; *Ricardo Bernardo, crítico de arte. Su opinión sobre pintores montañeses*. En “Historias de Cantabria”, nº 4, Santander 1992; *Ricardo Bernardo (1897-1940)*, edit. Ayuntamiento de Santander y Ayuntamiento de Medio Cudeyo, Santander 1997; *Ricardo Bernardo*, edit. Aulas de la Tercera Edad de Cantabria, Santander 1998

¹⁸⁰ Nombre con el que en Cantabria se identifica a las personas que han estado trabajando en Andalucía.

¹⁸¹ RÍO SÁINZ, José del: *El pintor Ricardo Bernardo, su vida, su revelación, su triunfo*. En “La Montaña”. Santander 6-4-1918

aproximadamente 1907. Conocemos también esta temprana inclinación a través de las propias palabras de Bernardo: “otro hermano mío y yo, nos poníamos a garrapatear, por instinto, sin instigación de nadie, y sin noción de nada. No habíamos estudiado dibujo. Papá, en su mismo establecimiento, frente a la estación de Solares, nos destinó una mesa, y sobre ella nos pasábamos el día copiando las páginas polícromas de *Blanco y Negro*¹⁸²”. Pero en el caso de Ricardo no es un entretenimiento más de niño sino una auténtica pasión, puesto que mientras su hermano pronto abandona los lápices, él cada vez profundiza más en el dibujo; tan bien parece ser que dibujaba que los clientes de su padre estaban profundamente impresionados. Tenía tal afición al dibujo que acostumbraba al volver de la escuela hacer retratos a los cocheros que paraban en el local paterno; les vendía los retratos a peseta. Alternaba, por lo tanto, sus estudios en la Escuela Nacional de Valdecilla, donde prontamente su maestro - D. Manuel Cervera del Río- detectó y fomentó su afición plástica, con las horas dedicadas a copiar de revistas ilustradas. Cuenta José del Río que en una ocasión se encontró el pequeño Bernardo con el pintor Salces. “la imaginación de Ricardo quedó cautivada ante los tubos de color de los que no tenía la menor idea.

-¿Dónde los compra usted? ¿Cuánto le cuestan? –le preguntó atrevidamente-, y el artista fue tan amable que le facilitó todos los datos, y aún se dignó ver algunas acuarelas del rapaz, al que felicitó y colmó de buenos consejos...¹⁸³.

Tal llegó a ser su fama que el periodista de “El Cantábrico”, M. García Rueda, se acercó un día a Solares para contemplar “al niño prodigio”, e impresionado publicó un elogioso artículo¹⁸⁴, que sirvió de ayuda para solicitar una beca de la Diputación para que el joven Ricardo pudiera estudiar en la Academia de Bellas Artes de Madrid. El mencionado artículo terminaba del siguiente modo: “Lo que hace falta, lo necesario ahora, es recoger hábilmente esas disposiciones, encauzarlas debidamente, educar el sentimiento artístico de ese pequeño Velázquez, y ver si una protección consciente y decidida consigue que las aficiones de Ricardo Bernardo Pérez, que así se llama el muchacho artista, sean en el porvenir motivo de legítimo orgullo y de gloria imperecedera para la tierra que le vio nacer. Y

¹⁸² Ibidem.

¹⁸³ Ibidem.

¹⁸⁴ En otro artículo, publicado en “Letras montañesas”, 18-9-1909 leemos comentarios como los siguientes: “Trátase de un niño de doce años, del inmediato pueblo de Solares, llamado Ricardo Bernardo, cuyas prodigiosas aptitudes para la pintura causan admiración a todos cuantos las conocen. Sin profesor y sin haber asistido a centro alguno de enseñanza, amplía retratos y copia del natural, dando a sus cuadros un colorido y una semejanza notables en alto grado. (...) Entre sus varias copias, sobresale una del soberbio cuadro de Velázquez “La fragua de Vulcano”, en que la actitud y la fisonomía de los personajes, como el ceño augusto de la diosa, tienen ya ese colorido especial, ese claro oscuro indefinible, esa verdad, en fin, que denota al artista de pura cepa, por decirlo así”.

puesto que el diputado señor Zorrilla ha sido el *cicerone* que ha conducido nuestros pasos hasta la mansión del joven Bernardo, no será mucho que brindemos a él la iniciativa, como se la brindamos a todos los demás diputados provinciales y al Ayuntamiento de Medio Cudeyo¹⁸⁵”. Se ve que esta petición surtió efecto, puesto que en octubre de 1909 el Ayuntamiento de Medio-Cudeyo-Solares acordó gestionar con la Exma. Diputación Provincial la concesión de una beca para el joven Bernardo, asimismo decidieron pagarle 25 pts¹⁸⁶. por la copia de un lienzo que representa la antigua casa ayuntamiento¹⁸⁷. Ayudaron también a la consecución de la beca Luis García, amigo del padre del pintor, y la familia Fernández-Baldor, de cuyos hijos pequeños era amigo; especialmente mencionaremos la colaboración de María Fernández-Baldor, a quien, como muestra de agradecimiento, regala un lienzo que representa un ramo de flores, en el que se lee la siguiente dedicatoria: “Dedicado a la simpática señorita María Fernández por su autor”.

Este año de 1910 resulta muy doloroso para el niño-pintor. El catorce de febrero muere su madre, aquejada de una dolencia del corazón, enfermedad que heredará el hijo y que también le conducirá a la muerte a temprana edad. A partir de ahora es su hermana María quién, de algún modo, trata de suplir el cariño de la madre, de ahí que estos dos hermanos estuvieran siempre muy unidos. La pérdida de la madre fue un duro golpe para toda la familia, el padre no logró encajarlo y la vida cambió de modo notorio para ellos.

ESTUDIOS EN MADRID

En 1910 la Diputación le concede la beca, pero, como el propio pintor cuenta, la Academia se encontraba en obras y tardó dos años en trasladarse a Madrid. Cuando en 1912 solicitó su ingreso le suspendieron, pues no sabía dibujo “Fueron unas calabazas completas y redondas. Con tan bello principio acometí mi aprendizaje oficial. Otro se hubiera desanimado, y hubiera vuelto a encerrarse en Solares. Yo no. ¿No sabía dibujo? Pues era necesario aprenderlo, y trabajé con tal ansia, con tal afán, yendo diariamente al Museo de reproducciones que a la siguiente convocatoria salí vencedor¹⁸⁸”.

Durante el tiempo que permanece en Madrid preparando su examen de ingreso para Bellas Artes se dedica incansable y

¹⁸⁵ GARCIA RUEDA, M.: *Crónica. Un pequeño artista*. En “El Cantábrico”. Santander, 9-9-1909

¹⁸⁶ Queda constancia de todo esto a través del Acta de Sesión Subsidiaria del Ayuntamiento de Medio Cudeyo- Solares de 24 de octubre de 1910. La pensión solicitada será de 750 pts. y se pretendía que durase tres años.

¹⁸⁷ Este lienzo, copia de otro del pintor Gustavo Hastoy se encuentra actualmente en el Ayuntamiento de Medio Cudeyo

¹⁸⁸ DEL RÍO SAINZ, j.: Op. Cit. s.p.

tenazmente a copiar obras en el Museo del Prado, donde admiraba especialmente a Velázquez, el Greco y Goya, pasando poco después a engrosar su nómina de maestros Tintoretto y el Veronés, quienes introdujeron en su retina la magia del color veneciano. Cuando le preguntan a Bernardo la impresión que Madrid le produjo, contesta solícito: “Calcule usted; todos los conocimientos que tenía yo de la pintura eran provincianos. Había oído hablar de Velázquez, del Greco. Eso era todo. Figúrese mi impresión la primera vez que me vi en el Museo del Prado. Algo parecido a la impresión que la luz hecha de pronto, produce en un ciego¹⁸⁹.”

En 1913 aprueba su examen de ingreso para la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, comienza sus estudios al año siguiente. Pronto destacan sus habilidades y al finalizar el curso académico 1914-15 consigue un diploma de segunda en la asignatura de “Colorido y composición” y de primera en la de “Paisaje”, impartida por Muñoz Degrain, de quien dirá Ricardo: “Este gran pintor ha sido un padre para mí. A él debo mi orientación artística; en él gran colorista, estudié los problemas y los contrastes del color¹⁹⁰”. Años más tarde, con motivo de la donación de una veintena de cuadros por parte de Muñoz Degrain a la sala dedicada a Cervantes en la Biblioteca Nacional de Madrid, aprovecha Bernardo para escribir un cariñoso artículo dedicado al maestro: “ Yo le encuentro alguna semejanza espiritual con Patinir, el divino; su pasión por la quimera, esas aguas eternamente quietas que los flamencos ven tan misteriosas, las puebla un mundo de animales horripilantes; parece que pasan monstruos por su fondo, como diría Maeterlink; esta agua siempre han tenido en Muñoz Degrain un gran apasionado¹⁹¹.” Este comentario revela el delicado y cultivado espíritu del joven pintor, puesto que estos comentarios agradecidos salen de un joven que cuenta veintidós años.

Los veranos de estos años de estudios madrileños los dedica Bernardo a pintar cuadros del natural en Solares y pueblos cercanos. Son obras costumbristas enraizadas en la tradición literaria de corte marcadamente realista, pero a través de los cuales apreciamos como las enseñanzas de sus maestros en la Academia están creando en Bernardo un dibujo y una pincelada más seguros.

En 1916 consigue una subvención de 200 pts. del Ayuntamiento de Solares, para continuar sus estudios de pintura. Al año siguiente muere su abuelo paterno, que vivía con ellos en Solares. El negocio familiar comienza a decaer y el padre, debilitado desde la muerte de su esposa, decide trasladarse con sus hijos a Ibio, el pueblo de su esposa.

¹⁸⁹ Ibidem.

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ BERNARDO, Ricardo: *Nuestros grandes artistas. Antonio Muñoz Degrain*. En “El Cantábrico”. Santander. 19-3-1920

En el curso académico de 1917-18 cursó las asignaturas de “colorido”, “Dibujo del natural”, “Paisaje”, “Perspectiva” y “Ropajes”. Desconocemos exactamente el motivo, pero este fue el último curso que estudió en Madrid, abandonó sus estudios; es probable que los problemas familiares tuvieran que ver en esta decisión.

El dos de febrero de 1918 se inaugura en el Ateneo de Santander la primera exposición individual de Ricardo Bernardo, entre sus lienzos expuestos figuran **La Rámila**, **Retrato del pintor Saturnino Canales**, **Marianita** y **Un filósofo rural**. Causó buena impresión entre la prensa de la época, en la que destacaban expresamente su lienzo **Un filósofo rural**, del que se dicen frases como la siguiente: “en el destaca una cabeza tan prodigiosamente hecha, con tanta vida, de tal expresión, que no parece sino que tras de las pinceladas seguras ha logrado el pintor aprisionar un cerebro reposado y sereno, que en la soledad y el apartamiento estudia y persigue la causa final de todo lo creado¹⁹²”. Resulta de especial interés este artículo por cuanto se ilustra con una caricatura de Bernardo realizada por el pintor y caricaturista Francisco Rivero Gil.

De ese año se conserva un delicioso articulito de Ricardo Bernardo en el que describe la romería de Miera¹⁹³. Durante estos últimos años frecuenta la Sagrada Cripta de Pombo, capitaneada por Ramón Gómez de la Serna, quien nos ha dejado constancia escrita de este dato al citarle entre los muchos asistentes y frequentadores del local¹⁹⁴.

1919. “EL PEREDA DEL LIENZO”

En 1919 se traslada a Santander. El motivo es cumplir el servicio militar en el Regimiento de Valencia. El 26 de agosto de ese año inaugura Alfonso XIII en el Ateneo de Santander la Exposición de Artistas Montañeses. El nombre del joven Ricardo Bernardo aparece al lado de Riancho, Solana o Victorio Macho, las obras que presentó ya habían sido expuestas el año anterior.

En octubre expone de nuevo en el Ateneo en solitario¹⁹⁵. Esta exposición le supuso el reconocimiento y admiración del público santanderino. Presentaba un nutrido número de obras de fuerte sabor costumbrista, enraizadas en una temática aferrada al soporte literario.

¹⁹² ESCALERA, Santiago de la: *Ateneo de Santander. La exposición de Ricardo Bernardo*. En “El pueblo cántabro”. Santander, 8-2-1918

¹⁹³ BERNARDO, Ricardo: *La romería de Miera*. “La Montaña”. 21-12-1918, y también publicado en “El Cantábrico” 24-9-1918.

¹⁹⁴ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Pombo*. Ed. Trieste, Madrid 1986. p. 171

¹⁹⁵ La exposición se inauguró el 23 de octubre.

A partir de este momento fue apodado “el Pereda del lienzo¹⁹⁶”. No debe extrañarnos puesto que más de uno de sus cuadros se inspiraba en temas ampliamente desarrollados por el escritor cántabro.

Sin lugar a dudas la estrella de esta exposición fue el lienzo **Los Piteros** “Es un prodigio de realidad. Mucho más allá no es fácil llegar en la fiel reproducción de las figuras¹⁹⁷.” Esta obra sirve por sí misma para definir la primera etapa pictórica de Ricardo Bernardo, una etapa a la que calificamos de tradicional y costumbrista, exaltadora de un regionalismo, que le sitúa cercano al noventaiochismo literario y pictórico que caracteriza los primeros años de nuestro siglo. Zuloaga, pintor al que admiraba profundamente los primeros años de su vida pictórica y la cercana escuela vasca de los Zubiaurre late en **Los Piteros** y en general en la mayoría de obras de este primer período.

Bernardo escoge a sus modelos entre las personas cercanas a él, especialmente gente de su pueblo. Su hermana María es con mucha frecuencia su modelo, posando por ejemplo para algunas telas como **Tanagra Moderna** o **La Novicia**. Durante esta época le sirvió de musa Milagros Peña¹⁹⁸, de la que solamente se conserva un dibujo firmado y fechado en 1916.

Finalizada esta exposición se obsesiona con poder viajar a París para ampliar sus estudios y conocer lo que en esta capital se realiza. Una nueva beca de la Diputación de Santander le permitió ver cumplido su sueño. Antes de partir hacia París un importante grupo de amigos le rindieron una cena homenaje en Torrelavega. Entre los asistentes estaban su amigo Pedro Lorenzo, Gabino Teira, José del Río Sainz y Jesús Bilbao, que le tributó unos emotivos versos, titulados “¡Dejadle ir!¹⁹⁹”.

3.3.2. ETAPA DE TRANSFORMACIÓN: PARÍS Y CUBA (1920-1927)

PARÍS Y EL PAULAR (1920-1923)

A París a pintar, “va a ver, a estudiar escuelas y procedimientos en los grandes museos, en los estudios de los maestros consagrados²⁰⁰”.

¹⁹⁶ LOPEZ SOBRADO, E.: *Ricardo Bernardo, pintor (1897-1940)*. Edit. Tantín. Santander 1987, pp. 18-20

¹⁹⁷ S.: *La pintura montañesa-Ricardo Bernardo*. En “La montaña” 27-3-1920

¹⁹⁸ Sobre esta relación vid. LÓPEZ SOBRADO, E.: *Ricardo Bernardo*. Edit. Aulas de la Tercera Edad. Santander. pp.29-31

¹⁹⁹ EL CORRESPONSAL: *En honor de Ricardo Bernardo*. “El Pueblo cántabro”, 22-5-1920

²⁰⁰ PICK: *La exposición de Ricardo Bernardo*. “La Atalaya”. Santander, 5-11-1919.

El veintitrés de mayo de 1920 a las nueve de la mañana llega el joven Ricardo Bernardo a París. Se instala en el Barrio Latino y pronto se relaciona con el ambiente artístico francés; visita los grandes museos y conoce y discute de arte con los pintores Sert y Beltrán Massés, uno de los pintores más mimados por la burguesía francesa.

No conocemos apenas nada de esta estancia en la capital francesa, pues son escasas las cartas que dirige a su íntimo y gran amigo Pedro Lorenzo. En ninguna de ellas le habla de estar con otros artistas cántabros que en esos momentos se encuentran en París. Desconocemos si se relacionó con Santiago Ontañón, María Blanchard, Cossío, o Luis Quintanilla, que en esos momentos también trabajaban en París, pero imaginamos que no, por cuanto no poseemos comentarios ni suyos ni de ninguno de los otros artistas que permiten entrever alguna relación.

También desconocemos qué tipo de dolencia física sufrió al poco tiempo de su llegada, que le imposibilitó trabajar y deprimió profundamente. Pero lo que sí sabemos es que recuperado de esta dolencia se lanzó incansable a la ejecución de desnudos, con cuyos resultados no se encontraba muy conforme, por cuanto los borra una y otra vez. Sin embargo no por ello se desmoraliza, puesto que espera poder llevar en la cabeza todo lo que ha aprendido. De toda la serie de desnudos que plasma en los lienzos, solamente hay uno que le satisface, **Venus morena**, “obra mórbida, llena de tristeza y lujuria”, según sus propias palabras²⁰¹. Este desnudo, en paradero desconocido, nos abre una nueva duda. La mujer que utiliza de modelo se parece extraordinariamente a Milagros Peña. No hemos logrado saber si Milagros se encontraba en ese tiempo en París o si fue un trabajo de evocación el que realizó Bernardo.

Mientras permanecía en París presentó una obra a la Exposición Nacional de Bellas Artes en Madrid, exposición que se inauguró el 1 de julio; era la primera vez que Bernardo concurría a esta exposición.

Lo que sin duda podemos decir es que, cuando Bernardo vuelve de París, su pintura se transforma; comienza poco a poco a abandonar esa paleta tan oscura y costumbrista que hasta ahora tenía, para adherirse a ella tonos más claros, con abundancia de azules y grises sucios, que, a partir de ahora, tanto empleará.

En 1921 su familia se traslada, por un breve espacio de tiempo, a Reinosa pero la temprana muerte de su hermano Julio a los dieciocho años les obliga a regresar a Ibio. Durante todo este año se recluye en Ibio para pintar; su aislamiento en el pueblo materno solo es alterado por pequeñas escapadas para asistir a corridas de toros en Ampuero o Torrelavega. Motivado por esta voluntaria reclusión, será

²⁰¹ LÓPEZ SOBRADO, E.: *Ricardo Bernardo, pintor*. p. 22

su amigo Pedro Lorenzo quien se encargue de suministrarle cuanto necesite: libros, telas, pinturas, etc. Allí se dedica incansablemente a manchar telas, con la intención de llevárselas con él al abandonar su encierro. En una carta al amigo dirá “Tengo hecha una caída de la tarde con luz muy delicada. Pinto un estudio de un primo que me está volviendo loco, porque no para quieto un solo momento y hago también el retrato de mi tía²⁰²”.

A comienzos de 1922 abandona su encierro²⁰³ para trasladarse a Madrid. En marzo está entusiasmado por la cantidad de cuadros que ha pintado y lamenta no haber ido antes a la capital de España. Es ese año cuando conoce al escultor Victorio Macho y al pintor vasco Aureliano Arteta, del que más adelante llegará a ser gran amigo.

Durante todo el mes de septiembre se encuentra en El Paular; durante la primera quincena por culpa de un eccema en las manos no puede pintar. Aprovecha el tiempo para leer de un modo voraz e incansable; lee sobre todo a Wilde, con el que comparte el pensamiento de que “la naturaleza imita al arte”. En El Paular obtiene un gran éxito como dibujante, lo que le proporcionó algún encargo. El 15 de diciembre de 1922 se traslada con dos amigos a Segovia, donde visitan a los Zuloaga.

Del año siguiente, 1923, conocemos muy pocas cosas, salvo que en agosto participa en la Exposición General de Artistas Montañeses, realizada en el Ateneo de Santander; presentó entonces tres obras; **Teresa**, **Conchín** y **La nave del tesoro**, que fueron muy bien recibidas por la prensa de la época²⁰⁴.

En el mes de noviembre de nuevo vuelve a recluirse en su pueblo materno. Durante estos años Ibio será de gran importancia en su vida artística, produciendo allí un importante número de obras. En esta ocasión tiene ya claramente decidido que expondrá en Cuba y por eso se dedica a pintar “las cosas americanas”, como denomina a sus composiciones de estos momentos. Los lienzos son obras todavía enraizadas en la tradición y costumbrismo que tanto agrada al público santanderino de esta época. A pesar de que París ha introducido un cromatismo más suave en su paleta, en gran parte de sus obras aún apreciamos el apego a escenas de claro regusto tradicional, como **Jugando a la brisca**, o conectadas a la literatura perediana, como el caso de **La Robla**, lienzo titulado como un relato

²⁰² Carta de R. Bernardo a P. Lorenzo. Julio de 1921.

²⁰³ Posiblemente en Ibio realice el dibujo alusivo a los muertos en la guerra de Marruecos que aparece en “La Montaña” el 20-2-1922; en este dibujo parece claro que nos encontramos con un autorretrato del pintor en la figura del soldado muerto.

²⁰⁴ Luis Corona hace una interesante semblanza en “La Atalaya” del 4 de agosto de 1923

de José María de Pereda²⁰⁵. Durante los primeros meses de 1924 se traslada a pintar a Laredo, tratando de captar la bruma norteña y el ambiente marinero de la villa. Poco antes de partir para La Habana Laureano Miranda se traslada al estudio de Bernardo para contemplar las obras que piensa llevar a la isla caribeña; la visión de las telas provoca en aquél tan grata sensación que publica en la prensa un artículo ensalzando los cuadros²⁰⁶.

VIAJE Y EXPOSICIONES EN CUBA

En mayo de 1924 se traslada a la Habana, donde ha conseguido que la directiva de la Asociación de Pintores y Escultores le permita exponer en sus locales. El acto inaugural, el 19 de mayo, fue organizado por la colonia cántabra en la isla; consistió en una velada musical a cargo del sexteto del “Cristóbal Colón” -barco en el que volverá a España Bernardo- y el recitado de cuatro poesías a cargo del poeta gallego Xavier Bóveda. Se exponían en la sala treinta obras que fueron muy bien recibidas por el público y la crítica cubana²⁰⁷. La exposición fue todo un éxito de ventas. Este éxito le animó a probar suerte en Cienfuegos, localidad a la que llega el 20 de julio. Rápidamente escribe a Pedro Lorenzo solicitándole ejemplares de periódicos para comprobar la repercusión de su exposición en Santander. Durante la segunda mitad de este año permanece Bernardo en Cuba, enamorado de la potencialidad de los colores. Recibió importantes encargos, como un retrato del rey, unos angelotes para una capilla de los maristas, un retrato del dibujante Jaime Walls, y otro importante número de retratos y composiciones.

Pero en febrero de 1925 toda esa alegría y el deseo de permanecer en Cuba se tornan tristeza y melancolía. “Aquí vives en un desierto espiritual (...) Necesito marcharme... pienso escuchar sólo a mi iluminaria interior”, le dirá a su amigo Pedro Lorenzo²⁰⁸.

El día 1 de abril de 1925 desembarca en el muelle de Santander. Pero de Cuba vuelve otro Ricardo Bernardo; ahora encontramos un hombre que desea buscar su rumbo pictórico y así se lo hará saber a su amigo Gabino Teira: “Quiero pintar cosas que acaso no gusten, cosas para mi contemplación particular, pero en las que no haya un adarme de condescendencia para nadie. Es un camelo eso de que podemos observarnos el alma con solo mirar para adentro.

²⁰⁵ Con el término de “la robla” se designaba en Cantabria al convite que se celebra tras un contrato de compraventa de ganado. Esto es lo que plantea Bernardo en su lienzo, la celebración en la taberna de un trato entre dos ganaderos.

²⁰⁶ MIRANDA, Laureano: *El pintor montañés*. “El Cantábrico”, 11-4-1924. Vid. LÓPEZ SOBRADO, E.: *Ricardo Bernardo, biografía de un pintor*. pp.29-30

²⁰⁷ LÓPEZ SOBRADO, E.: *Ricardo Bernardo, pintor*. p. 32

²⁰⁸ Carta de Ricardo Bernardo a Pedro Lorenzo de 2 de febrero de 1925.

No; el alma hemos de apreciarla proyectada en obras, y yo quiero saber cómo es la mía²⁰⁹.”

Parece profetizar la falta de entusiasmo con que sus obras fueron recibidas por el público santanderino en sus exposiciones de finales de la década de los veinte. Se adentra cada vez más en la modernidad, para producir una obra más tamizada y personal, aunque no sea comprendida por el público.

BÚSQUEDA DE UN NUEVO LENGUAJE PLÁSTICO. LA GENERACIÓN DEL 27

En junio de 1925 viaja a Madrid para asistir a la Exposición de Artista Ibéricos, en la que se aprecia una nueva estética. Esta generación del cambio en el mundo de la pintura se relaciona íntimamente con otra generación de cambio y ruptura en el campo de la poesía, la Generación del 27. En esta generación de cambio militará, a partir de ahora, Bernardo.

Aprovecha el viaje a Madrid para contemplar los cartones realizados por Arteta para el Banco de Santander. De vuelta a su tierra expone en el Ateneo de Santander junto a Gerardo de Alvear. Entre las obras expuestas se encuentra **Consuelito Mañach**, **El Negro**, pintado en Cuba, **La chica de la calabaza** y **Matinal**. De este año es el lienzo **Isabel**, pieza que por sí sola habla de un pintor de gran interés. Este cuadro es interesante para poder encajar el viraje posterior que experimentará su creación artística.

A comienzos de 1926 Bernardo se encuentra en Madrid. Los primeros meses van a ser terriblemente duros a nivel personal. Ha muerto su padre y su hermana María desea trasladarse a Ceuta, junto a su madrina; por este motivo el pintor necesita dinero²¹⁰. En febrero realiza el **retrato de Jesús Cancio**. La simplificación y síntesis del fondo, el grueso empaste en la mitad izquierda de la obra, así como el colorido casi a base de grises y negros y una cierta indolencia en la postura del poeta hablan del cambio que se está gestando en Bernardo.

En marzo emprende de nuevo viaje a Madrid. En esta ocasión va acompañado del dibujante y pintor Rivero Gil, con quien compartirá estudio. Juntos se instalan en la calle Río Rosas. El 19 de mayo se inaugura la Exposición Nacional de Bellas Artes. En esta ocasión presenta Bernardo dos retratos, el de **Jesús Cancio** y el de **Consuelito Mañach**.

En enero de 1927 continúa en Madrid; estos primeros meses de este importante año para la cultura española suponen un mal

²⁰⁹ ODYSSEUS: *Un momento de una evolución*. “El Cantábrico”, 28-4-1925

²¹⁰ Bernardo conseguirá que su hermana se traslade a Ceuta, donde permaneció desde 1926 hasta 1985, año en que se trasladó a Orense, donde residió hasta su muerte.

momento para él, que con frecuencia cae en estados depresivos, que menguan notablemente su capacidad creadora. “No tengo humor para nada. La vida es algo odioso ¿Cuándo podrá sonreír una carta mía? Creo que nunca²¹¹.” Pero a pesar de su pesadumbre, como siempre, se refugia en la pintura. Es en esos momentos cuando concluye el **retrato de Gabriel Miró**, obra que gustó mucho al poeta.

En el mes de marzo se traslada a Ceuta, para comprobar cómo se encuentra su hermana. En el norte de África le cautiva la luz mediterránea; pronto regresa a Cantabria, dispuesto a seguir pintando. En agosto se traslada con esa clara intención a Comillas, y luego a Castro Urdiales, donde expone en diciembre el resultado del trabajo de estos meses; serán más de una docena de obras de un tamaño nada desdeñable.

Durante su estancia en Castro Urdiales traba amistad con Ana Llosa, joven de gran sensibilidad y cultura, cuya madre regentaba el bazar llamado “La Castreña”. Esta amistad será de gran importancia para ambos, como queda patente a través de un hermosísimo epistolario, que evidencia a un Ricardo Bernardo preocupado por comunicarle a su amiga los lugares que pinta y las sensaciones plásticas que producen en él²¹².

Merecen ser destacadas como obras de este momento, además de los paisajes norteños, el lienzo **Alegoría del ahorro agrario**²¹³, lienzo de grandes dimensiones a través del que apreciamos un colorido rico en grises azulados, cercano a la paleta de Vázquez Díaz, que va a caracterizar a su obra a partir de esta época. En cuanto a la temática, se encuentra más en consonancia con algunas cosas de Arteta. Aún no se ha soltado totalmente del lastre costumbrista, como evidencia la figura del hombre, semejante a figuras de su primera etapa.

Galatea, desnudo femenino de este mismo año, es una de las obras que Bernardo consideraba claves en su producción, pues reunía en pocos centímetros -según palabras del propio pintor- muchas de las cosas que considera básicas en el arte²¹⁴. Esta obra supone un homenaje al poeta Góngora, lo que sitúa al pintor íntimamente ligado a la Generación del 27, de alguno de cuyos miembros fue amigo. Recordemos que fue precisamente en 1927, coincidiendo con el tercer centenario de la muerte de Góngora, cuando la figura de este gran poeta del Siglo de Oro español es homenajeada oficialmente.

²¹¹ Carta de R. Bernardo a P. Lorenzo, 8-1-1927

²¹² Sobre esta interesante amistad Vid. LÓPEZ SOBRADO, E.: Ricardo Bernardo. Aulas de la Tercera Edad. pp.31-38

²¹³ Esta obra, propiedad de Caja Cantabria, fue un encargo hecho por la Caja de Ahorros.

²¹⁴ Este lienzo se encuentra en paradero desconocido, pues pertenecía a la colección particular de Pedro Lorenzo, cuya casa fue desgraciadamente saqueada durante la Guerra Civil española.

Será precisamente el Góngora oscuro de las *Soledades* y de *La fábula de Polifemo y Galatea* el que más agrade a esta generación.

3.3.3. ETAPA DE MADUREZ (1928-1940)

INCOMPRENSIÓN DEL PÚBLICO. ELANCHOVE Y MOJÁCAR (1928-1930)

Durante los primeros meses sigue pintando. Se traslada de Castro Urdiales a Elanchove, donde permanece por espacio aproximado de un mes. De esta estancia surgen lienzos modernos, que se acercan a obras de Pancho Cossío y especialmente a Arteta y a Antonio Guezala²¹⁵.

En una carta, dirigida a su amiga Ana Llosa, califica a esta población como “pueblo de cartón que cuelga sobre el Cantábrico”: “Elanchove responde plenamente a lo arquitectónico de un pueblo de pescadores nórdicos -la angostura- al no permitir su extensión le obliga al Grequismo y su topografía especial hace aflorar las más extrañas formas arquitectónicas -primitivismo de última hora- Picasso gustaría de esta gracia de Ballet. El jueves pasado -día de mi aterrizaje- recibí una fuerte impresión en el camino. S. Miguel de Basauri mezclaba el utilitarismo de sus arquitecturas en la humedad de los verdes nuevos, los chopos refractaban petulantemente su juventud en las aguas quietas en la tarde, franciscanismo, más allá choque de este quietismo. La Vasconia, todo proas y chimeneas lanzadas decía de potencia y se descomponía en planos actuales en el gris perla de la tarde²¹⁶”.

A través de esta carta y de las que desde Mojácar dirige le dirige a su amiga apreciamos a un pintor que se acerca y relaciona íntimamente con la sensibilidad de la generación del 27, a cuyo lenguaje poético recuerda a veces.

En agosto de 1928 expone en la Sala Buick de Santander. Entre las obras expuestas figuran **Isabel, Alfredo Velarde, Hermano Artola, El pintor Rufino Ceballos, Jesús Cancio, Galatea, y Elanchove desde el puerto**, entre otros. Esta muestra evidencia a un pintor capaz de gestar una obra personal, en la línea del vanguardismo. Sin embargo no fue entendida por el público santanderino; en esta ocasión vende menos que en 1919 cuando era prácticamente un desconocido. La prensa tampoco se ocupó de la exposición, si dejamos de lado algún artículo de sus amigos incondicionales que supieron comprender su viraje artístico. A

²¹⁵ Es posible que fuera la contemplación de los lienzos de Elanchove que Guezala expuso en los Ibéricos de 1925, lo que descubriera en Bernardo la belleza de este paisaje cubista y lo que le animara a trasladarse a pintar a esta localidad.

²¹⁶ Carta de R. Bernardo a Ana Llosa de 4 de mayo de 1928.

través de alguno de estos artículos conocemos la gran afluencia de público. Pero lo que también apreciamos es que realmente se ha producido un cambio en la plástica de Bernardo y los espectadores no saben muy bien cómo encajarlo²¹⁷.

José del Río habla en un artículo de la escasa venta y lamenta que el público y algún sector de la prensa no comprenda la nueva pintura de Bernardo, en la que: “Sus paisajes de Elanchove y Castro tienen todo el sentido moderno del paisaje y suponen una interpretación lírica, personal e inteligente del alma del Norte²¹⁸”.

Ese mismo mes de agosto participa en la exposición de Artistas Montañeses, realizada en el Ateneo de Santander. En octubre encontramos en la prensa local dos interesantes artículos de Ricardo Bernardo. Están dedicados a la exposición que se ha tributado en Santillana del Mar a Agustín Riancho²¹⁹. En el mes de diciembre expone en la Biblioteca Popular de Torrelavega un total de 24 lienzos y varios dibujos. En la inauguración, su amigo Laureano Miranda pronunció una conferencia sobre la pintura de Ricardo Bernardo, dedicando un comentario especial a los viajes y exposiciones en Cuba. Algún crítico, sí comprendió el viraje del artista: “Yo, únicamente considero Arte personal el del verdadero artista, dotado de facultad de crear y expresar libremente la belleza por él sentida. Y en este plano sitúo yo -sépaló, señor visitante de esta exposición- la enérgica personalidad artística del pintor, casi torrelaveguense, Ricardo Bernardo²²⁰”.

Durante este año también tiene importancia la labor de Bernardo como ilustrador, ejemplo de ello son el dibujo *El zarramaco en la danza de la flor*, que ilustra el libro *Del Solar y de la Raza*, de Adriano García Lomas y Jesús Cancio, y los de *Doce Viñetas*²²¹ de Víctor de la Serna. Estos últimos muestran un pintor moderno, conocedor de las vanguardias, que indaga sutilmente en experimentos cubistas y surrealistas²²².

²¹⁷ Citamos a continuación algunos párrafos que lo constatan: “Las oleadas incesantes de aficionados y curiosos que mañana, tarde y noche invaden el Salón Buick, demuestran elocuentemente que nuestra predicción ha sido confirmada. Creemos que hasta ahora no se había registrado nunca un caso de afluencia semejante en ninguna exhibición de este género celebrada en Santander. (...) Hay quien encomia calurosamente sus formidables retratos y contempla impasible, y hasta indignado a veces -no hay por qué- la dulce melancolía de que sus paisajes están impregnados; (...) En lo que coincide una mayoría es en que, sin saber definir sus sensaciones, se hallan ante una cosa poco corriente, que miran ávidamente y con singular respeto.”

²¹⁸ PICK: La exposición de Ricardo Bernardo. “La voz de Cantabria”, 28-8-1928

²¹⁹ BERNARDO, R.: *Después del homenaje al maestro*. “El diario montañés”, octubre de 1928

²²⁰ MONTES, M.: *Exposición Ricardo Bernardo*. “La Voz de Cantabria”, 9-12-1928

²²¹ El libro fue publicado en 1929.

²²² Nos estamos refiriendo a los dibujos “Un domingo con jándalos” y “La carraca de oro”, que posee resonancias lorquianas.

En mayo de 1929 participa en la Exposición internacional de Barcelona²²³, en la que no cosechó triunfo alguno, pero sabemos que su obra gustó, pues el Comité Ejecutivo del certamen propuso el nombre de Bernardo dentro de una importante lista de pintores para posibles adquisiciones de obras²²⁴.

El quince de septiembre se inaugura en Santillana del Mar la Primera Exposición de Pintura y Escultura de Castilla y León. En esta ocasión Bernardo presentó cuatro obras: **Veramón y lata de aceite**, **Tres objetos sobre mesa de cristal**, **Calma** y **Rincón de la dárseña**, que sirvió de ilustración para el catálogo de esta exposición.

El año siguiente fue un año fructífero y de gran creatividad para Bernardo. En enero escribe a su amiga Ana Llosa una larga carta en la que habla de su trabajo:

“Me he dado a trabajar con pasión -con esa pasión que sólo se da cuando vamos decididos a una cosa- cuando se nos antoja ver claro sin la tortura que siempre trae aparejada la duda. Tengo para mí que el arte -cuyo fin no es otra cosa que una cuestión de sensibilidad- lleva -como el cuerpo la sombra- un leve resquicio abierto a la aventura pero con esto acontece algo parejo que con el fatalismo. Yo soy fatalista -creo que todo “está escrito” pero sé el peligro de dejarse rizar en la idea y hago que no creo. Con la aventura artística sucede lo propio- existe surgirá o no el chispazo pero no conviene esperarle, es preciso que nuestro intelecto controle los instintos y acometa la obra²²⁵.”

En esta misma carta habla de la génesis de alguna de las obras que está pintando.

“Pinto dos desnudos²²⁶ y una naturaleza muerta en silencio. Uno de los desnudos hace aún una pequeña concesión lírica -el otro lo pintaré con una exclusiva *voluntad de forma*. Tierras españolas y negro- buscando una plasticidad máxima y reduciendo el color al mínimo. La naturaleza es un estudio de calidades diversas. Un Pinocho –un molinillo de papel –unos chicharros-limones sobre una mesa de pino humilde con el encanto de un veteado.

²²³ Ana Llosa recordaba cómo con motivo de la Exposición Internacional viajó con Ricardo Bernardo y Víctor de la Serna a la casa que Sunyer poseía en Sitges. Debemos recordar que Bernardo y Sunyer eran amigos, como lo atestigua el epistolario que ambos mantuvieron, especialmente desde el exilio.

²²⁴ Desgraciadamente esta compra no se llevó a efecto.

²²⁵ Carta de Bernardo a Ana Llosa de 18 de enero de 1930

²²⁶ Uno de ellos es el que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Santander.

Veremos si logro algo de lo propuesto -yo creo que sí- como también creo que estoy lleno de cosas que tardarán más o menos en aflorar pero que al fin explotarán²²⁷.”

En marzo expone en el Ateneo de Santander treinta obras, agrupadas en Naturalezas muertas, Paisajes y Dibujos; quedaban al margen **Retrato, Desnudo, Aurora y Agapitón**. Como había ocurrido ya en sus exposiciones últimas, la prensa apenas hace referencia al acontecimiento. Exceptuamos los comentarios de amigos y admiradores, que siempre habían estado al lado de Bernardo. Laureano Miranda se quejaba de que la prensa y el público, desconcertados por la nueva pintura del artista, enmudeciera ahora. En esta ocasión el pintor publica en la prensa su declaración de intenciones, en su artículo “Autocrítica”²²⁸. El artículo comienza con una frase de Piero della Francesca: “El dodecaedro conmueve hasta la ternura”. Esta frase por sí misma habla del viraje que ha experimentado su pintura.

El dos de abril de este mismo año inaugura en la Biblioteca Popular de Torrelavega una nueva exposición. Es un resumen de lo expuesto en Santander, ya que son solo dieciséis las obras expuestas. En el acto de inauguración el propio pintor impartió la conferencia “Del Impresionismo al Surrealismo”. Esta disertación resulta muy interesante para conocer su pensamiento sobre las manifestaciones plásticas de finales del siglo XIX y del primer cuarto del siglo XX.

En el mes de mayo participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes, celebrada en el Palacio del Retiro de Madrid; presentaba dos obras, una de las cuales era **Desnudo**²²⁹.

Ese mismo mes se traslada a pintar al pueblo almeriense de Mojácar. De este viaje surgen unos bellos y rotundos paisajes, cercanos en estética a Vázquez Díaz, Arteta o Guezala.

El interés de Bernardo por conocer esta población fue motivado por la lectura del libro *La España incógnita*, del alemán Kurt Hielscher, en el que aparecen dos fotografías que se asemejan mucho a los cuadros que pinta durante su estancia. A este libro se refiere cuando escribe a su llegada a Ana Llosa. “Pude después de sendas averiguaciones topar con Mojácar, que el buen alemán del librito llamaba “Mochagar” para sacarnos de quicio a todos. (...) me fue posible llegar a este empinado cerro por donde trepa todo el encanto cubista de esta noble ciudad que ostenta como título de

²²⁷ Carta de Bernardo a Ana Llosa de 18 de enero de 1930

²²⁸ BERNARDO, R.: *Autocrítica*. “La Región”, 10-3-1930

²²⁹ En mayo, el pintor Solana le escribe felicitándole por la elección de **Desnudo** para la exposición. Asimismo le comunica que el lugar donde ha sido colocado el lienzo es en una sala a la que Solana denomina “de los modernos”, junto a obras de Vázquez Díaz, Pérez Rubio o Berdejo.

nobleza ser “llave y amparo del reino de Granada²³⁰”. La desesperación del pintor por encontrar el lugar estuvo motivada por esa equivocación en el libro de Kurt Hielscher, quien nombra en el libro a la localidad con el nombre de Mochagar.

Pocos días después de su llegada escribe Bernardo de nuevo a Ana. Es la última carta del epistolario mantenido entre ambos.

“Acabo de regresar de un paseo hacia el mar –ese Mediterráneo tan saturado de historia que ya no quiere saber nada y dormita constantemente. El camino es africano -chumbos-algarrobos, tortura barroca de las higueras- colinas blandas en el milagro de la luz de la tarde. En la sombra -a modo de oasis unos huertos sostenidos por una pequeña noria. Desde octubre no ha caído ni una gota de agua (...). Aquí aún quedan algunas viejas que no descubren la cara y todas en general llevan unas manteletas para cubrir el rostro -eso te dirá el arraigo que aún perdura de las costumbres árabes. Y en lo tocante a la arquitectura tiene esto un carácter más oriental que Tetuán. En Tetuán se da lo pintoresco -aquí la construcción es archisobria- a veces trozos de pueblo recuerdan parajes beduinos.

Trabajo intensamente -uno de los paisajes creo chocará- tiene algo de juego de dados y como el terreno es accidentado resulta su perspectiva deliciosamente disparatada²³¹.

El 14 de agosto de este mismo año ingresa en el Partido Republicano Radical Socialista, partido del que posee el carnet número uno. En octubre se publica *El Romancero del Mar* de Jesús Cancio con siete ilustraciones de Bernardo, delicadas composiciones que forman un todo perfecto con los poemas de Jesús Cancio²³².

En el mes de diciembre se inaugura²³³ en la Asociación de Artistas Vascos de Bilbao una nueva exposición de nuestro artista. Las obras expuestas fueron treinta, prácticamente las mismas que ya había colgado en Santander. La exposición resultó un éxito, siendo Bernardo ensalzado en la prensa del momento; gracias a ello el Museo de Bellas Artes le compró una de sus telas de Mojácar²³⁴.

LA REPÚBLICA Y SU COMPROMISO POLÍTICO

A partir de este momento la situación política del país marca en mayor o menor grado la vida y la creación artística de Ricardo

²³⁰ Carta de Bernardo a Ana Llosa de 4 de mayo de 1930

²³¹ Carta de Ricardo Bernardo a Ana Llosa, mayo de 1930

²³² El lienzo del pintor Santiago Montes, titulado *La mujer del pintor*, muestra a la esposa de Montes sentada, con el libro de poemas de Cancio entre las manos; precisamente el libro se abre por uno de los dibujos de Ricardo Bernardo.

²³³ La inauguración se llevará a cabo el día 15 de diciembre de 1930.

²³⁴ Se trata del óleo titulado **Mojácar-Almería**.

Bernardo. Con la instauración de la Segunda República la capacidad creativa del pintor mengua, puesto que, motivado por el giro político que ha tomado su patria, dan diversos mítines políticos por la provincia²³⁵.

Este año presenta un boceto para cartel de festejos, que, junto al presentado por el también pintor cántabro Eduardo Pardo²³⁶, fue premiado. En agosto se celebra en el Ateneo de Santander la Exposición de Artistas Noveles; Bernardo sigue muy de cerca el desarrollo de esta actividad y escribe en el catálogo de la misma. A través de sus palabras apreciamos su deseo de cambio tanto en las instancias políticas como en las artísticas. “Las viejas voluntades estéticas, al igual que las pretéritas fórmulas políticas y sociales no satisfacen las apetencias de la nueva sensibilidad y el imperativo universalista de la época resulta cada vez más ostensible mediatizando las personalidades étnicas²³⁷”.

El uno de noviembre es iniciado en el Triángulo masónico “Augusto G. Linares, nº 9” de Santander con el grado de Aprendiz. Su nombre simbólico era “Rousseau”²³⁸. El Triángulo Augusto G. de Linares formaba parte de la Gran Logia Regional del Noroeste de España. La documentación referente a la vinculación de Bernardo con la masonería es muy escasa, pero lo que sabemos sin lugar a dudas es que permaneció en el mismo Triángulo -ya convertido en Logia- con el grado número tres, es decir el de Maestro y que fue dado de baja “sin plancha de quite”, es decir sin previa comunicación²³⁹.

Durante los primeros meses de 1932 se debate Bernardo entre la vida y la muerte; es muy probable que el problema fuera su corazón. Estuvo tan mal que sus amigos llegaron a temer seriamente por su vida²⁴⁰. Una vez repuesto participa en la Exposición Colectiva de Arte Regional, celebrada en el Ateneo de Santander en el mes de

²³⁵ La preocupación por la política y de un modo particular por la instauración de la Segunda República era importante para Ricardo Bernardo. “La Voz de Cantabria” publicaba el día 8 de abril el nombre de las personas que componían el Comité Provincial de la Agrupación al Servicio de la República. Este Comité, del que nuestro pintor era el Tesorero, era el encargado de recoger y organizar las numerosas adhesiones a la República que se recibían en Cantabria

²³⁶ Ambos bocetos aparecen fotografiados en “El Cantábrico” de 28 de mayo de 1931.

²³⁷ BERNARDO, R.: *Mis palabras en este momento*. Catálogo de la Exposición de Artistas Noveles. Santander 1931.

²³⁸ Conocemos este dato gracias a la documentación existente sobre la Masonería en el Archivo Histórico, Sección Guerra Civil de Salamanca, cuya colaboración deseo agradecer de un modo especial.

²³⁹ Posiblemente el motivo no fuera otro que el de su muerte en 1940.

²⁴⁰ Tenemos clara constancia de su gravedad a través de las palabras de Pío Muriedas publicadas en “La Región”: “El gran pintor ha vuelto. Así, ni más ni menos el pintor ha vuelto. Así, ni más ni menos el pintor, el buen amigo regresó a nosotros; a la vida por un milagroso salto de voluntad acrobática. Ricardo no quiso colgar indolente su juventud en ese negro garfio que nos acecha solícito a flor de una horizontal ingrátida”.

julio. Aproximadamente dos meses después comienza a dar clases particulares de dibujo y pintura²⁴¹; gozaron estas clases de gran éxito a juzgar por el importante número de alumnos que tuvo.

El 22 de octubre toma posesión de su plaza como profesor interino de Dibujo en el Instituto Nacional de Segunda Enseñanza de Torrelavega. Pocos días después²⁴² contrae matrimonio civil con Carmen Ganza Muñiz, familiarmente conocida como “Carmina²⁴³”, joven a la que conocía desde años atrás y que le sirvió de modelo para alguna de sus obras, como su **Desnudo** de 1930.

Este año, en el que su producción creadora se ve mermada por la serie de cambios importantes que apreciamos en su vida, pinta los lienzos **Marinero del acorazado España** y **Bodegón ante la bahía**, lienzos ambos de entonación fría y cerebral en los que Bernardo lleva a cabo un trabajo de síntesis, evidenciador de la madurez de su arte. Asimismo aparece publicado el segundo volumen de *Del Solar y de la raza*, ilustrado con el dibujo **El Galán o Mancebo danzante en la viejanera**.

En los primeros meses del año siguiente Bernardo se desmoraliza por la pérdida del hijo que esperaba con ilusión. Pocas noticias poseemos de este año, salvo que el 11 de marzo pronunció la conferencia “El Greco y Zurbarán” en la Casa del Pueblo; en ella presentó al Greco como un gran revolucionario, no solo de la forma, sino también de la técnica, definiéndolo como un vanguardista de la época. Por otro lado la única obra que conservamos fechada de este año es el retrato a lápiz de **Francisca Escoubes**.

En 1934 reanuda y finaliza sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, que había dejado interrumpidos en 1918. El motivo presumiblemente sea la necesidad del título para presentarse a las oposiciones de catedrático de Dibujo, convocadas por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Durante el mes de marzo termina en un local del Casino de Santander el lienzo **Día de mercado**²⁴⁴, con la intención de enviarlo a la Exposición Nacional de Bellas Artes; en aquellos momentos el título con el que se conoce a esta obra en la prensa es **La Cacharrera**²⁴⁵. Este mismo mes sufre una recaída en su dolencia

²⁴¹ Conocemos este hecho además de por los comentarios de los que fueron alumnos suyos, por un anuncio aparecido en la prensa: “Dibujo y pintura. Lecciones por Ricardo Bernardo. Avisos: Burgos uno, primero”.

²⁴² El dos de noviembre de 1932.

²⁴³ Carmen había nacido en Maliaño el 3 de julio de 1902 y falleció en Ceuta el 30 de marzo de 1964.

²⁴⁴ Lo pintará en el Casino por la dimensiones del lienzo (169 x 200 cm.)

²⁴⁵ En la prensa encontramos buenas referencias de este lienzo, en frases como la siguiente: “En la Cacharrera, Ricardo Bernardo se nos presenta como un valor sólido dentro de la pintura contemporánea”. Aparecido en “La Voz de Cantabria” el 5 de abril de 1934

cardiaca, lo que le imposibilita impartir la docencia durante quince días.

El nueve de mayo en el Ateneo Popular, situado en la calle de Lepanto, dio la conferencia “Republicanos, no achabacanáis la República”, en la que negaba la diferenciación entre arte burgués y arte proletario²⁴⁶.

En el mes de agosto su amigo, el pintor José Gutiérrez Solana, le encarga que le organice una exposición en el Ateneo de Santander; Gutiérrez Solana conoce el buen gusto de Bernardo y confía plenamente en sus decisiones. Ese mismo mes de agosto se encuentra en Madrid, preparando las oposiciones para Catedrático de Dibujo; en Madrid estudia con Esplandiu, Mariano Cossío, Hortelano y Alvear. En diciembre oposita y consigue la ansiada plaza para ingresar en el cuerpo de Catedráticos de Dibujo. Se examinaron con él otros muchos artistas como Penagos, Alvear, Cristino y Maruja Mallo.

En 1935 el nacimiento de su único hijo le colmará de alegría²⁴⁷; le pone por nombre Pedro, en honor de su gran amigo, Pedro Lorenzo. Sin lugar a dudas la paternidad le emociona profundamente; Leopoldo Rodríguez Alcalde recuerda cómo hablaba con verdadero embeleso de su “niñín”. Esta pasión de padre le lleva a realizar una serie de abocetados dibujos de su hijo, con la idea de que vieran la luz en un lienzo que jamás realizó. Son unos estudios de gran delicadeza y clasicismo, que se encuentran en la misma línea del boceto **Maternidad con paloma**.

Pinta el **Retrato de Agustín Riancho y Naturaleza muerta con discóbolo**, actualmente en la Colección del MNCARS. Y es también precisamente este año cuando comienza a exhibirse en el Museo de Bellas Artes de Santander el lienzo **Los Piteros**²⁴⁸. A partir de ahora nos adentraremos en la época más triste y dolorosa de la existencia de Ricardo Bernardo, pues a partir de ahora será víctima de las nuevas vicisitudes políticas de nuestro país.

LA GUERRA CIVIL. EXILIO Y MUERTE.

El diecisiete de julio se produce el levantamiento de la guarnición de Melilla, lo que supondrá el comienzo de nuestra Guerra Civil. El año largo que sigue hasta la caída de Santander en manos de “los nacionales” debió ser especialmente duro para la familia de Bernardo. Al disolverse el Partido Republicano Radical

²⁴⁶ Vid. Z.: *En el Ateneo Popular. Una conferencia de Ricardo Bernardo*, en “La Región” 10-5-1934 y SIN FIRMAR: *En el Ateneo Popular. Conferencia de don Ricardo Bernardo*. “La Voz de Cantabria”, 11-5-1934.

²⁴⁷ Nació el 1 de marzo.

²⁴⁸ Fue donado por su propietario, D. Nicasio del Cospedal.

Socialista en el que militaba, solicita el carnet de miembro fundador de Unión Republicana²⁴⁹, partido dirigido por Martínez Barrios.

Pronto abandona la docencia y preside la Comisión de Bellas Artes en la Dirección de Instrucción Pública de Santander. En el mes de diciembre, preocupado por la situación familiar, pide que le sea expedido un salvoconducto para trasladar a su familia al pueblo asturiano de Celorio, donde se encontraba su suegra, Carmen Muñiz. En enero de 1937 viaja acompañando a su familia hasta esa localidad, para regresar él a Santander. Pero la guerra se agrava cada vez más y Ricardo es consciente de que Celorio tampoco es un lugar seguro para su familia, así que el 25 de junio solicita al Secretario del Frente Popular la evacuación de su mujer e hijo, así como de su cuñada Concha y de su suegra. El 27 de julio es nombrado vocal de la Junta Delegada de Protección, Incautación y Salvamento del Tesoro Artístico, con jurisdicción en las provincias de Santander, Palencia y Burgos, ocupación a la que apenas tuvo tiempo de dedicarse, puesto que el 26 de agosto de 1937 se produjo la toma de la ciudad de Santander por los golpistas. Afortunadamente Bernardo había abandonado la capital pocos días antes; gracias a ello su existencia no acabó como la de alguno de sus amigos, pues recordemos que José Molleda fue asesinado y Pedro Lorenzo encarcelado.

El nueve de agosto de 1937 embarca camino del exilio en el barco francés “Somne”. Viajan con él su esposa e hijo y su cuñada Concha, que en breve volverá a España. Se dirigen en primer lugar a Bayona. Comenzará a partir de ahora una desgraciada existencia en el exilio, cambiando constantemente de lugar, con su familia a cuestas. Esta situación se verá agravada al estallar la Segunda Guerra Mundial, el temor a los nazis y a sus campos de concentración ensombrecen su espíritu, que vive aterrado ante una situación tan ambigua y poco segura. Debemos recordar también que su padecimiento del corazón se agrava. Su esposa vuelve a estar embarazada, aunque desgraciadamente la gestación -esta vez de gemelos- no llegó a término; este hecho causó también un profundo dolor en el apesadumbrado pintor.

El tres de agosto de 1938 se traslada a Agen, para volver a cambiar su residencia a Verona y retornar a Agen el 18 de octubre del año siguiente; en esta localidad francesa pinta el **Retrato del Alcalde de Agen**²⁵⁰. De 1939 data un interesante epistolario

²⁴⁹ La fecha del carnet era el 1 de noviembre de 1936.

²⁵⁰ La búsqueda de esta obra ha resultado del todo infructuosa. Lo único que hemos conseguido conocer es el apellido del alcalde, señor Messines y el aspecto físico, este último dato gracias a una carta de Domingo I. Lastra Santos, dirigida a mí el 12-2-1985 en la que me comunicaba que había viajado ese año a Agen y contempló entonces el cuadro, que describía del siguiente modo: “De unos cuarenta años, de compleción fuerte, lentes de armadura fina de metal blanco y vidrios más bien gruesos, cabello liso, blanqueado y no

mantenido entre Bernardo y Joaquim Sunyer, que se encontraba exiliado en París²⁵¹. La familia del pintor conserva un interesante documento de sus últimos meses de vida; nos estamos refiriendo a un pequeño diario, cuya última anotación corresponde al día 17 de septiembre de 1940. Recoge el diario sentimientos y estados anímicos de un Ricardo Bernardo muy enfermo; encontramos en él, sobre todo, pensamientos políticos, artísticos y personales²⁵². Sobre cuestiones políticas no son muchas las alusiones que existen en el diario, pero cuando las hay siempre están motivadas por algún acontecimiento que provoca su dolor, que se va haciendo más hondo a medida que los acontecimientos mundiales se complican. Cuando el 1 de septiembre los alemanes invaden Polonia Bernardo anota en su diario: “¿Sensación? Lo espantoso se confirma. Vacío. Tristeza infinita, más allá del bien y del mal. ¿Recuerdas alma? Sincronismo absoluto con la pérdida de Bilbao... ¡vuelta de Cacicedo, derrota! Locura en la carretera, uniformes rotos y espíritus deshechos, lloran los motores, callan los hombres, la imaginación vaga hacia el exilio, rompiendo con las nieblas, y los valles maternos, mazazo sobre las esperanzas... ¿y ahora? Otro mazazo ¿soy verdaderamente consciente?”. Al contrario de lo que ocurre con las cuestiones políticas, son constantes en el diario las anotaciones sobre temas de arte. Pero lo que más abunda son los comentarios sobre sentimientos y cuestiones personales. Suelen ser tremendamente tristes sus anotaciones; son las opiniones de un hombre enfermo que ve a su alrededor desmoronarse Europa. Y por ello sus pensamientos son hondos, de una profundidad cargada de tristeza, como los que emite poco antes de declararse la Segunda Guerra Mundial: “La tensión europea ha llegado al límite, al paroxismo más extremo. Nuestras vidas y tantas cosas corren un peligro serio, y sin embargo ¿qué pasa a nuestros nervios? Posiblemente después de tres años de prueba su capacidad reactiva sea casi nula, además de sincronizar con el espíritu que cada día se afilia más al fatalismo, poniéndole la mejor cara posible. ¿Qué pasará esta noche, qué pasará mañana? Y yo mal sin poder trabajar, sufriendo en todo el organismo. A pesar de todo, la lluvia que refresca de tanta densidad eléctrica, sonando en las hojas de los árboles del patio me entretiene y refresca el espíritu trayéndome una pequeña saudade de mi tierra”

A finales de octubre de 1940 parte Bernardo de Agen para Marsella, ciudad en la que vive exiliado su amigo Mariano Lastra. Pensaba embarcar para Cuba, donde residían algunos familiares y donde esperaba encontrar la paz que en Francia le resultaba

tupido. El tamaño del cuadro sería como de unos cincuenta y cinco por setenta centímetros. Estaba pintado en azules y violetas predominantemente”.

²⁵¹ Sobre este epistolario Vid. LÓPEZ SOBRADO, E.: *Ricardo Bernardo, pintor (1897-1940)*. pp. 88-89

²⁵² Sobre este diario Vid.: LÓPEZ SOBRADO, E.: *Ricardo Bernardo*. Ed. Aulas de la Tercera Edad. pp.39-52

imposible desde la declaración de la Segunda Guerra Mundial. Pero esto tampoco fue posible. El dos de noviembre, mientras permanecía en casa de Lastra, sufrió una hemiplejía. La situación resulta irreversible, por lo que el amigo le traslada al hospital el día 8, donde fallece el 12 de noviembre de 1940 a las siete de la mañana. Un día más tarde fue enterrado en el cementerio de Saint Pierre de Marsella.

“No podía hacerme a la idea consumada de que un amigo se muriera lejos de los suyos, en un ambiente de soledad y tristeza en un hospital; a mí me dolió en lo más hondo. Aquí no se es nada, no tenemos lo máspreciado de nuestras conquistas, honradez y trabajo para conquistar un nombre, todo ha desaparecido para convertirse en un número sin diferencias.²⁵³”.

3.3.4. EXPOSICIONES Y HOMENAJES PÓSTUMOS

1978.- El Museo de Bellas Artes de Santander le tributa la primera exposición-homenaje, con un catálogo que hasta ese momento es la información más amplia sobre el artista.

1984.- En junio se celebra en el Instituto de Formación Profesional de Medio Cudeyo-Solares (pueblo natal del pintor) una exposición-homenaje de fotografías de su vida y obra, realizada por profesores y alumnos de este centro con la intención de que el centro docente llevase el nombre del pintor. Actualmente el Instituto de Secundaria de Medio Cudeyo se denomina I.E.S “Ricardo Bernardo”.

1991.- En diciembre participa en la exposición colectiva *La pintura del siglo XX en Cantabria. Tradición y Vanguardia*, organizada por el Museo de Bellas Artes de Santander.

1997.- Para conmemorar el centenario del nacimiento del pintor se celebran dos exposiciones homenajes, la primera de ellas en el Museo de Bellas Artes de Santander (del 10 de octubre al 30 de noviembre) y la segunda con obras de su primera época y aporte documental sobre su vida y época en la Ermita de san Roque de Valdecilla en Solares. Se completaban estas exposiciones con un completo libro catálogo, que recogía la publicación de la totalidad de la Tesis de Licenciatura, presentada en Valladolid en 1986 por Esther López Sobrado.

1999.- Forma parte de la exposición colectiva “La pintura de Cantabria en la modernidad (1919-1957)”, organizada por el Museo de Bellas Artes de Santander.

²⁵³ Carta de Mariano Lastra a su familia, fechada en noviembre de 1940, en la que les comunica la muerte de Ricardo Bernardo.

3.4. MARÍA BLANCHARD (1881-1932)

*“Te he llamado jorobada constantemente y no he dicho nada de
tus hermosos ojos,
que se llenaban de lágrimas con el mismo ritmo que sube el
mercurio en el termómetro,
ni he hablado de tus manos magistrales.
Pero hablo de tu cabellera y la elogio, y digo aquí, que tenías
una mata de pelo
tan generosa y tan bella, que quería cubrir tu cuerpo,
como la palmera cubrió al niño que tu amabas en la huida a
Egipto.
Porque eras jorobada ¿y qué?
Los hombres entienden poco las cosas y yo te digo,
María Blanchard, como amigo de tu sombra, que tú tenías la
mata de pelo
más hermosa que ha habido en España.”*

(Final de la *Elegía a María Blanchard* de Federico García Lorca)



Sobre María Blanchard se ha escrito mucho, desde aquella primera aproximación a su vida y obra realizada por la condesa Campo Alange²⁵⁴, hasta los últimos catálogos en los que aparecen obras suyas. Procuraremos en esta reseña biográfica presentar los momentos vitales y creadores de la artista de un modo sencillo y claro, cotejando los datos presentados en las diferentes publicaciones.

3.4.1. LOS PRIMEROS AÑOS. FORMACIÓN (1881-1916)

SANTANDER Y MADRID. SUS PRIMEROS AÑOS

El seis de marzo de 1881 nace María Blanchard en el número 14 de la santanderina calle de Santa Lucía, la misma calle donde doce años más tarde -en el portal contiguo, en el nº 13- nacerá Luis Quintanilla. Era hija de don Enrique Gutiérrez-Cueto, natural de Cabezón de la Sal, y de doña Concepción Blanchard Santisteban, natural de Santander. Pocos días después fue bautizada en la iglesia de Santa Lucía con el nombre de María Eustaquia Adriana Gutiérrez Blanchard; fueron sus padrinos su abuela materna, doña Eustaquia Santisteban y su tío D. Francisco Gutiérrez.

María Blanchard nació con un grave problema físico: padecía cifoscoliosis²⁵⁵ y era jorobada. La mayoría de sus biógrafos recogen que el problema le sobrevino de una caída de su madre, estando embarazada de ella. Sin embargo Campoy²⁵⁶ da otra explicación, recuerda que la propia María contaba que el problema le sobrevino al caer de los brazos de la niñera cuando contaba dos meses de edad. Sea cual fuere la explicación, lo cierto es que María Blanchard sufrió terribles burlas a lo largo de toda su vida por su defecto físico.

El padre de María, Secretario de la Junta de Obras del Puerto, era un hombre de gran cultura, aficionado a la pintura, como lo atestiguan algunos retratos familiares salidos de su mano. Enseguida se percata de la infelicidad que el defecto causará en su hija; por ello proyecta inculcarle su amor al arte y pronto le regala una caja de pinturas. Anima y alenta los primeros dibujos de María, no dejando jamás de incitarla a continuar por el camino del arte, según Josefina de la Serna, pues intuyó rápidamente que sería una gran artista²⁵⁷. El escritor Ramón Gómez de la Serna, cuya *Sagrada Cripta* frecuentó años más tarde la joven María, considera que el defecto físico hizo que la niña se volcara en el mundo de la plástica. Sobre ella dice:

²⁵⁴ LAFFITTE Y PÉREZ DEL PULGAR, CAMPO-ALANGE, M^a de los Reyes: *María Blanchard*. Ed. Hauser y Menet, s.a.

²⁵⁵ Doble desviación de la columna vertebral, con curvatura posterior y lateral.

²⁵⁶ CAMPOY, A.M.: *María Blanchard*. Ed. Gavar. Madrid 1981

²⁵⁷ CAMPOY, A.M.: Op. Cit. p.18.

“María desde que despierta a la lucidez y se da cuenta del contraste entre su vida y la vida, se propone un ideal de perfección en ese espejo indirecto que es el lienzo y en cuyo alinde se da el milagro de que pueda reflejarse el contrahecho en imágenes de lograda belleza²⁵⁸”.

Todos sus biógrafos también coinciden en una infancia y adolescencia infeliz, soportando las constantes burlas de otros niños, a pesar de poseer, como recordaba Josefina de la Maza, unas bellísimas manos, delicada tez, larga cabellera, alabada por Federico García Lorca, y unos ojos espléndidos²⁵⁹.

En lo que ya no se ponen tan de acuerdo es en qué momento parte hacia Madrid. Campoy comenta que sus padres se instalaron en 1899 en Madrid para que María estudiara pintura²⁶⁰. Sin duda Campoy se equivoca, puesto que la familia no se traslada a la capital de España hasta que muere el padre en 1904. Manuel Arce²⁶¹, sin embargo opina que es en 1902 cuando la joven María se traslada a estudiar pintura a Madrid, con el apoyo económico de su tío Domingo Gutiérrez Cossío, que vivía en Bilbao y que decide ayudar a su sobrina costeándole sus estudios. Por último María José Salazar²⁶², da como fecha de su viaje a Madrid 1903, año en el comienza sus estudios en el taller de Emilio Sala. Alternará las enseñanzas de Sala con las de Fernando Álvarez de Sotomayor y Manuel Benedito, todos ellos pintores al gusto decimonónico, aferrados a una pintura de corte tradicional, con arraigo de la plástica con soporte literario.

En 1904, tras la muerte del padre, la familia se queda en una mala situación económica, por lo que la madre decide trasladarse con todos sus hijos a Madrid, alquilando una casa en el nº 7 de la calle Castelló.

En 1906 estudia con Álvarez de Sotomayor, quien presumiblemente le anima a presentarse a la Exposición Nacional de Bellas Artes, con la obra *Gitana*, que actualmente se exhibe en el Museo de Bellas Artes de Santander. Dos años más tarde vuelve a presentarse a la Exposición Nacional con la obra *Los primeros pasos*, en esta ocasión consigue la tercera medalla. Ese mismo año entra en el taller de Manuel Benedito, donde, en opinión de María José

²⁵⁸ Sacado de la obra *Automoribundia I* de Ramón Gómez de la Serna, aparece recogido en ARCE, Manuel: Op. Cit. s.p.

²⁵⁹ ARCE, Manuel: *Catálogo de la exposición de María Blanchard*. Galería Sur. Santander, 1977

²⁶⁰ CAMPOY, A.M.: Op. Cit. p. 19

²⁶¹ ARCE, Manuel: Op. Cit. s.p.

²⁶² SALAZAR, María José: *Aproximación a la vida y a la obra de María Blanchard*. Catálogo de la Exposición sobre María Blanchard, en el MEAC. Madrid 1982. p. 14

Salazar, permanece por espacio de un año, “aprendiendo de él el interés por las naturalezas muertas²⁶³”.

En 1908 veranea como todos los años desde la muerte del padre en Cabezón de la Sal, en lugar de en Comillas, que era lo habitual antes. Es precisamente este verano cuando de clases de pintura a César Abín²⁶⁴, que por otro lado es el único discípulo que se le conoce en España.

Durante estos primeros años de su época de formación en Madrid, realiza María obras en la línea del academicismo de sus maestros, con un dibujo firme y tonos sobrios; los modelos elegidos, por lo general, son sus amigos y allegados, siendo más abundantes las figuras femeninas.

Al finalizar el verano de 1908 María se anima a escribir a la Diputación Provincial -en carta fechada el 22 de septiembre- solicitando una beca de 1.500 pts. para continuar sus estudios en París. La Corporación provincial le concede la beca solicitada por espacio de tres años. María se siente inmensamente feliz. Sabe que el dinero que le han adjudicado es insuficiente para vivir, pero está dispuesta a trabajar y dar clases particulares para poder sobrevivir.

Debe ser ese verano cuando conoce a Diego Rivera, presumiblemente, como cuenta un biógrafo del pintor mexicano, en el Museo del Prado; a partir de este momento les une una importante amistad. María permanece por espacio de catorce años cerca de Diego Rivera, de quien -siempre según el pintor- estuvo enamorada. Juntos hacen una curiosa pareja, contrasta el aspecto diminuto de ella con la corpulencia de Rivera, quien al llegar a Madrid “Tenía veinte años, medía más de un metro ochenta y pesaba ciento treinta kilos²⁶⁵”. Para el muralista mexicano María Blanchard:

“Era asombrosamente inteligente. Su cuerpo era como una gran araña, que colgaba ligeramente ladeada, y tenía una hermosa cabeza y unos brazos que terminaban en las manos más preciosas que jamás he visto. Era como su nombre (Blanchard), como un ángel nórdico de una escuela medieval de Hamburgo. La suya, como la de ellos, no era una belleza vulgar, sino una combinación de cuerpo y espíritu que se paseaba disfrazada de “Inglesa en el Extranjero”. Evocaba pureza y luz²⁶⁶”.

²⁶³ SALAZAR, M. J.: Op. Cit. p. 14

²⁶⁴ LÓPEZ SOBRADO, M.E.: *César Abín: un apasionante itinerario artístico*. “La revista de Santander”, nº 65. Santander 1991, p. 10

²⁶⁵ MARNHAM, Patrick: *Soñar con los ojos abiertos. Una vida de Diego Rivera*. Edit. Debate, Barcelona 1999, pp.76-77

²⁶⁶ MARNHAM, Patrick: Op. Cit. p. 76

LOS DOS PRIMEROS VIAJES A PARÍS (1909-1916)

María Blanchard llega a París en 1909, tres años antes de que lo haga Luis Quintanilla, el París que encuentra es esa perpetua fiesta descrita por Hemingway. Pero ella no se relaciona con su compatriota, a pesar de que poseían un amigo común, Juan Gris. Seguramente el motivo sea el retraimiento que caracteriza a nuestra pintora, pues en París, si bien no tiene que soportar las burlas de que era objeto en Madrid, tampoco es comprendida por la gente, que se vuelve a mirarla, como si fuera la bruja de la que habla Lorca. La vida desgraciadamente es más hostil para una mujer artista, si a eso le unimos su defecto físico, fácilmente comprenderemos su sufrimiento.

Cuando llega a la capital francesa lleva una carta de recomendación para la superiora de un convento de monjas, donde se aloja a cambio de dar clases a las alumnas del colegio. Según la condesa de Campo Alange, también solía impartir clases particulares a alguna de esas alumnas. Debió sufrir demasiadas mofas, ya que jamás tuvo un recuerdo agradable de aquellos tiempos y contra el colegio “guardará siempre un extraño rencor²⁶⁷”.

Sobre esta primera temporada en París, existen noticias diferentes. Campoy dice que “Vive esta primera etapa de París sin conectar con el grupo español (Picasso, Juan Gris, Vázquez Díaz), acompañada en sus visitas a los museos por Gerardo de Alvear, paisano suyo, pintor becado también por la diputación santanderina²⁶⁸.” Es imposible que a su llegada a París en 1909 visitara los museos con Alvear, puesto que este pintor no va a París hasta 1911. Además en sus Memorias Alvear no recordaba haber conocido personalmente a María. Y, por último, como recoge María José Salazar y algún otro biógrafo, María se relaciona pronto con Juan Gris, con el que mantuvo una relación profesional y de amistad. Manuel Arce relata cómo María Blanchard encontraría pronto en Juan Gris una amistad fraternal. El pintor vivía en ese momento en el Bateau Lavoisier y allí acude con frecuencia María. “Es la primera vez que María oye hablar de cubismo. Allí conoce a Guillaume Apollinaire, a Max Jacob, a Van Dongen, el gran colorista, con quien, aunque ella aún no lo sepa habrá de seguir estudios. (...) También conoce a otros artistas españoles: al escultor Durrio, a Vázquez Díaz (en aquella época protector de Gris) y a Manolo Hugué²⁶⁹”. Liliane Caffin reconoce una triple influencia de Juan Gris: como pintor, como amigo y como ideólogo²⁷⁰.

²⁶⁷ CAMPO ALANGE: Op. Cit. p. 31

²⁶⁸ CAMPOY, A. M.: Op. Cit. p.20

²⁶⁹ ARCE, Manuel: Op. Cit. s.p.

²⁷⁰ CAFFIN MADAULE, Liliane: *María Blanchard 1881-1932*. 2 vol., Zarautz 1992, vol. 1 p. 15

Pronto acude a la Academia Vitti, donde recibe las enseñanzas del pintor Hermen Anglada Camarasa, que residía en París desde 1897, y era considerado una de las máximas figuras de la plástica en esos momentos. Aprende del maestro a utilizar el color de una forma total, cercana en esos primeros momentos a la plástica expresionista. Después recibe en la misma academia Vitti las enseñanzas de Kees van Dongen, que le aproximará todavía más a una estética fauvista, como muy bien reconoce María José Salazar²⁷¹. Debió de estar algún tiempo en la Academia Matisse, pues allí conoció a Angelina Beloff²⁷²; pronto surgió la amistad entre ambas mujeres. Angelina se instaló en el estudio de María para ahorrar dinero y comenzó a estudiar español. En junio al terminar el curso decidieron dejar París para pasar una temporada pintando en otro ambiente. Angelina quería ir a Bretaña, pero María pronto la convence de que el lugar ideal es Brujas. La misma tarde de su llegada se pusieron a pintar en la playa de Knokke, pero se entretuvieron y al volver a Brujas era ya tarde y no lograban encontrar un hotel. Angelina cuenta en sus memorias: “Estábamos cansadas, y todos eran tan caros (se refiere a los hoteles), sobre todo para María²⁷³”. Fue de este modo, como acabaron en el interior de un café, donde colgaba el siguiente cartel “ Habitaciones para viajeros”. Precisamente allí se encontraban Diego Rivera y el pintor mexicano de origen alemán Enrique Friedmann, que, como ellas, habían elegido Brujas porque esta ciudad se había convertido en la capital del simbolismo. A partir de este encuentro, que el biógrafo de Rivera deja entrever que tal vez no fuera tan casual²⁷⁴, las dos parejas de artistas hicieron planes en común, viajando y pintando juntos.

De esta convivencia artística surge la idea de otro viaje, al que no se hace normalmente referencia en las biografías de María Blanchard. Posiblemente animados por Angelina²⁷⁵ tomaron un barco rumbo a Londres. En las memorias de Rivera anota el pintor: “Viajamos a Inglaterra en un pequeño carguero (...) Llegamos a la desembocadura del río Támesis a las ocho en punto de una hermosa y despejada mañana de verano de 1909. Dos horas más tarde desembarcamos en un muelle de Londres²⁷⁶”. Poco sabemos de este viaje, salvo que, sin duda, debió de impresionar al sensible

²⁷¹ SALAZAR, M.J.: Op. Cit. p.16

²⁷² Angelina Belova Petrovna, nombre completo de Angelina Beloff, era dos años mayor que María. Había nacido en San Petersburgo en el seno de una familia liberal. Estudió Bellas Artes, decantándose por el grabado. En 1909, tras la muerte de sus padres, decidió con su humilde pensión trasladarse a París.

²⁷³ Tomado de MARNHAM, Patrick: O. Cit. p. 85

²⁷⁴ Ibidem.

²⁷⁵ Comenta Marnham en su biografía de Diego Rivera (p. 86) que Angelina seguramente hubiera leído a Dickens y le interesase conocer Inglaterra, además tanto ella como Diego sabían un poco inglés.

²⁷⁶ MARNHAM, Patrick: Op. Cit. p. 87

espíritu de María Blanchard, a juzgar por lo que impresionó a Rivera y a Angelina Beloff; la miseria que en esa temporada pudieron ver creó una conciencia social y política en Rivera, de la que hasta ese momento carecía. Cómo no, por lo tanto, habría de impresionar a María. Londres era para Rivera “la ciudad de los pobres²⁷⁷”. Este viaje supuso a estos artistas el contacto con la pintura de Hogart, Turner, Blake y otros artistas ingleses; también les impresionó las colecciones del British Museum.

De Londres volvieron a Brujas, para regresar a París, lugar donde el grupo se deshizo. Mientras que Friedmann se instaló en el Hôtel Suez, los demás se trasladarían a Montparnasse. Angelina Beloff encontró una habitación en la rue Champagne-Première y Diego Rivera en la rue Bagneux, muy cerca del taller que María Blanchard había alquilado en la calle Vaugirard, solo los separaba el edificio de Convento de la Visitación. Angelina Beloff recordaba que ambos pintores debían enviar ciertos lienzos respectivamente a España y México, hecho que les producía una gran ansiedad²⁷⁸; “en aquella época Blanchard pintaba como los fauvistas, pero Rivera tenía un maestro académico²⁷⁹”. A través de la biografía de Diego Rivera conocemos que en enero de 1910, motivado por las importantes lluvias que se habían producido en diciembre, se desbordó el Sena. Se inundaron varias zonas, de tal forma que “María Blanchard y él ya no podían cruzar el río para asistir a sus clases en la orilla derecha²⁸⁰”.

La amistad entre estos tres artistas fue intensa durante estos años. Rivera escribe a Angelina desde México, pero por si hay algún problema también escribe a María: “voy a enviar esta carta a París, a la dirección de María, pero como no estoy seguro de si te has ido ya a San Petesburgo, te enviaré un breve mensaje allí también, por si acaso²⁸¹”.

La que durante un tiempo fuera compañera de Rivera y madre de su hija Marika, la pintora Marevna consideraba, tal y como el pintor mexicano le había dicho, que María Blanchard estaba enamorada de él.

”Rivera me decía a menudo riendo que no le faltaba más que hacerle un niño a María. Y que ella lo deseaba ardientemente.

-Y bien, ¿por qué no se lo haces?, estoy segura de que ella lo cuidará admirablemente.

²⁷⁷ MARNHAM, Patrick: Op. Cit. pp. 86-87.

²⁷⁸ MARNHAM, Patrick: Op. Cit. p. 89

²⁷⁹ Ibidem.

²⁸⁰ MARNHAM, Patrick: Op. Cit. p. 90

²⁸¹ MARNHAM, Patrick: Op. Cit. p. 100

Yo no estoy tan seguro como tú -me respondía él-. Es a mí a quien ama. Le gustaría acostarse conmigo aunque no fuese más que una vez. Pero, de todos modos, yo me siento incapaz²⁸²”.

En 1910 presenta su obra *Ninfas encadenado a Sileno* a la Exposición Nacional de Bellas Artes, donde consiguió la segunda medalla. Esta obra es el claro exponente de las enseñanzas recibidas en París, en especial de color de Anglada Camarasa, a cuya densidad se asemeja. Será este el cuadro que Lorca contempló en casa de Concha Espina y que tanto le impresionó. Para María la consecución de una segunda medalla supuso el reconocimiento del público a su labor y le llena de gozo.

En el verano de 1911 se traslada a Granada; quiere, como toda su familia, estar al lado de su hermana Aurelia, que acababa de conseguir una cátedra en la Escuela Normal de esta ciudad. Durante esta estancia vivió en el “Carmen del Moro²⁸³”. En Granada pintó el **retrato de la niña Regina Barahona**, en el que laten resonancias de Anglada Camarasa.

Este mismo año, 1911, alentada por la consecución de la segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, se anima a solicitar una ampliación de su beca a la Diputación; en esta ocasión su petición va acompañada de una carta de su maestro Anglada Camarasa, quien menciona que “el excepcional talento que revela en sus estudios de dibujo y pintura no es de los que pide, sino que exige protección. Digo exige, porque de seres como ella depende que el arte español regenere y reconquiste su elevado renombre²⁸⁴”.

Gracias a esta carta y a la ayuda prestada expresamente por don Enrique Menéndez Pelayo, María Blanchard consigue que su beca se amplíe por espacio de dos años más.

En 1912 emprende su segundo viaje a París. Según M^a José Salazar es este el momento en que conoce a sus amigos Gris y Lipchitz²⁸⁵, sin embargo estamos más de acuerdo con Manuel Arce, que considera anterior esta amistad.

En otoño de 1913 María Blanchard se traslada a Ceret, va a visitar a Juan Gris y Josette, y con ellos permanece unos días. Se imbuirá entonces del “espíritu de Ceret”, como lo califica Manuel Arce. “Y este espíritu de Ceret si existió. Fue importante para muchos artistas de la época y lo fue también para María Gutiérrez-Cueto, puesto que, de aquella primera visita a Ceret, partiría el camino que estaba muy próximo a tomar su arte²⁸⁶”. A lo que Arce

²⁸² CAFFIN MADAULE, L.: Op. Cit. p. 54

²⁸³ Ibidem.

²⁸⁴ Aparece recogido en ARCE, M.: Op. Cit. s.p.

²⁸⁵ SALAZAR, M.J.: Op. Cit. p.16

²⁸⁶ ARCE, M.: Op. Cit. s.p.

hace referencia con el apelativo espíritu de Ceret es a esa connivencia espiritual mantenida entre una serie de artistas, especialmente Picasso, Gris, Derain, Marquet, Lhote, Metzinger, Gleizes, Apollinaire, etc. Durante la estancia en este pueblo del sur de Francia, estos artistas discutían en torno al cubismo. El propio Manolo Hugué recordaba cómo el cubismo que había surgido en la rue Ravignan, madurará en Ceret. Lo cierto es que en todas estas polémicas María Blanchard -que ideológicamente se encontraba cercana a Gris- fue madurando su arte, que hubiera sido bien distinto, como reconoce Arce, si no hubiera permanecido un tiempo en Ceret.

Pero al año siguiente estalla la Primera Guerra Mundial y María, como la mayoría de los artistas, se ve obligada a volver a España, huyendo de un país en guerra.

VUELTA A ESPAÑA. CRIPTA DE POMBO Y EXPOSICIÓN DE PINTORES ÍNTEGROS (1914-1916)

Al abandonar París se dirige, en primer lugar, a Mallorca al lado de sus amigos Angelina Beloff, Diego Rivera y Jacques Lipchitz. Son buenos momentos para ellos, viven y crean en armonía, lejos de la guerra. El propio Rivera escribe en sus memorias: “En aquella isla maravillosa nos sentíamos tan lejos del conflicto que se desarrollaba en el continente como si estuviéramos en los Mares del Sur²⁸⁷”.

Llega a Madrid a finales de año, afincándose en la vivienda familiar, sita en la calle Goya, en cuyo mismo edificio vive la escritora Concha Espina, con la que se relaciona estrechamente, “compartiendo sus ideas y sus más profundas vivencias²⁸⁸”.

Madrid se convirtió hacia 1914 en un segundo Montparnasse, pues allí recalaron un importante número de “parnassois exiliados”. Allí se encontraban Delaunay, Marie Laurencin, con su marido, así como varios amigos mexicanos de Rivera, como Alfonso Reyes y Jesús Acevedo; más tarde llegaron Fujita y Kawashima desde Londres. Al parecer, Rivera se sentía tan cómodo en Madrid como en París y pronto se convirtió en la cabeza visible de este grupo de exiliados, que con él se reúnen en el Café de Pombo.

María, una más del grupo de “parnassois” acude asiduamente a la tertulia de Pombo, fundada y capitaneada por Ramón Gómez de la Serna. Así la recordaba José Bergamín en su paso por la famosa tertulia: “Sigo viendo su imagen “mágica y doliente”, y siempre al lado de la de Rivera, al claro de la luna interior de la cripta de Pombo, cuando Ramón hacía que se encendiesen las lámparas de gas

²⁸⁷ MARNHAM, Patrick: Op. Cit. p. 131

²⁸⁸ SALAZAR, M.J.: op. Cit. p. 18

para iluminarlo todo de luz perla, y el *hada de las migajas* dolorosamente sonreía²⁸⁹”.

En 1915 Ramón Gómez de la Serna organiza la exposición de los “pintores íntegros”, que tanto revuelo suscitó en Madrid, pues era la primera vez que el público español se enfrentaba en directo con la estética cubista. La situación el día de la inauguración fue controvertida. “Se quitan los paños que cubren los cuadros y las polémicas airadas comienzan, rogándole yo a Diego Rivera que no vuelva por el salón, porque Diego quería usar contra los filisteos su gran bastón hecho con un tronco de árbol²⁹⁰”. La exposición se realizó en un salón de la calle del Carmen, destinado a exposiciones de “arte moderno”. Obtuvo gran éxito de entrada, pero los espectadores, una vez dentro, se quedaban estupefactos ante las obras que contemplaban²⁹¹. A tanto llegó la confusión que la policía mandó retirar del escaparate de la planta baja el retrato de Gómez de la Serna, realizado por Rivera en síntesis cubista, pues creaba un cierto desasosiego entre los transeúntes

La prensa de la época ignoró o menospreció esta exposición. Incluso José Francés, que con frecuencia alcanzaba a comprender los nuevos derroteros por los que discurría el arte, emitió duros comentarios:

“Hace algunos años, cuando todavía eso del cubismo, del futurismo y otras cosas por el estilo eran una novedad en el mundo civilizado, me decía Eduardo Chicharro: Verá usted como esto no llega nunca a España, Los españoles tenemos siempre un obstáculo insuperable. El miedo al ridículo. El ilustre pintor se engañaba. (...) Bien sé que no habrán de hacerme caso. Cuando se cambia de tan brusca manera la orientación artística, importan bien poco los consejos opuestos a esta orientación. No obstante, en nombre de los cuadros admirables de antes, yo me permitiría rogar a la señorita Gutiérrez-Cueto y al señor Ribera (*sic*) que olvidaran en lo sucesivo estos cuadros de ahora²⁹².”

Imaginamos el sentimiento de desesperanza en María Blanchard. El público español nada tenía que ver con el que ella conocía de París; aquí las nuevas modas y gustos estéticos no se comprendían ni admitían.

²⁸⁹ BERGAMÍN, José: *El hada de las migajas*. En el catálogo “María Blanchard”, de la Galería Biosca. Madrid. s. f. p. 50

²⁹⁰ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Automoribundia, I*, recogido en el catálogo de la exposición de María Blanchard en la Galería Biosca. Madrid. s.a. p. 46

²⁹¹ Según comenta José Francés en “El año artístico”, marzo de 1915, tomado del catálogo de la exposición de María Blanchard en la Galería Biosca. Madrid. s.a. p. 48

²⁹² *Ibidem*.

Seguramente ayudada por su familia, que deseaba que la joven tuviera al menos un sueldo seguro y fijo, que le permitiera asegurar su futuro, consigue una cátedra de dibujo en la Escuela Normal de Salamanca ese mismo año de 1915.

A Salamanca se traslada ilusionada, tal y como cuenta Gómez de la Serna, pero las cosas no fueron como ella esperaba. De nuevo debe soportar los desprecios y burlas que ya le son antiguos.

“La mujercita cheposa y con gafas, al ver que el porvenir artístico era lento, pensó opositar a una cátedra en abierto concurso. Se puso radiante y se veía que se ensayaba frente a un espejo de luna, para ejercer su cargo de maestra. Se volvió más menuda, se echó hacia delante y en su rincón del café parecía mirar a los mármoles como si mirase ya los dibujos de sus alumnos. La veíamos en la ciudad de las cuestas pronunciadas, subiéndolas como una arañita negra, pero encerrándose en su casa durante las horas libres para pintar cosas muy superiores a su cargo de enfermera pictórica. ¡Pero qué remedio había si solo así iba a asegurar su vida! Pasó una temporada en la provincia, pero pronto supimos que María había renunciado a su cargo... ¿Qué había pasado? En la ciudad pura y llena de luz cumbral se había destacado María como una bruja simbólica para los niños que la seguían y la gritaban por las calles²⁹³.”

Resultó esta estancia de un curso académico en Salamanca tan dolorosa para la artista, que tomó la firme resolución de abandonar España, para no volver jamás. Su país, no solo no la comprendí, ni entendía su arte, sino que la humillaba y zahería espiritualmente. Su único deseo es volver a su adorado París. Ahora ya ni le importa que Europa aún se desangre en una guerra. No puede esperar más. Debe partir, abandonar tanto dolor sin sentido. Allí le esperan sus amigos, especialmente los Rivera, con los que siempre ha sido feliz.

3.4.2. MARIA BLANCHARD CUBISTA (1916-1920)

TERCER Y DEFINITIVO VIAJE A PARÍS

En 1916 inicia María su tercer viaje a París. Es este un viaje diferente a los anteriores; no va a aprender, sino a refugiarse. Parte de España con la clara intención de no regresar jamás. No quiere ni oír hablar de un país que solamente le ha hecho sufrir y que, para colmo, no entiende y desprecia su arte, que es su vida. Tan clara es su decisión de romper con España, que a partir de ahora, María Gutiérrez-Cueto, *Cuca*²⁹⁴ para sus familiares y amigos, abandona el

²⁹³ GÓMEZ DE LA SERNA, R.: *Automoribundia. I*. Recogido en la Catálogo de la exposición de María Blanchard, realizada por el Banco de Santander, 1980. s.p.

²⁹⁴ *Cuca* era el apelativo familiar con el que se la conocía en Santander.

apellido paterno, que habla de su nacionalidad española, para asumir el apellido materno²⁹⁵, Blanchard, con el que espera ser confundida como francesa. “Si vais a España escupid sobre la tierra de España, y al regresar no olvidéis limpiar el polvo de vuestros zapatos”. La hija del poeta Julio Superville, que conoció a María, hace suyas estas tremendas frases cuando en su casa el matrimonio Lothe comentaba haber estado en España²⁹⁶.

A partir de ahora se adentra María en una nueva etapa de su vida, que también se patentiza en una nueva etapa plástica, pues nos encontramos con su etapa cubista.

Al llegar se instala en un estudio en la calle Maine. Sus amigos Gris, Metzinger, Lhote, etc., la reciben con gran cariño, ha vuelto “la petite Blanchard²⁹⁷”, como amigablemente la calificaban. Pero en este estudio, destartalado y viejo, que más parece un garaje que otra cosa, también va a sufrir las burlas de sus vecinos, y llevará allí una vida “absurda y bohemia” en palabras de su primera biógrafa, que describe a María Blanchard preparándose la comida sobre una lámpara de alcohol y olvidándose de comerla, unas veces carbonizada sobre la llama y otra helada en el plato²⁹⁸. La condesa de Campo Alange exclama “Solo Dios sabe cuánto sufrió en este pobre estudio, del que solo amaba la luz”. El local contiguo estaba ocupado por una serie de jóvenes que se “divertían” haciendo agujeros en las paredes, por los que le lanzaban agua a través de una jeringa y a veces hasta algodón inflamado con alcohol. Esta angustiada situación se prolongó por espacio de años. Cuando ya no podía soportarlo más y “el cansancio llegaba a su límite” pedía refugio en el estudio vecino de algún amigo, “para pasar la noche sobre una “chaise longue”, temblando de encontrarse a la mañana siguiente todos sus cuadros reducidos a cenizas”²⁹⁹.

“María vivía en estudios abandonados, de los que no habían vuelto, los que desperdigó la guerra, y comenzó a pintar pieles cubistas, pucheros, maquinillas de moler café, especieros, botes, anatomía de las cosas mezclada a la anatomía de los seres... Yo la fui a visitar a una de aquellas casas “de otros” en las que las ropas colgadas en la desidia de no saber qué iba a pasar estaban colgadas fuera de los armarios³⁰⁰”.

²⁹⁵ Su madre era hija de padre francés y de abuela polaca.

²⁹⁶ CAFFIN MADAULE, L.: Op. Cit. p. 51

²⁹⁷ ARCE, M.: Op. Cit. s.p.

²⁹⁸ CAMPO ALANGE: Op. Cit. p. 43

²⁹⁹ Ibidem.

³⁰⁰ GÓMEZ DE LA SERNA, R.: *Retratos contemporáneos*. Edit. Aguilar, 1961, recogido por María José Salazar en el Catálogo de María Blanchard en el MEAC, Madrid 1982

Poco tiempo después de su llegada protagonizó un acontecimiento que le produjo una honda tristeza. Su amiga Angelina Beloff había dado a luz un hijo de Diego Rivera, pero desesperada por el romance que este vivía con Marevna, le abandona y se refugia en un apartamento situado encima del estudio de su amiga María Blanchard, quien se hará con frecuencia cargo del bebé. Así relata estos momentos la propia Angelina:

“Yo amaba a Diego y me sentía muy desgraciada. Estaba agotada de amamantar a mi hijo; no podía buscar otro alimento para él porque no tenía dinero y Diego sólo podía darme 100 francos para las cosas básicas del niño. María Blanchard fue para mí un gran consuelo. Ella tenía el estudio debajo de mi apartamento y una pequeña escalera los comunicaba. Eso me permitía salir un rato cuando el niño dormía, ya que María cuidaba de él³⁰¹”. Una imagen semejante narra Marevna: “Aquellas tardes el pequeño quedaba solo (se trataba del hijo de Diego y de su otra compañera Angelina), entonces María Blanchard venía y lo cuidaba³⁰²”.

Cuando María llega a París lleva consigo algunas obras, varias de estilo cubista, que pronto le compra el marchante Leonce Rosenberg, a quien conocía por Juan Gris. A partir de ahora, con el desahogo económico que le produce la venta de obras, trabaja imparablemente entregada a la estética cubista, siendo, en palabras de Campo Alange “la única mujer que ha practicado seriamente el cubismo puro”. Ella habla también de cómo “rechaza durante algún tiempo, con una energía que entonces se diría viril, todo lo que hubiera podido hacer sus composiciones más amables, más comunicativas, para encerrarse en teoría tan abstracta³⁰³”.

Durante los primeros años de su llegada a París se entrega, como reconoce Manuel Arce a “la rígida disciplina cubista³⁰⁴”. De este trabajo surgen **El molinillo de café**, **Bodegón de frutas y botella**, **Composición cubista** y otras magníficas obras, aunque María, espíritu ardiente y sensitivo, no pudo permanecer largo tiempo en esa disciplina, que sigue la frase de Bracque “amo la norma que corrige la emoción” y de la que tan simpatizante era Gris.

En abril de 1918 deja París por un tiempo para trasladarse a Beaulieu-Les Loches, la tierra de Josette, esposa de Juan Gris; va acompañada de sus amigos Lipchitz y Metzinger. Durante esta estancia, de varios meses, podemos comprobar, por la correspondencia de Juan Gris con Vicente Huidobro y con Leonce Rosenberg, la amistad que une a María con el matrimonio Gris. Poco

³⁰¹ MARNHAM, Patrick: Op. Cit. p. 155

³⁰² CAFFIN MADAULE, L.: Op. Cit. p. 54

³⁰³ CAMPO ALANGE: Op. Cit. p. 43

³⁰⁴ ARCE, M.: Op. Cit. s.p.

después Josette cae enferma; la cuidan su esposo y la complaciente María, que acabó con gripe, tal y como Gris le dice a Rosemberg: “Aquí están los papeles firmados. María firmó los suyos en la cama, en la que está desde hace tres días. Tiene bastante fiebre y sobre todo mucho miedo a causa del corazón que no le funciona muy bien. El médico dice que es una gripe con un principio de bronquitis³⁰⁵”.

Como reconoce María José Salazar es en este el período de Gris en el que sus austeras composiciones influyen en el resto de compañeros, y especialmente en la estética de María Blanchard³⁰⁶.

Pronto Leonce Rosemberg hace que María Blanchard entre a formar parte de la galería de arte que él dirige, llamada “L’Effort Moderne”, situada en la rue Baume y en la que también cuelgan sus obras Picasso, Gris, Bracque o Laurens. Indudablemente indica la alta consideración que el cubismo de María posee para el hábil Rosenberg.

Concluye por fin la guerra europea y con la vuelta de gran parte de los artistas que se encontraban en el frente de nuevo en París, se impone una nueva estética. Los artistas ahora ponen sus ojos en la antigüedad clásica y encontramos en toda Europa un “retorno al orden”. El cubismo ha agotado a gran parte de sus seguidores, que buscan otros campos donde investigar para poder algunos de ellos superar la profunda crisis creativa en la que se encuentran sumidos. Sin embargo, como reconoce Arce, para María Blanchard, “las enseñanzas recibidas del cubismo fueron muchas y enriquecedoras y serán las que sustenten, fundamentalmente, toda su posterior obra; su magnífica obra postcubista³⁰⁷”.

3.4.3. VUELTA A LA FIGURACIÓN Y ÚLTIMOS AÑOS (1920-1932)

ÉXITO DE LA COMULGANTE.

La vuelta a la figuración por parte de María Blanchard resulta patente cuando en 1920 presenta su lienzo **La Comulgante** al Salón de los Independientes. Esta tela había sido gestada seis años antes en España y fue una de las que Rosenberg no quiso comprarle. Fue muy bien acogida por el público y la prensa del momento, tanto es así que Lipchitz escribe a Gris comunicándole el triunfo de su amiga. Gris se dirige el 19 de enero de 1921 a María. En la carta apreciamos su alegría por el triunfo de la pintora: “Mi querida María. Estoy muy pero muy contento de lo que Lipchitz me dice a propósito de tus

³⁰⁵ CAFFIN MADAULE, L.: Op. Cit. pp. 44-45

³⁰⁶ SALAZAR, M^a J.: Op. Cit. pp. 19-20

³⁰⁷ ARCE, M.: Op. Cit. s.p.

Independants. Créeme que es para mí una noticia epatante. Quelle gueule qui doit faire Leonce! Escribeme detalles de todo eso pues ya sabes que me interesa mucho. (...) Adiós, mi querida María mis felicitaciones calurosas y un abrazo³⁰⁸”.

La obra se expone, como indican la condesa de Campo Alange³⁰⁹ y Manuel Arce³¹⁰ en 1920 y no en 1921, como comenta María José Salazar³¹¹. Entre las elogiosas críticas encontramos una que dice “On était subitement mis en face d’un fait scandaleux depuis l’impreionisme: un visage vivant³¹²”. Asimismo, el crítico Louis Vaucelles dirá: “La más notable de las expositoras es sin discusión María Blanchard. Su envío es una sensacional revelación. Se la conoce apenas, pero sus admiradores -André Lhote a la cabeza- celebran sus proezas. No hemos quedado decepcionados. “La Comuniante” es un cuadro singular de un poderoso carácter, pintado con una ciencia consumada³¹³”.

El éxito es tal que un americano pretendió comprar el cuadro, entregando a María un cheque en blanco, pero ella sin embargo se lo vendió a Rosemberg por una cantidad casi insignificante, ante la promesa de comprarle mucha más obra en adelante. Posiblemente por esta transacción se produjo en 1921 una nueva exposición en París. No existe documentación al respecto y los estudiosos de la pintora no se ponen muy de acuerdo sobre el lugar en el que se celebró, pues para Arce³¹⁴ se realizaría en la galería L’Effort Moderne de Leonce Rosemberg y sin embargo M^a José Salazar dice que ese año entra a formar parte, “por un breve período de tiempo de la galería que regentaba Paul Rosemberg, en la rue Boétie³¹⁵”.

A pesar del éxito cosechado, hacia 1922 pierde la protección de Rosemberg, desconocemos si el problema surgió por su militancia en las filas de la figuración, pero lo que sí podemos afirmar es que volvió a sufrir penurias económicas.

A partir de ahora sobrevive gracias a la ayuda recibida de sus amigos belgas Frank Flausch, Delgouffre y Grimar. Gracias al contrato mensual que estos le instituyen puede vivir sin excesivos agobios.

³⁰⁸ Carta de Gris a María Blanchard publicada en el libro de la Condesa de Campo Alange sobre la pintora y recogida en el catálogo de la Galería Biosca y en el del MEAC de Madrid

³⁰⁹ CAMPO ALANGE: Op. Cit. pp. 44-50

³¹⁰ ARCE, M.: Op. Cit.s. p.

³¹¹ SALAZAR, M^a. J.: Op. Cit. p.20

³¹² CAMPO ALANGE: Op. Cit. p.49

³¹³ Ibidem.

³¹⁴ ARCE, M.: Op. Cit. s.p.

³¹⁵ SALAZAR, M^a.J.: Op. Cit. p.20

ESTUDIO EN LA RUE BOULEVARD

Han sido tantos los años que ha vivido en el estudio de la rue de Maine, sometida a las burlas y molestias de sus vecinos, que peligra su equilibrio mental; sus nervios están rotos y sufre de una especie de manía persecutoria. Serán sus amigos, quienes se ocupen de buscarle un nuevo estudio, en la rue Boulevard.

Durante los últimos años ha cultivado la amistad de Isabelle Rivière, mujer de gran cultura y delicadeza de espíritu, a cuya hija Jacqueline dio un tiempo después clases, siendo la única alumna con la que contó en París y que llenó su vida de alegría. De ambas, profesora y alumna, se conserva una de las escasísimas fotografías que tenemos de María Blanchard y que se ha reproducido en la práctica totalidad de escritos sobre la pintora.

Isabel Rivière describe del siguiente modo tanto a la pintora como a su estudio de la rue Boulard:

“A medio vestir, manchada de pintura la ropa, las manos y hasta la cara; el pelo revuelto, despeinado, en despreocupado desorden; puestas las anticuadas gafas de metal, roto uno de los lados y recompuesto, desde hacía años, con una hebra de hilo negro. Tras los cristales, la mirada ardiente y aguda fija en el lienzo. A su alrededor, un absoluto desorden, que no parecía preocuparla, ni siquiera sentirlo. Dispersos por el suelo lápices, pinceles, botellas, dibujos y un libro abierto; unos calcos junto a los trozos cortados de un vestido que piensa reformar y que, a veces, queda durante semanas enteras a la espera de que María cambie el pincel por la aguja. Sobre una mesa desvencijada, la nota claramente desagradable de unas viejas flores artificiales; ropas tiradas sobre un diván. Los muros blancos, desnudos y los cuadros, vueltos contra la pared, uno sobre otro. Tras un cristal enmarcado, una colección de mariposas recuerda al artista el suntuoso colorido de la naturaleza y, más allá, una fotografía de un descendimiento de raro dramatismo le habla de formas dolorosas³¹⁶”.

Será -según cuenta el poeta- en septiembre de 1922 cuando María Blanchard conoce a su paisano Gerardo Diego. Les había presentado Juan Gris. Se conserva una divertida carta de Gris, dirigida a María, en la que la invita a cenar a su casa junto a Gerardo Diego y a Vicente Huidobro. De ella dirá el poeta cántabro: “Hablabla de España, mejor dicho de los españoles y montañeses, con amargura y al mismo tiempo con avidez de noticias preguntando siempre. (...) A mí me admiraba su clarividencia y su profundo sentido del arte y de la vida. Se veía enseguida que había llegado por la vía del dolor y

³¹⁶ RIVIÈRE, I.: *María Blanchard*. Ediciones Correa. París, 1934, recogido en ARCE, M. Op. Cit. s.p.

la intuición del talento, un talento privilegiado, a una maestría absoluta³¹⁷”.

En 1922 se presenta de nuevo con éxito al Salón de Otoño. Pero la condesa de Campo Alange relata en su biografía un nuevo sufrimiento. Se le ocurre la idea de hacer obras en su estudio alquilado; piensa levantar un piso más, donde establecer el estudio y así poder montar en el piso una sencilla pensión. Idea de lo más imprudente si tenemos en cuenta que no posee dinero alguno y que tiene que pedirlo prestado a sus amigos, y para colmo recordemos su total despreocupación para los temas del hogar. Por lo tanto la ruina no pudo ser mayor; pasará meses entre los cascotes de la obra, rodeada de polvo y suciedad. El contratista se aprovechó de su nula visión comercial y le cobró el doble de la cantidad estipulada. El negocio, con el que ella esperaba hacerse rica, no funciona, unas veces no cobra, porque le dan pena sus clientes y otras recibe fuertes críticas.

Pero ante tanta adversidad María sigue pintando, como describe Isabelle Rivière, en una de sus visitas a su casa ya arreglada.

“En la tela, delante de ella -único pequeño rectángulo de paz dentro de esta vida barrida por todos los vientos, único lugar que parecía circunscrito en esta casa abierta de par en par en donde se podía subir hasta el tejado sin encontrar puerta o guardián alguno que sirviera de barrera, refugio de un instinto que había sido rechazado de todos sitios, escapado hacia este reino prohibido en el que de repente María se convertía en Reina y Madre- en la tela, misteriosamente, una criatura estaba naciendo³¹⁸”.

En 1923 sus amigos belgas le organizan una exposición en Bruselas en la Galerie du Centaure, el grupo recibe el nombre de *Ceux de demain*. Se presentan un total de 23 obras y el catálogo está realizado por Lhote. En estos momentos María ha formado un trío profesional con Lhote y La Fresnaye, iniciando los tres una etapa postcubista. “Les unen las mismas ideas estéticas, son más comprensivos y más transigentes entre ellos, pero mientras los dos varones pintan escenas de los puertos o de la vida militar, María, que se encontraba por fin a sí misma, pinta sus retratos de niños, juega con los pinceles a la maternidad³¹⁹”.

Ceux de demain era una asociación formada por tres amigos belgas, J. Delgouffre, F.P. Flausch y F. Hellens que organizaban exposiciones de pintura y conferencias de pintores y escritores apreciados en Francia, pero que eran aún poco conocidos en Bélgica.

³¹⁷ DIEGO, Gerardo: *Recuerdo de María Blanchard*. En el Catálogo de la Galería Biosca. p. 62

³¹⁸ RIVIERE, Isabelle: *María Blanchard*. En el Catálogo de la Galería Biosca. Madrid

³¹⁹ CAMPO ALANGE: Op. Cit. p. 58

En 1922 habían firmado un contrato con María Blanchard, asegurándole una mensualidad a cambio de cierta cantidad de óleos y pasteles anuales. Esta relación explica el hecho de que un importante número de cuadros de Blanchard fueran enviados a Bélgica entre 1923 y 1931. Al morir Flausch en 1926 los dos amigos restantes firman un nuevo contrato que le asegura sus mensualidades. Gracias a la correspondencia mantenida entre María Blanchard y Delgouffre conocemos los cuadros que estaba realizando y sus estados anímicos.

Al año siguiente -1924- expone en el Salón de las Tullerías y en 1926 de nuevo en Bruselas. En esta ocasión el catálogo corre a cargo del crítico Waldemar George, quien analiza la formación, temática e influencias de María Blanchard, en un catálogo en el que se reproducen las 27 obras expuestas. Sobre ella escribe Waldemar “María Blanchard, que forma parte de la Escuela de París, conserva sus cualidades étnicas. Su línea, su color, su estilo, son los de una española. El dibujo es, por encima de todo, un dibujo de expresión. Su objeto no es sólo especificar los límites de la forma, o situar un volumen en el espacio. Además de esto sirve también para precisar un tipo, para hacer valer, si es necesario, taras o sus mutilaciones. Porque el lápiz decidido de María Blanchard es un testigo perspicaz, un juez despiadado. Sus bocetos son verdadero interrogatorios³²⁰.”

Existe una interesante carta dirigida por la pintora a Delgouffre a través de la cual conocemos su trabajo y estado anímico.

“Tengo un “estudio” como un pañuelo de bolsillo, en donde apenas me muevo y no encuentro los veinte mil francos que me hacen falta para construir uno, mientras que Chagall compra un terreno de 600.000 fr., María Lurencin tiene un castillo y todos ruedan en carroza. ¿Cree ud. que si hubiera podido producir diariamente un cuadro de la calidad que deseaba, no lo hubiera hecho? Por esto no le extrañe que pida precios elevados por los pasteles, porque aunque no haya cantidad, si hay calidad ¡espero! Es como el Museo de Bruselas. El otro día el conservador del Museo vino aquí; es tan entusiasta de mi pintura que me ha dicho, que si quiero, él intervendrá para que el Museo de Bruselas me compre un cuadro. Me gustaría muchísimo. Jamás se lo he dicho porque Flausch y Ud. han querido promocionar a Lhote antes que a mí. Pero veo ahora que no tengo cuadros para vender y hubiera sido mejor para mí e incluso para Ud. que la venta al Museo la hubiese hecho el Sr. Farsi (Conservador del Museo de Grenoble), porque así Lhote no le hubiera dicho nada. Me importa un bledo que espere que los honores me lleguen antes de que los acepte para sí mismo. Esta historia del Museo no ha sido muy acertada porque estoy ya con bastante desventaja para dejar que me adelanten otros en

³²⁰ WALDEMAR, George: *María Blanchard*. En el Catálogo de la Galería Biosca. Madrid

las pocas ocasiones que tengo para adelantarles. A propósito del Sr. Farsi, el otro día me trajo a varios aficionados al arte muy ricos, pero sobre todo me ha dicho algo que me ha producido un enorme placer: me ha dicho que Picasso ha visto las compras que hizo durante el año y que la había felicitado por lo que había comprado, pero sobre todo por “L’assiette de fruits”. Le ha pedido que se lo preste para enseñarlo, yo que creía que el Sr. Farsi lamentaba haberme comprado los pasteles y que me los iba a devolver.

Volvamos a mi trabajo. ¿No cree Ud. que es injusto al reclamarme los cuadros? Sabe bien que la primera víctima soy yo. Aunque me guste, como a los demás, el confort y el bienestar, no puedo actuar de otro modo: no conseguiré mi bienestar, no puedo actuar de otro modo; no conseguiré mi bienestar este invierno en detrimento de la calidad de mi pintura. Puede que produzca poco, pero habré trabajado como quiero, “aunque se resientan las exposiciones y contratos futuros” pensaré ni en los castillos ni en las limusinas de mis colegas. ¡Ah!, respecto a eso, cada vez que lo pienso me pongo de rabia como una condenada... y le bendigo, porque gracias a Ud. puedo trabajar como quiero, pero no debe meterme prisa... (...) Tengo mucha, muchísima necesidad de su afecto³²¹.”

ETAPA MÍSTICA. CONVERSIÓN AL CRISTIANISMO Y MUERTE.

El año que en España supone el florecimiento de una de las generaciones literarias mejores que se han producido en nuestro siglo y que supondrá un intento de ruptura y cambio con la España decimonónica en la que aún se vivía, no solo a nivel político y social, sino también a nivel artístico, será uno de los años más tristes para María Blanchard. Tras la muerte de su amigo y mecenas Flausch se ha producido la pérdida de Juan Gris. María, cuya vida ha sido un constante sufrimiento, se siente triste, abatida, cansada y busca entonces consuelo en la religión³²². Es curioso este viraje en su vida; ella, una mujer nacida y educada en un hogar agnóstico, entre cuyos amigos la religión no era un punto en común, de pronto, cumplidos ya hace tiempo los cuarenta años, no solo se convierte en una

³²¹ CAFFIN MADAULE, L.: Op. Cit. p.86

³²² Conocemos la tristeza que inundó su corazón ante la pérdida de su amigo Juan Gris a través de una carta dirigida a su amigo y mecenas Delgouffre tras la última visita al pintor antes de su muerte. “Hoy estoy muy apenada. He ido a ver a Gris del que me habían dicho que estaba muriéndose. Lo encontré un poco mejor, pero apenas si lo reconocí. Era un viejo el que había delante de mí. Eso me ha entristecido porque habíamos sido buenos amigos. (...) Cerrad los ojos las pequeñas contrariedades y abridlos a las grandes cosas que la vida os ofrece (...) Perdóname este sermón. Estoy triste...” Vid. CAFFIN MADAULE, L.: Op. Cit. p.87

fervorosa creyente, sino que asiste a cuantas misas puede y escucha ansiosa los sermones.

Consuelo Berges da una explicación bastante clara y convincente de este giro experimentado en su vida. Consuelo vio por tercera vez en su vida a María Blanchard en 1931, cuando, al volver de Argentina, realizó una escala en París. Recordaba cómo una noche que durmieron en la misma habitación, en casa de una prima común, María le sugirió que al día siguiente le acompañara a misa al cercano convento de las Ursulinas, donde las monjas cantaban maravillosamente y donde su antigua discípula Jacqueline Rivière era aún novicia. Para Berges “La tardía fiebre religiosa de María Blanchard no fue, pues, un “retorno”, sino una “conversión” como tantas otras más o menos sonadas que se produjeron en la postguerra de los años veinte³²³.”

En el capítulo 7 de “Les Grands Musées”, el titulado “María Blanchard”, incluido en “El Cubismo de la A a la Z” se comenta que “Algunos miembros del grupo que la rodearon se obstinaron en hacerle volver a la religión, de la que había renegado. A fuerza de insistencia, le hicieron recobrar la fe y desde entonces manifestó un exaltado celo religioso³²⁴”. Consuelo Berges clarifica quién son esos miembros de su entorno a los que se refiere el texto. Fueron la familia de Jacques Rivière, director de *La Nouvelle Revue Française*, que había sido reconvertido al catolicismo por su esposa Isabelle Rivière³²⁵, durante años amiga y consejera de María Blanchard. Isabelle era hermana del escritor Alain Fournier, el autor de *Le grand Meaulnes*, novela que María leyó a Consuelo Berges. Aunque, sin duda, quien más influyó en su conversión fue Jacqueline Rivière, la bellísima joven que había sido su discípula y amiga, y cuya decisión de cambiar el pincel por el convento sorprendió sin previo aviso a una María debilitada por el sufrimiento y la muerte de amigos. Consuelo Berges considera estos los estímulos necesarios para la decidida conversión al catolicismo, que ocurrió el mismo año que murió Juan Gris.

Manuel Arce estima que también influirían en su ánimo algunas famosas conversiones ocurridas en aquellos años en París; destaca la de el poeta Max Jacob ocurrida en 1915. Más tarde se producirá la de Paul Claudel, que dedicó a María su poema *San Tarsicio*, y la del novelista Bernanos.

Lo cierto es que es tan fuerte fue la llamada espiritual que sintió María que, al igual que había hecho Jacqueline, decide

³²³ BERGES, Consuelo: *María Blanchard*. Catálogo de la exposición sobre M. Blanchard en la Galería Biosca. Madrid pp. 24-27

³²⁴ Ibidem

³²⁵ Isabel Rivière había conocido a María Blanchard a través de André Lhote, responsable de la Sección de Arte de la revista que dirigía su marido.

abandonar su estudio y sus pinceles y terminar sus últimos años en un convento.

Afortunadamente para el mundo del arte María se dirige antes de entrar al convento a casa de su confesor, para que la acompañe. La condesa de Campo Alange refiere el acontecimiento del siguiente modo: “Su confesor la contempla compasivo unos instantes. Su pobre figura de jorobada es en esos momentos de un ridículo enternecedor ¿Qué peligros pueden acecharla en el mundo para que huya así de él? (...) Este hombre inteligente y compasivo, la escucha y después, con su dulce y benévola sonrisa, le hace una sencilla pregunta, magnífica por su sencillez: “Et... pourquoi faire?”

El taxi que la esperaba en la puerta para llevarla al convento la deja de nuevo en el estudio, poco antes abandonado³²⁶.”

En 1930 realizará su segundo viaje a Londres; esta travesía no es recogida por sus biógrafos. En una carta dirigida a Delgouffre el 22 de julio de 1930, dice la pintora: “Por el momento estoy en Londres en casa de una amiga. Estoy encantada, loca de alegría y orgullosa de estar en Londres. Me interesa todo. Estoy loca de interés tanto por las miniaturas persas como por los precios de los botines. Me interesan las calles, los barrios ricos y los pobres. Visito cada día una iglesia católica y mi amiga me ha presentado a Jesuitas eminentes que no son nada sencillos(...) Hoy he escrito al director del Museo Británico para poder estudiar bien las miniaturas persas, indias, y la Edad Media. He visto libros magníficos que quiero estudiar a fondo ¡Ya verá que cuadros haré luego!³²⁷”

Es extraordinario observar la felicidad, casi infantil en ocasiones, que embarga a la pintora y su interés por aprender.

Pero en estos momentos María debe afrontar una nueva preocupación. Su hermana Carmen acaba de quedarse viuda con tres hijos a su cargo; no posee medios para hacer frente a este problema y recurre a ella. María les envía dinero, para que se reúnan con ella en París. A partir de ahora tiene alguien a quien cuidar.

Trabaja incansablemente; salen de sus manos delicados pasteles, en los que los contrastes nacarados adquieren unas calidades inigualables, otras veces ese mismo tema le trabaja en óleo, y a veces, si la obra le gusta, son varias las versiones que del mismo cuadro realiza.

El 16 de mayo de 1931 Paul Claudel le envía desde Washington su poema dedicado *San Tarsicio*. Inspirado en este poema pinta María, poco después, su lienzo homónimo, **San Tarsicio**, que no es una de sus mejores obras, pero que como María

³²⁶ CAMPO ALANGE: Op. Cit. p. 103

³²⁷ CAFFIN MADAULE, L.: Op. Cit. p. 88

José Salazar reconoce responde plenamente al sentimiento místico transmitido por el poema³²⁸.

Ese año recibe una generosa ayuda del doctor Girardin, antiguo dentista de su madre, y entra también en contacto con un marchante suizo, lo que le supone una momentánea seguridad económica.

Así llegamos al año de su fallecimiento. Sobre la causa de su muerte no se ponen muy de acuerdo sus biógrafos. Cobo Barquera, siguiendo a Rodríguez Alcalde, considera que murió de tuberculosis, enfermedad que es tajantemente negada por Consuelo Berges, que se sorprendió al conocer el fallecimiento de la pintora con la que había estado un año atrás, y de la que reconoce que no padecía tuberculosis. Para Berges el problema tuvo que ser una gripe o alguna infección que no pudo vencer, por la situación de debilitamiento y cansancio en la que se encontraba.

Es posible que los biógrafos cántabros crean equivocadamente que padecía tuberculosis al leer lo que la condesa de Campo Alange cuenta sobre su muerte, si bien esta en ningún momento se refiere a tuberculosis, habla de “pulmones triturados”. “Sus amigos notan con inquietud los progresos de su mal, pero ella, siempre inquieta y activa, no da reposo a su cuerpo, agotado y enfermo. (...) Por las noches el ahogo le impide tenderse en la cama y pasa muchas horas apoyada sobre un codo descifrando pasatiempos o haciendo “solitarios”³²⁹. Relata el persistente insomnio que padece, así como que cuando alguna vez consigue dormir, se despierta después sobresaltada, con un dolor de cabeza tan fuerte, que con frecuencia procura no volver a dormir, por miedo a que dolor al despertar se pueda repetir.

Cada vez come menos y descuida su alimentación. De este modo, poco a poco, se va debilitando. Pero a pesar de este agotamiento María trata siempre de remediar algún infortunio, hasta que ya no puede levantarse del lecho. Los últimos momentos de vida de la pintora son relatados así: “Apoyada sobre un codo, ensangrentado a fuerza de sostenerla (...) sale de sus pulmones triturados un ronco estertor de angustia y con una vibración febril en la voz dice a los amigos que la visitan: “No trato de vivir sino para pintar” Todavía hace proyectos esta pobre moribunda, y dice a su hermana: “Si vivo, voy a pintar muchas flores...”³³⁰ Ella que en su vida jamás pintó flores, morirá sin conseguir realizar su deseo el 5 de abril de 1932 a las nueve de la noche³³¹, “cuando los trenes azules

³²⁸ SALAZAR, M.J.: Op. Cit. p. 23

³²⁹ CAMPO ALANGE: Op. Cit. p. 109

³³⁰ CAMPO ALANGE: Op. Cit. p. 111

³³¹ Y no el día 15 como por una errata aparece en el Catálogo de la Exposición de M^a Blanchard en el MEAC, y se vuelve a repetir inexplicablemente en el Catálogo “Españoles en París”. Fundación Botín, Santander, 1999

del Mediodía llegaban llenos de flores a París, murió la grande y enigmática pintora española³³²”.

Su cuerpo reposa desde entonces en el cementerio de Bagneaux. María Blanchard dejó dicho expresamente que no quería que sus huesos reposaran nunca en su patria, que le había negado el derecho a ser feliz.

Moría así esta extraordinaria mujer, que cuando alguien le recordaba su inmenso talento, ella siempre respondía: “Non, non. C’est mieux la beauté” (No, no. Es preferible la belleza)³³³. Su muerte pasó totalmente desapercibida para los medios de comunicación; en la prensa tan solo una breve necrológica. Así lo reconocía su gran amigo André Lhote: “Ha muerto María Blanchard el 5 de abril de 1932. Su desaparición no dejará en el mundo parisién un gran vacío. Normalmente los grandes artistas de gran clase se van sin ruido. Para echarlos de menos habría que haber tenido en cuenta su presencia. Pero, ¿quién, además de diez pintores, unos pocos amateurs amigos y un joven marchante, se fijaron alguna vez en la pintura de esta criatura extraordinaria? Su obra, como las obras importantes, tenía todo lo necesario para que no gustara de primeras. (...) Sus composiciones, aunque siempre impregnadas de la disciplina cubista, reservaban a la figura humana desterrada del cubismo puro, un lugar primordial. ¡Y qué figuras! Endurecidas a fuerza de intensidad, particularizadas al máximo, sólo son comparables con las figuras góticas. Porque María Blanchard -hecho sin precedente en la historia- esa ante todo un pintor- plástico³³⁴”.

La sensibilidad para crear, que posee esta increíble mujer, se manifiesta también a través de los comentarios de Isabelle Rivière:

“Nunca tuvo modelo. María miraba en su corazón. Allí dentro guardaba un rostro iluminado por un alma que había de casualidad cruzado en la calle, encontrado en el autobús, o apercebido en la sombra de una trastienda, o a la salida de la escuela, y lo había recogido y guardado como un tesoro. (...) Luego, un día, con ternura y casi temblando, como se preparan los pañales o la cuna de la criatura deseada, comenzaba a disponer sobre la tela los trazos de un rostro, por fin enteramente conocidos, que para el alma servían a la vez de trampa, llamada y espejo. Más todavía que con sus pasteles o sus pinceles, María pintaba con sus largas manos, tan finas e inteligentes, modelando, acariciando, dando a luz en la tela esta

³³² Comentario de Ramón Gómez de la Serna, recogido por Manuel Arce en el Catálogo de María Blanchard. Banco de Santander, 1980

³³³ RODRIGO, A.: *María Blanchard*, en “Mujeres de España”. p. 54

³³⁴ LHOTE, André: *María Blanchard*. En “Nouvelle Revue Française”, mayo 1932, recogido en el Catálogo de la Galería Biosca p. 77

forma tan querida. Y el color y la luz parecían salir de sus dedos³³⁵ “

3.4.4. EXPOSICIONES Y HOMENAJES PÓSTUMOS

Entre las exposiciones y homenajes que, desde la muerte de la pintora, se le vienen dedicando, merecen destacarse las siguientes:

1932.- A su muerte, se celebra en París una exposición antológica, con texto de la Condesa de Campo Alange, en la que se exhiben las obras que había en su taller.

- Exposición antológica de pintores montañeses en el Ateneo de Santander.

1933.- Exposición en su honor, montada en la Oficina de Turismo Español en París

1934.- Su amiga Isabelle Rivière publica, a modo de particular homenaje, su libro *María Blanchard*, en Ediciones Correa. París.

1935.- Exposición colectiva “Españoles de la Escuela de París”, celebrada en el College d’Espagne de París.

1936.- “L’Exposition de l’art Espagnol”. Jeu de Paume. París

1937.- Se exponen 28 de sus telas en la muestra celebrada en el Petit Palais de París “Maîtres de l’Art Indépendant”.

1939.- Exposición en el Museo de Berna. Suiza.

1942.- Sus amigos celebran en París el décimo aniversario de la muerte de María Blanchard, con una exposición retrospectiva, que se lleva a cabo en la galería Drouant-David.

1943.- La Galería Biosca de Madrid inaugura (día 1 de junio) el “Primer Salón de los Once”. Organizado por la Academia Breve de Crítica de Arte. Se exponen obras de María Blanchard, presentada por la condesa de Campo Alange, junto a obras de Fujita, Grau Sala, etc.

1944.- Segundo Salón de los Once. Galería Biosca. Madrid.

La condesa de Campo Alange, miembro de la Academia Breve de Crítica, publica su monografía sobre María Blanchard.

1945.- Se inaugura (18 de junio) la Primera Exposición Antológica de la Academia Breve de Crítica de Arte. Se expusieron obras de Blanchard, Nonell, Zuloaga, y Cossío, entre otros. Aparece un comentario de Eugenio D’Ors.

³³⁵ RIVIÈRE, I.: *María Blanchard*. En el catálogo de la Galería Bisoca. p. 82

- 1947.-** En el Museo de Arte Moderno de Madrid, se celebra el IV Salón de los Once, organizado por la Academia Breve de Crítica de Arte. Aparece al comienzo del prólogo de D'Ors la referencia a María Blanchard.
- 1950.-** Exposición "La peinture sous le signe d'Apollinaire". Palacio de Bellas Artes. Bruselas.
- 1954.-** Exposición "Le pain et le vine". Galeríe Charpentier. París
- 1954.-** El doctor Girardin, importante coleccionista y amigo de la pintora lega sus obras al Petit Palais de París. El Museo de Arte Moderno de la Ville de París le dedica una sala.
- En diciembre el Círculo de Bellas Artes de Madrid organiza la exposición "Seis pintores montañeses", con obras de Blanchard, Iturrino, Riancho, Solana, Cossío y Quirós.
- 1955.-** Exposición en la Galería de l'Institut de París.
- Exposición colectiva "Homenaje a Eugenio D'Ors" en el Museo de Arte Moderno de Madrid.
- 1956.-** Exposición colectiva "Un siglo de arte español" en Madrid.
- 1964.-** Exposición colectiva "50 peintres de Renoir a Kisling", en el Petit Palais de Ginebra.
- Exposición colectiva "50 peintres de Renoir a Kisling", en el Musée d'Art Moderne. Turín.
 - Exposición colectiva "Maîtres desconnus et reconnus" en el Musée Annecy. Francia.
- 1965.-** Homenaje a María Blanchard en el Museo de Limoges. Francia.
- Exposición colectiva "Peintres de Montmartre et de Montparnasse", en el Musée Rath de Ginebra.
- 1967.-** El director del Colegio de Arquitectos, Santos Torroella, organiza en los locales del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares una exposición, inaugurada en noviembre, con una selección de los fondos del M.E.A.C de Madrid, con obras de Alberto Sánchez, Blanchard, Cossío, Caneja, Solana, etc.
- 1971.-** "X Salón Femenino de Arte Actual". Barcelona.
- 1972.-** La Galería Theo de Madrid inaugura, el 16 de noviembre, la exposición "Expresionistas españoles" con obras de Barjola, Blanchard, Mateos, Quirós, Solana, etc. Manuel Conde analiza las características de las obras en el prólogo del catálogo.
- 1973.-** Participa en la exposición "Les Cubistes", organizada por los Museos de Bellas Artes de Burdeos y de la Ville de París. En el Catálogo encontramos textos de Jean Cassou. Se celebró en

la Galería de Beaux Arts de Burdeos y en el Museo de Arte Moderno de París.

- Exposición “Peintres cubistes” en el Petit Palais de Ginebra.

- Exposición “Montparnasse e la scuola de Parigi” en la Galería d’Art Pirra. Turín.

- La Galería Theo de Madrid realiza en abril la exposición “Maestros Europeos”, se presentan obras de Bacon, Blanchard, Bores, Cossío, Giacometti, etc. El prólogo del catálogo es de Julián Gállego.

- El 12 de diciembre se inaugura la exposición “Presencias de nuestro tiempo”, donde se exponen obras de María Blanchard, junto a las de Beaudin, Bores, Caneja, etc.

1975.- El 14 de febrero se inaugura la exposición “El cubismo y su proyección actual”, con obras de Beaudin, Blanchard, Bracque, Chillida, Picasso, etc. El prólogo del catálogo es de Manuel Conde.

- En junio de 1975 la Galería Multitud de Madrid realiza la exposición “El Cubismo”, con obras del cubismo español e internacional. Se muestran obras de Blanchard, Bracque, Gleizes, Gris, Laurens, Lothe, etc. En el catálogo encontramos textos de Apollinaire, Delaunay, Braque, Picasso, etc. Y un estudio de Francisco Calvo Serraller y de Ángel González.

- En la Galería Sur de Santander se inaugura la exposición “Maestros Europeos”, con obras de Blanchard, junto a otras de Bracque, Bores, Margritte, Palencia, Picasso, etc.

- Exposición “Dibujos de maestros de fines del XIX y principios del XX”. Galería Biosca. Madrid.

- Exposición “Pintura 1928-71”. Galería del Cisne. Madrid

- Exposición “Catorce pintores españoles”, en la Galería Guereta de Madrid

- Exposición colectiva en la Galería Rojo y Negro de Madrid.

- Exposición Galería Van Gogh. Vigo

1976.- La Galería Biosca de Madrid realiza la primera exposición antológica de María Blanchard en España.

- Exposición de María Blanchard en las Galerías Laietanas de Barcelona.

- Exposición colectiva “Arte español desde el renacimiento”. Japón.

- Exposición “Artistas españoles de la Escuela de París. Galería Theo. Valencia.

1977.- Exposición colectiva en la Galería Rojo y Negro. Madrid.

- Exposición “Cuatro pintores montañeses”. Banco de Santander. Bilbao.
- Exposición “Generación del 27” en las Salas de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid.
- 1978.-** Exposición “Arte español del siglo XX”. Museo de Bellas Artes. México.
 - “Panorama de la pintura contemporánea”. Galería Cofre. León
 - “Maestros del arte contemporáneo”. Torre Nueva. Zaragoza
- 1979.-** Exposición “Nueve adelantados de la modernidad”, en las salas del Banco de Bilbao de Madrid. Participan, entre otros, María Blanchard, Sorolla, Iturrino, Blanchard, Solana, Gris.
 - “L’enfance vue par les grands maîtres”. En el Petit Palais de Ginebra.
 - “L’Or des années folles”. Grand Palais. París
- 1980.-** Exposición de María Blanchard en el Banco de Santander. El catálogo está escrito por Manuel Arce.
 - Exposición de María Blanchard en la Sala Gavar de Madrid.
 - “La otra mitad de la vanguardia 1900-1940” Palazzo Reale. Milán.
 - Muestra de pintura de los siglos XIX y XX. Galería Altamira. Gijón.
 - “Exposición homenaje a Ramón Gómez de la Serna”. Museo Municipal de Madrid.
 - “Picasso et les peintres espagnols du XX siècle”. Petit Palais. Ginebra.
 - “Die gesellschaftliche Wirklichkeit des Kinder in der Bildenden Kunst”. Staatlichen Kunsthalle. Berlín.
- 1981.-** En el centenario de su nacimiento, en enero se presenta el libro de Campoy, editado por Gavar.
 - Exposición de María Blanchard en el Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar. Zaragoza
 - Exposición de María Blanchard en la Torre de Don Borja en la Fundación Santillana del Mar, de Santander.
- 1982.-** En el cincuentenario de la muerte de María Blanchard el MEAC de Madrid celebra una magnífica exposición antológica con un total de 115 obras expuestas. El catálogo tiene estudios realizados por M^a José Salazar, Julián Gállego, Paloma Esteban Leal y Enrique Azcoaga.

- 1984.-** Exposición “cinco Pintores cántabros” con obras de Iturrino, Solana, Cossío, Riancho y Blanchard, en el Palacio de San Esteban de Murcia.
- Exposición “Treinta artistas españoles de la Escuela de París” en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid, con obras de Blanchard, Cossío, Dalí, Gargallo, Picasso, etc. El prólogo del catálogo es de Julián Gállego.
- 1987.-** Exposición colectiva “Figuras y Escenas de interior en la pintura española”, celebrada en el Museo Marceliano Santamaría de Burgos.
- 1989.-** Exposición “María Blanchard y otros individualistas del Cubismo” en las Salas del Banco Bilbao Vizcaya en Bilbao.
- 1991.-** En diciembre se inaugura la exposición “La pintura del siglo XX en Cantabria”, con obras de M^a Blanchard, junto a la otros artistas como Alvear, Bernardo, Quintanilla, etc. En el Museo de BBAA de Santander. En enero se traslada la exposición a la Casa de Cantabria en Madrid.
- 1992.-** En la Galería Sur de Santander, participa en la exposición “Artistas de la vanguardia histórica”, junto a Anglada-Camarasa, Iturrino, Nonell, Solana y un largo etc.
- Se publica el Catálogo razonado de obras de María Blanchard, realizado por Liliane Caffin Madaule, publicado en Londres.
- 1995.-** En el Museo de Bellas Artes de Santander se exponen obras de María Blanchard en la muestra colectiva “Pintura en Cantabria (1875-1975)”.
- 1998.-** Exposición “María Blanchard” organizada por Caja de Ahorros de Navarra, y realizada en las Salas de la Caja de Ahorros de Navarra en Pamplona.
- 1999.-** Forma parte de los artistas que se muestran en la exposición “Españoles en París”, organizada por la Fundación Botín, con los fondos del MNCARS de Madrid.
- Exposición colectiva “Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española” en la sala de exposición de Mapfre Vida en Madrid. Se exponen obras de Blanchard, Norah Borges, Maruja Mallo, Olga Sacharoff, Ángeles Santos y Remedios Varo.
- 2000.-** Exposición “María Blanchard”, en la Sala de Deutsche Banck en Madrid. Se presentan un total de 40 obras.
- 2002.-** Exposición “María Blanchard y Olga Sacharoff”. BBVK, Bilbao.

2012.- Estreno en la Filmoteca de Santander (24 de enero) del documental *26 Rue du départ. Érase una vez en París*, dirigido por Gloria Crespo.

- Exposición María Blanchard cubista (del 22 de junio al 23 de septiembre), comisariada por María José Salazar en la Fundación Botín de Santander. En otoño el MNCARS ampliará esta exposición a todas las etapas plásticas de la pintora. Con ambas muestras se pretende conmemorar el 80 aniversario de su muerte.

3.5. PANCHO COSSÍO (1894-1970)

*“Os juro que en este momento siento no poder hablar
por mi cuenta,
de la obra y de la persona de este artista.
Pero he prometido atenerme a opiniones ajenas,
y de ellas he elegido las emitidas por críticos franceses.
Y no porque los españoles
–Gaya Nuño, José Luis Hidalgo, por ejemplo- no hayan
dicho cosas tan finas, profundas y verdaderas, sino por
aquello de que nadie es profeta en su tierra.
Y con esta última disculpa me retiro para dar paso a la
obra de Pancho Cossío,
El pintor más importante de su generación, uno de los
más importantes
de nuestro siglo XX”*

(José Hierro. Catálogo de la exposición de Pancho
Cossío en el Ateneo de Madrid en 1959)



Con Pancho Cossío, ocurre como con María Blanchard o con Francisco Iturrino: son muchas las publicaciones que han estudiado esta interesante personalidad artística. Sin duda la obra más seria y documentada es la escrita por Ángel de la Hoz y Benito Madariaga, en su doble estudio³³⁶. Por lo tanto nuestro trabajo biográfico con este artista supondrá una revisión de la bibliografía existente sobre el tema.

3.5.1. PRIMEROS AÑOS. FORMACIÓN DEL ARTISTA (1894-1923)

INFANCIA

El 20 de octubre de 1894 nace en San Diego de Baños, en la provincia de Pinar del Río (Cuba), Francisco María Gutiérrez Cossío. Es hijo de D. Genaro Gutiérrez y Gutiérrez, natural de Fresneda (Cantabria) y de Dña. Casimira Cossío Mier, natural de Selores (Cantabria).

El padre había marchado muy joven para las Antillas, de donde regresó para casarse³³⁷. Pronto partió el matrimonio de nuevo para Cuba, donde el padre trabajaba de recolector almacenista de tabaco. El matrimonio tuvo seis hijos, dos hijas y cuatro varones; Pancho Cossío es el menor.

En 1898, ante el peligro que se aprecia en Cuba, los deciden volver a su patria. Antes que ellos parten para España los dos hijos mayores que viajan con sus padrinos. Poco tiempo después los harán ellos con sus otros cuatro hijos; el viaje -según Madariaga de la Campa- no estará exento de problemas por la complicación que supone viajar con un niño de tan corta edad, como es Pancho Cossío en esos momentos.

Al llegar a Santander se establecen en Renedo de Cabuérniga, donde el padre compra una casa montañesa. Aproximadamente un año después ocurre una desgracia que marcará el futuro del artista. Al jugar un día, persiguiendo a su hermana Ana María y ante el miedo de que se cayera, su madre se levanta de la mecedora en la que descansa, de este modo, sin querer, le aprisiona el pie por el tobillo, lo que provoca un proceso por el que, tras sufrir una operación, quedó cojo³³⁸. Poco después vuelve a sufrir otra caída, en esta

³³⁶ MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito y HOZ, Ángel de la: *Pancho Cossío, el artista y su obra*. Edit. Ayunt. De Santander, Fundación Marcelino Botín, Caja Cantabria, Intra, y Universidad de Cantabria. Santander 1990 Y HOZ, Ángel de la y MADARIAGA, Benito: *Pancho Cossío y su mundo*. Edit. Caja Cantabria. Santander 1997

³³⁷ MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito y HOZ, Ángel de la: *Pancho Cossío, el artista y su obra*. Santander 1990. pp. 17-19

³³⁸ MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito y HOZ, Ángel de la: *Pancho Cossío, el artista y su obra*. p. 22

ocasión del caballo asturcón que su padre le había comprado para ir a la escuela. El médico le recomienda reposo. La familia le compra una caja de lápices de colores para que se entretenga en su convalecencia. Él diría ya de mayor: “Soy pintor porque soy cojo..., porque ya de pequeño me pusieron para que me entretuviera los pinceles en la mano..., porque mi primer regalo de niño inútil fue una caja de lápices de colores...”³³⁹”

Los primeros años del siglo XX no fueron buenos para la familia Gutiérrez Cossío. En 1906 muere el hijo mayor antes de llegar a ser consagrado sacerdote; al año siguiente muere en Renedo, Juan, el tercero de los hijos. La familia decide trasladarse a Santander, al número 17 de la calle Daoíz y Velarde. En Santander realiza Pancho sus estudios de Enseñanza Media. No fue un buen estudiante, posiblemente porque debido a su enfermedad no tuvo jamás hábito de estudio. Abandonó los estudios en cuarto curso de Bachillerato. Comenzó a estudiar también Comercio; su padre tenía la intención de que se dedicase, como él, a los negocios en Cuba. Pero para entonces el joven ya había decidido que quería ser pintor, así que su padre optó resignado por decirle a la madre: “Si el chico quiere ser un desgraciado, ¿qué le vamos a hacer?”³⁴⁰”.

ESTUDIOS DE PINTURA Y PRIMERAS EXPOSICIONES.

La familia entonces decide buscarle un profesor que le inicie en el mundo de la plástica. Con anterioridad, Cossío se había dedicado a copiar láminas de la revista “Blanco y Negro”. Tras la decisión familiar comienza a estudiar con Francisco Rivero -padre del pintor Francisco Rivero Gil- en 1911. El señor Rivero impartía clases en la Escuela de Artes y Oficios, aunque también daba clases particulares, clases a las que se unirá pronto el joven Cossío. Según Benito Madariaga alternó sus estudios de pintura con su afición por el fútbol, que pronto se convertirá en su gran pasión. Él fue uno de los fundadores de la Sociedad Santander Racing Club.

En 1914 se traslada a Madrid para estudiar con Cecilio Plá, pintor valenciano al que se debe la formación de un importante número de artistas de esta época. El aprendizaje con Plá se desarrolla entre los años 1914-1918. Sobre Cecilio Plá diría años más tarde: “A él le debo lo más esencial de mi formación: el amor al trabajo bien hecho, la conciencia profesional, el valor de la tradición pictórica española. Él fue, por otra parte, quien nos daba noticia de la pintura que se hacía por fuera de nuestras fronteras”³⁴¹”.

Desde el primer momento el maestro se dio cuenta de las dotes de Cossío, prueba de ello es el pequeño lienzo, donado por la familia

³³⁹ MADARIAGA DE LA CAMPA, B. y HOZ, Ángel de la: Op. Cit. p. 23

³⁴⁰ Ibidem.

³⁴¹ MADARIAGA...: Op. Cit. p. 26

Gutiérrez Cossío al Museo de Bellas Artes de Santander, regalado y dedicado por Plá a su “discípulo predilecto”. En el estudio del maestro valenciano aprendió Pancho el trabajo del natural y del color, si bien entonces no apreciamos en su pintura libertad temática. Fue compañero de Bores, con el que coincidiría años más tarde en París. Al año siguiente de su llegada a Madrid estableció su domicilio en “La Casa de los Solteros”, cerca de la calle Barquillo, donde permaneció por espacio de un año, para trasladarse en 1919 a la calle San Fernando, donde instala su estudio.

Durante esta época de estudios y formación en Madrid frecuenta las tertulias de los cafés. Es asiduo del Café Fornos, uno de los cafés más famosos de Madrid, citado por Ramón Gómez de la Serna en su libro *La Sagrada Cripta de Pombo*. También de esta época data su primer desengaño amoroso. Pancho Cossío, a juicio de los que le conocieron y trataron fue siempre un hombre muy enamorado. En 1916 hizo un retrato de la joven Esther Pérez Gómez, bella cubana hija de padres españoles, amiga de sus hermanas. Pancho fue rechazado por esta muchacha, quien se casó con su amigo Clemente Guerrero.

El verano de 1919 se celebra la Exposición de Bellas Artes en Santander, organizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid y patrocinada por el Ateneo y el Ayuntamiento de Santander. Esta será la primera exposición importante en la que participa. En esta ocasión presentó el retrato de su madre.

PERÍODO SANTANDERINO. 1920-23

A partir de este momento Pancho Cossío participa en numerosas tertulias santanderinas y comienza a mostrar sus creaciones a sus coterráneos. Frecuentó las tertulias de el Ateneo, donde tuvo de contertulios a Luis Corona, Elías Ortiz de la Torre, Gerardo de Alvear, Gerardo Diego, Manuel de la Escalera, José Simón Cabarga, y Ricardo Bernardo entre un larguísimo etc. Es Santander estableció su estudio en la calle del Arcillero³⁴².

Del 30 de abril al 15 de mayo de 1921 realiza su primera exposición individual en el Ateneo de Santander; supuso un gran revuelo entre el público y la crítica, por cuanto junto a cuadros más clásicos, como el retrato de su madre, exponía obras más modernas y personales, cargadas de materia, de colorido agresivo, como **El Mozallón** o **Traineras**. No es de extrañar este cambio manifiesto en la pintura del artista, sobre todo si recordamos que frecuenta la compañía en las tertulias de Gerardo Diego, Ciria y Escalante y José del Río Sainz, que por esos años, seguían postulados Ultraístas, que preconizaban el cambio para la literatura y la plástica. Gerardo Diego alardeaba años más tarde de haber sido el primero que habló en la

³⁴² MADARIAGA...: Op. Cit. p. 33

prensa de Pancho Cossío; de él, referente a esta exposición de 1921, dice: “Cossío, como verdadero artista, se aísla, se aparta del ambiente vulgar, del aplauso público tan fácil para los mercaderes del arte como inabordable para los espíritus verdaderamente selectos³⁴³”.

Al año siguiente vuelve a exponer en el Ateneo -del 22 de abril al 7 de mayo-; entre las obras expuestas se encuentra **Camouflage** o **Pintando las traineras**. En esta ocasión hubo verdaderos detractores de su pintura, que resultaba demasiado moderna para el provinciano espíritu artístico del Santander de esta segunda década del siglo XX. Entre los comentarios encontrados destacamos el de “un aficionado”, que no sabiendo como catalogar estos cuadros dice: “Por la novedad de los procedimientos y la valentía de la ejecución, se prestan los cuadros de Cossío a que sobre ellos se hagan los más variados comentarios y se emitan las opiniones más opuestas³⁴⁴”. Y así es, puesto que mientras José Simón Cabarga define a Cossío como un impresionista -“Nosotros sostenemos que este artista montañés, audaz y rebelde, moldea su espíritu en el ambiente impresionista, en cuyo logro busca temas de contrastes y coloridos de vigorosidad, de intensidades lumínicas³⁴⁵”- otros le tachan de decadentista -“Cossío está a tiempo de defenderse del decadentismo. Piensa que los grandes pintores de todos los tiempos no necesitaron pintar tonterías para triunfar. Les bastó copiar fielmente la realidad, poniendo en la empresa la inspiración de su numen³⁴⁶”-. Incluso resultó objeto de crítica y de burlas el catálogo representado por Cossío para esta exposición; por él le atacan de ultraísta, llegando a encontrar frases como estas: “Y la consecuencia que he sacado de este pintor con engendro de un ultraísta es la de que, antes de dar sus obras al público, debiera ir a la escuela para aprender a escribir el castellano como le escribimos todos los que no somos seres superiores³⁴⁷.” Como vemos, el efecto que causó fue tan polémico que Cossío se vio en la tesitura de defender su trabajo a través de la prensa, en un artículo en el que se justifica así “Me llaman “futurista, cubista, impresionista y ultraísta, sobre todo ultraísta. (...) Sepan esos señores que me llaman “ultraísta” que el ultraísmo es sólo un movimiento literario, con más precisión, poético; que no tiene cabida ni puede tenerla en otro arte por ser sus fines exclusivamente literarios.”³⁴⁸.

³⁴³ DIEGO, Gerardo: *La exposición de Gutiérrez Cossío*. “El Diario montañés”, 2-4-1921

³⁴⁴ UN AFICIONADO: *Francisco Cossío*. “La Atalaya”, 21-5-1921

³⁴⁵ APELES: *El impresionismo de G. Cossío*. “El Cantábrico” 5-5-1922

³⁴⁶ CUEVAS, Ezequiel: *Una exposición futurista*. “El Pueblo cántaro”, 6-5-1922

³⁴⁷ SERNA, J.R. de la: *Cosas de un Ultraísta*. “El Pueblo cántabro”, 23-4-1922

³⁴⁸ GUTIÉRREZ COSSÍO, F.: *El arte rebelde de Francisco G. Cossío. El pintor defiende su obra*. “La Atalaya”. 16-5-1922

Al año siguiente expone en el Salón del Ateneo de Madrid del 11 al 26 de enero. Exponía casi las mismas obras que había mostrado a sus paisanos, pero esta vez la crítica madrileña, mejor educada que la cántabra, ensalzó su trabajo.

En estos dos últimos años antes de partir para París realiza trabajos como ilustrador. El primero de ellos es la portada del libro *Imagen* de Gerardo Diego -publicado en 1922-, que fue una de las primeras obras ultraístas en España; al año siguiente realizó las xilografías para *Hampa* de José del Río Sainz y un libro de Gabriela Mistral para la editorial Calleja. Ángel de la Hoz desconoce el título del libro³⁴⁹, pero nos descubre la existencia de 12 pruebas, pertenecientes a siete planchas, de las que destaca las tituladas **Canciones de guerra, El ángel de la guarda y La danza**³⁵⁰. Sobre las ilustraciones de *Hampa* José María de Cossío escribe: “Cada ilustración es un acierto, y algunas han llegado dentro del procedimiento escogido al máximo logro. Así las de Málaga, Ferrol, y por no citar todas, esa admirable de La que dormía en el café en que el simple contraste del blanco del papel y la tinta ha logrado innumerables y ponderadísimas calidades, luces y sombras, todo presidido por la más ingenua y deliciosa intención³⁵¹”. Técnicamente guardan una íntima relación con las xilografías de *Ternura*, libro para el que Cossío realizó 18 ilustraciones: seis a página completa, seis encabezado de capítulos y otras seis de pequeños tamaño, que acompañan a poemas de menor tamaño y que se repiten varias veces.

3.5.2. LA ESTANCIA EN PARÍS (1923-32)

No había pintor con inquietudes plásticas en estos momentos, que no se planteara un viaje a la capital del arte. La idea del viaje a París de Pancho es alentada por el escultor Daniel Alegre, que acabó viajando con él. Tuvo que conseguir vencer la oposición familiar al hecho de abandonarles por un tiempo. La familia de Pancho para retenerle inventa la petición de pintar unos cuadros para el comedor familiar. Pancho vence este escollo realizando unas obras rápidas que nada tienen que ver con lo que había expuesto en el Ateneo. Una de estas obras era de tema mitológico -unas ninfas en el bosque-, tema totalmente inusual en su pintura.

Cossío y Alegre llegaron a París el 11 de noviembre de 1923; para el pintor los primeros momentos no fueron nada fáciles, puesto

³⁴⁹ Se trata del poemario *Ternura*, publicado por la Editorial Calleja en 1924, que, a diferencia del anterior, *Desolación*, versa sobre los niños y el mundo que les rodea.

³⁵⁰ MADARIAGA, B y HOZ, Ángel de la: Op. Cit. p. 138

³⁵¹ COSSÍO, José María de: *Francisco G. Cossío*. Julio 1923. Citado en el Catálogo de la Exposición de Pancho Cossío, organizada por el Banco de Bilbao en octubre de 1986 en Madrid.

que desconoce el idioma y debe recurrir económicamente a su familia para poder sobrevivir, a pesar de que cuenta con casi treinta años.

Como también harán otros pintores cántabros, nada más llegar visita los museos. Por la tarde acude a pintar a academias. Desde París realiza diferentes viajes por Europa; en 1926 visita Ámsterdam y Austria y cuatro años más tarde veranea en Toulon.

Nada más llegar se instala en Montmartre, en un primer momento en el Hotel Maine, a pesar de que en esos momentos ya no es la zona de residencia de artistas; ahora los pintores y escultores viven en Montparnasse. Por ello en 1925 traslada su domicilio de la rue Eugène Carrière, nº 42, donde instaló su primer estudio, que compartió con el pintor vasco José María Urcelay, al nº 11 de la Grand Rue; ahora comparte taller con Tono y Juan Gris.

Muy pronto, como todos los jóvenes españoles, frecuenta los cafés y las tertulias de Montparnasse. Santiago Ontañón recordaba³⁵² cómo pronto trabó contacto con Viñes, al que ya conocía, Peinado, Palencia, De la Serna, Manuel Ángeles Ortiz y Buñuel, entre otros; con ellos se reunía en “La Rotonde” “Du Dôme” y “Le Select”, donde Buñuel llevaba la voz cantante y dirigía divertidos juegos.

En 1924 expone en el Salón de los Independientes una obra, **Desnudo**, que pasó sin pena ni gloria por la crítica, pero que consiguió venderse; al año siguiente, sin embargo, la obra presentada por Cossío fue bien acogida por la prensa. La venta de su primer desnudo fue una auténtica inyección de optimismo para el joven pintor; se aprecia a través de la carta que dirige a su amigo Bores, en la que le comenta: “He expuesto en Independientes dos telas, la mayor, un desnudo, la he vendido. ¡LA HE VENDIDO! Esto ha sido algo extraordinario. ¡Yo que no he vendido nada! Vender entre 8.000 obras y en una exposición en que se calcula que tiene de lienzos de pared seis kilómetros. Lo he vendido muy mal; 300 frs., pero lo que quise fue asegurar la venta³⁵³.”

Con toda esta serie de acontecimientos, Cossío está encantado en París, esa ciudad plagada de “la gente más loca, más inteligente y más maravillosa de la tierra. Y en aquel banquete sin menú sólo sobraba tiempo para regalar y dilapidar en torno a una mesa de “La Closerie des Lilas”, en el “Dôme”, la “Coupole” o en la “Rotonde”. Y sobraban también imaginación por vagones y ganas de juerga; pero, sobre todo, se soñaba.³⁵⁴”

³⁵² ONTAÑÓN, S. y MOREIRO, J.M.: *Unos pocos amigos verdaderos*. Edit. Fundación Banco Exterior. Madrid 1988, pp. 54-56

³⁵³ Carta citada por MADARIAGA, B. Y HOZ, A. De la: Op. Cit. pp.47-48

³⁵⁴ ONTAÑÓN y MOREIRO: Op. Cit. p. 20

A la “Coupole” solía acudir Pancho los sábados, pues era el día en que solían reunirse en la terraza Cossío, Abín, Ismael Arce y otros amigos españoles.

En 1925 participa en la “Exposición de Artistas Ibéricos” organizada en Madrid. Esta exposición resulta esencial para encuadrar el arranque de la vanguardia artística española. En estos primeros años de estancia en París, sabemos por el propio Cossío, en una carta dirigida a Bores, que el pintor que le parecía más interesante de cuantos españoles se encontraban en París era Togores. Así le dirá a Bores: “el que está muy bien es Togores. Es muy interesante. Los demás Picassistas no me interesan y son una legión³⁵⁵”.

A partir de 1925 podemos hablar de que Cossío triunfa en París; ese año expone en la Librería Aubier. Es al año siguiente cuando conoce a Christian Zervos y comienza a aparecer entre el grupo de “Cahiers d’Art”; de hecho, Cossío se sentía como perteneciente a este grupo. El mencionado grupo estaría formado por Viñes, Ismael de la Serna, Joaquín Peinado, Francisco Bores y Pancho Cossío.

En abril de 1926 viaja a Ámsterdam, el motivo es su actuación de Sancho Panza en “El retablo de maese Pedro”, con música de Manuel de Falla. Un año antes había fallecido su padre, por lo que, a partir de este momento, viaja con frecuencia a visitar a su madre y hermanas. Ese mismo verano de 1926 viaja a Santander y aprovecha la ocasión para regalar un cuadro suyo al Ateneo de su ciudad. El verano siguiente, sin embargo, visita el Tirol, donde surge la idea de nuevos cuadros que se expusieron en diciembre en la Galerie Berheim Jeune. Para Pierre Guéguen³⁵⁶ comienza a partir de este año una nueva etapa en la vida de Cossío, puesto que hasta ahora había ensayado con el cubismo, pero a partir de ahora se produce en él una interpretación de los objetos y de los fondos como no era usual hasta el momento. Asimismo para Tériade en Cossío “el color y la materia pictórica son elementos unidos, interdependientes y que, las más veces, se confunden. Por consiguiente, el color es para él siempre material³⁵⁷”.

Durante estos maravillosos años de París, participó con sus amigos, como era de esperar, en un mundo que fascinaba a Pancho Cossío, el del cine. En 1926 Jacques Feyder rodaba en París “Carmen”, con Raquel Meller de actriz principal. Ontañón recordaba que cuando iban a rodar las escenas de la cueva de contrabandistas “alguien dijo “vamos a Montparnasse, que ahí hay un buen nido de

³⁵⁵ Citado en le Catálogo de la Exposición dedicada a Cossío por el Banco de Santander en octubre de 1986. p. 51

³⁵⁶ GUÉGUEN, P.: *L’œuvre actuelle de Cossío*. En “Cahiers d’Art”, nº 3. 1931. pp. 147-150

³⁵⁷ TÉRIADE, E.: *Pintores noveles. Cossío*. “Cahiers d’Art”, nº 9, 1927

artistas españoles. Y un día llegaron y nos contrataron a todos los amigos: a Buñuel, a Pancho Cossío, a Juanito Castañé, a Flores, creo que a Viñes y a mí³⁵⁸”. Después de esta breve intervención como contrabandista participa también en “Un chien andaluz” (1928) y “L’age d’or” (1930) de su amigo Luis Buñuel. Pero el interés de Cossío por el cine no se limitó solamente a su trabajos de extra, sino que escribió los guiones de los que hubiera deseado que fueran dos película de cine regionalista de tema folklórico, “La Montaña” y “Norte”; de ambas se conservan los textos literarios y técnicos, así como algún apunte de los decorados³⁵⁹.

En 1929 expuso en la Galerie Bernheim Jeune de París; en estos momentos su marchante era Madame Vauré, directora y dueña de la Galerie de France, quien ese mismo año firma con el pintor un contrato por tres años con la Galerie de France; esto le permite plena libertad de creación y de trabajo. Cossío ya es un pintor conocido, al que la suerte le sonrío.

Del 20 al 25 de marzo de 1929 expone en el salón del Jardín Botánico en una muestra colectiva que lleva por título “Exposición de pinturas y esculturas de españoles residentes en París”; expone al lado de Juan Gris, Dalí, Boses, Miró, De la Serna, Peinado, Palencia, Picasso, Viñes y Gargallo. Ese mismo año aparece publicado un artículo de Christian Zervos en “Cahiers d’Art” “dedicado a Cossío³⁶⁰”. Entre las obras de este momento a las que se refiere Zervos se encuentran títulos como **La Famille**, **Nature morte a la poire**, **Nature morte a la chaise**, **Au café**, **Marine**, o **Le Voilier**. “Cossío – dirá Zervos- se nos presenta ahora rico de una rara pasión por la pintura. Naturaleza entera, afirmándose por contrastes nítidos, ha dado a su arte todo el fervor de su vida. (...) Sus destellos de reposo, de alegría, de sueño, Cossío los fija en sus lienzos.³⁶¹”

En 1930 expone en la Galerie Bernheim y también en la Sala de Arte Contemporáneo del Casino de San Sebastián. Es ahora cuando decide mudarse de domicilio y de taller, para ello solicita ayuda económica de los amigos. Isamel Arce y Gerardo Diego le prestarán el dinero que necesita para trasladar su estudio al número 5 de la rue Barrault; vive entonces en la rue Coulebarbe. Ese mismo verano se traslada unos días a Toulon; dos años después vuelve a pasar unos días al Mediterráneo, el mar es algo esencial para el pintor, que no puede olvidar su mar Cantábrico. En 1931 el lugar elegido será Saint-Tropez.

³⁵⁸ ONTAÑÓN y MOREIRO: Op. Cit. p. 73-74

³⁵⁹ MADARIAGA, y HOZ: Op. Cit. p.51

³⁶⁰ ZERVOS, Christian: *Peintures et gouaches de Cossío*. “Cahiers d’Art”, nº 7. París 1929, pp. 313-321

³⁶¹ Ibidem.

En 1931 expone en la Galerie Bernheim, en la Galerie Centaur y en San Sebastián en la muestra colectiva de “Aristas Ibéricas”, al lado de Mateos, Vázquez Díaz, Bores, De la Serna, Flores o Ángeles Ortiz.

Pero la situación económica en Francia no es buena, la crisis del 29 se deja sentir en todo el panorama mundial. Como es natural, afecta también al mundo del arte, por ello en *Cahiers d'Art* de 1931 la directora pide ayuda a los artistas y lectores de esta publicación. La crisis provocará el cierre de la Galerie de France; este acontecimiento junto a la nostalgia que Pancho siente por Santander provoca su vuelta a España en 1932. Contribuirá también a esta decisión el hecho de que España, con la instauración de la Segunda República, se vea como un lugar ideal para un espíritu inquieto sediento de cambios.

Durante su último año en París reside Cossío en el barrio de Auteuil, en un hotel de la rue Nungesser et Coli. Necesitaba también curarse de un mal de amores³⁶². Desconocemos si es la mujer de la que habla Ontañón en sus memorias, que describe a Pancho como un joven “muy enamorado y no tuvo nunca un amor”. También dirá “Le conocí una amante en sus tiempos de París. Cuando la llevó a su estudio sin demasiados problemas, aquella “apache” parisina le preguntó que por qué estaba cojo y Pancho le contestó sin inmutarse que a consecuencia de la guerra, pues había estado en la Legión Extranjera. Y eso, a aquella mujer la deslumbró por unas cuantas noches³⁶³”.

Vuelve a Santander en marzo de 1932, aunque realiza algún otro viaje esporádico a París, como el de noviembre de ese mismo año; sus amigos le insisten entonces para que se quede en París, pero él hizo caso omiso. A partir de este momento su domicilio se establece en Santander, con visitas a Madrid, donde se hospeda en el Hotel Gredos, en el nº 8 de la avenida de Dato.

Ese mismo año el Museo de Arte Moderno de Madrid le compra el cuadro **Los guantes**, por el que le entrega la suma de 1.500 pts.

3.5.3. EL REGRESO A ESPAÑA

SUS DEVANEOS EN LA POLÍTICA Y EL ABANDONO DE LA PINTURA

Como era de esperar, el ambiente provinciano que se respiraba en Santander cuando regresa le resulta demasiado asfixiante,

³⁶² MADARIAGA, B y HOZ, A de la: Op. Cit. p. 55

³⁶³ ONTAÑÓN y MOREIRO: Op. Cit. p. 55

acostumbrado como estaba al cosmopolitismo de París. Por eso decidió trasladarse a Madrid; en la capital de España frecuenta la Residencia de Estudiantes y las tertulias de los cafés madrileños. A través de la Residencia de Estudiantes se relaciona con Manuel Altolaguirre, Santiago Ontañón y Federico García Lorca, entre otros. Sin duda ellos fueron los encargados de llevarle una noche a casa del embajador chileno en Madrid, Carlos Morla Lynch, quien recordaba a Pancho como: “Estrambótico, un poco extraño, algo así como un muñeco “recompuesto” después de haberse “desarticulado”. Su aspecto es trágico, pero de ninguna manera desagradable (...) Le veo en noche dramática, dibujado por Durerro, a la luz de antorchas con viejos molinos de viento en el fondo³⁶⁴”.

Será precisamente en uno de esos cafés que frecuentaba, en “La Ballena Azul” de la calle Alcalá donde conoce a José Antonio Primo de Rivera, cuya personalidad le impresiona rápidamente. También había conocido poco antes a Ramiro Ledesma Ramos, cuya tertulia en el “Café del Norte” frecuenta a partir de ahora.

El cambio radical que se produce en Cossío es espectacular. A partir de este momento abandona la pintura, que ha sido su vida hasta ahora, por dedicarse a la política. Siempre fue un inconformista y un hombre contradictorio, pero jamás como ahora. Resulta increíble que un hombre de 36 años, que ha cosechado grandes éxitos en París y que ha encaminado su rumbo plástico sea capaz de renunciar a una carrera brillante, negándose a disfrutar de una beca que le habían concedido. Por si esto fuera poco, llega a España en el único momento histórico en que los intelectuales ocupan importantes puestos políticos y en un momento de oro para nuestra cultura; aún así decide unirse al bando contrario. No deja de ser paradójico. Es posible que ese inconformismo de Cossío se vea alimentado por el miedo de partir a Estados Unidos, país en el que desconoce el idioma, así como el hecho de confundirse con el interés de las JONS por el deporte, verdadera pasión de Cossío. También es posible que entre las ideas falangistas viera el caldo de cultivo para sublimar sus defectos físicos. No olvidemos que en un mitin dado por Pancho Cossío en Ampuero dirá: “Nosotros lo hacemos día a día, minuto a minuto, como corresponde hacerlo a los hombres de tamaño natural. Los hombrecitos, los hombres que no son de tamaño natural, gesticulan y dicen que hay que salvar España...”³⁶⁵ “.

No merece detenerse en el estudio de este período, que poco o nada influirá en la vida artística de nuestro pintor; por otro lado ha sido suficientemente estudiado por Madariaga de la Campa, quien aporta un gran número de datos³⁶⁶.

³⁶⁴ MORLA LYNCH, C.: *En España con Federico García Lorca*. Ed. Aguilar, Madrid 1958, p. 211

³⁶⁵ Palabras de Cossío, recogidas en MADARIAGA y DE LA HOZ: Op. Cit. p. 62

³⁶⁶ MADARIAGA y DE LA HOZ: Op. Cit. pp. 57-65

En junio de 1932 Pancho Cossío recibe la notificación del Secretario de la Junta para ampliación de estudios e Investigaciones Científicas, José Castillejo, de que se le ha concedido la beca que había solicitado para ser pensionado durante un año y continuar sus estudios de pintura en Estados Unidos. A pesar de haberla solicitado él, ahora, una vez concedida, decide no utilizarla. Del mismo modo, en noviembre recibe una carta de Christian Zervos recriminándole que no le ha enviado, como le había solicitado, alguna de sus mejores obras, e instándole a volver a París. Por fin el 29 de noviembre de 1932 viaja a París, donde consigue permiso de residencia hasta abril del año siguiente.

Pero tampoco le interesa París, así que en enero de 1933 vuelve definitivamente a España, para dedicarse a la política. El año anterior ya había creado, siguiendo la petición de José Antonio Primo de Rivera, las J.O.N.S. en Santander. El primer triunvirato estaba constituido por Manuel Illera, Gilberto de la Llama y el propio Cossío. A partir de este momento dedica su tiempo a asistir e impartir mítines y a solucionar problemas internos que existían en el seno del partido.

Con la sublevación militar y el comienzo de la guerra se le plantea un problema de seguridad. Santander no se había unido al levantamiento militar y permanecía fiel al gobierno de la República. Cossío logró eludir los constantes registros que se efectuaron en su domicilio familiar gracias a la picaresca. La cama de su madre poseía un hueco entre los colchones, donde Pancho se ocultaba en los registros, mientras que su madre fingía encontrarse tumbada en la cama. Permaneció oculto hasta que la ciudad de Santander cayó en poder de los golpistas en agosto de 1937.

Al terminar la guerra Cossío bien podía haber sido el pintor del régimen, si tenemos en cuenta que había sido el fundador de las JONS en Santander, así como perseguido por los republicanos, de los que se vio obligado a esconderse. Pero contradictorio como siempre, no ocurrió así. Como bien dice Francisco Calvo Serraller³⁶⁷, a Cossío se le podrá acusar de lo que se quiera, pero nunca de oportunista.

Después de una serie de enfrentamientos con la directiva del partido³⁶⁸, Cossío abandona la política y se dedica de nuevo a lo que realmente sabe hacer: pintar. Los años de descanso producirán un nuevo Pancho Cossío; la pintura que realiza a partir de ahora es la de un pintor que comienza su madurez artística.

³⁶⁷ CALVO SERRALLER, F.: Catálogo de la Exposición de Cossío en el Banco Bilbao, Madrid, 1986

³⁶⁸ Recordemos que Dionisio Ridruejo, Jefe del Servicio de Propaganda, nombra en 1938 a Cossío Jefe de Plástica en la provincia de Santander, pero que por una serie de depuraciones políticas que llevó a cabo el pintor, fue confinado judicialmente en Salamanca. (MADARIAGA y DE LA HOZ: p. 67)

LA VUELTA DEFINITIVA A LA PINTURA

La década de los 40 supone la vuelta definitiva de Pancho Cossío al mundo de la pintura. Es entonces cuando decide abrir un estudio en Madrid, en el nº 16 de la Plaza de Callado, en el llamado Palacio de la Prensa. Es entonces cuando la Falange de Valladolid le encarga dos retratos al óleo de José Antonio Primo de Rivera y de Onésimo Redondo. Después vendrían los retratos de su madre, Dña. Casimira. La madre de Pancho era reacia a que le hicieran un retrato, pero, por fin, por no desairar a sus hijas y por la ilusión que le hacía que el hijo volviera a pintar, consintió en el empeño. De allí saldrían los dos magníficos retratos sedentes de la madre, cuyo primer término viene marcado por el moteado blanco que caracteriza la producción de estos años. Cossío reconocía que el retrato de su madre, que hoy se exhibe en el MNCARS de Madrid fue pintado de memoria, si bien realizó previamente bocetos del natural³⁶⁹. Desgraciadamente jamás realizaría más retratos de la admirada y venerada madre, puesto que moriría en 1943.

En abril de 1944 expone en la Galería Estilo de Madrid un total de once obras, entre las que figuran los dos retratos de su madre; con motivo de esta exposición, que pasó sin pena ni gloria por la prensa del momento -falta de educación para saber encuadrar y entender el arte que presentaba Cossío-, Gerardo Diego se preocupó de que los amigos santanderinos le tributaran un homenaje. Y es también a partir de este año cuando comienza a relacionarse con el Grupo "Proel", en cuyo acto fundacional en el que se impuso el nombre a la revista³⁷⁰ estuvo presente. Alterna ahora las tertulias madrileñas en "Dólar", "Molinero" e "Ibiza" con la santanderina de "Proel", a la que asisten entre otros: Julio Maruri, José Hierro, César Jenaro Abín, Guillermo Ortiz y Luis Reina.

Ese mismo año de 1944 el Ministro de Educación Nacional le nombra Caballero de la Legión de Alfonso X el Sabio. Su fama le convierte en el "pintor de la Falange"³⁷¹ y retratista de gran parte de sus fundadores doctrinales. Entre los retratados figuran: José Antonio, del que hizo varios retratos, Onésimo Redondo, Ramiro Ledesma Ramos, José Antonio Girón, o Alonso Peña Boeuf.

En Madrid comenzó a frecuentar la tertulia del Café Gijón, de la que eran asiduos Cristino Mallo, Zabaleta, Francisco Arias, José Luis Díaz Caneja, Luis Trujeda y Juan Esplandiú entre otros. Ellos fueron los encargados de tributarle un homenaje cuando en 1951 consiguió el premio de "Bodegones", convocado por la revista "Arte y Hogar".

³⁶⁹ MADARIAGA y DE LA HOZA: Op. Cit. pp. 57-65

³⁷⁰ MADARIAGA y DE LA HOZ: Op. Cit. p. 70

³⁷¹ MADARIAGA y DE LA HOZ: Op. Cit. p. 72

En 1947 participa en la exposición de Arte Contemporáneo de Buenos Aires y un año más tarde lo hace en el “VI Salón de los Once”

El 21 de mayo de 1949 se inaugura su exposición en las Galerías Layetanas de Barcelona, donde expone un total de 38 obras, de las que, a pesar de su innegable calidad, no consigue vender ninguna.

Este año fue importante en su vida y en la vida cultural de nuestro país. Ese año surge la Escuela de Altamira y las Semanas de Arte Abstracto de Santillana del Mar, promovidas por Joaquín Reguera Sevilla, gobernador civil de Santander, Ricardo Gullón y Pablo Beltrán de Heredia. Desgraciadamente la Escuela de Altamira, verdadera isla en el desierto cultural español, duró únicamente dos años y también desgraciadamente Cossío acabó enemistándose con el grupo, por culpa de su intolerancia política. Ese mismo año, el último de la década de los cuarenta, animado por el Grupo “Proel” expone en el mes de agosto un total de 39 obras -óleos, retratos y gouaches- en el Museo de Bellas Artes de Santander.

En la década de los cuarenta podemos hablar también de sus trabajos o colaboraciones literarias³⁷². Cossío, como gran parte de los pintores cántabros de su época no supo negarse al interés por la escritura, a pesar de que él no fuera un hombre de gran cultura, pero, como reconoce Benito Madariaga, sus viajes y bagaje personal le había permitido un barniz, con el que lograba salir airoso de sus empeños literarios. Recordemos sus colaboraciones de esta época en “Proel”, o en diario *Alerta*.

EL RECONOCIMIENTO PÚBLICO EN LA DÉCADA DE LOS CINCUENTA.

Cossío se siente totalmente feliz por el reconocimiento que la prensa y el público le tributa y en una carta de 1950 les habla a sus hermanas de su éxito: “Soy el pintor de moda³⁷³”.

Desde luego no podía comenzar mejor la década de los cincuenta; el 14 de enero se inaugura en el MEAC de Madrid una exposición antológica. Se colgaban un total de cuarenta obras, agrupadas temáticamente en retratos, marinas, naturalezas y composiciones. Esta exposición le supuso el espaldarazo definitivo como pintor, el reconocimiento a su trabajo artístico. Cossío se queda impresionado de la respuesta del público, que admiraba sus veladuras. Cossío ha ido eliminando la forma en aras de una pintura mucho más matérica y sentida, resultando también por ello más abstracta.

³⁷² Vid: DE LA PUENTE, J.: “Pancho Cossío escritor” en el Catálogo de la Exposición de la Galería Bisoca de Madrid en 1973

³⁷³ MADARIAGA y DE LA HOZ: Op. Cit. p. 77

Participa también en la muestra colectiva de “Arte Español” en El Cairo y en el “VI Exposición Antológica de la Academia Breve de Crítica de Arte”, y seleccionado para la Bienal de Venecia.

Recibe un encargo importante, al que no está acostumbrado: la realización de unas pinturas murales para la iglesia de los Carmelitas de la Plaza de España de Madrid; el tema era “La Apoteosis Mística de Santa Teresa” y “La Apoteosis Histórica”. El trabajo no iba a ser sencillo, cada panel mediría 24 metros cuadrados, debe trabajar con andamios y el moverse por ellos no es cómodo para una persona coja. Pero esta serie de complicaciones no le arredran, decide acometer la empresa, aunque deja muy claro que al pintar al óleo sobre tela, para él eso no es un mural. “Por ahí lo llaman murales y me interesa aclarar esto para que no se desvíe el juicio de la gente. Que sean grandes no implica que sean murales. Lo mural está perfectamente expresado en la palabra que hace alusión al muro...³⁷⁴”.

Al año siguiente participa en la Primera Bienal Hispano-americana de arte que se lleva a cabo en Madrid. Pancho esperaba algún premio, por lo que la decepción fue tremenda al comprobar que el gran triunfador fue Benjamín Palencia. En 1952 participa en la Internacional de Venecia y en la Exposición del MEAC organizada por la UIMP y la Dirección General de Bellas Artes, que se realiza en el Museo Municipal de Pintura de Santander. El 16 de octubre de ese mismo año se inaugura su exposición de gouaches en la Sala Turner de Madrid; serán un total de 27 gouaches “muy personales³⁷⁵” cuyos temas se dividen en Marinas y Naturalezas Muertas.

En 1953 expone en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, organizado por la “Asociación de amigos del Museo”. Entre las obras expuestas figuran **Platos de loza inglesa**, **Reflejos en la mesa**, **Ventana rasgada**, o **Botella en rojo**, de un total de 22 obras expuestas, entre las que encontramos obras ya conocidas como el retrato de la madre del artista. Para Ángel de la Hoz la pintura de Cossío es ahora “más luminosa, mas colorista y menos cocinada³⁷⁶”. Participa en septiembre de este mismo año en la exposición-homenaje organizada por el Ayuntamiento de Reinosa para conmemorar el centenario del nacimiento de Casimiro Sainz.

Al año siguiente participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes en Madrid; muestra dos obras: **Mares polares** y **Dos mesas**. Ese mismo año en febrero había expuesto juntamente con Paco Arias en el Palacio Foz de Lisboa; Cossío presentaba 17 cuadros, nueve gouaches y ocho óleos. Esta exposición tuvo un gran reconocimiento y gozó de tal éxito que fue recogida en el NO-DO. Este mismo año se

³⁷⁴ MADARIAGA y DE LA HOZ: Op. Cit. p. 79

³⁷⁵ Término empleado por César González Ruano en su libro “Diario íntimo” para calificar las obras expuestas por Cossío, recogido por MADARIAGA y DE LA HOZ: Op. Cit. p. 79

³⁷⁶ MADARIAGA y DE LA HOZ: Op, Cit: pp. 175-176

crea la Sala “Delta” en la Terraza del Sardinero; abría solamente los veranos y estaba dirigida por Ángel de la Hoz en colaboración con Fernando Baños. Como era de esperar Cossío expuso en esta Sala, siendo uno de los primeros artistas elegidos.

En abril de 1955 expuso en la Galería “Dintel” de Santander un total de 11 obras; la sala Dintel había creado el “Premio de Pintura Pancho Cossío” y una bolsa de viaje para artistas. Pancho, agradecido por ello, aunque estima que este premio no se podrá mantener de no existir la colaboración institucional, regala a la sala de exposiciones su lienzo titulado **Bodegón con brevas**. Este mismo año expuso también en el Ateneo de Madrid y en el Museo de la Diputación Foral de Navarra al lado de Benjamín Palencia, Vázquez Díaz y Ortega Muñoz. Al año siguiente expuso en verano -del 27 de agosto al 9 de septiembre- en la muestra colectiva “Pintores montañeses (1856-1956)” que se celebró en la Casa de la Cultura de Santander. Formó parte de la Exposición Municipal de Pinturas de Gijón y, como venía haciendo año tras año, en la XXVIII Bienal de Venecia. Todavía sigue trabajando en los murales de los Carmelitas, de los que ya le queda poco para concluir su trabajo. En las salas de Arts Council de Londres se muestra la exposición “Some Twentieth Century Spanish Paintings”, muestra realizada en colaboración con la Dirección General de Relaciones Culturales de España. Cossío es uno de los expositores. La crítica recibió muy bien sus obras.

También ese año recibe un premio por una vieja pasión. A Pancho le gustaba, desde París, el mundo del cine y había realizado sus pinitos con dos guiones; pues bien ahora obtiene el premio de la Dirección General de Cinematografía y Teatro por el guión de “Dos ciudades históricas y dos sitios reales”.

En 1957 expone en las Salas de la Dirección General de Bellas Artes y participa con cinco obras en la Exposición Nacional de Bellas Artes, uno de las obras es **La Apoteosis mística de Santa Teresa**, por la que se le concede una Medalla. Al año siguiente participa con tres gouaches en la Exposición de Pintura Montañesa Contemporánea, celebrada en el Ateneo de Santander. También participa en la exposición “Pintores actuales, de Fomento de las Artes”, celebrada en Madrid. Y será también el año en que viaje a Italia, donde visita entre otras localidades, Florencia, Milán, y Arezzo.

Un año más tarde, en 1959, expone en el Ateneo de Madrid y consigue el Premio José Antonio Primo de Rivera en el VII Concurso Nacional de Alicante, gracias a su lienzo **Floreiro**.

LA ÚLTIMA DÉCADA EN LA VIDA DE PANCHO COSSÍO. 1960-70

En el verano de 1960 se encuentra en Ibiza trabajando en unos gouaches en los que emplea materiales extrapictóricos, especialmente

areniscas, y la técnica del collage. Las obras resultantes se mostraron en la Galería San Jorge de Madrid.

La década de los sesenta supone la permuta de su adorado mar Cantábrico por el Mediterráneo. Desde su estancia en Alicante, el Mediterráneo le subyuga, especialmente por el calor del agua, que le permite bañarse cómodamente. A partir de 1963 sus veraneos fueron constantes en Alicante.

En 1961 participa en la exposición “Arte Actual” celebrada en Santillana del Mar, así como en la Sala Amadís y en la Galería Sur de Santander. Expone también en Canarias, donde como novedad muestra unas litografías realizadas en el taller de Dimitri Papegeorgius en Madrid.

Al año siguiente expone en la Galería Altamira de Gijón y participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, donde consigue la Medalla de Honor por su cuadro **Gran Mesa**. Merece ser destacada también su participación en la exposición “La Escuela de París”, celebrada en la Galería Carpentier en Francia. En 1963 expone en la Sala Santa Catalina del Ateneo de Madrid, así como en la Asociación Artística y Vizcaína y en el Círculo de la Amistad de Córdoba y al año siguiente en el Club de la Rábida de Sevilla, en Torremolinos y en la exposición Itinerante “XXV años de Arte español”.

Este año de 1963 supondrá una enorme desilusión en el pintor. Ante la muerte de Manuel Benedito, acaecida en junio, Pancho Cossío es propuesto por Enrique Lafuente Ferrari para ocupar la silla vacante como Académico. Al pintor le ilusiona ser académico y llega a prepararse el discurso de inauguración; pero el día de la elección fue derrotado, de modo notorio, por tener una supuesta vida escandalosa. En declaraciones a la prensa diría Cossío: “Yo no soy un pintor académico, sino revolucionario. Y si en un principio acepté mi entrada en la Academia de Bellas Artes fue porque me lo propusieron y casi me lo garantizaron³⁷⁷”.

Pero al año siguiente una novedad en su vida le hará olvidar este disgusto y le llenará del optimismo, propio de un niño. Por indicaciones de una amiga decide convertirse en empresario constructor; para ello, cambiándolos por cuadros, consigue unos terrenos en la Albufera. En ellos construye el edificio “Ulises”. Pero, a pesar de su ilusión y optimismo, a la empresa no le fue demasiado bien, viéndose obligado a pintar con gran profusión para pagar las deudas.

En los primeros meses de 1965 expone en el Club Pueblo de Madrid. Se trata de una exposición colectiva cuyo título es “Diez maestros actuales”; las obras de Cossío se exponen junto a las de Francisco Arias, José Caballero, Benjamín Palencia y Antonio

³⁷⁷ MADARIAGA DE LA CAMPA y DE LA HOZ: Op. Cit. pp. 88-89

Quirós, entre otros. Este mismo año viaja a Estados Unidos, al dedicársele una Sala especial en la Feria Mundial de Nueva York. Le gusta esta experiencia; Cossío había preparado con extremado cuidado las obras expuestas.

Mil novecientos sesenta y seis es un año de reconocimiento a nivel artístico: en la Exposición Nacional de Bellas Artes se le concede una sala de honor. Ese mismo año expone también en la Caja de Ahorros del Sureste de España y en la Galería Neblí de Madrid.

En 1967 participa en el “I Salón del Toro” celebrado en Soria; aprovecha esta ocasión para comentar que aunque no lo reflejó en sus pinturas el mundo de la tauromaquia siempre le resultó interesante.

Al año siguiente él es uno de los pintores que se muestran en la exposición conmemorativa “Un año en la galería Theo”.

Los últimos años en la vida de Pancho Cossío se caracterizan por su reclusión interior. Poco a poco abandona las tertulias; incluso su alejamiento del mundo es tan claro, que para desvincularse de él opta con frecuencia por apagar su audífono. Durante el último año de su vida expone por última vez en la Galería Fauna’s de Madrid y de nuevo en la Galería Theo en la exposición colectiva titulada “La Figura”. Ese mismo verano se le rinde una exposición homenaje en la Sala de la Caja de Ahorros del Sureste de España en La Albufera, donde se exhiben gouaches, collages y areniscas.

Nos adentramos en su último año de vida. Al comienzo de 1970 es ingresado en la Clínica Vistahermosa a causa de una dolencia respiratoria. Fallece el 15 de enero de 1970 a las cuatro y media de la mañana. Su cadáver es trasladado a Santander donde recibe sepultura el día 17 de enero y reposa en el Panteón de Hombres Ilustres.

“Fue Pancho Cossío vigoroso y melancólico como Ulises y le gustó también el mar y la aventura. Como el héroe griego, permaneció también insensible al canto de las sirenas para no apartarse de su camino que le conducía al arte³⁷⁸”.

3.5.4. HOMENAJES Y EXPOSICIONES PÓSTUMOS.

1970.- El día 8 de abril las Cajas de Ahorro Provincial de Alicante y la del Sureste de España inauguraban una exposición póstuma, con una conferencia de Ernesto Contreras.

1971.- En febrero se celebra la Exposición-homenaje celebrada en la Galería Sur de Santander. Se exponen un total de 22 obras.

³⁷⁸ MADARIAGA y DE LA HOZ: Op. Cit. pp. 103-104

En octubre-noviembre se celebra la Exposición antológica organizada por la Dirección General de Bellas Artes en el MEAC de Madrid. La muestra exhibe un total de 74 obras.

La Galería de Arte Huts de San Sebastián celebra en el mes de diciembre una exposición en la que se muestran 20 obras.

1972.- Exposición en marzo en la Galería Atenas de Zaragoza; se muestran 19 obras.

1973.- En el mes de marzo la Galería Biosca le tributa una exposición en la que se muestran 15 obras.

En julio la Galería Sur de Santander le dedica una exposición antológica con un total de 23 obras.

Publicación del libro de Gaya Nuño sobre Pancho Cossío.

1975.- La Galería Sur de Santander celebra en enero la exposición titulada “Pequeñas joyas para grandes museos”, en la que se muestra su obra **Brevas y limones**.

1976.- En enero, la Galería Sur de Santander vuelve a exponer “Pequeñas joyas para grandes museos”, en esta ocasión la obra es **Flores y brevas**.

1977.- El Ayuntamiento de Santander decide en acuerdo de 7 de julio concederle una renta mensual vitalicia a la hermana de Pancho Cossío por la donación de 22 cuadros de su hermano al Museo de Bellas Artes de Santander.

En la Galería Jorge Juan de Madrid se celebra una exposición con un total de 10 obras.

1981.- En el mes de agosto se celebra una exposición-homenaje en la sala de exposiciones del Banco de Santander, con un total de 30 obras.

1983.- La Galería de Arte Gavar le dedica en los meses de mayo y junio una exposición homenaje con un total de 24 obras.

1984.- Participa en la exposición “Cinco pintores cántabros” organizada en los meses de abril y mayo por el Consejo Municipal de Cultura del Excmo. Ayto. de Murcia, en la sala Contraparada 5.

El Centro Cultural de Conde-Duque de Madrid organiza la exposición colectiva “Treinta Artistas Españoles de la Escuela de París (1900-1950)” en la que se muestran cuatro óleos de Pancho Cossío.

Durante el mes de mayo, el MEAC organiza una exposición en el Museo de Bellas Artes de Asturias patrocinada por la Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Principado de Asturias. El título de la exposición es “De Casas a Miró, 29 maestros del arte español”. En esta ocasión se mostraban dos

óleos de Cossío, uno de ellos era **Dos mesas**, con el que había conseguido la primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1954.

En agosto la Galería Sur de Santander celebra la exposición “Artistas de la Vanguardia histórica”, en ella se muestran dos óleos de Cossío.

La Fundación Santillana celebra en noviembre-diciembre la exposición “Pancho Cossío” de óleos y grabados.

1986.- El Ayuntamiento de Santoña celebra en agosto-septiembre la exposición “Cossío, óleos y gouaches” en la que se muestran un total de 14 obras de diferentes etapas.

En octubre, el Banco Bilbao organiza en Madrid la exposición “Pancho Cossío y las Vanguardias”, se exhiben 58 obras de las primeras épocas de Cossío

El Centro Cultural del Conde Duque de Madrid organiza la segunda parte de esta magistral exposición, titulada “Pancho Cossío y la Posguerra (1942-1970)”, que muestra un total de 106 obras. Estas dos muestras suponen la mejor exposición antológica que se ha realizado sobre el pintor.

Publicación de los dos Libros Catálogos de las exposiciones anteriores, con textos de Calvo Serraller.

1987.- En junio-julio el Museo de Bellas Artes de Santander celebra una exposición con 36 óleos y 15 gouaches.

1988.- Se muestran 3 óleos en la exposición-homenaje a Manuel Raba celebrada en Comillas.

1989.- En febrero-marzo se muestran 13 obras en la Galería Juan Gris de Madrid.

El 20 de diciembre se inaugura la Exposición “El mundo de Pancho Cossío” en el Museo de Bellas Artes de Santander.

1990.- Publicación del libro de Ángel de la Hoz y Benito Madariaga: *Pancho Cossío. El artista y su obra*, que supone el estudio más completo y riguroso de la vida y obra del pintor cántabro.

Colocación de una placa en homenaje a Pancho Cossío en una casa de Cañadío, Santander, el 16 de enero de este año.

1994.- Exposición-homenaje al celebrarse el centenario del nacimiento del pintor, organizada en Madrid por la Fundación Mapfre Vida. Se expusieron un total de 80 obras, reproducidas en color en el libro catálogo editado para la ocasión, con textos de Pablo Jiménez y Fernando Huici.

Exposición de los fondos de Pancho Cossío en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santander.

Colocación de un busto del pintor en la Plaza de Pombo en Santander el 20 de septiembre.

1997.- Exposición en Caja Cantabria “Pancho Cossío y su mundo”, inaugurada el 18 de diciembre.

Publicación del libro de Ángel de la Hoz y Benito Madariaga *Pancho Cossío y su mundo*.

1998.- Conferencias impartidas por Benito Madariaga y Ángel de la Hoz el 14 y el 15 de enero respectivamente.

Conferencia impartida en Arte Santander por Ángel de la Hoz el 8 de agosto.

1999.- Exposición de “Pancho Cossío” en el Castillo de Maya, Pamplona, inaugurada el 25 de febrero.

2000.- Exposición “Pancho Cossío y su mundo” en la Sala de Caja Cantabria de Torrelavega.

Exposición “Pancho Cossío” en los Torreones de Cartes, organizada por el Gobierno de Cantabria, se inaugura el 11 de marzo

Exposición “Pancho Cossío y su mundo” en la Sala Bretón de El Astillero, Cantabria.

3.6. FRANCISCO ITURRINO (1864-1924)

*“Iturrino es, por una profunda paradoja,
el hombre del Norte que es el pintor más meridional.
Todo lo que no pintaron ni dibujaron los moros, lo
ha pintado este hombre,
aunque con mujeres del presente y mezclado a las
horas de hoy.”*

(Iturrino visto por R. Gómez de la Serna. En “La
Pintura Vasca”. Bilbao, 1909-1919)



3.6.1. NACIMIENTO Y PRIMEROS AÑOS (1864-1883)

Francisco Iturrino nace el 10 de septiembre de 1864 en la santanderina calle Cuesta de la Atalaya. Es hijo de Miguel Iturrino, natural de Motrico y de Joaquina González³⁷⁹, natural de Santander y nieto de José Iturrino y Antonia Aguirre –naturales de Motrico y Elgueta- y de Francisco González y Pascuala Cespón –de Santander y Pasajes respectivamente-. Tiene dos hermanas mayores –María y Fulgencia-; después de él nacerá su hermano Paulino. Fue bautizado al día siguiente de su nacimiento, es decir el 11 de septiembre de 1864, en la cripta de la catedral del Santo Cristo de Santander con el nombre de Francisco Nicolás Iturrino González. Sus padrinos fueron Francisco Sánchez y Josefa Abar.

Su padre era farero³⁸⁰ en la torre del camino del Alta y tres años después, en 1867, se trasladó con su familia a Castro Urdiales; en esta ocasión va a trabajar como jefe de los descargadores de mineral para Cosme Echevarría, industrial bilbaíno³⁸¹. Después de esta fecha la familia se muda de nuevo en 1872 a Bilbao al conseguir su padre el puesto de intendente de las minas de la familia Echevarrieta³⁸².

Parece ser que desde muy niño Iturrino dibujaba incansablemente, motivo por el que se encarga de orientarle y ayudarle su tío Elviro González, músico, poeta y pintor aficionado, quien de este modo se convierte en su primer maestro³⁸³; a partir de 1879 compagina las clases del tío con las de una academia de pintura. Alterna sus clases de pintura con los estudios de Bachillerato en el Colegio de los Agustinos de Bilbao, donde consigue su título en 1882.

³⁷⁹ Sobre el nombre de su madre Joaquín de la Puente habla de que en la documentación que él posee aparece alguna vez con el nombre de Josefa. Vid. PUENTE, Joaquín de la: *Iturrino, Carpetovetónico al por mayor*. En el Catálogo sobre Iturrino del Banco de Bilbao. 1976, np. 39

³⁸⁰ Atalayero o vigía según Joaquín de la Puente. Op. Cit. p. 39

³⁸¹ Este dato aparece en la Cronología del Catálogo de la Exposición Francisco Iturrino, organizada por la Fundación Social y Cultural Kutxa en 1996, p. 233

³⁸² Joaquín de la Puente sitúa la fecha del traslado a Bilbao un año más tarde, en 1873 (Op. Cit. p. 39). Sin embargo Kosme María de Barañano piensa que el traslado se produjo en 1872 (Vid. BARAÑANO, K.M.de y GONZÁLEZ DE DURANA, Javier: *Francisco Iturrino*. Obra gráfica Edit Gobierno Vasco, 1988, p. 7

³⁸³ PUENTE, Joaquín de la: Op. Cit. p. 40

3.6.2. LIJEJA, BRUSELAS Y PARÍS. LA VOCACIÓN DE PINTOR (1883-1900)

Miguel Iturrino, padre de nuestro artista, decidió enviar a su hijo a Lieja para que estudiara ingeniería. Esto ocurría en 1883. Supuso esta decisión un cambio sustancial en la vida de Francisco Iturrino, puesto que esta estancia hizo surgir en él el deseo de convertirse en pintor. Juan de la Encina, amigo vasco de Iturrino, habla del nacimiento de esta vocación a través de una anécdota. Al parecer fue una apuesta entre los estudiantes de la pensión en la que se hospedaba, empeñados en ver quién copiaba mejor un cuadro, lo que condujo a Francisco Iturrino a desear cambiar el rumbo de su futuro³⁸⁴.

Al año siguiente vuelve a España para pagar la cuota que le permitirá librarse de realizar el servicio militar, pero concluido este asunto regresa de nuevo a Bélgica totalmente decidido a continuar sus estudios plásticos y no de ingeniería como su familia creía. Parece ser que unos años después, en 1887, su padre conoce la noticia de que en todos estos años ni tan siquiera ha comenzado sus estudios de ingeniería, por lo que decide suprimir la ayuda económica que hasta ahora le permitía vivir; si es capaz de decidir por su cuenta que sea capaz también de alimentarse, estima su padre. Sin embargo es la madre de Francisco Iturrino quien se encarga de enviarle a escondidas dinero, hasta que, poco tiempo después, el padre cambia de parecer y siga protegiéndole económicamente hasta su muerte en 1909³⁸⁵.

En 1890 se traslada de Lieja a Bruselas. En la capital belga recibe clases de pintura en la Academia St. José-ten-Noode, donde conoce al pintor Evenopoel, que años más tarde realiza el famoso retrato *L'Espagnol a Paris*³⁸⁶. Este período en la vida de Iturrino resulta especialmente oscuro³⁸⁷; apenas aportan datos sus biógrafos y con frecuencia, como veremos también, relativo a su matrimonio y nacimiento del primer hijo, no se ponen de acuerdo en cuanto a fechas. En la que todos están de acuerdo es que en 1892 toma la decisión de dedicarse de un modo definitivo a la pintura³⁸⁸.

³⁸⁴ Artículo de Juan de la Encina, publicado en la revista España el 5 de junio de 1919, recogido en el Catálogo sobre Iturrino. Edit. Kutxa Fundación. p. 233

³⁸⁵ PUENTE, J. De la: Op. Cit. p. 41

³⁸⁶ Conocemos este dato a través de una carta de Evenopoel a Crespin de 1-VII-1899, pero sin duda debe estudiar en esta academia antes de 1892, pues en esta fecha Evenopoel se trasladó a París. Dato tomado de BARAÑANO, K.M.de y GONZÁLEZ DE DURANA, Javier: Op. Cit. p. 39.

³⁸⁷ PUENTE, J. De la: Op. Cit. p. 41

³⁸⁸ El dato proviene de Elie Faure en "L'Art Decoratif", 20-8-1912, recogido por BARAÑANO, K.M.de y GONZÁLEZ DE DURANA, Javier: Op. Cit. p. 39.

En 1894 contrae matrimonio civil con la joven Marie Josephine Delwit Schwartz. En 1906, presionado por su tío Prudencio, contrae matrimonio religioso en Córdoba. Al parecer, el padre de Iturrino no vio con buenos ojos esta unión por problemas de desigualdad social. Según Unamuno su padre “lo que nunca le perdonó (...) fue que le trajese de Bruselas una pobre muchacha de pueblo³⁸⁹”.

Al año siguiente se traslada a París y nace Elviro, su primer hijo, que muere poco tiempo después. También durante esta estancia en París expone en los salones de la Rose Croix³⁹⁰. Con su traslado a París en 1895 podemos considerar cerrada su etapa belga³⁹¹, a pesar de que años después regrese a este país e incluso permanezca por espacio de algún tiempo. De esta primera etapa podemos hablar de la enorme influencia que recibe de los primitivos flamencos, que a su llegada a París se completará con una influencia clara de Delacroix y especialmente de Cézanne.

En enero de 1898 vuelve a Bruselas donde nace su hijo Marcelo y realiza alguno más de sus constantes viajes. En esta ocasión se traslada por un tiempo a Ledesma, Salamanca, donde pinta **Las charras** y **Mujeres a caballo**. Según Vázquez Díaz³⁹² estuvo también en Sevilla, estudiando en la calle Socorro, aunque Joaquín de la Puente pone en entredicho la veracidad de este dato³⁹³.

La amistad con Henry Evenopel será de gran ayuda para Iturrino en París; él le lleva al taller de Gustave Moreau, donde en 1895 solía ir en alguna ocasión Matisse. Según Margarite Duthuit-Matisse será precisamente en el taller de Moreau donde conozca a Matisse en 1898³⁹⁴. Al año siguiente Evenopel pinta el retrato de Iturrino de pie en pleno Boulevard de Clichy, donde residía³⁹⁵, junto al Moulin Rouge, esquina a la rue Lepic. El título no puede ser más sugerente *El Español de París*; en el Montmartre del cambio de siglo eran varios los españoles que allí se encontraban: Picasso -que vivía prácticamente al lado de Iturrino, en el nº 130 del bv. de Clichy, Juan de Echevarría, el excéntrico Paco Durrio o su gran amigo, también cántabro, José Cabrero. Sin embargo se ve que Iturrino no pasaba desapercibido, por cuanto no le identifica como “un español”, sino como “el español”. Esta obra, que se expuso en 1900 en el Salón de la sociedad La Libre Esthétique, actualmente se encuentra en el Museo de Gante. Gustave Coquirot comparaba a Iturrino con un

³⁸⁹ Catálogo de la Exposición de Iturrino. Banco de Santander. Santander 1982

³⁹⁰ Publicado en la revista “España” el 5-6-1919, citado por BARAÑANO, K.M.de y GONZÁLEZ DE DURANA, Javier: Op. Cit. p. 39.

³⁹¹ BARAÑANO, K.M.de y GONZÁLEZ DE DURANA, Javier: Op. Cit. p. 8

³⁹² VÁZQUEZ DÍAZ, D.: *Francisco Iturrino*. En “ABC”, 20 de marzo de 1960

³⁹³ PUENTE, J. De la: Op. Cit. p. 41

³⁹⁴ BARAÑANO, K.M.de y GONZÁLEZ DE DURANA, Javier: Op. Cit. p. 40

³⁹⁵ Vivía en el nº 124 del Boulevard de Clichy.

monje de Zurbarán³⁹⁶. No será el único retrato en el que Iturrino sea el modelo; fue retratado, entre otros por Echevarría, Derain o Picasso.

3.6.3. ETAPA DE MADUREZ (1900-1919)

En 1900 comienza a exponer en las exposiciones que promueve Manuel Losada en Bilbao y en La Libre Esthetique de Bruselas. Pero será al año siguiente cuando encontremos la que sea, posiblemente hasta ese momento, la exposición más importante que realice, aunque también exponga ese año en el Salón de los Independientes y presente en la Societé Nationale des Beaux Arts de París el cuadro titulado **Mediant**. Nos estamos refiriendo a la exposición conjunta celebrada en la Galería Vollard del 24 de junio al 14 de julio; los pintores eran el joven Picasso -que en esta ocasión presentaba sesenta y cinco lienzos y una carpeta de dibujos, entre las que se encontraba el retrato de Iturrino, titulado *Hombre en azul*- e Iturrino, que mostraba treinta y seis cuadros³⁹⁷. La exposición era presentada por Gustave Coquiot, quien calificaba a Iturrino de “bárbaro, casi hostil, expresando sobre sus cuadros, libremente, lamentables aspectos humanos y lugares incultos³⁹⁸”. Para los dos pintores era la primera exposición importante en París, pero eso no impedirá que Iturrino abandone París sin clausurarse esta muestra. Parte, de nuevo, para Salamanca, para exponer más tarde en Bilbao, en la Exposición de Arte Moderno, donde se exhiben junto a tres obras de Picasso, las telas que habían viajado desde París con Iturrino. Entre las obras se encontraba el lienzo **Mujer con mantilla**³⁹⁹. A esta bella y moderna obra se asemejan otras obras posteriores de Picasso de mujeres con mantilla. En esta época es muy frecuente ver juntas obras de Picasso e Iturrino. El hermano de Gertrude Stein comentaba que vio las obras de estos dos pintores colgadas en las paredes de la tienda de Sagot en París y que él compró una acuarela de Iturrino⁴⁰⁰.

³⁹⁶ “C’est le portrait -aujourd’hui au Musée de Gand- de Francisco Iturrino, qui, par son allure physique, son ascétisme, rappelle tout à fait un moine de Zurbaran”, citado por PUENTE, J. de la: Op. Cit. p. 42

³⁹⁷ Estos datos son dados por BARAÑANO, K.M.de y GONZÁLEZ DE DURANA, Javier: Op. Cit. p. 10, sin embargo tanto Joaquín de la Puente (Op. Cit. p. 42), como en la cronología del Catálogo de la Exposición de Iturrino en la Fundación Kutxa el número de obras presentadas por Picasso es de setenta y cinco, suponemos, por lo tanto, que incluirán aquí los dibujos y los óleos.

³⁹⁸ *De Cubistes, Futuristes y Passéistes*, recogido y citado por BARAÑANO, K.M.de y GONZÁLEZ DE DURANA, Javier: Op. Cit. p. 10

³⁹⁹ BARAÑANO, K.M.de y GONZÁLEZ DE DURANA, Javier: Op. Cit. p. 13

⁴⁰⁰ Ibidem.

Iturrino frecuenta en estos momentos la amistad no solo de Picasso, sino de todos los fauves. No debemos olvidar que el estudio de Gustave Moreau, al que acudía Iturrino, era frecuentado además de por Matisse por Rouault, Marquet, Marquin, Camoin y Puy. No es de extrañar, por lo tanto, que a comienzos del nuevo siglo pinte Iturrino *Mujer con mantilla*, que tiene claras notas fauves⁴⁰¹. No debemos tampoco olvidar que, como bien señala Sarah Whitfield el fauvismo no fue un verdadero movimiento, con objetivos claros, como el cubismo, “sino un proceso espasmódico de experimentación con posibilidades que habían sido suscitadas por los pintores postimpresionistas⁴⁰²”.

Mil novecientos dos es un año fructífero a nivel de exposiciones. Participa en la exposición en La Libre Esthétique de Bruselas, en el Salón Nacional de Bellas Artes de París. Asimismo con Manuel Losada, Isidro Nonell, Ignacio Zuloaga y Pablo Picasso participa en una colectiva organizada en la Galería Berthe Weil de París. En el mes de junio de este mismo año realiza su segunda exposición individual en la Galería Vollard. Ese verano viaja a Andalucía; permanece un tiempo en Sevilla y en el cortijo de Miguel Mihura; después establece su estudio en Sevilla frente al de Zuloaga, en la calle Socorro, nº 7. A pesar de la cercanía de estudios, la diferencia plástica entre los dos artistas es muy notoria. E incluso como señala Zugazagoitia la visión que ambos dan de España es totalmente diferente: “Iturrino no eludió la boina y la abarca para caer en los zajones y el cordobés como cayó Zuloaga en la capa y la montera castellanas⁴⁰³”.

En julio de 1903 está con su familia en Bilbao, pero a finales del mes, según Joaquín de la Puente⁴⁰⁴ el día 28⁴⁰⁵, se traslada a París, a su domicilio en la rue La Rochefoucault 64, donde nace su hija Luisa. Iturrino, tal y como le describe Leopoldo Gutiérrez Abascal es un trabajador incansable. Pinta, pinta y pinta, y depura y mejora su estilo. Así habla del trabajo de Iturrino: “Desde hace cerca de un mes me reúno todas las noches con Iturrino y Cabrero en un Café de Montmartre. No sé de dónde le viene la fama de calavera a Iturrino ¡Un hombre que no piensa más que en trabajar y que tiene la obsesión del dinero! (...) Ha traído de Sevilla lo menos una docena de cuadros, casi todos grandes. ¡Si viera usted lo que ha avanzado en estos dos años!....⁴⁰⁶”.

⁴⁰¹ BARAÑANO, K.M.de y GONZÁLEZ DE DURANA, Javier: Op. Cit. p. 17-18

⁴⁰² WHITFIELD, Sarah: *Fauvismo*. En *Conceptos de Arte Moderno*. Alianza Editorial, Madrid 1986, pp.13-27

⁴⁰³ BARAÑANO, K.M.de y GONZÁLEZ DE DURANA, Javier: Op. Cit. p. 14

⁴⁰⁴ PUENTE, J. de la: Op. Cit. p. 44

⁴⁰⁵ Si bien Joaquín de la Puente habla del 28 de julio, Kosme María de Barañano (Op. Cit. p. 40) sin embargo habla del 28 de junio.

⁴⁰⁶ Referencia y cita dada por PUENTE, J. de la: Op. Cit. p. 44

Este año participa en la Tercera Exposición de Arte Moderno, en Bilbao, donde presenta doce cuadros de temas de toreros, toros y majas. La crítica es dispar⁴⁰⁷. Asimismo del 31 de octubre al seis de diciembre expone en el Salón d'Automne de París sus lienzos **Après la fête** y **Femmes à cheval**, que es reproducido en "Le Monde Illustré" de París el 7 de noviembre de 1903.

Al año siguiente realiza su primera visita a Córdoba. Pasa una temporada en la sierra, en el Cortijo "El Brillante", del que era propietario el torero "El Lagartijo", al que, según Barañano, fue presentado por el crítico Francisco Alcántara y Félix Chavarri, si bien Joaquín de la Puente indica que conoció a Alcántara por medio de Chavarri, precisamente en el Cortijo señalado⁴⁰⁸. Sea como fuere, lo cierto es que pinta incansablemente las sierras y campos cordobeses. Córdoba le entusiasmó de tal forma que entre 1904 y 1908 se traslada allí cuatro veces. Parece ser, según indicaba Marcelo, el hijo mayor de Iturrino, a Joaquín de la Puente lo primero que hacía al llegar era alquilar un caballo para alejarse de la ciudad.

Del mes de octubre de este mismo año existe una interesante carta dirigida a Iturrino por Leopoldo Gutiérrez Abascal a través de la que apreciamos que el pintor se ha trasladado de Córdoba a Salamanca y que ha visitado las Hurdes; asimismo por otros párrafos de la misma carta observamos que el padre de Iturrino no ve con buenos ojos el nacimiento de sus nietos sin que haya un matrimonio religioso, hecho que ocurrirá dos años más tarde por las presiones familiares que ya hemos mencionado.

"Querido Iturrino: (...) Yo sabía que habías estado en Salamanca. Unamuno me habló mucho de ti. También sabía que estás actualmente en un pueblo de la misma provincia. (...) Hace mucho tiempo que deseo ver eso de las Hurdes y las Batuecas y créeme que no me avengo sin trabajo, a no acompañarte. Deben ser esos lugares y esos montaraces muy interesantes, pero lo más interesante de las expediciones son los compañeros. (...) Bueno; y tu asunto capital y muy importante con tu padre, ¿cede, o todavía no quiere oír hablar de ello? Creo que, cuando menos, debieras obtener de tu padre que te pague un seguro de vida sobre tu cabeza a favor de tus hijos: de este modo, al menos les ponías a cubierto de la miseria en el caso de que tú faltaras⁴⁰⁹".

Como viene siendo habitual expone en "chez Vollard", este año lo hace del 14 al 20 de mayo y en octubre, mientras se encuentra

⁴⁰⁷ Será buena en *El Noticiero Bilbaíno* del 17-VII-1903 y negativa en *La Gaceta del Norte* del 29-VII de 1903 (Op. Cit. p. 40)

⁴⁰⁸ Vid. BARAÑANO, Kosme María de: Op. Cit. p. 41 y PUENTE, J. de la: Op. Cit. p. 45

⁴⁰⁹ Publicada esta carta de fecha 29 de octubre de 1903 en PUENTE, J. de la: Op. Cit. pp. 46-47

en Salamanca, en el Salón d'Automme en París. A este Salón presenta **Charras, Chevaliers regardente une course de taureaux y Coin de foire à Salamanque**.

En 1905 participa en la Cuarta Exposición de Arte Moderno en Bilbao con cuatro obras: **Feria de Salamanca, Retrato** y dos **Escenas andaluzas**, pero la prensa no ve con buenos ojos su obra⁴¹⁰. Participa también en La Libre Esthetique en Bruselas y presenta en el Club de Regatas de Bilbao una colección de aguafuertes. Expone en la Exposición Vasco Francesa de Bayona, al lado de Zuloaga, Guiard, Losada, Uranga, Asarta, Larroque y el escultor H. Basterra.

Este año nace en Sevilla Elvira, la segunda de sus hijas y la familia pasa una temporada en Motrico, el pueblo del padre del pintor. Iturrino fue siempre un hombre incapaz de permanecer por mucho tiempo en el mismo sitio; necesita viajar, viajar constantemente. Por eso en octubre y noviembre sabemos que está con toda su familia en Villavieja de Yestes (Salamanca) y desde allí hace excursiones a Las Hurdes y Las Batuecas, lugares que, como sabemos por la carta de Leopoldo Gutiérrez Abascal, deseaba conocer desde tiempo atrás. Es muy probable que a estas excursiones le acompañara Gutiérrez Abascal, puesto que sabemos que contempló las obras que pinta en Salamanca a través de una carta dirigida a Manuel Losada, en la que “Ante estos nuevos cuadros se siente uno en Sevilla tal como debe ser, no en la Sevilla literaria vista a través de los románticos franceses⁴¹¹”.

Volverá a presentarse al Salon d'Automme en París, con el lienzo **Herradero**.

Sin duda alguna la presión familiar y tal vez su estancia en Motrico hace que en 1906 contraiga matrimonio eclesiástico en Córdoba. Esta alegría para el padre fue la causante de que el pintor pudiese montar un taller precisamente en la casa paterna de Motrico.

Este año en el que se celebra en París la retrospectiva de Gauguin y que es un año de gran importancia para los fauves, se presenta Iturrino, como es habitual, al Salon de Automme de París; muestra **Arruzafa en Córdoba, Verbena, Le soir y Sous le bois**.

El 16 de febrero de 1907 se inaugura una exposición individual de Iturrino en la Galería Vollard, pero, como se ha hecho en alguna otra ocasión, no cumple sus obligaciones como expositor y

⁴¹⁰ En *El noticiero Bilbaíno*, de 25-5-1905 se publica una crítica negativa, firmada por T. Larrea. En el Catálogo de la Exposición de Iturrino de la Fundación Kutxa aparece el siguiente comentario firmado por “Un aficionado”, publicado en *El Nervión* el 6-6-1905: “un artista de cuerpo entero, que ha imaginado una pintura tan brillante, tan apartada de las retinas vulgares como lejana y difícil”, un artista “que sigue su camino completamente abstraído en sus ideas cuando, para contentar a esta masa, pudiera muy bien hacerlo con presentar alguna obra de su anterior período, que él llama “el malo”.

⁴¹¹ Publicada en el Catálogo de Iturrino de la Fundación Kutxa, p. 237

abandona París, para trasladarse a Salamanca, donde le recibe Miguel de Unamuno, que ha dejado escrito un interesante retrato literario del pintor⁴¹². Alquila casa en Ledesma, para trasladarse después a Villavieja de Yestes. Este año dona cinco aguafuertes al Museo Provincial de Córdoba⁴¹³.

Al año siguiente vuelve a viajar de un modo constante. Reside y pinta tanto en Córdoba y Sevilla, ciudad a la que se traslada con Matisse, según se recoge en el periódico “El Nervión⁴¹⁴”, como en Motrico y París. Es precisamente en Motrico donde nace su hijo Miguel⁴¹⁵.

El año siguiente no fue bueno a nivel personal, ya que el artista pierde a su padre -muerto el 23 de marzo- y a su pequeño hijo Miguel⁴¹⁶ -que morirá en mayo a causa de una meningitis-. De Sevilla parte para París y desde la capital francesa, a finales de año, vuelve a Bilbao.

En 1910 nace su hija Elena. Participa en las reuniones preparatorias, encaminadas a la fundación del Círculo de Bellas Artes y Ateneo de Bilbao, llegando a formar parte de la comisión de pintura. Expone también en la Sexta Exposición de Arte Moderno de Bilbao, en la que muestra doce obras⁴¹⁷.

A mediados de noviembre está en Sevilla con Matisse, allí permanecen aproximadamente hasta enero. Visitan también Córdoba

⁴¹² UNAMUNO, M.: Obras completas. Edit. Aguilar, pp. 1256-58

⁴¹³ En un oficio de 21 de agosto de 1907 el Vicepresidente de la Comisión Provincial de Córdoba le agradece a Iturrino esta donación “de pintura (sic) de cinco notables aguafuertes cuyas obras llaman mucho la atención en el extranjero”. Vid: PUENTE, J. de la: Op. Cit. p. 48

⁴¹⁴ El 20 de diciembre de 1908. De esa misma fecha en el catálogo de la Exposición sobre Iturrino en la Fundación Kutxa encontramos el siguiente comentario de Juan de la Encina (p. 237) relativo a las obras pintadas durante la estancia de Iturrino en Córdoba: “En esta serie de pinturas cantan sinfónicamente los tonos frescos de las faldas, corpiños, mantones, y mantillas de las muchachas. Verdes brillantes, verdes musgo, ardientes púrpuras, rosas fuertes, amarillos opulentos, azules cristalinos como de esmalte, sombras violáceas con casi potencialidad de colores enteros: todos esos ricos colores están más bien yuxtapuestos que fundidos, lo que produce una sensación como de mosaico, es decir alegre, transparente, musical. Para conseguir este efecto ha sacrificado la perspectiva y descuidado el modelado, en cuanto al dibujo, es tan sumario que sólo tienen las figuras el suficiente para soportar el color”.

⁴¹⁵ Tal y como recoge PUENTE, J. de la: Op. Cit. p. 48

⁴¹⁶ Joaquín de la Puente dice que Miguel muere en 1910. También afirma que Iturrino se encuentra en Sevilla con Matisse en 1909 y no en 1908, como recoge Kosme María de Barañano y también aparece en el Catálogo de Iturrino en la Fundación Kutxa.

⁴¹⁷ En la cronología que aporta Kosme María de Barañano, posiblemente siguiendo lo que dice Joaquín de la Puente, son nueve los aguafuertes expuestos: seis en colores y tres en blanco y negro. Sin embargo en la cronología del Catálogo de la Fundación Kutxa, partiendo del artículo *Exposición de Arte Moderno*, aparecido en “El Liberal” el 21 de octubre de 1910, da como obras expuestas el número de doce, si bien solamente cita los títulos de los nueve aguafuertes, los mismos que nombra Barañano.

y Granada. En septiembre del año siguiente expone, de nuevo, en la Galería de Vollard, y en el Salón d'Automme le dedican una sala especial, en la que se muestran veintiocho cuadros suyos. Las obras expuestas⁴¹⁸ fueron: **En attendant la barque, Seville; Le pasaje des cigariéres, Seville; La chanteuse gitaine, Seville; La promenade, Cordove; Le bain, Cordove; Dans la sierra, Cordove; Femmes nues à l'Alberca, Cordove; Jeune fille sevillane; Les quatre gitanes; La reencontré, Cordove; Dans le patio, Seville; Baigneuse dans la mer; Le déjeuner des gitanes; Femme à l'éventail; Réunion de femmes, Seville; Dimanche à Seville; Gitanes à Seville; Dans les jardins de Cordove; Dans les jardins de Cordove; Fêtes champêtres à Cordove; Le bain, Seville; L'escarpolette, Maison de Polate à Seville; Le déjeuner sur l'herbe; La promenade, Seville; La danseuse, Seville; L'escarpolette à La Cartuja, Seville; y Causeries de femmes, Bilbao.** Resulta curioso ver cómo esta exposición produjo las más dispares reacciones, pues, mientras que para Apollinaire los cuadros de Iturrino “pintados en tonos claros (...) son sin duda lo más luminoso de la pintura española. Sus bañistas, sus cigarreras, sus gitanas, sus bailarinas tendrán éxito⁴¹⁹”, para Francisco Melgar, corresponsal de “La Gaceta del Norte” en París, los lienzos de Iturrino “que acusan una deplorable laboriosidad y calumnian a la tierra de María Santísima, confundiéndola con los anémicos paisajes polares, sin calor. Prescindiendo de otras consideraciones que es más caritativo omitir, esta colección se recomienda a la reprobación de las personas decentes por el abuso que en ella han, no del desnudo, sino del desvestido, que es muy diferente de aquel⁴²⁰”.

Realiza este año con Matisse un nuevo viaje a Sevilla, desde donde se trasladan a Túnez, buscando el orientalismo y la luz del norte de África; a ellos se unirán el pintor Charles Camoin y el canadiense James Wilson Morrice⁴²¹. De Tánger se trasladará a Marruecos, para permanecer después un tiempo en Salamanca.

Resultado de este viaje son unos hermosos bodegones pintados en Sevilla por Matisse, idénticos temáticamente e otros de Iturrino, que se encuentran en una colección particular.

Sobre las relación de Iturrino con Matisse y Picasso en estos años, Kosme María de Barañano comenta que ambos “supieron mirar bien la “pintura mental” de Iturrino⁴²², pero que, sin embargo, al

⁴¹⁸ Según referencia de Barañano (p. 42)

⁴¹⁹ Publicado en *L'Intransigeant* el 12 de octubre de 1911

⁴²⁰ Publicado el 21 de octubre de 1911 y reproducido en el Catálogo de la Kutxa (n.p. 239).

⁴²¹ Como comentaremos en el estudio de su obra este deseo por conocer el norte de África, tratando de aprehender su luz, color y peculiaridades venía siendo una constante desde el siglo anterior entre los artistas europeos, incluso la apreciaremos en otros artistas objeto del estudio en esta Tesis, como es el caso de Ricardo Bernardo.

⁴²² BARAÑANO, K.M.: Op. Cit. p.20

morir éste le ignoraron hasta el punto de parecer que no le habían conocido, de hecho no se encuentra referencia alguna en los escritos o entrevistas de los dos pintores. De la relación con Iturrino quedan los lienzos pintados por Matisse y Picasso.

El año siguiente, 1913, no es bueno a nivel personal. Su esposa comienza a mostrar síntomas de desequilibrio mental, por lo que es ingresada en el Hospital Psiquiátrico de Santa Águeda de Mondragón. Iturrino permanece un tiempo en la finca “La Concepción”, propiedad de la familia Echevarrieta-Echevarría de la Lana en Málaga. Es en 1914 cuando le retrata André Derain al óleo y Matisse haga su retrato al aguafuerte. Participa este año en la exposición “Homenaje a Darío de Regoyos”, que había fallecido el año anterior, organizado en La Libre Esthétique de Bruselas y es invitado a participar en la Exposición Franco-Española de Bayona que se celebró en agosto-septiembre, pero el estallido de la guerra mundial impide que se lleve a cabo esta muestra. La guerra obliga a Iturrino, como a tantos otros artistas, a abandonar París y trasladarse a España. Del 16 de agosto al 15 de septiembre expone un total de veinticinco cuadros en la Asociación de Artistas Vascos de Bilbao; la mayoría de las obras son de Málaga y Tánger, tal como lo atestiguan los títulos de los mismos: **Mora acostada; Moritos; Grupo de moras; Una parte del Zoco; Concierto moruno; Zoco de Tánger; Dos moras; Paisaje de Málaga; Jardín de Málaga; Gitanilla**. Viaja a Barcelona, donde expone en la Galerías Layetanas por primera vez. De nuevo se traslada a pintar a Málaga al año siguiente, invitado por sus amigos los Echetarrieta-Echevarría. También permanece un tiempo en Madrid, donde muestra por primera vez su obra en la exposición colectiva, organizada en el mes de noviembre en el Palacio del Retiro por la Asociación de Artistas Vascos. En esta ocasión Iturrino presentaba 30 óleos y 25 aguafuertes⁴²³. Un mes más tarde, en diciembre, también con la Asociación de Artistas Vascos forma parte de la exposición colectiva que se desarrolla en las galerías Layetanas. Presentaba Iturrino 16 óleos y 20 aguafuertes.

Asimismo en las Galerías Layetanas expone de nuevo, si bien en una muestra colectiva, al año siguiente, en 1917 y también la Asociación de Artistas Vascos le organiza una exposición individual en el mes de agosto. En julio de este mismo año aparece publicada en la revista “Vell y nou”⁴²⁴ una fotografía de Iturrino en Barcelona, al lado de Picasso y Maeztu. Expone por tercera vez en enero del año siguiente en las Galerías Layetanas de Barcelona; en primavera lo hará en la muestra colectiva “Arts i els Artistes”, en esta ocasión cuelga dos obras. Se traslada a Madrid, donde vive en el número 3

⁴²³ Este dato se recoge así en el Catálogo de la Exposición de Iturrino en la Fundación Kutxa (p. 239), donde además se referencia este dato a través del periódico “Euskadi” de 3-XI-1916. Sin embargo Barañano afirma que la exposición se produjo en 1917 (p. 43), y lo mismo comenta de la Puente (p.50)

⁴²⁴ El 15-VII-1917

de la calle Lope de Rueda, y establece su estudio más tarde en el nº 140 de la Calle de Alcalá. En Madrid frecuenta el mundo de las tertulias, especialmente la del Café de Pombo, liderada por Ramón Gómez de la Serna y la del Café El Gato Negro, bajo la supervisión del bilbaíno José María Soltura. Fruto de la asistencia a la tertulia de Pombo será el interesante retrato del pintor hecho por Ramón Gómez de la Serna, en su libro “Pombo”⁴²⁵. De este año es el interesante **retrato de Juan Bayo**, que se expone al año siguiente en la exhibición de obras de Iturrino en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, que se llevó a cabo en el piso bajo del Palacio de Villahermosa, frente al hotel Palace. José Francés se preocupó de recoger esta exposición en la prensa del momento⁴²⁶, donde encontramos comentarios como estos: “el arte de Iturrino tiene el valor fundamental y consolador de su alegría, de su embriaguez más bien, colorista. Se le perdona el desdibujo de las figuras, la repetición de los asuntos, la impaciencia de llenar metros de tela, por ese regocijo sensual, acogedor, contagiosos, que expande su pintura”. Sin embargo esta exposición, a pesar de ser muy visitada, no fue comprendida del todo por el público, como muy bien comentará el pintor Vázquez Díaz⁴²⁷.

Participa este mismo año en la Exposición Hispano-francesa de Zaragoza, celebrada en el mes de junio en el Círculo Mercantil, y en agosto-septiembre en la exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao, que se mostró en las Escuelas de Albia; en esta ocasión disponía de una sala especial. La Comisión organizadora de esta muestra compró cuatro aguafuertes, con destino al Museo de Bellas Artes de Bilbao. Se exhibe su obra, junto a la de Antonio de Gueza y Julián de Tella en la Nyakoustonst Gallerie de Estocolmo.

Es también este año cuando Juan de Echevarría realiza el **Retrato de Iturrino**⁴²⁸. Se ocupan de su obra tanto Ramón Gómez de la Serna en su libro *La Pintura Vasca*⁴²⁹, como Juan de la Encina en *La trama del arte vasco*⁴³⁰.

⁴²⁵ Publicado en Madrid ese mismo año de 1918

⁴²⁶ Encontramos referencias suyas tanto en “La Esfera”, en el nº 295 de 23 de agosto como en “El Año Artístico” (pp. 210-214)

⁴²⁷ “En 1919 -escribe el gran pintor andaluz- celebró una gran exposición en la antigua sala del Círculo de Bellas Artes, esquina a la plaza de Neptuno, exposición que, aunque muy comentada, no fue del todo comprendida”. Recogido por PUENTE, J. de la: Op. Cit. p. 51

⁴²⁸ Esta obra actualmente se puede contemplar en el MNCARS de Madrid.

⁴²⁹ Publicado en Bilbao, 1919

⁴³⁰ Publicado en Bilbao, 1919

3.6.4. ÚLTIMOS AÑOS (1920-1924)

Nos adentramos en el último período en la vida de Francisco de Iturrino, hallamos a un hombre aquejado de constantes problemas físicos, que mermarán su capacidad creadora y que le impedirán algo a lo que estaba tan acostumbrado hasta ahora, a sus constantes viajes y a una vida de auténtico trotamundos; si bien tampoco podemos hablar de que permaneciera en un único lugar.

En 1920 comienzan a manifestarse los primeros síntomas de gangrena en una de sus piernas, problema por el que habrá de ser intervenido en su propio domicilio, en la calle Torrijos, actualmente Conde de Peñalver, nº 28, donde vive en el piso de al lado de su hermano Paulino Iturrino, aunque continúa con su estudio de la Calle Alcalá; a pesar de sus problemas físicos expone en la muestra colectiva de Artistas Vascos en la Galería Barbazanges de París.

Pero los problemas con su pierna no se solucionan con la intervención, sino que continúan, de tal forma que tiene que volver a ser intervenido; esta segunda vez la operación se lleva a cabo en Barcelona y le supuso la amputación de la pierna. Participan en la exposición de la Asociación de Artistas Vascos en el Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza, celebrada durante el mes de mayo.

En 1922, vuelve a sufrir alguna nueva intervención quirúrgica. Su situación económica no es nada envidiable; sus amigos se ocupan de ayudarlo. Es Elie Faure quien organiza una exposición-homenaje en la Galería Rosenberg de París. Se exponen diecinueve cuadros de Iturrino y se subastan los de sus amigos Picasso, Bonnard, Dufy, Derain, Matisse, Signac, Vlaminck y Pichot entre otros. A través del epistolario mantenido con sus hijos y con su amigo, el cántabro José Cabrero conocemos su sufrimiento y su agradecimiento por la ayuda recibida de Elie Faure y sus amigos. A su hijo Marcelo le dirá en una de sus estancias en el hospital: “Ya ves, ahora si no fuese por el dinero, podrías estar a mi lado y lo llevaría de otro modo, porque es muy triste la vida que llevo y lo que pienso. Picasso viene a visitarme constantemente y va a hacer un retrato mío en esta cama de hospital, y con esta camisa ordinaria que nos dan, dice que tengo mucho carácter. Los días se me hacen larguísimos, y las noches; todo aquí son ruidos, resuenan y a cual más desagradable.”⁴³¹

Respecto a la ayuda de Faure y sus amigos le escribe a Cabrero: “Así como la suerte me ha deparado una cruel enfermedad, así la Providencia ha venido en mi ayuda con el nombre de Elie Faure y los amigos franceses a quienes estoy reconociéndísimo, y figúrate lo que es decir esta palabra. Han hecho por mí ni lo soñado,

⁴³¹ Carta a su hijo Marcelo de fecha lunes 5 de 1922, citada por Puente, J. De la. Op. Cit. p. 53

que hasta el mismo Faure está extrañado. Con el resultado de esta exposición podré vivir dos años o más sin cuidados, y tener para vivir y, sobre todo, para poder con el dinero trabajar que es la mayor satisfacción que cabe⁴³²”.

Pero a pesar de todo, el no poder trabajar, la ausencia de sus hijos y los problemas económicos ensombrecen su alma, tal y como le cuenta a su hijo:

“Si para cuando recibas esta carta no os hubiese enviado ese dinero, me escribes para saberlo y escribirle yo, o enviártelo desde aquí con un cheque, como pienso que mucha prisa, precisamente, no os corre. Y te advierto Marcelo, y se lo dices a las niñas, que en adelante yo les enviaré sin pedírmelo, porque me pongo triste cuando me pedís; que quisiera daros el doble, pero tenéis que considerar que por mi suerte, o por lo ingrata que es mi carrera, puedo quedarme sin dinero, que ya he estado en ese caso y es muy triste; que ya voy para viejo, y el día que me falte no tengo a quien recurrir como hasta ahora; que ha hecho falta esta desgracia tan grande para tener algo de dinero y verme a cubierto durante un par de años o más. (...), así que tenemos que llevar las cosas como vienen y ahora que tú, trabajando, puedes ayudar también un poco a las niñas, tus hermanas; que hay que mirar por ellas, tú también un poco como yo; que hay que seguir el destino⁴³³”.

Después de una de las intervenciones quirúrgicas Iturrino se queja a su amigo Cabrero de no poder pintar. “Yo me pongo triste contemplando las obras de pintores que, a pesar de que las conozco, yo casi me comparo y me creo capaz de ser uno de tantos, pero pensando en la desgracia que he sufrido que me ha privado de pintar, que es lo único que me interesa en la vida, cada día me gusta más la pintura y aún no puedo, porque no estoy bien del todo, hasta que no pueda dejar las muletas, que será para fines de la semana⁴³⁴”.

Tras la intervención se traslada a vivir al sur de Francia, buscando un clima más suave y propicio para sus dolencias; primero encuentra una vivienda en Niza y después, gracias a la ayuda de su amigo Matisse, en Cagnes-sur-Mer. Así se lo comunica a sus hijas: “Mis queridas hijas: por fin he encontrado lo que deseaba; un pueblecito cerca de Niza y un cuarto con dos ventanas que da el sol todo el día, donde podré hacer una vida de reposo. Teniendo todo sin necesidad de salir; así ya he empezado a trabajar y es lo único que me hace pasar el día y me parece corto cuando estoy rodeado de mis

⁴³² Carta a José Cabrero de 10 de marzo de 1922, citada por Puente, J. De la: Op. Cit. p. 54

⁴³³ Carta a su hijo Marcelo de 2 de abril de 1922, citada por PUENTE, J. De la: Op. Cit. p. 56

⁴³⁴ Carta a José Cabrero de 22 de abril de 1922, citada por PUENTE, J. De la: Op. Cit. p. 57

chismes de pintar. He tenido suerte de encontrar este rincón aislado y completamente solo gracias al amigo pintor Matisse que, a su vez, me ha presentado a otros dos amigos que me proporcionarán lo que me haga falta.”⁴³⁵

Este mismo año participa en la exposición de Bellas Artes del Tercer Congreso de Estudios Vascos celebrado en Guernica (Vizcaya), durante el mes septiembre. Asimismo en 1922 es retratado por el pintor belga Henri Anspach.

En 1923 sigue residiendo en Cagnes-sur Mer, aunque realiza algún viaje a París y a Chassant a casa de Ridon. Es este mismo año cuando Ramón Gómez de la Serna habla de la obra de Iturrino en su libro *La sagrada cripta de Pombo*. Pero a través de su epistolario descubrimos el sufrimiento físico y moral de su último año de vida. Los dolores son tan fuertes que constantemente reclama de sus hijos el envío de la droga que le alivie. “Ahora -le escribirá a su hija Mari-viene la parte dolorosa; aunque los dolores han disminuido, algo influye el buen clima, sin embargo no puedo pasarme sin el pantopon. Me es necesario en momentos dados, debido a una larga costumbre y que algunas veces los dolores sin ningún motivo se acentúan y con esa pequeña dosis, que es muy mínima, puedo calmarme e ir tirando. Así, no dejes por ningún motivo de mandarme a vuelta de correo una caja⁴³⁶.”

Tres meses más tarde escribe a Cabrero hablándole de sus planes de trabajo para ese año, elogia y agradece su amistad desinteresada.

“Esta vez con tu carta me tocaste como se suele decir la fibra sensible. Otras veces lo había sentido porque observaba que siempre eras tú el que se acordaba de escribirme y me hacía sentir un agradecimiento verdadero, pero en esta tu carta siento algo más y es que al fin he notado que eres el único que me escribe con verdadera intimidad y gran cariño y en eso eres el único y el primero. Si alguno me escribe es contestando a mis cartas, y no todos; y siempre con algún motivo, de lo contrario creo que hasta se olvidarían de mí como a veces siento y noto que estoy bastante olvidado. (...) sólo tú me escribes y te interesas en mi vida y conozco lo mucho que eso se graba en mi sentimiento. (...) Entre uno de mis primeros proyectos tengo una excelente noticia que darté, y es que tengo la mejor sala de Exposición de Bruselas a mi disposición para el mes de octubre, donde haré una Exposición de aguas fuertes y quizás de pintura, pero con sólo una exposición de mis aguas fuertes será un éxito grande y, quizás, gane bastante dinero. (...) El mes de mayo vuelo a París, y llevaré pintura muy distinta de lo que

⁴³⁵ Carta dirigida a sus hijas de 28 de diciembre de 1922, citada por PUENTE, J. De la: Op. Cit. p. 59

⁴³⁶ Carta a su hija Mari, de 3 de enero de 1923, citada en PUENTE, J. De la: Op. Cit. p. 60

había hecho hasta ahora; pues, con motivo del estado en que he quedado y mi enfermedad, ejecuto cuadros pequeños (...) y con mis condiciones de colorista, mis paisajes gustarán y ¿quién sabe si ahora venderé más? Hago paisajes con figuras vestidas, por un regular jardines...⁴³⁷“.

Pero tan solo unos meses después en otra carta dirigida a Cabrero encontramos a un Iturrino cansado, deprimido y enfermo; su carta, en la que le solicita de nuevo la medicina que alivie en algo su dolor, es triste y evidencia a un hombre acabado, que no se reconoce a sí mismo.

“Quisiera que me hicieses un favor que te lo agradecería mucho y es que me envíases una cajita de doce ampollas de Pantopon Roche, cambiando la cajita por otra y quitando las etiquetas; ya sé que es darte en qué pensar, pero tú puedes mandarlo hacer y enviarlo como muestra sin valor por el correo, por supuesto sin certificar. (...) Yo sigo lo mismo soportando la vida y ya no me acuerdo de cómo fui, mi vida es triste y creo que soy otro.

Lo poco que he pintado y en pequeño, a pesar de las cualidades de acabado y luminoso, tampoco soy el mismo; así es que por ese lado también voy acabando mi vida de artista.⁴³⁸”

Al año siguiente realiza la exposición de aguafuertes en Bruselas, se inaugura el 11 de abril en la Galería Giroux; pero su salud cada vez se encuentra más deteriorada, hasta que el 21 de junio de 1924 muere a las tres del mediodía en presencia de sus dos hijas mayores. Son pocos los amigos a los que se les comunica la pérdida; tres días más tarde aparece una emotiva nota necrológica firmada por Estanislao María de Aguirre⁴³⁹.

3.6.5. HOMENAJES Y EXPOSICIONES PÓSTUMAS

1926.- Exposición-homenaje patrocinada por la Junta de Cultura Vasca y el Museo de Bellas Artes de Bilbao, llevada a cabo en las salas del Museo de Arte Moderno. Se exhibieron entre óleos, aguafuertes y dibujos más de doscientas obras, de las cuales La Diputación Vizcaína adquirió ocho para el Museo. Se inauguró la exposición el día 15 de abril con una conferencia a cargo de Elie Faure sobre la vida y obra del pintor fallecido.

⁴³⁷ Carta a José Cabrero de 20 de marzo de 1923, citada en PUENTE, J. De la: Op. Cit. p. 62-63

⁴³⁸ Carta dirigida a Cabrero el 16 de agosto de 1923, citada por PUENTE, J. De la: Op. Cit. p. 64

⁴³⁹ Publicada en el diario bilbaíno “Excelsior” el 24 de junio de 1923.

- 1927.-** Joaquín Zugazagoitia imparte una conferencia sobre el pintor el 25 de junio en el Ateneo de Santander.
- 1928.-** En julio se exponen dos paisajes de Iturrino en la Exposición de Arte Vasco que se lleva a cabo en el Gran Casino de San Sebastián.
- 1934.-** Exposición Colectiva de la Asociación de Artistas Vascos de Bilbao en la que se muestran tres obras de Iturrino (**Zambra gitana, Paisaje y Aldeanas**).
- 1939.-** Del 22 de mayo al 10 de junio se muestran dos obras de Iturrino en la Exposición de Arte Vasco organizada en París por la Ligue Internationale des Amis des Basques.
- 1947.-** Se muestran cuatro obras de Iturrino en la exposición Arte Español Contemporáneo en Buenos Aires.
- 1948.-** En la Galería Biosca de Madrid se celebra la IV Exposición Antológica de “La Academia Breve de la Crítica de Arte”. Eugenio D’Ors escribe el prólogo en el que cita a Iturrino.
- 1951.-** El 12 de octubre se inaugura en el Museo de Arte Moderno la 1ª Bienal Hispanoamericana de Arte.
- 1952.-** En enero se publica el libro *Primera Bienal hispanoamericana de Arte* de Luis Felipe Vivanco, en el que realiza un profundo estudio y se cita a Iturrino.
- 1954.-** En diciembre se inaugura en el Círculo de Bellas Artes de Madrid la Exposición Colectiva “Seis Pintores Montañeses”, con obras de María Blanchard, Iturrino, Riancho, Solana, Cossío y Quirós.
- 1958.-** En abril se inaugura una Exposición sobre Iturrino en la Sala Toison de Madrid.
- 1964.-** En los meses de noviembre y diciembre el Instituto de Cultura Hispánica le tributa una exposición en Madrid.
- 1967.-** La Galería Theo de Madrid celebra una exposición colectiva bajo el título de “El árbol en la pintura” con obras de Vázquez Díaz, Echevarría, Riancho e Iturrino entre otros. El texto del Catálogo corre a cargo de Joaquín de la Puente.
- 1968.-** La Galería Biosca de Madrid celebra en febrero la exposición “Maestros del Impresionismo español” con obras de Baroja, Beruete, Echevarría, Iturrino, Mir, Nonell, Riancho y Solana entre otros.
- 1976.-** El Banco de Bilbao tributa una exposición que se exhibe en Bilbao y Madrid. El texto del catálogo corrió a cargo de Enrique Lafuente Ferrari y Joaquín de la Puente.
- 1979.-** En mayo y junio la sala de exposiciones del Banco Bilbao celebra en Madrid la exposición “Adelantados de la

modernidad”, con obras de Sorolla, Iturrino, María Blanchard, Solana, Gris, etc.

1982.- Exposición-homenaje a Iturrino, celebrada por el Banco de Santander en Santander.

En julio-agosto se celebra en el Palacio Iturbide de México la exposición “La pintura vasca, precursores y generación intermedia 1900-1936”, en la que se exhiben tres obras de Iturrino.

1984.- El 26 de abril de 1984 se celebra en el Palacio San Esteban de Murcia la exposición “Cinco Pintores cántabros”, con obras de Iturrino, Solana, Cossío, Riancho y María Blanchard.

1986.- Se exhiben cuatro obras de Iturrino en la exposición colectiva “La Asociación de Artistas Vascos”, celebrada en los meses de enero-febrero en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

1988.- Exposición “Francisco Iturrino, Lan Grafikoa- Obra Gráfica”, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Publicación del libro *Francisco Iturrino. Obra Gráfica*, que contiene la catalogación razonada de la obra gráfica de Iturrino. Los autores del libro son: Kosme María de Barañano y Javier González de Durana.

1989.- El Museo de Bellas Artes de Santander le tributa una exposición individual.

1990.- La Galería Buades de Madrid realiza la exposición “El pintor Francisco Iturrino” con un interesante catálogo, con texto de Kosme María de Barañano y Juan Manuel Bonet.

1993.- La sala Casa del Monte de Madrid realiza una exposición titulada “Siete pintores españoles de la Escuela de París” en los meses de octubre y noviembre. De Iturrino se exponen un total de trece obras.

En la Sala Bancaixa de Valencia se celebra la exposición “Francisco Iturrino-Santiago Rusiñol. Jardines de España”. El catálogo tiene textos de Petra Joos, Kosme María de Barañano y Francesc Fontbona.

1994.- La Galería Espel de Madrid celebra la exposición “El pintor Iturrino-Exposición de una colección privada”.

1996.- Exposición “Francisco Iturrino”, con dibujos, aguafuertes, planchas y óleos en las Salas Garibai-Kutxa, con un interesante catálogo con textos de Fernando Spagnolo de la Torre, Iñaki Moreno Ruiz de Eguino, Petra Joos, Kosme María de Barañano, Juan Manuel Bonet, y Javier González de Durana.

2003.- Muestra retrospectiva de 28 obras, celebrada en la Sala de Exposiciones de Caja Navarra, en el Centro Cultural Castillo de Maya de Pamplona.

3.7. SANTIAGO ONTAÑÓN (1903-1989)

“A Santiago Ontañón se le quiere fulminantemente desde el primer día en que se le conoce. Yo lo conocí ya un poco tarde a la vuelta de sus extraordinarios años en París. ¡Qué veloz su manera de envolverle a uno con su simpatía y su gracia! Animador irresistible, tanto hablando como cantando con profundidad y temblor los cantos populares de su verde y marinera Cantabria. Nuestra imparable amistad se ensanchó sobre todo durante los años de la guerra civil, en la Alianza de Intelectuales Antifascistas...”

(Rafael Alberti, Fragmento del Prólogo del libro *Unos pocos amigos verdaderos*)



Santiago Ontañón es el único de los artistas de la presente Tesis Doctoral al que tuve la enorme suerte de conocer un año antes de su muerte, acaecida el 27 de Agosto de 1989. Me impresionó la extraordinaria humanidad de este hombre, deprimido por su postración en una silla de ruedas, que le impedía disfrutar de la vida y la amistad, como había hecho siempre.

Un año antes de su muerte, pudo ver publicadas sus memorias, aunque a él no le gustaba emplear este término. Se trata del libro *Unos pocos amigos verdaderos*, en el que el escritor José María Moreiro redactó los recuerdos lúcidos de una vida por la que desfilaron las más conocidas personalidades artísticas españolas y mundiales de este siglo. Estas Memorias fueron redactadas a partir de veinticuatro horas de conversaciones con Ontañón recogidas en otras tantas cintas de cassette que conserva la familia del escenógrafo y pintor⁴⁴⁰.

En el libro quedan perfectamente recogidos los ambientes de Santander, París y el Madrid del 27, dejando un espacio mucho más breve para la Guerra Civil y su exilio por tierras americanas.

3.7.1. SUS PRIMEROS AÑOS

NACIMIENTO, INFANCIA Y ADOLESCENCIA (1903-1919)

Santiago Ontañón, cuyo nombre completo era Santiago Cecilio Columbano⁴⁴¹ nace en Santander el 22 de noviembre de 1903, en la casa familiar sita en la calle Castelar. Es el único varón de una familia de siete hijos. Sus hermanas, por riguroso orden cronológico son: Belina, Victorina, Ana Luisa, Sara, Dolores y Celia. Santiago era justamente el hermano del centro, entre Ana Luisa y Sara; ambas estuvieron muy unidas a él, especialmente Sara, que compartió con él el gusto por el mundo del celuloide.

Su padre, Santiago Ontañón, según sus propias palabras descendía de gente sencilla del mar⁴⁴², aunque por un defecto de visión su familia no quiso que siguiera la tradición familiar. A los veintidós años ya había conseguido una buena posición social, era consignatario en la casa naviera de D. Luis Maruri⁴⁴³ y socio del Club de Regatas.

⁴⁴⁰ Quisiera mostrar mi agradecimiento a D. Alfonso Orueta Ontañón, sobrino de Santiago, quien tan amablemente me entregó estas grabaciones.

⁴⁴¹ Si bien el nombre de Columbano le fue impuesto en el acta del bautismo, no en la del registro civil.

⁴⁴² ONTAÑÓN, S. y MOREIRO, J. M.: *Unos pocos amigos verdaderos*. Edit. Fundación Banco Exterior. Madrid 1988. p. 99

⁴⁴³ D. Luis Maruri será uno de los testigos requeridos por Santiago Ontañón padre para el registro civil de su hijo.

Su madre, Victoria Fernández, era natural de la localidad cántabra de Cubas y pertenecía a una amplia familia, ya que su abuela Basilisa era la menor de veinticuatro hermanos.

Su padre, al poco tiempo de nacer Santiago, abandonó la naviera por enrolarse en un negocio de minas en Entrambasaguas (Cantabria) que le llevó a la ruina, motivo por el que la familia se trasladó a Madrid, cuando Santiago tenía ocho años. La situación económica de la familia no fue nunca buena; su padre montó una gestoría en Madrid y trabajó esporádicamente en Telefónica.

Pero Santander quedó siempre en su retina y su memoria. “Santander seguía siendo para mí el mar, lo primero que recuerdo que vieron mis ojos. (...) Aquella belleza de los días con viento Sur, en que el aire se tornaba transparente y por encima de Peña Cabarga se divisaban los Montes de Pas, era para mí inigualable. (...)”⁴⁴⁴.

De su primera infancia en Santander conocemos muy pocas cosas, simplemente algún lejano recuerdo anotado en sus memorias, como sus miedos juveniles en el Palacio Elsedo, en Pámanes, un magnífico palacio del siglo XVIII que pertenecía a un amigo de su padre.

Al llegar a Madrid descubre “una ciudad donde todas las casas son edificios”⁴⁴⁵. Estudia en el Colegio Hispano-Americano, aunque llegó a terminar el bachillerato. A sus padres les hubiera gustado que “el niño” se hiciera químico, pero es firme su inclinación hacia el mundo del arte. “Mi rumbo se fijó una tarde de domingo, cuando me dejaron castigado y para no aburrirme me dio por pintar.”⁴⁴⁶.

En 1920 viaja a París, acompañando a su madre y a su hermana mayor, Belina. Llevaba como único equipaje una carta de recomendación para el embajador de España en París, Quiñones de León.

PARÍS. MONTPARNASSE. TERTULIAS Y ESCENOGRAFÍAS.

Ontañón pretendía conquistar París, aunque como único equipaje una carta de recomendación de Brocas, el administrador del Conde de Romanones, de cuyas hijas era amigo íntimo, para entregar al embajador de España en París.

Así conoció a Luis Dorestes, secretario del embajador, quien le presentó a su amigo, pintor catalán Federico Beltrán Masés. Beltrán Masés le ayudó a promocionarse. Todos los sábados le visitaba, enseñándole los dibujos que durante la semana había realizado. En una ocasión le gustaron y se quedó con unos, a los que

⁴⁴⁴ ONTAÑÓN, S. y MOREIRO, J. M.: Op. Cit. p. 83

⁴⁴⁵ ONTAÑÓN, S. y MOREIRO, J. M.: Op. Cit. p. 83

⁴⁴⁶ VICENT, M.: *Inventario de otoño*. Edit. Debate. Madrid

el pintor catalán les aplicaba una especie de pátina, con la que a juicio de Ontañón ganaban muchísimo. Un día, Masés le envió una carta con 5.000 francos, en la que ponía: “El barón de Rothschild ha visto los dibujos y los ha comprado. Te felicito⁴⁴⁷”. Con la gracia que le caracterizaba le dirá a Manuel Vicent, en una entrevista mantenida con el escritor: “Lo tomé como un espaldarazo. Enseguida escribí a la familia para notificarle que había triunfado en París. Pero ya no vendí nada más, aunque seguí en el ambiente fascinante de aquel estudio⁴⁴⁸”.

Ontañón llegó a París con el gusto pictórico que en esos momentos imperaba en España, es decir, Romero de Torres, Néstor, etc. Pero pronto descubrió que en París lo que hacía los pintores vanguardistas era algo bien distinto.

Nada más llegar se instala en Montparnasse y frecuenta “La Rotonde”, “Le D’ôme”, “La Closerie des Lilas”... París le deslumbra. Para él París es “una boda sin novios, pero con infinitos amantes: la gente más loca, más inteligente y más maravillosa de la tierra”⁴⁴⁹.

Pronto conoce a Picasso y Juan Gris y se relaciona con Manuel Angeles Ortiz, Togores, Fabián, César Vallejo, etc. El escritor peruano Ventura García Calderón le presentó a Tolmer, uno de los editores de mayor prestigio en Francia, de cuyo taller salieron García Benito, Pierre Martín, Goldi, Le Grand, etc. Con Tolmer se formó Ontañón en la línea del dibujo moderno.

Ventura García Calderón, que dirigía entonces la editorial “L’Abeille d’Or”; le publicó su primer dibujo, se trataba de la portada de un libro de José Enrique Rodó, el pensador uruguayo.

La editorial Tolmer le cambió su planteamiento estético, adaptándose a la que imperaba en aquellos momentos. “Llevaba todavía la estética española. Pero allí me convencí enseguida de que las mujeres tenían el cuello muy alto, como las que salían en *Vogue* y en *Fémina*.⁴⁵⁰” Desde París enviaba también ilustraciones para revistas españolas como *La Esfera*⁴⁵¹, *Nuevo Mundo*, etc.

“Uno de los mayores encantos de aquel París de los años veinte, era que uno salía de casa como a una aventura: nunca sabía lo que podía ocurrir, ni dónde terminaría⁴⁵²”. En sus memorias recuerda como tuvo una relación fraternal con la tertulia de los

⁴⁴⁷ VICENT, M.: Op. Cit. p. 131

⁴⁴⁸ Ibidem.

⁴⁴⁹ ONTAÑÓN y MOREIRO: Op. Cit. p.20

⁴⁵⁰ VICENT, M.: Op. Cit. p. 133

⁴⁵¹ Claro ejemplo de ello será el dibujo titulado *El rostro de la dicha*, que ilustra la revista “La Esfera” de 20-9-1924

⁴⁵² ONTAÑÓN y MOREIRO: Op. Cit. p. 33

hispanoamericanos, capitaneada por Alfonso Reyes. A esa tertulia asistían, entre otros, César Vallejo, los pintores chilenos Lucho Vargas y Camilo Leonidas, el poeta chileno Vicente Huidobro, que pronto se convierte en íntimo amigo de Ontañón.

Profunda amistad tuvo con el escultor español José de Creeft, a cuyo taller asistía con frecuencia., y quien en 1924 realizó un busto de Santiago Ontañón, que acabó abandonando en su estudio en la rue del Eaux, por su excesivo peso al volver a España.

En 1925 Vicente Escudero, el gran bailarín, decidió organizar un baile a beneficio de los soldados españoles que luchaban en África⁴⁵³. La sala elegida fue “Boulier”, una sala, muy popular, de grandes proporciones. En este festival trabajaron todos los artistas españoles: Cossío, Peinado, Alonso, Castañé, Esplandiú, Ismael Gómez de la Serna, Manuel Ángeles Ortiz, Viñes, etc. Para Ontañón fue uno de los momentos de máximo trabajo. “Durante este tiempo, pinté ciento sesenta y cinco carteles del tamaño de un bloc de dibujo; once de metro y medio por ochenta centímetros, para unos hombres-sándwich que recorrían los bulevares; tres paneles de tres metros por noventa, para decorar otros tantos palcos y un gran telón de siete metros por seis, para que sirviera de fondo a Vicente bailando la danza del molinero en *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla⁴⁵⁴”. Vicente Escudero recurrió en primer lugar a Picasso, esperando que no tuviera ningún problema en pintar un cartel para este acontecimiento, pero Picasso le dio largas, y al final no hizo el encargo.

En 1925 frecuentaba Ontañón también la tertulia capitaneada en “Le Select” por Luis Buñuel, de quien publicó un retrato en la revista “La Gaceta Literaria” en 1929. Ontañón recordaba que Luis Buñuel poseía una gran simpatía, que acercaba a su persona al hermano de Federico, Francisco Gracia Lorca, a Manuel Ángeles Ortiz, Enrique Hortelano, Diego Buhigas y alguno más entre los que figuraban Jacques Becker, ayudante de Renoir y Michel Kleberg, especialista en luminotecnia. Recordaba el escenógrafo cómo jugaban a improvisar pequeños papeles, encargados por el propio Buñuel, quien premiaba a los mejores con la invitación a un coctel; generalmente los que ganaban eran Paco García Lorca y el propio Ontañón.

En 1926 participa Ontañón como extra en la película *Carmen* dirigida por Jacques Feyder e interpretada por Raquel Meller. Ontañón recordaba que estando un día rodando escenas de la cueva de contrabandistas, alguien del equipo de Feyder dijo “vamos a

⁴⁵³ Vicente Escudero poseía un interés personal en esta ayuda para los soldados españoles. Un hermano suyo, que fue voluntario a la guerra de Marruecos, había muerto en tierra africana. Vid. RODRIGO, A.: *El legendario bailarín Vicente Escudero*. En “Tiempo de Historia”. Madrid, junio de 1980.

⁴⁵⁴ ONTAÑÓN y MOREIRO: Op. Cit. p. 63

Montparnasse que ahí hay un buen nido de artistas españoles⁴⁵⁵». Participaron Buñuel, Pancho Cossío, Juanito Castañé, Flores, Viñes y Ontañón. Sobre su papel dirá “El mío era un papelucho de nada. Un señor allí... ¡pintado en la pared, vamos!⁴⁵⁶

En París cambió su vida, cuando se atrevió a realizar su primera escenografía. Un amigo le presentó un día al bailarín ruso Boris Kirviassef⁴⁵⁷. El bailarín le preguntó si estaba dispuesto a realizar unos figurines para el ballet ruso.

“Le dije que sí. Y ahí cambió mi vida. Me hicieron polvo. Estos ballets los patrocinaba una rusa muy guapa que se acababa de divorciar en circunstancias dramáticas de un famoso fabricante de radiadores para coches, una fortuna inmensa. De modo que la mujer se quitó un pendiente, lo vendió y montó el primer ballet, muy decadente, que se llamaba “Opio”. Empecé a dibujar trajes, pero el decorado se lo había encargado a Ismael González de la Serna. (...) Pintó las telas tiradas en el suelo, pero sin clavarlas, y con el agua de cola encogieron. (...) Entonces vinieron a mí ¿Usted sabe pintar decorados? Yo tampoco tenía ni idea, pero conocía al dibujante Reinoso, que estaba conmigo en la editorial, había trabajado con Burman y Barradas en la compañía de Martínez Sierra, y por lo menos sabía como poner las telas en el suelo. Entonces lo hicimos. Y no salió del todo mal. Y hasta hoy⁴⁵⁸.”

El espectáculo se estrenó en el teatro La Gaité Lyrique, cosechando muy buena crítica. Fue la primera vez que la prensa ensalzaba su labor de escenógrafo. La mujer que patrocinaba al ballet era Olga Serk, de la que dirá Ontañón “mujer enloquecida y fantástica que me trastornó, y con gran influencia entre el grupo. Esta pintoresca moscovita, con la que viví un romance, era mecenas de los ballets rusos de Boris Kinniasseff, de cuya troupe yo formaba parte en calidad de escenógrafo⁴⁵⁹”.

3.7.2. LA GENERACIÓN DEL 27 Y LA GUERRA

VUELTA A ESPAÑA Y SERVICIO MILITAR

En 1927 regresa Ontañón a Madrid para cumplir su servicio militar. El embajador en París, Antonio Mosquera, le había comunicado que podía acogerse a un indulto otorgado por Primo de

⁴⁵⁵ ONTAÑÓN y MOREIRO: Op. Cit. p. 73

⁴⁵⁶ ONTAÑÓN y MOREIRO: Op. Cit. p. 74

⁴⁵⁷ Manuel Vicent escribe el apellido del bailarín Kirviassef, sin embargo Moreiro le denomina Kinniassef

⁴⁵⁸ VICENT, M.: Op. Cit. p. 133

⁴⁵⁹ ONTAÑÓN y MOREIRO: Op. Cit. p. 33-34

Rivera, puesto que su prolongada estancia en París le había colocado en la complicada situación de prófugo⁴⁶⁰. Ontañón volvió en tren, deteniéndose en Barcelona, para visitar a su hermana Belina, que había sido la encargada de mantenerle y ayudar a su familia con su trabajo de sombrerera. En la capital de España su primer contacto fue con Regino Sainz de la Maza. Pronto se encontró con Esplandiú, Alonso, Cossío, Luis Lacasa, José María Dorronsoro, Romaní, Tono, todos amigos suyos en París. Ahora habían cambiado las reuniones en “La Rotonde”, “Le Dome” o “La Coupole” por las tertulias en “La Granja del Henar”, “La Maison Doré”, “Acuarium” o “Negresco”.

A su llegada a Madrid observó que se hablaba de Picasso, Juan Gris, Bracque, Da Chirico, etc. Esto era debido al trasvase de los españoles que habían ido y vuelto de París.

Cumplió el servicio militar en el Primer Regimiento de ferrocarriles de Leganés⁴⁶¹. Fue soldado raso, por no haber pagado la cuota. A pesar de ello, en el regimiento tuvo un auténtico trato de favor. La explicación es que su madre fue a visitar al Comandante, esgrimiendo su parentesco con algunos tíos que habían sido ingenieros en los primeros ferrocarriles, e incluso una lejana familiaridad con el marqués de la Gándara. Esto unido a la simpatía natural de Ontañón y a la admiración y respeto que suponía el hecho de que publicara dibujos en “La Esfera”⁴⁶² y “Nuevo Mundo” le permitió no dormir en el cuartel y no realizar a penas trabajos. Poco tiempo después al enterarse de que el capitán Percaz, hombre “muy simpático y arrogante”⁴⁶³, se quedaba sin ayudante, se ofreció voluntario Ontañón. A partir de ese momento su trabajo consistió únicamente en salir de su casa a las seis de la tarde y pasarse a recoger la orden del día de manos del capitán, que solía estar charlando en La Granja de Henar.

Por fin en 1928, como consta en su expediente, fue licenciado. De ese mismo año existe una curiosa nota firmada por el Teniente

⁴⁶⁰ Constan estos datos en la documentación existente en el Archivo General de Madrid, enviada por el Comandante Trallero, a quien agradezco su colaboración. En el expediente de Ontañón, cuyo apellido aparece escrito con H, existen una serie de certificados en los que se reconoce que había sido declarado rebelde por falta de incorporación a filas en el reemplazo de 1924, solicitando después la aplicación de los beneficios del Real Decreto de 22 de enero de 1927. Posteriormente fue indultado con la condición de cumplir el servicio militar en el plazo de seis meses. Ontañón había obtenido en el sorteo de 1924 el número 192; debía de haberse incorporado en Caja el 1º de agosto de 1924, por lo que al no hacerlo por encontrarse en París fue declarado presunto desertor.

⁴⁶¹ En la documentación enviada por el Comandante Trallero consta que fue destinado a la Tercera compañía del Segundo Batallón del Primer Regimiento de Ferrocarriles, donde se incorporó el día 10 de mayo de 1927

⁴⁶² De 1927 son sus dibujos para “La Esfera” que ilustran el relato *Dulce Milagro* de Eça de Queiroz (23-IV-1927), el que ilustra el poema de niños “El Caballo” de José María Sabater (30-IV-1927), el titulado *La señorita 1927* (16-VII-1927) y el dibujo a página completa y en color titulado *La dama de Cosmópolis* (24-IX-1927)

⁴⁶³ ONTAÑÓN, S. y MOREIRO, J.M.: Op. Cit. p. 155

Coronel del Primer Regimiento de Ferrocarriles de Leganés en la que se le concede permiso por parte del Sr. Coronel para “trasladarse durante un año a París”. Sin embargo esta idea de residir durante un año en París no debió de llevarse a cabo, puesto que Ontañón no hace ninguna referencia en sus Memorias.

También a finales de los veinte ilustró el libro de Concha Espina *Mujeres del Quijote*, cuya primera edición había sido ilustrada por César Abín, o *Norte* de Luis Amado Blanco en 1928 y *Mío Cid Campeador* de Vicente Huidobro en 1929.

LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTE, LORCA Y LA REPÚBLICA

Debido a la fama como escenógrafo que trae Ontañón de París, poco tiempo después de llegar, el Teatro Lírico Nacional le encarga los decorados de *Las golondrinas* y *La revoltosa*; después vendría *Usted tiene ojos de mujer fatal* de Jardiel Poncela y... Lorca. Al llegar a España se había encontrado con Regino Sainz de la Maza, él le presentó a Lorca, quien le relacionó en la Residencia de Estudiantes con todo el grupo de la Generación del 27, del que Ontañón llegó a ser uno más. Lorca conocía a Ontañón por las referencias dadas por su hermano Paco, amigo de Ontañón en París. Con sus amigos de la Generación del 27 se reunía en la Residencia de Estudiantes, o en las tertulias de “La Granja del Henar” y “El Lyon d’Or”. De su relación con la Residencia de Estudiantes recordaba expresamente a José Bello⁴⁶⁴, a quien consideraba el verdadero aglutinante, sobre todo del trío formado por Lorca, Buñuel y Dalí. Cuando Ontañón conoció a Bello, este ya había abandonado la Residencia de Estudiantes, al trasladarse sus padres a Madrid. De él dirá en sus memorias “Decir que es un hombre encantador, de una gran imaginación y talento, acaso no sea decir mucho de él, cuando la fuerza del adjetivo se ha gastado y depreciado tanto, que hasta llega a doler por justo que sea uno. Por eso diré con llaneza, y pienso que sin incurrir mucho en exageración, que si excluimos a Quevedo y a Ramón Gómez de la Serna en el presente siglo, tal vez pueda considerarse a Pepín Bello como uno de los principales promotores del surrealismo español; aún antes de que Bretón lo pusiera en circulación en Francia como doctrina, como provocación y como estilo artístico revolucionario⁴⁶⁵”.

En este ambiente transcurren los primeros años de su vuelta a España, formando parte de esa generación de cambio que conocemos como Generación del 27. Pronto el estallido de la Segunda República creará el caldo de cultivo para que los intelectuales y artistas del momento desarrollen sus producciones. Así surge La Barraca, en la

⁴⁶⁴ Sobre José Bello, es interesante ver el artículo RIOYO, Javier: *José Bello, el último del 27*. En “El País semanal”. N.º 1251, de 17-9-2000

⁴⁶⁵ ONTAÑÓN, S. y MOREIRO, J.M.: Op. Cit. p. 171-172

que Ontañón colabora con su amigo Federico. Fue el encargado de realizar los decorados y figurines de *La cueva de Salamanca*, estrenada en 1932 en Burgo de Osma. Como todas las escenografías de la Barraca, se trata de unos decorados sencillos, para poder transportarse. El mismo Lorca decía: “Nuestros medios no nos dan sino para una decoración simplista, sobria, de buen gusto, pero limitada en sus medios de expresión. Esto no es teatro de arte...⁴⁶⁶”.

Al año siguiente realiza la escenografía de *La tierra de Alvar González*, de Antonio Machado, -estrenada en Madrid en 1933- que fue una de las obras más populares de La Barraca.

Como señalan Sastre y Aznar hay una descripción de un ensayo antes del estreno de *El amor brujo*, que semeja “una fotografía de familia de nuestra vanguardia artística republicana”⁴⁶⁷. “En las butacas -diseminados-, unos cuantos espectadores, los elegidos... Hay que agudizar la mirada que ensaya un ejercicio de identificación. Aquí, el gran poeta Federico García Lorca, con su hermana y la señorita de los Ríos. Un poco más lejos Santiago Ontañón y Eduardo Ugarte. Más a mi lado Rafael Alberti, el gran poeta español de este momento; María Teresa León, Rodolfo Halffter, Cipriano Rivas Cherif, el perfil cortante de Santiago Esteban de la Mora, Fontanals, Bartolozzi, Germán Tejero, E. Navarro⁴⁶⁸”.

Cuando Santiago Ontañón era entrevistado e interrogado sobre sus ideas de escenografía, él siempre consideraba sus maestros a Mignoni y Fontanals, aunque le agradaba más Mignoni. Para Ontañón existían dos tipos de escenógrafos: los que provienen del mundo de la pintura y los que lo aceptan todo, como él. “Siempre he pensado que el mejor escenógrafo es el que se ciñe a la obra; que se levante el telón y se diga: esto es de Lorca, porque en la escenografía está fielmente reflejada la intención del autor; el decorado es el clima de la obra y un mal decorado puede hundirla⁴⁶⁹”.

En este sentido parece interesante comparar las palabras de Ontañón con otras de Jacinto Grau, quien supuso a juicio de Aguilera Sastre y Aznar Soler un verdadero intento de renovación. Para Grau “Un gran decorador consciente se fundirá con la obra que trate de

⁴⁶⁶ Palabras de Federico García Lorca, publicadas en el artículo de MORENO BAEZ, Enrique en “Revista de la Universidad de Santander”, nº 1, 1933. Sacado del artículo de AZCOAGA, Enrique: La Barraca de Federico García Lorca. En la revista “Tiempo de Historia”, nº 5, abril de 1975. pp. 56-69

⁴⁶⁷ AGUILERA SASTRE, J. y AZNAR SOLER, M.: Cipriano Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967). Edit. Asoc. De Directores de Escena de España, p. 67

⁴⁶⁸ PÉREZ FERRERO, Miguel: *Antes del estreno. El amor brujo de Manuel de Falla va a adquirir por primera vez en España su verdadero rango*. En “Heraldo de Madrid” VI 1933, p. 6; recogido y citado en AGUILERA SASTRE, J. y AZNAR SOLER, M.: Op. Cit. p. 67n

⁴⁶⁹ ONTAÑÓN, S. y MOREIRO, J.M.: Op. Cit. p. 144

preparar para la escena y cuanto mejor escudriñe en esa obra y más ponga de relieve la íntima emoción de ella, más procurará que la decoración, el vestido y el gesto de los personajes den en lo posible el alma de la comedia⁴⁷⁰.

El ocho de marzo de 1933 se estrena *Bodas de sangre*, en el teatro Beatriz de Madrid, por la compañía de Josefina Díaz de Artigas y Manuel Collado; el director era Eduardo Marquina y la escenografía de Ontañón y Fontanals⁴⁷¹.

Lorca le había pedido a Ontañón que hiciera él los decorados, por considerarle más moderno que Fontanals, pero aquél, por no menospreciar a Fontanals, decidió hacerlo de forma conjunta⁴⁷².

Ese mismo año se estrenaba, por fin⁴⁷³, *Amor de D. Perlimplín con Belisa en su jardín*. El estreno se produjo el cinco de Abril en el Teatro Español. Se encargaba de la representación el Club Teatral de Cultura -Club dirigido por Pura Ucelay, que a instancias de Ontañón cambiaría su nombre por el de Anfistora-. Gracias al programa de mano apreciamos que la representación fue doble, por la brevedad de las piezas se exhibieron juntas *La zapatera prodigiosa* y *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*. En esta ocasión Ontañón no solo fue el encargado de la escenografía, sino que él mismo asumió el papel protagonista. Fue D. Perlimplín, junto a Pilar Bascarán en el papel de Belisa.

Durante la República, como hará a partir de ahora a lo largo de su vida, compaginó su labor en el teatro con el mundo del cine, si bien ya había participado como actor en la película *El embrujo de Sevilla* realizada en 1930 por Benito Perojo, basada en la novela de Carlos Reyes, con decorados de Mignoni, que contó con la ayuda de Ignacio Sánchez Mejías como asesor taurino. Tres años después

⁴⁷⁰ GRAU, Jacinto: *Escenografía. El decorado y la emoción de la obra*. "Heraldo de Madrid", 22-VII-1925, p. 5, recogido en AGUILERA SASTRE, J. y AZNAR SOLER, M.: Op. Cit. p. 62

⁴⁷¹ Juan Aguilera Sastre comenta extrañado que esta obra no se estrenara por Margarita Xirgu y atribuye este hecho a la amistad que en esos momentos unía a Lorca con Ignacio Sánchez Mejías. Según Margarita Xirgu, La Argentinita y Sánchez Mejías le convencieron de que la actriz debía ser otra diferente. Por este motivo tampoco la dirigió Rivas Cherif, que hubiera sido bastante normal. Vid. AGUILERA SASTRE, J. y AZNAR SOLER, M.: Op. Cit., p. 260

⁴⁷² La escenografía que realiza José Caballero, sobre los bocetos de Sigfrido Burmann para *Bodas de Sangre*, dirigida por Rivas Cherif en 1935, tiene fuertes referencias a escenografías de Ontañón. Ver fotos en AGUILERA SASTRE, J. y AZNAR SOLER, M.: Op. Cit.

⁴⁷³ Decimos por fin, puesto que en febrero de 1929 el grupo de teatro "El Caracol" dirigido por Rivas Cherif pretendía estrenar esta "aleluya erótica" de Lorca; el estreno estaba previsto para el día 5 pero se pospuso por la muerte de la reina María Cristina. Se estrenaría el día 6, pero la policía clausuró el estreno por tratarse de una obra inmoral, ya que estaba depositada en la Sección de Pornografía. No se estrenó hasta que Pura Ucelay consiguió recuperar una copia de la obra y le quitaron el calificativo de Pornográfica. Vid.: AGUILERA SASTRE, J. y AZNAR SOLER, M.: Op. Cit. p.130-131)

participa como actor en la película *Falso noticiero*, film en el que también actuó su amigo el pintor Ponce de León, dirigida en 1933 por Edgar Neville y producida por José Ignacio Escobar Kirkpatrick, marqués de Valdeiglesias. Ontañón, junto a Ponce de León, intervienen en una serie de fotogramas que muestran un entierro burlesco. En dicho entierro “enlutados participantes se despiden del finado entonando zarzueleras melodías⁴⁷⁴”. En 1934 hizo los decorados y actuó en *La travesía molinera*, dirigida por Harry d’Abbadie d’Arrast. El argumento de la película estaba basado en el popular romance “El molinero de Arcos”; el guión fue realizado por Edgar Neville. Los principales actores, junto a Ontañón, eran Hilda Moreno, Eleanor Boardman, José Martín, Víctor Varconi, Alberto Romea y Antonio Berdegue. En sus Memorias Ontañón cuenta que la idea de la película se fraguó en la finca que Ricardo Soriano⁴⁷⁵, el productor, tenía en Biarritz. Estaba previsto que en la obra actuara Charles Chaplin, hecho que no se llevó a cabo.

Mientras se filmaba la película surgió un problema. Al director no le gustaban los decorados, encargados a Antonio Simón, un español que había vivido toda su vida en Francia. Fue entonces cuando Edgar Neville le habló a Soriano de Ontañón, comentándole que había realizado decorados en Francia para la Argentinita en “Las calles de Cádiz” y que sabría llevar perfectamente a los decorados el paisaje andaluz. Ontañón hizo un molino, que gustó a D’Abadie, aunque le sugirió que colocara el molino en una altura. De este modo consiguió su trabajo. Recorrieron Andalucía buscando lugares para rodar. Vieron Ronda, Grazalema, y Arcos de la Frontera. Ontañón hizo los dos decorados que necesitaban.

Ese mismo año, terminada de rodar *La pícaro molinero*, Soriano quiso rodar una película sobre su perro. Ontañón le sugirió la idea de hacer una comedia sobre un ladrón de perros de lujo. Asimismo le comentó que en París tenía amigos en el mundo del cine. Se refería a Jean Prever y al decorador Castané, que pertenecían al grupo de Jean Renoir. Por este motivo se trasladaron a rodar el film a París. Pero las ideas de Soriano chocaban con las del grupo de Renoir, así que este maridaje no llegó a buen término, y la película en opinión de Ontañón pasó de haber podido ser buena a una cinta que dejaba bastante que desear.

La película se titula *Por un perro chico, una mujer*, fue dirigida por Santiago de la Concha e interpretada por Ontañón, André

⁴⁷⁴ PERUCHA, Julio: *El cinema de Edgar Neville*, citado dentro del Catálogo Alfonso Ponce de León, escrito por Rafael Inglada, que se realizó para la exposición celebrada en el MNCARS de Madrid, en agosto y septiembre de 2001.

⁴⁷⁵ Ricardo Soriano, marqués de Ivanrey, fue el inventor de la moto “Soriano”, había sido también campeón del mundo de motor fuera borda. Más tarde se entusiasmó con el cine y decidió hacerse productor.

Lorrain, André Doria, Marcel Dumamel, Sylvia Bataille, Simone Neirynch, Jacques Menley.

Al año siguiente, 1935, se lanza Ontañón a la aventura de dirigir *Los claveles*, cuyo argumento estaba basado en la zarzuela homónima de Luis Fernández de Sevilla y Anselmo Carreño. El guión corrió a cargo de Eusebio Fernández Ardavín, que codirigió la película. Los intérpretes fueron María Arias, Mario Gabarrón, María Zaldívar, Alberto López, Amparo Bosh, Anselmo Fernández, Porfiria Sanchiz y Ramón Cebrian, y fue producida por P.C.E. de Valencia.

Este mismo año de 1935 estuvo a punto a punto de hacer una película de la novela de Pío Baroja *La Feria de los discretos*, pero la guerra truncó este proyecto. Había encontrado ya al protagonista masculino, que era el actor alemán Werner Fruterer, y había hablado ya con Pío Baroja, quien veía con buenos ojos no solamente la adaptación de su novela, sino también al protagonista escogido. Sin embargo sí que trabajó como actor en la película *Una mujer en peligro*, dirigida por José Santugini, comedia fantástica protagonizada por Antoñita Colomé

En 1936 realizó las ilustraciones del libro de Lula de Lara *12 Cuentos. Un retrato y una explicación*, con prólogo de Wenceslao Fernández Flórez.⁴⁷⁶ Este mismo año realizó los decorados de la película *La reina mora*, film dirigido por José Buchs sobre el texto de los hermanos Álvarez Quintero, con música del maestro Serrano. En la prensa de la época comentan que “El decorado de Ontañón es sencillo. (...) La fachada de una casita andaluza. Paredes encaladas, balcón corrido, lleno de macetas, una enredadera, reja cuajada de flores. Al pie, un farol, y a ambos lados de la puerta, dos poyos con asiento de ladrillos rojos. Todo sencillo, pero fidelísimo de ambiente.”⁴⁷⁷

Hemos visto, por lo tanto, cómo su capacidad creativa durante el período de la República fue muy importante, alternando su trabajo en el mundo del teatro, como la realización de los figurines de *La verbena de la Paloma* (1935) de Benito Perojo, o los figurines y el programa de mano de *Angelina o el honor de un Brigadier* de su amigo Jardiel Poncela en 1934, así como el retrato de Samuel Ros, que aparece incluido en *Marcha atrás*⁴⁷⁸ (1931), con su labor como ilustrador. Este mismo año ilustró el libro *Vida, pensamiento y aventura de Miguel de Unamuno* de César González Ruano. En 1928 había ilustrado también el libro *Norte* de Luis Amado Blanco y en fue colaborador gráfico en diversas revistas, como “La Esfera”,

⁴⁷⁶ Editado en Madrid por la Librería Española y Extranjera.

⁴⁷⁷ HERNÁNDEZ-GIRGAL, F.: *Tras la cámara. Viendo rodar “La reina mora”*. En “Cinegramas”, nº 80, Madrid 22-3-1936

⁴⁷⁸ Ros habla en el epílogo de *El hombre de los medios abrazos* de un “Zoopoema de la angustia” compuesto por Ontañón, Vid.: BONET, J.M.: *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936*. Edit. Alianza p. 453

“Ddooss” “La Gaceta Literaria”, donde retrató a Luis Buñuel, “Hèlix”, “Mediodía”, “Parábola” y “Revista de Occidente”.

LA GUERRA Y LA ALIANZA DE ESCRITORES ANTIFASCISTAS

Ontañón recordaba cómo, desde que se proclamó la República y se veía el inquietante crecimiento del fascismo, se preocupó de estar al lado de aquellos que claramente querían luchar contra esta bárbara ideología que estaba corroyendo Europa. Por este motivo en julio de 1936 su firma aparece en el Manifiesto de la Alianza de Escritores Antifascistas en defensa de la Cultura⁴⁷⁹. A partir de este momento su colaboración con la Alianza fue muy estrecha.

El primer presidente de la Alianza fue Ricardo Baeza, pero en agosto de ese mismo año del 36 una nueva votación concedió la presidencia a José Bergamín, y la Secretaría a Rafael Alberti. Ontañón fue nombrado entonces Conservador de la Casa.

Las actividades de la Alianza fueron intensas. Podríamos decir que se convirtió en el aparato cultural de la República. Su publicación periódica más importante fue *El Mono azul*⁴⁸⁰, revista editada en formato de gran folio, que supo combinar la noticia cultural y la política. Pero, sin duda alguna la aportación más importante de la Alianza fue la convocatoria del II Congreso de Intelectuales en Defensa de la Cultura, que contribuyó a la internacionalización del conflicto bélico español.

El trabajo de Ontañón como escenógrafo siguió en tiempo de guerra. La escena española siguió funcionando, digamos que con cierta normalidad, durante la contienda. Las obras representadas, por lo general, dependían directamente de la Alianza o del Consejo Central de Teatro, donde destacaremos las actuaciones de María Teresa León y Rafael Alberti. A ellos se deben los montajes para el Teatro de Arte y Propaganda, dirigido por María Teresa⁴⁸¹.

La Alianza de Intelectuales Antifascistas (A.I.A.) creó en septiembre de 1936 su sección de teatro, con el nombre de “Nueva Escena”. El grupo estaba constituido por nueve actrices, nueve actores y los siguientes escenógrafos: Ontañón, Fontanals, Prieto y

⁴⁷⁹ Publicado en “El Liberal”, 31-7-1936.

⁴⁸⁰ Su primer número se publicó el 27 de agosto de 1936, y en él se anunciaba la creación de su propia compañía de teatro.

⁴⁸¹ Según Ontañón el Teatro de Arte y Propaganda que dirigía María Teresa León fue el fruto de la TEA (Teatro Escuela de Arte) de Rivas Cherif, puesto que Felipe Lluch había sido nombrado director del Teatro de Arte y Propaganda en agosto de 1937 por la Delegación Teatral de la Junta de Espectáculos de Madrid. En el elenco de actores figuraba el núcleo central de la TEA. Pero Lluch fue detenido inesperadamente el 27 de agosto. Entonces los actores de la TEA recurrieron a M^a Teresa León para que asumiera la dirección y no se quedaran sin trabajo. Cuando Lluch consiguió su libertad se convirtió en el ayudante de dirección de M^a Teresa León. Vid. AGUILERA SASTRE, J. y AZNAR SOLER, M.: Op. Cit., p- 341

Sachá. Desgraciadamente gran parte de sus proyectos no pasaron de ser eso, proyectos; no obstante sabemos que en estos primeros momentos ensayaban *El Amanecer*, de Dieste y *La llave*, de Sender. Asimismo anunciaban los estrenos de *Entre dos públicos* de Manuel Altolaguirre, *De un momento a otro* de Rafael Alberti y *El mono peludo* de O'Neill. Un mes más tarde de la creación de Nueva Escena el Ayuntamiento de Madrid cedía a esta agrupación teatral el Teatro Español, donde se estrenaría el día 20 de octubre tres obras de un solo acto, *La llave*, de Sender, *Los salvadores de España* de Alberti y *El amanecer* de Dieste, esta última con decorados de Santiago Ontañón. De modo paralelo durante este mes de octubre de 1936 Nueva Escena organiza una exposición de maquetas, que sus escenógrafos no habían podido realizar por la grave situación militar que vivía España. Entre los proyectos figuraban maquetas de Ontañón, Eduardo Vicente, Miguel Prieto, Ramón Gaya y Arturo Souto.

Cuando el siete de noviembre de 1936 las tropas de Franco entran en la Ciudad Universitaria los espectáculos teatrales se reducen casi totalmente; en estos momentos la población madrileña se tiene que contentar con proyecciones de cine en el Monumental. Será entonces cuando la A.I.A. conjuntamente con “Altavoz del Frente” organicen emisiones radiofónicas dirigidas por Emilio Prados y Arturo Serrano Plaja.

En Enero de 1937 se estrena en el Teatro Español *¡Venciste Monafokk!* de Isaac Steimberg y *La Verbena de la Paloma*⁴⁸², ambas dirigidas por María Teresa León. El Teatro de Arte y Propaganda, dirigido por M^a Teresa presentó en el Teatro de la Zarzuela en septiembre de ese mismo año *Los títeres de cachiporra*, obra aún inédita de Lorca, con escenografía de Ontañón y música de García Leoz, *La cacatúa verde* de Schitzler, *El dragoncillo* de Calderón y *El duelo* de Chejov.

Asimismo en el Teatro de la Zarzuela el Teatro de Arte y Propaganda cosechó un gran éxito con *La tragedia optimista*, dirigida por María Teresa León, con figurines y escenografía de Ontañón y música de García Leoz. Esta obra presentaba elementos de decoración y proyecciones cinematográficas, lo que indudablemente habla de una indudable versión vanguardista.

⁴⁸² María Teresa León supo con *La Verbena de la Paloma* aunar las dos tendencias teatrales que al estallar la guerra encontramos en España, por un lado la prolongación del teatro burgués anterior a la guerra y por otro el teatro de tipo revolucionario. Con esta obra “estaba garantizada una muy buena entrada; pero al fin y al cabo esta zarzuela, montada con una óptica democrática (cosa perfectamente posible poniendo en evidencia la rivalidad entre el farmacéutico y el obrero que constituye el nudo de la intriga) puede convertirse en una obra “revolucionaria”” (Vid.: MARRAST, Robert: *El teatro durante la guerra civil española*. En Cuadernos “El Público”, nº 15, p. 24

En diciembre de 1937 se estrenó *El duelo* de Chejov, *Sombra de héroes* de German Bleiberg y *El bulo* de Ontañón, con escenografías suyas⁴⁸³.

La representación de *Numancia* de Cervantes, en adaptación de Rafael Alberti fue estrenada el 28 de diciembre de 1937, con escenografía de Ontañón. Esta obra, cuyo ensayo general se había realizado el 26 de diciembre, se mantuvo en cartelera hasta el ocho de marzo de 1938. Con emoción recordaba Ontañón como en esa obra había conseguido crear el efecto de lluvia con sonido y luz. La propia María Teresa León recordaba como muchas noches, mientras se representaba *Numancia*, lloraba entre bastidores “viendo subir hacia la hoguera de la muerte común⁴⁸⁴”.

También representaría ese mismo mes de diciembre en el Teatro de la Zarzuela *La tragedia optimista* de Vsevolod Vishniesvsky; fue la primera vez que en España se representaba una obra soviética.

En marzo de 1938 el T.A.P. (Teatro de Arte y de Propaganda) representaba tres obras, *El talego-niño*, de Quiñones de Benavente, *El agricultor de Chicago*, basado en un cuento de Mark Twain, y *El saboteador* de Ontañón. En abril de este año se interrumpen las representaciones del TAP de María Teresa en la Zarzuela, siendo su compañía atacada desde todos los ángulos

Es ahora cuando la incombustible María Teresa León llevó las Guerrillas del Teatro al frente. “La guerra nos había obligado a cerrar el gran teatro de la Zarzuela y también la guerra había convertido a los actores en soldados. Este llamamiento a las armas nos hizo tomar una resolución y la tomamos. ¿Por qué no ir hasta la línea de fuego con nuestro teatro? Así lo hicimos. Santiago Ontañón, Jesús García Leoz, Edmundo Barbero y yo nos encontramos dentro de una aventura nueva⁴⁸⁵”.

Sobre esta interesantísima actividad recordaba María Teresa León:

“Santiago Ontañón era otro pilar de nuestra aventura. Sobre mi mesa está su retrato enjugándose la frente. Lo hacía para decirnos que lo matábamos a trabajar. Nuestro decorador, gordo y magnífico, resoplaba: “No me pegues, María Teresa”. Es que estrenamos mañana, mira que te pegaré patadas en las espinillas si no está todo hecho. María Teresa eres doña Isabel la Católica. ¡Cuánto nos reíamos! Con él llegué a ser actriz de un solo día, como esas flores que cierran a la noche y no pueden despertarse

⁴⁸³ *El bulo* y *Sombra de héroes* habían sido presentadas el día 12 de diciembre en el Pleno del Consejo General del Teatro, en el que Alberti invitó a los autores a colaborar con obras del Teatro de Urgencia.

⁴⁸⁴ LEÓN, .M.T.: Memoria de la melancolía. Ed. Galaxia Gutenberg. p. 63

⁴⁸⁵ LEÓN, .M.T.: Memoria de la melancolía. Op. Cit. p. 48

a la mañana. Era el primer aniversario de la muerte de Federico García Lorca. Rafael daba una conferencia, se cantaban las canciones que Federico armonizó, se le recordaba porque lo habían asesinado en Granada los que asediaban Madrid. En Madrid representamos en el Salón de la Alianza de Intelectuales⁴⁸⁶ el *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Era nuestra manera de que nadie olvidase el crimen. Recuerdo que Santiago, Perlimplín, apretaba el brazo de María Teresa, Belisa. ¿No te has olvidado el texto, María Teresa? Yo sí. Pues yo, no. Ya te conté que el teatro era mi paraíso perdido. Pues lo que yo tengo en el cabeza... Y yo le contesté: “Cuernos, Perlimplín, cuernos ¿no te has mirado en el espejo?”⁴⁸⁷.”

En mayo de 1938 representa las *Guerrillas del Teatro El dragoncillo* de Calderón y *Los miedosos valientes* de Antonio Aparicio; también representaron en el teatro Asaco *El crimen del padre Arnau*.

El veinte de noviembre de 1938 en homenaje despedida de las Brigadas Internacionales, organizado por la A.I.A. Las Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro (dirigidas por M^a Teresa León) representan *Cantata de los héroes y de la fraternidad de los pueblos* de Rafael Alberti, con escenografía de Ontañón. En diciembre de ese mismo año María Teresa León funda el Cine-Teatro-Club de la A.I.A. y estrena *El enfermo de aprensión*, adaptación de la obra de Moliere y poco después *El milagro de San Antonio* de Maeterlinck; en ambas la escenografía fue de Ontañón. Posiblemente estas sean las últimas escenografías que realice Santiago Ontañón en la época de la guerra.

Para este Teatro de Urgencia escribió, como ya hemos visto, dos obras que se representaron en el frente y en teatros comerciales, *El Bulo* y *El Saboteador*. A juicio de Gómez Díaz, la labor de Ontañón como autor teatral sobresale tanto por el éxito entre el público -hecho que constatamos porque fueron las más representadas en los frentes y en los teatros comerciales-, como por la “flexibilidad de géneros”, pues trabajó la farsa y la pieza de agitación.

El bulo se estrenó por el Teatro de Arte y Propaganda el 12 de noviembre de 1937, como complemento de *La tragedia optimista*. Cosechó tal éxito que pasó a formar parte del repertorio de las compañías itinerantes que la representaban en el frente. Según Gómez Díaz es una de las obras más modernas no solo del teatro de la guerra sino de toda la década de los treinta. La idea que conduce la obra es el funcionamiento de la información en la creación de la opinión pública. Se adelantó a su época el escritor al estudiar los efectos producidos por la comunicación radiofónica; “sin dejar la vía satírica supera los límites del sarcasmo burlón para producir una

⁴⁸⁶ Nos encontramos pues en 1937

⁴⁸⁷ LEÓN, .M.T.: *Memoria de la melancolía*. Op. Cit. p. 49-50

reflexión más interesante de los efectos de los medios de comunicación sobre el receptor⁴⁸⁸”. *El Saboteador* se estrenó el 14 de marzo de 1938 por el Teatro de Arte y Propaganda. Según Gómez Díaz plantea el problema de las interferencias de actitudes personales en el desarrollo de la guerra, sin utilizar una argumentación maniquea. “Esta pieza se enmarca en una vía del teatro de urgencia que persigue la renovación del melodrama burgués (...). La renovación del melodrama, además, supone la dignificación de la mujer, que en el teatro de agitación republicano aparece como un ser completo e inteligente⁴⁸⁹”.

Además de estas obras comentadas estrenaron en el frente *Radio España* de Alberti y *Café con leche* de Pablo de la Fuente. Todas eran obras concebidas con pocos personajes, para poder ser representadas en el frente y distraer a los soldados que luchaban.

Ontañón era recordado constantemente en la guerra por su característico buen humor. La propia María Teresa León comenta como el fotógrafo Robert Capa y su compañera Gerda se reían cuando Ontañón bromeaba ante el plato de lentejas de la comida, diciendo que estas tenían gusanos que les miraban.

A modo de colofón de su labor como escenógrafo durante la Guerra Civil, incluimos estas palabras de Luis Miguel Gómez Díaz: “Cuando se hace cargo en 1936 de las labores escenográficas de los grupos vinculados a la Alianza, primero será la compañía Nueva Escena y posteriormente la del Teatro de la Zarzuela, Ontañón ya es un escenógrafo de prestigio reconocido en los ambientes teatrales. Su labor durante la guerra civil consistirá en la formación de una vanguardia asentada en el realismo tradicional español⁴⁹⁰”.

Durante los años que duró la guerra realizó Ontañón otra serie de trabajos. Colaboró en la publicación *El Mono Azul*, dirigida por sus amigos los Alberti. Es interesante su dibujo “El fascismo subió al cielo⁴⁹¹”, por la lejana resonancia que muestra la cara del fascismo con las obras de Soutine, a quien conoció en París.

El 4 de julio de 1938 publica el artículo *Quiere volver* en la revistas “Galope”. Ese mismo año ilustra el libro de su amigo el poeta Antonio Aparicio, *Elegía a la muerte de Federico García Lorca*⁴⁹².

Asimismo trabajó en el mundo del cine. Recordemos que el 2 de abril de 1938 el Ministerio de Instrucción Pública hizo público el fallo del concurso de Literatura de Guerra. Santiago Ontañón y J.

⁴⁸⁸ GÓMEZ DÍAZ, L.M.: Op. Cit., p. 96

⁴⁸⁹ GÓMEZ DÍAZ, L.M.: Op. Cit., p. 100

⁴⁹⁰ GÓMEZ DÍAZ, L.M.: Op. Cit. p. 95

⁴⁹¹ Aparecido el 24-9-1936

⁴⁹² Publicado por la Editorial Signo. Madrid 1938

Farias consiguieron un accésit de 5.000 pesetas por su obra *Caín*, título de un largometraje de 35 mm. dirigido por el propio Ontañón. Esta película, realizada en blanco y negro, fue filmada en 1937 e interpretada por Pastora Peña, Edmundo Barbero y Alfonso Hernández. Desgraciadamente el largometraje quedó sin terminar.

Sobre el modo en que surgió la idea de la película, recordaba Ontañón que en Barcelona, donde había acompañado a Elena Cortesina y a su esposo, unos militantes de la CNT querían que Ontañón estuviera en la producción de una película. Al leer el guión le pareció muy malo y les dijo que no iba a gustar ni en París, ni en Londres. Por eso le pidieron al propio que buscara él un buen guión. Hablando el escenógrafo con su amigo Farias en la Granja del Henar, pidiéndole ideas para el guión, Farias le explicó que no hiciera una farsa, sino una realidad. De este modo, juntos se pusieron a escribir *Caín*, que comenzaba en un seminario y abordaba exclusivamente el tema de la guerra. A los anarquistas les gustó mucho el argumento y comenzaron a filmarla en Gerona, por la belleza de la ciudad. La filmación de esta inacabada película le sirvió a Ontañón para ser condenado por el régimen franquista, ya que los rollos de celuloide acabaron cayendo en manos de Serrano Suñer, quien los acabó destruyendo.

En Marzo de 1939 el gobierno de Negrín se encuentra en Elda. La Alianza le encarga a Ontañón trasladarse allí al cargo de la Radio Republicana. Ya se atisba el inminente final de la contienda por lo que Ontañón decide irse a Francia a bordo de un barco francés que partiría de Valencia y que trasladaría a un importante número de Aliancistas. Pero al no poder poner en práctica esta idea, rápidamente volvió a Madrid.

ASILO EN LA EMBAJADA CHILENA Y LUNA

Una de sus hermanas solicitó la mediación de Bebé Morla, esposa del diplomático chileno Carlos Morla Linch, entrañables amigos de Ontañón, a quienes antes de la guerra visitaba casi a diario. Bebé llamó rápidamente a Núñez Morgano, embajador de Chile en Madrid, consiguiendo que el nombre de Ontañón figurase en la lista de refugiados que el embajador presentaría al gobierno de Franco.

En la Embajada chilena permaneció, por espacio de año y medio, junto a otros 16 asilados, entre los que estaban sus amigos, Pablo de la Fuente, Antonio Aparicio, el actor Edmundo Barbero, Arturo Soria, Julio y Aurelio Romeo, Antonio de Lezama, director de *La Libertad* y Fernando Echevarría. El tiempo transcurría tenso y con lentitud dentro del recinto, pero les permitía ciertas libertades.

Sara, hermana de Ontañón, que trabajaba como montadora de cine⁴⁹³, visitaba a Santiago con mucha frecuencia, lo que para él suponía una ayuda moral de gran fuerza. Su relación con el mundo exterior se reducía a la correspondencia, las escasas visitas y las noticias de la radio. El dilatado tiempo libre que poseían se solía llenar con partidas de ajedrez.

Pero en realidad la mejor manera de ocupar el tiempo lo constituía la redacción de un periódico y una revista, de carácter claramente antifascista, que suponía, no solamente llenar su ocio, sino la posibilidad de continuar su lucha contra el fascismo, a pesar de estar encerrados. Nos estamos refiriendo a la edición de *El Cometa* y *Luna*, aunque desgraciadamente hoy solo existen los 30 ejemplares únicos de la revista, puesto que el periódico, por miedo, fue destruido.

El Cometa, como sucedería más adelante con *Luna*, era redactado por las noches. Según Ontañón no podían realizarlo a la luz del día, ya que no estaban dispuestos a compartirlo con el régimen franquista: la noche les devolvía la calma y podían imaginarse en un mundo diferente, mientras el mundo dormía, aunque desgraciadamente, algún “tiro de gracia” les remitía a la cruda realidad.

El Cometa no existe, porque, ante el miedo de que entraran a por ellos y a instancias del personal de la Embajada, se vieron obligados a destruirlo. Ontañón recordaba que a los pocos días de su llegada a la embajada comenzaron su redacción. El nombre surgió porque en aquellas fechas un cometa surcó el cielo de Madrid. Lo escribían en papel de barba y solía tener una o dos hojas. Escribían noticias, artículos y críticas de teatro y cine. Conseguían las noticias a través de “sus escuchas” -generalmente personal de la embajada-. Como anécdota contaba Ontañón que Vergara se enteró, al llegar una mañana a la embajada, del comienzo de la Segunda Guerra Mundial por *El Cometa*. Los hermanos Romeo -encuadernadores profesionales- lo encuadernaron en dos tomos que Vergara pidió que destruyeran cuando Franco rompió las relaciones con Chile, porque las noticias del exterior se las proporcionaba él y temía que le pudieran pillar en un doble juego.⁴⁹⁴

Ontañón realizaba la portada, que tenía como emblema un cometa y era el encargado de hacer el chiste del día y una cabecera llamada “Troteras y danzaderas”⁴⁹⁵.

⁴⁹³ Vid. SAIZ VIADERO, J.R.: *Una historia del cine en Cantabria*. Edit. Estudio. Santander. 1999. p. 127

⁴⁹⁴ LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Santiago Ontañón, un escenógrafo en el exilio*. En “Historias de Cantabria”, nº 2. Santander 1991. p. 136

⁴⁹⁵ El nombre de esta sección coincidía con el de la obra de teatro homónima de Pérez de Ayala.

Al abandonar la Embajada conservaron, sin embargo *Luna*, ya que, por su carácter marcadamente cultural, no les comprometía tanto.

Luna era una revista, en palabras del propio Ontañón, al estilo de *Revista de Occidente*. Existen única y exclusivamente treinta únicos números, mecanografiados pulcramente⁴⁹⁶. Está ilustrada exclusivamente por Santiago Ontañón. El tipo de papel escogido es, como en el caso de *El Cometa*, papel barba y el formato de la revista es de 29x20, 5 cm. Actualmente se encuentra en la Biblioteca de la Universidad de Chile, encuadernada en cuatro volúmenes. En la Biblioteca desconocían cómo habían llegado allí estos ejemplares y pensaban que podían pertenecer al legado de Pablo Neruda. Se sorprendieron al explicarles que había sido la donación de Guzmán Vergara Donoso, al que se la habían regalado sus autores, cuando partieron para el exilio. Antonio de Lezama, Aparicio, Barbero, Campos, los Romero y Ontañón eran los redactores y Pablo de la Fuente hacía las veces de director. Ontañón fue el encargado de realizar las treinta portadas a color. Ilustró el interior con un total aproximado de más de 150 dibujos, realizados a tinta y a color.

La revista tiene un total de 1337 páginas, con un índice general alfabético, que permite de un modo rápido comprobar los autores de todos los textos publicados.

El primer número vio la luz la noche del 26 al 27 de noviembre de 1939. En todos los números, por lo general, encontramos la crónica teatral -hecha por Edmundo Barbero- las Notas de Lectura, donde se comentan brevemente reseñas bibliográficas y el Cuaderno de Poesía, que era una sección fija de la revista, en la que a lo largo de los 30 números encontramos versos de Antonio Machado, Pablo Neruda, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez, Miguel Hernández, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Francisco de Quevedo, Gabriela Mistral, Emilio Prados, León Felipe, Miguel de Unamuno, Nicolás Guillén, Rubén Darío, Luis de Góngora y un largo etcétera.

El último número de la revista vio la luz la noche del 16 al 18 de Junio de 1940. Es un número especial que consta de 130 páginas. En él aparece el dibujo de los ocho redactores de la revista.

“No, no podíamos, porque los días no nos pertenecían a nosotros solos, porque el día era nuestro enemigo. Era bajo la luz del sol cuando se reunían los tribunales para condenar implacables y vengativos, era al apuntar el día cuando las sentencias se ejecutaban, y bajo este anuncio del día no podíamos sentirnos liberados de todo el peso que nos oprimía.

⁴⁹⁶ Afortunadamente en abril de 2000 la editorial Edaf publicó los treinta números de *Luna*, gracias a la labor de edición de Jesucristo Riquelme, quien realiza un concienzudo estudio introductorio al comienzo del libro titulado *Chile y España en el corazón*.

Solo cuando llegaba la noche, cuando el sueño impedía a los jueces seguir firmando sentencias de muerte, cuando acudía en ayuda de los encarcelados para hacerles olvidar su triste condición y su aún más triste destino, comenzaba nuestra vida. Sé que habrá muchos que no comprendan lo que quiero decirles, pero también sé que todos los noctámbulos sentirán lo mismo que estoy sintiendo yo al escribir estas palabras. Ni ellos ni yo hubiéramos podido explicarlo de otra manera”

Durante la estancia en la Embajada chilena sufrieron algunos traslados como recordaba en sus Memorias⁴⁹⁷. En un primer momento la Embajada estaba situada en un piso de la calle El Prado, donde permanecieron algunos meses, para ubicarse más tarde en la calle Miguel Ángel⁴⁹⁸, a donde fueron conducidos en un coche un día a las siete de la madrugada.

Conocemos por Ontañón⁴⁹⁹ el tenso transcurrir diario y cómo llenaban las horas de tantos y tantos días, en apariencia iguales. La Embajada pagaba a dos chicas, que se encargaban de hacer la limpieza. Comían normalmente arroz o lentejas, que se acompañaban de algún “extra”, gracias al dinero que recibían de sus familias.

Jugaban mucho al ajedrez, especialmente por la noche. Santiago compartía habitación con Antonio de Lezama, Pablo de la Fuente, Edmundo Barbero y Aurelio Romeo. Al lado estaban Antonio Aparicio, Julio Romeo y un joven, cuyo único dato conocido es que se apellidaba Botella y “era hijo de una familia de la Institución Libre de Enseñanza”⁵⁰⁰.

La casa de la calle El Prado tenía un enorme patio blanco, lleno de pájaros que, al rayar el alba, cantaban. Ontañón que se pasaba la noche trabajando en la redacción de *El Cometa* o *Luna* recordaba cómo salía el balcón para oír sus trinos antes de acostarse; pero por encima de ellos sonaba un canto mucho más lúgubre: las ráfagas de ametralladoras y los tiros de gracia de los ejecutados, que le hacían volver a la realidad⁵⁰¹.

En una ocasión llegaron a temer por sus vidas, cuando un grupo de hombres entró en la embajada pretendiendo sacarles de allí,

⁴⁹⁷ Lo relativo a su estancia en la Embajada y a la Revista *Luna* aparece en el capítulo XXXI: “Mensaje angustioso en un papel de fumar”. pp. 201-208.

⁴⁹⁸ El edificio recordaba la forma de un barco y se encontraba frente a la estatua del marqués del Duero. Hace unos años situaron allí una sucursal de la Caixa.

⁴⁹⁹ Conservo, por expreso deseo de la familia de Ontañón, estas conversaciones grabadas. El sobrino de Ontañón, Alfonso Orueta tuvo a bien entregármelas para ayudarme en mi trabajo de investigación. Quisiera desde aquí mostrarle mi más sincero agradecimiento.

⁵⁰⁰ Esta escueta definición la da el propio Ontañón en sus conversaciones con Moreiro.

⁵⁰¹ ONTAÑÓN, S. y MOREIRO, J.M.: *Unos pocos amigos verdaderos*. Edit. Fundación Banco Exterior de España. Madrid 1988. pp. 203-204.

para, sin duda, darles el *paseillo*⁵⁰². Pasaron tanto miedo, y temieron tanto por sus vidas que en el interior se dispusieron a resistir pertrechándose con machetes y los hierros que encontraban. Afortunadamente todo quedó en un susto, pero esta situación crítica precipitó el hecho de sacarles de la embajada, y dos o tres meses después salían de España.

El *Grupo de los diecisiete*, como se conocía a los asilados, es definido por Encarnación Lemus como “diecisiete intelectuales republicanos acogidos en la misma Embajada hasta octubre de 1940: un episodio difícil que ocasionó el cierre de la Embajada chilena en Madrid. La retirada del embajador durante meses y unas tensísimas y duras negociaciones diplomáticas”⁵⁰³

3.7.3. EL EXILIO POR TIERRAS HISPANOAMERICANAS

SANTIAGO ONTAÑÓN Y CHILE

En octubre de 1940, el “grupo de los 17” lograba salir de España. Se cerraba así una prolongada estancia en la embajada de Chile en Madrid, que ocasionó no solo el cierre de la embajada, sino unas tensas y duras negociaciones diplomáticas. En mayo, ante la ausencia del embajador, se hizo cargo de la embajada el encargado de negocios Guzmán Vergara⁵⁰⁴. Por eso fue precisamente a él a quien regalaron la revista. No fue tan fácil abandonar España como en un principio imaginaban. Primeramente fueron trasladados a la Embajada de Brasil y de allí, custodiados por policías y diplomáticos, fueron saliendo poco a poco hacia Lisboa. Ontañón fue uno de los cinco últimos en salir. El barco encargado de llevarle a Río de Janeiro, el “Siqueira Campos”, se suponía que partía al día siguiente, pero permaneció más de un mes en el puerto. Por fin, al comenzar 1941 llegaba Ontañón a Río de Janeiro. De Brasil embarcó rumbo a Chile. En Valparaíso le esperaba su gran amigo, el poeta chileno Vicente Huidobro, quien le llevó a vivir con él una temporada a su magnífica hacienda de viñedos. A Huidobro le unía una amistad fraternal, ya desde los tiempos de París.

Después de esta agradable estancia se traslada a Santiago, la capital. El número de republicanos españoles en Chile era muy numeroso, aunque la mayoría de ellos habían llegado en el “Winnipeg”, barco fletado por la República gracias a la ayuda de

⁵⁰² ONTAÑÓN y MOREIRO: Op. Cit. p. 204

⁵⁰³ LEMUS, Encarnación: *La investigación de los refugiados españoles en Chile*. En “Exils et migrations ibériques vers l’Amérique latine”. Publications Université. París. 1998 pp. 274-275

⁵⁰⁴ Consultar el artículo LEMUS, Encarnación: *La investigación de los refugiados españoles en Chile: fuentes y hallazgos en un exilio de larga duración*, “Exils et migrations ibériques”, nº 5, 1999, pp. 273-293

Pablo Neruda. De los asilados en la embajada chilena se encontraban en Santiago: Pablo de la Fuente, Edmundo Barbero, Antonio de Lezama, Antonio Aparicio, Arturo Soria, Fernando Echeverría y Rodríguez Arias.

En Santiago de Chile se produce el reencuentro con Margarita Xirgu. Ella vivía totalmente alejada del teatro, con Ortín, su marido, en su hacienda “El Sauce” del residencial barrio de Las Condes. Ontañón, según él mismo relata en sus memorias, fue el encargado de devolverla al mundo teatral. Primero le propuso montar una escuela de Teatro. La idea le gustó a Margarita y comenzaron con la ayuda de la Municipalidad de Santiago. Edmundo Barbero era profesor de arte dramático, Ontañón de escenografía y Antonio de Lezama de Historia del Teatro⁵⁰⁵. Pronto ingresó en la Escuela Alberto Closas, que por entonces era un muchacho exiliado. La primera obra que representó la Escuela, con Margarita Xirgu como directora y Closas de actor, fue *El enfermo imaginario* de Moliere, obra en la que Edmundo Barbero era el protagonista; la segunda representación fue *El paquebot Tenacity* de Charles Vildrac; ambas obras, con escenografías de Ontañón, fueron muy bien acogidas por el público.

En 1942 la Dirección de Extensión Cultural consiguió que dependieran de ese organismo, y representaron *El matrimonio* de Gogol, *El bello indiferente* de Cocteau y *Cuento de Abril* de Ramón María del Valle Inclán, después *¡Qué vienen los piratas!...* de Santiago del Campo, *El sí de las niñas* de Moratín, *Égloga* de San Juan de la Cruz, *El juez de los divorcios* de Cervantes, y el estreno de la autora chilena Gloria Moreno, *Nocturno*. Ese mismo año un Congreso Mariano les encargó la representación de *Pastores de Belén* de Lope de Vega y el *Auto de las donas que envió Adán a nuestra Señora*⁵⁰⁶.

Poco después, el gobierno chileno le encarga a Margarita representar el drama *San Martín*, para conmemorar el cuarto

⁵⁰⁵ Existe una interesante carta, dirigida por Margarita Xirgu y Ortín a Cipriano de Rivas Cherif, en la que describen este encuentro: “En 1941, después de pasar año y medio en el campo, donde nos quedamos porque Margarita se sentía muy agotada y bastante enferma, llegaron a Santiago los últimos refugiados en la Embajada de Chile en Madrid, entre los que estaban Santiago Ontañón, Edmundo Barbero y el periodista Antonio Lezama: Margarita ya estaba bastante repuesta y ellos nos animaron para abrir una Escuela de Arte Dramático, que conseguimos fuera auspiciada por la Municipalidad de Santiago; no conseguimos ayuda económica, pero sí que nos ofrecieron disponer de una magnífica sala en el Teatro Municipal, solo con el inconveniente de no tener escenario, pero las representaciones las dimos en el Teatro Municipal y ya era mucho contar con un local gratuito para clases y ensayos. Conseguimos que se inscribieran alrededor de cincuenta alumnos y con lo que estos pagaban y las representaciones que dimos, cubrimos los gastos del montaje de las obras y cobramos un sueldecito que nos permitía vivir. “. Carta de 17 de febrero de 1949, recogida íntegramente en AGUILERA SASTRE, J. y AZNAR SOLER, M.: Op. Cit. p. 443

⁵⁰⁶ Datos tomados de la carta de Ortín a Rivas Cherif, que aparece recogida en AGUILERA SASTRE, J. y AZNAR SOLER, M.: Op. Cit. p. 443

centenario de la ciudad de Santiago. Después vendrían *La zapatera prodigiosa*, *Bodas de sangre*, *Yerma* o *Doña Rosita la soltera*, todas con escenografías de Ontañón.

En 1943 Margarita Xirgu firma un contrato como Directora General del Instituto Auditorio de Montevideo (Uruguay), y a partir de este año comienza el periplo de la compañía por tierras hispanoamericanas.

Al poco tiempo de llegar Ontañón a Chile había contraído matrimonio con Eliana Bell, conocida como Nana Bell. Con Nana, que también participaba en la compañía de la Xirgu, como encargada del vestuario, realiza Ontañón una ajetreada vida social, frecuentando las tertulias del Restaurante “Miraflores”, abierto por Pablo de la Fuente y su mujer Nina Yáñez en la céntrica calle del mismo nombre. Por entonces no existían en Santiago cafés al estilo español. La idea de Pablo de la Fuente era montar un café como cualquiera de los que estaban acostumbrados a frecuentar en su lejano Madrid. Para ello se encargó de diseñarlo - incluyendo muebles y ambiente- el arquitecto catalán Rodríguez Arias, que compartía estudio en Santiago con Fernando Echevarría. La decoración de las paredes corrió a cargo de Ontañón y Antonio Romera -caricaturista y crítico de arte de los diarios chilenos *La Nación* y *El Mercurio*-. Ontañón hizo varias caricaturas. Todas ellas son gouaches sobre papel.

Como café, el negocio no iba demasiado bien; entonces entró otro nuevo socio y el local se convirtió en restaurante. El socio era un gran cocinero vasco, llamado Berasaluce. El Miraflores se hizo muy famoso por su extraordinaria comida vasca. Allí estaba casi a diario: el músico chileno, Acario Cotapos, Qunito Fernández, el poeta Antonio Aparicio y su esposa Gigi López Edwards, Jacinto Vaello, el pintor Lucho Vargas-Rosas, José Gómez de la Serna -hermano de Ramón-, el dibujante Arturo Lorenzo -yerno de José Gómez de la Serna- y su esposa Elena, Inés Puyo, Maruja Vargas -esposa del pintor Camilo Mori-, Eleazar Huerta -profesor de la Universidad de Chile- Salvador Téllez -antiguo cónsul de la República de Chile-, Jaime Valle Inclán, hijo de D. Ramón, Rodríguez Arias y Echevarría, Margarita Xirgu, el filósofo Ferrater Mora, José Ricardo Morales y algún otro exiliado, que jugaban al ajedrez y discutían

“Allí, de tanto dar con el dedo sobre la mesa cada diciembre, al tiempo que asegurábamos, muy convencidos, estar “al año siguiente en España”, el dedo se nos fue mermando un poco a todos, desesperanzadamente, porque no había quien se atreviera a quitarle el látigo al dictador.”⁵⁰⁷

Arturo Lorenzo recuerda que allí se hablaba y se vociferaba de todo, “sin excluir a Franco, claro”. Con frecuencia después de cenar

⁵⁰⁷ ONTAÑÓN, S. y MOREIRO, J.M., *Unos pocos amigos verdaderos*. Edit. Fundación Banco Exterior, Madrid 1988, pp.213

acababan cantando, Ontañón se llevaba en esto la palma; era conocido por su profunda voz, que entonaba hermosas canciones de su Cantabria natal. Sobre Ontañón dice Arturo Lorenzo; “Era persona un tanto excepcional. Bueno, en el buen sentido de la palabra bueno. Gordo simpático, alegre, optimista, inagotable conversador, amigo incomparable⁵⁰⁸”.

PERIPLO POR ARGENTINA, URUGUAY Y PERÚ

En 1943 Margarita Xirgu y Santiago Ontañón se trasladan a Uruguay. Margarita había firmado un contrato como Directora General del Instituto Auditorio de Montevideo⁵⁰⁹. Nada más llegar, Ontañón valoraba así su trabajo, realizado en el exilio hasta ese momento: “Hice cinco retratos al óleo. Decoré un film con veinte y tantos decorados, realicé unos treinta para el teatro, di dos conferencias, una sobre Lorca y otra sobre la canción montañesa, pinté dos muros y por último dirigí la terminación de unos grandes laboratorios⁵¹⁰”.

Entre las obras representadas, -todas con escenografías de Ontañón- haremos referencia a las siguientes: *Numancia* (en versión de Alberti), *Alto Alegre* de Justino Zavala Muñiz, en cuya escenografía plasmó Ontañón unos árboles de fuerte expresionismo. *El matrimonio* de Gogol, *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca, *El enfermo imaginario* de Moliere, *El ladrón de niños* de Superville, *Sinfonía de los héroes* de Eduardo Bianchi, *El artista y el hombre* de Clotilde Luisi. Finalmente en el Centro Republicano de Montevideo representaron *Mariana Pineda*, de Lorca.

Los decorados que hiciera Dalí para *Mariana Pineda* se habían quemado en Chile, por lo que la Xirgu reclamó con urgencia la ayuda de Ontañón, quien los realizó en el tiempo exigido, tan solo cinco días⁵¹¹.

Debido al enorme éxito de *Mariana Pineda* el gobierno uruguayo solicitó a Margarita Xirgu una gira por todo Uruguay. Las obras representadas eran *El matrimonio* y *Mariana Pineda*.

De esta estancia en Uruguay data su colaboración en algunas escenografías de los títeres “Guirigay” de Andrés Mejuto.

⁵⁰⁸ En carta dirigida a Esther López Sobrado por Arturo Lorenzo, de fecha 14 de noviembre de 1991.

⁵⁰⁹ Según la opinión de Ortín, esposo de Margarita Xirgu, no estaban muy a gusto con su trabajo en Chile, dependiendo de la Extensión Cultural. Vid. AGUILERA SASTRE, J. y AZNAR SOLER, M.: Op. Cit. p. 443

⁵¹⁰ ONTAÑÓN, S. y MOREIRO, J.M.: Op. Cit. p. 213

⁵¹¹ Esta anécdota queda recogida en el libro de RODRIGO, A: *Margarita Xirgu*. Edit. Círculo de Lectores, Barcelona, 1995

El 8 de junio de 1944 estrenaban en el Teatro Avenida de Buenos Aires *El Adefesio*, obra escrita especialmente por Alberti para Margarita Xirgu. Ontañón pintó los decorados en casa de Alberti, bajo la supervisión de este. Después vendrían los decorados de *La malquerida* de Benavente, *La dama del Alba* de Casona y *La corona de espinas* de Joseph M. De Sagarra en el Teatro de la Municipalidad de Asunción (Paraguay).

En enero de 1945 llega a manos de la Xirgu el texto de *La casa de Bernarda Alba*, obra póstuma de Lorca. Emocionada le dice a Ontañón: “Vente corriendo, porque me acaban de traer la casa de Bernarda Alba”⁵¹². El 8 de marzo se estrenaba en el Teatro Avenida de Buenos Aires. Tres meses más tarde *El embustero en su enredo* de José Ricardo Morales. Luego representarían otras obras de Lorca (En julio en Santa Fe *Doña Rosita la soltera*, en octubre *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*).

Entre 1946 y 1948 Xirgu y Ontañón realizaron una gran gira por Argentina, Uruguay y Chile con obras de Lorca (*Bodas de sangre*, *Yerma*, *Mariana Pineda*), de Tennessee Williams (*El zoo de cristal*⁵¹³) y de Joan Morgan (*Esto era una mujer*), junto a otras clásicas y modernas españolas.

Desgraciadamente las escenografías -lo más vulnerable del teatro- no han llegado hasta nosotros, pero podemos reconstruir algunas gracias a las fotografías de la prensa y a los comentarios del escenógrafo, recogidos por la escritora Antonina Rodrigo⁵¹⁴.

Después de que el gobierno argentino prohibiera la representación de *El malentendido* de Camus se trasladan a Perú. Ontañón recordaba que fueron por un mes y se quedaron medio año. Allí representaron, además de la mayoría de las obras ya mencionadas, *La mujer soñada*, pieza teatral escrita por Ontañón e interpretada por Pepe Cebrián y su mujer y *Tizona* también interpretada por Cebrián.

Encontrándose en Perú recibió Ontañón un importante encargo del gobierno de esta nación. Se acababa de crear un Teatro Nacional y le ofrecían a él una cátedra de escenografía en la Universidad de San Marcos de Lima y la dirección artística de la compañía. La estancia de Margarita Xirgu en Lima entre 1945-46 coincidió con los inicios del gobierno del Frente Nacional y un clima cultural favorable en Perú, sobre todo para la creación de un teatro nacional. Edmundo Barbero, Pilar Muñoz y Santiago Ontañón fueron

⁵¹² RODRIGO, Antonina: Op. Cit. p. 404

⁵¹³ Si bien en esta ocasión la escenografía no era de Ontañón sino de Gory Muñoz.

⁵¹⁴ Estos comentario, transmitidos oralmente por Santiago Ontañón a Antonina aparecen en el libro, ya citado, *Margarita Xirgu*, y también en su comunicación para el *Congreso El exilio republicano en Cantabria. 60 años después*, celebrado en Santander en diciembre de 1999, titulada *Santiago Ontañón y Margarita Xirgu*.

contratados por el gobierno para participar en las temporadas de teatro de la Compañía Nacional de Comedias y como cuerpo docente y director de la Escuela Nacional de Arte Escénico⁵¹⁵.

Su labor como catedrático de escenografía fue de gran importancia, ya que de sus manos salieron grandes escenógrafos, como Alberto Terry, Escomel y Piqueras, los tres de reconocido prestigio en toda Hispanoamérica.

Pero su labor en Perú no se limitó solamente a la de escenógrafo. Rodó tres grandes documentales, *El algodón*, *El azúcar* y *El caucho* y algún largometraje como *Una apuesta de Satanás*⁵¹⁶.

A finales de la década de los 40 expone sus pinturas de caballete en la Galería de Lima; cosechó un gran éxito. Durante su estancia en Perú realizó sus únicas exposiciones de pintura. “Después de terminar el último cuadro pensé que quizás sería una muestra un tanto caótica. A mí me hubiera gustado pintar cuadros todavía más simples que los que he pintado, pero en parte por el deseo de no forzar deliberadamente y en parte por el placer que siento al pintar con libertad me he dejado llevar del impulso y han salido diversas expresiones que dejo al criterio del público juzgarlas. En el fondo yo pienso que el camino más lícito en el arte es el que conduce a lo eternamente hermoso⁵¹⁷.”

Durante su exilio también escribió obras de teatro, desgraciadamente hoy perdidas. “Escribí unas seis comedias durante mi refugio en la Embajada de Chile en Madrid. Son dramas y comedias, no sé si buenas o malas. Algún día si se estrenan, el público dirá. En Chile escribí “El recuerdo”, un drama de amor, de ambiente marinero que se estrenó por la Compañía de Alejandro Flores y que protagonizaron en los papeles principales Amelia de la Torre, Diosdado, y el mismo Flores⁵¹⁸”.

En la década de los 50 regresa a España, “por la puerta de atrás”, ya que era la única forma de regresar. “A la mayoría, ese silencio oficialmente adoptado no nos procuró problemas. Nuestra vuelta fue una necesidad humana al cabo de tantos años de exilio, pero nunca una connivencia política. Cada cual siguió con sus ideas,

⁵¹⁵ GRADOS PENALILLO, Amadeo: *Activo y Pasivo del teatro peruano*. Revista “Excelsior”, abril-mayo 1946.

⁵¹⁶ A pesar de las constantes indagaciones sobre el documental, llevadas a cabo en Perú, no hemos conseguido recabar información alguna al respecto.

⁵¹⁷ SIN FIRMAR: *Con Santiago Ontañón, el gran escenógrafo y pintor español vecindado en Lima*. Recorte de la prensa de Lima, que conservo sin fecha, por ausencia del encabezamiento.

⁵¹⁸ SIN FIRMAR: *Andanzas y peripecias vitales de Santiago Ontañón, artista múltiple*. “Mundo Uruguayo”, 2-9-1943

aunque por entonces estuviese prohibido expresarlas si eran de descontento, como las nuestras”⁵¹⁹.

¿Por qué vuelve Ontañón a España, con el reconocimiento y el trabajo que posee en Hispanoamérica? ¿Tanto echa de menos a su patria? Si bien es cierto que un cambio político en Perú anuló la Cátedra de Escenografía que detentaba Ontañón, la realidad es más personal. El matrimonio con Nana Bell, su gran amor hasta la muerte, se rompe, por lo que Ontañón decide como primera cura de urgencia poner miles de kilómetros de distancia.

3.7.4. VUELTA DEL EXILIO

TERTULIAS, TEATRO Y CINE

“De América me traje prácticamente los mismos bienes materiales que me había llevado, es decir, ninguno; pero volvía humana y espiritualmente enriquecido. La experiencia había sido larga, a ratos penosa, y amén de obligada, positiva en su conjunto. Todos habíamos ido a buscar una patria temporal en América del Sur y no a hacer las Américas. Mi agradecimiento, sobre todo a Chile, Perú y Argentina, puedo decir que se corresponde con la deuda de hospitalidad y afecto adquirida”⁵²⁰.

Pero el Madrid que Ontañón encuentra a su vuelta a España no es el mismo que había abandonado hacía más de diez años. El año de su vuelta, tal y como él reconoce en una entrevista a Julio Trens fue 1955⁵²¹. Él mismo dirá de forma clara y contundente: “No era la España que queríamos, por la que habíamos luchado y perdido, sino la que se nos daba, sin perder por ello la esperanza de hallar mañana una mejor que, afortunadamente, llegó; tarde, pero en tranquilidad”⁵²².

Pero lo que sí seguían existiendo en Madrid, eran las tertulias de los cafés, algo a lo que Ontañón estaba tan acostumbrado. Frecuenta entonces dos tertulias, la del *Café León* y *El Café Gijón*. Pero lo urgente era incorporarse a su oficio, restablecer contactos en este diferente Madrid y comenzar a trabajar. No le resultó difícil; le costaría aproximadamente un año, pero transcurrido ese tiempo jamás le faltó trabajo, ni en el mundo del cine ni en el del teatro. Compaginó de este modo, esporádicas intervenciones como actor en películas, con su trabajo como escenógrafo en el teatro.

⁵¹⁹ ONTAÑÓN, S. y MOREIRO, J.M., Op. Cit., p. 221

⁵²⁰ Ibidem.

⁵²¹ TRENAS, Julio: *Santiago Ontañón. Un escenógrafo vocacional*. En “Primer Acto”

⁵²² ONTAÑÓN, S. y MOREIRO, J.M., Op. Cit., p. 222

Como actor recordaremos su intervención en *El verdugo* (1963) de Berlanga, en el que hace del escritor Corcuera, aunque ya había actuado antes en *La vida por delante* (1958) Entre las películas en las que participa debemos citar: *Días de feria* (1960), *Fray Escoba*, dirigida en 1961 por Ramón Torrado, *El gladiador invencible* dirigida en 1961 por Antonio Momplet, *El pobre García* (1961) *Los dinamiteros* (1963) de Juan G. Atienza, *El mesón del gitano* (1969) de Antonio Romau, en esta ocasión Ontañón realizó los decorados, como ocurrió también en *Las señoritas de mala compañía* (1973). Pequeñas intervenciones encontramos en *La Petición* (1976) de Pilar Miró, *El último día de la guerra* (1968) de Juan Antonio Bardem, *El Greco*, coproducción franco-italiana, dirigida en 1966 por Luciano Salce, *Nada menos que un arcángel* (1958) de Antonio del Amo, *Mayores con reparos* (1966) dirigida por Fernando Fernán Gómez, adaptación de la obra teatral homónima de Juan José Alonso Millán, *El tulipán negro* (1964) Producción italo-franco-española, dirigida por Christian-Jaque con Alain Delon y Virna Lisi, *Cotolay*, dirigida en 1966 por José Antonio Nieves Conde, *La casa de las mil muñecas* (1967), coproducción hispanoalemana, dirigida por Jeremy Summers, *Noventa y nueve mujeres* (1968) de Jesús Franco, en esta ocasión fue producida por España, Alemania, Italia, y Reino Unido y Ontañón fue contratado como ambientador, *Tibetana* (1969) coproducción hispanoamericana de John Peyser, *Faustina*, dirigida por Sáenz de Heredia en 1957, e interpretada por Fernando Fernán Gómez, estaba inspirada en Fausto de Goethe, y *La máscara de Scaramuse* (1963) de Antonio Isasi Isasmendi, *Ha llegado un ángel* (1961) de Luis Lucia con Marisol, *Búscame a esa chica* (1965) de Fernando Palacios, *De cuerpo presente* (1967) de Antonio Eceiza, *Blanca por fuera y rosa por dentro* (1971) de Pedro Lazaga, *Varietés* (1971) de Juan Antonio Bardem, *Holp-Up, instantánea de una corrupción* (1974) de Germán Llorente, *Crónica exterior* (1976) de Manuel Vidal, *Mi hija Hildegart* (1977) de Fernando Fernán Gómez con guión de Rafael Azcona y Fernando Fernán Gómez, que fue finalista al Premio Prix L'Age d'Or de Bruselas, *La casa manchada* (1975) de José Antonio Nieves Conde, basada en la novela "Todos morían en Casa Manchada" de Emilio Romero, *El día de los enamorados* (1959) de Fernando Palacios, *Juego de niños* (1957) de Enrique Cahen Salaberry, *Muchachas en vacaciones* (1958) de José M^a Elorrieta, *Honorables sinvergüenzas* (1961) de José Luis Gamboa, *Adiós, Mimí Pompón* (1960), *Miss Cuplé* (1959) de Pedro Lazaga, *Días de feria* (1960) de Rafael J. Salvia, *La rosa roja* (1960) de Carlos Serrano de Osma, *Un lugar llamado Glory* (1965) y *El arte de no casarse* (1966).

Por lo que respecta al mundo del teatro fueron muchísimas las escenografías que realizó en Madrid, entre las que destacan la práctica totalidad de obras dirigidas e interpretadas por Alberto

Closas. En el estudio cronológico se relacionan los títulos de todas las que hemos conseguido localizar.

Cuando le preguntan a Ontañón si ha vivido de la escenografía, reconocía que no hubiera podido hacerlo de no haber simultaneado este trabajo con el cine. Respecto a las razones de por qué había seguido siempre en el mundo del teatro, reconoce que había sido siempre por tres razones: “Primera, porque casi siempre me pide un amigo que lo haga, segunda porque con el teatro se está en candelero, se habla de uno, y tercera y fundamental, porque amo la profesión. Esta tercera razón debe ser la que más fuertemente ata a Santiago Ontañón a la escenografía teatral. Al decirla ha puesto fervor en su palabra. Alegría y pasión en sus ojos⁵²³”.

En 1982 Ontañón tiene graves problemas de salud que le confinan en una silla de ruedas. Afortunadamente antes de morir mantuvo unas lúcidas conversaciones con el periodista y escritor José María Moreiro, base del libro *Unos pocos amigos verdaderos*. “Leer este libro es algo mejor que leer: es pasear conversando con amigos; es ganar el tiempo en la mesa del café; es estar horas y horas en un café y salir de él para ir por la calle paseando, charlando hasta llegar a otro café en el que pasar horas y horas⁵²⁴”.

El 27 de agosto de 1989 muere Santiago Ontañón, su muerte pasaba prácticamente desapercibida para la prensa, si excluimos alguna pequeña referencia⁵²⁵.

“Ha muerto en la soledad, la ancianidad y el olvido, superviviente de una generación que empezó a inventarlo todo y hasta superviviente de sí mismo (...). Le bastaba con el papel y unos lápices casi escolares de colores. Y la perdida imaginación del público”⁵²⁶.

3.7.5. EXPOSICIONES Y HOMENAJES PÓSTUMOS

1995.- En el Museo de Bellas Artes de Santander se exponen una obra de Ontañón en la muestra colectiva “Pintura en Cantabria (1875-1975)”.

2000.- La editorial Edaf publica los treinta números de la revista Luna, la edición y el estudio introductorio corre a cargo de Jesucristo Riquelme.

⁵²³ TRENAS, Julio: *Santiago Ontañón. Un escenógrafo vocacional*. En “Primer Acto”

⁵²⁴ FERNÁN GÓMEZ, F.: *Unos pocos amigos verdaderos*. “El País Semanal”. 9-4-1989

⁵²⁵ HARO TECGLÉN, E., “Los que inventaron la escenografía”, *El País*, 29-8-1989

⁵²⁶ HARO TECGLÉN, E., Op. Cit. p. 18

- 2000.-** Salen subasta 13 bocetos de escenografías de Ontañón para ballets del bailarín Antonio en la Sala de Subastas Durán de Madrid.
- 2001.-** En junio se exponen en Santiago de Chile las caricaturas de Ontañón para el Café Miraflores en la exposición “Romera y su tiempo”. En el catálogo aparece el ensayo “Santiago Ontañón” de Esther López Sobrado.
- 2007.-** Publicación del libro de Esther López Sobrado, *Las pasiones de Santiago Ontañón*, que había sido finalista en el II Premio de Ensayo Gran Vía de Burgos.

3.8. LUIS QUINTANILLA (1893-1978)

*“¡Mi vida ha sido una pura cabriola! (...).
No he sido más que un pintor y, sin embargo, de mi obra ya no
queda nada.
Todo se ha destruido.
Han muerto, incluso, los que la conocieron.
Quizás el único recuerdo que quede de mí sea el de un inquieto
agitador. (...)
Pero siempre me he considerado sustancialmente un pintor.
¡Y ya ves en que queda un pintor, al final de la cabriola...!”*

(Palabras de Quintanilla en *Al final de la cabriola. Conversaciones con el pintor Luis Quintanilla* de Joaquín F. Quintanilla)



3.8.1. NACIMIENTO Y PRIMEROS AÑOS (1893-1911)

INFANCIA

León Gerardo Luis Quintanilla Isasi Cagigal Zerragería, es el nombre completo del pintor que todos conocemos como Luis Quintanilla. Nació el 21 de junio de 1893 en el número 7 de la calle Santa Lucía.

Su familia era la típica familia burguesa del siglo XIX. Por el lado paterno sus antepasados fueron principalmente propietarios de barcos, dedicados al tráfico comercial con las colonias españolas en las Antillas; de hecho algún bisabuelo suyo ocupó el cargo de gobernador de aquellas islas. Sin embargo, por el lado materno, los Isasi Zerragería poseyeron negocios bancarios en Inglaterra y en el país vasco, hasta que las guerras carlistas originaron la pérdida del grueso de la fortuna familiar.

Siendo muy niño sus padres le enviaban diariamente unas horas a una especie de colegio de párvulos regentado por dos hermanas solteras de edad ya avanzada. Estas dos mujeres, pertenecientes a una distinguida familia santanderina arruinada, tenían como medio de subsistencia esta especie de colegio de buenas costumbres, pues Quintanilla recordaba que ellas solamente le enseñaban a saludar correctamente, a andar derecho, a sentarse sin movimientos bruscos, a ser respetuoso y a comer con esmero. Asimismo recordaba con verdadero cariño que fueron ellas quienes despertaron su amor a las plantas y animales, así como a respetar los objetos, porque daban a cada mueble la apariencia de un ser vivo. “Sus advertencias nos impresionaban, y en mí han influido el resto de mi vida, conservando el sentido de humanizar las cosas, muy conveniente para comprenderlas un pintor.”⁵²⁷

Hasta cumplir seis años la vida de Luis Quintanilla y la de sus otros dos hermanos, ambos mayores que él⁵²⁸, transcurre del siguiente modo: en invierno reciben las enseñanzas que acabamos de referir, y en primavera, su madre les llevaba a una hermosa y amplia finca, propiedad de su abuelo paterno, en la que Quintanilla recibió las primeras emociones de la naturaleza. Al avanzar el verano todas las mañanas iban a la playa del Sardinero, donde un bañero se ocupaba de ellos. “El mar es para mí, lo mismo en calma que embravecido, el mayor espectáculo de la naturaleza, aunque nunca lo

⁵²⁷ QUINTANILLA, Luis: *Pasatiempo. La vida de un pintor*. p. 51

⁵²⁸ Su hermano José es un personaje de gran interés, nació en Santander en junio de 1889, tal y como lo atestigua su fe de bautismo de 22 de junio de ese año.

haya pintado; hay muchas cosas que admiro sin darme ninguna idea para pintarlas”⁵²⁹

Al cumplir seis años sus padres deciden comenzar con su educación, que dejan en manos de D. Genaro de Urrasturruzu. Este había estudiado la carrera de Derecho como su padre, por expreso deseo materno, pero al morir ella y verse poseedor de una gran fortuna se había trasladado a París, donde cultivó la amistad de escritores y artistas y viajó por diferentes países europeos. Pero ya cumplidos los sesenta años y habiendo consumido su gran fortuna, volvió a la casa familiar que conservaba a las afueras de Santander, donde sobrevivió vendiendo los frutos de su enorme huerta. Don Genaro acostumbraba a comer con frecuencia en casa de los padres de Quintanilla. Un día el padre acordó con él que se ocupara de la educación de Luis, para lo cual él mismo buscó un maestro que enseñó al niño a leer, escribir y las más sencillas reglas matemáticas. Don Genaro le enseñó geografía, historia, literatura, arte y filosofía griega. No empleaban manual alguno, únicamente papel y lápiz. La metodología consistía en que, tras explicar el tema correspondiente, ambos lo discutían; de este modo consiguió aumentar en el niño el interés y la curiosidad por aprender.

En 1902, cuando Luis cumplió los nueve años, terminó su aprendizaje con su preceptor para iniciar sus estudios de bachillerato. Durante los aproximadamente tres años que permaneció con don Genaro completó su formación intelectual con una buena instrucción física, para lo cual su padre les compró un balandro y puso al cuidado y adiestramiento de sus hijos a un marinero retirado, conocido popularmente por Kiko -diminutivo familiar de Francisco-. Él fue el encargado de que los hermanos Quintanilla conocieran otro vocabulario y otras costumbres bien diferentes a las que estaban acostumbrados.

1903-1909. ESTUDIOS EN MADRID Y DEUSTO

Como su formación había sido muy buena, pudo aprobar fácilmente tres cursos de bachillerato de una sola vez, de tal forma que con diez años comenzó cuarto curso de bachillerato en el Colegio de los Escolapios de San Antón de Madrid, pero el contraste entre el método de don Genaro y el de los frailes fue terrible para el jovencísimo Luis. Sus recuerdos de esta época no son nada agradables, si exceptuamos los referidos al arte: “Las mejores impresiones de aquellos años fueron las visitas al Museo del Prado los domingos, y al llegar la primavera los campos de la Moncloa. Entraba en el Prado con sagrado respeto, pues los cuadros me parecían cosas misteriosas no realizadas por los hombres o unos hombres dotados de poder divino cuando alcanzaban a crear formas

⁵²⁹ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 52

de vida tan sorprendentes armonizando los colores”⁵³⁰. En sus primeras visitas al Prado su amor por Goya nació de una forma innata y espontánea, esta admiración le permitió pronto reconocer el admirable trabajo del Greco, Brueghel, el Bosco, Velázquez o Zurbarán.

Acostumbraba ver obras de teatro e incluso aquellas primeras películas de cine. Con el paso del tiempo recordaba con perfecta nitidez la primera película que vio, siendo capaz de repetir con detalle su argumento.

Tres años más tarde, en 1906 ocurrió un acontecimiento que le produjo un fuerte impacto. En mayo, Madrid se engalanaba para celebrar la boda del rey, Alfonso XIII⁵³¹. Para contemplar la comitiva, Quintanilla se había trasladado a una pensión al final de la Calle Mayor, en la que se encontraban alojados dos primos suyos que estudiaban en la universidad. Luis contemplaba emocionado a sus once años el lujo que suponía el desfile, cuando se produjo un increíble estruendo. Frente a su ventana el anarquista Mateo Morral acabada de lanzar una bomba⁵³², atentando contra la vida de los reyes. El recuerdo de este acontecimiento le obsesionó durante tiempo. “Desde entonces me intrigó el fanatismo de los anarquistas de acción que sacrifican y se sacrifican atentando contra una institución”⁵³³.

Quintanilla terminó sus estudios de bachillerato, aunque realmente sin ningún interés ni estímulo. Él siempre acusó de ello a sus profesores que aniquilaron la pasión que don Genaro había hecho surgir en él. En este momento su deber era hacer una carrera y se decidió por arquitectura. Para ello su familia le envía dos años, para preparar el ingreso, a la Universidad de Deusto. Allí estaba de profesor un jesuita amigo de su familia. Su vida transcurre monótona: se levantaba a las siete de la mañana para oír misa y permanecía en clase hasta las doce. Tras el recreo comía y se encerraba en su habitación desde las dos hasta las cinco para estudiar; de cinco a siete de la tarde jugaba a la pelota.

Quintanilla no tiene palabras amables para su estancia en Deusto, solamente recuerda con cariño a un jesuita de Santander que se llamaba Carlos⁵³⁴, con el que acostumbraba jugar a la pelota y comentar sus pensamientos. El padre Carlos detectó rápidamente la

⁵³⁰ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 56

⁵³¹ La boda de Alfonso XIII y el consiguiente atentado de Mateo Morral se produjo el 31 de mayo de 1906

⁵³² Morral lanzó la bomba desde el nº 88 de la Calle Mayor.

⁵³³ QUINTANILLA, Luis.: Op. Cit. p.59

⁵³⁴ Se trata de Carlos Herrera Oria, quien tenía una colección de “Clásicos de la Pintura” enviada por su hermano desde Alemania. Comentado por GONZÁLEZ LÓPEZ, Etlvino: *Luis Quintanilla Isasi un artista comprometido*, estudio publicado al final de la edición facsimilar de *La cárcel por dentro* (Oviedo 1995) s. p.

inclinación del joven Luis por la pintura y le regaló unos libros alemanes de reproducciones en blanco y negro de obras clásicas.

Quintanilla pasó en Deusto dos cursos, al finalizar los cuales se examinó de preparatorio de arquitectura para ingresar en la escuela de Arquitectura de Madrid.

Pero es entonces cuando surge su interés por la pintura.

“Pensé que a pintar se aprende pintando, y compré colores, pinceles y telas manejándolos de cualquier manera. Antes había pasado cuatro cursos de dibujo, dos de lineal y dos de figuras, durante el bachillerato y la preparación de arquitectura, pero el color era para mí una novedad. Por fortuna encontré en la biblioteca del Ayuntamiento dos tratados de la pintura, el que escribió el pintor sevillano Francisco Pacheco, en el siglo XVII, maestro y suegro de Velázquez y el del otro pintor cordobés Antonio Palomino, el cual utilizó Goya mejorando su técnica cuando pintó sus primeros frescos en Zaragoza (...) Guiado por los dos libros tiré la mitad de los colores que había comprado y simplifiqué la paleta según la tradición de los clásicos pintores españoles; es una paleta procedente del arte veneciano y adaptada al temperamento español después del Greco, y en total puede limitarse a catorce colores, abundando las tierras, las “Meninas” de Velázquez las pintó con menos y el empleo de múltiples colores es mareante”⁵³⁵.

EL PRIMER ESTUDIO DE PINTOR

Su deseo de convertirse en pintor no era bien visto por su familia, pero pronto se le presentó la ocasión de solucionar el problema. El verano anterior a ingresar en arquitectura encontró su primer trabajo en Santander. Existía un pequeño semanario ilustrado, *La revista cántabra*, su director, D. Manuel Herrera Oria, le conocía y le ofreció trabajo. Quintanilla, con un sueldo de 125 pesetas mensuales, era el administrador y redactor jefe de una redacción sin redactores. Así que se encargaba absolutamente de todo y a veces decoraba alguna noticia con algún dibujo sin firma. El grueso de la publicación eran fiestas o reuniones sociales.

En la revista colaboraba asiduamente el poeta Francisco Revuelta. El padre del poeta, almacenista de carbón, fue el que alquiló a Quintanilla su primer estudio de pintor, un almacén de carbón que no utilizaba, por lo que el precio fue muy barato. Se encontraba en el barrio más desacreditado de la ciudad, la Cuesta del Hospital, donde abundaban los prostíbulos. Debajo del improvisado estudio había un zapatero y un carpintero, que en breve se convirtieron en amigos del pintor. Ellos, junto al poeta Revuelta, serán sus fervientes admiradores artísticos.

⁵³⁵ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 50

Quintanilla comenzó pintando bodegones con frutas y trapos, ensalzados por sus tres amigos. A ellos regala Quintanilla sus primeras obras y fueron ellos los que le propondrán pintar un retrato, para el que sirvió de modelo Revuelta.

Ese verano en Santander conoció a diferentes personalidades del mundo cultural y político: Menéndez Pelayo, Pérez Galdós, o Alfonso XIII. La *Revista Cántabra* mejoró y aumentaron los anuncios, acontecimiento que fue utilizado por su director para venderla a buen precio. El nuevo director era mucho más intransigente, pretendió imponer un rígido horario a Quintanilla, lo que le obligó a despedirse. Don Manuel le ofreció otro trabajo, pero Quintanilla ya había decidido que lo que él quería era tiempo libre para poder pintar; entonces le dio mil quinientas pesetas como comisión por la venta de la revista.

LA AVENTURA DEL MAR

Por medio de Revuelta había conocido a un capitán de barco interesado por la literatura. De su boca escuchó que en el barco pasaba la mayor parte del tiempo leyendo o escribiendo. Por este motivo se le ocurrió la brillante idea de embarcarse para poder pintar. Realmente la vida de Quintanilla está plagada de estas constantes cabriolas.

En la Escuela de Náutica se enteró de que le convalidaban la mayoría de las asignaturas, hecho que le animó a estudiar las que le quedaban, examinándose con éxito, para asombro de su familia.

Gracias a algunas recomendaciones logró enrolarse en un barco que hacía la ruta Bilbao-Cardiff y Bilbao-Liverpool. Pronto comprendió su equivocación: en el barco era imposible pintar.

Pero la experiencia le permitió conocer mundo y a algunos seres humanos que no eran habituales en su entorno. Destacan en sus recuerdos el capitán y el contramaestre, apodado “el Buho”, hombre fuerte, con aspecto de rudo marinero. Quintanilla realizó un interesante retrato de este hombre que llamó la atención del consignatario del barco en Liverpool.

Pronto se cansó de su vida de marino. No pintaba y tampoco conocía mundo, puesto que siempre era la misma ruta la que hacía el barco. Por este motivo decidió abandonar su vida en el mar y dedicarse a pintar. Aceptó el ofrecimiento de viajar a Río de Janeiro. Un barco alemán transportaba emigrantes españoles desde Vigo a Hispanoamérica. Las leyes del momento obligaban a que en el barco hubiera un médico y un piloto español. El trabajo, por su exotismo, le pareció interesante y sin pensarlo demasiado se enroló. El viaje continuaba hasta Uruguay y Argentina, pero Quintanilla se quedó en Río de Janeiro. En Brasil solo permaneció por espacio de quince días. Había decidido, siguiendo los consejos de D. Genaro, ir a París, para

lo cual embarcó en un barco inglés que iba al Báltico. Desembarcó en Boulogne-sur-Mer. Comenzaba ese día, según sus propias palabras, la aventura de su vida.

3.8.2. PARÍS ERA UNA FIESTA (1912-1915)

MONTMARTRE

“Entré en Francia con suerte. Quien a mi edad y en mis condiciones estuvo en París aquellos años antes de la primera gran guerra, conoció un alegre paraíso”⁵³⁶. Llegó a Francia aproximadamente en febrero de 1912, como Quintanilla recuerda en sus memorias, puesto que más o menos dos meses más tarde se produjo el hundimiento del Titanic⁵³⁷.

Quintanilla jamás tuvo problemas para relacionarse. En el tren había hecho amistad con un francés, que al indicarle Luis su intención de dedicarse al mundo del arte le recomendó el Hotel Caulaincourt en Montmartre; estaba situado entre la rue Caulaincourt y la rue Lamarck. El hotel fue tan de su agrado que permaneció en él más de un año.

Después de dejar sus cosas en el hotel salió a descubrir la noche parisina y a la mañana siguiente su primera visita fue el Museo del Louvre. Pero, “después de recorrer varias salas me pareció encontrarme en una colección de cosas muertas, algo como la imponente funeraria de la cultura plástica. Más tarde aprendí por experiencia propia, que para sentir el goce artístico, el disfrute de un cuadro y una forma escultórica, hay que estar, además de educado, con el ánimo perfectamente dispuesto para ello.”⁵³⁸

Transcurrían plácidamente los días en París. Quintanilla acostumbraba hablar con el dueño del hotel; él fue el encargado de presentarle a Totó la Blonde, una conocida prostituta de Montmartre, amiga de todos los pintores de la zona. Totó relacionó a Quintanilla, conocido como “le petit espagnol”, con varios artistas que vivían en Montmartre y también por ella conoció a Juan Gris. También le ayudó a conseguir un estudio en el hotel para poder trabajar y le envió con un viejo pintor a la rue des Martyrs para comprar el material necesario para comenzar a pintar.

Junto a su estudio vivía un pintor belga, al que apodaban “Van Dyck”, con su mujer e hijo que dominaba extraordinariamente bien la técnica pictórica, por lo que Quintanilla recurrió a sus consejos. Al ver la paleta del joven pintor fue consciente de que los colores eran

⁵³⁶ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 73

⁵³⁷ El hundimiento del Titanic se produjo el 14 de abril de 1912.

⁵³⁸ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 74

los que Pacheco comentaba en su libro. “Van Dyck” le aconsejó añadir colores más modernos, como el violeta de cobalto, el azul cerúleo y los amarillos cadmios; también le enseñó a empastar y a buscar transparencias en las sombras. Le llevó a diferentes galerías para que pudiera observar la obra de los impresionistas.

Pronto se relacionó con el mundo del cubismo, estética que en esos momentos dominaba la vanguardia parisina. Con Apollinaire y Juan Gris filosofó sobre el movimiento y se adhirió a su estética. Juan Gris fue su auténtico maestro en esos primeros momentos. Uno de los lugares más frecuentados eran *La Closerie des Lilas*. En este café conoció a Vlaminck, y a Marcel Panadil, a los que les unió una fuerte amistad en esta primera estancia en París.

Juan Gris -que para Luis será uno de los mejores pintores cubistas- visitó un día a Quintanilla y al ver sus pinturas le aconsejó dibujar más, para acentuar su estilo. Lo mismo le indicó “Van Dyck”, sugiriéndole que usara como modelo las estatuas del Louvre. Fue entonces cuando Quintanilla descubrió el Museo de Reproducciones del Trocadero, dedicado al arte medieval. A partir de ese momento los días transcurrían del siguiente modo para el pintor. A primera hora pintaba en su estudio. Se compraba un sándwich y cogía el metro para el Museo de Trocadero, que abría a las once de la mañana. Enseguida fue recibido con alegría por los aburridos vigilantes. Con ellos comía y seguía trabajando hasta las cinco de la tarde, hora en que se cerraba el lugar. Era entonces cuando Marcel le esperaba para ir a cenar a un restaurante de la calle Caulaincourt. Algunos días también le esperaban el dueño de su hotel y Totó la Blonde. Quintanilla tiene palabras de aprecio para los dueños de bistrós y restaurantes de París en aquella época, que eran capaces de ayudar a los jóvenes artistas.

“¡Tiempos gloriosos de París! Con los trucos de unos y la generosidad de otros se sostuvo una juventud que produjo artistas y escritores algunos importantes; la sostuvo el pueblo sencillo y trabajador de los pequeños hoteles, restaurantes, tiendas de comestibles, de libros y material artístico, donde conseguir crédito no era difícil.”⁵³⁹

Pronto quedó libre el tercer estudio en el hotel y se trasladó allí Marcel, que entablaba fuertes discusiones sobre el cubismo con “Van Dyck”. La producción artística de “Van Dyck” era un auténtico misterio para Quintanilla. Por fin un día logró conocer el secreto que guardaba celosamente el pintor. Era falsificador de cuadros de primitivos flamencos. Pero acababa de detener la policía al anticuario que comerciaba con ellos y temía que acabaran dando con él. Por eso pidió ayuda a Quintanilla. Empaquetaron todos los trabajos y los trasladaron a un local cerca de la puerta de Versalles, El local era el

⁵³⁹ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 85

de un español encargado de falsificar los marcos que pasaban por ser anteriores al siglo XVII. Durante la Primera Guerra Mundial Quintanilla le encontró en Madrid, dedicándose a copiar las obras de primitivos flamencos del Museo del Prado.

En verano Quintanilla había acabado con sus ahorros⁵⁴⁰. Afortunadamente su amigo, el escritor Víctor Lamotte, le enseñó recursos para conseguir dinero. Antes de amanecer descargaban hortalizas en Les Halles, trabajo por el que recibían dos francos, que sumados al franco y medio que conseguían anotando los nombres y los precios de los productos en cartones para anunciarse en el mercado les servían para, de forma austera, poder sobrevivir y seguir cada uno de ellos pintando o escribiendo respectivamente.

Una tarde Víctor se presentó en el estudio de Luis con una joven, conocida como *la Môme Picatre*. Esta joven, huérfana desde pequeña, se dedicaba a cantar por las calles, vendiendo hojas impresas con las letras de sus canciones. Poseía un fino y natural instinto artístico que, acompañado de su interés por los artistas, le hacía servir de intermediaria de sus obras con marchantes. Ella se ofreció a tratar de vender alguna de las cosas que Quintanilla pintaba; el precio convenido era cuatro francos para los dibujos sobre papel y ocho para los de cartón. Quintanilla recordaba que en aquellos momentos la mayoría de los marchantes de Montmartre no tenía demasiada idea de arte moderno. Recordaba como algo excepcional el caso de Vollard, a quien conoció personalmente, pues acostumbraba mostrar su colección de cuadros a los jóvenes pintores que comenzaban. *La Môme Picatre* consiguió vender algunas de Quintanilla, incluido algún óleo, que vendía por veinticinco y treinta francos. A cambio él le regaló un retrato en síntesis cubista que permitió sellar esta amistad. “Su gran atractivo físico y su alegría de vivir hicieron el resto y terminó, como era inevitable, siendo mi amor de aquel tiempo⁵⁴¹”.

Pronto volvemos a encontrarnos con una nueva cabriola del pintor. Se encontraba un fin de semana en casa de unos amigos en el campo cuando surgió una pelea en la que se vieron envueltos y él, para sorpresa de todos los que estaban a su lado, golpeó duramente a uno de sus agresores que era mucho más fuerte que él. Su amigo, entrenador de boxeo, le aconsejó que se dedicara a este deporte, que era un modo fácil de ganar dinero. Se preocupó de entrenarle, llegando a servir de “sparring” en sus entrenamientos a Dastillon, que era campeón de Francia en pesos pluma. Más tarde Quintanilla realizó algunos combates ya como profesional, dos de ellos de importancia en la Sala Wagram. Por culpa del boxeo distanció algo la pintura. Cuando Totó la Blonde se enteró, fue rápidamente a hablar

⁵⁴⁰ Recordaba haber llegado a París con 2.000 francos, de los que en verano no le quedaba nada. Vid.: FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p 99

⁵⁴¹ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p.115

con el cónsul español, Eduardo Quintana de Velasco, para solicitar su ayuda y Quintanilla abandonara sus escarceos con el boxeo.

Quintana de Velasco le propuso dar clases de español, lo que le dejaba mucho tiempo libre para pintar y le proporcionaba pingües beneficios. Quintanilla dio clases de matemáticas a un español y de castellano a un abogado calvinista francés, conocido como Maître Malle. Además, el cónsul consiguió que la familia del pintor le pasase una pensión mensual de ciento cincuenta francos, que él personalmente le administraba. De este modo se acabó convirtiendo en una especie de tutor de Luis.

Maître Malle, propietario del hotel donde residía el pintor, fue el encargado de conseguirle un importante trabajo. Un comerciante, cliente de Malle, abría una nueva tienda en Passy y deseaba que algún pintor le decorase tres paredes de la tienda, por seiscientos francos. Quintanilla pintó a unas mujeres, en síntesis cubista, contemplando los objetos de la tienda. Después de la guerra mundial la tienda se cerró y las pinturas se encuentran en paradero desconocido.

En París conoció a la amante de Mateo Morral, que residía allí tras el suicidio del anarquista; ella le puso en contacto con algunos anarquistas con el deseo de que esa ideología acabara siendo de su agrado. Estuvo durante un tiempo asistiendo a algunas reuniones porque le parecían divertidas fiestas, en las que a veces se podían degustar estupendos platos de comida española.

Llevaba ya un año Quintanilla en París cuando en la primavera de 1913 el presidente de la república, el señor Poincaré, aceptó inaugurar el Salón de los Independientes, que seguía siendo mal visto por la burguesía, contraria a los cambios plásticos. Aunque los pintores cubistas -entre cuyas filas militaba- se negaban a acudir a esos certámenes el día de la inauguración estuvieron allí para hacer masa y que el presidente pudiera comprobar que eran muchos los partidarios del Salón de los Independientes.

En aquellos felices años de su primera estancia en París todavía vivían Renoir, Degas y Monet. Degas tenía su estudio en el boulevard de Clichy. Algunos días solía ver al pintor, casi totalmente ciego, esperando que un guardia le cruzara la calle. Entonces se acercaba corriendo al maestro para prestarle sus servicios; a pesar de pedírselo insistentemente jamás dejó Degas que visitara su estudio.

En París frecuentó al pintor Zuloaga, que vivía en un estudio casi enfrente del hotel Caulaincourt. Había conocido a Zuloaga hacia 1910⁵⁴². En París Zuloaga acostumbraba a recibir en su estudio un día a la semana. A Quintanilla no le gustaba su pintura a la que acusa

⁵⁴² Era amigo del dueño de una armería de Santander, apellidado Alberti. Al hacer un homenaje a Zuloaga en Eibar, Alberti le pidió a Quintanilla que le acompañase. Le presentó al "maestro", indicándole el deseo de Quintanilla por hacerse pintor.

de literaria: “pero una literatura vulgar de la España artificial, muy del agrado del frívolo turista buscando el exotismo y de los escritores que solo ven en las obras de arte el motivo temático para exponer sus ocurrencias (...) olvidando que un cuadro lo primero que necesita es estar bien pintado⁵⁴³”. Fue precisamente Zuloaga quien llevó a Quintanilla al taller de Rodin. La experiencia fue decepcionante; describe a Rodin como un ser endiosado que solo sabe hablar de sí mismo, adulado y por una corte de serviles admiradores.

TATIANA, ALEMANIA Y LA GUERRA

En otoño de 1913 cambia la vida de Quintanilla en París. Mientras trabajaba una mañana en el museo de Trocadero, apareció una joven que se fijó en su trabajo y le invitó a comer. Pronto intimaron. Ella era rusa, hija de un militar que había muerto en la guerra ruso-japonesa. Al verse huérfana y con una interesante fortuna decidió viajar por Europa, acabó por afincarse en París.

Como suele ser habitual en la vida del pintor, el amor pronto modifica su rumbo vital. Tatiana vivía en un piso cerca de la Plaza de L’Etoile y pronto traslada allí su estudio Quintanilla, abandonando Montmartre. El estudio era mejor que el del hotel, pero a Quintanilla le costaba acostumbrarse a la seriedad de su nuevo barrio, echaba de menos la animación y el bullicio de Montmartre. Sin embargo había salido ganando en otras cosas; de hecho pintaba y leía más. También por este cambio conoció a nueva gente. Tatiana le presentó a un grupo de intelectuales rusos que residían de forma fija en París.

Tatiana, Víctor y Quintanilla frecuentan el ambiente de Montparnasse, sobre todo las tertulias de “La Rotonde” y el animado ambiente de “Le perroquet”.

Una vez más el amor les abrió las puertas artísticas. Su amigo Marcel estaba enamorado de una joven, que a su vez era amante de un crítico de arte, que ayudaba a un matrimonio poseedor de una modestísima galería de arte, trabajo del que no entendían nada. Por mediación de la joven consiguieron exponer cada uno diez cuadros en la galería. A pesar del poco interés manifestado por los dueños, ambos pintores consiguieron algo tan soñado como su primera exposición en París, aunque ambos consiguieron unas livianas ventas.

Gracias a la exposición y a la ayuda del Sr. Malle les surgió un encargo. Un comerciante de Versalles les pagó a Marcel y a él quinientos francos por dos grandes lienzos de estilo moderno para el hall de entrada de su casa.

⁵⁴³ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 112

Es ahora cuando conoce al escultor Manolo Hugué y al escritor alemán Karl Wigelman, redactor la revista *Simplicissimus*⁵⁴⁴, con el que decide ir a Alemania. Le resultó fácil al conseguir 1.500 francos por el segundo premio de un cartel para una casa de chocolates. La litografía⁵⁴⁵ en color representaba un gran tazón, rebosante de chocolate, que un niño, tratando de beber, inclinaba ante sí. Había conseguido el modo de viajar a Alemania. Antes de comenzar el viaje, vivió Quintanilla una breve temporada en “La Ruche”⁵⁴⁶, donde vivía Wigelman. Allí se hizo amigo de Chagall, “que era todavía un joven soñador, que ocupaba como yo uno de los estudios laterales, a la izquierda del solar, según se entra fuera del panal central de “La Colmena”⁵⁴⁷.

En mayo de 1914 comienza su viaje con Wigelman a Alemania Y lo hicieron por Reims, donde un par de mañanas se detuvieron contemplando la catedral. De Reims llegaron a Colonia; esta ciudad no le pareció tan impresionante, la catedral, si bien le parecía colosal no le produjo una emoción comparable a la de Notre Dame. En sus memorias Quintanilla hace interesantes reflexiones sobre la forma de vida de los alemanes en esos momentos⁵⁴⁸. De Colonia bajaron en barco por el Rhin hasta Bonn, desde donde, después de visitar entre otras cosas la casa de Beethoven, se dirigieron a Coblenza y Maguncia. Karl animó a Quintanilla a que dibujase los lugares por los que pasaban. El resultado eran, al parecer curiosas visiones cubistas, que Karl guardaba cuidadosamente una vez que estaban terminados, pues temía que Quintanilla no siempre contento con su trabajo los rompiera, como solía ser su costumbre. Pararon también unos días en Heildemberg, intimando con unas jóvenes estudiantes, para dirigirse después a Estrasburgo.

Estrasburgo les gustó mucho. Sus calles estaban siempre muy animadas. Transcurridos unos días en los que gozaron de la gastronomía, se detuvieron en Baden Baden, ciudad que no les gustó nada y de la que rápidamente partieron para Múnich pasando por Stuttgart.

⁵⁴⁴ *Simplicissimus* era una revista satírica semanal creada por Albert Langen en 1896 que perduró hasta 1944.

⁵⁴⁵ En sus memoria reconoce que le enseñó la técnica de la litografía M. Dubois, que trabajaba en un importante taller litográfico de París. El señor Dubois fue quien le animó a presentarse al concurso de carteles.

⁵⁴⁶ La Ruche fue creada por el escultor Alfred Boucher, quien compró el Pabellón de Vinos de la Exposición Universal de 1900 y lo instaló en un descampado de la zona de Vaugirard (actualmente se encuentra en el Pasage Danzing). Fue bautizado porque alojaba en su interior este edificio creado por Eiffel, un total de 200 artistas cuyos estudios se disponían como los alveolos de una colmena alrededor de la escalera central. Se inauguró oficialmente en 1902.

⁵⁴⁷ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 125

⁵⁴⁸ QUITANILLA, Luis: Op, Cit. pp.125-140

En Múnich su primera visita fue a la Pinacoteca, donde admiró especialmente los cuadros de los artistas alemanes. Por sus comentarios podemos fácilmente apreciar que Quintanilla no es demasiado partidario del arte alemán. Pronto Karl le llevó a la redacción de *Simplicissimus*. Al llegar allí llevaron sus dibujos a un marchante que le compró algunos. De este modo, al conseguir algo de dinero, pudieron continuar su viaje hasta Viena.

A su regreso de Viena el aire prebélico estaba saturado de violencia; las calles se llenaban de “patrióticos” burgueses que clamaban venganza. A Quintanilla le sorprendió especialmente que *Simplicissimus*, que hasta ese momento era totalmente antimilitarista y antibelicista mostrara en alguna portada su nacionalismo beligerante. “Aquel tono de exagerada exaltación delataba la forzada y grosera propaganda aplicada con doble intención, y, sin embargo, en esos momentos de las grandes catástrofes que originan las guerras, no sólo Alemania, en todos los países combatientes, lejos de rechazar la propaganda se admite con entusiasmo y aliciente para ir a matar o morir, creyendo lo que se oye y lee”⁵⁴⁹.

Karl le aconsejó que le acompañara a Núremberg, él le pagaría el billete en compensación por los dibujos que Quintanilla le había regalado. Durante su estancia en esta ciudad el pintor se dejó seducir por su encanto, recorrió los lugares donde adivinaba la presencia remota de Durero. “Creo que por Durero se despertó en mí el interés del grabado, y desde entonces, siempre que tengo la ocasión de ver alguno suyo, me detengo; en ellos descubrí la belleza de las líneas y la de los contrastes de blanco y negro; también el buen sentido literario acompañando a las artes plásticas; pero aparte de éste, mi temperamento artístico lleva otro camino que el del gran maestro de Núremberg”⁵⁵⁰.

Pero desgraciadamente su amigo Karl pronto le devolvió a la realidad; la guerra era algo inminente. Su última noche en Núremberg cenaron Karl, Quintanilla y uno de los principales redactores de *Simplicissimus*, que en esta ocasión vestía el uniforme de comandante del ejército, hecho que le pareció una auténtica ironía a Quintanilla. El comandante se trasladaba a Colonia y se ofreció a acompañar a Luis; asimismo le ayudó a conseguir un pasaporte para salir del país. Una vez más las casualidades de la vida le obligan a Quintanilla a reflexionar: “Aquel pasaporte extendido en el papel corriente del Consulado de España (...) fue el primer documento personal de mi vida, y le conservé largo tiempo: tenía la fecha histórica del 29 de julio de 1914, el mismo día, como después supe, que el ejército austro-húngaro bombardeaba Belgrado y la humanidad cambió de rumbo. Desde entonces la desconfianza personal e internacional nos obliga a llevar los engorrosos pasaportes

⁵⁴⁹ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 137

⁵⁵⁰ QUINTANILLA, Luis: Ibidem

con señas particulares, precedentes familiares, fotografías, finalidad de nuestros viajes y demás garantías. Desde entonces se terminó el pasar las fronteras lo mismo que ir a un barrio vecino de cualquier ciudad (...). No creo en el progreso a cañonazos y la sociedad que para protegerse necesita el máximo control de cada individuo es una sociedad enferma.”⁵⁵¹

La salida de Alemania no fue fácil, la estación era un hervidero de gente que se hacinaba esperando coger sitio. Los trenes civiles quedaban postergados a los militares por lo que tardaron más de dos días en llegar a París. Pero cuando llegó a la capital francesa, esta no era la misma que había dejado unos meses atrás. Al ir a casa de Tatiana descubrió que había partido para su país dejándole una carta en la embajada española. Su primera noche en París le produjo tristeza y melancolía. Estaba solo y las calles y las personas le parecían diferentes a aquellas que había dejado al viajar a Alemania.

A la mañana siguiente Quintana le entregó la carta de Tatiana en la que le explicaba que debía volver Rusia, puesto que en guerra no se percibían en el extranjero pensiones; le dejaba la llave de su piso, por si quería disfrutar de él y una relación de libros de su biblioteca en los que había escondido dinero, por si le surgía algún gasto en el piso. Jamás volvió a ver ni a saber nada más de Tatiana.

A pesar de todo decidió quedarse en un París en guerra. Pensaba en primer lugar que duraría poco y le parecía una experiencia interesante. Pero poco a poco las cosas se fueron complicando. En París no permanecía ninguna de sus amistadas, las mujeres habían desaparecido, algunas habían vuelto a sus hogares y los hombres estaban en el frente. El portero de su piso le denunció a la policía como posible espía por su reciente viaje a Alemania. El tema se solucionó con la ayuda de Quintana que para evitar males mayores, con el beneplácito del cónsul, le entregó un documento que le acreditaba como empleado del Consulado.

Los días transcurrían monótonos para el pintor, en esos momentos de confusión más que pintar con ideas claras embadurnaba telas y estudiaba composiciones, pero su pesimismo le hacía que le pareciesen vulgares, rompió casi todas.

El gobierno francés se trasladó a Burdeos. Fue entonces cuando Quintana le pidió ayuda. Había que organizar la protección de monumentos, edificios públicos y obras de arte; debía ponerse de acuerdo con la persona encargada por el Consulado norteamericano y siguiendo una lista mandar pegar unos grandes carteles en alemán y francés que decían: “Este edificio queda custodiado y garantizado por el gobierno de España y el de los Estados Unidos de Norteamérica”. Poco después le encargaron un nuevo trabajo para la embajada española. En esta ocasión debía traducir del francés al español las

⁵⁵¹ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 139

notas que el gobierno francés le entregaba. Se trataba de pedidos urgentes de medicinas, material quirúrgico y alimentos, que una vez traducidos por Quintanilla eran enviados al Ministerio de Estado en Madrid. Pero el trabajo burocrático duró poco, Quintana se dio cuenta de que era un trabajo que le aburría y le insistió en que volviese a pintar o regresara a España. Luis optó por volver a pintar, pero sobre todo se dedicaba a recorrer París sin rumbo fijo. De este modo llegó el invierno, la guerra se presagiaba larga, de las calles de París había desaparecido la juventud. Todos se habían alistado. Entonces decidió alistarse en la Legión Extranjera, pero afortunadamente un violento acontecimiento en la oficina de alistamiento acabó con Quintanilla en el calabozo⁵⁵².

Aconsejado por Quintana y ante la imposibilidad de poder hablar con ningún amigo, Quintanilla comenzó a frecuentar el Café de Madrid en el boulevard de Montmartre, lugar en el que se reunían intelectuales españoles. Allí conoció a Blasco Ibáñez, que en esos momentos terminaba de escribir su novela *Los cuatro jinetes de la Apocalipsis*.

Su amigo Víctor volvió a París con quince días de permiso; había cambiado física y moralmente. La guerra no deja a nadie igual. Cuando Víctor volvió al frente le aconsejó que regresara a España y se dedicara a pintar olvidándose de los “ismos”. No tomó en balde su recomendación, empaquetó sus pinturas y sus cosas, regaló al portero los pocos muebles que tenía y con la ayuda de Quintana, que le consiguió un billete, decidió volver a su patria. Aunque a Quintanilla, al abandonar París le parecía que dejaba allí su juventud, en realidad tenía veintidós años, aunque en los tres últimos pasados fuera de España había vivido con gran intensidad, emociones y experiencias.

3.8.3. ETAPA MADRILEÑA (1915-1920)

1915. VUELTA A SANTANDER

Nada más llegar a Irún la policía fronteriza le obligó a pasar por la oficina militar, pues había superado los veinte años y debía cumplir su servicio militar. Le indicaron que le correspondía la capitanía general de Castilla la Vieja, desde donde le llamarían en el plazo de seis meses.

⁵⁵² Cuenta en sus memorias (p. 146) que, al esperar para alistarse, un hombre sentado a su lado intentó proparse sexualmente con él, lo que acarrió una pelea en la que no solo se vieron inmersos Quintanilla y el homosexual sino también algunos gendarmes. El tema se zanjó con la ayuda diplomática de Quintana, si bien le costó además de la paliza de los policías la reprimenda del diplomático por su ímpetu y su locura al querer alistarse en la Legión extranjera, que le podía haber acarreado la muerte.

Se detuvo en Bilbao, allí conoció al escritor Murlan Michelena, que a su vez le sirvió de introductor en un nuevo círculo de amigos y artistas. De allí se trasladó a Santander.

Su familia le recibió con expectación. Pronto se animó a exponer en una sastrería de la Calle La Blanca. En los dos amplios escaparates se colgaron seis cuadros y en el interior una docena. Como es lógico la obra sorprendió extraordinariamente a los espectadores, que jamás habían visto una obra cubista. La prensa de la época recogió la noticia, indicando que los cuadros estaban hechos a la moda de París. Como anécdota recordaba que un extravagante personaje de Santander le compró dos obras por un precio bien considerado.

“A mi regreso a Santander, en la forzosa inactividad a que me redujo la espera de mi llamada para la incorporación a filas me dediqué, pues, a someter a revisión cuanto había visto y discutido⁵⁵³.”

Pronto formó un pequeño grupo con José Valdor, “Pepe el Gordo” para sus amigos, el arquitecto Elías Ortiz de la Torre, Miguel Artigas y Gerardo de Alvear. Aunque, sin duda con el que sentía mayor afinidad era con Gerardo de Alvear, era el que más se asemejaba a Luis por edad y aficiones. Tenía Alvear un estudio en un desván situado junto al parque de Bomberos de la Segunda Alameda. En un rincón de aquel estudio permitió pintar a Quintanilla. “Y allí comencé a definir mi nuevo estilo, abandonando para siempre el cubismo. Y allí se desarrollaron también mis amores santanderinos, con Tina, una pescadora de Puerto Chico, tan joven como guapa, que era, por desgracia, sordomuda.”⁵⁵⁴

Cuando podía se escapaba con Gerardo a pintar al campo, a Castillo de Siete Villas, a la casa de los padres de este. “De estos paseos salieron esos delicados apuntes de Gerardo de las suaves praderías de la Montaña, con las aldeanas atropando la hierba. Lo que más le costó para llegar a encontrar su estilo fue olvidar las nefastas lecciones que había recibido de su maestro, Cecilio Pla”.⁵⁵⁵ A partir de este momento surgió una fuerte amistad, que perdurará hasta la muerte de Alvear, aunque no volvieron a verse desde que en 1935 Alvear partió para Buenos Aires, pero siempre estuvieron en contacto.

Aquel verano en Santander Fernando Segura le presentó a Agustín Riancho⁵⁵⁶. A Riancho le gustaba encontrarse con estos jóvenes y hablar de arte. Quintanilla viendo la mala situación

⁵⁵³ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 148

⁵⁵⁴ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 149

⁵⁵⁵ Ibidem

⁵⁵⁶ Fernando Segura era un apasionado de la obra de Riancho. Según Quintanilla fue su mayor admirador, que manifestaba su deseo de valorar al pintor a través de los artículos que publicaba en “El Cantábrico”

económica en la que vivía Riancho se improvisó en incipiente marchante. “Escogíamos las telas que nos parecían más vendibles y después de estudiar sus posibles compradores, me iba con ellas bajo el brazo a llamar a sus puertas. Resulté un vendedor bastante convincente y casi llegó a gustarme el truco⁵⁵⁷”. A Riancho le gustaba que Quintanilla le hablase de París, cada vez que iba a entregarle el dinero procedente de la venta de los cuadros.

Las breves estancias de Quintanilla en Santander no pasan desapercibidas para los jóvenes artistas e intelectuales de esta ciudad. José Simón Cabarga lo recordaba así:

“Porque en efecto el nombre de Luis Quintanilla me trae recuerdos de mi “pueril juventud” (...) Uno (...) oyó, por los años veinte, hablar de Luis Quintanilla. Teníamos pasados unos años, una tertulia en “Piquío” a la que el gran Víctor de la Serna tituló “La pájara pinta”. Allí concurrían algunos jóvenes artistas y escritores (...) y supe entonces de la existencia de un pintor excepcional todavía en los umbrales de la fama: Luis Quintanilla. (...) Luis Quintanilla para los tertulianos de “La pájara pinta” era un ser fantástico, a quien se le reconocía yendo del brazo de aquel fenomenal santanderino llamado Pepe Valdor o “Pepe el Gordo”, para sus íntimos. Oí a Ricardo Bernardo y a Víctor hablar mucho de tan singular personaje⁵⁵⁸”.

EL SERVICIO MILITAR Y MADRID

Pero el mojigato y provinciano ambiente de Santander asfixiaba a Luis, quien, aprovechado que tenía que cumplir su servicio militar, optó por trasladarse a Madrid. Gracias a las recomendaciones y a los certificados de sus primeros estudios de arquitectura ingresó en la Brigada Topográfica como soldado delineante. La dirección de la brigada se encontraba en una dependencia del Ministerio de la Guerra; a aquellos soldados que habían pagado cierta cantidad y comprado su uniforme no les obligaban a residir en el cuartel. Gracias a las recomendaciones familiares su servicio militar solamente duró diez meses, tiempo durante el cual residió en una modesta pensión, en la que convivía con varios estudiantes de medicina y un señor que trabajaba en el ministerio y con el que le unió una fuerte amistad, de tal modo que, cuando años más tarde, Luis se encuentre en la cárcel, este hombre, del que desconocemos su identidad, ya muy mayor y casi ciego fue a visitarle.

El coronel, amigo de su familia, al conocer sus inquietudes artísticas, le permitió no asistir todos los días a su trabajo, consintiéndole que pintara a su gusto. Coincidió que el militar tenía

⁵⁵⁷ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 153

⁵⁵⁸ Carta de José Simón Cabarga a M^a José Salazar de 8 de agosto de 1977

una hija que también pintaba, se llamaba Amalia y tenía aproximadamente la misma edad que Quintanilla. Comenzaron por salir juntos a visitar el Museo del Prado y para el pintor aquellos encuentros se convirtieron en algo verdaderamente vivificante. “Recuerdo aquella deliciosa primavera madrileña viendo con Amelia los museos, la iglesia de San Antonio de la Florida donde están las pinturas de Goya y correteando por parques y jardines.”⁵⁵⁹

La patrona de la pensión donde se hospedaba Quintanilla les permitió pintar en un rincón de una larga galería que daba al patio interior. En palabras de Quintanilla, Amelia poseía una aguda sensibilidad artística, con él perfeccionó su técnica. De un modo natural ella se dejó llevar por la estética cubista. Al ver su padre las obras se alarmó y pidió su consejo a un primo de la madre de Amelia, entonces director del Museo del Prado⁵⁶⁰, quien quedó impresionado de ese arte tan moderno y subversivo, él fue el encargado de pedirles que impidieran que su hija siguiera pintando ese tipo de cuadros y que la alejaran de la perniciosa influencia de Quintanilla. Pronto enviaron a Amelia a Galicia a casa de sus abuelos maternos y el coronel procuró licenciar a Luis en el tiempo mínimo exigible, que entonces eran diez meses. Esta embarazosa situación decepcionó tanto al joven pintor que optó por abandonar Madrid y trasladarse a Bilbao. Allí permaneció un breve espacio de tiempo para regresar de nuevo a Madrid. En Bilbao conoció a Miguel de Unamuno, con el que años más tarde pasó cerca de un año en Hendaya.

Cuando regresó a Madrid realizó una exposición, en la que no consiguió vender ninguna obra y decidió irse con un primo suyo, hijo del ingeniero agrónomo Guillermo Quintanilla, a la finca del Conde de Romanones en Alcalá de Henares. Ellos se encargarían de vigilar los arreglos que se hacían en la casa de labranza; el trabajo de Luis consistió en dirigir la decoración con azulejos multicolores. En la finca se dedicaban a la caza; de este modo los días transcurrían de un modo plácido.

Es en esta época cuando compartió estudio en las Vistillas con su amigo, el escultor Victorio Macho. El estudio con el paso del tiempo fue ocupado por Zuloaga. De estos momentos es el retrato que hizo a Victorio Macho⁵⁶¹. Sobre este estudio son muy pocos los datos que podemos aportar, salvo algunas breves referencias dadas por el escultor. El año en cuestión era 1916, y el estudio una casita de la plaza de las Vistillas, junto a San Francisco el Grande; desde la terraza del estudio podían contemplar la sierra madrileña. “Este pequeño edificio de ladrillo, con un gran ventanal abierto a todo lo ancho de su fachada, había sido construido por el arquitecto don

⁵⁵⁹ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 154.

⁵⁶⁰ Consultado el Museo del Prado, el director al que Quintanilla se refiere fue el pintor José Villegas, quien ocupó ese cargo desde 1901 hasta 1918.

⁵⁶¹ Actualmente se encuentra en la Casa Museo del escultor en Toledo.

Amós Salvador quien lo había utilizado como estudio. No obstante, a causa de la distancia que había con su despacho, decidió traspasarlo a nuestro escultor⁵⁶². Macho abandonaría el estudio en 1920, año en que fue ocupado por Zuloaga⁵⁶³.

Después encontramos otra de sus rocambolescas aventuras. Alquiló un estudio en una vieja casa, donde tiempo después se construyó el Hotel Florida, famoso por residir en él durante la Guerra Civil un importante número de periodistas extranjeros, entre los que destacaba Hemingway. Transcurrido un mes en el estudio recibió una notificación del ayuntamiento para derrumbar la casa por comenzar obras en la Gran Vía. Abrumado por buscar un nuevo alojamiento, el único inquilino que quedaba, que era un sastre, le propuso continuar allí hasta que se produjera el definitivo derrumbe, explicándole que eso podía ocurrir pasado un largo tiempo. A Quintanilla le pareció interesante la idea y organizaron una trama para que nadie fuera consciente de que en la casa existieran inquilinos. Como la luz y el agua no habían sido cortadas, la vida en el céntrico estudio de Madrid le resultaba muy barata. Decidió entonces compartir estudio, proponiéndoselo al escultor Lozano⁵⁶⁴. Este se encargó de organizar el estudio con mamparas de madera y alguno de los muebles de su anterior estudio.

Como Lozano tenía que esculpir unos desnudos femeninos, Quintanilla se encargó de hablar con algunas prostitutas que vivían en la zona. Ellos les ofrecían un lugar caliente donde pasar la mañana y ponche caliente para beber y ellas se comprometían a posar el tiempo que fuera necesario. De este modo transcurrió plácidamente el invierno, así consiguió el pintor tener un importante número de dibujos de desnudos femeninos. El estudio siguió siendo utilizado por ellos durante mucho tiempo, ya que Quintanilla se iba y volvía a Madrid y Lozano seguía en el estudio común.

Por aquella época había llegado a Madrid su amigo José Valdor, *Pepe el Gordo*. Era un hombre simpático y ameno que, como Luis, había nacido en Cantabria y había sido marino, desde aquella aventura marinera se convirtió en librero, profesión a la que se dedicó toda su vida. En Madrid montó una librería, trabajo que compaginaba con su culto a la tertulia, al que destinaba varias horas al día. Pepe, que disfrutaba contando anécdotas de la gente, fue el causante de la leyenda de aventurero que corría en Madrid unida al nombre de Luis Quintanilla. Sobre él dirá el pintor: “Pepe y yo

⁵⁶² BRASAS EGIDO, J.C.: *Victorio Macho, Vida, Arte y obra*. Palencia 1987. n. p. 24

⁵⁶³ En una carta dirigida por Victorio Macho a José Valdor desde Lima el 9 de febrero de 1946, hablando de la muerte de Zuloaga evoca el tiempo vivido en el estudio que compartiera con Quintanilla, del siguiente modo: “Cuando hace mucho tiempo me acodaba yo sobre el mirador o la terraza de aquel inolvidable lugar del mundo, tan castizo y tan universal. Torre de marfil, silenciosa, orgullosa y recatada, donde comenzaba mi vida y nacía mi arte: época dorada de mi juventud en la que amé tanto y trabajé...”

⁵⁶⁴ Lozano era un escultor amigo suyo, unos diez años mayor que Quintanilla.

siempre pensamos que la amistad es uno de los más bellos dones espirituales”.⁵⁶⁵ En sus memorias recuerda con tristeza que tras la Guerra Civil no volvieron a verse, pues Valdor pasó dos años en la cárcel pero permaneció en Madrid, y ya había muerto cuando Quintanilla volvió a su patria.

Aunque no conseguía exponer, Quintanilla seguía disfrutando de Madrid: “Los días se me pasaban en Madrid sin darme cuenta de la marcha del tiempo, y aunque el día de ayer venía a ser muy parecido al de hoy, no sentía la monotonía. Yo continuaba pintando, y mis pinturas también continuaban sin salir del estudio y sin interesar a nadie”.⁵⁶⁶

LA ACADEMIA DE LA HISTORIA Y CARMEN MORAGAS.

Quintanilla necesitaba conseguir un trabajo para sobrevivir. Fue entonces cuando *Pepe el Gordo* le puso en contacto con D. Pedro de Artiñano, quien al ver la obra del pintor le planteó copiar un manuscrito del siglo IX en la Academia de la Historia. El trabajo le pareció magnífico, pues admiraba el arte medieval.

Terminado el trabajo D. Pedro le propuso otro. Esta vez debía de realizar dibujos para un libro con motivos de decoración popular. Un hispanista francés estaba preparando un libro sobre arte popular español y buscaba a un pintor que recorriera España realizando los dibujos que necesitaba. Recorrió las provincias de León, Palencia, Zamora, Salamanca, Segovia, Toledo, La Mancha, la región extremeña y la mayor parte de Andalucía, aunque el libro no llegó a publicarse.

Dibujando llegó a Barco de Ávila, donde se encontraba una compañía de cómicos, que no conseguía dinero para regresar a Madrid. Quintanilla les ayudó pintando un vistoso cartel para su última función. Una vez más, una mujer se cruzará en su vida. La primera actriz era una hermosa joven, que viajaba acompañada de su madre. Quintanilla desvió su camino y se fue con la compañía teatral camino de Béjar. La actriz era Carmen Moragas, actriz con buenas cualidades, que había sufrido un importante desengaño en su matrimonio, decidió independizarse y se enroló en una compañía teatral. Sin embargo la suerte de la actriz cambió; en Béjar fue ensalzada en la prensa su trabajo. Por este motivo consideraban a Quintanilla como un fetiche que atraía la buena suerte.

Cerca de Béjar se encontraba el pueblo de Candelario, uno de los que D. Pedro de Artiñano le había indicado en su itinerario de trabajo. Quintanilla hizo varios dibujos. Al terminar la compañía su estancia en Béjar, Carmen, a petición del pintor, permaneció con él

⁵⁶⁵ QUINTANILLA, L.: Op. Cit. p. 163

⁵⁶⁶ QUINTANILLA, L.: Op. Cit. p. 164

algunos días en Candelario. De ahí ambos se dirigieron a Plasencia. Carmen actuaría con la compañía, mientras Luis se disponía a dibujar en la catedral. Allí realizó un álbum de dibujos con las misericordias del coro de la catedral, acompañadas de comentarios sobre los relieves representados. Desgraciadamente con el paso del tiempo se perdió este trabajo.

Pronto le llegó a Quintanilla dinero por su trabajo y la caja de pinturas que le enviaba su amigo Lozano. Entonces decidió volver a pintar. Aconsejado por Carmen decidió utilizar como modelos a jornaleros del pueblo. Pero el salario que daba a sus modelos -tres pesetas por sesión- alarmó a los terratenientes, ya que esa cantidad era superior a la que ellos pagaban por ocho horas de trabajo. Alarmados, amenazaron a Luis, quien, al irse cada vez complicando más el asunto, decidió abandonar Plasencia para reencontrarse con Carmen en Talavera de la Reina, el siguiente pueblo de la gira.

En Talavera siguió haciendo sus dibujos, de un modo diferente: “Esperando a Carmen busqué motivos de decoración para mi trabajo, y como solo encontré cosas vulgares, los inventé atribuyéndoles la autenticidad de la región. (...) Cuando los entregué nadie dudó de su autenticidad, buen gusto y sabor de la época, y había enriquecido el arte popular.”⁵⁶⁷

De este trabajo surgió en Quintanilla su amor por el arte románico. El León permaneció largo tiempo haciendo estudios de los frescos de San Isidoro de León. “Todo ello me impresionó tan profundamente y dejó tal huella en mí que creo que fue en este viaje cuando comencé a hacer observaciones que dieron más tarde carácter verdaderamente español a mi obra. Y que me condujeron, por otro lado, a ir tomando postura política ante los problemas de mi país⁵⁶⁸”. Pero no solo produjeron en el pintor una conciencia social importante, sino que su estancia provocó en él “una especie de revelación. Comprendí vagamente que allí estaba la respuesta a lo que andaba buscando después de mis tanteos iniciales con el cubismo, y que mi trabajo debía ser tratar de desentrañar el oscuro mensaje que se desprendía de aquellas bóvedas”⁵⁶⁹.

1917. LA HUELGA GENERAL REVOLUCIONARIA

Al volver a Madrid, se dio cuenta rápidamente de que algo extraño sucedía. Su amigo Lozano salía con frecuencia del estudio

⁵⁶⁷ QUINTANILLA, L.: Op. Cit. pp. 171-172

⁵⁶⁸ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 158

⁵⁶⁹ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 156

para extrañas reuniones y eludía las preguntas de Quintanilla al respecto. Lo mismo ocurría con Luis Araquistáin⁵⁷⁰.

Por fin Lozano le explicó que se preparaba la Huelga General Revolucionaria y que él partía para Valladolid para llevar unas consignas revolucionarias⁵⁷¹. Lógicamente a Luis le pareció apasionante poder conocer de cerca una revolución y, tras insistir muchísimo, Lozano le permitió acompañarle.

Al llegar a Valladolid, fue recibido con sigilo y precaución por parte de los revolucionarios, decidió alojarse en una fonda y presentarse a un familiar suyo militar, el comandante de caballería Francisco Aguirre, quien le recibió con gran efusión.

Una vez más la biografía de Luis Quintanilla parece la de un personaje de novela. Vivió los días de la huelga alojado por su pariente el comandante como si fuese uno más del Estado Mayor. Poseía escolta que le acompañaba a todas partes, velando por su seguridad. Por fin un día logró encontrarse con Lozano, quien temía acabar en la cárcel. Luis se las ingenió para conseguir de Francisco Aguirre dos asientos en el primer tren seguro que partiría para Madrid. Pero la historia se complicó, desde el momento en que Lozano pretendía que en su lugar fuera un significado revolucionario cuya vida corría peligro. Quintanilla consiguió hacerle pasar por un amigo pintor; su primo el comandante y otros militares acompañaron a los tres supuestos artistas hasta el tren, invitándoles a cenar y solicitando de la policía su custodia. De este rocambolesco modo regresaba a Madrid, a su casa fantasma. A los pocos días llamaba a su puerta pidiendo ayuda Luis Araquistáin, que a su vez venía huyendo de Asturias, tras el fracaso de la revolución. Permaneció con ellos varios días. De este modo el improvisado estudio se convirtió en albergue de revolucionarios buscados por la policía. Pocos días después Araquistáin, al abandonar el estudio para ver a su familia, fue detenido y conducido a la cárcel.

En aquellos complicados días, en los que Barcelona se convirtió en una ciudad sin ley, donde los pistoleros a sueldo asesinaban a empresario y obreros, haciendo que cundiera el pánico, fue asesinado un tío de D. Pedro de Artiñano, quien solicitó a Quintanilla que le acompañara para tratar de esclarecer los hechos.

Luis no conocía Barcelona. Allí compaginaron las investigaciones con la visita al Museo de Barcelona.

Al poco tiempo de regresar a Madrid Quintanilla tuvo que trasladarse a Santander por un asunto familiar. Permaneció un tiempo, a disgusto pues no le gustaba el ambiente provinciano. Solo

⁵⁷⁰ Luis Araquistáin será uno de los mejores amigos de Quintanilla, cuya amistad perdurará hasta la muerte del escritor. Prueba de ello es un hermoso epistolario que se conserva en la Fundación Pablo Iglesias de Madrid.

⁵⁷¹ Las consignas de Lozano eran para Trifón Gómez.

recordaba con cariño sus conversaciones con Galdós. En la primavera de 1918 visitó múltiples tardes al escritor en compañía del escultor Victorio Macho, *Pepe el Gordo* y los escritores Emiliano Ramírez Ángel y Andrés González Blanco.

Galdós llamaba familiarmente a Quintanilla “Cuco” y se deleitaba oyéndole contar sus correrías por París, trayéndole de este modo a la memoria sus propias aventuras por la ciudad de la luz. Disfrutaba el escritor hablando de pintura.

De vuelta a Madrid, le gustaba presenciar corridas de toros en Tetuán de las Victorias, donde iba acompañando a su amigo Almiñaque, que entonces era el médico de la plaza. De este modo surgió en Quintanilla su interés por los toros, interés que en una ocasión le llevó a torear en la plaza, pero que se zanjó cuando en una corrida salió un toro mayor de lo convenido y el pintor se quedó completamente paralizado. Le salvó *Fortuna*⁵⁷², que estaba al quite y logró despistar al toro. Nunca más volvió a tener interés en torear.

Fue precisamente en 1918 cuando se inicia en el mundo del cine. Aproximadamente un año antes la casa Pathé española dejó su laboratorio cinematográfico y lo compró una sociedad de la que formaba parte Óscar Hornemann, quien puso al frente en calidad de técnicos a Armando Pou y a José⁵⁷³ Quintanilla, hermano del pintor. Pronto le reclama para trabajar con ellos. “El 18 y el 19 fueron para mi apasionantes. Me entregué, en cuerpo y alma, al cine⁵⁷⁴”.

En 1918 la sociedad recibió el encargo de rodar una serie de documentales artísticos sobre ciudades españolas, para lo que Hornemann contó con Luis. El pintor, después de hablar con Vicente Lapérez, catedrático de Historia del Arte de la Escuela de Arquitectura y con el padre de Joaquín Fernández Quintanilla, optó siguiendo sus consejos por comenzar por Burgos y León. Quintanilla fue el improvisado director y Armando Pou el operador. En Toledo solicitó la colaboración de Ángel Vegue Goldoni, que llevaba la dirección artística de la catedral. Las películas, según Quintanilla, fueron tan malas que Hornemann acabó vendiendo las cintas a peso, como “celuloide rancio”.

A pesar de esta mala experiencia en 1919 siguió en este mundillo. Jacinto Benavente a pesar del poco éxito conseguido con su película *Los intereses creados*, decidió montar una productora, eligió como técnicos a Luis y a Pepe. En esta ocasión la película era

⁵⁷² Se trata del torero llamado Diego Mazquiarán Torrontegui.

⁵⁷³ José Quintanilla es un personaje totalmente desconocido, pero ciertamente desconcertante. Por su significada militancia política durante la República española se exilió a Chile donde colaboró como articulista con el diario “Mercurio” y acabó recluyéndose en la Isla de Juan Fernández en el Pacífico, como un auténtico Robinsón, allí se dedicaba a la cría de langostas, trabajo que alternaba con el de articulista.

⁵⁷⁴ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 177

*La madona de las rosas*⁵⁷⁵, con Carmen Moragas, Hortensia Gelabert, Emilio Thuiller y Mariano Asquerino. En esta ocasión Quintanilla hizo los decorados. “Rodamos interiores en el palacio de la marquesa de Argüelles, en el estudio de Sorolla y en el quirófano del doctor Goyanes”⁵⁷⁶. Pero esta nueva experiencia cinematográfica tampoco fue un éxito.

Aún así tuvo una nueva incursión en el mundo de la cinematografía. Rodó con la compañía teatral de Amalio Alcoriza. La película⁵⁷⁷ no llegó a terminarse, entre otros motivos porque Quintanilla se fugó para Madrid con la que en esos momentos era amante de Alcoriza.

1919.-TOLEDO Y SIMONE.

Cuenta en sus memorias cómo a comienzos de 1919 pasó un mes en Toledo. Sin duda el motivo no puede ser otro que la realización de un documental cinematográfico para el alemán Oscar Hornemann⁵⁷⁸, si bien las fechas no concuerdan con lo comentado anteriormente. Es muy fácil que la frágil memoria de un octogenario se confunda con facilidad, no sabiendo muy bien si el documental de Toledo se rodó en 1918 ó 1919.

Toledo es una ciudad que cautiva a Quintanilla:

“Uno de mis placeres en Toledo ha sido subir a cualquiera de sus torres y desde allí ver los tejados y cortes de las tortuosas calles, porque hay ligeras veladuras en el mismo tono del Greco; bajo esta nota verde aparecen en contra diversos rojos y ocre de las tejas y ladrillos, manchas blanquecinas de las paredes encaladas y las oscuridades pardas o violetas dibujando los caprichosos huecos de las calles o callejones. También desde las torres, son varias a elegir, en un momento de meditación, se siente el Toledo de las leyendas, de cuentos misteriosos, de luchas colectivas y personales en las encrucijadas, de venganzas, de la vida judía y mora, y terminada la ciudad cortada por la muralla, la extensión de la bella vega, que parece ser lo único que une a Toledo con Castilla”⁵⁷⁹.

Pronto entabló amistad con Ángel Vega, quien se ocupó en mostrarle el Toledo profundo, aquel que se escapaba de las rutas

⁵⁷⁵ Consultar SAIZ VIADERO, J.R.: *Una historia del cine en Cantabria*. Edit. Librería Estudio. Santander 1999. p. 82

⁵⁷⁶ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 180

⁵⁷⁷ Se trata de la película *El misterio de Nueva York*, o *Fantomas* (vid. SAIZ VIADERO, J.R. *El cine de los realizadores cántabros*. Santander 1990. p. 14)

⁵⁷⁸ Este dato aparece referenciado en CABERO, Juan Antonio: *Historia de la cinematografía española*. Madrid 1949. pp 172 y 73

⁵⁷⁹ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 184

turísticas y las obras de El Greco a las horas en que la luz natural permite ver en todo su esplendor los contrastes cromáticos. El Greco es uno de los pintores favoritos de Quintanilla “La pintura del Greco necesita la luz; es un pintor para pintores por la riqueza como va uniendo un tono a otro en las transiciones de color; cualquier cabeza de sus retratos, los de sus últimos años, dicho por citar un detalle poco corriente es un poema impresionista”⁵⁸⁰.

Un día se fijó Quintanilla a una joven que estaba pintando, con tendencia moderna, el puente de Toledo. Le comentó que él también era pintor. Ella era una joven francesa de familia judía que se llamaba Simone; había venido a España huyendo de la guerra. Quedaron en verse al día siguiente. Pronto intimaron y al cabo de un tiempo regresaron juntos a Madrid, donde convivieron hasta que al finalizar 1919 Simone le dijo que necesitaba volver definitivamente a París, insistiendo en que la acompañara. A Quintanilla no le pareció mala idea; tenía algún dinero y ella conservaba su estudio en el barrio de Passy. Allí estuvo instalado Quintanilla hasta que dos meses después Simone le indicó que en breve se casaba con un negociante de joyas. Con la misma suavidad que Simone había entrado en la vida de Quintanilla salía ahora.

3.8.4. DÉCADA DE LOS VEINTE. PARÍS E ITALIA (1920-1926)

1920. MONTPARNASSE.

Al desaparecer de su vida Simone, Quintanilla tuvo que buscarse un estudio. Lo encontró Montparnasse, en la rue Chaplain, cerca del boulevard Raspail y del metro Vauvin.

Acostumbraba en esta su segunda época parisina seguir visitando a Quintana, quien le recibió con el mismo aprecio que en años anteriores. Sin embargo buscó a sus amigos de la rue Caulaincourt y no halló a ninguno. El París de 1920 no tenía nada que ver con la alegre ciudad que había conocido antes de comenzar la devastadora guerra mundial.

Pero se siguió viendo con antiguos artistas conocidos. Juan Gris -a quien Khanweiler le compraba toda su producción- vivía ahora a las afueras de la ciudad. Paco Durrio estaba ocupado en un monumento a la guerra. A veces Quintanilla cenaba en su casa, donde era famoso el cocido español.

También frecuentaba a Vlaminck, que siempre trató a nuestro pintor con “deferente aprecio”⁵⁸¹. Vlaminck fue el artista extranjero

⁵⁸⁰ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 185

⁵⁸¹ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 186.

con quien más se relacionó. A veces iba a su casa, en las afueras de París, donde vivía con su mujer y sus tres hijas; en sus Conversaciones con Joaquín relata divertidas anécdotas de este pintor⁵⁸². También trató mucho a Modigliani, que gastaba en borracheras el dinero que percibía por las ventas de sus cuadros.

“Conocí y traté mucho a Modigliani, que se unía a veces a nuestro grupo, supongo que por afinidad racial de caracteres. Como el nombre de Amadeo no es demasiado corriente en nuestro país, comentándolo en alguna ocasión, le contamos que habíamos tenido un rey italiano que se llamaba como él, y como era un ganso, cuando tenía unas copas, jugaba a que era el rey del pequeño grupo de españoles que nos reuníamos en “Le Dôme”. Y cuando salíamos a la calle, se lanzaba a torear a los taxis y a los autobuses, jugándose el tipo, pues no había visto una corrida en su vida y era un imprudente⁵⁸³”.

De nuevo Quintana le ayudó en un momento en el que necesitaba dinero para sobrevivir. El gobierno español había hecho una importante compra a la fábrica Renault, y necesitaba legalizar los contratos en el Consulado, pero el señor Renault no quería molestarse en ir a la oficina del consulado, por lo que Quintanilla le llevaba los documentos a la fábrica a las afueras de París. Llevó documentación dos veces, por lo que consiguió la pingüe suma de 6.000 francos, suma importante si tenemos en cuenta que por el alquiler mensual del estudio pagaba setenta francos.

En París se encontraba en esos momentos el compositor Juan Tellería, al que Quintanilla había conocido en Madrid. Pronto reanudaron su amistad. Tellería había ido a París con una beca; cuando se le terminó sobrevivió tocando en diversos lugares. Uno de ellos era una capilla española en la rue de la Pompe. Un día probaron la voz de Quintanilla, que resultó ser un buen barítono y en algunas ocasiones conseguía dinero cantando con Tellería en aquella iglesia. Esta experiencia resultaba para ambos como una fiesta constante, ya que después de cantar comían en el refectorio con los frailes.

En una ocasión tres comerciantes vascos buscaron la compañía y diversión de Tellería y Quintanilla para divertirse en París. Resultó tal éxito que les propusieron acompañarles un mes a Berlín. Los vascos correrían con todos los gastos.

El Berlín que encontró no tenía nada que ver con aquel otro que había abandonado años atrás. El fantasma de la guerra atenazaba la ciudad y la gente trataba de conseguir dinero de cualquier modo.

⁵⁸² En el manuscrito inédito de las Conversaciones con Luis Quintanilla, del que poseo una copia por expreso deseo de Joaquín F. Quintanilla, encontramos referencias en las pp. 224 y siguientes.

⁵⁸³ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Manuscrito inédito de las Conversaciones, p. 226

Por ello existían por doquier mercadillos con todo tipo de objetos. Quintanilla compró unas reproducciones de los grabados de Durero a su tamaño original.

A su vuelta a París conoció Quintanilla a Pablo Arrierán, hijo de padres españoles, que había nacido en Argentina. Era un gran conocedor de todas las técnicas artísticas, pero consciente de su falta de creatividad se dedicaba a hacer copias de obras antiguas, que los anticuarios se encargaban de vender como originales.

Un día Quintana le dijo a Quintanilla que podía ganar dinero haciendo para un señor una serie de cordobanes. Quintanilla desconocía absolutamente la técnica, pero animado por Arrierán aceptó el encargo. El precio eran siete mil francos por trece piezas de cuero repujado dorado y policromado de unos cincuenta por setenta centímetros cada una.

Quintanilla se ofreció a realizar una prueba. Bajo la dirección de Arrierán aprendió repujar. El trabajo consistía en “hacer una plancha de escayola y grabar en ella de manera profunda el motivo decorativo, reblandecer el cuero poniéndole a remojo, y extendido el cuero sobre la plancha embutirle en la parte grabada, formándose así el repujado; después de seco se le impermeabilizaba con goma laca, se doran algunas partes y se le colorea con pintura al óleo, patinándole con un barniz a base de cera que inventó Arrierán⁵⁸⁴”. La muestra impresionó al señor, quien le encargó el trabajo a Quintanilla. En el taller de Arrierán terminó el trabajo en un mes.

En aquellos momentos los “ismos” que estaban en boga eran el Dadá y el Surrealismo, movimientos a los que lanza duras críticas en sus memorias⁵⁸⁵. El París de entreguerras no tenía nada que ver con el que él había conocido en la primera década de siglo. Pronto comenzó a hablarle a Vlaminck, de su inclinación por la pintura al fresco y este le animaba a ir a Italia para estudiar pintura mural. En aquella época veían muchas reproducciones de Masaccio y Piero della Francesca y el consejo de Vlaminck empezó a convertirse en una obsesión para Quintanilla.

De esta segunda estancia en París arranca la amistad con Hemingway, que perdurará a lo largo de toda su vida. En palabras de Quintanilla ninguno de los dos recordaba exactamente como se habían conocido, pero consideraba que sin duda debió haber sido en alguna borrachera. Acababa de llegar Hemingway a París⁵⁸⁶, estaba recién casado con Hadley Richardson y fueron a parar a un piso de la rue Notre Dame des Champs, cerca de la casa de Quintanilla. Era

⁵⁸⁴ QUINTANILLA, L.: Op. Cit. p.196

⁵⁸⁵ QUINTANILLA, L.: Op. Cit. pp.197-201

⁵⁸⁶ Por lo tanto nos encontramos en 1921.

un piso barato por encontrarse encima de un aserradero de madera, y no lo quería nadie⁵⁸⁷.

Un año antes de morir Hemingway -hecho que se produce en 1961- el escritor americano se reunió con Quintanilla en París, fue entonces cuando “dimos juntos un paseo sentimental por los viejos rincones donde transcurrió nuestra juventud y fuimos a parar a la librería de Sylvia⁵⁸⁸. No nos conocíamos aún ella y yo, aunque ambos habíamos oído hablar el uno del otro a Ernesto con interés⁵⁸⁹”. Durante el tiempo que ambos vivieron en París solían reunirse por la tarde al dejar ambos su trabajo en “Les Deux Magot’s” o en “La Closerie des Lilas”. Según Quintanilla él tuvo que ver en inculcarle a Hemingway el interés por los toros. Después Quintanilla marchó a Italia y no volvieron a verse aproximadamente hasta 1929.

1922. MAEZTU LE HACE VOLVER A ESPAÑA

Procedente de Londres llegó un día a París Gustavo de Maeztu, quería exponer y le pidió ayuda a Quintanilla. La cosa no era nada fácil, puesto que traía más de cincuenta cuadros, algunos de gran formato y su estilo no era lo que más se exhibía en esos momentos en la capital francesa. No obstante, gracias a la ayuda de Quintanilla, consiguió exponer aunque la muestra fue un auténtico desastre de ventas.

Para superar la crisis económica Maeztu le propuso una colaboración. Estaban a mediados de la primavera y en septiembre se celebraría en Guernica el II Congreso de Estudios Vascos, donde también habría la muestra de artistas del país. Maeztu quería realizar un gran retablo alegórico de la vida y actividades vascas. Le propuso a Quintanilla que le ayudase con el proyecto, que realizase un marco en cuero repujado y policromado. Quintanilla aceptó.

Ambos tenían un amigo común, también vasco, que estudiaba en la Escuela de Agricultura de Grignon-Plaisir. Este amigo vivía en una posada en el campo, que tenía un módico precio en régimen de pensión completa. Allí se trasladaron con la intención de realizar los bocetos para el retablo alegórico. Terminados los bocetos, Maeztu volvió a Bilbao para mostrar el proyecto y conseguir dinero para

⁵⁸⁷ Esta época está perfectamente reflejada en el libro de Hemingway *París era una fiesta*, Edit. Círculo de Lectores. Barcelona 1994. En el libro jamás cita a Quintanilla, si bien podemos encontrar su justificación en el Prefacio del mismo, escrito en San Francisco de Paula, Cuba, en 1960. En él dice: “Por razones que al autor le bastan, a muchos lugares, personas, observaciones e impresiones no se les ha dado cabida en este libro.” Debemos ser conscientes también de que es justamente en esos momentos cuando surge su amistad. Aunque tal vez la explicación la dé el pintor: “Yo era la oveja negra, que desentonaba dentro de sus amistades, por mi doble condición de español y pintor” (FÉRNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 220)

⁵⁸⁸ Se refiere a la librería Shakespeare and Co.

⁵⁸⁹ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 219

financiarlo y Quintanilla regresó a París. Los bocetos se habían confeccionado siguiendo el siguiente objetivo de Maeztu “debía ser un tríptico del gusto de todos los principales elementos del país vasco, por lo tanto habría una alegoría a la iglesia católica, al trabajo del mar, de la pesca y de las minas de hierro, de la industria bilbaína y de la pedagogía, sirviendo de fondo un paisaje muy de ambiente local y muy tradicional”⁵⁹⁰. Pronto le escribió el pintor vasco diciéndole que la muestra de repujado en cuero había gustado mucho y que se trasladara lo antes posible para poder realizar su trabajo, para el que, como mucho, contaban con tres meses.

Quintanilla se animó pronto. No le gustaba el ambiente que se respiraba en París después de la guerra mundial y no estaba dispuesto a seguir las modas estéticas que le indicaban los marchantes, por lo que recogió sus cosas, vendió lo que pudo, regaló otras cosas a Arrierán y partió para Bilbao en el automóvil de un joven médico vasco al que poco antes había conocido.

Los primeros días los gastaron en “cenas, bebidas y conversaciones con los amigos de Maeztu” que deseaban conocer a Quintanilla. Pronto se dedicaron al trabajo, una obra de gran envergadura⁵⁹¹. Este trabajo, muy valorado por Kosme María de Barañano,⁵⁹² no lo es tanto por Quintanilla: “Como la cantidad era mayor que la calidad de nuestra obra, quizá la cantidad atraía a los visitantes y avivaba sus comentarios, sucediendo lo mismo con los periodistas encargados de cronicar el Congreso Vasco y el alegórico retablo fue la nota saliente de la exposición, aunque en ella figuraban dos artistas de muy superior valía, Arteta y Echevarría”⁵⁹³.

Durante ese verano conoció Quintanilla a Indalecio Prieto. Venía desde Madrid a pasar sus vacaciones a Bilbao y le fueron a buscar a la estación Gustavo y él. Pocos días después cenaban los tres juntos y Quintanilla conoció la situación de la guerra de Marruecos por boca del propio Prieto, ya que su estancia en París le había alejado de los problemas internos en España⁵⁹⁴.

Comenzaba el otoño y Maeztu no consiguió que la Diputación le comprara el tríptico y la sociedad que según el pintor vasco pagaría su empresa fue una más de sus mentiras para conseguir

⁵⁹⁰ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 204

⁵⁹¹ Las medidas son 300 x 250 cm.

⁵⁹² BARAÑANO LETAMEDIA, Kosme M.: *Un tríptico de Gustavo de Maeztu*. Revista Goya, nº 154, 1980, pp.230-235.

⁵⁹³ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 209

⁵⁹⁴ Tiempo más tarde, Prieto le haría un favor a Quintanilla tal y como cuenta en sus Memorias (pp217-218). Quintanilla era amigo de Antonio Mosquera, que se preparaba para ingresar en la carrera militar como cónsul. En 1923 le iban a trasladar de Madrid a París, pero sabiendo que estaba libre el consulado de Hendaya, ambicionaba esta plaza, si bien era codiciada por muchos. Por medio de Indalecio Prieto consiguió Quintanilla que Mosquera se convirtiera en el nuevo cónsul de Hendaya.

crédito, por lo que Quintanilla renunció a conseguir el dinero que le correspondía, se despidió de Maeztu⁵⁹⁵ y volvió a Madrid. Entonces para Quintanilla “Madrid continuaba siendo la ciudad alegre y divertida: mucha tertulia de café, mucha discusión sobre vaguedades y el dominante deseo de vivir sin preocupaciones”⁵⁹⁶.

En Madrid se alojó en una modesta casa de huéspedes y pronto frecuentó las tertulias, especialmente la de Luis Araquistáin donde le ponían al día del acontecer político español. Entre los asiduos a esta tertulia se encontraba *Salamero*, en palabras de Quintanilla era “un tipo novelesco de intelectual literario” que se dedicaba a la caza de libros antiguos y raros. El logró crear en Quintanilla la afición por la bibliofilia.

1923. EXPOSICIÓN DE CÓDICICES MINADOS

Quintanilla se había interesado por los Beatos años atrás, a su regreso de un viaje a León, cuando buscaba temas populares. Contemplar los frescos del Panteón de los Reyes en San Isidoro fue para él como una revelación. “la pintura mural tenía, por su propia naturaleza, un dimensionado y una ambición social muy superiores. Lo que hoy llamaríamos una vocación de masas. Debería ser, tenía, sin duda que ser, el género de nuestra época.”⁵⁹⁷

A su regreso de París en 1922 volvió a sentirse interesado por el románico y quiso ver los dos beatos que había en la Biblioteca Nacional. Estaba entonces de encargado de la Sección de Bellas Artes, Jesús Domínguez Bordona, que en esos momentos se hallaba preparando una exposición sobre Beatos. Al enterarse de la extraña petición quiso conocer al demandante. Mantenía entonces Quintanilla a través de su amigo el pintor Gerardo de Alvear -que trabajaba en la Sección de Estampas de la Biblioteca- amistad con Enrique Lafuente Ferrari, y con Ángel Sánchez Rivero. De este modo entraba Quintanilla de lleno en el mundo de los eruditos de la Biblioteca Nacional.

Existe una interesante anécdota vivida con Ángel Sánchez Rivero, al que había conocido visitando un día la sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional y que con el paso del tiempo se convertiría en uno de sus mejores amigos. Quintanilla recordaba los magníficos días pasados juntos, hablando de arte mientras él se

⁵⁹⁵ Gerardo de Alvear recuerda en sus Memorias las andanzas de Maeztu y Quintanilla en París. “Estando Luis Quintanilla en Santander, cenábamos muchas noches en esta taberna (se refiere a la de Puertochico de Eleofredo García), y de sobremesa me contaba sus andanzas en París con Gustavo de Maeztu. Quintanilla, de delgado, afilado perfil, ojos pequeños de muy viva mirada a veces irónica. Maeztu de tipo todo contrario, algo chaparro, fuerte, muy rubio”.

⁵⁹⁶ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 212

⁵⁹⁷ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 40

deleitaba en la contemplación de grabados de Rembrandt, Goya y otras estampas. En una ocasión Sánchez Rivero le contó que estaba preocupadísimo pues había descubierto la falta de unos grabados de Goya. Ambos se convirtieron en improvisados detectives, detectando que faltaban otros grabados también, de artistas alemanes. No se encontraban ante un vulgar ladrón. Pronto se dieron cuenta que meses atrás había estado un alemán estudiando los grabados de su país. El alemán había sobornado a uno de los hombres que hacían la limpieza y este se encargaba de robar lo que el otro le indicaba. Consiguieron descubrirlo y pusieron el caso en manos de la policía. El gobierno español logró recuperar los grabados de Rembrandt de Alemania, si bien hubo de pagar por ello al marchante que los tenía, ya que el gobierno alemán no reconoció el delito.

Cuando Domínguez Bordona empezó a trabajar seriamente en la exposición le habló de Quintanilla a D. Pedro de Artiñano. Artiñano era el encargado por la Sociedad de Amigos del Arte, presidida por el duque de Alba, de dirigir la exposición de los códices.

Enseguida Artiñano llamó a Quintanilla, ofreciéndole un sueldo por su colaboración. Se encargaría de dibujar las vitrinas para que las hiciesen los carpinteros, buscar las telas de terciopelo y damasco que sirvieran de fondos y escoger en la Real Fábrica de Tapices los más apropiados para la decoración. Buscó también atriles y muebles de diferentes épocas en los palacios de la aristocracia madrileña.

El 13 de septiembre de 1923 se producía el golpe de estado del general Primo de Rivera. Este sería uno de los motivos que demoraron la inauguración de la exposición, proyectada para 1923, pero que se demoró hasta junio de 1924.

Terminado el trabajo de las vitrinas le encargaron ir a recoger personalmente los libros que se exhibirían. Viajó a Barcelona, Gerona, Valladolid, León y Oviedo. Debido al cuantioso valor de los libros prestados Quintanilla iba custodiado por guardias civiles.

Cuando se inauguró la exposición Quintanilla y Domínguez Bordona eran los encargados de dar las explicaciones pertinentes. La exposición fue muy visitada. Uno de los que más la frecuentaron fue D. Bartolomé Cossío, quien se interesó por Luis. Al saber de su deseo por aprender a pintar al fresco le propuso que solicitara una pensión a la Junta de Ampliación de Estudios, de la cual Cossío era uno de los fundadores. Al año siguiente Quintanilla conseguía la beca.

Una vez concluida la exposición le encargaron copiar las láminas para reproducirlas a todo color en el catálogo, de manera que en la imprenta hicieran ese trabajo sin tener que tener delante los originales. El catálogo fue dirigido y redactado por Jesús Domínguez Bordona.

1924. BECA PARA ITALIA

Mientras esperaba el comienzo del viaje, junto a Sánchez Rivero, decidió prepararlo concienzudamente, Sánchez Rivero seleccionó los libros de historia y las monografías de arte italiano. Fue tal la pasión que ambos demostraban imaginándose ya en Italia, que Quintanilla le sugirió a Sánchez Rivero que solicitara él también una beca. Así lo hizo; debido a sus innegables méritos consiguió otra beca, aunque comenzaría tres meses después de la de Quintanilla.

Antes del primero de noviembre de 1924 -fecha en la que oficialmente comenzaba su beca- debía encontrarse en Italia. Así que decidió pasar unos días en Hendaya con Antonio Mosquera. De esta localidad parte en tren hasta Ventimiglia, llevaba en su poder dos cartas de recomendación del duque de Alba, una para el embajador español en el Quirinal y otra para el cardenal español Merry del Val, entonces secretario del Vaticano. La primera ciudad que visitó fue Génova, ciudad que no le agradó, “La Génova barroca y abundante en palacios me resultó pesada, su famoso cementerio, consumiendo toneladas del frío mármol blanco de Carrara en miles de esculturas funerarias, es insoportable; sólo el puerto y su barrio vecino tienen vida, color y fuerte característica italiana”.⁵⁹⁸

Su primera visita fue para el cónsul español, que resultó ser el Sr. Palmaroli, hijo del pintor que dirigió la Academia Española de Roma. Palmaroli le recibió con efusión. De Génova se trasladó a Pisa, ciudad de la que destaca su camposanto; el claustro del cementerio le impresionó tan vivamente que años después utilizó su recuerdo para los frescos del monumento a Pablo Iglesias. Destaca la impresión que en él produjo los frescos de Orcagna del Triunfo de la Muerte.

“La calidad del fresco fue para mí otra sorpresa: junto a la fuerza plástica de los tonos y una violencia a veces agria, hay la delicadeza de las transparencias del nácar; el color vivo puro; fácilmente se observa que el artista está obligado a pintar sin titubeos ni retoques, y esa espontaneidad imprescindible da a un buen fresco una emoción pictórica imposible de conseguir con otra técnica”.⁵⁹⁹

De Pisa se trasladó a Florencia, lugar en el que pensaba residir⁶⁰⁰. Muy pronto se juntó a un grupo de pelotaris vascos, capitaneados por Illana, quienes se encargaron de buscarle un estudio en la calle Mazzini, de planta baja, amplio, con buena luz y ajustado a su presupuesto. También ellos le proporcionaron el mobiliario.

⁵⁹⁸ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 226

⁵⁹⁹ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 229

⁶⁰⁰ De su estancia en Florencia queda como constancia un busto que el escultor Emiliano Barral le hizo; está firmado y fechado (Florencia 1925) en su parte posterior. Este busto se expuso en la Exposición Internacional de 1937 en París.

Vio los frescos de Giotto, Andrea del Castagno y Ghirlandajo. Destinó su primer mes de beca a descubrir la ciudad, los museos y las pinturas murales. Entonces fue consciente de que debía ponerse a trabajar. Por mediación del embajador en el Quirinal, a quien se dirigió, consiguió ser admitido en una escuela de arte especializada en la técnica del fresco, estuco y temple. Además de ser gratis la enseñanza, también lo eran los materiales. El director de la escuela le cedió a Quintanilla un pequeño estudio, con un ventanal a los jardines de Boboli. Pronto se percató de que el albañil conocía mejor la técnica del óleo que el profesor.

El albañil, llamado Benedetto, de niño había ayudado a su padre, de quien había aprendido el oficio, en la restauración de la Santa Croce. Benedetto le sugirió que siguiera en la escuela y que después le ayudaría. Cuando creyó Benedetto que ya podía dejar la escuela, Quintanilla la abandonó, poniéndose bajo las órdenes del albañil.

Como no podían utilizar el estudio de la escuela, por mediación de Illana improvisaron un estudio en una tejavana junto al frontón. Benedetto se encargaba de comprar a muy bajo precio tejas planas procedentes de Santa Croce. Las tejas eran magníficas para extender la masa en la que se pinta al fresco. Con maderas improvisaron un caballete que soportaba trescientos kilos. A primera hora de la mañana iban los dos al taller, Benedetto preparaba las tejas y juzgaba el trabajo que Quintanilla había hecho el día anterior.

Quintanilla reconocía que la práctica del fresco le disciplinó.

“Es una técnica que hay que hay que empezar a pintar media hora después que el albañil extendió la masa, y aprovechar la frescura de ella para que absorba los colores; su grado de absorción dura tres o cuatro horas y en ese tiempo se tiene que pintar lo que se ha proyectado para la jornada, sin admitir más tarde retoques. Yo dependía de Benedetto y él solía terminar de prepararme la masa hacia las siete y media de la mañana⁶⁰¹”.

Benedetto había dejado olvidadas en el estudio unas viejas botas. Le parecieron a Quintanilla un interesante tema plástico y las pintó de un modo estilizado en una de las tejas de Santa Croce. Al albañil le impresionó el trabajo, alabándolo ante todo el mundo. Dos años más tarde al exponer esta obra en Madrid la compró el pintor Echevarría.

La situación política italiana se iba complicando. Los “camisas negras” actuaban a su voluntad por la ciudad, cometiendo todo tipo de desmanes. Frente al estudio de Quintanilla había un bar, regentado por un voluminoso dueño, Vincenzo, simpatizante de los fascistas, que fue retratado por Quintanilla. Supo el pintor por los propios

⁶⁰¹ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 232

“camisas negra” que pensaban asaltar el barrio de San Frediano, último baluarte de los socialistas. Cuando a la mañana siguiente Quintanilla conoció los crímenes acaecidos en la Noche de San Frediano, procuró alejarse totalmente de *los camisas negras*, indicando que vivía en su propia torre de cristal, que le hacía tener únicamente ojos y tiempo para la pintura al fresco.

Terriblemente impresionado por lo que había visto, escribió a Gonzalo G. de la Espada, que se ocupaba de la pensión de la Junta de Ampliación de Estudios, quien le dijo que si lo deseaba podía cambiar de país, pero era consciente de que el mejor país para aprender a pintar al fresco era Italia, así que decidió quedarse, animado especialmente porque su amigo Sánchez Rivero venía a disfrutar de su beca.

Sánchez Rivero debía estudiar Roma, pero antes de irse proyectaron visitar algunos lugares cercanos a Florencia. Visitaron Siena, para pasar luego a Arezzo, atraídos por la figura de Piero della Francesca. Quintanilla había retrasado su viaje, respetando el deseo de Sánchez Rivero de contemplar juntos la obra del fresquista italiano. Quintanilla anota en sus memorias que la contemplar la obra de Piero della Francesca “Los dos enmudecimos delante de la solemne obra principal de aquel artista creador de formas, expresiones y armonías de color, no comprendido en su justo valor hasta nuestra época”⁶⁰².

De Arezzo fueron a Asís y de allí a Perugia, ciudad en la que se despidieron, yendo Sánchez Rivero a Roma y Quintanilla de nuevo a Florencia, prometiendo verse en Roma para continuar juntos su itinerario por el sur de Italia.

A Quintanilla este viaje le mermó notablemente sus ahorros, por lo que una vez más recurrió a la picaresca. Su amigo Illana sabía que el pintor jugaba bastante bien a la pelota. Le propuso apostar contra otros jugadores, que alardeaban de buenos pelotaris, simulando en un primer momento que jugaba de forma vulgar, para después ganarles, como si el azar hubiera sido el responsable. Las apuestas fueron sustanciosas y en breve espacio de tiempo consiguió Quintanilla mejorar sus ingresos.

En la casa de comida que frecuentaba a diario conoció a un norteamericano de origen irlandés llamado Flanagan, con el que surgió una incipiente amistad; cuando Quintanilla le manifestó su idea de volver a Arezzo para hacer estudios de las obras de Piero della Francesca, Flanagan se ofreció a acompañarle. En Arezzo pasó dos semanas haciendo bocetos de los frescos y entretenido en dibujar a una hermosa joven, llamada Nina a quien regaló a su marcha los dibujos que le hizo y los estudios de Piero.

⁶⁰² QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 237

Entrado ya el año 1925 visitó Quintanilla a Sánchez Rivero en Roma. Roma estaba plagada de turistas cristianos, que ellos eludían gracias a unas tarjetas especiales emitidas por la Academia de Bellas Artes italiana, que permitía a los artistas visitar los monumentos y obras de arte sin hacer cola con los turistas. La visita al cardenal Merry del Val les permitió asimismo gozar del placer de contemplar el Vaticano para ellos solos.

Poco después acudieron al embajador del Quirinal, el conde de la Viñaza, solicitando su ayuda para poder contemplar el retrato de Inocencio X, que en aquella fechas no se permitía contemplar a los turistas, así como para conocer personalmente a Mussolini, puesto que Sánchez Rivero preparaba un estudio sobre el fascismo. De Roma se trasladaron a Nápoles y de allí a Pompeya, donde admiraron los estucados romanos. Al acabárseles el dinero volvió Quintanilla a Florencia y Sánchez Rivero a Venecia, después de percibir en Roma un adelanto de sus pensiones.

De regreso en Florencia, Illana le había conseguido un comprador, un argentino interesado en sus obras, que le compró algunos dibujos. Con el dinero conseguido y la ampliación de la beca por espacio de seis meses más, decidió Quintanilla volver a España, haciendo escala en París.

Como el volumen de su obra realizada en Florencia era un verdadero obstáculo decidió enviarla al consulado de Hendaya. Eran tres cajas llenas de tejas y planchas de cemento que pesaban más de cuatrocientos kilos.

En otoño de 1925 llegó a París. Le seguía pareciendo igual que el París que dejó dos años antes, por lo que, ante la insistencia de su amigo el cónsul, decidió trasladarse a Hendaya. Se fue a vivir al piso que Antonio Mosquera tenía en Biarritz. Pronto decidió quedarse una temporada, para lo que alquiló una pequeña casa en medio de un huerto que sería su taller, se quedó a vivir en un pequeño hotel muy cercano al estudio. También cerca de su hotel residía Unamuno, desterrado por el régimen de Primo de Rivera.

Quintanilla ya conocía a Unamuno, pero la convivencia diaria en Hendaya hizo que surgiera la amistad entre ambos. “Las tardes muy lluviosas venía a una salita que había en mi hotel con estufa de leña, y cercanos al fuego se entretenía haciendo admirables pajaritas de papel, que me las regalaba. (...) También en aquel tiempo recibimos el libro de Valle Inclán, recién publicado “Los cuernos de D. Friolera”, de ingeniosa y desgarrada sátira contra el honor militar español, y a Don Miguel le hizo tanta gracia, que teatralizando unas escenas las representamos en la salita del hotel, actuando él del cornudo carabnero Don Friolera y yo del revoltoso personaje

Pachequín⁶⁰³. Poco después de su llegada a Hendaya conoció Quintanilla a la que sería su primer amor, Jacqueline Desirat⁶⁰⁴. Era una joven veinteañera que había sido obligada a casarse con un hombre de Hendaya, once años mayor que ella, cuya única virtud era poseer una tienda de té y chocolates. Quintanilla, impresionado por la serena belleza de la joven, solicitó por mediación de Mosquera permiso al esposo para poder hacerle un dibujo. A partir de ese momento se veían con frecuencia. Quintanilla iba a la caída de la tarde con un amigo a beber un jerez a la tienda de *Jacque*; con frecuencia le acompañaba Unamuno, a quien le agradaba hablar con la joven y regalarle pajaritas de papel. Se vieron con discreción en otras localidades como Pau o Biarritz. Luis aprovechó los dibujos que le había hecho para pintar un fresco. En la primavera de 1926, viendo la propia *Jacque* que Quintanilla no podía seguir en Hendaya le sugirió que volviera a Madrid, esperando que el tiempo solucionara su historia.

3.8.5. QUINTANILLA, LOS FRESCOS Y LA POLÍTICA (1926-1936)

1926. EXPOSICIÓN EN MADRID Y COMIENZO DE SU ETAPA COMO MURALISTA

Al regresar a Madrid sus antiguos amigos tenían verdadera curiosidad en ver lo que había pintado en Italia, así que le organizaron una exposición en la sede de los Amigos del Arte. Sus obras fueron muy bien recibidas, consiguió vender dos frescos. En esta exposición conoció a Ramón Valle Inclán, a partir de este momento surgió una amistad que se desarrolló sobre todo durante los años de la República española⁶⁰⁵.

Por aquel tiempo aumentó su amistad con Juan Negrín, por mediación del que hizo el retrato del doctor Sebastián Recassens, que entonces era Rector y Decano de la Facultad de Medicina de Madrid. Recassens nombró a Negrín Secretario de la Facultad. Se preocupó entonces el futuro presidente de modernizar la vieja sala

⁶⁰³ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. pp. 258-259. Sin embargo curiosamente cuando años más tarde relate su vida a su sobrino Joaquín en sus *Conversaciones* dirá que “Los cuernos de D. Friolera” los representaban mientras él pintaba los frescos de Hendaya, en esta ocasión comenta que Temes, entonces cónsul de España en Hendaya, hacía de vieja bruja, no recordando a los otros improvisados actores. Teniendo en cuenta que *Los cuernos de D. Friolera* se había publicado ya en 1921 y que Unamuno permaneció en Hendaya desde 1925 hasta 1931 cualquiera de las fechas puede ser válida. No obstante, si nos atenemos a Temes como cónsul y actor, sin duda, solo puede ocurrir esto en la época en que Quintanilla pintó los frescos, es decir hacia finales de 1928 o comienzos del 1929.

⁶⁰⁴ Ver el artículo de LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Mujeres en la vida de Luis Quintanilla* en la revista “Vivir en Cantabria”

⁶⁰⁵ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, Joaquín: Op. Cit. p. 31

del decanato. Para darle un aspecto más suntuoso le encargó a Quintanilla pintar un paño que representaba al cirujano catalán del siglo XVIII Gimbernát, el que fuera cirujano de Cámara de Carlos III y fundador del Real Colegio de San Carlos. “Yo me inspiré en los grabados que de la imagen de Gimbernát se conservan, y pinté una escena como si el sabio cirujano, con peluca y blusón blanco de la época, explicase su ciencia detrás de una mesa operatoria donde figuraban los aparatos quirúrgicos de su invención⁶⁰⁶”. La obra poseía una línea cubista.

A partir de su exposición en Madrid, como habían vaticinado sus amigos, comenzó su carrera como pintor mural. Su primer trabajo se lo consiguió su amigo Sánchez Rivero, quien, además de trabajar en la Biblioteca Nacional, era bibliotecario del duque de Alba, y conservador de las obras de arte del duque. Hacia 1927 estaban terminando en el Palacio de Liria una Sala donde se pensaban exponer los grabados. El techo de esta sala estaba formado por cuatro lunetos esféricos.

Sánchez Rivero le propuso al duque que un pintor de tendencia moderna decorara los lunetos. Quintanilla hizo varios bocetos que gustaron al duque, quien le encargó que realizara cuatro de los más admirados por él. Estos frescos estaban “inspirados en los magníficos grabados que se custodian en la Sala”⁶⁰⁷. Los frescos fueron destruidos por una bomba durante la Guerra Civil, La Casa de Alba no conserva dato alguno sobre ellos, ni tampoco fotos.

El recuerdo de su trabajo como fresquista para el duque de Alba era inmejorable: “Era un verdadero placer trabajar para el duque. Me sentía como los antiguos pintores de cámara en la corte de los Medicis. A las doce me pasaban una copita de vino añejo con pastas y, de vez en cuando, venía él a preguntarme si todo marchaba bien. En los momentos de descanso me reunía con Rivero y paseábamos conversando por los jardines del palacio. Era una escena casi renacentista”⁶⁰⁸. Al año siguiente le surgieron dos nuevos trabajos: los frescos para la exposición de Colonia y los del Consulado de Hendaya.

Sobre los frescos de Colonia muy pocos son los datos que conocemos. Gaya Nuño dice: “Más tarde realizó pinturas murales en Colonia”⁶⁰⁹. Kosme María Barañano reconoce que: “Suyo fue el fresco titulado *La redacción* y que decoraba el pabellón de *La Nación* de Buenos Aires en la Exposición de la Prensa de Colonia en el año

⁶⁰⁶ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 263

⁶⁰⁷ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: pp. 48-49

⁶⁰⁸ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 49

⁶⁰⁹ GAYA NUÑO, J.A.: *Arte del siglo XX*. En “Ars Hispaniae”. Vol. XXII. Madrid 1977 p. 254

1928, y que según Álvarez del Vayo llamó “la atención de los inteligentes”⁶¹⁰.”

Había sido precisamente Julio Álvarez del Vayo, a la sazón representante de “La Nación” de Buenos Aires en España, encargado del pabellón de ese periódico en la Exposición de Colonia, quien encargó a Quintanilla la realización de tres motivos decorativos y la dirección del resto de la presentación.⁶¹¹

A comienzos del verano de 1928 viajó a Colonia, con el recuerdo de aquel primer viaje antes de comenzar la Gran Guerra. De Colonia se trasladó a Berlín por espacio de un mes a casa de su amigo von Shwind, al que había conocido en España. Con él recorrió la ciudad dejando en sus memorias interesantes descripciones de la Alemania anterior al triunfo del nazismo.

También en 1928 se presentó al concurso de carteles para conmemorar el centenario de la muerte de Goya, al lado de otros destacados pintores; tal y como indica José del Río Sainz, Quintanilla salió triunfante de esta empresa⁶¹².

Terminado el verano de 1928, por mediación de su amigo Antonio Mosquera, comenzó los frescos del Consulado de Hendaya. El propio Mosquera le había explicado a Primo de Rivera la necesidad de construir un nuevo edificio de Consulado en Hendaya, ya que era lamentable el que ocupaban en alquiler y consideró interesante la necesidad de decorarlo con los frescos de un artista recién llegado de Italia.

Esperó la terminación del Consulado en casa de la familia Araquistáin que veraneaba en Biarritz. A Biarritz fue también a verle Jacque, muy contenta al poder contar con la compañía de Luis por el tiempo aproximado de un año, ya que el trabajo era de envergadura, se trataba de seis paredes del interior y dos de fuera, con unas cien figuras.

En el mes de septiembre Quintanilla se instaló en el hotel Imatz de Hendaya, en su céntrica plaza. Disfrutaba de una habitación, desde cuya ventana se veía la casa de Jacque, y le habilitaron un estudio en la parte trasera del hotel.

Me deleitaba Quintanilla en la placidez del mes de septiembre en compañía de Jacque por las tardes. Un día en que se dirigía a San Sebastián fue detenido por la policía y encarcelado. Gracias a la mediación de Jacque y a la inmediata ayuda del cónsul se pudo

⁶¹⁰ Aparece en una nota del artículo BARAÑANO LETAMENDÍA, Kosme María de: Op. Cit. Revista *Goya*. p 234

⁶¹¹ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 265

⁶¹² PICK: *Lo que había bajo el chambergo de Luis Quintanilla*. En “La voz de Cantabria”, 8 de marzo de 1928

solucionar el problema; le habían confundido con un anarquista fugado de la cárcel de Burgos.

Raudo comenzó los frescos en la más absoluta intimidad; la paz del trabajo, en el que era ayudado por un aprendiz solo se rompía con las visitas de Antonio Mosquera y de Miguel de Unamuno. Necesitaba un modelo, y utilizó a Jacque para distintas cabezas. Jacque pudo conseguir pasar con Quintanilla quince días en Burdeos, donde él realizó los bocetos que necesitaba.

La vuelta a Hendaya coincidió con el viaje del mariscal Petain para inaugurar la casa de Velázquez en Madrid. Antonio Mosquera le pidió a Quintanilla que le acompañara al evento y por unos días abandonó su trabajo. A su regreso continuó con los frescos, empleando en los nuevos paños los bocetos de Jacque en varias figuras. Aunque el rostro estaba estilizado se la reconocía perfectamente. Este hecho no agradó a Unamuno, quien consideraba que un artista no debe dejar los recuerdos de su vida en su obra.

Jacque comenzó a tener escenas de violencia en su casa, por lo que decidió trasladarse a Bayona; Antonio Mosquera era trasladado a Nantes y en su lugar llegaba de cónsul Antonio Temes. Quintanilla se encontraba solo en Hendaya. Visitaba con asiduidad a Jacque y, aconsejado por Luis Araquistáin, decidieron unirse legalmente según el Código francés. Para ello Jacque tuvo que pasar por la vejatoria situación de ser expulsada de casa, ante testigos, por su esposo. Ambos se encontraban felices por la promesa de vida en común, pero de pronto la situación cambió radicalmente; Jacque desapareció. Tiempo después supo Quintanilla que había sufrido una grave operación y que había vuelto con su marido. La relación entre ellos se rompió. En junio de 1929 daba las últimas pinceladas al último de los ocho frescos, firmándolos y fechándolos.

Cuando los frescos fueron visitados sorprendieron al público, que no los comprendía. A partir de la visita del pintor alemán Hans Purrmann la situación cambió. Purrmann, que había sido compañero de Matisse, alabó los frescos. Tiempo más tarde Jean Cassou publicaría un artículo en París⁶¹³.

En España también tuvieron su repercusión, encontramos diversos artículos que nos permiten dar la fecha de realización entre 1928 y 1929⁶¹⁴, comprobando por lo tanto que no son los primeros

⁶¹³ CASSOU, Jean: *Los frescos de Luis Quintanilla para el Consulado de Hendaya*. París 1935

⁶¹⁴ ESTEBAN INDART, Javier: *Los bellos frescos de Quintanilla en el Consulado español de Hendaya*. En "La voz de Guipúzcoa" 17-10-1929; SIN FIRMAR: *Las pinturas murales del consulado español en Hendaya*. "La Voz de Cantabria" 18-10-1929 y SÁNCHEZ RIVERO, A.: *Frescos en el Consulado de Hendaya*. "Revista Oficial de la Sociedad de Arquitectos. N° 126, noviembre de 1929.

que realiza a su vuelta a España, como en su día comentaba María José Salazar⁶¹⁵.

Fue al finalizar ese año de 1929 cuando de nuevo se vuelve a encontrar con su amigo Hemingway. “Por aquel tiempo comencé a hacer el retrato de Ernesto y se presentaba por las mañanas en mi estudio, a posar, con un paquete de periódicos bajo el brazo, pues de sus tiempos de corresponsal le quedó el resabio de echar un vistazo a toda la prensa del día”.⁶¹⁶ En aquella etapa acostumbraban ir de cacería a los montes de Alía en la provincia de Toledo, invitados por el hermano de la criada de la fonda donde se hospedaba Hemingway.

1930. MILITANCIA POLÍTICA Y PINTURA AL FRESCO

Al finalizar su trabajo en Hendaya, Quintanilla se instaló en Madrid en su estudio, cercano a la nueva Ciudad Universitaria. Su existencia transcurría con tranquilidad. Después del desayuno visitaba el Museo del Prado, para comer después con algún amigo, generalmente con Juan Negrín, después frecuentaba la tertulia en el café, para pasarse por la Biblioteca Nacional a conversar con Sánchez Rivero. La noche le hacía dirigirse a la tertulia que tenía Araquistáin en una cervecería, y cenaba con cierta frecuencia con él. Esa era su monótona vida. Araquistáin le había apadrinado en su entrada como militante en el Partido Socialista en 1929 y le propuso que pintase los frescos para la Casa del Pueblo de Madrid.

Mientras los dirigentes del PSOE decidían la decoración de la Casa del Pueblo, recordaba Quintanilla que Sánchez Rivero le propuso que grabara a punta seca, para ello Quintanilla se puso a trabajar con Rupérez, sobre quien dirá en sus Memorias; “Con mis primeras planchas grabadas fui al taller de Rupérez solicitándole me hiciese las pruebas de estado; mi orientación de grabador le interesó, me dio algún consejo profesional, los de pequeños trucos importantes en las artes plásticas (...). Desde entonces continué grabando a intervalos de tiempo en los años siguientes, y Rupérez siendo mi estampador y crítico técnico”⁶¹⁷. Sin embargo cuando habla años después con su sobrino Joaquín parece ser que la idea se la debió a su amigo el pintor Sunyer.

Quintanilla conocía desde hacía tiempo a Sunyer, cuya casa frecuentaba cada vez que viajaba a Barcelona. En uno de estos viajes, al ver grabar en una plancha a Sunyer, le pidió que le permitiera ensayar en una. Sunyer al ver sus posibilidades le sugirió que se dedicara a ello, pues le veía con posibilidades. Entonces mantenía amistad con Hans Purrman, quien le sugirió que en lugar de cobre

⁶¹⁵ SALAZAR, María José: *Luis Quintanilla*. Catálogo de la Exposición de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivo y Museos. Madrid 1979

⁶¹⁶ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 223.

⁶¹⁷ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 278.

usara planchas de zinc-niquel, como usaban en Alemania y se ofreció a enviarle unas.

“Y así comencé a grabar, por puro entretenimiento. Los temas, como ves, los tomaba de la calle, de la vida diaria. Hacía apuntes en un block y después los pasaba en casa. Nunca quise emplear el aguafuerte. Grababa directamente sobre la plancha con un simple palo, al que ataba fuertemente una aguja de coser. El trazo salía así de una gran finura y me permitía matizar unos grises muy suaves y unos negros intensos⁶¹⁸”.

Pero en realidad Quintanilla había aprendido a grabar en París, a comienzos de la década de los ⁶¹⁹veinte, de la mano de André Dunoyer de Segonzac, al menos eso es lo que dice Basil Burnet en 1935, quien recordaba que al ver Quintanilla grabar a Dunoyer de Segonzac se interesó por conocer la técnica y fue Segonzac quien le dijo “dibuja sobre el metal con esto⁶²⁰”.

Pasó después Quintanilla por un duro trance personal. Su amigo Sánchez Rivero pasaba el verano en un balneario, acompañado de su esposa. Volvieron apresuradamente pues él se encontraba gravemente aquejado de tifus, quince días después moría. Quintanilla permaneció a su lado hasta los últimos momentos. “Después de enterrarle sentí la profunda pena de perder un perfecto amigo, un guía espiritual, un excelente compañero y un gran pensador que se encontraba en las mejores condiciones intelectuales para escribir su obra⁶²¹”.

Tiempo después, el Secretario del Sindicato de Ferroviarios, Trifón Gómez, le preguntó por su idea sobre los frescos para la Casa del pueblo. Quintanilla le habló de la posibilidad de pintar dos paños de grandes proporciones para el salón de conferencias, a través de los que pensaba transmitir la idea de la hermandad social de los trabajadores. De este modo le encargaron los frescos, Quintanilla propuso realizarlos por el costo de los materiales, y los ayudantes, calculando que el precio no pasaría de las cinco mil pesetas. El tiempo estimado de duración, sin considerar el de los dibujos preparatorios calculaba que podría ser de unos tres meses. El problema que entonces se planteaba era la inutilización de la sala de conferencias. La solución fue sencilla. Quintanilla trabajaría en la parte baja de su estudio los frescos sobre enormes planchas de cemento, que posteriormente se empotrarían en las paredes de la Casa del Pueblo.

⁶¹⁸ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 78.

⁶¹⁹ BURNETT, Basil: *The Drypoints of Luis Quintanilla*. En “The Print Collector’s Quartely”, julio 1935, pp-265-276.

⁶²⁰ Vid.: LÓPEZ SOBRADO, E.: *Los grabados americanos de Luis Quintanilla*. En “Trasdós”, Santander 2007, pp. 77-89

⁶²¹ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 279.

Mientras trabajaba en estos frescos utilizó como modelo a un dirigente sindicalista que solicitó su ayuda para celebrar en su estudio una reunión secreta. En esos momentos, últimos meses de 1930, se conspiraba contra el régimen establecido. Luis prestó su estudio para la sublevación. Pronto llegaron Largo Caballero y otros dirigentes más.

“Sin yo esperarlo me encontraba metido en la preparación revolucionaria y sabiendo que si la policía descubría el depósito de armas en mi taller, sería para mí cuatro años de cárcel, la actuación revolucionaria la consideré como un deporte, igual que si me hubiesen dicho hacer otro combate de boxeo y no contento con solo esconder armas me ofrecí para cosas más útiles. Al parecer, por mi profesión de artista y la índole social de mi familia, yo no infundía sospechas y serví de enlace conspirando con los militares⁶²²”.

El día doce de diciembre, fecha en la que estaba prevista la sublevación republicana llegó al estudio de Quintanilla un dirigente de la Casa del Pueblo con un paquete con cohetes para ser lanzados desde la terraza de Quintanilla como señal de que la revolución había triunfado. Pero los cohetes jamás se lanzaron, la sublevación no se llevó a cabo, solamente de modo infructuoso cuajó, por brevísimo espacio de tiempo, en Jaca. Pocos días después Quintanilla se deshacía de las pruebas que le comprometían como conspirador republicano.

Estos acontecimientos atrajeron a Madrid a un importante número de corresponsales de periódicos extranjeros, uno de ellos, Jay Allen del *Chicago Tribune* se hizo pronto amigo del pintor.

Largo Caballero visitó a Luis, para darle las gracias por su colaboración en el intento revolucionario. Luis le propuso hacerle un retrato, a lo que él aceptó. Le representó en postura de tres cuartos con el pulgar de su mano derecha metido en el bolsillo del chaleco. Al terminar el trabajo le regaló el retrato. Meses más tarde le hizo otro para el Ministerio de Trabajo, cuando Largo Caballero era ya ministro de la República. Por este trabajo percibió 5000 pts.

Con Largo Caballero acudió Quintanilla a votar el 12 de abril de 1931. Era la primera vez en su vida que lo hacía. Permaneció toda la jornada al lado del político como su improvisado secretario.

Al día siguiente era tal la agitación que recorría Madrid, que Quintanilla abandonó su primera idea de seguir trabajando en los frescos. Pronto decidió salir a la calle acompañado de Negrín. “Hombres, mujeres y niños llenaban plazas y calles; espontáneamente se suspendió el trabajo. Se veían muy pocos vehículos particulares y el nuestro avanzaba con dificultad siguiendo

⁶²² QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 281.

a la muchedumbre⁶²³”. Esa misma noche la historia española volvía a tener como protagonista a Quintanilla. Negrín y él fueron enviados al Palacio Real, donde una muchedumbre enfurecida gritaba “¡Fuera el rey!”. La solución de Quintanilla no se hizo esperar. Encargó a un joven que se encaramase al balcón presidencial y colocase allí la bandera tricolor. Este sencillo hecho hizo que la multitud se tranquilizase. “Así vi e intervine en la proclamación de la república en Madrid la noche del 13 de abril de 1931⁶²⁴”.

Su hazaña de la bandera la noche del 13 de abril le granjeó la fama de héroe entre los periodistas americanos. En esos días se veía frecuentemente con su amigo Hemingway, a quien le hizo un retrato. “Como modelo era magnífico, de formas muy definidas y fuertes matices de color, posando muy tranquilo sentado en el sillón, pero tenía una expresión profundamente pensativa y concentrada difícil de interpretar, quizás la del autor de “El adiós a las armas” meditando solo en un café: de esa manera intenté pintarle⁶²⁵”.

Otro de sus amigos en ese momento en Madrid fue el periodista Eliot Paul, cuya amistad fue casi fraternal durante su exilio americano. Eliot publicó varios artículos que hablaban de Quintanilla, alguno de los cuales fue traducido al castellano. Con Eliot y su esposa viajó Quintanilla por Segovia, pues ellos no conocían estas tierras castellanas y él aprovechó para realizar apuntes de paisaje.

La situación política demoró su trabajo en los frescos de la Casa del Pueblo, que fueron inaugurados después del verano. No recibieron una acogida demasiado favorable entre la prensa. El haber tardado tanto en su ejecución hizo que tuviera que emplear más presupuesto del pensado, pero al no querer pedir más dinero al entregar su trabajo su presupuesto personal había descendido de modo notorio.

En 1932 se acababa de terminar el edificio destinado a la Dirección de la Ciudad Universitaria y Negrín le encargó hacer los bocetos para dos frescos en la entrada de la Dirección. Por este trabajo consiguió Quintanilla la envidiable suma de veinte mil pesetas. Fue esta la única ocasión en la que trabajó con una discípula, Mary Hoover⁶²⁶, una joven americana que había venido a Europa con

⁶²³ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 288.

⁶²⁴ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 290.

⁶²⁵ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 294.

⁶²⁶ Mary Hoover (1907-1992) había nacido en Cuba, donde su padre, ingeniero civil, se ocupaba de la instalación de las vías del ferrocarril. Le fascinaron los grabados de Quintanilla, motivo por el que quiso estudiar con él, de hecho Mary Hoover le sirvió de modelo para los dos desnudos que grabó. Tras trabajar con Quintanilla aprendiendo la pintura al fresco, pasó dos años pintando en Ibiza, claro ejemplo de su trabajo en esos momentos es el lienzo **Café Forlana Teller** de 1933 que se conserva en el Telfair Museum of Art de Savannah (Georgia). Se casó más tarde con el poeta Conrad Eaken y alcanzó fama como pintora en su país. Existe obra suya en el Metropolitan Museum de Nueva York.

una beca de una entidad de Boston. Estuvo primero en Múnich, pero el ambiente alemán no le parecía propicio para la pintura al fresco. Al leer los artículos publicados por Elliot Paul le pareció que Quintanilla era el maestro que ella necesitaba. Recurrió a Jay Allen como intermediario, y a pesar de lo inusual del caso, Quintanilla la admitió como discípula. Ella se ocupaba de cubrir los fondos. En dos meses y medio consiguieron terminar los frescos.

Terminado este trabajo conoció a Madame Van der Velde, la primera esposa del dirigente socialista belga. Ella contrató los servicios del pintor para acompañarla a ella y a una joven inglesa, llamada Cicely, por espacio de mes y medio por tierras andaluzas.

El ayuntamiento de Madrid convocó un concurso para erigir un monumento a Pablo Iglesias. En un primer momento se seleccionaron las tres obras finalistas. Quintanilla, desde su estancia en Italia, acariciaba la idea de poder participar en un monumento que fuera un porche decorado, por el que el transeúnte pudiera descansar y evocar la obra hecha por la persona a la que se consagraba el monumento. La idea le pareció bien al arquitecto Esteban de la Mora y presentaron un proyecto de la Mora -como arquitecto-, Emiliano Barral -como escultor- y Quintanilla -como fresquista-. Mientras esperaba el fallo del jurado en esta primera fase, Quintanilla decidió viajar con una amiga a Marruecos, siendo su primera parada Algeciras.

A su regreso del norte de África se enteró de que su proyecto estaba entre los tres finalistas, por lo que debería hacer un fragmento de fresco a tamaño natural. Terminado el boceto, se dispuso a visitar a su amigo Elliot Paul, que vivía en Santa Eulalia del Río en Ibiza. Por indicaciones de su amigo americano realizó algunos trabajos, entre ellos pintó a los dos “tontos del pueblo”, que posaban plácidamente, mientras Elliot Paul les entretenía tocando el acordeón⁶²⁷.

Pero su estancia en Ibiza duró muy poco, en breve fue reclamado desde Madrid, pues había resultado ganador su proyecto para el monumento a Pablo Iglesias y debían ejecutar rápidamente la obra. Quintanilla comenzó así los bocetos de los once paños en los que trataría de mostrar los rasgos más destacados de la vida del dirigente socialista.

En 1934 se inauguraba en el Museo de Arte Moderno de Madrid una sala de exposiciones con la colección de grabados de Rembrandt de la Biblioteca Nacional. Terminada la exhibición, el director, Juan de la Encina, le propuso a Quintanilla hacer otra con sus grabados. Se expusieron aproximadamente cuarenta. Resultó un éxito, de tal forma que la Biblioteca Nacional y el Museo de Arte

⁶²⁷ Casi con total seguridad de este momento data el retrato que hizo de Elliot Paul tocando el acordeón.

Moderno compraron varios de sus grabados. Juan de la Encina le encargó la realización de un fresco para el hall de entrada del Museo de Arte Moderno.

El 26 de abril de 1934 se estrenaba en Madrid el cuarto espectáculo de la TEA (Teatro Escuela de Arte⁶²⁸). En esta ocasión la obra escogida fue *La cacatúa verde* de Schnitzler, traducida al castellano por Luis Araquistáin y Trudi Graa; el director fue Felipe Lluch. Fue la obra más aplaudida de la TEA. Según Aguilera Sastre⁶²⁹ alternaba elementos románticos y naturalistas y suponía un anticipo de lo que más tarde hizo Pirandello. Para Juan Chabás la obra estaba “construida con admirable visión del movimiento y el color teatral y de la intersección de las masas en escena. Este juego de las masas y la patética fuerza que adquieren en el contraste de la farsa y la realidad, la representación fingida y el auténtico drama vivido en un solo personaje son los mejores y más nuevos méritos de Schnitzler⁶³⁰”. El éxito radicaba, en palabras de Chabás, en la puesta en escena. El único actor fue Felipe Lluch, la luz fue obra de Benito Delgado, el decorado de Quintanilla, la música de Enrique Casal y los trajes de Victorina Durán. “Nada parecido, y desde luego nada superior se ve en nuestros teatros⁶³¹”.

Luis Quintanilla, el artista de las mil imágenes, no dejará de sorprendernos constantemente con sus trabajos. Este de escenógrafo, que creemos no vuelve a repetir, pensamos que estuvo motivado por su amistad con Luis Araquistáin, traductor de la obra que se puso en escena.

Ese año de 1934 ya estaba terminado el porche del monumento a Pablo Iglesias y Quintanilla se dispuso a pintar. El monumento estaba emplazado en el Parque del Oeste. Este trabajo era uno de los que más ilusionaron a Quintanilla por diversos motivos, sobre todo por:

“el tema, la finalidad popular, el dar forma a las ideas que había estudiado, y hasta el sitio aislado en un jardín, con el perfume de las magnolias y el canto de mirlos y ruiseñores. Hicimos un taller de madera transportable que colocamos delante de los frescos, y así se estaba más tranquilo y libre de curiosos. En cada fresco solía emplear en pintarle diez días y después descansaba tres o cuatro. Con ese ritmo de trabajo y descanso había pintado cuatro paños, cuando las circunstancias me

⁶²⁸ La TEA había comenzado su andadura dos años antes bajo la dirección de Rivas Cherif, al ser nombrado este Delegado de Gobierno en el Teatro María Guerrero de Madrid. Comenzó su campaña de espectáculos teatrales en 1934. Fue este el cuarto de los montajes, pero no lo dirigió él.

⁶²⁹ AGUILERA SASTRE, J. y AZNAR SOLER, M.: Op. Cit., p. 323

⁶³⁰ CHABÁS, J.: *Teatro Escuela de Arte. Cuarta función de abono*. En “Luz” 27-IV-1934; recogido en AGUILERA SASTRE, J. y AZNAR SOLER, M.: Op. Cit. p. 323

⁶³¹ Ibidem

impusieron un paréntesis en mi trabajo que duró varios meses y conocer una experiencia de las que raramente suceden y marcan huella en la vida⁶³²”.

1934. FRACASO REVOLUCIONARIO Y CÁRCEL

En el verano de 1934, mientras comían un día fuera de Madrid Largo Caballero, Quintanilla y Negrín con Indalecio Prieto, este les habló de la situación de España, instándoles a actuar preparando una acción revolucionaria contra el gobierno de derechas.

Como ya había hecho tres años atrás, Quintanilla ayudó a transportar y esconder armas que comprometían a sus compañeros. El primero de octubre, al formar gobierno Lerroux con tres ministros de Acción Popular, comenzó la revolución. Julián Zugazagoitia, director de “El Socialista” y gran amigo de Quintanilla, le notificó que estuviese en su estudio para una reunión. “Al llegar la noche vinieron separados una docena de dirigentes de la Unión General de Trabajadores, del Partido Socialista y de las juventudes del mismo partido. La huelga general comenzaría al día siguiente y desde mi estudio se darían y recibirían las órdenes⁶³³”.

Quintanilla actuaba como agente de enlace e intervendría en el reparto de armas. Madrid quedó paralizado, declaró el gobierno el estado de guerra. Pocos días después el Comité Revolucionario era detenido en el estudio de Quintanilla⁶³⁴. El pintor lo describía del siguiente modo:

“El quinto día sólo quedaban en mi estudio cinco miembros del comité revolucionario⁶³⁵. Yo estaba agotado de ir de un sitio a otro, y hacia las diez de la noche, después de cenar los seis algunas provisiones me tumbé a descansar. Poco duró mi reposo: uno de los amigos observó por la mirilla de la puerta que en las viviendas vecinas a la mía estaba registrándolas la policía acompañada de guardias armados. Llamaron en el estudio y salí a abrir. (...) Algo serenos los policías hicieron un registro minucioso en toda la casa, incluso entre la tierra de los tiestos y el desagüe del retrete, encontrando en la biblioteca cuatro pistolas de mis compañeros que escondieron precipitadamente; yo llevaba la mía en el bolsillo sin notarse y al terminar la inspección de la terraza en mi presencia, pude dejarla con disimulo detrás de una planta. Llegó el Comisario

⁶³² QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. pp. 312-313.

⁶³³ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 317.

⁶³⁴ Según Santiago Carrillo (*Juez y parte. 15 retratos de españoles*. Edit. Plaza y Janés p. 152) la a noche del 3 a 4 de octubre se encontraba Negrín en el estudio de Quintanilla y, tras dormir unas horas, a la mañana siguiente abandonó el estudio.

⁶³⁵ Tuñón de Lara comenta en su libro *La crisis del estado: Dictadura, República, Guerra (1923-1939)* p. 196 que los detenidos fueron De Francisco, Hernández Zancajo, Santiago Carrillo, Pretel y Díaz Alor, los cinco miembros del Comité de Huelga.

principal (...) y mientras los demás salían me dijo muy amable que cerrase las ventanas, las habitaciones y la puerta de entrada, manera delicada de hacerme comprender que tardaría en volver⁶³⁶”.

A las doce del mediodía del día 6 de octubre ingresaba Quintanilla en la cárcel Modelo de Madrid. “La celda era pequeña, pintada de blanco, y había una ventana con sólida reja de hierro, un camastro metálico, un colchón, una manta parda, una mesa empotrada en la pared, una lámpara eléctrica en el techo protegida de tela metálica y en el rincón el retrete con un grifo encima. (...) Los primeros días de mi encarcelamiento resultaba el tiempo un compañero insoportable; sólo vivía de la imaginación. Todavía había algunas moscas y yo las observaba sus vuelos, sus limpiezas con las patas delanteras y sus rápidos encuentros amorosos, reconciliándome con ellas, pues hasta entonces odié a ese impertinente animal⁶³⁷”.

La situación no era nada fácil para los detenidos, si bien en un primer momento Quintanilla no era demasiado consciente de la grave situación. Su abogado defensor, Jiménez de Asúa, le hizo comprender la comprometida situación en la que se encontraba.

Pronto comenzaron a ocuparse de él sus amigos fuera de España. Hemingway decidió organizar una exposición con grabados de Luis. Mary Hoover que le visitaba y a diario le llamaba por teléfono a la cárcel, haciéndose pasar por su hermana, partía para Nueva York y ella fue la encargada de llevar los grabados que se habían expuesto en el MEAC a América. La exposición se organizó en la Galería Pierre Matisse y en el catálogo aparecían textos de Hemingway y de John dos Passos. Jiménez de Asúa le comunicó que en el Ministerio de Justicia se recibían constantemente cartas extranjeras solicitando se le concediera a Quintanilla la posibilidad de continuar con su trabajo dentro de la cárcel. Quienes se interesaban más eran Lady Asquit⁶³⁸ y madame Van der Velde.

La presión extranjera fue tan fuerte que el director de la cárcel le dijo a Quintanilla que pidiera lo que necesitase para continuar con su labor de pintor. Solicitó una celda individual, “el caballete, la estufa de petróleo, porque el frío es incompatible con el arte y no basta el calor de la inspiración, más una alfombra, lo cual se traería de mi estudio; además poder recibir en mi celda a los presos que serían mis modelos⁶³⁹”.

⁶³⁶ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 317.

⁶³⁷ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 320.

⁶³⁸ La hija de lady Asquit, en esos momentos esposa del príncipe Bibescu, había sido en Madrid amante de Quintanilla y éste le había pintado un retrato en síntesis cubista, del que Azaña decía que era una “charcuterie”

⁶³⁹ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 323.

Al día siguiente le trasladaron al espacio que meses atrás había ocupado Juan March y que el banquero había habilitado. Se trataba de tres amplias celdas comunicadas entre sí: la de la entrada hacía las veces de recibidor, la de la izquierda de dormitorio y taller y la tercera era el lavabo y retrete. De este modo Quintanilla quedaba instalado en la cárcel Modelo con un lujo nada normal para un revolucionario. A partir de este momento los modelos van desfilando por su celda. Este trabajo constituirá luego el magnífico álbum, *La cárcel por dentro*, editado en Madrid, con prólogo de Zugazagoitia y dedicado “A mi abogado Jiménez de Asúa, como recuerdo de las muchas horas que he pensado en él mientras hacía estos dibujos”⁶⁴⁰,

Resulta interesante leer en sus memorias las descripciones que hace de su encarcelamiento⁶⁴¹. Destaca sobre todo la celebración de Nochebuena en la celda de Quintanilla, improvisado comedor en el que Largo Caballero presidía una mesa en la que no faltaba el buen vino, que en este caso era un regalo enviado por el señor Bowers, embajador de EEUU, quien en una nota le explicaba en tono humorístico que todos los grandes hombres habían pasado por persecuciones y cárceles⁶⁴².

Entre sus mejores recuerdos de aquellos momentos están las visitas diarias de su gran amigo, el pintor Gerardo Alvear, que había conseguido un pase como el de los abogados y todas las tardes aparecía con media botella de vino para hablar de arte y comentar los libros que le llevaba. Iba todos los días a pesar de que Quintanilla insistía en que distanciase sus visitas pues Alvear sufría de asma y en la cárcel había una humedad perjudicial para esa dolencia. También reconfortaban su espíritu las cartas de Hemingway, ellas le transportaban a la naturaleza⁶⁴³. La joven profesora del Liceo francés de Madrid, Georgette Boyé, le enviaba flores, cuya contemplación hacía olvidar por algún breve espacio de tiempo, la estancia en la cárcel. El libro *La cárcel por dentro*, termina con un delicado dibujo, dedicado a Georgette, que muestra el tiesto con tulipanes que ella le había regalado y que le acompañó en su reclusión.

Pero esta situación, que podemos calificar de lujo, cambió de repente. A partir de un amotinamiento de los anarquistas, se tomaron duras medidas de represión con todos los presos. Quintanilla junto a una docena de compañeros fue trasladado a la sección de los

⁶⁴⁰ QUINTANILLA, Luis: *La cárcel por dentro*. Madrid 1935. En edición facsimilar por la Fundación Barreiro en 1995. En esta edición aparece con un estudio de Etelvino González titulado “Luis Quintanilla Isasi, un artista comprometido”

⁶⁴¹ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. pp. 319 y siguientes.

⁶⁴² Quintanilla y Bowers se había conocido tiempo atrás. El pintor le había hecho un retrato, que luego se publicaría en el libro de Bowers *Misión en España*. También entonces había conocido a la joven que hacía las funciones de secretaria de Bowers, Janet Speirs que en 1939 se convertiría en la esposa del pintor.

⁶⁴³ Recordemos que Hemingway acababa de regresar de África, y sus cartas eran un avance de su libro *Las verdes colinas de África*.

delincuentes menores de edad. Durante varias semanas, deprimido por su situación, abandonó la pintura, pero al contemplar la plástica imagen de un nuevo compañero, antiguo artista de circo, decidió comenzar una serie de dibujos a la que tituló *El proceso de Ananías*⁶⁴⁴. “Hacía los dibujos con la estilográfica de tinta azulada en el papel marfileño de un mediano cuaderno de apuntes, que daba delicada entonación contrastando con la violencia humorística de la idea”⁶⁴⁵.

Su abogado consiguió la libertad provisional, hasta que no se celebrase el juicio, que se prolongaba de un modo desesperante. Al comunicarle Jiménez de Asúa la deseada noticia, a Quintanilla no se le ocurrió otra brillante idea que solicitar que la excarcelación se retrasase tres días, pues deseaba terminar sus dibujos sobre el proceso de Ananías. Por fin a las doce del mediodía del 10 de junio de 1935, Quintanilla abandonaba la cárcel Modelo, en la que había permanecido ocho meses.

Al salir de la cárcel, animado por sus amigos que le aconsejaban que retrasase su trabajo de los frescos de Pablo Iglesias, decidió viajar a Galicia. En Santiago de Compostela se entretuvo haciendo dibujos del Pórtico de la Gloria, así como del interior de la catedral. De regreso para Madrid, pasó por Zamora, con la intención de realizar unas pruebas en color de la colección de tapices que se custodian en la catedral.

Ya en Madrid, en otoño se celebró una exposición de los dibujos de la cárcel, que cosechó un gran éxito, sin duda por lo novedoso del tema. A raíz de ella, Eladio Egocheaga se interesó en editar el libro *La cárcel por dentro*, con una selección de los dibujos. Por fin, a finales del año, reanudaba su trabajo en el Monumento a Pablo Iglesias.

La situación en Madrid en aquellos momentos era difícil, los falangistas con frecuencia buscaban camorra entre las personas a las que sabían simpatizantes de la República. En el café Negresco de la calle Alcalá sufrió Quintanilla un enfrentamiento con un grupo de violentos falangistas, que terminó con el pintor en la cárcel por haberle roto en la cabeza una botella al provocador, al ver que intentaba sacar una pistola⁶⁴⁶. El pintor fue liberado por ser el otro un alborotador fichado por la policía, que ostentaba pistola, careciendo

⁶⁴⁴ Estos dibujos, hoy en día en paradero desconocido, posiblemente fueran destruidos por la bomba que cayó en el estudio del pintor durante la Guerra Civil.

⁶⁴⁵ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 331.

⁶⁴⁶ Cuenta Quintanilla en sus Conversaciones que esa misma noche su hermano Pepe, que entonces se reunía con sus amigos socialistas en el restaurante “Abisinia”, al enterarse de la detención de Luis se presentó con sus amigos armados de garrotes en la comisaría, por si a los fascistas se les ocurría ir por allí. Esto supuso una fuerte tensión en la calle, que acabó solucionándose.

de permiso de armas⁶⁴⁷. Pero este atentado no pasó desapercibido para el resto de falangistas. A partir de este momento Quintanilla empezó a recibir anónimos con desafíos y amenazas.

También la situación se resquebrajaba entre sus amigos; se distanciaban en sus planteamientos y eso hacía sufrir al pintor, especialmente dolorosa para él fue la escisión sufrida entre dos de sus mejores amigos: Araquistáin y Negrín. Con ellos y otros amigos organizaba regularmente cenas en su estudio, que se prolongaban en sobremesas en las que discutían sobre arte y política. La última vez que tuvieron una de estas reuniones fue en mayo de 1936, el motivo era celebrar el encargo de pintar un gran fresco para la nueva Escuela de Medicina en la Ciudad Universitaria. Este trabajo le supondría unos diez meses de trabajo y ciento cincuenta mil pesetas. Desgraciadamente este fresco jamás se llegó a hacer.

3.8.6. LA GUERRA CIVIL (1936-1939)

EL CUARTEL DE LA MONTAÑA Y EL ALCÁZAR DE TOLEDO

“La bella primavera de 1936 empezó con violentos nubarrones de tormenta social”⁶⁴⁸. Los amigos aconsejaban a Quintanilla tomar precauciones personales. De hecho una gitana que le servía de modelo le contó un día que un grupo de jóvenes fascistas, entre los que se encontraba el aviador J.A. Asnaldo hablaban de forma amenazadora del pintor. Quintanilla optó por acudir al monumento a Pablo Iglesias con pistola. A pesar de que le pusieron como protección dos policías, él prefirió hablar personalmente con Casares Quiroga, a quien había conocido en 1930 cuando se preparaba la revolución antimonárquica. Casares Quiroga le pidió a Quintanilla que le organizase una conversación con Largo Caballero, acontecimiento al que se prestó, realizándose la entrevista en la casa de Araquistáin. Una vez más Quintanilla sirvió de enlace entre los protagonistas de la historia española de esos momentos.

Quintanilla seguía trabajando en el Monumento a Pablo Iglesias. Por fin el concejal Andrés Saborit le indicó que la fecha dispuesta para la inauguración era el tres de mayo, aunque no estuvieran terminados del todo. Recibieron muy buena acogida por parte del público. En uno de los muros pintó Quintanilla unas figuras mitad jueces y mitad guardia civiles, que fueron interpretadas por Zugazagoitia como el ejemplo de la nefasta situación de la justicia en

⁶⁴⁷ El altercado fue recogido por la prensa (Vid.: ABC Sevilla, 14-2-1936), donde aparece el nombre del joven falangista, Eduardo Ródenas.

⁶⁴⁸ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 342.

esos momentos es España, que además había sido vivida recientemente por el pintor, durante su estancia en la cárcel⁶⁴⁹.

A medida que transcurrían los meses del año 36 la situación española se complicaba; los asesinatos de José Castillo y de Calvo Sotelo crisparon los nervios de los madrileños. Quintanilla recordaba cómo el 17 de julio, mientras terminaba su último fresco se presentaron dos amigos militares diciéndole que “lo inevitable” llegaría de un momento a otro.

A partir de este momento el compromiso con el régimen político legalmente establecido es total⁶⁵⁰. El día 19 de julio recibió órdenes de la U.G.T. de controlar que en el asalto al Cuartel de la Montaña, no hubiera desórdenes violentos, hecho que no pudo evitar. No obstante le encargaron al día siguiente ocuparse durante un tiempo del Cuartel de la Montaña como jefe. La explicación era que ese cuartel se iba a emplear para armar a los voluntarios y ante el recelo que estos mostraban por los militares se pensó en un civil. Quintanilla gozaba de popularidad, pues la prensa le había descrito en su encarcelamiento como el pintor romántico al lado de la libertad. “Quizá ha sido el episodio más extraordinario de mi vida el actuar, y en aquellos momentos, de jefe de cuartel⁶⁵¹”.

En las páginas de sus memorias Quintanilla describe el día a día en el Cuartel de la Montaña y realiza un minucioso retrato de la falta de organización que, en esos primeros momentos de la guerra, reinaba en Madrid⁶⁵².

Las páginas siguientes de sus memorias se destinan a hablar del Alcázar de Toledo⁶⁵³, pues la misión siguiente que se le asignó desde el Ministerio de Guerra fue participar en el asedio del mítico Alcázar.⁶⁵⁴

Se vio obligado Quintanilla a compartir su trabajo entre Toledo y el Cuartel de la Montaña. La visión de los hechos que transmite en sus memorias nada tiene que ver con la versión de los hechos dada por el franquismo. Cuando en 1967 publica en Francia su polémico libro *Los rehenes del Alcázar*, Quintanilla habla de que los rehenes no son los militares en el Alcázar, sino que lo fueron un total de más de quinientas mujeres y niños, esposas e hijos de

⁶⁴⁹ QUINTANILLA, Luis.: Op. Cit. pp. 345-346.

⁶⁵⁰ Vid: LOPEZ SOBRADO, E.: *Luis Quintanilla, testigo de guerra*. Catálogo de la exposición homónima. Edit. Universidad de Cantabria, Fundación Bruno Alonso y Gobierno de Cantabria, Santander 2009.

⁶⁵¹ QUINTANILLA, Luis.: Op. Cit. p. 356.

⁶⁵² QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. pp. 356 y siguientes.

⁶⁵³ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. pp. 374-398.

⁶⁵⁴ La versión de los hechos, publicada en su libro *Los rehenes del Alcázar* (París. Edit. Ruedo Ibérico, 1967) supuso un auténtico puñetazo en el franquismo, suscitando una amplia controversia en la prensa de la época. Existe un interesante epistolario entre Ricardo de la Cierva y Quintanilla sobre esta polémica publicación.

hombres del Frente Popular, capturados por el general Moscardó para asegurarse su situación, mientras los militares insurrectos refugiados en el Alcázar habían hecho que salieran de él sus mujeres e hijos.

Quintanilla comenta que alguna de sus vivencias en el Alcázar se las relató al escritor francés André Malraux, cuando éste buscaba detalles para su libro *L'Espoir*⁶⁵⁵.

LA “RED QUINTANILLA”⁶⁵⁶”

Una orden del gobierno, transmitida por el Estado Mayor, le encomienda ir a Francia para un tema de gran delicadeza. Quintanilla recordaba que la idea habría partido de Negrín, entonces Ministro de Hacienda, seguramente influenciado por Hemingway, que constantemente le repetía que procurase no encomendar tareas peligrosas a Quintanilla.

Sin conocer de qué misión se trataba partió el pintor acompañado de dos policías, Sancho y Arias. De Madrid fueron a Valencia, donde Negrín tampoco le aclaró su trabajo, simplemente le entregó dinero francés, documentación y la dirección de Araquistáin en París; él sería el encargado de informarle. Por le Perthus llegaron a Toulouse, donde Arias les abandonó. Allí Quintanilla se entrevistó con el secretario de León Blum.

Ya en París, Araquistáin le comunica cuál será su labor:

“Como yo conocía bastante bien la parte fronteriza del lado de Hendaya, me ocuparía del servicio de investigación en esa zona de las actividades de los rebeldes, extendiéndola dentro de la España que ocupaban. Para encubrirme me dio Araquistáin un documento oficial, firmado por él, nombrándome inspector de los consulados españoles. (...) De intermediario incógnito entre la Embajada y yo actuaría un cineasta español conocido por sus películas surrealistas, lo demás tendría yo que organizarlo: otra improvisación por faltarnos personas preparadas, lo cual fue la tónica de nuestra guerra.”⁶⁵⁷.

En París permanecieron unos días en los que alternaban con el futuro intermediario, Luis Buñuel, para el que su mayor preocupación era conocer la situación española en guerra, preguntándole constantemente por detalles al respecto.

Coincidirán estos datos con la tesis de Félix Luengo, quien menciona que con la llegada de Araquistáin a la Embajada de París comenzó a ponerse en marcha esta red de espionaje. Su hipótesis es

⁶⁵⁵ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 395

⁶⁵⁶ Utilizó conscientemente este título por ser el mismo que emplea Félix Luengo Teixidor (Vid. *Espías en la Embajada*. Servicio de edición de la Universidad del País Vasco. Bilbao, 1996, pp. 44-50)

⁶⁵⁷ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. pp. 401-402

que la financiación correría a cargo de Julio Álvarez del Vayo, mientras que Araquistáin se haría cargo sin claras directrices del Ministerio, con un carácter improvisado y escasamente “profesional”. Se pretendía simplemente con esta red de improvisados espías “obtener informaciones o datos de interés para el gobierno republicano y también para contrarrestar la actividad del espionaje franquista⁶⁵⁸”. Coincidimos con este autor en considerar que no existen apenas datos en el Ministerio puesto que expresamente Araquistáin optó por elegir a su amigo para que la misión se pudiera llevar con el mayor secretismo. El resto de los datos intentaremos reconstruirlos utilizando la información que ha dejado Quintanilla en sus Memorias, contrastada con los datos que aportan Luengo y la escasísima información que ha dejado Luis Buñuel.

Eligió Biarritz como lugar de residencia para la jefatura de la red. Allí vivía, separada ya de su esposo, Jacque. Pronto la encontró y reanudaron su relación. Durante estos años se habían visto un par de veces en Madrid. Jacque seguía conservando un magnífico recuerdo del tiempo que habían pasado juntos. Ella no quiso saber qué hacía Quintanilla en Francia, ni este le reveló su trabajo, pero ella era plenamente consciente de que no estaba allí como el turista que aparentaba ser.

Sancho volvió pronto para España y a partir de este momento Quintanilla comenzó a tejer una interesante telaraña de relaciones con los intermediarios franceses que le ayudaban en su trabajo como espía, pareciendo las páginas de sus memorias, en las que nos habla del tema⁶⁵⁹, las de una novela de aventuras.

Ayudado por Jacque alquiló la villa *Trinidad*, en el paseo que conducía al faro de Biarritz. Era una espaciosa casa con jardín, que permitía vigilar lo que ocurría cerca. Consiguió un chofer vasco, llamado Manolo, y se paseaba por Biarritz en una enorme limusina, aparentando ser un rico potentado sin nada más interesante que perder el tiempo. “Los servicios de información, o sea el espionaje, en plena actuación bélica, distan mucho del tono novelesco que quieren presentarnos algunos autores en cuentos y películas; es, principalmente, una organización metódica donde la imaginación sirve para orientarla y la reflexión para distinguir la verdad de la fantasía siguiendo el camino que lleva a aclarar los hechos antes de realizarlos⁶⁶⁰”.

Lo primero era organizarse; para ello buscó Quintanilla a Saturnino Lasa, “un hombre de mediana edad, pequeño, discreto, serio y silencioso⁶⁶¹”, al que propuso actuar de intermediario. Le

⁶⁵⁸ LUENGO TEIXIDOR, F.: Op. Cit. p. 44

⁶⁵⁹ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. pp. 398 y siguientes

⁶⁶⁰ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 406.

⁶⁶¹ QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 404.

encargó alquilar una oficina cerca del gran mercado de Biarritz, a la que bautizaron como “Importations et Exportations de Fruits Nationaux et Etrangers”. Lasa fue el encargado de buscar como colaborador al comisario de policía de Bayona, el señor Sangla. Después Quintanilla se entrevistó con un agente extranjero, cuya dirección le había dado Araquistáin. Vivía en una villa en Hossegor y se hacía llamar François Perraud. Poseía un almacén de carbón entre Biarritz y Boucau, aunque Quintanilla consideraba falsos tanto su nombre como su oficio. Perraud se encargaba de informar de las actividades fascistas en la zona fronteriza, por ello buscaba colaboradores republicanos.

El comisario Sangla le presentó a Gascon, agente del Deuxième Bureau, “tipo fuerte, simpático, decidido” y con esta sencilla trama comenzaron su misión. A este respecto Félix Luengo⁶⁶² completa la red con otros colaboradores. Cita en Biarritz a Blas Urroz y Joaquín Carrasco, presidente de la Federación de Emigrantes Españoles en esa localidad francesa, así como otros anónimos en Pau, que eran pagados por el cónsul de esta localidad, señor Tremoya. Poco después Luis Quintanilla visitó al cónsul de Toulouse, señor Joan Lluhí Vallesca, quien designó a Juan Sancho como jefe del servicio de la zona de Toulouse. Sancho además de servir de enlace con Barcelona y Valencia reclutó colaboradores en Perpignan y Marsella. En Burdeos Luis Arconada, español residente desde hacía años en esa ciudad y propietario de un restaurante, era el encargado de dirigir un servicio independiente. Por último en París servía de enlace Luis Buñuel, cuya tarea aparente era la de propaganda⁶⁶³. Los dos improvisados espías, el cineasta y el pintor, ejercieron de guardaespaldas en una ocasión. Así lo describe el propio Buñuel. “Una vez incluso, por propia iniciativa, serví de guardaespaldas de Negrín. En compañía del pintor socialista Quintilla (sic), ambos armados, vigilamos a Negrín en la estación de Orsay, sin que él lo sospechara ni por un solo instante⁶⁶⁴”.

Respecto a la serie de actividades que se llevaron a cabo, partimos de los datos dados por Luis Quintanilla, ya que Félix

⁶⁶² LUENGO TEIXIDOR, F.: Op. Cit. pp. 46-47

⁶⁶³ El propio Buñuel ha dejado escrito en sus memorias (vid. *Mi último suspiro*. pp. 185-186): “A finales del mes de septiembre, me fue concertada una cita en Ginebra con el ministro de Asuntos Exteriores de la República, Álvarez del Vayo, que quería verme. En Ginebra se me diría por qué. (...). En Ginebra, sólo estuve unos veinte minutos con el ministro. Me pidió que fuese a París para ponerme a disposición del nuevo embajador que iba a nombrar la República. Ese embajador sería Araquistáin, un socialista de izquierda que yo conocía, antiguo periodista y escritor. Necesitaba hombres de confianza.” La fecha a la que hacer referencia Buñuel es septiembre de 1936, fecha totalmente fidedigna, puesto que el 4 de septiembre de 1936 el gobierno de Giral fue sustituido por un nuevo gabinete. En este gabinete Álvarez del Vayo ocupó la cartera de Estado, que inmediatamente organizó las legaciones en el extranjero. Luis Araquistáin llegó con su familia a la Embajada de España en París a finales del mes de septiembre de 1936.

⁶⁶⁴ BUÑUEL, Luis: Op. Cit. p. 195

Luengo no aporta demasiados por no haberles encontrado en la documentación del Ministerio; la figura de Luis Quintanilla no sale bien parada en los informes⁶⁶⁵, ya que estos fueron realizados por Anastasio Blanco, su sustituto en la labor de espionaje, que no se llevaba nada bien con Lasa, por lo que con frecuencia desestima la labor de sus predecesores.

Esta zona del sur de Francia estaba ocupada por fascistas que desde la impunidad del país extranjero colaboraban con los golpistas españoles. Quintanilla se ocupaba de controlar sus movimientos. San Juan de Luz era su principal centro de acción, donde ocupaban diecisiete villas. Eran protegidos por el señor Herbette, embajador de Francia en España. El sistema para conocer el trabajo que se llevaba a cabo dentro de las villas facciosas fue sugerido por el comisario Sangla. Consistía en ponerse en contacto con los criados de esas villas y que ellos les transmitieran todos los movimientos, bien porque eran de ideología simpatizante o bien por dinero. Comenzaron por recibir ayuda de la hermana del comisario Sangla que era ama de llaves del conde de los Andes. “Lasa se encargó de ese servicio doméstico. En “La Farme” de San Juan de Luz, el jardinero, las dos cocineras y una secretaria daban a Lasa indicaciones y copia de documentos; y en la “Gran Frigate” de Biarritz, la encargada de la limpieza, de la misma manera entregaba a Lasa los papeles carbón de las máquinas de escribir usados, que un paciente criptógrafo descifraba, y cuantos documentos podía conseguir⁶⁶⁶”. Pronto, siempre en opinión de Quintanilla, dio resultados la trama. “Por el servicio doméstico e indiscretas cartas se fue averiguando quienes actuaban en Francia con los espías de nuestra zona, algunos estaban empleados en nuestros consulados, y otros en más de una embajada de Madrid.⁶⁶⁷”.

Pasado un tiempo, el embajador en París reclamó la presencia de Luis Quintanilla para que le informara de las actividades de los nazis y fascistas italianos en el norte de España, con la doble intención de realizar un expediente y de que Quintanilla informara a León Blum, con quien el pintor había entablado relación durante el tiempo que permaneció en la cárcel en 1934.

Cuando el pintor regresó a Biarritz tras su estancia en París, supo por Lasa, que Jacque había desaparecido. Lograron saber que se encontraba retenida e incomunicada en Fuenterrabía. Un antiguo conocido de Jacque, el agente de aduanas Echenique, se había

⁶⁶⁵ Félix Luengo habla de cómo es tachado de pedante y fatuo, que tenía relaciones con varias mujeres, acusándole incluso de haber organizado un canje de prisioneros con el comandante fascista Troncoso para lograr liberar a una de sus amantes. (Vid. Luengo Teixidor, F.: Op. Cit. p. 45n.) A lo que sin duda se está refiriendo Luengo a través de una serie de informes a los que no da demasiada credibilidad es al asunto del secuestro de Jacqueline Desirat, relatado en las memorias del pintor.

⁶⁶⁶ QUINTANILLA, L.: Op. Cit. p. 409.

⁶⁶⁷ QUINTANILLA, L.: Op. Cit. p. 642

presentado en su casa para que le acompañara a Hendaya por un asunto familiar. Llegados a Hendaya, el coche cruzó el puente internacional, haciendo caso omiso de los gritos de Jacqueline, hasta Fuenterrabía donde la entregó a las autoridades fascistas, pues imaginaban que conocía el trabajo de Quintanilla.

El pintor, muy preocupado por la situación, optó por no denunciar el secuestro, imposibilitando de este modo el escándalo que seguramente buscaban. Le pareció mejor ocultar sus sentimientos y demostrar indiferencia. Para ello mandó venir a una joven catalana, que en alguna ocasión actuaba como recadera con otros agentes y se dedicó a lucirla por todo Biarritz y San Juan de Luz como si fuera su amante.

Pronto su plan surtió efecto. La condesa de Romero, de origen inglés, antigua veraneante en una villa en Rentería, solicitó una entrevista con el comandante Troncoso. La reunión se efectuó en la estación de Irún a media tarde. Troncoso deseaba la mediación de Quintanilla para que cincuenta niños españoles, que antes de la sublevación habían partido para Francia y se encontraban en ese país, pudieran volver junto a sus padres, y para eso necesitaba la colaboración de la Embajada española en París. Quintanilla medió para la solución del problema, pero se negó a canjear a Jacqueline, puesto que no deseaba que los fascistas justificaran su secuestro.

Una vez más le fue a ver Troncoso, solicitando una segunda entrevista, esta vez con Serrano Suñer⁶⁶⁸, en San Juan de Luz. El cuñado de Franco deseaba proponer al gobierno republicano un cambio: sus dos hermanos, que se encontraban presos en la zona republicana, por los dos presos que ellos estimaran. Quintanilla aprovechó esta ocasión para explicarle a Troncoso la vergonzosa situación de la que era víctima Jacque y solicitar su libertad. Pocos días después iniciaba la función de intermediario entre Troncoso y Quintanilla el hijo del marqués de Linares. Por fin, días después, el joven marqués llevaba en su propio coche a Jacque a la villa de Quintanilla. Según Quintanilla “Jacque había sufrido las angustias de insistentes interrogatorios, de amenazas, sobresaltos, vejaciones, como ir a verla la mujer de Troncoso y otras de oficiales fascistas igual que si fuese un bicho raro, llamándole “la roja” y estuvo enferma”⁶⁶⁹.

El cese de Araquistáin como embajador en París supuso el final del trabajo de Quintanilla como espía, así lo reconocen tanto Félix Luengo como el propio pintor. Sin embargo nos gustaría clarificar que Félix Luengo se equivoca cuando dice que Quintanilla

⁶⁶⁸ Serrano Suñer había sido capturado en Madrid poco tiempo después del golpe de estado y según palabras de Quintanilla liberado por el mismo gobierno de la República, como ejemplo de que no cometía atrocidades. En la fuga había colaborado el hermano de Luis.

⁶⁶⁹ QUINTANILLA, L.: Op. Cit. p. 418.

sin previo aviso abandonó el servicio de información de Biarritz “desapareció de la zona y marchó al exilio americano dejando descabezada la red que hasta entonces dirigía⁶⁷⁰”. Esto es absolutamente imposible, ya que Quintanilla abandonó su trabajo de espionaje en 1937 y no partiría para el exilio hasta finales del año siguiente.

Quintanilla justifica su decisión del siguiente modo:

“El S.I.M. –Servicio de Información Militar- del Gobierno republicano empezó a mezclarse en nuestra organización fronteriza, no en plan de colaboración, sino intentando dirigir en un asunto que ignoraba. Además Araquistáin, por haber forzado a dimitir a Largo Caballero secundando una maniobra comunista, y formar Negrín gobierno, dejaba la Embajada de París. Todavía tuve que añadir un gran disgusto personal. Sumando las cosas decidí volver a mi arte donde quizá, podía hacer algo útil a nuestra causa.

Arreglé mis asuntos en Biarritz y fui a París el mismo día que en la rada de Ibiza el acorazado Deutschland disparó sus cañones antiaéreos⁶⁷¹ contra una escuadrilla de aviones nuestros⁶⁷²”.

Enseguida Quintanilla fue a Valencia para informar a Negrín de su abandono del trabajo en la frontera y le transmitió su idea de recorrer el frente de guerra tomando apuntes con los que realizar una exposición. Necesitaría para ello un permiso especial del Gobierno, un automóvil y un conductor. A Negrín le pareció buena idea.

“Provisto de la documentación autorizándome a visitar todos los sectores de la guerra, con un automóvil y un soldado mecánico que antes fue herido en una pierna, salí de Valencia y en dos meses recorrí completo el sinuoso frente desde Almería hasta el Tresp, cerca éste el Pirineo⁶⁷³”.

LOS DIBUJOS DE LA GUERRA. EL MOMA Y NUEVA YORK.

En sus memorias encontramos constantemente comentarios, que aclaran la realización de diferentes dibujos. En Pozoblanco, donde recordaba el hedor de los cadáveres de marroquíes y caballos que se tostaban al sol, aunque sobre todo destacan las espeluznantes

⁶⁷⁰ LUENGO TEIXIDOR, F.: Op. Cit. pp. 81-82

⁶⁷¹ Este bombardeo se produjo el 29 de mayo de 1937.

⁶⁷² QUINTANILLA, L.: Op. Cit. 427.

⁶⁷³ QUINTANILLA, L.: Op. Cit. p. 428.

imágenes sobre la rendición del Santuario de Santa María de la Cabeza⁶⁷⁴.

En marzo de 1937 una bomba cayó sobre su estudio destruyendo todo lo que allí tenía. Cogió alguno de sus libros, cartas y recuerdos más importantes, dejando allí parte de su obra pintada y dibujada “sin sentir ninguna emoción. Al descender a la calle pensé que la guerra me había embrutecido”⁶⁷⁵. Después dejó Madrid para continuar el recorrido en el frente de Cataluña. Una vez llenos varios cuadernos con apuntes directos a lápiz fue a dibujarlos a pluma a la casa de campo que tenía en Sitges el pintor Sunyer, que en esos momentos se encontraba con su familia en Francia.

Quintanilla trabajaba con gran tranquilidad en el silencioso estudio, pensando en más de una ocasión, el contrasentido que suponía dibujar en esa placidez la tragedia de una guerra. Un día en un descuido tiró la jarra de agua encima de los papeles para dibujo. Telefonó al secretario de Negrín y de este modo “días más tarde vino a mi casa una camioneta de carabineros de paso para Barcelona, entregándome el paquete de parte del gobierno: era nada menos que abundantes pliegos de papel de tina y otros de imperial Japón inmejorables y en el comercio hubiesen costado una fortuna, en ellos están hechos los dibujos”⁶⁷⁶.

A punto de finalizar el otoño de este segundo año de guerra visitaron a Quintanilla en Sitges Herbert Matthews, corresponsal del New York Times, Dembles, corresponsal inglés y Hemingway. Los tres escritores intuían que se preparaba una ofensiva cerca de Cataluña. Así fue, días más tarde los republicanos tomaban Teruel. Pronto el pintor se dirigió a la ciudad para tomar apuntes para sus dibujos. Fueron los últimos que realizó.

“Con la tranquilidad de Sitges trabajé intensamente; en tres meses había dibujado 140 motivos diversos de la guerra. Esta experiencia me aclaró que la totalidad de los pintores que han dejado en sus cuadros interpretaciones del mismo asunto, no le han visto. Quien ve directamente la guerra nunca podrá representar esas escenas combativas de escuela romántica como ilustraciones de novelas. La guerra crea un ambiente especial que sordamente inyecta brutalidad; después de intervenir en ella, hablo por mí, empezamos la decantación de nuestras emociones y pensamientos, y si entonces el artista recurre a su arte para transmitir esa emoción, buscará imágenes precisas, reducidas, simples y, aún siendo reales, evocadoras de ese

⁶⁷⁴ Sobre su trabajo como dibujante hay constantes referencias en sus memorias. pp. 428-447. Vid también: LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Luis Quintanilla, testigo de guerra*, Santander, 2009.

⁶⁷⁵ QUINTANILLA, L.: Op. Cit. p. 439.

⁶⁷⁶ QUINTANILLA, L.: Op. Cit. p. 442.

extraño sentimiento que produce la destrucción de vidas, obras y construcciones⁶⁷⁷”.

La Generalidad de Cataluña se ocupó de la exposición, con la edición del catálogo correspondiente. En la inauguración, a la que asistió Companys, Hemingway y Zugazagoitia hicieron de presentadores. Recordaba Quintanilla que el montaje de esta exposición corrió a cargo de Merli, conocido marchante catalán, “que tapizó el conjunto de los salones con unas telas rojas, como colgaduras. Estaban impresionantes todos estos cadáveres, sobre el fondo rojo”⁶⁷⁸.

La exposición se realizó en la rotonda del Hotel Ritz de Barcelona desde el 25 hasta el 31 de diciembre de 1937. El Catálogo, realizado por el Semanario de arte, literatura y política “Meridià” reproduce cuatro dibujos y comenta la posibilidad de exponerse en Nueva York⁶⁷⁹.

Recibió muy buena crítica y, animado por Hemingway, Jay Allen y Matthews decidió presentarla en Nueva York. Solicitó una ayuda al gobierno, pero viendo que se dilataba la respuesta, optó por sufragar él los gastos. Partió para Francia; en París le esperaban Pauline y Ernesto Hemingway, con los que pasó una semana, junto a Malraux, Gustavo Regler y el fotógrafo Capa.

Pronto partió para Estados Unidos en el barco *L’Ille de France*. “Con nieve y témpanos de hielo flotando en el Hudson vi a fines de enero de 1938 la brumosa silueta de los rascacielos de Manhattan. Ruth Allen, y Elliot Paul me llevaron desde el barco a Washington Square, donde los Allen residían, instalándome como su huésped”⁶⁸⁰.

Quintanilla no era un desconocido en Nueva York. Muy al contrario, podemos decir que era una auténtica vedette. No debemos olvidar las siguientes circunstancias: los corresponsales americanos habían hablado de su participación en la guerra, tanto de su actuación en el Cuartel de la Montaña, como en Toledo y en los frentes, también habían comentado su exposición en Barcelona. Elliot Paul le citaba en su libro *Vida y muerte de un pueblo español*, que en aquellos momentos era un “best seller”. Por último recordemos que cuatro años atrás Hemingway y John Dos Passos habían expuesto sus dibujos de la cárcel en la Galería Pierre Matisse. En los últimos tiempos su amigo Hemingway le presentaba como artista y héroe. Todo esto hacía que su fama entre los americanos fuera enorme.

⁶⁷⁷ QUINTANILLA, L.: Op. Cit. pp. 445.

⁶⁷⁸ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, Joaquín: Op. Cit. p. 75.

⁶⁷⁹ En su primera página leemos “Aquesta collecció serà esposada als Estats Units de L’America del Nord”.

⁶⁸⁰ QUINTANILLA, L.: Op. Cit. p. 447.

Tuvo que dar una conferencia sobre el arte español en relación con la guerra, para el Congreso de Artistas Norteamericanos, que le nombró miembro de honor y le regaló un relieve en bronce.

Empezó pronto a buscar sala para exponer sus dibujos. Fue entonces cuando el director del MoMA, el señor Alfred Barr Jr., que ya conocía su obra, quiso ver los dibujos. Era una obra muy extensa y le sugería hacer una selección, para, de este modo, poder organizar una exposición en el museo. Quintanilla le explicó que no podía mermar su obra, por cuanto esto iría en detrimento de su contenido. Barr lo comprendió y a los pocos días le expresaba el gran interés que tenía en mostrarlos, para lo que prepararía una sala especial. Para el catálogo reclamaron la colaboración de Hemingway.

La exposición se inauguraba en marzo, bajo el genérico lema de “Ama la paz y odia la guerra” El museo tuvo la exposición un mes y después la Fundación Rockefeller la llevó a diferentes museos de Estados Unidos por espacio de año y medio⁶⁸¹.

Asimismo una editorial americana se interesó por publicar los dibujos con textos de Hemingway, Jay Allen y Elliot Paul. Así surgió *All the Brave*.⁶⁸²

En esos momentos la Exposición Universal, que se celebraría en 1939 en Nueva York, comenzaba a levantar sus pabellones. Mediaba el mes de junio y Quintanilla pensaba regresar a Barcelona en el barco *París*. El director de la Exposición Universal, le pedía que antes del mes de septiembre resolviera con el gobierno español la representación española en la exposición.

A su vuelta a España, su primera visita fue para Araquistáin. También se entrevistó con Negrín, transmitiéndole la visión derrotista que sobre la guerra de España se vivía en algún sector americano.

La situación política española iba empeorando; aquel otoño de 1938, el último que pasaría Quintanilla en España, solía pasear con Negrín por los alrededores de Barcelona, hablaban de la situación que en esos momentos se vivía. Quintanilla hacía de intermediario, le trasmitía a Negrín los pensamientos de Companys y de Zugazagoitia sobre la situación española e internacional. Negrín, por recomendación de Zugazagoitia, pidió a Quintanilla que viajara a Madrid para ver la situación. El pintor recordaba sus sentimientos en aquella visita “Algo extraño sentí en mi ánimo y me despedí de Madrid con el presentimiento de tardar en volverle a ver.”⁶⁸³

⁶⁸¹ Se expusieron en 1944 en los siguientes museos: Museo de Saint Paul (Minnesota), Chapell House Gallery de Denver (Colorado), Art Museum de Pórtland (Oregon), De Young Museum de San Francisco, Art Institute de Zanesville (Ohio) y Dayton Art Institute de Dayton

⁶⁸² Se publicaría en Nueva York en 1939.

⁶⁸³ QUINTANILLA, L.: Op. Cit. p. 464.

El gobierno español aprobó el proyecto de acudir a la Feria Universal de Nueva York. Los americanos cedían gratuitamente un pabellón; eran ellos los que proponían que el artista fuera Luis. Pronto Quintanilla buscó colaboradores, el escultor Juan Rebull y el pintor Joaquín Sunyer⁶⁸⁴.

Haciendo los preparativos para Nueva York descubrió seis colecciones completas de las cuatro series de grabados de Goya, estampados por Rupérez en la Calcografía Nacional. Era la última serie de grabados de Goya, pues las planchas estaban ya muy delicadas. De este trabajo se habían realizado cien ejemplares en papel arche, que se habían puesto a la venta en Inglaterra y seis especiales en papel Japón, que Negrín repartió del siguiente modo: una serie para Stalin, otra para el presidente de la República española, otra para Negrín, otra para el Museo del Prado, otra, a petición de Quintanilla para la señora Roosevelt, y otra para el propio Quintanilla, que exhibiría en Nueva York.

Quintanilla se preocupó de que las cuatro series de los grabados que entregaría a la señora Roosevelt estuvieran cuidadosamente encuadernadas, atendiendo a la elegancia y simplicidad del siglo XVIII español. El encargado de realizar este trabajo fue el encuadernador Emilio Brugalla.

Durante los últimos meses de 1938 en Barcelona, Quintanilla se dedicó a realizar dibujos de soldados y figuras de la guerra, se trata más de “una colección imaginativa de los que motivaron la catástrofe española, falangistas, fanáticos, fascistas italianos y nazis, con cuyos dibujos años más tarde se publicó un libro en Nueva York titulado “Franco’s Black Spain”⁶⁸⁵.

A comienzos de 1939 partía el pintor para Nueva York con un pasaporte diplomático como agregado cultural de la Embajada española en Washington. Su sensación al abandonar España era de profunda tristeza: “Dejaba una Europa en interior discordia, con escritores más preocupados de hacer frases que de pensar, artistas entregados a la elucubración de fórmulas absurdas, políticos ciegos o neciamente cobardes y el pueblo falto de la ilusión que da la fe sin saber que opinar; mientras al otro lado del Rhin aclamaban a la Legión Cóndor victoriosa, para lanzarse siete meses después al caos”⁶⁸⁶.

Prácticamente nada más llegar al que será su exilio en tierras americanas, visita a la primera dama norteamericana, entregándole

⁶⁸⁴ Vid.: MURGA CASTRO, Idoia: *El pabellón español de 1939: un proyecto frustrado para la exposición internacional de Nueva York*. Edit Archivo Español de Arte, julio-septiembre 2010. pp. 213-234.

⁶⁸⁵ QUINTANILLA, L.: Op. Cit. p. 467.

⁶⁸⁶ QUINTANILLA, L.: Op. Cit. p. 469.

los grabados, que ella emocionada regaló a la Biblioteca de Washington⁶⁸⁷.

Pocos días después contraía matrimonio con Janet Speirs, siendo este hecho el último que narra en sus memorias⁶⁸⁸.

“A los pocos días fuimos una tarde al pintoresco Greenwich de Connecticut conducidos en el automóvil por Ruth Allen, Jay, el cónsul de España Antonio de la Cruz Marín, Janet Speirs y yo. Nos esperaba el juez a las cinco para casarnos a Jan y a mí. (...) Así empezó mi vida americana, de la cual, prolongada veinte años también si llega la ocasión hablaré. El 2 de enero de 1940 nació junto al Hudson nuestro hijo Paul”⁶⁸⁹.

3.8.7. EXILIO AMERICANO⁶⁹⁰ (1939-1957)

LLEGADA. MATRIMONIO Y FRESCOS DE LA GUERRA.

El 11 de enero de 1939 llegaba Luis Quintanilla a Nueva York. Allí fue recibido como un auténtico héroe de la guerra española, y como el gran luchador por la libertad y la democracia de su país. Casi un mes más tarde, el 9 de febrero, cumplía su primera misión: entregar a Mss. Roosevelt la serie de los grabados de Goya. Comió en la Casa Blanca con la primera dama americana, quien simpatizaba con la causa española.

Poco después contraía matrimonio. Había conocido a Janet Speirs unos años atrás en España, donde ella permaneció aproximadamente entre 1931 y 1934. Jan acompañaba a Claude Bowers, cuando este vino como embajador a España. Bowers tenía problemas con el castellano y Janet era la encargada de rastrear en los archivos la información que él solicitaba. En aquellos años comenzó la amistad de Luis con los Bowers. Cuando salían a cenar

⁶⁸⁷ Este comentario de Quintanilla en sus memorias se contradice con la realidad, comprobada por el profesor Jerald Green, quien comenta que aunque la señora Roosevelt quiso en un momento venderlos no lo hizo en atención a sus amigos españoles. Se quedó con ellos y se encuentran en el Museo Roosevelt.

⁶⁸⁸ Terminó de escribirlas en París, el jueves 15 de septiembre de 1960.

⁶⁸⁹ QUINTANILLA, L.: Op. Cit. p. 469.

⁶⁹⁰ Si hasta este momento reconstruir la vida y obra de Luis Quintanilla es bastante fácil, leyendo sus Memorias, las conversaciones mantenidas con Joaquín Fernández Quintanilla o la prensa de la época, cuando nos adentramos en la segunda parte de su vida la cosa resulta más complicada. Resultan imprescindible para conocer su vida en estos momentos el libro escrito por su hijo Paul, *Waiting on the Shore*, que recrea especialmente estos años que vivió en Estados Unidos. Asimismo Joaquín, a partir del texto de Paul, ha incorporado a sus Conversaciones un nuevo capítulo titulado “La etapa americana”. Imprescindible también para esta reconstrucción es el diario del pintor, por el que podemos conocer su vida durante unos meses del año 1951 y el importante epistolario que a lo largo de los años mantuvo; destaca el mantenido con Luis Araquistáin, aunque también son valiosos los que sostiene con el Padre Onaindía, Gerardo de Alvear y otros amigos.

en Madrid, Janet siempre les acompañaba. El veintiuno de febrero contraerían matrimonio en un garaje de Greenwich, Connecticut. Como llegaron tarde al pueblo, el juez de paz, al parecer, había cerrado ya su despacho. No se le ocurrió nada mejor que casarles en un garaje cercano de su propiedad⁶⁹¹.

El propio Luis relataba años después a su prima Ana Arrarte su peculiar boda:

“Estábamos citados con el juez de Greenwich a las cinco de la tarde, y como llegamos allí media hora antes, la pasamos bebiendo whisky en un divertido bar de un famoso hotel. En la Alcaldía nos recibió la secretaria del juez con mucha amabilidad pero bastante nerviosismo, siendo la causa que le había telefonado el juez explicándola como por un accidente en su automóvil se retrasaría. La buena de la secretaria no sabía qué hacer, pues a las cinco y media, también en nombre de la ley, se cerraba la alcaldía, y, efectivamente, a las cinco y media se cerró, quedándonos delante de la enorme puerta nuestro grupo y la secretaria, que afortunadamente cogió el libro de actas del juzgado. Bromeamos en el mejor buen humor hasta que apareció el juez pidiéndonos mil perdones y diciéndonos que le siguiésemos en el coche, pues nos iba a casar en su oficina. Tenía esta encima un garaje y venta de automóviles, y allí nos colocó a cada uno en el sitio que manda la ley, los dos padrinos y los dos testigos, Jan y yo en el centro; nos leyó los artículos de responsabilidades que ordena la ley; nos hizo jurar ante la Biblia que a todo decíamos verdad; me preguntó a mi si quería casarme con Jan, contestando un seco Yes, igual hizo con Jan, contestando un más expresivo Yes; me mandó que la pusiese un anillo matrimonial y entonces nos dijo que en nombre de la ley estábamos casados. Acto seguido nos felicitó, nos hizo firmar a todos, nos entregó el documento y me pidió diez dólares. Como por el análisis de sangre de Jan y mío había pagado doce dólares, resultó que por veintidós dólares estaba casado con una hermosa muchacha de 26 años, un metro setenta y cinco de estatura, de origen escocés, muy cariñosa e, igual que yo, dispuesta a enfrentarse a la vida. El cónsul nos convidó a cenar, llevándonos al café Chanvor, uno de los mejores restaurantes del mundo e indiscutiblemente el más caro. La cena fue magnífica en todos los sentidos. Luego Jan y yo nos retiramos al estudio con vivienda que yo tenía en la Quinta Avenida, y así empezó la vida de esta pequeña familia. (...) Yo estaba pintando unos frescos para World Faire y no podíamos salir de Nueva York, por lo cual la dije a Jan que la invitaba de viaje de Luna de Miel dando una vuelta en el Subway -el Metro- mas como el Subway olía terriblemente a desinfectante nos paseamos un rato en taxi. Lo demás, aunque no con tanto

⁶⁹¹ Existe una carta, dirigida por Luis a su amigo Araquistáin, fechada el 13 de marzo de 1940, en la que le comunica su reciente boda y en la que su esposa Jan inserta una pequeña nota en inglés de saludo y presentación al amigo de su reciente esposo.

detalle, creo que ya te he contado: cuatro meses después confirmó la doctora de Jan que se encontraba embarazada⁶⁹²”.

Quintanilla, como reconoce en esta carta, tenía un cometido que cumplir, encargado por el gobierno republicano, y por el que había recibido la suma de 6.000 dólares. Debía pintar los frescos para el pabellón español en la Exposición Internacional del 39. Así que no hubo luna de miel. Al día siguiente se entregaba con pasión a la realización de los cinco frescos titulados *Pain* (Dolor), *Hunger* (Hambre), *Destruction* (Destrucción), *Flight* (Fuga) y *Soldiers* (Soldados).

Cuando los frescos estaban terminados llegó el primero de abril. La Guerra Civil había terminado. España jamás participaría en la Exposición de Nueva York. Luis se da cuenta que se encuentra en un país que no es el suyo, con una familia a la que mantener y con cinco gigantescos frescos con los que no sabe qué hacer. A partir de este momento debe asumir su nueva condición, la de exiliado. Le costará. Janet le ayuda a superar la tristeza en la que se sume; sin duda también el conocer que pronto será padre, le abre una ventana a la esperanza, y le hace aferrarse a la vida. Su estado de ánimo de esos momentos podemos constatarlo a través de una carta dirigida a su amigo Hemingway, que aparece en el catálogo de la exposición de la Associated American Artist. En ella leemos: “Llegué triste y desmoralizado. No sabía si suicidarme o casarme, que es prolongar la vida; me casé. No sabía si entregarme al alcohol o ponerme a pintar. Y pinté. Cuando terminé los frescos empecé a mirar entorno, el lugar a donde había venido a parar. Empecé a mirar América. Me fui a las calles y vi un mundo lleno de vida, en el que no había reparado antes. Empecé a hacer apuntes callejeros; las mujeres americanas, afanadas en sus compras, los policías, parados en las esquinas, los peatones, esperando la luz verde en los semáforos, los banqueros, camino de sus despachos en Wall Street, las chicas del guardarropas, entregando los abrigos y sombreros ... Poco a poco fui echado fuera los amargos recuerdos de España. A través de los pinceles volvía sentirme persona de nuevo⁶⁹³”. Asimismo existe otra carta dirigida a Araquistáin⁶⁹⁴ en la que leemos “Las noticias que he tenido por mi hermano y por otros amigos del final de nuestra tragedia ponen los pelos de punta a mí mismo, que ya no los tengo, y comprendo, como Vd. dice en su carta, que esté ahora despertando de la pesadilla. Lo peor es que el drama no ha terminado, ante el problema que se les presenta a nuestra gente, para residenciarse y ganarse inmediatamente la vida”.

⁶⁹² Carta de Quintanilla a Ana Arrarte de 9 de enero de 1954. Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a D. Jaime Cobo Arrarte que tan amablemente me ha permitido consultar el epistolario mantenido entre los primos.

⁶⁹³ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 269.

⁶⁹⁴ Fechada el 13 de marzo de 1940.

Quintanilla instala su casa en el número 26 de la calle 8 West, en la entrada del Greenwich Village. Por ella desfilan sus amigos Hemingway, Elliot Paul, Herbert Matthews, entre otros. Ellos son los que se encargan de organizarle una exposición antológica en la Associated American Artist. Se inaugura el 6 de noviembre de 1939. Se expusieron los cinco frescos, los grabados que se habían expuesto en 1934, los dibujos de la vida callejera de Nueva York así como sus primeros óleos americanos, junto a algunos dibujos de la guerra y de la Cárcel. Esta exposición estuvo patrocinada por Hemingway y Negrín. Fue muy bien acogida por la prensa, si bien los frescos no fueron especialmente ensalzados; para muchos críticos los frescos estaban cargados de excesivo lirismo⁶⁹⁵.

Condé Nast, el famoso magnate americano, animado por el éxito cosechado por Luis en la exposición trató de aprovechar la situación y “descubrir” por su cuenta al pintor español. Para ello organizó una de sus “glamorosas” fiestas, repleta de gente que esperaba ver aparecer al pintor. Por fin llegó Quintanilla acompañado de Elliot Paul. Venían borrachos, Elliot Paul insultando a los asistentes y Quintanilla haciendo gestos provocadores. “Decía un escritor yanqui que, en esta sociedad, “o te dejas mimar, o te suicidas”. Luis comenzaba a suicidarse⁶⁹⁶”.

El dos de enero de 1940 nació su único hijo, Paul. Sobre este acontecimiento trascendental en su vida, también escribe a su prima Ana: “Nació a las cinco menos cuarto de la tarde, hora prudente para no molestar a nadie más que a su madre, que afortunadamente tampoco estuvo muy molesta; al hospital me llevaron y acudí allí acompañado de mi buen amigo el gran escritor Elliot Paul; Jan despertaba de la anestesia y, como toda madre, se sentía encantada. Elliot y yo fuimos a ver al recién nacido, enseñándonosle una enfermera detrás de los cristales; la criatura era muy alargada, y Elliot dijo muy serio “tiene un aire muy distinguido.... En fin cosas de escritores y artistas⁶⁹⁷”.

A pesar de haber recibido buena crítica su exposición, no consiguió vender. A su amigo Hemingway le escribía: “No vendo nada. Nadie viene a llamar a mi puerta. Vivimos de milagro, Soy un desastre con mucha publicidad⁶⁹⁸”.

QUINTANILLA Y HOLLYWOOD

Al año siguiente se vuelven a exponer los frescos. La inauguración es el 5 de febrero de 1940 en la New School for Social

⁶⁹⁵ GREEN, Jerald: *El arte contra la guerra de Luis Quintanilla*. En revista “Goya”, nº 232. Madrid 1993.

⁶⁹⁶ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 318

⁶⁹⁷ Carta de Luis Quintanilla a su prima Ana Arrarte de 9 de enero de 1954

⁶⁹⁸ Ibidem.

Research. La presentación corrió a cargo de Charles Poore. El lema de la exposición era “Love Peace and Hate War” y el día de la clausura -18 de febrero- Quintanilla pronunció una conferencia sobre la técnica del fresco.

Poco después su amigo, el escritor Elliot Paul, le escribe desde Hollywood –“Esto está completamente desquiciado, pero espero hacer *pasta*”.-, animándole a ir y prometiéndole su ayuda. Luis, a pesar de la alarmante frase de Hemingway –“No se te ocurra irte a Hollywood”.-, emprende viaje a la meca del cine americano.

Llegó en un buen momento. Elliot Paul gozaba de prestigio como escritor de guiones de cine. Fue entonces cuando el director de la Associated American Artist había acordado con el productor Walter Wanger que ocho de los mejores pintores realistas del país realizasen una serie de bocetos y trabajos para la película *Hombre intrépidos*, cuyo título original era *The Long Voyage Home*, dirigida por John Ford, e interpretada por John Wayne y Barry Fitzgerald entre otros. Estaba basada en cuatro relatos cortos de O’Neill. Luis presentó once bocetos para las escenas que se desarrollaban en una taberna del puerto en el Caribe. Los bocetos gustaron y Quintanilla decidió quedarse en Hollywood una temporada. El trabajo de los nueve pintores para esta película se expuso en la Academy of Motion Picture Arts and Science de Hollywood bajo el título genérico de *Nine American Artist*. De ahí pasó a la Sala de Exposiciones de la Associated American Artist en Nueva York y luego a cuarenta museos americanos.

En Hollywood Quintanilla era bien pagado por su trabajo y los actores y directores le querían y festejaban. Entre sus amigos del mundo del cine mencionaremos a John Ford, -a quien Luis llamaba “Juanito”-, Orson Welles, Tomas Mitchell y Joan Bennet, la esposa de Walter Wanger.

En 1943 la Paramount le encargó el retrato de Gary Cooper para promocionar la película *Por quién doblan las campanas*. El retrato lo terminó en la casa del actor en Holmby Hills, quien le habilitó a tal efecto una cabaña de madera que servía de estudio y alojamiento al pintor, quien en agradecimiento retrató también a la esposa de Cooper, Verónica Balfe.

De su permanencia en el mundo del cine encontramos imbricaciones o conexiones con otros trabajos, que sin Hollywood seguramente nunca hubieran existido.

En primer lugar mencionaremos que a partir de los retratos del matrimonio Cooper, se granjeó en EEUU la fama de retratista. Elliot Paul quiso que le pintara vestido de picador, como años atrás había

hecho con Sydney Franklin⁶⁹⁹ al que retrató de torero. Después sería John Dos Passos como pintor de domingo, es decir con camiseta de rayas, sombrero de paja, paleta y pinceles. Surgía así la serie *Como ellos se ven*, retratos de escritores famosos disfrazados a su antojo. Tras estos dos vendrían Arthur Miller como Abraham Lincoln, John Steinbeck como Serpiente de mar, Paul Robeson como Otelo, personaje memorable representado por este famoso cantante en 1930, o Dorothy Parker como moderna Betsy Ross, entre otros. El propio pintor se autorretrató como San Juan Bautista, con su cabeza sobre una bandeja. En la serie también pensaban aparecer Hemingway como Grande de España y Sinclair Lewis como predicador. Económicamente este proyecto fue una ruina. Luis acabó siendo, cuando no lo era ya, amigo de los retratados a quien la mayoría de las veces regaló la obra⁷⁰⁰. La revista *Esquire* le ofreció 6.000 dólares por los derechos de reproducción de los retratos, con la intención de reproducir doce en la revista durante un año, pero Luis se negó a ello, a pesar de que, sin duda alguna este hecho hubiera contribuido a aumentar su fama como pintor en América. No obstante le sirvió para acreditarle como retratista. Pero esta fama, que le hubiera permitido vivir cómodamente dedicándose al retrato a él no le agradaba. En su opinión cuando un pintor se convierte en retratista, está acabado como pintor. De este período de Hollywood es la colaboración “P&Q”, Elliot Paul y Luis Quintanilla. Publicaron dos libros juntos, con textos de Elliot y dibujos de Luis. El primero de ellos, *Intoxicación made easy* surgió como una especie de broma. Elliot escribió a Luis diciéndole: “Estoy preparando una pequeña receta para una bella secretaria y amiga mía que desea aprender a cocinar la paella española. ¿Me podrías hacer unos dibujos rápidos para ilustrarla?”⁷⁰¹. Los dibujos encantaron al escritor. Pero la cosa no quedó ahí, siguió escribiendo recetas de cocina, que Luis puntualmente ilustraba; luego vinieron bebidas y así, sin apenas darse cuenta, vieron que entre los dos habían escrito e ilustrado un libro, que se publicó en Nueva York en 1941. La crítica recibió con entusiasmo este libro y en el *New York Times* escribía un crítico: “Uno de los libros más peligroso de nuestro tiempo acaba de aparecer. Son sus autores “P&Q”, Elliot Paul y Luis Quintanilla. Los dibujos de Quintanilla no han sido sobrepasados desde “Los Caprichos”. Indudablemente es el más grande dibujante español desde los tiempos de Goya⁷⁰².

⁶⁹⁹ Sidney Franklin era un curioso hombre que pretendía ser torero en Nueva York. Cuando Hemingway viajó a España en plena Guerra Civil, le acompañaba Sydney en calidad de secretario.

⁷⁰⁰ Por ejemplo el retrato de Arthur Miller fue su regalo de boda, cuando se casó con Marilyn Monroe.

⁷⁰¹ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. pp. 280-281.

⁷⁰² FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 281.

Al año siguiente vendría *With a Hays Nonny Nonny*, título que de una manera libre traduce Joaquín Fernández Quintanilla como *Con el visto bueno de Hays*⁷⁰³. Como una especie de juego, a la vez que sarcástica crítica, Elliot adaptaba las historias de la Biblia al código Hays para que pudieran pasar la censura y así el humor de Elliot rescribía las historias de Sansón, Moisés, Noé, etc. Los dibujos de Luis ilustraban estas historias, utilizando como modelos a actores de Hollywood. Así aparecen en el libro Clark Gable como Sansón, Harpo Marx como Noé, etc.

Pero esta relación profesional se rompió cuando intentaron publicar un tercer libro sin éxito. A partir de ahora comienza su etapa como ilustrador de libros en solitario.

En 1944 se inaugura una exposición en Knoedler Galleries de Nueva York, auspiciada por la American Free World Association⁷⁰⁴. La muestra se presenta bajo el globalizador título de “Europa totalitaria” y constaba de 27 acuarelas y dibujos en blanco y negro. Las obras son sobrecogedoras, plagadas de un estilizado expresionismo, que muestra el mundo de muerte que siempre acompaña a la guerra.

Dos años más tarde su amigo Álvarez del Vayo se ofreció a ayudarle a publicar una serie de dibujos que había hecho y expuesto en Barcelona en 1938. El libro fue publicado con el título de *Franco's Black Spain*. Recibió una magnífica acogida entre la prensa del momento, no así entre las autoridades españolas, donde cayó como un jarro de agua fría.

En Londres Arturo Barea escribió una elogiosa reseña sobre el libro⁷⁰⁵, que a su vez desagradó a los representantes del gobierno español. El Ministerio de Asuntos Exteriores conserva dos interesantes cartas en las que se pueden encontrar comentarios como estos: “Adjunto tengo la honra de pasar a manos de V.E. la reseña que publica el semanario “Tribune”, del 7 del actual, acerca del libro titulado “La España Negra de Franco”, del dibujante Luis Quintanilla, que acaba de ser publicada por la editorial Secker and Warburg. La obra contiene 40 dibujos del referido Quintanilla, a quien la citada revista califica del primer dibujante español de la actualidad, pero que no son, en realidad, más que estampas de

⁷⁰³ Hays era el hombre del Comité de Moralidad Pública por el que obligatoriamente habían de pasar las películas que se exhibían públicamente. Según Elliot los censores eran tan reaccionarios que si Dios dictase de nuevo la Biblia, no pasaría por el Comité Hays.

⁷⁰⁴ En su artículo en la revista Goya (*El arte contra la guerra de Luis Quintanilla*, nº 232. Madrid 1993, p.221) el profesor Green indica que en 1944 la American Free World Association ocupaba la finca en la que cuarenta y cuatro años más tarde se descubrirían los frescos de la guerra, destinados al Pabellón español de la Exposición Internacional de 1939. Green considera que los frescos posiblemente fueran vendidos o cedidos por Quintanilla para decorar el salón de actos de la citada entidad antifascista.

⁷⁰⁵ BAREA, Arturo: *In Black and Grey*. “Tribune” 7-2-1947

propaganda antinacional de la peor especie, con las habituales escenas de fusilamientos, violaciones, etc., y cuyo tono, excesivamente calumnioso y violento, les priva del dudoso valor que pudieran tener como mera manifestación artística⁷⁰⁶”. Existe otra carta, escrita poco después, al Director General de Bellas Artes, por el Director General de Relaciones Culturales de Madrid, en cuyo encabezamiento aparece ”Asunto: Libro antiespañol del expatriado Luis Quintanilla”, en la que tras remitir el comentario del Marqués de Santa Cruz, termina diciendo que sea trasladada su carta al Ministro de Asuntos Exteriores⁷⁰⁷”.

En 1947 ilustra *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift. El libro consta de ciento sesenta dibujos y veinticuatro grabados. Estos grabados estaban realizados de un modo peculiar, en la línea de William Blake, estaban trazados a punzón por su propia mano sobre planchas cubiertas de celofán; Quintanilla se ocupó de su estampación. En la reseña biográfica que aparece en el libro, realizada por Crown, el editor, y que se ilustra con un autorretrato de Luis, fechado y firmado en el mismo año de la edición, se considera al pintor “como uno de los grandes artistas de nuestro tiempo”. Poco después hizo ilustraciones para *The Cask of Amontillado*, de Edgar Allan Poe, *The Four Little Foxes*, de Miriam Schlein, *The Raven and The Bell* de Poe, *The Merrywind Tales* y *Our Cities as They Bell*, si bien solo llegó a publicarse *The Four Little Foxes*.

A partir de 1945 la situación de Quintanilla cambia. Pero, cuando la guerra termina, su esperanza de que Franco fuera derrocado se desvanece. Deberá seguir en América, en una América que se inclina hacia manifestaciones artísticas diferentes. EEUU se llena de artistas europeos, que vienen huyendo del horror nazi, a partir de ahora gustan más los planteamientos abstractos de fuerte expresionismo. La forma de pintar de Quintanilla no está de moda. Lentamente se sumerge en un mundo de desesperanza y depresión, del que le costó salir.

En 1950 Samuel Putnam, uno de los mejores traductores de Cervantes al inglés, le encarga las ilustraciones de *Three Exemplary Novels*. Este trabajo se diferencia de los anteriores. En esta ocasión abandonó el humor que caracterizó siempre a sus trabajos anteriores y trató de ajustarse lo más posible al tono de la obra cervantina. También en esos momentos se preparaba la publicación de *The Sun also rises* de Hemingway y Luis se ofreció a Charles Scribner, que preparaba la edición, para hacer las ilustraciones. Pero Quintanilla desconocía que tres años antes, cuando se publicó *A Farewell to*

⁷⁰⁶ Carta del Marqués de Santa Cruz, encargado de Negocios de la Embajada de España en Londres a la Dirección General de Relaciones Culturales de fecha 15 de febrero de 1947.

⁷⁰⁷ Carta de fecha 1º de Marzo de 1947.

Arms el propio Hemingway había escrito al editor: “Te daré indicaciones sobre las ilustraciones un poco más adelante. No utilices a Groz en ningún caso. Me gusta su obra, pero no como ilustrador. En cuanto a Quintanilla, no te comprometas en firme. Su obra se ha degradado últimamente, al menos para mí, y ha degenerado en caricatura. Lo puede hacer bien si quiere, indudablemente. Pero tengo que tener la seguridad de que quiere⁷⁰⁸”. En 1951 realizó el dibujo de la portada del libro de Jesús de Galíndez, *Estampas de la guerra*⁷⁰⁹.

A partir de este momento se encerró en su madriguera “como las serpientes” dirá Hemingway y se fue alejando de sus amigos americanos, refugiándose por el contrario en algunos españoles, como Julio de Diego, Ángel del Río, Juan Rebull, etc.

Aunque esta descripción del pintor parece contradecirse con el diario que se conserva de 1951 en el que vemos a Quintanilla trabajando diariamente en los más diferentes proyectos, tal vez no lo sea tanto. “Y, en una reacción típica del neurótico depresivo, Luis decidió abandonar sus pinceles. Quería huir. Olvidarse. Que le olvidaran. Comenzaban para él unos años tremendos, de lucha contra el hambre y la miseria⁷¹⁰”.

Tal vez en el fondo todo sea lo mismo. Tal vez Quintanilla hundido moralmente y viendo que su vida anterior, como pintor español, se derrumba desee olvidarse de todo y que le olviden y por eso se refugia en su casa, con su mujer e hijo, dedicándose incansablemente a escribir, mientras espera con anhelo que alguno de sus escritos sea publicado; pero también pinta alguna cosa y realiza cerámicas, aunque tampoco consiga vender su obra.

LOS FRESCOS DE KANSAS

A comienzo de la década de los cuarenta, cuando Quintanilla se encontraba en uno de sus mejores momentos económicos, mimado por actores y directores de Hollywood, abandona ese mundo para trasladarse a Kansas a pintar lo que es, por el momento, su último trabajo como fresquista.

Recibió Quintanilla una carta del doctor Clarence Decker, presidente de la Universidad de Kansas. Deseaba montar en la Universidad la primera escuela de pintura al fresco de Estados Unidos. El trabajo de Luis consistiría en pintar seis grandes frescos en el corredor principal del edificio “Liberal Arts”; pretendían que el pintor fuera ayudado por los estudiantes que lo desearan, que a modo

⁷⁰⁸ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 326 (este comentario que aparece en el manuscrito de la obra desaparece en la obra publicada).

⁷⁰⁹ GALÍNDEZ, Jesús de: *Estampas de la guerra*. Edit. Ekin. Buenos Aires 1951

⁷¹⁰ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 290.

de aprendices de la Edad Media mantuvieran con él una relación maestro-aprendiz. Asimismo debería impartir una conferencia semanal sobre pintura. “No pretendemos con ello -decía el Dr. Decker- hacer pintores profesionales sino utilizar la pintura, y las artes en general, como una de las bases de la educación liberal⁷¹¹”. Para facilitar la relación del artista con los alumnos, le asignaron un traductor. Este trabajo le ilusionó sobremanera, era como volver a Florencia, a sus años como fresquista en España, épocas para él ya muy lejanas. Comenzó con tanta ilusión que el día de su llegada ya pronunció una conferencia.

El tema elegido para los murales, con el beneplácito del claustro de profesores, fue el de D. Quijote y Sancho en sus andanzas por el mundo del siglo XX.

Quintanilla comenzó su trabajo tal y como había quedado; desde lo alto del andamio contestaba a los sorprendidos alumnos que al pasar por el corredor contemplaban su obra. Pero pronto fue consciente de que así no podía desarrollar su trabajo. En un primer momento colocaron unas pantallas para aislar al pintor en su trabajo, pero más adelante cerraron el corredor. El trabajo entonces se convirtió en un secreto que inquietaba a los alumnos.

Cuando por fin, transcurridos siete meses de duro trabajo, los frescos se iban a mostrar al público, los alumnos aguardaban impacientes. Ellos esperaban encontrar la idea romántica de D. Quijote, con su armadura y rocín, al estilo de las ilustraciones de Gustavo Doré. En su lugar lo que allí había era un D. Quijote vestido con traje, cuyo modelo había sido un conocido catedrático, y a su lado Sancho, cuya efigie era la del ingeniero jefe de la Universidad. Los personajes cervantinos se rodeaban de hombres y mujeres para los que habían servido de modelos algunos estudiantes, algunos profesores, y gente de la calle, incluso Quintanilla, su mujer e hijo aparecen retratados en el mundo de D. Quijote. Las damas eran mujeres americanas normales y corrientes, gordas, con papadas y gruesos tobillos. Cuando los estudiantes contemplaron esto se quedaron horripilados. En una revista estudiantil escribían: “Nuestra impresión fue indescriptible. Todas esas formas femeninas, sebosas y flácidas, esas sotabarbas, esas canillas, esos trajes, nos recordaban algo que podemos ver diariamente al pasar, entre las putas de la calle 5... A Dios gracias, aún tenemos la escalera interior para ir de un sitio a otro sin tener que atravesar el corredor...⁷¹²”.

Afortunadamente la reacción de la crítica y del profesorado fue bien distinta. Pronto llegaron sus amigos, entre ellos Hemingway, para ver los frescos. El trabajo fue muy celebrado. Sin duda ellos comprendían perfectamente esta personal interpretación, que muestra

⁷¹¹ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 277.

⁷¹² FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. pp. 279-280

la impotencia y desespero de un D. Quijote idealista del siglo XX - representando en él a todos los Quijotes que pudiera haber en este siglo tan materialista- en su lucha con las injusticias del mundo actual. Los molinos de viento del siglo XX eran, en la imaginación de Quintanilla, los fantasmas del poder económico y político que se ciernen sobre el hombre de nuestros días. Sancho, por el contrario, representaba al ciudadano medio de la sociedad de consumo, manipulado por los medios de comunicación, multinacionales, etc.

En uno de sus frescos hay una escena -claramente relacionada con la obra del Greco *El sueño de Felipe II*- en la que aparece Franco dentro de las fauces de un tremendo monstruo, al estilo del Leviatán.

Este conjunto de frescos evidencia el trabajo de un artista conocedor de su oficio, capaz de hacer una obra madura y de gran calidad.

LA “DEPRESIÓN DEL 45”. QUINTANILLA ESCRITOR

A partir de este momento surge una íntima colaboración con su esposa. Quintanilla escribe y Janet lo traduce al inglés. Su primera obra americana había sido *Spring deceived us was (La primavera nos engañó)*⁷¹³. La obra era una semblanza de los infortunios de sus amigos, que aparecen con nombres supuestos, Luis Araquistáin, Negrín, Pepe el Gordo, etc. en su exilio por una Europa ocupada por los nazis.

La situación económica de Quintanilla no es buena, tiene que alimentar a su familia y decide vender su colección de grabados de Goya. Lo hará por medio de su amigo Luis Araquistáin, a quien le envía a Londres la primera serie, comentándole que en vez de 4.000 dólares, que era la primera idea, se disponga a venderlos por 3.000. Toda esta carta posee un aire de humor, como si Araquistáin tuviera una compañía de edición y venta de libros y obras de arte, de la que Quintanilla fuera socio. También le propone intentar editar algún libro, de cuyas ilustraciones se encargaría él.

“Yo me permito proponerles que (...) la casa central de Londres se decida también a hacer ediciones limitadas, de valor artístico, en colaboración conmigo, pues lean detenidamente: dando yo muchas vueltas para conseguir hacer un grabado capaz de poder imprimirlo en una máquina corriente de imprenta, he encontrado un procedimiento⁷¹⁴ que sin perder ninguna de las calidades artísticas manuales se puede estampar igual que los grabados comerciales de cualquier libro o periódico, y además el aspecto del grabado es una interesante mezcla entre el clásico

⁷¹³ Gracias a una carta de Paul Quintanilla, de fecha 8-6-99 conocemos que el título original era *Spring Shall Not Deceive Us (La primavera no nos engañará)*, pero la pérdida de la guerra motivó la modificación del título.

⁷¹⁴ Se refiere al descrito cuando he hablado de los grabados de Poe.

de hacer y el de madera. –la busca de este truco ha sido el retraso en el libro de Poe, pero pronto le verán uds.- El negocio de la nueva casa editorial artística sería en la forma siguiente: El “boss” o sea A. Padre, elije (sic) una buena poesía inglesa o una buena prosa de un “british”, que no pase de las cinco mil palabras; yo estudio el formato, la composición y grabo por el procedimiento indicado diez o doce ilustraciones, cuyos estudios y planchas de cobre grabados mando a uds. Finki busca una pequeña imprenta en el barrio más pintoresco de Londres, compra el papel especial en la casa Bristol, elige el tipo y cuerpo de la letra que indiquemos y una vez terminados los doscientos veinticinco o doscientos cincuenta preciosos ejemplares numerados the Araquistáin & Co. Ltd. los pone a la venta. Les digo esto porque seguramente en Inglaterra sería más fácil que aquí colocar estas ediciones de bibliófilo, resultará más barato y en la ejecución no habrá problemas pues yo daré todo resuelto y dibujado”⁷¹⁵.

Desgraciadamente esta idea, que realmente era magnífica nunca se llevó a término y Quintanilla jamás publicó sus ilustraciones en Londres.

Las cartas de esta época en la que constantemente se menciona la idea editorial de publicar libros en Londres con dibujos suyos, son francamente divertidas y cariñosas y dan fe de una amistad que perdura a pesar de tiempos y lejanías. Algunas poseen dibujos. Destaca precisamente una⁷¹⁶ en la que, bajo el espacio de la firma, Quintanilla se autorretrata con aire de caricatura. Aparece muellemente sentado en una silla con un vaso en la mano, la botella al lado y frente a sí la paleta y un atril con un libro. Pintura y lectura o escritura, pues se encuentra en blanco el libro, las tres pasiones de Quintanilla en estos momentos.

Nos adentramos así en un período, como ya hemos comentado, tremendo para Luis Quintanilla, lo que Joaquín Fernández Quintanilla denomina “la depresión del 45”, pero que, atendiendo especialmente a la fecha, puesto que se produce a finales de los cuarenta, también podríamos denominar “el crak de la Segunda Guerra Mundial”. Perdida la posibilidad de volver a su patria, como siempre sin dinero en el bolsillo y con una mujer e hijo a quienes alimentar, pues su ego masculino no ve con buenos ojos que Jan trabaje, se sumerge en un pozo sin fondo y cambia los pinceles por la pluma. Escribe incansablemente refugiado en su casa y en la tranquilidad de las bibliotecas, donde busca documentación para sus obras.

⁷¹⁵ Carta de Luis Quintanilla a Luis Araquistáin, de fecha 13 de mayo de 1946.

⁷¹⁶ Fechada un 6 de junio, sin duda de 1946, si bien no viene indicado el año.

El primer trabajo que comienza como escritor es un *Manual of Arts*⁷¹⁷. Se trata de un manual no al uso, puesto que no es el arte visto por un historiador, sino por un artista. El tema indudablemente resultaba de gran interés. Para documentarse y trabajar comenzó a visitar la New York Public Library, de la que a partir de ahora será asiduo visitante. Pero dejó este libro inacabado, por falta de interés por parte de los editores y entonces decidió abordar otro tema que consideraba sería mejor visto. Teniendo en cuenta que en EEUU la personas que más leían eran las mujeres, comenzó un nuevo libro *Woman and Her History*. De nuevo consultará libros en la biblioteca para poder documentarse. Pero tampoco este trabajo tuvo éxito. Curiosamente no se atreve el pintor a presentar sus libros ante los editores con su firma. Los lleva Jan, como si fuera ella la autora. Curiosamente dice Joaquín en sus *Conversaciones* que ocultaba este detalle hasta a sus amigos, incluso a Araquistáin, que fue siempre su amigo más íntimo y confidente. Aunque esto no es cierto puesto que al menos alguna de sus obras de teatro se las remite a Araquistáin, solicitando la correspondiente crítica. Su hijo Paul opina que el motivo de evitar firmarlas era sencillamente el temor a que sus amigos escritores considerasen que se inmiscuía en su terreno⁷¹⁸.

Es importante, para conocer el diario acontecer en su vida, la lectura de un diario del pintor que abarca los primeros seis meses de 1951. Se ve que el comienzo del nuevo año le hace concebir alguna esperanza y por eso decide comenzar el diario. En la anotaciones correspondientes al primero de enero leemos “Lo primero que hago yo en el estudio es buscar un cuaderno, encuentro éste y empezar a escribir este diario: ¿hasta cuándo?”

Sin embargo, a pesar de que la situación no es buena, Luis acomete el comienzo de año con ilusión. Un poco más adelante, en las anotaciones de ese 1 de enero leemos: “Me encuentro decidido a que este año cambie por completo nuestra situación. En el libro está Jan empezando *Cleopatra*⁷¹⁹(...) ¿Mis proyectos?: trabajar, esperando ver el resultado favorable del trabajo. Tengo en el estudio bastantes pinturas y dibujos. Estoy esperando contestación del libro “Our cities...” que desde hace tres meses le tienen en “Crown Publisher”; estoy esperando la contestación de otro libro para ilustrar; estoy esperando la visita al estudio del dealer (sic) de arte que dice desear hagamos “algo constructivo”; estoy esperando, mucha espera, mucha

⁷¹⁷ Se trata de la obra: *De pintura. Vidas comparadas de artistas*. Edit. Universidad de Cantabria. Col. “Cantabria 4 estaciones”, Santander 2008. Edición y estudio a cargo de Esther López Sobrado.

⁷¹⁸ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 293.

⁷¹⁹ Hace alusión a la traducción al inglés de hace Jan de su *Historia de las mujeres*.

paciencia. Jan sigue con su “decoración a la italiana”. Da la impresión de continuar deprimida⁷²⁰”.

En estos momentos compagina su trabajo como escritor con la realización de cerámica; es capaz de hacer cualquier cosa con tal de conseguir dinero. El día 2 de enero anota en su diario que pintó un plato con un pájaro y otro con un toro⁷²¹. Pero a pesar de todo, su verdadera tabla de salvación, como él mismo reconoce es la pluma. Referente al libro de las mujeres anota: “Este libro es mi única ilusión en el trabajo⁷²²”.

Durante esta época uno de los amigos asiduos, cuya ayuda, veremos más adelante, resulta de gran importancia para Luis, es el pintor Julio de Diego. En los malos momentos económicos y morales de los Quintanilla él les visita, a veces con alimentos, como vemos en la siguiente anotación en el diario: “A las siete llegó Julio y su hija Kiriki cargados de paquetes; traen una cazuela, una cesta con los objetos mágicos de Julio, libra y media de calamares, un trozo de queso, dos lechugas, un manojo de perejil y aguacados maduros, además un sobrecito con un poco de comino. Julio se apoderó de la cocina y preparó los aguacados”⁷²³.

En 1950 ya había escrito sus obras de teatro. Constatamos este hecho al leer en el diario “Vi en el Times que ANTA representaba The House of Bernarda Alba de Lorca; esto me hizo pensar en el consejo que nos han dado de proponer nuestras obras allí⁷²⁴”.

Las obras a las que se está refiriendo, si bien no sabemos exactamente cuales lleva escritas hasta ese momento, son una serie de comedias cortas, costumbristas, con escenas de barrio, ambientadas en el Village neoyorquino o en los pueblos de Vermont y Terre Haute. Entre las comedias que escribe están: *Le engañaron*⁷²⁵, *El cenizo*, *Así pasó*, *Su triunfo*. A pesar de que las obras eran buenas, jamás fueron aceptadas en Broadway, aunque le animaban a seguir escribiendo y a dirigirse a los teatros experimentales, a los “colleges” o a la American National Theatre Association (ANTA). “Tras la aparente inocencia intrascendente se ocultaba el agudo análisis del alma humana. Pero no era

⁷²⁰ La situación entre el matrimonio comienza a no ser buena, Luis bebe mucho y Jan viendo la mala situación en la que se encuentran desea ponerse a trabajar, a lo que él se niega. Él espera conseguir éxito con alguno de sus libros y desea que ella permanezca en casa traduciendo lo que él escribe.

⁷²¹ Paul Quintanilla conserva estas hermosas cerámicas.

⁷²² Anotación correspondiente al día 3 de enero.

⁷²³ Anotación correspondiente al día 3 de enero.

⁷²⁴ Anotación del día 7 de enero.

⁷²⁵ Esta obra se ha publicado en “Laberintos” 8-9, Edit., Generalitat Valenciana y Biblioteca Valenciana, Valencia, 2007 pp. 183-193. Va precedida del estudio de LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Luis Quintanilla, autor teatral en el exilio*. (pp. 175-182)

comercial⁷²⁶”. A pesar de presentarlas a la ANTA jamás fueron publicadas ni representadas, tan solo dos de estas obras teatrales fueron, años después, durante su exilio en París, traducidas al francés y leídas por la radio. Se trata de *La tragedia bufa*, en traducción de M. Just-Pellicer y *El mágico sonido de la armónica*, traducida por John Nicoletis y Adrienne Vertier.

Jan desea ponerse a trabajar para poder solucionar la grave crisis económica que padecían. Le ofrecieron un trabajo de telefonista en una casa de vinos, pero Luis no quiso, no le parecía un buen trabajo para Jan. Mientras tanto él sigue haciendo cerámica. Proyecta la figura de un elefante, pues ya ha realizado la de un mono que ha gustado bastante. Así mismo sigue con los platos, en esta ocasión hará uno con unos corzos en relieve. Pero Jan sigue decidida a buscar un empleo. Sobre estos temas anota Luis el día 9 de enero “En la comida Jan me dice que piensa buscar un empleo... para mí es un golpe en medio de la cabeza y del corazón”. La situación es cada vez peor; necesitan dinero y no saben muy bien cómo lo van a conseguir, Jan se encuentra nerviosa y deprimida y lo mismo le ocurre a Luis, que el día 15 de enero escribe: “Lo que me dice Jan y lo que le a pasado a Paul (un hecho insignificante de unas monedas mal devueltas en la tienda) me deprime. Yo sé que esta depresión moral viene de lejos y que una pequeña cosa la resucita cada vez más aumentada. Es terriblemente angustioso trabajar y trabajar sin ver un resultado favorable del trabajo”.

Quintanilla pone sus esperanzas en el trabajo y tan solo tres días más tarde escribe: “Jan salió a hablar de un empleo para ella. Cuando vuelve yo la digo que hagamos un esfuerzo, de la índole que sea, para levantar el dinero necesario y durante tres meses ultimemos el asunto de nuestro libro; en un mes ella puede terminar de escribir en forma definitiva la mitad de la obra y al mes siguiente no sería difícil tener una contestación favorable de un editor. Jan parece estar de acuerdo conmigo”. Una vez más Jan decide ayudar a su marido; pero Quintanilla no está bien; los problemas le hacen creerse enfermo y por ello visita al médico, que le explica que su mal no tiene una base física. El 9 de febrero, después de una concienzuda revisión médica anota en el diario: “mi salud es satisfactoria y mis sufrimientos son de los nervios”.

La situación llega a ser tan desesperada que un día salen dispuestos a vender su sangre, aunque Quintanilla no lo puede hacer, porque posee algún leve problema físico que se lo impide. Jan se ve obligada a comprar alimentos a crédito y a empeñar joyas de soltera, su sortija, e incluso la máquina de escribir, que consigue desempeñar cuando la familia de ella les envía 1.000 dólares en calidad de ayuda.

⁷²⁶ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 297.

La situación se complica aún más cuando el libro en el que han puesto todas sus esperanzas le es devuelto de la editorial, no están dispuestos a publicarlo. Ahora es el momento en el que Jan toma las riendas y comienza a trabajar el 7 de mayo en la New York University, dirigiendo The Office of Student Activities and Social Affaires. Para Quintanilla este hecho supone tener que asumir que es incapaz de mantener a su familia y eso le deprime profundamente. Sigue refugiándose en la escritura. Tres días más tarde escribe la última anotación en el diario: “Yo empecé la comedia Mi tía la soltera”.

No se encuentra a gusto en Nueva York y siente constantemente nostalgia por su patria, recuerda con añoranza sus años de infancia y adolescencia en Santander; tenemos constancia de ello a través de unos párrafos dirigidos a su prima Ana Arrarte:

“Con gran placer releí tu cariñosa carta que me despertó muchos recuerdos. Nuestros infantiles juegos en la galería de la casa de tus padres; los mismos en la buhardilla; aquel gran perro, Sultán, que a ti te daba miedo; más juegos en Solares a orillas del río; un pájaro que te dimos y al morirle le enterramos ceremoniosamente; más tarde cuando íbamos tú y yo a pasear por el muelle de Maliaño conducidos por la anciana Antonia, la cocinera, que a media tarde nos daba la merienda -¡ y qué bonita era la bahía sobre todo los días despejados del otoño!. Después, ya más crecidos, yo empecé a marchar solo por el mundo y tú continuaste con la raíz de tu árbol donde nació. Tú hiciste ahí tu vida y has sido y eres feliz. Yo quise volar, he vivido en media Europa y visitado África y América, me agité bastante, he conseguido prestigiar mi nombre en el ambiente de arte y, por fin, los trascendentales acontecimientos históricos me trajeron a este poderoso país donde he hecho mi hogar y mi nueva patria. (...) Lo terrible es Nueva York, querida Anituca; no puedes suponerte lo imponente que es esta ciudad sin parecido a nada en el mundo, ni a ninguna otra ciudad Americana, y aquí estamos residiendo fijos diez años. Esto es un pozo que cuando se cae en él cuesta trabajo salir, y eso nos pasa a nosotros. Desde el momento que se precisa aquí el medio de vida, no se puede dejar si no es por corta temporada: es muy duro, muy ingrato, sin alma ni compasión, y al mismo tiempo con el especial encanto del triunfo en “the struggle for life”, “la lucha por la vida”, cuyo triunfo recompensa a cuenta de los muchos que han sucumbido: dramático.”⁷²⁷.

Es en esos momentos cuando su amigo el pintor Julio de Diego⁷²⁸ le saca casi a la fuerza de su casa. Le invita a comer y le lleva a pasar temporadas en su cabaña de Woodstock. Él también se encarga de hablar con los editores de *Life* y de *Time Magazine*,

⁷²⁷ Carta de Quintanilla a su prima Ana de 31 de diciembre de 1953

⁷²⁸ Julio de Diego residía en Nueva York desde 1924

tratando de encontrar alguna salida para su amigo. Julio, con su perseverancia y atención, es el encargado de que Quintanilla vuelva a coger los pinceles. La catarsis se produce una noche que salieron a cenar. Al entrar en el local escogido encontraron en su interior a Frank Capa y a John Steinbeck, que tenían una especie de rueda de prensa, para hablar de un trabajo en colaboración de su reciente visita a Rusia. Al distinguir Capa al amigo que no veía desde hacía quince años, abandonó a la prensa y se acercó a Luis. “Visiblemente emocionados se fundieron ambos en un abrazo y, estando aún abrazados, algo se movió en el interior de Luis, algo que sin duda allá en su subconsciente pugnaba por salir y, como por una válvula de escape, empezó a perder presión su depresión⁷²⁹”.

A partir de ahora se siguió viendo con Capa y Steinbeck. Este le propuso una vez más ilustrar un libro; en esta ocasión era un relato suyo titulado *The Bettencourt*, pero jamás fue publicado. El “47 Magazine” publicaría entonces un dibujo del retrato que Luis le hizo disfrazado de serpiente de mar.

A partir de este momento Quintanilla tiene muy claro que volverá a pintar. Pero desea pintar para él, lo que a él le interese. Encerrado en su estudio trata de ser lo más sincero posible. Su pintura, tras estos años de sufrimiento, surge depurada. Su estudio se va plagando de paisajes de Woodstock, de Vermont y de Cape Cod: **La casa del poeta, Granja abandonada, Otoño en Woodstock, Después de la tormenta**, son algunos ejemplos de su trabajo. Son paisajes melancólicos y humanizados, a pesar de que en ellos rara vez aparecen figuras, así como bodegones tranquilos, en los que los objetos son tratados como seres humanos. Pasa temporadas en la casa que Julio de Diego posee en Woodstock; allí existe una colonia de artistas que visita Quintanilla, a partir de ahora, casi todos los veranos.

“En las montañas de Woodstock pinté tres paisajes y tomé varios apuntes. Ese sitio es precioso y hay en él una colonia de artistas. Para que veas los contrastes de este país te contaré que Woodstock se encuentra en el estado de New York y a poco más de dos horas de la gran ciudad. La casa de mi amigo con el cual he vivido tiene estilo americano, calefacción central, electricidad, gas, radio, televisión y teléfono para comunicar con cualquier parte del mundo y está entre las montañas. La otra noche, una clara de luna, dos perros de la casa ladraron furiosos; mi amigo y yo miramos que pasaba, y era un oso, un imponente oso que después de matar una cabra venía a visitarnos. Yo corrí a coger el rifle y el distinguido oso, como si

⁷²⁹ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 293.

lo oliese, se internó en el monte, sin que a los días siguientes pudiésemos encontrarle⁷³⁰.”

A través de una carta⁷³¹ dirigida a Araquistáin conocemos que a comienzos de esta década Luis se dispone a escribir sus Memorias con Jan.

“A usted se lo digo en secreto, ya que es usted muy intuitivo: efectivamente, Jan se dispone a escribir mi vida. La cosa pasó de esta manera: hará unos años yo sufrí de una alarmante amnesia y consulté a un buen médico. Me dijo que no creía era grave, y que seguramente se originó por los trastornos de la guerra de España, aconsejándome como terapéutica que con Jan fuese recordando mi vida, sobre todo los detalles. Tanto Jan como yo nos aficionamos a este tipo de conversación después de la cena y ella fue anotando lo que hablábamos o, mejor dicho, lo que yo la contaba y ahora vemos que estos extensos apuntes hay que darles forma literaria, pues el principal interés que pueden tener es ver la formación de un artista “soi-disant”, en estos agitados años que llevamos de siglo. La labor es doble, porque yo los aclaro en español para que después Jan les dé forma definitiva en inglés, que si alguna vez se publican será en este idioma, debido a que de vez en cuando digo mi opinión sincera, incluso de la familia, que unas veces es pasable y otras... bueno no soy tan mal chico...”.

Su trabajo como escritor es importante para él, al menos eso se trasluce en una carta dirigida a su prima Ana: “Otra novedad como noticia para ti es que también escribo, y quizás pronto aparezcan publicadas mis cosas. La que de ellas podía interesarte es la historia de mi vida, que va resultando un montón de páginas y cuando quede en libro será un libro gordo, tan gordo como un fraile de muchas arrobos, pero también habrá otro inconveniente, y es que se publicará en inglés; para que aparezca en español se esperarán años. En este libro no solo escribo de mi arrogante persona, de mis conquistas... -ponlas todas juntas en un papel de fumar-, dedicando más espacio al trascurso de este siglo, desde 1912 que puedo decir empecé a vivir en París, histórica, artística y socialmente⁷³²”.

Estas memorias fueron finalizadas en 1960 en París, bajo el título de *Pasatiempo. La vida de un pintor*⁷³³.

El hecho de que Jan trabaje, con lo que supone de desahogo económico, no soluciona las cosas. Aunque a partir de ahora Luis se dedica sobre todo a pintar, con la esperanza de realizar alguna

⁷³⁰ Carta de Luis Quintanilla a su prima Ana Arrarte, de 5 de noviembre (posiblemente sea de 1953).

⁷³¹ Fechada el 3 de diciembre. No aparece el año, pero posiblemente se trate de 1952.

⁷³² Carta de Luis Quintanilla a Ana Arrarte de 18-2-1956.

⁷³³ Las memorias fueron publicadas en 2004 por Ediciós do Castro, dentro de la Biblioteca del Exilio, en edición anotada por Esther López Sobrado.

exposición, su espíritu sigue triste y deprimido, piensa que no es capaz de sacar adelante a su pequeña familia y echa de menos a su lejana Europa. En las cartas dirigidas a Araquistáin apreciamos su abatimiento: “Mi vida es algo parecida a la que tuve en la cárcel: trabajo por las mañanas; leo y descanso después de comer; doy un pequeño paseo en la vecindad a la caída de la tarde -análogo al paseo en el patio de la Modelo- y de nuevo a casa a seguir leyendo,... y esto es New York City. Lo peor o mejor es que me acomodo a esta casera rutina, igual que los gatos. Pero cuando vaya a ésa le cogeré a usted de un brazo para movernos con mayor diligencia y menos cárcel⁷³⁴”

Una vez más, su amigo Araquistáin trata por todos los medios de ayudarle, consiguiéndole una exposición en Europa. Para ello Quintanilla le envía a Ginebra alguna de las obras que se podrían exponer. Pronto le contesta Araquistáin comentándole lo mucho que le ha gustado su pintura, y que procurará organizarle una exposición en Ginebra en el mes de julio, aprovechando la “Conferencia de los Cuatro Grandes”, que atraería al público. “Creo ver en esta pintura una calidad que no me recuerda ninguna antigua ni moderna, sino más bien esos tonos que sólo los logra el fuego de los esmaltes y de la gran cerámica, pero sin la frialdad de colorido de estas técnicas. Al contrario, su pintura es vital, cálida, jugosa, como no recuerdo otra, salvo, muy lejanamente, algo de Van Gogh y otro algo menor aún de Renoir, como en la “Framer’s Daughter”, admirable prototipo de sensualidad elemental. Pero no seguiré razonando mis impresiones para que no se ría usted de mi ignorancia, que en pintura, como en todo lo demás y acaso un poco más en esto, es enciclopédica. Creo, en suma, que su pintura, como toda pintura auténtica, no es de ninguna escuela ni de ninguna edad, por serlo de todas, (...) sencillamente porque me fascina, como fascinan pocos maestros antiguos o modernos; porque me gusta mucho, sin más explicaciones y punto redondo⁷³⁵”.

Mil novecientos cincuenta y siete es un año importante en la vida de Quintanilla, por cuanto supone, por un lado, su vuelta al mundo de las exposiciones y, por otro, su ruptura definitiva con Estados Unidos.

La exposición de Ginebra se frustra. No obstante Araquistáin sigue interesado en el tema y deja en manos de Calviño, un antiguo amigo de Quintanilla que reside en Francia exiliado como ellos, la ocupación de conseguir una sala de exposiciones. Por fin el viernes 11 de enero de 1957 se inaugura la exposición en la galería Marcel C. Coard de París⁷³⁶. Expone un total de 25 telas: paisajes, bodegones y algunas figuras. El propietario de la galería animó a Luis a que asistiera a la inauguración, pero era imposible, no tenía dinero para el

⁷³⁴ Carta fechada el 17 de noviembre de 1956.

⁷³⁵ Carta fechada en noviembre de 1956.

⁷³⁶ La exposición permanece abierta hasta el 30 de enero.

viaje, aunque también es posible que tuviera miedo de ver cómo después de tantos años era recibida su pintura. Él hubiera deseado que la presentación corriera a cargo de sus antiguos amigos Jean Cassou o André Malraux, pero resultó imposible debido a los cargos políticos que ambos detentaban⁷³⁷. Así que la presentación la hizo Araquistáin. Sobre la exposición escribió un hermoso artículo titulado “La España de Luis Quintanilla”, que le envió por carta a Luis. Este artículo fue un bálsamo espiritual que le ayudó a soportar el mal momento emocional por el que atravesaba.

“Créame que de verdad necesito un poco esta clase de estímulo. Aquí yo mismo me he aislado por no escuchar tonterías con pretensiones de cosa extraordinaria y si por un lado gano en el aislamiento nutriéndome de todos los jugos antes ingeridos, por otro lado la confianza en mi obra flaquea. Siempre empiezo con entusiasmo, siempre procuro guardar la espontaneidad que es más creativa y siempre cuando abandono lo que hago -ya sabe usted que un cuadro nunca se termina, se abandona- necesito la mano protectora de Jan para no romperle o pintar otro encima. Su artículo es para mí una hermosa caricia espiritual⁷³⁸”. El artículo comenzaba del siguiente modo “He venido expresamente a París para ver la exposición de Luis Quintanilla. Siempre me ha interesado su pintura, por su calidad artística, pero también por lo que tiene de social”⁷³⁹

La exposición tuvo gran éxito, como recoge Joaquín Fernández Quintanilla⁷⁴⁰. Asistió, entre otros, la representación del gobierno en el exilio, y el embajador de Franco en París, pero aunque tuvo un gran éxito de asistencia y crítica no tuvo venta. Si bien Fernández Quintanilla comenta que no vendió ningún cuadro esto no es verdad, puesto que en una carta Luis Araquistáin le comunica: “Bien demuestra lo que le digo esa admiradora de Indianápolis que ha comprado el cuadro más caro de la exposición para el Museo de Arte Moderno de París y la prontitud con que lo aceptó Jean Cassou, director de ese Museo, cosa rara por lo que tiene de consagración oficial, más que francesa, europea de su nombre.” En esa misma carta, un poco más adelante le anima “Y ahora a trabajar con más entusiasmo que nunca”⁷⁴¹.

En marzo se dispone a pintar un retrato del gran violoncelista catalán Pau Casals, a quien había conocido personalmente en el París de los años veinte. En una carta le dice a Araquistáin:

⁷³⁷ Jean Cassou era el director del Museo de Arte Moderno de París, y Malraux ministro de Cultura en el gobierno de Gaulle.

⁷³⁸ Carta dirigida a Araquistáin de 24 de enero de 1957.

⁷³⁹ ARAQUISTAIN, Luis: *La España de Luis Quintanilla*. (manuscrito)

⁷⁴⁰ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 302.

⁷⁴¹ Carta de fecha 3 de febrero del 57.

“El próximo sábado efectivamente espero dar la volada hasta el san Juan puertorriqueño, con la idea de pintar el retrato de Casals. No crea ud. que el ponerse delante de él con los pinceles es cosa fácil, pues el fenómeno se niega a posar para pintores alegando que sus nervios se convulsionan; así me hace este señalado favor, cosa ya arreglada por carta, y yo me quedo con el retrato; o sea, D. Pablo Casals me servirá de modelo gratis y además me tocará el violoncelo, mientras le pinto; más no le puedo pedir (...) Según me dice Maurin, ud. sugiere la idea de retratar a Muñoz Marín; yo estaría encantado de hacerlo, pero, claro está, tendría que cobrar mil quinientos dólares y que se quedase con el retrato el Gobierno Civil, (...) El retrato de Casals, si hago algo de valor artístico, es vendible, incluso para algún museo, dada la extraordinaria fama de su virtud y nombre. Los de otras personas, como yo estoy muy lejos de tener el valor de un maestro, o son para el retratado o me quedaría con ellos⁷⁴²”.

Con este retrato y las obras que volvían devueltas de la Galería Coard de París se articuló una nueva exposición -del 23 de abril al 11 de mayo- en la Galería Wildenstein de Nueva York. La encargada de todo fue Jean, quien le pidió a Herbert L. Matthews hablar con Steinbek para que este se encargase de la presentación. Pero el propio Matthews, como si de un asunto de honor se tratara se encargó personalmente de hacer la presentación del amigo, tanto el día de la inauguración como en el catálogo. Desde 1944 no había vuelto a exponer en Nueva York. Tal vez el miedo al fracaso fuera el causante de que Quintanilla no se presentase a la inauguración de su exposición. Solamente al final, ya tarde y casi obligado por su hijo Paul se presenta, cuando casi todos los asistentes se habían ido. Conviene destacar que entre los asistentes se encontraba el actor Edward G. Robinson, buen coleccionista de arte, quien deseaba comprar un cuadro personalmente al pintor, pero ante la falta de delicadeza de no aparecer en la presentación, como otros muchos asistentes, se fue enfadado. Una vez más intentaba suicidarse profesionalmente. Pero esta será la última vez que Jan permanezca a su lado después de tanta cabriola.

El estado anímico de Luis no puede ser peor. Seguramente también a estas alturas su matrimonio se encuentra irreparablemente roto. Unos meses más tarde escribe a Araquistáin: “Pues de verdad mi destino me hizo caer en un pozo ruidoso, aburrido y absurdo, el de esta megalópolis. Estoy solo ideológicamente rumiándome a mí mismo y en un ambiente hostil para mis obras de arte (...). A pesar de este trágico pesimismo mío, como usted supondrá, sigo pintando cada vez con más ahínco. Pero, claro está, con el aire que aquí respiro siento a menudo el asma de mis ideas y un amigo, alguno

⁷⁴² Carta de fecha 3 de marzo de 1957.

como usted me es muy necesario, aunque no fuese más que para cerciorarme si también estoy perdiendo el tiempo⁷⁴³”.

Tras la negativa de asistir a su última exposición Jan comprobó que su matrimonio estaba materialmente roto. Luis carecía de autoestima y Nueva York le asfixiaba. En París se encontraban algunos de sus amigos exiliados que le esperan con los brazos abiertos. Así que fue ella quien le propuso viajar a París, para intentar recuperar el nombre que en otro tiempo tuvo. Esperaba que la separación fuera por un espacio de tiempo, el suficiente para que Luis rehiciera su vida como artista y adquiriese la autoestima que había perdido. La familia de Jan le dio el dinero necesario para el viaje. En carta a Araquistáin, le dice que el día 18 de octubre embarcará en el *Liberté*, con rumbo a El Havre, esperando llegar a París el día 24. Va acompañado de treinta pinturas americanas. “Ha sido Jan quien más me animó a emprender el viaje”. En esta misma carta anota Jan a mano: “Allá va el pintor a ver qué pasa. Si todo sale bien, también yo tendré mucho gusto en abrazarles a ustedes dos⁷⁴⁴”.

Pero no ocurrió como Jan esperaba, o decía esperar. Las cosas no salieron bien. Jamás se volverán a encontrar, aunque en las primeras cartas desde París, Quintanilla sigue deseando reencontrarse con su mujer e hijo. Después nada. No vuelve a hablar de su familia. ¿Qué ocurrió? Este será otro más de los enigmas que encontramos tras Luis Quintanilla.

Con su viaje a París, dejaba tras de sí veinte años de vida en América; unos años que si bien no son buenos a nivel personal, sí lo son a nivel creativo. Para Joaquín Fernández Quintanilla fue un error que Luis se exiliara en Estados Unidos⁷⁴⁵; por el contrario debería haber ido a París, ciudad en la que dominaba el idioma, le gustaban sus costumbres y se encontraría rodeado y arropado por amigos españoles. Sin embargo se fue a Nueva York, dispuesto a pintar los frescos. Allí se encontraban su mujer y sus amigos los escritores americanos. Pero pronto se quedó solo en una ciudad cuyo idioma no dominaba. Enseguida se reveló que tampoco iba con él la responsabilidad del matrimonio. Y volvió a la ciudad a la que debería haber ido veinte años antes, puesto que ahora era un hombre de sesenta y cinco años, “cansado y triste”, como dirá Machado, a quien lógicamente le resultará imposible cosechar la tan deseada fama.

⁷⁴³ Carta de 31 de octubre de 1957.

⁷⁴⁴ Carta de fecha 10 de octubre de 1958.

⁷⁴⁵ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 305.

3.8.8. EL EXILIO FRANCÉS (1958-1976)

EXPOSICIÓN EN LA SALA GAVEAU

Nada más llegar Quintanilla a París escribe emocionado a su amigo Araquistáin⁷⁴⁶, para informarle de que ya tiene casa en el n° 61 de la Avenida Franklin D. Roosevelt, está encantado de poder tener una casa-estudio -el “palomar” como él la denomina- tan céntrica y con tan buena luz. Calviño, a quien en las cartas de esta época califica como “Capataz” ha sido el encargado de ayudarle en la búsqueda de vivienda, por la que paga la cantidad mensual de 10.000 francos.

Durante los primeros tiempos de su llegada a París, Calviño fue su gran compañía y sostén. Poco tiempo después de su llegada le escribe a Araquistáin y se dirige a él como “el más viejo y perdurable amigo que me queda hasta la eternidad⁷⁴⁷”. Esta carta posee un divertido autorretrato en el que Quintanilla se muestra de perfil para que su amigo pueda comprobar que posee un audífono, a su lado a mano anota “le mando un dibujo de perfil con una novedad para Ud. desconocida, el hearing aids americano que uso”

A comienzos del año 59 se encuentran en París Araquistáin y Quintanilla, acontecimiento que llena de alegría y esperanza al pintor. Después reanudan su epistolario anunciándole su idea de exponer en la Sala Gaveau⁷⁴⁸. Quintanilla se presentó en la sala de exposiciones con una carta de Pau Casals proponiendo exponer el retrato que hizo del violoncelista, acompañado de otras treinta y ocho obras más. Pocos días después⁷⁴⁹ le comunica que ya está ultimada la operación con Gaveau. Araquistáin no conoce la sala y en la misiva Luis le explica las características de la misma. Se encuentra muy eufórico: “La campanada puede ser solemne, y si los resultados son negativos que el Sena transporte hacia el mar mi cadáver⁷⁵⁰”.

La exposición se inauguró el 7 de abril de 1959 y permaneció abierta hasta el 25 del mismo mes. Las obras se agrupaban en dos grandes apartados, bajo los siguientes epígrafes: Pinturas de América (de las que se exponían un total de 30) y Pinturas de Francia (de las

⁷⁴⁶ La fecha de la carta es 29 de octubre de 1958.

⁷⁴⁷ Carta de fecha 8 de noviembre de 1958.

⁷⁴⁸ En carta de 25 de febrero de 1959

⁷⁴⁹ Carta de 6 de marzo de 1959

⁷⁵⁰ Este comentario va acompañado de un divertido dibujo a pluma que representa a Quintanilla flotando muerto en el seno de un río.

que se mostraban nueve)⁷⁵¹. Al margen de estos dos apartados se exponían dos retratos: el de Pau Casals y el de Mopsy Calviño⁷⁵².

La exposición a juicio de Quintanilla fue bastante exitosa; recibió buena crítica y le compraron tres cuadros, y uno más don Eduardo Santos, al que se vio obligado a hacerle una rebaja. El resultado económico fue de 1.000 francos después de pagar todos los gastos. Además de esto la exposición le proporcionó un encargo y sobre todo esperanza. Por mediación de Calviño conoció a Alfred Mulvidson, quien estaba pensando comprar un importante número de obras del pintor con la intención de exponerlas y venderlas en Ginebra. Quintanilla le había propuesto venderle quince cuadros por un millón y medio de francos. Como Mulvidson va a ir a Ginebra a conocer a Araquistáin, le pide el pintor que interceda ante el posible comprador para que la transacción pueda llevarse a efecto⁷⁵³.

Finaliza la misiva con el siguiente comentario: “Yo pienso ir hacia el quince de este mes a Holanda, para conocer los magníficos museos y pintar una composición retratando a dos niños nietos de un millonario americano que quizá me pague mil quinientos dólares por el cuadro⁷⁵⁴”.

Efectivamente veinte días más tarde escribe de nuevo a Araquistáin desde Wassenaar (Holanda). Es una entrañable carta en la que le habla de sus visitas a los museos y le envía dos dibujos: el de la casa de Rembrandt y un pequeño boceto de una obra de Van Ostaden.

Pero en junio la situación cambia. Quintanilla pasa por un mal momento. Ha tenido una fuerte discusión con su “Capataz” -Calviño- y se lo cuenta a Araquistáin, solicitando su mediación. Se conserva la carta de 19 de junio escrita por Quintanilla, y la respuesta de Araquistáin de 24 de junio. El problema que se plantea es el siguiente. Calviño dice que para la exposición del 57 en la Galería Marcel Coard adelantó una suma de 1.000 dólares, que esperaba recuperar, y que a cambio Quintanilla le había entregado dos cuadros: el de una portorriqueña y el de su nieta Mopsy, pero que él no está dispuesto a pagar cuadros a ese precio. Asimismo insiste en que tuvo que adelantar dinero para el alquiler del *palomar* de Luis. Quintanilla niega que esto sea así y además reconoce que Calviño le había perdonado ya la deuda del 57. Al no ponerse de acuerdo, los dos amigos deciden buscar un árbitro capaz de dirimir la situación,

⁷⁵¹ Los paisajes franceses suponen una parte interesantísima de su obra. Son paisajes de Port Royal, la Vallée de Chevreuse y del Sena; todos ellos están impregnados de un fuerte sentimiento pero matizado por una carga intelectual.

⁷⁵² Mopsy Calviño es la nieta de su amigo Calviño. Este retrato fue una de las causas de una encontrada discusión entre los dos amigos.

⁷⁵³ En carta de fecha 1 de mayo de 1959

⁷⁵⁴ Se trata del *retrato de Kaarina Ann y de Karl R Zimmer III*, interesante retrato en el que aparecen los dos niños sentados con unos tulipanes entre sus manos

para lo cual ambos eligen a Araquistáin. Pero toda esta situación descorazona a Quintanilla, quien al final de la cartas escribe: “En fin, mi querido Araquistáin, perdone le cuente y le mezcle en tan enojoso asunto. Ha sido otro golpe que aumenta mi desesperación. Estoy desmoralizado viendo que con mi trabajo pictórico no consigo ningún resultado (...) El resultado será volver de donde vine mucho más desanimado que cuando llegué”.

Araquistáin comprende la preocupación de su amigo y nada más recibir la carta le contesta tratando de mediar, pero con una enorme carga de humor y de cariño. Transcribimos a continuación la carta casi entera, precisamente por ese peculiar carácter que posee y por ser la última del epistolario, por la muerte de Araquistáin. Desgraciadamente no sabemos cómo terminó el asunto, pues no existen referencias en carta a otros amigos.

“Mi querido Quintanilla: Recibí su carta-expediente del 19 de junio, día en que yo cumplía mis primeras 73 primaveras, junto con la copia de su otra carta-expediente a Calviño. Mi primera impresión fue de asombro de que dos viejos y cordiales amigos se anden peleando por unos ochavos como dos viejos judiazos indecentes y que Calviño, supongo que por pasión de litigante, no por otra cosa y seguramente sin saberlo doña Fina, haya pensado en el desnaturalizado arbitramento de sacar a la venta pública nada menos que la efigie de su nietecita, disimulando así astutamente que el original tiene sorbido el seso de los dos abuelitos y que antes daría un Potosí cada uno que soltar esa obra maestra pictórica.

Por otra parte, ¿qué necesidad tienen ustedes de un juez de divorcios en este pleito? Si hay cartas que cantan en el asunto, con leerlas y ver quién es el equivocado, cuestión terminada. Y, si a pesar de todo se obstinan en que ha de haber un árbitro, por qué he de serlo yo que soy el menos imparcial de los hombres, sin hablar de mis muchas ocupaciones y de que ustedes dos querrán, como buenos litigantes, que yo les escriba un laudo gratuito de más de cien pliegos de papel barba, como un Fidel Castro cualquiera. Pero si a pesar de todos los pesares ustedes se emperran en que yo sea el árbitro, me resignaré a ello si ustedes dos aceptan las siguientes condiciones: en el caso de que no tenga razón Quintanilla será condenado a no pintar más en su vida, para que no vuelva a incordiar con nuevas exposiciones a sus amigos; y si no tuviera razón Calviño, será condenado, como acción de desagravio, a editar un libro donde se reproduzcan en colores las pinturas del dicho Quintanilla, con un texto bien remunerado que escribirá Jean Cassou, libro en 4° mayor que se editará en una casa acreditada como la de Skira u otra semejante y que el pintor y el autor dedicarán a José Calviño como uno de los más ilustres protectores del arte en nuestro tiempo. Si están ustedes de acuerdo como espero, con estas condiciones, mándenme sus cartas y demás papeles y empezaré a estudiar salomónicamente el asunto”.

No existen más cartas después de ésta. Es de suponer que los dos amigos litigantes al recibir la carta se dieran cuenta de su equivocación y decidieran abandonar el “juicio”. Lo cierto es que ese año muere Araquistáin, lo que tuvo que ser un durísimo golpe para Quintanilla, puesto que había sido su amigo y confesor durante todos los años de exilio, como lo atestigua el ininterrumpido epistolario desarrollado a lo largo de veinte años⁷⁵⁵.

MEMORIAS Y “LOS REHENES DEL ALCÁZAR”

Acostumbrado a los reveses de la vida, remonta este profundo bache apoyándose de nuevo en la escritura. En 1960 termina sus Memorias. Recurre como siempre a los amigos para ver la posibilidad de editarlas en castellano. Para ello se dirige a su antiguo abogado defensor, Jiménez de Asúa, exiliado en Argentina⁷⁵⁶. Con la disculpa de que no se han podido ver en la corta estancia del abogado en París, Quintanilla le comenta que acaba de terminar su biografía. Habla también con Gorkin⁷⁵⁷, quien le sugiere la idea de publicar en Buenos Aires. Por eso le ruega a Jiménez de Asúa que le sirva de intermediario con las editoriales que considere oportunas, pues de este modo la petición parecería más seria y estima que las editoriales lo tomarían más en serio.

Pero en Argentina las gestiones de Jiménez de Asúa son infructuosas. Quintanilla piensa entonces intentarlo por medio de algún amigo exiliado en México, pues es consciente de la imposibilidad de publicar estas memorias en España. “Para que juzgue usted de que manera sigue sonando mi nombre en la España franquista, le contaré que vino a ver mis pinturas al estudio el Director del Museo de Arte Moderno de Madrid⁷⁵⁸ e interesándose sinceramente por ellas escogió tres para que las compre la Dirección General de Bellas Artes con destino a su Museo, sin figurar yo como el vendedor, y va a recurrir a otro amigo pintor instalado en Madrid⁷⁵⁹ que aparezca en plan de coleccionista que desea venderlas y propone la compra. En fin esperemos que algún día termine tan abominable situación⁷⁶⁰”.

Lafuente Ferrari había escogido tres óleos⁷⁶¹, que Quintanilla haría llegar a Madrid a su sobrino Joaquín Fernández Quintanilla,

⁷⁵⁵ El epistolario se desarrolla desde 1939 hasta 1959 en el que finaliza por la muerte de Araquistáin.

⁷⁵⁶ En carta de fecha 10 de noviembre de 1960.

⁷⁵⁷ Gorkin dirige la revista “Cuadernos del Congreso para la Libertad de la Cultura”, revista en la que publica artículos Quintanilla desde 1957.

⁷⁵⁸ Se refiere a Enrique Lafuente Ferrari.

⁷⁵⁹ Este pintor es su gran amigo Gerardo de Alvear.

⁷⁶⁰ Carta de 1 de diciembre de 1960.

⁷⁶¹ Se trata del **retrato de Casals**, **Bodegón con flores** y **Bodegón con pomelos**, que se encuentran actualmente en el MNARS de Madrid.

que trabajaba en Iberia. Joaquín se los llevaría a Gerardo de Alvear para que él presentara una carta, redactada por Lafuente Ferrari, como coleccionista dispuesto a vender alguno de los cuadros de su propiedad. Por fin en carta de 26 de noviembre de 1960 Quintanilla le comunica a Alvear que ya se han llevado los cuatro cuadros⁷⁶² que pronto estarán en Madrid; le pide que se encargue de agilizar las gestiones, pues teme que Lafuente Ferrari, ocupado con otras cosas, pueda demorarlas. Como Alvear no ha visto desde hace más de veinte años la obra de Quintanilla, este no sabe qué le parecerá y le pide su juicio: “Comprenderás, querido Gerardo, que después de los años que no has visto mi pintura, el que ahora veas unas muestras no solo es para mí una gran satisfacción, sino un deseo interesado por conocer tu siempre acertado juicio, y además, inútil decirlo, sincero⁷⁶³”.

A través de este breve epistolario apreciamos el desencanto de Quintanilla: “Me dices en tu carta sientes la envidia de no estar en París; por una temporada y viendo bastantes cosas no está mal, pero alargando el tiempo resulta ya París abrumador. Para mí es un París desconocido del de mi mocedad y primera guerra. Hay actualmente algo de hostilidad, de ofuscada lucha por la vida, deseo de medro rápido y, en el fondo, falta de espiritualidad, que a veces resulta una ciudad antipática. Si además de esto añado mi soledad, que por el momento es obligada, mis horas, fuera de las del trabajo que me sustraen de todo, son muy poco agradables⁷⁶⁴”. Cada vez le pesa más el exilio: “Y luego hay otra cosa, que a mi edad pesa, la de continuar siendo siempre el extranjero, hablando otro idioma que el natal y considerando la gallina en corral ajeno. En fin, ojalá cuanto antes se arregle la situación de ahí y pueda ir a terminar mis días.”

En 1960 realiza dos series de dibujos, con la intención de que ilustrar sendos libros que jamás se llegaron a publicar. Son los dibujos de *El diablo gótico*⁷⁶⁵ e *Historia de las Catedrales*.

Desde antes de su llegada a París colabora Quintanilla con la revista francesa *Cuadernos del Congreso de la Libertad de la Cultura*, dirigida por Gorkin. Ya en 1957, después de pintar el retrato del maestro catalán, publicó *San Juan de Puerto Rico. Siete mañanas pintando a Casals*⁷⁶⁶. Al año siguiente publicó *Las artes plásticas en Norteamérica*⁷⁶⁷. Pero es a partir de 1961⁷⁶⁸ cuando su colaboración

⁷⁶² Uno de ellos, un bodegón con ostras, es un regalo que Quintanilla envía a Lafuente Ferrari por su gestión.

⁷⁶³ Carta de 26 de noviembre de 1960

⁷⁶⁴ Carta de 14 de noviembre de 1960

⁷⁶⁵ Publicó las conclusiones de su investigación para esta obra en el artículo *El diablo gótico* en “Cuadernos...” N° 77, Octubre 1963.

⁷⁶⁶ En “Cuadernos ...” n° 26, septiembre-octubre de 1957

⁷⁶⁷ En “Cuadernos...” n° 31, julio-agosto de 1958

⁷⁶⁸ Artículo *Hemingway en mi recuerdo*, “Cuadernos...” n° 554. Noviembre 1961

es más asidua, destacan sobre todo los artículos publicados en 1963⁷⁶⁹ y 1964⁷⁷⁰; realizó su último trabajo en 1965⁷⁷¹.

La deprimente situación en la que se encuentra inmerso le hizo arrojar en 1963 su manuscrito de las memorias al Sena; en cierto modo era como una especie de suicidio⁷⁷². Afortunadamente existían más copias, que posteriormente pudieron ser recuperadas, si bien Quintanilla murió pensando que solo se había podido recuperar el primero de los cinco volúmenes. Pero siguió pintando y escribiendo. De esta época aproximadamente son sus “Grotescos”, personales recreaciones de la posguerra española. Y en 1964 comienza a escribir su polémico libro *Los rehenes del Alcázar*. Así comienza el libro: “Febrero de 1964. Triste invierno de este París septentrional: frío, lluvia, oscuridad y me deprime pintar con luz artificial. Los colores se endurecen en la paleta, viendo pasar un día y otro a cada cual más gris. Una mano amiga me manda libros para entretener mi inactividad pictórica, y conociendo mis aficiones elige los de temas históricos”.⁷⁷³ Uno de los libros que en esos momentos lee es *El mito de la Cruzada de Franco*, escrito por Herbert Southworth. La génesis del texto de Quintanilla surgió de forma natural: “Le escribí el año 1964. Estaba ya tan harto o preñado de leer y oír los cantos de gloria dedicado a los rebeldes de Toledo, que si no lo escribo reviento⁷⁷⁴”. En opinión de Joaquín Fernández Quintanilla⁷⁷⁵ fue el propio Southworth quien la animó a escribir esta obra. Cuando se publique el libro en 1967 creará un revuelo increíble en la España franquista. Quintanilla envía ejemplares a sus amigos con la intención de pedir, en algunos casos, alguna reseña bibliográfica, y, en todos, la opinión personal del amigo. Su ánimo no era bueno en estos momentos “Pinto poco, y el comercio artístico entra en la rutina por haber exagerado tanto las cabriolas. Mi mayor deseo es poder volver a España y consumir mis últimos años pintándola⁷⁷⁶”.

⁷⁶⁹ Este año publica *A propósito de La Gioconda*. “Cuadernos...” n° 72 Mayo 1963; *El arte nació fuera de España*, “Cuadernos...” n° 73, Junio 1963; *Como nació el cubismo*. “Cuadernos...” n° 74. Julio 1963; *Homenaje a Delacroix*. “Cuadernos...” n° 75, agosto 1963; *Las paradojas en la apreciación del arte*. “Cuadernos...” n° 76. Septiembre 1963; *El diablo gótico* “Cuadernos...” n° 77. Octubre 1963

⁷⁷⁰ Durante este año publica los siguientes artículos: *El arte y la historia de los naipes*. “Cuadernos...” n° 80; *El sentido crítico en el arte*. “Cuadernos...” n° 86, julio 1964; *Napoleón y la guerra de España* “Cuadernos...” n° 91. diciembre 1964

⁷⁷¹ Este año solo publicó *De la pintura como escuela y como mercado* en “Cuadernos...” n° 96, mayo 1965

⁷⁷² Esta fecha la da Etelvino González López en su estudio sobre Quintanilla en la edición facsímil de *La cárcel por dentro*.

⁷⁷³ QUINTANILLA ISASI, J.: *Los rehenes del Alcázar*. Edit. Ruedo Ibérico. París 1967, p. 1

⁷⁷⁴ Tal y como le dice a Jiménez de Asúa en carta de fecha 7 de agosto de 1967.

⁷⁷⁵ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p.52

⁷⁷⁶ Carta a Jiménez de Asúa de fecha 29 de noviembre de 1967

Una de las primeras personas a las que le envía el libro es a su gran amigo, en padre Onaindía, quien le contesta rápidamente, comentándole lo que más le ha gustado así como las dudas. Pocos días después será Jean Cassou, quien le envíe una carta manuscrita en la que leemos: “Querido Quintanilla, me llevé aquí a esta casa de campo que tenemos en Languedoc su libro, tan necesario sobre aquel Alcázar de dudosa fama. V. más que nadie, V. mi querido amigo que tan valerosamente vivió los hechos, podía restablecer la verdad en su significación y en su integridad⁷⁷⁷”.

El propio Cassou se preocupa de enviar el libro a “Les Editions de Minuit”, para ver si les interesa publicarlo en francés. Cassou le envía a Quintanilla la negativa de la editorial con una nota manuscrita en la que le dice que no se preocupe, pues su libro es magnífico⁷⁷⁸ y que seguirá haciendo intentos con otras editoriales. Esta ayuda fue infructuosa.

De ese mismo mes es la carta de D. Manuel de Irujo⁷⁷⁹, que le escribe desde Londres. Es una curiosa carta de cinco apretados folios a máquina, en la que disecciona el libro prácticamente página por página diciéndole todo lo que no le gusta del mismo. No obstante la idea general es muy buena, como apreciamos a través de los comentarios al comienzo y final de la carta: “He leído su libro. Me ha gustado mucho. Ha hecho usted buen servicio a la historia y a la República, que a mí me interesa no sin esfuerzo. Enhorabuena al autor y al editor”. Y finaliza diciendo: “El estilo es el hombre. El texto está escrito con la misma galanura en el decir que caracteriza a su léxico. Muchas veces duda uno si lee u oye a usted decir lo que aparece escrito. Este constituye un gran éxito.⁷⁸⁰”

A esta carta de Manuel de Irujo, contesta Quintanilla con otra⁷⁸¹, también de cinco folios, en la que va contrarreplicando a las pegadas que Irujo le planteó en su misiva. Manuel de Irujo, recoge el comentario que aparece en “Le Socialiste⁷⁸²” sobre *Los rehenes del Alcázar*.⁷⁸³

Existen dos interesantes cartas⁷⁸⁴, de la Editorial Ruedo Ibérico, firmadas por José Martínez, que recogen la polémica que en España había levantado la publicación. El encargado de enviar los

⁷⁷⁷ En carta de fecha 28 de agosto (de 1967)

⁷⁷⁸ Sobre la carta de la editorial, de 23 de enero de 1968, anota Cassou su comentario.

⁷⁷⁹ Manuel de Irujo, gran amigo de Quintanilla, republicano y exiliado como él, será junto al Padre Onaindía, uno de los pilares que sostendrán al deteriorado Quintanilla.

⁷⁸⁰ Carta de fecha 29 de agosto de 1967.

⁷⁸¹ Tengo en mi poder una fotocopia de la carta, pero no aparece en ella la fecha. Seguramente la escribiría Quintanilla los primeros días de Septiembre.

⁷⁸² Artículo firmado por A.J., publicado el 9 de noviembre de 1967

⁷⁸³ Conservo manuscrita la referencia de Manuel de Irujo, a través de unas fotocopias aportadas por Ignacio Azaola, cuya colaboración en mi investigación deseo agradecer.

⁷⁸⁴ Las cartas son de 21 y de 27 de febrero de 1968

recortes de la prensa española a Ruedo Ibérico es Southworth. A la editorial la polémica le interesa, por cuanto supone que esto aumentará la venta del libro. Esperan poder hacer más ediciones. Así leemos en la segunda carta: “Desde luego ya sabíamos que su libro era positivo. Y quizá alcancemos a hacer otra edición en el exilio en espera de una de bolsillo en España”. Ninguna de estas dos buenas intenciones se llevó a término.

A propósito de la polémica suscitada en España, existe un interesante epistolario mantenido entre Ricardo de la Cierva y Quintanilla que así lo atestigua, así como los diferentes artículos aparecidos en la prensa⁷⁸⁵. En el epistolario mantenido por Quintanilla con de la Cierva hay una carta en la que encontramos un divertido dibujo en el que el pintor se autorretrata con las manos juntas, tras él en una especie de nube aparece el Alcázar de Toledo bajo el que leemos “God bless the Alcázar”. Bajo el dibujo anota a mano: “Mi autorretrato a los noventa años. Puede reproducirle Aznar con otra carta de Mathews.”⁷⁸⁶

En una carta de 11 de marzo de 1968 es el propio Quintanilla quien escribe a su amigo Jiménez de Asúa, haciéndole un breve resumen de todo el revuelo que la publicación del libro ha producido en España. En ella leemos cuál fue el desencadenante de la polémica: “No me esperaba la ruidosa polvareda que mi libro ha suscitado en la prensa de Madrid. Les creía yo a esos chicos de los periódicos más inteligentes y que le ahogarían con el silencio, dejando a la policía el recogerle, según las órdenes superiores. Pero quiá... A mediados de enero el centinela toledano del “ABC”⁷⁸⁷ descubrió la crítica que apareció en “La Depeche du midi”⁷⁸⁸ y por ella sin leer el libro, se lanzó a atacarle escandalizado.....”. A tanto llega la polémica que Ricardo de la Cierva acaba publicando en “El español” las cartas a las que antes nos hemos referido, incluido el dibujo de Luis Quintanilla⁷⁸⁹. Poco después en el periódico “El Alcázar” se publica un artículo en el que se justifica la realidad del hecho gracias a la aparición del telefonista⁷⁹⁰. A este artículo responderá Quintanilla con otro titulado *La manera de seguir escribiendo la Historia en la España franquista*⁷⁹¹, que supondrá aparentemente el final de la polémica.

⁷⁸⁵ El trabajo más riguroso es: GONZÁLEZ LÓPEZ, Etelvino: *Luis Quintanilla Isasi frente al Alcázar*. En “Setenta años después. El exilio republicano en Cantabria. Actas del Congreso Plural: Setenta años después”, UNED Cantabria, Santander, 2001, pp. 37-50.

⁷⁸⁶ Carta de Quintanilla a Ricardo de la Cierva de 4 de Febrero de 1968

⁷⁸⁷ Se refiere al artículo MORENO NIETO, Luis: *Otro intento de falsear la epopeya del Alcázar toledano*. En “ABC” 21 de enero de 1968.

⁷⁸⁸ Publicada el 9 de enero de 1968.

⁷⁸⁹ “El Español” de 27 de enero de 1968

⁷⁹⁰ BUGUELLA, J.M.: *El telefonista del Alcázar*. “El Alcázar” 28-2-1968.

⁷⁹¹ Aparecido en “Le Socialiste”, 28 de marzo de 1968

LA DÉCADA DE LOS SETENTA.

Con la controversia suscitada por la publicación de *Los rehenes del Alcázar*, y el deseo, cada vez mayor, de que se produzca la ansiada muerte de Franco, que le permitía volver a su patria, se adentra Quintanilla en la última década de su vida. Hasta su vuelta a España fueron estos sus peores años; no se encuentra bien físicamente y teme que no pueda regresar. Sus visitas se verán reducidas a las de su amigo Onaindía, quien al menos una vez a la semana le visita y sale a cenar con él, a Manuel de Irujo, que en los últimos años de su estancia a París visita con Onaindía a Luis. Vuelve de nuevo a encontrarse con Jacqueline Desirat. Ella vive ahora en París⁷⁹². Se ven con frecuencia y ella se preocupa de llamarle todos los días por teléfono. Estas conversaciones fueron de gran importancia para Luis, puesto que le traían el recuerdo de una época en la que había sido joven, famoso y querido.

Son muy importantes para él las visitas que recibe desde España, sobre todo de Joaquín F. Quintanilla, Jesús Prados, Juan José Cobo-Arrarte, o Ignacio Azaola. Nos resulta menos dificultoso reconstruir estos años gracias al epistolario mantenido con Azaola, por el que comprobamos cómo Azaola se preocupa no solo de visitarle y enviarle algún artículo o libro que pueda ser del interés del pintor, sino que también se convierte en su verdadero mecenas desde Bilbao, le compra algunos cuadros para su colección personal y otros para vender entre sus familiares y amigos. Asimismo cada vez que algún familiar o amigo viaja a París no duda en enviarle al estudio de Quintanilla, con la intención de ver cómo se encuentra y comprarle alguna obra si pueden.

Existe una curiosa carta de finales de los años sesenta⁷⁹³, a través de la que conocemos un pequeño secreto de Quintanilla. Ignacio Azaola ha visitado al pintor durante el mes de octubre y se ha llevado para España unos lienzos suyos. Pero a través de una carta de 29 de octubre de 1969 Quintanilla descubre que los lienzos se han quedado en casa de Alberto Onaindía, de donde serán remitidos a Bilbao. “Seguramente fue por indicación de mi gran Cura -con mayúscula- debido, y guárdeme el secreto, a que él quería retocarlos para perfeccionarlos según su costumbre, y así mejora mis pinturas. No lo duden, es un artista en todos los sentidos a quien yo quiero mucho y noto su ausencia. Sus autorretratos, firmados por mí, igual que otras cosas, son obra suya. Pero esto les ruego a Uds. que no lo divulguen y quede lo dicho entre las paredes de mi palomar: trucos de pintores”.

⁷⁹² A través de una tarjeta sin fecha enviada a Manuel Irujo que se conserva en el archivo personal del político vasco, sabemos que Jacqueline era Secrétaire General du Comité de la Jeneuse Scolaire de France, d’Afrique et Madagascar.

⁷⁹³ Fechada el 6 de noviembre de 1969

Durante todo el año 1970 la correspondencia Quintanilla-Azaola se reduce prácticamente a lo mismo: Ignacio se encarga de venderle algunos lienzos a 2.500 francos cada uno. Quintanilla le regala una cabeza de mujer en entonación azul, como agradecimiento a su ayuda y le propone que le organice una exposición en Bilbao. La exposición intentó organizarse en un primer momento en la Sala Mikeldi; y después en la Sala de Exposiciones Decar, junto al Hotel Carlton de Bilbao, pero ninguna de estas ideas llegó a materializarse. Quintanilla mientras tanto sigue pintando, y haciéndole más de un retrato a Onaindía, pues estima que es un magnífico modelo⁷⁹⁴.

A finales de 1970 Quintanilla empieza a tener problemas físicos. Se encuentra enfermo. Posee “diverticulosis”, lo que le ocasiona, con frecuencia, fuertes colitis. Este problema le obligó a permanecer en un hospital por espacio de casi un mes. “Esta mañana leí su afectuosa carta, y, como Vd. verá, le contesto enseguida por disponer de tiempo: pinto por las mañanas y por las tardes escribo y leo. Efectivamente, mis intestinos me obligaron a pasar más de 20 días en el hospital. Mi cura y Don Manuel Irujo me llevaron a él, continuando sus múltiples atenciones igual que dos buenos hermanos. Al regresar a mi palomar me creía curado, pero desgraciadamente el colon ascendente ha vuelto a su fantasía en forma de colitis: resignación y paciencia⁷⁹⁵”. En esta misma carta comenta que posee una discípula, una joven de buena familia, culta y con preparación universitaria. Quintanilla se siente contento con su alumna, pues le hace compañía y además se encarga de hacerle algún trabajo práctico.

Medio año más tarde, en otra carta dirigida a Ignacio Azaola le comenta orgulloso que Onaindía introduce en sus memorias un capítulo sobre él⁷⁹⁶; esta muestra de afecto llena de alegría a Quintanilla. También agradece a Ignacio el haberle enviado una fotocopia de la reseña que Gaya Nuño hace en un libro suyo sobre el pintor⁷⁹⁷. Como es muy breve esta reseña Quintanilla le manda a Ignacio unas páginas mecanografiadas en las que hace su propia presentación de vida y obra, con la intención de que al recibirla lo haga llegar al propio Gaya Nuño; asimismo le envía la dirección y teléfono de Joaquín Fernández Quintanilla, poseedor de un importante número de cuadros de Luis, por si Gaya Nuño desea ver la obra del pintor al natural.

Al finalizar el año 71 Quintanilla escribe una nueva carta a Ignacio Azaola; en esos momentos el pintor se siente totalmente solo y usa a Ignacio para comunicarle sus emociones al haber

⁷⁹⁴ Lo comenta Quintanilla en carta dirigida a Azaola de 11 de abril de 1970.

⁷⁹⁵ Carta dirigida a Ignacio Azaola de 10 de diciembre de 1970.

⁷⁹⁶ Se trata del capítulo “El confesor confesado”.

⁷⁹⁷ GAYA NUÑO, J.A.: *Historia de la pintura española del siglo XX*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid 1970.

contemplado la exposición de Van Gogh. No sale prácticamente de su ático. “De mi ninguna novedad puedo decir: prolongo la rutina casi encerrado en mi palomar; rutina de pintura y de lectura. Tampoco el tiempo parisino invita a salir; los días grises, muy grises se suceden sin interrupción, pésimos compañeros de un pintor. Hoy vino la nieve para cambiar algo el paisaje jardinero y ensuciar a la ciudad; otro motivo de quedarme en casa y de leer aún más (...) Como debido a la ausencia de mis reducidas amistades estoy solo, a alguno debía contar mis reflexiones y le ha tocado a Ud. leerlas⁷⁹⁸”.

En 1972 participa Quintanilla en la exposición colectiva de obra gráfica “Goya y Picasso en el grabado español”, que recorrió la principales ciudades del Japón. Al año siguiente -1973- expone en “Maestros del grabado contemporáneo”, en Fuensalida (Toledo). Ese mismo año escribe a I. Azaola ilusionado porque su sobrino Joaquín le está tratando de organizar una exposición en Madrid. En esa misma carta le comenta que sobrevive gracias a algún coleccionista americano, que cuando viene a París le compra una o dos obras; en esa ocasión ha sido uno de los jefes de venta de la Estándar oil Co. Con la compra de los americanos y alguna venta más consigue sobrevivir, ya que los gastos de su modesta vida son escasos.

En 1974, también por mediación de Ignacio Azaola, le visita Manuel Docal, director de la Galería Docal de Santander, con la intención de comprarle 20 óleos para montar una exposición en la ciudad natal del pintor. Esta transacción jamás llegó a término. Pero la operación que sí tuvo éxito y que le permitió una cierta comodidad económica fue la llevada a cabo con Antonio Creixell, quien le compró un total de 40 lienzos. En julio le comunica a Azaola que la deseada exposición en el MEAC de Madrid ha quedado por el momento aplazada, “Pero la Señora⁷⁹⁹ del museo encargada de las exposiciones, no la abandona⁸⁰⁰”.

Cada año que pasa Quintanilla se encuentra peor, su deterioro físico es notable. Azaola le dice que estaría gustoso de comprarle un autorretrato y le pide que se anime a pintarlo. Pero Quintanilla se niega. No puede y así se lo comunica: “De repente se apoderaron de mi los pesos de los años, aumenta la sordera, la pérdida de energía y, lo peor, la vista; veo muy mal y los colirios recetados por mi oculista no sirven de nada.⁸⁰¹”.

Por fin en noviembre de 1975 se produce algo altamente ansiado por Luis Quintanilla: la muerte de Franco. La idea de quién de los dos sobreviviría al otro llegó a obsesionarle con el paso del tiempo. Por fin podría volver a morir a su patria.

⁷⁹⁸ Carta de 30 de diciembre de 1971.

⁷⁹⁹ Sin lugar a dudas se está refiriendo a María José Salazar.

⁸⁰⁰ Carta de 1 de julio de 1974.

⁸⁰¹ Carta de 16 de junio de 1975.

3.8.9. 1976. LA VUELTA DEL LARGO EXILIO

En noviembre de 1976, gracias a la ayuda de su sobrino Joaquín, consigue volver a España. Su antiguo correligionario, Esteban de la Mora, le encontró un apartamento en su mismo bloque de viviendas, en la calle de Quintana. “Rindió viaje como los elefantes, cuando sienten llegada su hora y se dirigen hacia el cementerio de la especie⁸⁰².”

Durante los dos escasos años que transcurrieron hasta su muerte, se dedicó a recorrer los lugares de su juventud, a hablar con los pocos amigos que le quedaban y a tomar algún apunte, para luego en la calma de su estudio trabajarlo cada vez con más dificultad. En una carta escrita por Joaquín a Jane, la esposa de Luis, a la muerte de éste, conocemos cual fue su acontecer diario:

“Recorrimos juntos las tabernas del viejo Madrid, visitamos Toledo y Segovia, tan llenos de recuerdos para él, pasó unos días en el campo con nosotros, en nuestro molino, vio como restauraban su fresco del hall del Mueso de Arte Moderno, se reunió de nuevo con sus viejos amigos, Lafuente Ferrari, Laura de los Ríos, Marita Salvador, Jesús Prados Arrarte... Tuvo la oportunidad de asistir a la exposición póstuma de su gran amigo santanderino Gerardo de Alvear. Hicimos, en fin, el recorrido sentimental por los lugares donde se desarrolló su juventud, el “Buffet Italiano”, el Palacio de Liria, su estudio de las Vistillas... Revivió, en suma, en la pequeña medida de lo posible, lo poco que aún quedaba en su mundo anterior a la guerra. Por su carácter, como bien sabes, no era dado a añorar las nieves de antaño. Prefería vivir el presente y disfrutar de los días que le quedaban⁸⁰³.”

Comprobamos que esto es así pues en una carta, la última dirigida a Ignacio Azaola, a pesar de su mal estado general, prepara con ilusión su exposición antológica en el Museo de Arte Moderno de Madrid. “No puedo escribir; el reumatismo gotoso me lo impide produciéndome un impertinente dolor en las manos. Así le agradeceré se lo diga a mi Cura, y no crea que le olvido, hay personas que son inolvidables. Que el 1978 nos sea a todos muy próspero y feliz. Yo empezaré a preparar mi exposición antológica el mes próximo. Tengo la gran suerte de que me ayude mi sobrino Joaquín⁸⁰⁴”. Por desgracia, a pesar de sus buenos deseos, no llegó a ver la inauguración de ninguna de las dos exposiciones que se le tributan, tanto en su ciudad natal como en Madrid.

⁸⁰² FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 1

⁸⁰³ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. manuscrito, p. 318.

⁸⁰⁴ Carta de fecha 28 de diciembre de 1977.

Aproximadamente un año antes de su muerte el nombre de Quintanilla aparecía en la prensa. En esta ocasión era una carta suya, en la que protestaba porque al aparecer la cabeza de Pablo Iglesias, esculpida por Emiliano Barral, atribuían la realización de todo el monumento al escultor. Desmentía así Quintanilla este engaño⁸⁰⁵.

A las seis de la tarde del dieciséis de octubre de 1978 moría en Madrid Luis Quintanilla⁸⁰⁶. Se encontraban esos momentos a su lado: su sobrino Joaquín, la hija de este, Paloma, el doctor Peral y Esteban de la Mora. Según María José Salazar⁸⁰⁷ Quintanilla había hecho suyos los versos que el poeta Antonio Machado le dedicara en Segovia hacia 1932 y cuyo original manuscrito se destruyó en el bombardeo que sufrió su estudio en la Guerra Civil.

*Sabe esperar,
 aguarda que la marea fluya
 a tu barco en la costa,
 sin que el partir te inquiete.
 todo el que aguarda sabe
 que la victoria es suya,
 porque la vida es larga
 y el arte es un juguete.
 Mas si la vida es corta
 y no llega la mar a tu galera,
 aguarda sin partir
 y siempre espera,
 que el arte es largo
 y lo demás no importa.*

3.8.10. EXPOSICIONES PÓSTUMAS Y DESCUBRIMIENTO DE LOS FRESCOS DE NUEVA YORK

1978.- Desgraciadamente no pudo contemplar Quintanilla las dos exposiciones antológicas que suponían el reconocimiento a su

⁸⁰⁵ La carta de Luis Quintanilla fue publicada en el diario “El País” el 29 de noviembre de 1977; era la réplica al artículo *La “cabeza” de Pablo Iglesias, enterrada en un lugar desconocido de Madrid*, aparecida en “El País” el 24 de noviembre de 1977. Asimismo la revista “Triunfo” de 10 de diciembre de 1977 publicaba una carta réplica de Quintanilla al artículo de José Miguel Narros, *La cabeza de Pablo Iglesias que esculpió Barral, sana y salva*. La mencionada carta de Quintanilla fue de nuevo replicada por Narros en el n° 778 de la revista “Triunfo” de 24 de diciembre de 1977.

⁸⁰⁶ Su muerte pasó bastante desapercibida en la prensa. Encontramos dos sencillas reseñas: SIN FIRMAR: *Falleció el pintor Luis Quintanilla*. “La Gaceta del Norte” 19-10-1978; SIN FIRMAR: *Ha muerto el pintor montañés Luis Quintanilla Isasi*. Santander, 19-10-1978.

⁸⁰⁷ SALAZAR, M^a José: *Catálogo Luis Quintanilla*. Exposición en el Ministerio de Cultura. 1979

trabajo, a pesar de que casi toda su obra mural había sido destruida, así como sus cuadros anteriores al exilio, al destruir una bomba su estudio en la calle Fernando El Católico de Madrid.

Las dos exposiciones poseen buenos catálogos; en ambos el estudio y texto se debe a M^a José Salazar. La exposición en el Museo de Bellas Artes de Santander se llevó a cabo del 3 al 20 de noviembre de 1978; en ella se mostraban 25 óleos y 75 obras gráficas (dibujos y grabados)⁸⁰⁸. Coincidiendo con esta exposición, Joaquín Fernández Quintanilla, siguiendo la voluntad del desaparecido pintor, donaba al Museo de Bellas Artes de Santander un total de doce obras de Quintanilla, pintor del que no poseía representación.

1979.- La exposición organizada por el Ministerio de Cultura y la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, se desarrolló entre febrero y marzo de 1979. Esta exposición iba acompañada de un bello catálogo, en el que se recoge el estudio de la vida y obra del artista; posee asimismo una buena documentación gráfica sobre la obra expuesta, un total de noventa pinturas al óleo, obra gráfica y dibujos⁸⁰⁹.

1987.- Participa en la exposición: “Die Axt hat geblüht...” Europäische Konflikte del 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde”, llevada a cabo en Dusseldorf del 11 de octubre al 6 de diciembre de 1987. Se mostraban entonces algunos de sus dibujos de la Guerra Civil.

1990.- El nombre de Luis Quintanilla volvía a aparecer en la prensa. Esta vez era una auténtica sorpresa, a la vez que grata noticia. *The New York Times* publicaba la aparición de los frescos de la Guerra Civil, que se encontraban en el pasillo de un cine “porno-gay” de Nueva York⁸¹⁰. A partir de esta noticia surgieron diferentes referencias en la prensa española⁸¹¹. El descubrimiento se había debido al profesor Jerald Green, quien desde hace años investigaba la figura del pintor. A pesar de que se realizaron diferentes gestiones

⁸⁰⁸ En la prensa encontramos dos reseñas: SIN FIRMAR: *Quintanilla en el Museo Municipal*. “El Diario Montañés”, 2-11-1977 y ESPADERO: *Luis Quintanilla, un gran pintor santanderino, ignorado en su ciudad natal*. “Alerta”, 11-11-1978

⁸⁰⁹ En esta ocasión encontramos alguna referencia más en la prensa. Mencionaremos: SIN FIRMAR: *Exposición antológica del pintor Luis Quintanilla*. “ABC” 17-2-1979; CAMPOY, A.M.: *Crítica de exposiciones*. En “ABC”, 20-febrero- 1979; GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel: *Luis Quintanilla*. En “El País” 15 de marzo de 1979 ROMERO VERDU, Eduardo: *La última exposición de Luis Quintanilla*. En “El Socialista”, 8-4-1979

⁸¹⁰ GRAY, Christopher: *The “Lost” Frescoes Of an Artist-Soldier*. “New York Times”. 4-11-1990

⁸¹¹ GIL ORRIOS, Ángel: *Los frescos de Quintanilla sobre la Guerra Civil aparecen en un cine “porno” de Nueva York*. En “El País”, 8 de noviembre de 1990. SIN FIRMAR: *Localizados cinco frescos del cántabro Quintanilla en un cine porno de Nueva York*. En “Diario Montañés”, 9-11-1990. HERREROS, J.J.: *Aparecen en un cine “porno” neoyorquino cinco frescos del pintor republicano cántabro Quintanilla*. En el diario “Alerta”, 9-11-1990

para intentar recuperarlos⁸¹², la vuelta de los frescos al país al que representan y pertenecen fue imposible. A partir de este descubrimiento el nombre de Quintanilla ha aparecido más veces en la prensa⁸¹³.

1991.- Una breve nota en el periódico nos hizo concebir esperanzas⁸¹⁴, en ella se decía que el dueño del local donde se encontraban los frescos los había quitado de allí y pretendía vendérselos al gobierno español. La realidad fue diferente. El precio que pedía por las pinturas murales, que se encontraban muy deterioradas, era realmente desmesurado. De nuevo volvieron a desaparecer con Souto, su propietario, al no llegarse a un acuerdo con el dinero.

Un mes aproximadamente después de ser descubiertos los frescos de Nueva York, Paul el hijo de Quintanilla donaba un importante número de cuadros de Quintanilla al Museo de Bellas Artes de Santander⁸¹⁵.

1991.- El ocho de agosto se inauguraba en Cabezón de la Sal una exposición de pinturas de Luis Quintanilla, dentro de la semana de Cantabria. Constituía esta la decimoctava exposición homenaje a Artistas montañeses.

1992.- Del 2 al 31 de julio de 1992, meses antes del centenario de su nacimiento, la Galería Santiago Casar le tributa una exposición, en cuyo catálogo se reproducen en color las obras expuestas, junto a una breve referencia biográfica a cargo de Salvador Carretero. Asimismo el 1 de diciembre de ese mismo año se inauguraba en el Centro Cultural Madrazo una Exposición Conmemorativa del Centenario de Luis Quintanilla.

Por fin el centenario se celebró con una nueva exposición en la Galería Santiago Casar, y con alguna breve reseña en la prensa santanderina⁸¹⁶.

⁸¹² Las acciones realizadas junto al profesor Jerald Green para que el gobierno español recuperar estas interesantes obra fueron infructuosas.

⁸¹³ LÓPEZ SOBRADO, E.: *Un hallazgo histórico en Nueva York*. En "Alerta". Santander 18-11-1990. LÓPEZ SOBRADO, E.: *Luis Quintanilla. Entre Santander y París*. En "La revista de Santander". Santander. Octubre-diciembre de 199. pp.37-43. LÓPEZ SOBRADO, E.: *Sobre la pintura mural de Luis Quintanilla*. En el Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Universidad de Valladolid. 1992. pp. 511-519. LÓPEZ SOBRADO, E.: *La labor de Quintanilla como fresquista*. En la revista "Historias de Cantabria", nº 6. Santander 1992. GREEN, Jerald: *Tesoro en un cine "porno"*. En "El País", 8 de junio de 1991

⁸¹⁴ GIL ORRIOS, Ángel: *Puestos a la venta los frescos de Quintanilla hallados en Nueva York*. En "El País" 28-6-1991

⁸¹⁵ GONZÁLEZ, Violeta: *El hijo de Luis Quintanilla dona 73 cuadros del pintor al Museo Municipal de Santander*. En "Alerta" 14 de diciembre de 1990.

⁸¹⁶ CARRIÓN BOLÍVAR, Carmen: *Luis Quintanilla: En su etapa americana*. En "El Diario Montañés". Domingo 19 de diciembre de 1993 y *La etapa americana de Luis Quintanilla*. En "Alerta", 27 de marzo de 1994

1995.- Etelvino González López se encargó de la edición facsimilar de *La cárcel por dentro*, que se completaba con el interesante estudio *Luis Quintanilla Isasi, un pintor comprometido*.

1999.- Se organiza la exposición “Evocación: Quintanilla sesenta años después”, en la Galería Carmen Carrión del 15 de abril al 8 de mayo; su catálogo reproducía una carta de Paul Quintanilla. A raíz de ella aparecieron diferentes artículos en la prensa⁸¹⁷.

Desde el 10 de noviembre hasta el 21 de diciembre en el Godwin-Ternbach Museum del Queens College de Nueva York, el profesor Jerald Green, coincidiendo con el sesenta aniversario del fin de la Guerra Civil española, organizaba la exposición *Luis Quintanilla. Drawings of the Spanish Civil War*, con un catálogo en el que junto a los textos de Jerald Green y de Charles Moleswort aparecen reproducidos un importante número de dibujos de la Guerra Civil.

2004.- Se publica el libro de memorias del artista: *Pasatiempo. La vida de un pintor*, en edición anotada de Esther López Sobrado, dentro de la Biblioteca del Exilio de Edificio Castro. La presentación del libro estuvo acompañada de sendas exposiciones de los grabados de Madrid que Paul Quintanilla donó a la Fundación Bruno Alonso. Las exposiciones fueron en Santiago de Compostela, Barcelona, Madrid y Medina de Pomar.

2005.- Con la colaboración de Paul Quintanilla, se iniciaron unas nuevas negociaciones con el propietario, que concluyeron con la compra de los frescos por parte de la Universidad de Cantabria con el patrocinio de Banco Santander. Fueron restaurados en el patio del Paraninfo de la Universidad de Cantabria y desde octubre de 2007 se exhiben allí de modo permanente⁸¹⁸.

Del 26 de mayo al 16 de junio se muestra la exposición *Luis Quintanilla (1893-1978). Estampas y dibujos en el legado de Paul Quintanilla* en la sala de exposiciones del Paraninfo de la Universidad de Cantabria. Se acompaña de un catálogo con un estudio biográfico y de las obras expuestas.

2007.- En el mes de febrero llegan los frescos, que se restauran ese verano y en octubre se muestran por primera vez al público en el Paraninfo de la Universidad de Cantabria en la calle Sevilla.

⁸¹⁷ LÁZARO, Jesús: *El retorno de Luis Quintanilla*. En “El Diario Montañés” 26 de abril de 1999. FERNÁNDEZ QUINTANILLA, Joaquín: *Luis Quintanilla, sesenta años después*. En “Alerta”, 2 de mayo de 1999. LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Luis Quintanilla en Hollywood*. En “El Diario Montañés”, 14 de mayo de 1999, y *Los frescos de Luis Quintanilla para la exposición Universal de Nueva York, sesenta años después*. En “El Diario Montañés”, 16 de mayo de 1999.

⁸¹⁸ Vid: LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Los frescos de Luis Quintanilla sobre la guerra*, Santander 2007, pp. 13-40.

Se publica el libro *Los frescos de Luis Quintanilla sobre la guerra*, editado por la Universidad de Cantabria y el Santander.

La Universidad de Cantabria publica el texto de Luis Quintanilla: *De pintura. Vidas comparadas de artistas*, en edición anotada de Esther López Sobrado.

2009.- Se publica el libro inédito de Luis Quintanilla *Los cuentos de Mariviento*, la edición corre a cargo de Esther López Sobrado y lo publica la Editorial Gran Vía de Burgos.

El 20 de noviembre se inaugura la exposición *Luis Quintanilla testigo de guerra*, en el Paraninfo de la Universidad de Cantabria, organizada por la Fundación Bruno Alonso, la Universidad de Cantabria y la Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria. Se acompañaba de un interesante catálogo.

Ediciones La Central publica *La España Negra de Franco* de Luis Quintanilla, en edición de Esther López Sobrado.

2010.- El 28 de octubre se proyecta en el Palacio de Festivales de Santander el documental *Los otros Guernicas* del director Iñaki Pinedo. Recoge la peripecia vital de Luis Quintanilla, con las vicisitudes sufridas por los frescos *Ama la paz, odia la guerra*, como eje vertebrador del documental.

En la exposición *La sombra vencida*, dedicada a Miguel Hernández en el centenario de su nacimiento, en la Biblioteca Nacional de Madrid, se mostraron tres de los frescos de la Guerra Civil -*Hambre, Dolor y Soldados*- , para contextualizar el período del escritor que se corresponde con la guerra.

IV. ESTUDIO CRONOLÓGICO



CÉSAR ABÍN

4.1.1. ETAPA DE FORMACIÓN (1907-1924)

Denominamos etapa de formación al período comprendido desde su aprendizaje en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, hasta que en 1924 se traslada a París con la intención de trabajar y conocer de cerca el arte de vanguardia.

DIBUJANTE E ILUSTRADOR

De su trabajo en la Academia de San Fernando, destacamos los dibujos, conservados por la familia, tanto los desnudos (Cat. 206, 207, 210) como el **Busto de escayola** (Cat. 209) gracias al que consiguió un primer premio; es esta una obra que demuestra el dominio plástico del joven Abín, quien, a través de un seguro y preciso trazo, construye un busto femenino de gran elegancia.

De estos primeros años data su trabajo como ilustrador del libro de Concha Espina *El amor de las estrellas (Mujeres del Quijote)*, el mismo texto que en 1930 se volverá a editar con dibujos de Santiago Ontañón. Los once dibujos de César Abín son creaciones de marcado tradicionalismo, a través de las que se evidencia la grafía de un pintor en ciernes, que se está formando. En cualquiera de estos dibujos las figuras femeninas aparecen rodeadas de una serie de objetos que permiten imaginar el mundo en el que viven. Merece destacarse el de una joven con aire oriental, que parece acariciar una planta, situada a su derecha (Cat. 11), el tocado de la mujer remite a ilustraciones de claro regusto modernista.

Es en estos momentos cuando comienza su andadura artística como caricaturista, tal y como lo atestigua la exposición de caricaturas que realiza en el verano de 1916 en su pueblo natal, Cabezón de la Sal. El éxito cosechado por estas obras entre sus conocidos le hará dirigir su camino por estos derroteros artísticos.

Si bien César Abín siempre se consideró más pintor que caricaturista, a partir de ahora, a lo largo de algunas décadas, se dedica de forma profesional a las caricaturas. En 1917 expone en el Salón Lacoste de Madrid 27 caricaturas de personajes famosos, como el duque de Osuna, el conde de Mortera, Ramón Gómez de la Serna, Valle Inclán, Romero de Torres, Penagos, o el pintor Néstor, entre otros.

Ramón Gómez de la Serna se interesó pronto por Abín, al contemplar en el Salón Lacoste la caricatura que el artista le había hecho. Gómez de la Serna sintió un sincero aprecio por Abín, tal y como evidencian estas frases en una carta, sin fecha, dirigida al

pintor: “Escríbanos de vez en cuando. No ha sido vd. uno más en nuestra reunión, ha sido una buena alma por la que hubiéramos querido hacerlo todo”. De este aprecio y reconocimiento mutuo surge la idea de ilustrar con unas caricaturas el libro *Pombo*. En uno de los dos dibujos publicados aparecen de izquierda a derecha Gustavo Maeztu, Rafael Bergamín, José Gutiérrez Solana, Gómez de la Serna, Manuel Abril, Bartolozzi, la mano de Zamora y Santiago Vinardell. En el otro aparecen Salvador Bartolozzi, Rafael Romero Calvet y el propio Abín, que, cosa nada habitual en él, se autorretrata e inmortaliza como un contertulio más.

Alguno de los contertulios de *Pombo* fueron objeto de sus caricaturas, tal es el caso de **Hoyos y Zamora** (Cat. 2), presentada en 1917 al III Salón de Humoristas de Madrid y cuyo innegable valor fue rápidamente puesto al descubierto por la crítica del momento: “Ahora vienen más caricaturas de “Hoyos y Zamora” de César Abín, que tienen el num. 1 y que son el num. 1 de la exposición⁸¹⁹”. No es de extrañar estos halagüeños comentarios, puesto que es una caricatura de extraordinaria calidad, en ella Abín muestra a la conocida pareja de homosexuales en una actitud afectada y afectuosa, que trae a la mente la descripción que de ellos hace Ramón Gómez de la Serna: Hoyos “entra como bamboleándose y como se entra a saludar en los palcos en el entreacto⁸²⁰”. Sin embargo Zamora “Entra en la Sagrada Cripta como los cortesanos por la mañana temprano en las iglesias los días de confesión y arrepentimiento, ladeado, con los hombros encogidos de timidez⁸²¹”. El trazo es seguro, propio de un artista que conoce y domina su oficio; a través de unas sencillas líneas curvas se adentra en la sicología de los retratados.

De estos momentos data la caricatura de **Rafael Cansinos Assens** (Cat. 14), en la que presenta al teorizador de las corrientes ultraísta y dadaísta, sentado sonriente ante una mesa, mientras se detiene en su lectura del Talmud; el candelabro de siete brazos con una vela encendida referencia su origen judío.

Por el tema podríamos considerar de esta época la caricatura de **Ramón Gómez de la Serna** (Cat. 80) que conserva la familia del pintor, aunque si nos atenemos al tipo de firma utilizada -en este caso sin estar inscrita en un círculo, como suele ser habitual- y la simplificación tan absoluta a la que ha sometido al personaje, nos inclinamos a considerarla de la etapa siguiente, a su vuelta de París.

Conservamos dos interesantes obras, firmadas y fechadas en 1922⁸²², están realizadas a lápiz, tinta china y acuarela sobre papel y

⁸¹⁹ Publicada en la revista “La Esfera” el 27 de enero de 1917.

⁸²⁰ GÓMEZ DE LA SERNA, R.: *Pombo*. p. 112

⁸²¹ GÓMEZ DE LA SERNA, R.: Op. Cit. pp. 106-107

⁸²² Ambas han sido expuestas en el Museo de Bellas Artes de Santander, en la exposición titulada *La pintura de Cantabria en la modernidad*. pp. 171-172

muestran a personajes cuya personalidad es desconocida. En ambas, retratos de tres cuartos, encontramos detrás del retratado un medio de transporte diferente: un coche rojo (Cat. 19) y un barco de negra chapa (Cat. 20). De planteamiento moderno, se caracterizan por la utilización de colores planos.

En 1923 realiza sus dos litografías tituladas **Los médicos de San Carlos de Madrid** (Cat. 21 y 22), hospital al que los estudiantes de Bellas Artes de Madrid acudían para aprender anatomía. Son unas divertidas caricaturas colectivas de los médicos del madrileño hospital. Algunos médicos aparecen con elementos que indican claramente su especialidad. Las obras resultan equilibradas de masas, tendiendo en ambas ocasiones a colocar, en los laterales, figuras vestidas de negro, lo que les confiere el aire de obra cerrada.

PAISAJES

Comenzó muy joven a pintar al óleo, siendo la temática paisajística su favorita. Pronto decidió dar a conocer sus creaciones; en 1915 expone en el Ateneo de Santander donde cosechó buena crítica⁸²³.

No hemos conseguido encontrar obras de esta muestra, aunque sabemos que de las 16 obras expuestas, destacaban los paisajes, y la obra titulada **Virgilio y Dante**, que era definida por el pintor como “fantasía decorativa sobre un paisaje de la Divina Comedia”. No obstante, nos atrevemos a aventurar como telas de este momento, alguna de las cuales pudo haberse expuesto en el Ateneo, los paisajes de Cabezón de la Sal titulados: **Paisaje. Casas de Cabezón de la Sal. La Losa** (Cat. 230), **Parque de la Losa** (Cat. 235), **Parque de la Losa nevado** (Cat. 232), **Casas de Hontoria. Huerta de César Villa** (Cat. 221), **Casa del parque de la Losa. Cabezón de la Sal** (Cat. 211). En toda ellas apreciamos la inquietud juvenil de plasmar el paisaje familiar al que está acostumbrado, en el que las viviendas poseen un fuerte protagonismo. Se caracterizan por un enérgico y contrastado cromatismo que trabaja los volúmenes mediante la utilización de marcadas aristas en los edificios y un fuerte choque lumínico que confiere volumetría a los edificios. Resultan estos lienzos, a pesar de la juventud de su autor, obras de gran fuerza, en las que el paisaje se construye arquitectónicamente. En íntima relación con los paisajes que acabamos de mencionar se encuentran **Llegada a Cabezón desde Torrelavega** (Cat. 238), **Carretera de Cabezón hacia Comillas** (Cat. 225) o **El Bardalón** (Cat. 223), pues aunque en estas telas las edificaciones pierden protagonismo, para convertirse en simples referencias cromáticas inmersas en el familiar paisaje, encontramos los mismos recursos plásticos y el mismo cromatismo contrastado por una luz que genera agresivas sombras.

⁸²³ S.F.: *La exposición de Abín*. “El Diario Montañés”, 16-1-1915

También en relación con estas obras se encuentran: **Paisaje. Casar de Periedo** (Cat. 220), **Recta de Casar de Periedo** (Cat. 218), **Paisaje. Cuesta de Navas. Cabezón** (Cat. 219), **Monte de Cabezón de la Sal** (Cat. 216), **Monte de la Mata** (Cat. 214); a través de la plasmación del bosque en otoño, busca el contraste cromático de las hojas con el verde del paisaje. La grafía de los árboles, cargados de expresionismo, recuerda a aquellos espectrales árboles que pintaba Agustín Riancho en sus últimos años.

Referente a sus exposiciones de paisajes sabemos que celebró al menos dos antes de trasladarse a París. De la primera, realizada en mayo de 1919 en el Ateneo de Madrid, donde la mayoría de las obras expuestas eran paisajes, el conocido crítico Francisco Alcántara afirmaba que “Este Abín es ya totalmente cántabro. El verdor de la berza siempre húmeda en los prados y en los bosques, un género de luminosidad fría, diluida en los espacios (...) constituyen la suprema dificultad del paisajista”⁸²⁴.

Posiblemente motivado por el éxito en Madrid vuelve a exponer paisajes del 7 al 21 de junio en el Ateneo de Santander. Entre los títulos que figuran en el catálogo se encuentran **Canto al viejo tronco**, **Del país de Midas**, **Opulencia** o **Arcadia Invernal**, que denotan el carácter lírico de estas obras. El catálogo incorpora parte del texto crítico de Francisco Alcántara, publicado en *El Sol* en 1919 con motivo de su exposición de paisajes en el Ateneo madrileño. La crítica sirve perfectamente, puesto que alguno de los lienzos que se cuelgan en Santander ya se había mostrado en el Ateneo madrileño. Entre las obras expuestas están **Verdes sombríos** (Cat. 229), **Claro en el bosque** (Cat. 228) o **Bosque dorado en otoño** (Cat. 224)

Conviene anotar que hacia estas mismas fechas apreciaremos en la pintura de Gerardo de Alvear una tendencia hacia el lirismo y el simbolismo, debemos considerar, por lo tanto, el viraje de cada pintor dentro de un gusto más genérico y propio de la época que les ha tocado vivir.

RETRATOS Y COMPOSICIONES CON FIGURAS

Numéricamente es el conjunto temático del que menos ejemplos ha dejado César Abín. Comentaremos en primer lugar las composiciones con figuras localizadas, puesto que aunque sabemos que realizó más obras, como las ya mencionadas **Virgilio y Dante** o **Pulgarcillo**, referenciadas en la prensa del momento, se encuentran en paradero desconocido. Conocemos exclusivamente el **retrato de Alfonso XIII** (Cat. 208), obra temprana, que se encuentra

⁸²⁴ ALCÁNTARA, Francisco: *Los paisajes de César J. Abín en el Ateneo*. Catálogos ilustrados. “EL Sol”, 16-5-1919

actualmente en la Casa de la Cultura de Cabezón de la Sal; es una obra de encargo realizada durante su estancia en la Academia de Bellas Artes de Madrid. **El criminaluco** (Cat. 15), obra de corte costumbrista, muestra a un joven pilluelo descalzo con una vara en sus manos. Se trata de un óleo en la línea de los que en esos momentos, 1918, están realizando la mayoría de los artistas que en esos momentos trabajan en Cantabria; podemos relacionarlo íntimamente con el **Niño del gallo** o el **Niño del clavel** pintados por Ricardo Bernardo en 1919. El cromatismo oscuro, a base de ocre, betunes y tierras, tiende a la monocromía.

El otro gran apartado de este momento son los retratos de familiares y amigos. Al igual que ocurría con los paisajes de sus primeros momentos, son de fuerte contraste cromático, a base de amplios planos de color, generados por efectos de luz muy marcados; con frecuencia confieren un fuerte expresionismo al retratado. Entre los retratos de estos momentos, merecen ser destacados **Julio Jenaro Abín** (Cat. 233), **Jacinto Jenaro Abín** (Cat. 234) y **D. Fernando Gutiérrez Cueto** (Cat. 1), tío de la pintora María Blanchard, que, sin lugar a dudas, es el mejor retrato de esta época. Con un aire propio de nuestros pintores más clásicos representa al capitán mercante sentado sobriamente en un sillón de mimbre de frente al espectador, al que mira con gesto adusto. No existe como apoyo elemento accesorio alguno; únicamente tras el retratado se insinúa la línea recta del rodapié. Un fuerte foco de luz que incide por la derecha genera a la izquierda una sombra muy pronunciada. El sobrio colorido y la buena caligrafía dibujística, junto a la introspección psicológica, nos sitúan ante un retrato de innegable interés, en el que se nos insinúa un pintor conocedor de algunas modernas veleidades.

4.1.2. ETAPA VANGUARDISTA EN PARÍS (1924-39)

CARICATURAS PARA PERIÓDICOS

Poco tiempo después de la llegada del pintor a París, consiguió trabajo como caricaturista en interesantes publicaciones de la capital francesa. Realizó ilustraciones con cierta asiduidad en: “L’Intransigeant”, “Des lettres”, “Des Arts”, “Cine miroir”. Conocemos más de cincuenta caricaturas, cuya casi totalidad son individuales, si bien podemos encontrar alguna doble, como es el caso de la caricatura de los actores **André Luguet et Suzy Prim** (Cat. 117).

Abín recrea el rostro y la personalidad de un importante número de hombres y mujeres del mundo del cine y del teatro, no solo francés sino internacional. De este modo encontramos tanto

rostros como el de **Gaby Morlay** (Cat. 93), **Fernandel** (Cat. 92), **Raimu** (Cat. 87), **Sacha Guitry** (Cat. 85) y un larguísimo etc., como los de **Shirley Temple** (Cat. 105) o **Clark Gable** (Cat. 106). Todas ellas tienen en común el trazo seguro que capta la personalidad del retratado; generalmente poseen en común el hecho de ser caricaturas de busto, aunque en otras ocasiones opta por representar al personaje de cuerpo entero, cuando esto ocurre el pintor muestra al personaje rodeado de una serie de objetos que ayudan a comprender algo más de sus circunstancias personales o profesionales. Tal es el caso de las caricaturas-retrato de escritores franceses, como **André Maurois** (Cat. 86), **Henry Bordeaux** (Cat. 82), **Jean Rostand** (Cat. 81) o **Abel Hermant** (Cat. 95). En las cuatro, los escritores aparecen rodeados de objetos cotidianos que permiten conocer las características peculiares de cada uno de ellos. En el caso del biólogo y escritor francés Jean Rostand, hijo del escritor Edmond Rostand, el bebé que llora dentro del bote de cristal que el investigador sostiene con su mano hace alusión a su libro “Del recién nacido al adulto”; sin embargo cuando representa a André Maurois sitúa tras él, en lo que aparenta ser una ventana, o tal vez un cuadro sobre la pared, el Parlamento de Londres; con ello quiere recordar que el escritor francés estuvo de oficial intérprete agregado a las fuerzas británicas durante la Primera Guerra Mundial, así como el haber escrito una Historia de Gran Bretaña. Mayor humor hay en la caricatura de Abel Hermant, al que representa con uniforme militar cabalgando sobre la gramática francesa, haciendo alusión a que el escritor fue uno de los principales redactores de la Gramática francesa redactada en 1932. En esta misma línea de trabajos se encuentra la de **François Mauriac** (Cat. 123), que fue premio Nobel en 1952, así como la del filósofo **Henry Bergson** (Cat. 83), que aparece sentado en un tióvivo infantil, que gira mientras él se tapa los oídos, posiblemente aludiendo a sus reflexiones sobre el tiempo y la velocidad. Goza de características comunes la caricatura del escultor español residente en París, **Mateo Hernández** (Cat. 107); aunque en esta ocasión no representa a su personaje de cuerpo, lo hace esculpiendo alguna de las obras que le inmortalizaron, como es el caso de sus esculturas de animales en obsidiana negra.

Posiblemente la caricatura más conocida y reproducida sea la de **James Joyce** (Cat.79) que se expuso en la Biblioteca Nacional en la exposición *Joyce y España*⁸²⁵ en la que Joyce aparece como un signo de interrogación. Esta caricatura había sido realizada en París en 1932 para celebrar el 50 aniversario del autor irlandés. Eugene Jolas le había encargado la caricatura mientras Abín preparaba el álbum *Leurs figures*. Jolas era el director de la revista “Transition” donde se publicó en el número 21 (marzo de 1932) bajo el epígrafe “Homenaje a James Joyce”.

⁸²⁵ GARCÍA SANTA CECILIA, Carlos: César Abín, la línea aguda. En el Catálogo “Joyce y España”. Biblioteca Nacional, Madrid, 2004. Pp. 125-129

Carlos García Santa Cecilia cita que Jolas recordaba que existió una visión de esta obra en la que Abín representaba a Joyce de un modo clásico con la pluma en la mano, rodeado de libros, pero esta visión no fue del agrado del escritor y durante quince días hizo modificaciones a los planteamientos de Abín. La idea final surgió a partir del comentario de Paul Leon que decía que Joyce al doblar una esquina parecía un signo de interrogación. La estrella en la nariz se debe a que otro amilo le llamaba payaso con la nariz azul. El bombín negro con el número 13 hace alusión al abatimiento sufrido por la muerte del padre, las telarañas y remiendos en las rodillas muestran el abandono que caracterizaba a Joyce. Fue el escritor quien pidió al pintor que en un bolso del pantalón le colocara una partitura de la canción *Let Me Like a Soldier Fall* y por último, el punto de la interrogación es una bola del mundo en la que solo aparece Irlanda y Dublín. La bola del mundo también la utiliza en la caricatura de Picasso, aunque en esta ocasión no aparece país alguno.

En enero de 1941 Abín recuperó la caricatura y la publicó en el semanario *Tajo* con algunos comentarios personales en los que recordaban que había visitado a Joyce en el aristocrático barrio de Passy, se celebraba el centenario de la muerte de Goethe y Joyce le dijo que celebraba su cincuentenario y no quería que le sacara guapo en la caricatura sino tal y como era: que se viera su ceguera, falta de dientes, piernas endebles y su desidia y abandono. La caricatura fue del gusto del escritor y de Abín. No debe extrañar puesto que este magnífico retrato evidencia no solo el parecido físico del irlandés, sino que trasluce su peculiar modo de ser. El trazo caligráfico es seguro y preciso.

CARICATURAS PARA *LEURS FIGURES*

Abordamos ahora el comentario de la obra que a nuestro juicio es la más importante de las realizadas por César Abín como caricaturista. Sus retratos de artistas, críticos y marchantes fueron reunidos en el libro “*Leurs figures*”, precedido por un comentario del crítico Maurice Raynal. Este trabajo supone un total de 55 retratos, si bien el libro original vemos que se subtitula 56 retratos. Sobre este interesantísimo trabajo dirá el mismo Raynal: “César Abín ha compuesto aquí varias pequeñas obras maestras que contarán mucho más para la historia del arte que todos los retratos pintados que uno haya podido sacar de sus modelos, que todos los retratos, digo y sin duda que todos los artículos⁸²⁶”.

En 1973 la Institución Cultural de Cantabria homenajeaba al pintor mediante la reedición de este libro, en edición numerada y limitada a 100 ejemplares, con un prólogo de Manuel Pereda de la Reguera; así mismo se nombró al pintor miembro de honor de la

⁸²⁶ RAYNAL, Maurice, en *Leurs figures*. París 1932.

Institución Cultural de Cantabria. Manuel Pereda de la Reguera deja claramente comentado en su prólogo a esta segunda edición la importancia del trabajo: “Abín vive intensamente la vida artística parisina, pues su trabajo de dibujante le lleva a visitar, a conocer y a tratar a todos los principales personajes que integran el gigantesco y turbulento mundo del arte. Ello da un valor excepcional a la obra que comentamos puesto que recoge a los más importantes personajes del mundo artístico del París de la postguerra europea del 14-18⁸²⁷”.

Los retratos podemos agruparlos en cuatro diferenciados apartados: galeristas y marchantes (10 caricaturas), críticos y escritores (10 retratos), pintores, que suponen el auténtico grueso de este libro (28 caricaturas) y por último escultores y otros artistas (7 retratos).

Entre los retratos de galeristas, resultan especialmente divertidos, por el planteamiento humorístico del pintor, los de los hermanos **Pierre y Édouard Loeb** (Cat. 68), en el que aparecen estos gemelos, con la figura de Joan Miró bajo el brazo, en alusión a haber sido ellos los que lanzaron al pintor catalán, de hecho Pierre Loeb fue el organizador de la primera muestra de Arte Surrealista y quien dio a conocer a Miró y a Wifredo Lam; **Berthe Weil** (Cat. 24) se nos antoja una madre rodeada de sus pequeños, Léger, Chagall, Braque, Derein, y el propio Picasso, cinco de los más famosos pintores que trabajaron con ella. También están **Kahnweiler** (Cat. 75), **Ambroise Vollard** (Cat. 58) o **Leonce** (Cat. 48) y **Paul Rosemberg** (Cat. 30).

Entre los críticos y escritores figura el crítico judío **Fels** (Cat. 72), que apoyó a la pintora María Blanchard, de la que era amigo, **Max Jacob** (Cat. 64) aparece con su doble afición, la pluma y los pinceles. **Maurice Raynal** (Cat. 50) es un atleta, capaz de escribir mientras realiza los más complicados ejercicios gimnásticos, al fondo, haciendo alusión a su pasión por el cubismo, apreciamos un lienzo vanguardista. El crítico griego **Zervos** (Cat.44), director de la revista “Cahiers d’Art” y gran protector de Pancho Cossío, es representado con un nutrido grupo de angelitos pintores, que juegan a su alrededor; habla así de la labor realizada por este prestigioso crítico griego como protector de artistas jóvenes. En la caricatura del hispanista **Jean Cassou** (Cat. 31) reconocemos su pasión por España a través de la cerámica con una escena de toreo o del hidalgo de la mano en el pecho que aparece como motivo del cuadro de la pared. Por otro lado **Paul Guillaume** (Cat. 27) parece una odalisca más en un diván perdido entre los lienzos de las odaliscas de Matisse, que él adoraba. No podían faltar en esta selección de escritores y críticos de arte las caricaturas de **Tériade**

⁸²⁷ PEREDA DE LA REGUERA, M.: Prólogo de *Retratos de artistas, críticos de arte y marchands*. Santander, 1973, p. VII

(Cat. 53), de **Salmon** (Cat. 49), de **Basler** (Cat. 34) o del gran amigo y protector de María Blanchard, **Waldemar George** (Cat. 29).

Los retratos de pintores son una exhaustiva catalogación de los artistas de vanguardia de la primera mitad del siglo XX. Desfilan por las páginas del libro los retratos de pintores de primerísima fila, como **Picasso** (Cat. 25) que aparece tocando la guitarra sobre la bola del mundo, haciendo alusión al importante prestigio que el pintor ya había conseguido en estos momentos, el busto de **Matisse** (Cat. 59) se construye a partir de una sinuosa línea curva, que armoniza perfectamente con la serie de odaliscas representadas por el pintor francés, que distinguimos al fondo. **Chagall** (Cat. 41) aparece con la paleta y los pinceles rodeado de sus personales temas plásticos. **Bracque** (Cat. 60) se sitúa delante de cuatro de sus lienzos, alguno de los cuales aún gotean pintura; **Picabia** (Cat. 52) uno de los padres del “dadaísmo” aparece atravesado por extrañas figuras surrealistas, cierta relación con él guarda el retrato del pintor metafísico **Chirico** (Cat. 37), tras el que se amontonan extraños objetos, que parecen procedentes de un traslado, o **Delaunay** (Cat. 36) con la chaqueta plagada de los círculos cromáticos que le han caracterizado. Junto a estos pintores aparecen otros como el surrealista **André Masson** (Cat. 67), **Dufy** (Cat. 65), **Rouault** (Cat. 63) **Ozenfat** (Cat. 51), **Derain** (Cat. 43), **André Lhote** (Cat. 47), el futurista italiano **Gino Severini** (Cat. 32) o un aséptico **Fernand Leger** (Cat. 26), que sujeta con su mano izquierda cuatro llaves ordenadas por tamaño en un llavero circular.

Retrata también a pintores españoles que en la década de los treinta se encontraban en París. El primero de ellos es **Picasso**; junto a él desfilan por el libro sus compatriotas **Pancho Cossío** (Cat. 61), al que representa con una gruesa brocha y el cubo de pintura en la mano, indicadores de la moderna pintura de suelta pincelada que realizaba en este momento; en primer término aparecen los modelos del pintor: barcos y peces se transforman en barquitos de papel y en peces de pecera en su caricatura. Retrata también a otros pintores protegidos por Zervos, como **Bores** (Cat. 73) y **Viñes** (Cat. 42). La caricatura de su maestra, **María Blanchard** (Cat. 78), es uno de los pocos retratos que se conocen de la pintora. Asimismo, retrató a **Miró** (Cat. 32) y al escultor **Gargallo** (Cat. 40).

Entre los escultores se encuentran **Hans Arp** (Cat. 57), al que representa con una sierra bajo su brazo, con la que parece haberse serrado su mano derecha. **Brancusi** (Cat. 45), aparece con una escultura que remite a sus estilizados pájaros en el espacio. Retrata también al fotógrafo **Man Ray** (Cat. 69) y a **Le Corbusier** (Cat. 54), padre de la arquitectura contemporánea, que aparece como un ser intocable encerrado bajo una campana de cristal, que le aísla del mundo que le rodea.

Vemos que este libro es un auténtico catálogo de la vanguardia parisina de la primera mitad del siglo XX; pone rostro a los nombres que llenan la historia del arte contemporáneo.

Técnicamente estamos ante un pintor maduro, capaz de captar no solo el parecido físico, sino la psicología de sus personajes, por medio de una línea segura, generalmente curva, de una energía segura, huyendo de los elementos secundarios innecesarios.

La prensa francesa acogió muy bien los dibujos de Abín: “La composition de ces dessins, rehaussés parfois d’une vive couleur, est aussi heureuse. Elle est libre, directe, sans rien de prétentieux, ni d’inutile: le caractère de l’homme est souligné simplement par quelques accessoires qui accusent encore le climat de l’ensemble. Par cet album, grâce auquel survivront quelques personnages demain oubliés. M. César Abín se révèle un dessinateur de la classe d’un dessinateur, de la classe d’un Caran d’Ache. Cela suffit à indiquer son talent!”⁸²⁸,

OTROS TRABAJOS

Incluimos en este apartado la referencia a dos diferentes trabajos realizados en esta etapa parisina. Por un lado, su trabajo como pintor mural le supuso el reconocimiento como pintor, un destacado ingreso de dinero y el encargo de nuevos trabajos, como la decoración del Restaurante Mir, situado en Faubourg Montmatre y conocido por las especialidades españolas. Realizó 12 paneles para los muros, con escenas típicamente españolas, para las que le sirvió de modelo la hija del propietario. La prensa de la época elogió este trabajo: “La perspective, l’clairage, l’exiguité relative d’une salle étaient autant de difficultés qu’il s’agissait de tourner. César Abín a réussi parfaitement. On retrouve dans ses œuvres le dessinateur scrupuleux, exigeant por soi-même. L’élégance de la composition, la légèreté de la réalisation son tellement remarquables que le client nostalgique, assis en face de ces peintures a l’impression précieuse et rare de se trouver devant des fenêtres ouvertes sur la luminosité d’un ciel unique, devant des témoignages authentiques offerts par une Espagne heureuse, riante, colorée, riche de couleurs, ardente, voluptueuse et insouciant⁸²⁹.” Desgraciadamente esta obra fue destruida por un incendio, aunque existen fotos, aunque sin demasiado detalle, que muestran alguno de los paneles. A través de ellas podemos hablar de una pintura fácil de ver, realizada con colores claros y contrastados, por medio de una rápida y segura

⁸²⁸ G.P. : *Un album sur les peintres les critiques et les marchands*. “Comoedia”, 17-7-1932

⁸²⁹ LAMBLIN, Pierre: *Le restaurant Mir décoré par César Abín*. En “Le monde hôtelier et touristique”. Sep. 1938

pincelada, que iconográficamente parece encontrarse a caballo entre la caricatura y la pintura mural.

Por otro lado está el retrato de **Gloria Mclellan de la Vega** (Cat. 23), firmado y fechado en 1930, obra realizada en alguna estancia veraniega, en la que visitó a su familia. Es un interesante retrato de fuerte cromatismo, en el que Abín opta por el color rojo, con el que pinta el vestido de la joven y el fondo neutro. Los fuertes planos cromáticos, así como la sombra del fondo, e incluso el encuadre de la retratada, relacionan esta obra con los retratos novoobjetivos por los que se inclinan y decantan en esta época un nutrido grupo de artistas, entre los que se encuentran también alguno de los pintores objeto del presente estudio.

A pesar del buen momento profesional por el que estaba pasando, a finales de la década de los treinta, el ambiente prebélico le obligó a volver a su patria, el mismo año en el que finaliza la Guerra Civil española.

4.1.3. ETAPA DE MADUREZ: ENTRE LA CARICATURA Y LA PINTURA DE CABALLETE (1939-74)

Cuando regresa definitivamente, César Abín ya no es el joven de 32 años que partió hacia París con la intención de aprender, sino que es un hombre de 47 años que se encuentra en el momento de madurez personal y artística.

Es curioso observar que un artista que ha permanecido quince años en el París de entreguerras y visto y conocido de cerca los distintos planteamientos vanguardistas que en esa ciudad se fraguaron, regresa a España más clásico que nunca, totalmente alejado, como evidenciaremos no solo a través de sus obras, sino también de sus escritos, de planteamientos vanguardistas. En el período de entreguerras en la mayoría de los artistas comprobamos una vuelta hacia planteamientos de recuperación del objeto, que años atrás se había ido disolviendo desde diferentes planteamientos de vanguardia. Asimismo recordaremos brevemente que también a nivel personal se había producido un importante cambio en el artista. Tal y como había ocurrido con alguno de los artista que él conoció, como Max Jacob o su propia maestra, María Blanchard, se produce en Abín una transformación, abandonando el ateísmo de su juventud, para convertirse en un hombre creyente. A este respecto es interesante aportar la descripción que de este cambio hace su amigo Manuel Pereda de la Reguera: “lo que puedo afirmar es que jamás hablé con nadie que expresara una Fe tan profunda, tan humanamente y tan sentida como él lo hace. Una fe envidiable que le ha permitido ver la vida desde un punto al que los demás no alcanzamos, como si en la

soledad de la noche hubiera abierto una ventana y contemplara, sin dañarse, plenamente el sol. Así nos explicamos su sencillez, su conformidad, su soledad y su alegría.⁸³⁰

ABÍN CARICATURISTA

Abín sigue trabajando como caricaturista, como si el abandono de París no significase un paréntesis en su labor de dibujante. En noviembre de 1939 está trabajando en el diario *Informaciones*⁸³¹,

⁸³⁰ PEREDA DE LA REGUERA, M.: Op. Cit. p. 13

⁸³¹ En 1940, publica las siguientes caricaturas: Eugenio Montes (9/1), José Losada de la Torre (14/1), Samuel Ros (18/1), Rafael Sánchez Mazas (22/1), Enrique Pérez Comendador (14/1) Manuel Halcón (23/1) m Cristóbal de Castro (29/1) Jesús Guridi (30/1), Víctor Ruiz Albéniz, "El Tebib Arrumi" (3/2), Pío Zabala (9/2), Alberto Alcocer (12/2), José Moreno Carbonero (14/2), Gerardo de Diego (20/2), Luis Tejedor, Luis Muñoz Lorente (21/2), Manuel Aznar (28/2), Manuel Halcón (4/3), Agustín de Foxá (6/3), Sánchez Mazas (18/3) Perezoff, Fernández Ardavín, Torrado, Loreto Prado, Enrique Chicote, Mariano Asquerino e Irene López Heredia (25/3), Edgar Neville (25/3), Juan Ignacio Luca de Tena (4/4), Laura de Santelmo y el maestro Arambarro (6/4), Luis G. Sicilia, Juan López Núñez y Moreno Pavón (12/4), José Francés (16/4), Bertuchi (19/4) Manuel de Góngora (20/4), Francisco Casares (24/4), Leopoldo Querol (25/4), Pepita Rollán, Eduardo Marcén, Teresita Silva, José Marín, y Anselmo Fernández (27/4), Samuel Ros (30/4) José D. Quijano (4/5), Roberto Domingo (21/5), Chicharro, Solana y Hermoso (6/6), Manuel Machado y Fernando José de Larra (27/6), María Guerrero (27/6), Rico y Alex (8/7), Raquel Meller (22/7), Gerardo Diego (10/9), Adolfo Torrado, Amparito Rivelles y María Fernanda Ladrón de Guevara (11/9), Samuel Ros (13/9), Pastora Peña y M^a Paz Molinero (17/9), María Gascó, Fernando de Granada y Góngora (17/9), Loreto Prado, Enrique Chicote, y José Ramos Martín (21/9), Matilde Vázquez, Pedro Terol, Ramón Bastida, Arozamena, Cuberta, y José M^a Bastida (26/9), Enrique Herreros (28/9), Juan Antonio de Zunzunegui (3/10), Luis Santamarina (8/10), Luis de Vargas (10/10), Bobby Deglané (11/10), Charito Leonís, el maestro Padilla y Rafael Fernández Shaw (14/10), Obregón y Cunqueiro (23/10), Jacinto Benavente (26/10), Manuel Augusto García Viñolas (26/10), Joaquín Vela, Jacinto Guerrero y Enrique Sierra (26/10), Adriano del Valle (6/11), Ramos de Castro y Demetrio (9/11), Tono y Mihura (12/11), Juan Aparicio (9/11), José de la Cueva (15/11), Johannes Strauss (21/11), María Müller (23/11), Clará (26/11), Laura de Santelmo (27/11) Perezoff padre e hijos y varios artistas circenses (30/11), Álvaro Cunqueiro (2/12), Federico García Sanchiz (4/12), Conchita Piquer (5/12), José María Pemán (7/12), Joaquín Rodrigo y Regino Sainz de la Maza (19/12) m Agustín Segura (10/12), maestro Arambarro (12/12), El embajador de Argentina, Sr. Escobar, el alcalde de Madrid, Sr. Alcocer y el presidente de la Asoc. de la Prensa, Sr. Ruiz Albéniz (18/12), Góngora, Tomás Borrás y Mariano Tomás (24/12).

En 1941: Víctor Espinós, Joaquín Turina y el Conde de Romanones (3/1), Henry Bergson (7/1), Roberto Martínez Baldrich (8/1), Joaquín Álvarez Quintero (10/1), Felipe Luch (16/1), Joaquín Álvarez Quintero (17/1), G^a Sanchiz, Rguez. Marín y Glez, de Amezúa (20/1), Jardiel Poncela (23/1), Antonio de las Heras (23/1), Manuel Augusto García Viñolas, Pedro Laín Entralgo e Ignacio Agusti (24/1), el pintor Llorens (27/1), Celestino Sarobe (30/1), Carlos Arniches, Valeriano León y Aurora Redondo (1/2), Adolfo Torrado (7/2), el maestro Alonso y Luis Fernández Ardavín (8/2), M^a Paz Molinero (11/2), Anselmo Fernández (11/2), Pemán (28/2), García Sanchiz (13/3) m Ricardo Viñes (13/3), Castro Gil (17/3), Shrems Th. (17/3), doctor Kravcek (19/3), Isabelita Nájera, Francisco Lozano, José Muñoz Román y el maestro Alonso (24/3), Antonio Lucas Moreno (27/3), Miguel Moya Huertas (28/3), Guillén Salaya (2/4), José María Carretero (2/4), Guerrero, Torroba, Alonso, Telaeche, Ochaíta y Álvarez Quintero (4/4), Isabelita Garcés y Luis de Vargas (25/4), Vicente Escudero (25/4), Pérez Madrigal (1/5), Karl Böhn (1/5), Josefine

Baker (3/5), Jorge Halpern (5/5), Laura de Santelmo y el pianista Federico Quevedo (7/5), María Benedetti (10/5), M. Prendes, Peña y Ros (15/5), Joaquín Turina (22/5), Torrado y Cossío (24/5), Santiago Magariños (6/6), José Salas Alcázar (14/6), Luis Sagi Vela (18/6), Ginette Doyen (24/6), Azorín, Rodrigo y Zuloaga (25/6), Lola Rodríguez y Joaquín Rodrigo (2/7), José M^a Franco y Luis Galve (4/7), José Guitart (5/7), Ramper (11/7), José de la Cueva (16/7), Mercedes Prendes, José Franco y Carmen Bonet (19/7), Rambal (1/8), Marqueríe (14/8), Félix Centeno (20/8), Concha Catalá, Manuel González, Antonio Vico y Carmen Carbonell (20/9), Carlos Arniches (22/9), José Isbert, Fifi Morano y Joaquín Roa (22/9), caricaturas del Circo Price (23/9), Isabelita Garcés y Adolfo Torrado (27/9), Enrique Pérez Comendador (14/10), Arcadio Sánchez López (21/10), Joaquín Álvarez Quintero (5/11), Francisco de Cossío, Guillermo Marín y Conchita Montijano (14/11), Azorín, Loreto Prado y Enrique Chicote (18/11), Concha Catalá, Jacinto Benavente, Carmen Carbonell, Manuel González y Antonio Vico (20/11), Casimiro Ortas (16/11), Luis Escobar (3/12), Mercedes Prendes, Vicente Soler y Manuel Augusto García Viñolas (4/12), Niní Montiam y García Ortega con Montero Alonso (9/12), López Heredia y Mariano Asquerino (10/12), Jardiel P. y Teresita Colli (13/12), Rafael Somoza (20/12), Ramper (29/12), Luis Escobar (31/12) Manuel Augusto García Viñolas (31/12), Karl Böhm (31/12) Hans Von Benda (31/12).

En 1942: Víctor R. Albéniz (6/1), Guillermo Marín (7/1), José Luis Sáenz de Heredia (8/1), Isabelita Nájera (10/1), Concha Catalá, Carmen Carbonell, Antonio Vico y Manolo González (13/1), Ignacio León, maestro Guerrero, Aladay y Conchita Leonardo (16/1), Conchita Paez, maestro Alonso y José Muñoz Román (16/1), Josita Hernán (16/1), Eloisa Hernández (17/1), Valentín de Zubiaurre (19/1), Manolo Bel (24/1), Herbert Albert y W. Wolff (27/1), maestro Arambarri (29/1), M.F. Ladrón de Guevara y Paquita Ferrándiz (31/1), Regino Sainz de la Maza (5/2), Manuel Augusto García Viñolas y Cayetano Luca de Tena (12/2), Eduardo Marquina (13/2), José Marco Davó y José Alfayete (13/2), Irene López Heredia, Rafael Bardem, Bartolomé Soler y Gonzalo Llorens (21/2), Pepita Rollán, José María Aguilar y Elio Guzmán (21/2), Luis Antón y Enrique Aroca (24/2), Anita Renó, Rafael Calvo, José M^a Pemán y Tomás Borrás (5/3), Vicente Escudero y Carmita García (6/3), Rafael García Tapia (18/3), J. Grossmann (20/3), Irene López Heredia, Rafael Bardem, Félix Navarro y Angelita Plá (21/3), Daja-Tarto (24/3), María Lisson (25/3), Freitas Branco (26/3), Jesús E. Casariego (28/3), Pepe Isbert, Paco Pierrá, Valeriano León y Vicente Soler (6/4), Lola Membrives y Eduardo Marquina (9/4), Matilde Vázquez, Pedro Terol, Conchita Panadés, Luis Sagi Vela, el maestro Moreno Torroba y Luis Fernández Ardavín (11/4), Juan Beringola y Lina Santamaría (15/4), Gómez, Orjas, Rivero, Elvira Noriega y Enrique Jardiel Poncela (16/4), Juan Cabanas (21/4), M.F. Ladrón de Guevara, Rafael Duyos y Ochaita (23/4), Joaquín Vaquero (7/5), Davo, Alfayete, Vargas y Milagros Pérez de León (8/5), Valeriano León, Borrás, Sassone y Marquerie (13/5), Imperio Argentina (14/5), M^a Fernanda Ladrón de Guevara y Felipe Sassone (16/5), H. Pérez de Ossa (22/5), Celia Gámez, Vázquez Ochando, Quintero, Sáenz de Heredia, e Irueste (27/5), Mignon, Franz Joham y Kaps (3/6), Mercedes Prendes y Vicente Soler (5/6), Moisés de Huerta (9/6), Viñes (11/6), Loreto Prado y Enrique Chicote (15/6), Conchita Pez (25/6), José Gutiérrez Solana (11/7), Sopena (30/7), José María Pemán (25/11), Eduardo Marquina (7/1), Mariano Tomás (21/1), Concha Catalá (21/1), Alfredo Marqueríe (21/1), Laín Entralgo (30/1) Guillén Salaya (15/2), Gerardo de Diego (25/2), Antonio Tovar (26/2), el marqués de Lozoya (26/3).

Por último, en 1944: Eugenio Montes (25/1), Ramón Gómez de la Serna (18/1), Regino Sainz de la Maza (7/2), Samuel Ros (11/2), Juan Ignacio Luca de Tena (11/3), García Sanchiz (15/3), José Losada de la Torre (22/3), Rafael Fernández Shaw y Carrascosa Guervos (22/3), Manuel Aznar (24/3), Juan Ignacio Luca de Tena (24/3), Alfredo Marquerie (25/3), Gabriel García Espina (27/3), Joaquín Romero Murue (27/3), Juan I. Luca de Tena (29/3), Irene López Heredia (3/4), Pancho Cossío (3/4), Ernesto Jiménez Caballero (8/4), J. Benavente, E. Marquina y J. M. Pemán (8/6), Conchita Piquer (10/4), Agustín de Foxá (21/4), César González Ruano (26/4), Hans Knappertsbuchs (28/4), Gabriel G. Espina (29/4), José M^a Alfaro (2/5), Enrique Herreros (6/5), Camilo José de Cela (6/5), Manuel Benedito (27/5), Vicente Escudero y Carmita García (7/6), José M^a

gracias a la ayuda de Víctor de la Serna, hijo de su amiga y protectora, Concha Espina.

El mismo Abín lo relata así: “Llegué a Madrid donde Víctor de la Serna me ofreció la colaboración en su periódico, colaboré también en *Tajo*⁸³² y algo en *Ya*⁸³³, pero el dibujo en Madrid no se pagaba y aunque hacía dos años que lo había abandonado y creía ya verme libre de tocar esa flauta, colaboré allí cuatro años a la espera de poder pintar, que es mi verdadero oficio⁸³⁴”.

Desde 1939 hasta 1944 son muchísimas las caricaturas que realiza; desfilan por su pluma las caras más conocidas de la postguerra española.

A través del estudio de estos retratos podemos evidenciamos una evolución en la firma del pintor con respecto a la que venía utilizando en su época de París. En la capital francesa firmaba sus caricaturas con el nombre y apellido, es decir “Cesar Abín”. Sin embargo a partir de estos momentos solo utiliza el apellido, firmando con un escueto “ABIN” con letras mayúsculas. A pesar de ser de buena calidad, debido posiblemente al agobio que supone el trabajo diario de asalariado para un periódico, parte de estas caricaturas son más rápidas y menos trabajadas que las de París. Sin embargo, son de gran interés.

El dibujo es para Abín una herramienta accesible para el humor a través de la prensa diaria. No utilizó la caricatura como instrumento ideológico; a pesar de encontrarnos con un sutil humor, siempre es cauteloso, destaca los rasgos anatómicos o psicológicos del retratado, orientando su criterio hacia la captación mimética del personaje. Pretende captar, de modo sintético, la fisonomía del modelo; nos encontramos, por lo tanto, ante un dibujo ilustrativo.

Pero las caricaturas de Abín no se aproximan con actitud crítica o dureza a la realidad. Sus caricaturas son siempre

Sánchez Silva (28/6), Eugenio D'Ors (1/7), Cristóbal de Castro (28/7), Churchill (28/9), Turina (23/10), J. Benavente (19/10), J. Benavente (24/10), C. de Castro (30/10), Enrique Iniesta (8/11), Sergio Lifar (8/11), Eugenio Montes (18/12).

⁸³² A lo largo de 1944 publica las caricaturas de: Ridruejo, "El Tebib", Vicente Escudero, Cossío, James Joyce, Azorín, Roberto Baldrich Martínez, Pío Baroja, Manuel Machado, Paul Hazard, Eugenio Montes, E. Aunós, Eugenio D'Ors, Manuel Halcón, Agustín Figueroa, Petriconi, Pedro Laín Entralgo, Guillén Salaya, Álvaro Cunqueiro, Antonio Marichalar, Ferrari Billoch, Jacinto Miquelarena, Entrambasaguas, Santiago Magariños, Adriano del Valle, Fernández Cuenca, Federico García Sanchiz, Ledesma Miranda, Concha Espina, Mariano Tomás, Tomás Borrás, Mourlane Michelena, Mariano Rodríguez de Rivas, Guillermo Díaz Plaja, Cecilio Barberán, José María Alfaro, José María de Cossío, Cristóbal de Castro, Víctor Espinós, Bartolomé Soler, Sanz y Díaz, Ángeles Villarta, Manuel Pombo Angulo.

⁸³³ En 1941 encontramos las caricaturas de: Enrique Herreros (3/10), Julián Pemartín (16/12), y en 1942 Francisco Cossío (29/3), Eduardo Aunós (1/4), "El Tebib Arrumi" (26/4), Doctor Piga (8/5), Jacinto Benavente (19/5), Pemán, Machado y Marquina (10/6).

⁸³⁴ GONZÁLEZ FUENTES, J.A.: Op. Cit. p. 113

respetuosas con sus personajes. Estos poseen una familiaridad, que el dibujante se encarga de tensar en la caricatura a través de algún guiño que conduzca a la sonrisa, más que a la risa o al sarcasmo. Abín prefiere entregar al observador datos dentro del propio dibujo para que reconozcamos la imagen a partir de la fisonomía del personaje y de los elementos particulares que le acompañan en cada caso; según la ocasión pueden estar cargados más o menos de humor.

El humor, más bien intelectual, de Abín, se permite en otros retratos unas licencias plásticas, al consentir que los rasgos fisonómicos de los retratados se exageren en su comicidad o con elementos más crípticos, pertenecientes a un código más personal y por lo tanto cerrado, este es el caso del retrato de su coterráneo **Gerardo Diego** (Cat. 179), en el que unas leves líneas y un sencillo velero tras el poeta permiten reconocer la bahía santanderina, y la pasión con la que el poeta la cantó.

Desfilan por los diarios *Informaciones*, *Ya* y *Tajo*, las personalidades más conocidas de mundo artístico y cultural de la España de la década de los cuarenta. Baste citar a modo de ejemplo: **Concha Espina** (Cat. 190), **Lain Entralgo** (Cat. 189) **Azorín** (Cat. 161), **Pancho Cosío** (Cat. 144), que en esta ocasión, a diferencia de la caricatura realizada en París, ya no se presenta como un joven y brioso pintor con los pinceles en la mano, sino que muestra a un hombre en su madurez, de perfil y con un sombrero sobre su cabeza. **Vicente Escudero** (Cat. 173), o **Enrique Herreros** (Cat. 147) son un simple ejemplo del innumerable conjunto de caricaturas que Abín realizó para los diarios madrileños.

ABÍN PAISAJISTA

César Abín se consideraba ante todo un pintor, no un caricaturista y por ello a partir de la década de los cincuenta aproximadamente vemos que abandona de modo definitivo su trabajo como dibujante de la prensa diaria y se dedica al trabajo al óleo, principalmente como paisajista y retratista, si bien realizó también encargos de pintura religiosa e histórica.

Conocemos el interés que mueve al pintor para captar el paisaje, gracias a las palabras recogidas por su amigo José Simón Cabarga: “En mí la captación del paisaje se produce por la pura musicalidad del color, sin otra trascendencia. No se trata de problemas que más o menos han preocupado a las gentes, porque buscar un módulo a un bardal es una pretensión absurda. Para mí el paisaje es una fiesta de los ojos. Y así pinto, sin preocupaciones especulativas. Haciendo mía la frase de Cézanne, el paisaje no puede

ser pintado más que “sur le motif”, por el asunto en sí, sencillamente⁸³⁵”.

Motivado, sin duda, por esta sensación que el paisaje produce en su espíritu muestra al público sus creaciones en este campo en dos exposiciones en el Ateneo de Santander, una inaugurada el 24 de octubre de 1943 y la otra en el verano del año siguiente. Sobre las obras que se exhibieron en esta segunda muestra Simón Cabarga dirá: “Para Abín lo esencial de la pintura es el color -veremos luego al tratar de los retratos esta confirmación- que da estructura arquitectónica y valoración a las cosas. (...) La preocupación mayor de Abín es resolver el problema de la atmósfera en el paisaje, y, ciertamente, lo logra en plenitud, de manera especial en esas profundidades del bosque, sin cielos, a las que la luz llega tamizada y enverdecida, luz misteriosa, como la que envuelve los fondos submarinos o llena de místicas imploraciones las catedrales⁸³⁶”.

Sin duda, lo que más caracteriza a los paisajes de estos momentos, al igual que ya habíamos comentado que ocurría en los de la época anterior es el carácter lírico que envuelve las composiciones. Muestra con gran sencillez la sensación que le produce la contemplación del paisaje familiar en el que se ha criado. Este lirismo propio de sus paisajes también era comentado por el poeta y aprendiz de pintor, Julio Maruri: “César Abín, siendo pintor, igual hubiera podido ser poeta, o curioso pensador de las cosas o filósofo de profunda espiritualidad. Su gran intuición le trae y le lleva por diversos caminos, obligándole a gustar de la esencia de los paisajes de las artes y de las almas; enseñanzas que el revierte después en sus lienzos, en los cuales tan altamente brilla la elegancia del corazón⁸³⁷”.

Los paisajes de este momento guardan relación con los del período anterior, si bien a partir de ahora se inclina por plasmar la sensación atmosférica, como bien reconocía Simón Cabarga. La umbría de los bosques cántabros, donde con frecuencia, debido a la espesura no observamos ni el sol ni el cielo, es el motivo de lienzos como **Fronchas** (Cat. 250), **Paisaje** (Cat. 249); sin embargo en otras ocasiones se inclina por el cromatismo cálido del bosque en otoño y por los ritmos verticales conseguidos mediante la repetición de los troncos de los árboles; tal es el caso de **Sol en el bosque** (Cat.183), **Luz Vespéral** (Cat. 246) o **Paisaje** (Cat. 245).

Muy diferentes son los paisajes realizados en su viaje a Jaén en 1952, el titulado **Sierra de Cazorla. Jaén** (Cat. 200) y **Granada** (Cat. 199). En ambos lienzos, la luz mediterránea resplandece y

⁸³⁵ SIMÓN CABARGA, José: *Con César J. Abín, pintor inquieto, caricaturista del grupo de “L’Intransigeant”*. En “Alerta”, 29-7-1943

⁸³⁶ SIMÓN CABARGA, J.: *César Abín en el Ateneo*. “Alerta”, 5-8-1947

⁸³⁷ MARURI, Julio: Catálogo de la Exposición de César Abín en la Biblioteca de Torrelavega en 1949.

desdibuja el caserío blanco entre el paisaje que lo envuelve y arropa; asimismo en cualquiera de los dos casos sitúa como punto de referencia y perspectiva unos árboles en primer término. La pincelada, de empaste medio, se estira a lo largo de la tela, confiriendo un aire de sensualidad al paisaje.

RETRATOS AL ÓLEO

Es esta la producción, temáticamente hablando, más numerosa de la etapa de madurez. Retratos y paisajes se conjugarán armónicamente en la producción de Abín, siendo ambas temáticas las que muestra conjuntamente en sus exposiciones, como las ya mencionadas o la de agosto de 1951 en la Sala Proel de Santander. En el texto del catálogo, el lenguaje lírico de José Hierro se detiene en los retratos: “Tenemos delante a una persona. Conocemos de ella nada más que su nombre, su estatura y el color de sus ojos. Pero esto lo sabe mejor, más fiel y objetivamente, un pasaporte, es decir: poseedores de unos datos en cuya adquisición no interviene el alma (...) Pasemos por delante de sus lienzos. En cada uno de ellos hallaremos un poco del pintor. Un poco del alma que nos falta para completar un pintor que todavía desconocemos”

Uno de los primeros retratos es el realizado en 1942 de la **Viuda de Yllera** (Cat. 181). Es posiblemente también uno de los retratos más interesantes, que se relaciona íntimamente con el de **Gloria McLenan**, pintado en la década anterior. Como este goza de un fuerte cromatismo, de un atrevido fondo rojo, que le acercaba a planteamientos de la novoobjetividad; opta el artista por un foco de luz fuerte que genera agresivas sombras en el fondo. De este mismo año es el retrato de la **Sra. de San Celedonio** (Cat. 168), que también aparece sentada en postura de tres cuartos sobre un fondo neutro, mirando fijamente al espectador. Sin embargo se han ido suavizando los contrastes con respecto a los dos lienzos anteriores, acercándose, por lo tanto, a la tónica que caracteriza sus retratos de estos momentos. Son todos ellos elegantes retratos, donde el pintor pone su pincel al servicio del gusto burgués en tradicionales retratos, no por ello exentos de introspección psicológica. Prefiere generalmente la representación de los retratados en posturas de tres cuartos, gusta, en el caso de las mujeres en pintarlas con elegantes vestidos, como ocurre con **María Jesús Pérez de Venero** (Cat. 198), **María Teresa Huidobro** (Cat. 272), o **Leonor Novo de Ibáñez** (Cat. 196). Los retratos masculinos gozan, por lo general, de fondos más oscuros, que confieren sobriedad a la composición. Aparecen los protagonistas, con frecuencia, fumando o sujetando algún libro entre sus manos, como **Aniceto Palacio Gómez** (Cat. 277), **Antonio San Celedonio Reigadas** (Cat. 273), o el **retrato de D. Blas** (Cat. 204). Realizó también retratos infantiles, cuyos modelos, con mucha frecuencia, pertenecen a su entorno familiar. En estas ocasiones gusta

el pintor de mostrar a sus sobrinos con sus juguetes, como ocurre con **María Luz Jenaro McLennan** (Cat. 182) o **Javier Jenaro McLennan** (Cat. 192).

CUADROS RELIGIOSOS, HISTÓRICOS E IRÓNICOS

Aglutinamos con este epígrafe diferentes trabajos que no tienen nada en común entre sí, pero que debido a la escasa representación numérica no merece la pena estudiarlos en apartados diferentes.

En 1952 viaja a Jaén con el encargo del gobernador de esa provincia, Felipe Arche, de pintar unos murales de tema histórico destinados a la sede de Sindicatos. Tres grandes lienzos cuyos temas eran **la Batalla de Bailén**, **la Batalla de las Navas de Tolosa** y **Epopéya del Santuario**. Desgraciadamente estas obras han desaparecido. Tras una infructuosa investigación sabemos que la Sede de Sindicatos se convirtió en Casa de la Cultura, pero no se encuentra allí las pinturas, ni tan siquiera fueron almacenadas en el Museo de Bellas Artes de la ciudad.

Bajo el término de pintura irónica, incluimos cuatro obras muy cercanas a su trabajo como caricaturista. **Maternidad (Antonia)** (Cat. 261) es una curiosa composición que muestra a un hombre con bigote y pañuelo de mujer a la cabeza, que sostiene entre sus manos, en actitud maternal a un alucinado muñeco. Pero la obra de estas características que posee un interés mayor es la titulada **Five o'clock tea** (Cat. 267), que presenta a dos extraños personajes tomando el té. Fue expuesta en 1956 en la Galería Sur de Santander y presentada anteriormente en el Salón de Humoristas de Madrid. Sobre este lienzo Federico Galindo llega a decir que es la mejor obra del Salón de Humoristas⁸³⁸. En cualquiera de estas dos composiciones nos encontramos a un Abín desconocido. Todo lo que era humor intelectual y comedido en sus caricaturas se torna sarcasmo en estas obras.

Para finalizar hablaremos de su trabajo como pintor de temas religiosos. En este campo realizó varios encargos. El primero de ellos fue la realización de dos enormes lienzos para el Santuario de la Bien Aparecida de Ampuero. Representa el milagro de la aparición de la Virgen a unos pastorcitos. Sabemos, por el propio artista, que esta obra era muy estimada por él. Se conservan algunos bocetos de los pastorcillos, en los que se distingue la cuadrícula para su posterior traslado al lienzo. Le sirvieron de modelos sus sobrinos. Los bocetos son modernos trabajos, de fuerte contraste lumínico y cromático, que se ejecutan por medio de una pincelada suelta y segura. Pero la

⁸³⁸ Texto que aparece en el Catálogo de la Exposición de Abín en la Galería Sur de Santander en 1956.

fuerza que poseen estos bocetos (Cat. 285 y 288) se dulcifica y almibara en la obra definitiva, plagada de luces doradas. Gracias a la popularidad conseguida por este trabajo mural, muy pronto le surge el encargo del retablo de la iglesia de Penilla de Toranzo en el que el tema es **La vocación de San Andrés** (Cat. 202); la figura del apóstol, a tamaño natural, adquiere un aire épico.

A finales de la década de los cincuenta Leonardo Ibáñez Novo le encarga unos murales para la capilla del Palacio de Saro, de su propiedad. Son tres lienzos en los que representa **La coronación de la Virgen** (Cat. 291), **La aparición de la Virgen** (Cat. 289) y **Santa Isabel de Hungría** (Cat. 290), obra para la que le sirvió de modelo la hija de Leonardo Ibáñez. Se conservan también los bocetos, que, al igual que ocurría con los de La Bien Aparecida, poseen una mayor carga expresionista que las obras definitivas, mucho más dulzonas.

El tema del prendimiento y crucifixión de Cristo le interesó de modo especial, puesto que se conservan varios dibujos y bocetos, tal vez destinados a completarse en cuadros religiosos. Resulta interesante destacar entre todos ellos el titulado **Cristo con figuras esperpénticas** (Cat. 282), puesto que en él encontramos el tema religioso (Cristo con la corona de espinas mostrado al público) mezclado con el irónico y satírico, ya que aparece rodeado de satíricas figuras en representación de la población que le condenó a muerte.

4.1.4. Conclusiones

Después de haber realizado el estudio de la obra plástica de César Abín podemos decir que nos encontramos ante uno de los pintores de la investigación que presenta un mayor tradicionalismo a partir de su vuelta de París. Tanto los retratos como los paisajes o los lienzos de tema religioso hablan de un pintor de gran verismo, más en consonancia con la pintura de la segunda mitad del siglo XIX que con la pintura de su época.

Sin embargo en su etapa de formación encontramos interesantes trabajos tanto como dibujante, sobre todo sus caricaturas de los primeros años de la década de los veinte, como sus trabajos al óleo, donde Abín se nos muestra como un pintor de carácter, en la línea del intento renovador de hacia mediados de la década de los veinte se está gestando en nuestro país y que se patentizará en la exposición de los Ibéricos en 1925.

En sus años parisinos encontramos un pintor de innegable modernidad, conocedor de los artistas y del mundillo de vanguardia de este período de entreguerras.

Sin embargo resulta curioso observar cómo un pintor que trabaja durante años en París junto a los artistas más vanguardistas, vuelve a su patria con el bagaje adquirido y se anquilosa en una pintura de regusto tradicional, muy del agrado de la conservadora burguesía santanderina de los años del franquismo.



GERARDO DE ALVEAR



GERARDO DE ALVEAR

4.2.1. ETAPA DE FORMACIÓN Y BÚSQUEDA (1900-1935)

En este apartado, cuya finalización hemos alargado tal vez de un modo un poco artificial para hacerlo coincidir con su exilio a tierras argentinas en 1935, incluimos dos períodos bastante bien diferenciados, a los que hemos denominado período costumbrista y período de cambio y búsqueda de un estilo personal.

PERÍODO COSTUMBRISTA (1908-1920)

Conocemos, a través de sus Memorias, que Alvear sintió muy pronto inclinación por la pintura y que, siendo todavía un niño, realizaba copias de obras del Museo del Prado y del Casón del Buen Retiro. Antes de 1908 el joven Alvear comienza su aprendizaje en los talleres de renombrados pintores de la época. Emilio Sala y Cecilio Plá fueron dos de sus primeros maestros. En la Academia de Bellas Artes se formó al lado del también cántabro Flavio San Román.

Podemos considerar el año 1908 como la fecha en la que Alvear se da a conocer al público, puesto que cuando realiza su primera exposición pública. Agruparemos temáticamente estas primeras obras para su estudio.

Retratos

Los protagonistas de sus retratos surgen de su entorno familiar más cercano; así encontramos el **retrato de la madre** (Cat. 302), obra de claro gusto tradicional, donde reina un fuerte claroscuro que permite iluminar el rostro de la madre, de denso empaste, en la dirección de sus maestros. En esta misma línea se halla **retrato de María** (Cat. 323), que guarda íntima relación con la obra anterior. Sin embargo, **retrato de la hermana del pintor** (Cat. 315) y **autorretrato** (314) son obras en las que si bien la pose y tratamiento siguen siendo tradicionales, el color se aclara y la pincelada se suelta, en aras de captar no solo el parecido físico sino la personalidad del retratado.

Composiciones con figuras

Es el apartado temático en el que Alvear realiza mayor número de obras, si bien es cierto que incluimos en él diferentes temas, al englobar tanto obras de tema religioso, como otras de tipo costumbrista.

Una de sus primeras obras, que le valió una mención honorífica fue **Sirviendo el té** (Cat. 300), lienzo de gran verismo, donde el interés del pintor, como venía siendo habitual en esos momentos en las obras presentadas a las exposiciones nacionales, recae en la recreación naturalista de las calidades táctiles, en esta ocasión en los reflejos lumínicos de las porcelanas y objetos representados sobre la mesa, así como en la calidad del mantel. Se encuentra esta obra en la línea de otros pintores de las primeras décadas del siglo XX. Recordemos el lienzo **La hora del té** de Pedro Casas Abarca, con el que se relaciona íntimamente, si bien la obra de Alvear resulta mucho más sobria al eliminar elementos accesorios y utilizar un fondo neutro, que concentra la mirada en la mujer que sirve el té. Asimismo, aunque la temática es diferente, se relaciona con el lienzo **Marujilla** de Rodríguez Acosta, al que se asemeja en la preocupación plástica del bodegón del primer término, especialmente en los brillos de la porcelana. El lienzo fue pintado en Madrid y le sirvió de modelo Rosa Figuera de Vargas, cuya casa frecuentaba el pintor. Clara intención muralista se aprecia en el lienzo **El Purgatorio** (Cat. 316) en el que las figuras son de tamaño natural. Divide el espacio del lienzo en dos partes bien diferenciadas: el Purgatorio, situado en la parte inferior, donde representa a un nutrido grupo de personas con sus torsos desnudos, que vuelven su rostro hacia arriba para contemplar a la Virgen con el Niño que se abre camino entre unos negros nubarrones. En el plano inferior existe un fuerte cromatismo, a base de rojos.

Sus obras más valoradas en esos momentos por el público son las composiciones costumbristas, hombres y mujeres de su pueblo en actitudes cotidianas: oyendo el sermón en la iglesia, hablando a la salida de la misma en romerías. Son telas que hablan por sí solas del gusto propio de finales del siglo XIX y comienzos del XX, que trata de reivindicar temas regionalistas, buscando las señas de identidad propias de la comunidad a la que se pertenece; por ello es constante la referencia a la literatura perediana, tan en boga en estos momentos.

Pidiendo el milagro (Cat 320) sucumbió en el incendio del Ateneo, motivo por el que Alvear decidió pintarlo de nuevo. Es uno de los más tenebristas de esta época, posiblemente porque el tema exigía oscuridad, para plasmar el interior de la iglesia, pleno de oscuridad. En esta misma línea de escenas de fuerte naturalismo, donde los seres más desarrapados se convierten en los protagonistas, se encuentran **Ciego y muchacha** (Cat. 327) y **Músicos ciegos** (Cat. 344). En ambos casos los protagonistas se sitúan en un paisaje de montaña, que en el caso de **Músicos ciegos**. En este sentido podríamos relacionar esta última obra con **Los ciegos** de Castelao, si bien Alvear resulta más realista en la captación de los personajes, magnífico estudio de anatomías.

Perfectos estudios anatómicos y magníficos retratos encontramos en los viejos labriegos de **A la salida de la iglesia** (Cat.

321) y **Oyendo el sermón** (Cat. 326), obras que tanto por su planteamiento como por su encuadre sugieren sendas instantáneas fotográficas.

Clara relación con la literatura costumbrista apreciamos en **Romería en la aldea** (Cat. 325) y en **El tímido** (Cat. 331), obras que parecen complementarse en su hilo argumental. En ambas utiliza al mismo modelo masculino, un joven con boina, que en la primera de las dos telas parece seguir a dos jóvenes con traje regional, para mostrarse en el segundo cuadro como un muchacho tímido que se avergüenza de la conversación y compañía de tres mozas.

Este tipo de obras gozaban de gran éxito entre el público cántabro. Recordemos que hacia esta época obras de estas características realizadas por Ricardo Bernardo le sirvieron para granjearse el apelativo de “el Pereda del lienzo”.

Pintura mural: El techo del Teatro Pereda

En 1919 termina el encargo de realizar una obra de gran envergadura: pintar el techo del Teatro Pereda. Desgraciadamente el teatro fue demolido, y esta obra destruida. A partir de los datos aportados por el pintor y de la prensa de la época conocemos cómo eran. En sus Memorias al hablar de este cometido dice que el asunto no podía ser otro que el origen del teatro, es decir las fiestas dionisiacas y temas clásicos en el teatro griego, como Prometeo encadenado, a quien devora las entrañas un águila con las alas extendidas. Sobre una columnata en la embocadura se disponían también Orestes perseguido por Euménides y Electra amarrada al carro (Para esta figura de Electra le sirvió de modelo Helena Cortesina⁸³⁹). Cerrando aparecía el tema de las Valkirias en briosos corceles. Las figuras, de entonación clara, se disponían alrededor del techo, dando la sensación de verticalidad. Eran más grandes que tamaño natural.

En la prensa de Santander encontramos reseñas de este trabajo. Todas ellas coinciden en señalar la gran calidad del mismo. Ángel Espinosa habla de la evolución:

“desde la parte próxima al escenario, tal vez un poco académica, al resto de la obra pintado posteriormente, en la que la luminosidad triunfa, los colores se hacen más planos y vibrantes y el dibujo y la composición adquieren una sobria grandiosidad, sin efectismos ni ampulósidades. Las figuras

⁸³⁹ También de Helena Cortesina habla Santiago Ontañón, a quien conoció en Santander siendo muy jovencita. De ella recordaba que su madre “para que su piel de alabastro valenciano no se estropease con el sol, la cubrió con un maillot negro que le caía de la cabeza a los pies, como el vestido de la famosa actriz Musidora cuando hizo el papel de rata de hotel, indumentaria que la hacía invisible al entrar de noche en las habitaciones para desvalijarlas” Vid. ONTAÑÓN, S. y MOREIRO, J. M.: Op. Cit. p. 96.

están repartidas formando un cortejo en el borde del techo y tras ellas una columnata de austeridad helénica permite ver aún masas de nubes estilizadas sobre un cielo azul intenso, que moteado hábilmente, de un tono más claro, adquiere una vibración grata y luminosa.⁸⁴⁰

Más detallada, sin embargo es la crítica que hace Juan Vulgar:

“El cortejo de las Bacantes en las fiestas dionisiacas (el grupo más importante a la derecha del escenario) sintetiza el verdadero origen del teatro. (...) En síntesis también evoca Alvear las obras maestras de Sófocles y Esquilo: “Prometeo encadenado”, “Electra en el carro” y “Orestes perseguido por las Euménides”. (...) Este grupo (se refiere al de Prometeo) está bajo una columnata, que es un prodigio de luminosidad encima del escenario. A la izquierda de él se ve a Orestes perseguido por las Euménides (las furias de la mitología romana) y a la derecha a Electra en el carro. A la izquierda, las Valkirias evocan la mitología escandinava en que se inspiró Wagner para su tetralogía famosa.

Concurren en brillante cortejo todas las figuras hacia la fuente de la inspiración en donde los Centauros simbolizan la fuerza, los niños montados en tigres el amor dominando al instinto, la gracia, unas figuras aladas de mujer y el choque de la fuerza y la inteligencia la chispa del genio en una fulguración, que marcará a la Humanidad derroteros nuevos.”⁸⁴¹

En este mismo artículo aparecen citadas la opinión del pintor Ricardo Bernardo: “Aéreo y armonioso, lo mismo de ritmo de líneas que de color, en el trozo que simboliza la fuente de la inspiración; interpretados de una manera luminosa y por lo tanto decorativa, bueyes y tigres y cortejo de bacantes y muy armónica de conjunto la obra toda de Alvear⁸⁴²”

Gracias a este trabajo le surgió el encargo de la decoración del techo del comedor del Palacio Pardo. El techo mostraba una serie de figuras que representaban las cuatro estaciones del año, como flotando, apoyadas en nubes, y unos angelitos entre ellas.

Javier Riancho, que le había encargado decorar el techo del comedor de la familia Pardo, le encargó también una pintura mural en el mausoleo de la familia Pardo en el cementerio de Ciriego.

⁸⁴⁰ ESPINOSA, Ángel: *El techo del Teatro Pereda*. En “La Atalaya”, 20-5-1919

⁸⁴¹ JUAN VULGAR: *El techo del teatro Pereda*. En “El Cantábrico”. Mayo 1919

⁸⁴² Ibidem.

Paisajes

Los paisajes de esta etapa de formación evidencian la preocupación del artista por el intento impresionista de captar la luz. Así vemos surgir una serie de obras de denso empaste y suelta pincelada, que tiende a introducir figuras humanas en paisajes de fuertes contrastes. No le interesa el reconocimiento físico de esos seres, son tratados como un objeto más sobre el que incide la luz. En esta línea se encuentran **Figuras en el jardín** (Cat. 336) o **Puerto Chico** (Cat. 449). Sin embargo en sus dos versiones de **Mujeres sallando** (Cat. 335, 345) su preocupación es retratar a la gente de su tierra realizando las faenas agrícolas. Así hombre y naturaleza se hermanan. El ser humano, en esta ocasión un pequeño grupo de mujeres, se funde con el paisaje al que pertenecen mientras labran la tierra. Quizás el planteamiento no diste mucho del que movió los pinceles a Millais cuando pinta a sus campesinos, si bien existe una diferencia importante: Alvear quiere representar el paisaje con su nota de color cambiante de un modo directo. En los paisajes de esta época apreciamos, al igual que ocurre con los retratos, una evolución en su paleta, acercándose cada vez más hacia una pintura de tonos claros.

ETAPA DE CAMBIO Y MADUREZ (1920-30)

En la década de los veinte se aprecia en Gerardo de Alvear una etapa de cambio, la búsqueda de su propia identidad plástica, más en consonancia con los tiempos que le toca vivir. Encamina sus pasos hacia un trabajo de síntesis.

Abandona paulatinamente los temas de tipo regional y costumbrista, para centrarse sobre todo en retratos y paisajes. También aparecen en sus creaciones obras de claro gusto simbolista, con un cierto aire modernista. Sus obras van perdiendo empaste y los colores gradualmente se van aclarando.

Al final de este período, realiza su primer viaje a Buenos Aires, donde sedimenta lo que ha aprendido hasta el momento, puesto que ya en la década de los treinta el cambio es evidente con respecto a su primer período.

Obras de gusto simbolista

Se incluyen bajo este epígrafe una serie de obras de claro regusto decorativo, más líricas, con un aire melancólico, cargado de simbolismo, recurriendo en ocasiones a alegorías mitológicas. Diferenciamos dos grupos de obras: por un lado las que muestran lo que a primera vista se podrían considerar escenas de campo, al mostrar a pastores con el rebaño, pero que al ser observadas de un

modo más profundo remiten a alegorías de la Primavera (Cat. 303) o del Invierno (Cat. 353). Hay otro grupo de obras en las que resulta más obvio su carácter alegórico, como ocurre en **Primavera** (354), interesante tríptico en el que cuatro jóvenes danzan alegres en círculo, delante de un árbol cuyas ramas cargadas de hojas se distribuyen por las tres partes del tríptico. En los laterales hombres desnudos, que semejan faunos, tocan flautas o danzan. Íntima relación con este tríptico guarda **La Atlántida** (Cat. 332). En esta ocasión son tres las mujeres que danzan en un idílico paraíso ataviadas con indumentaria clásica. Por el número de mujeres elegidas tal vez esté haciendo alusión a las tres Gracias o al Jardín de las Hespérides. Por último resulta interesante su **Alegoría** (Cat. 304), tríptico que decora el frente de una chimenea en la casa de José Cabrero Mons, su mecenas en estos primeros momentos. Representa las horas del día: a la izquierda, el amanecer a través de una garza a punto de tomar tierra, en el centro, el día por medio de cinco niños que danzan alrededor de un fuego, símbolo del sol; por último, a la derecha, la noche, mediante un cielo estrellado en el que distinguimos la luna; en primer término hay unos árboles y un búho. Los árboles de estas obras están cargados de un fuerte expresionismo, los representa casi siempre sin hojas y con una tendencia a la línea curva, que recuerda a algunos árboles del alemán Friedrich. Esta obra, firmada en 1925, sirve como referente cronológico de este grupo de creaciones alegóricas y mitológicas.

Posiblemente esta tendencia hacía un pintura de corte simbolista surgiera en el pintor a raíz de su trabajo mural para el techo del Teatro Pereda.

Composiciones con figuras

No son muchas las obras que se conservan con esta temática. Aunque mantiene obras con cierto arraigue a la etapa anterior, más tradicional y costumbrista, como **Cabeza de anciano** (Cat. 334), por lo general aclara notoriamente sus colores, tratando de captar la bruma norteña, característica que le acompañará a partir de estos momentos y que podemos decir que se acabará convirtiendo en una de sus señas de identidad como pintor. Gusta de representar niños en actitudes tranquilas, pero siempre con un paisaje de fondo que identifica su hábitat y costumbres cotidianas. En este caso se encuentra **Marinerito en Puerto Chico** (Cat. 348) o **Dos pastorcillos** (Cat. 341), en el caso de esta última podemos establecer una relación con el tema de niños-pillos que pinta a mediados de la década siguiente, obras enraizadas en la tradición barroca española.

El lienzo **El regreso de la pesca** (Cat. 346) es una obra en la que paisaje y figuras humanas se entremezclan magníficamente. Estamos ante una obra de estudiada profundidad en la que Alvear muestra en primer término un grupo de pescadores que recogen las

redes de la pesca, tras ellos sus barcos atracados en Puerto Chico y al fondo la bahía de Santander con las montañas en la lejanía. Este tema, vuelve a ser utilizado en una réplica perfecta en las pinturas murales encargadas por la Cámara de Comercio a su vuelta definitiva a España a finales de la década de los cincuenta; esta primera obra resulta de mayor frescura y fuerza.

A caballo entre las composiciones con figuras y el paisaje se sitúa el lienzo **Bahía con un velero beige** (Cat. 339) composición con un velero que cruza la vista del espectador; llama la atención el hecho de que podemos distinguir las personas que están dentro, así como la figura de mujer que, de espaldas al espectador, se encuentra en la playa como si esperara o despidiera a los ocupantes del velero. El colorido, de gran sutileza, tiende a la monocromía por el empleo de una delicada gama de grises azulados, que confieren a la escena un carácter de melancólica tristeza y de un simbolismo cercano a Puvis de Chavannes.

Dentro de este apartado incluimos, de modo excepcional, un retrato, por ser el único ejemplo de esta temática que hemos encontrado, es el **retrato del Marqués de Valdecilla** (Cat.360). La obra es un buen estudio de calidades y carnaciones. Muestra al marqués sedente ocupando una clara composición diagonal, tras él un enorme ventanal evidencia un paisaje montañoso propio del cambio plástico experimentado en estos momentos, lo que permite datar con mayor seguridad esta obra.

Paisajes

Es este el apartado temático del que más obra se conserva. El protagonista de estos lienzos, como en su etapa anterior, es el paisaje montañoso, retratando en sus telas no solo a Cantabria, sino también a Asturias. A diferencia del período anterior la pincelada se ha ido aclarando, para enriquecerse en tonos verdes azulados capaces de captar la bruma de su tierra. Por lo general las tomas son amplias, mostrando onduladas montañas y campos de cultivo en los que los árboles ponen su nota de color y verticalidad. Encontramos estas características en **Paisaje asturiano. Río Deva** (Cat. 305); en este lienzo un grupo de esbeltos eucaliptus protagonizan la toma, irguiéndose majestuosos hacia la mitad de la composición. De ellos se sirve el pintor para conferir profundidad y romper el ritmo horizontal; consigue, de este modo, un pronunciado contraste cromático. Los árboles también son importantes en **Paisaje de Escalante** (Cat. 337) o en **Niebla** (Cat. 356), obras ambas en las que la cortina del arbolado supone un buen recurso para la consecución de profundidad. También tiene paisajes de ciudad. En los dos que se conservan opta Alvear por una toma en picado. Es precisamente en este tipo de tomas en las que radica su modernidad, o por lo menos su tendencia a mostrar la realidad desde una perspectiva de cambio. Las

obras son: **Viejo Puerto Chico** (Cat. 340) y **Viejo Santander** (Cat. 398). Es posiblemente de este lienzo del que habla Alvear en sus memorias: “Tomamos apartamento en una casa contigua al chalet de los Solana, donde vivían los padres de Aurora; daba por delante al Paseo Menéndez Pelayo y por la parte posterior a unas casa de marineros pintadas en tono rosa y azulado, ya desvanecido, y en el último término la bahía. Hice algunos cuadros de estas casas, que además tenía la nota de color de los colchones, mantas y demás enseres puestos en las ventanas⁸⁴³...” **Viejo Santander** parece un antecedente de los paisajes de Buenos Aires lluvioso que pinta en la década de los cuarenta. Le interesa en este lienzo la captación de la lejanía, de esa neblina que desdibuja los edificios en la lejanía hasta convertirse a nuestros ojos en formas fantasmagóricas que nos transportan a paisajes interiores.

Década de los treinta: La confirmación de su madurez

Es en la década de los treinta, en los años inmediatamente anteriores a su viaje a Argentina en 1935, cuando observemos la consolidación y fijación de todos los elementos de cambio que hemos descrito en este período. Ahora es ya un artista que ha encontrado su personal camino, por el que seguirá investigando hasta su muerte. A pesar de que con frecuencia nos encontramos ante una temática más o menos tradicional, la tendencia a utilizar colores fríos y la síntesis descriptiva que a veces se patentiza en pronunciadas aristas, indica que nos encontramos ante un artista más personal y moderno, que en algunas de sus obras llegó a rozar los logros vanguardistas, pero siempre desde un equilibrado clasicismo.

De este momento son los diferentes retratos de sus hijas (Cat. 361, 362, 364, 365, 366, 367). En cualquiera de ellos indaga el pintor en la psicología infantil, mostrando a las niñas en actitudes reflexivas, como si estuvieran meditando, o absortas en sus pensamientos, si bien existen notorias diferencias entre ellos. Los dos retratos de **Consuelo** descubren a la niña abstraída mientras abandona por un instante sus entretenimientos: la lectura o el juego con sus muñecas. Aunque en ese último retrato insinúa el espacio, al mostrar la esquina de la habitación a cuyos lados se insinúan dos cuadros, así como un infantil diábolo abandonado sobre una silla, no se preocupa el pintor por investigar el espacio que rodea a su hija. Eso no ocurre en los retratos de **Luz**, en los que siempre sitúa a su hija en un espacio, que algunas veces es un paisaje, como en el caso de **Tristeza** o **Mi hija Luz**, para convertirse en otro momento en la habitación de ésta. Resulta especialmente interesante este último lienzo, **Interior con niña** (Cat. 364), que ganó la tercera medalla en la Exposición Nacional de 1934. Es una obra de gran interés, sobre la que encontramos comentarios como el siguiente: “pintura ceñida,

⁸⁴³ ALVEAR, G.: *Santander en mi memoria*. Ayuntamiento de Santander, 2001. p. 156

apretada, casi escultórica en los volúmenes, existiendo en una atmósfera de valoraciones tan exactas como en la mejor pintura del mundo y de cualquier tiempo. Era uno de esos lienzos por donde se puede andar sin tropezar con las cosas, y respirar sin miedo a atufarnos de plomos, cromos y betunes”⁸⁴⁴. Las palabras del poeta Blanco Amor son acertadas, por cuanto el pintor ha puesto todo su interés en la captación del espacio que rodea a la niña-pintora, que abandona momentáneamente su dibujo para abstraerse en algún pensamiento. El pintor amplía el espacio representado a través de la ventana que insinúa el paisaje.

También de esta época, si bien por su temática parece como si volviera a una etapa anterior, es su lienzo **Pasiegos** (Cat. 347). Es una obra de encargo con un cromatismo muy cercano al retrato de Luz que acabamos de comentar. Fue pintado en el estudio del pintor en la Calle Reina Victoria para la exposición “Trajes de las provincias españolas vistos por los pintores” que organizó en Madrid Luis de Hoyos Sainz; el cuadro gustó mucho y se reprodujo en ABC. Sobre este lienzo Emiliano M. Aguilera, Ex-Subdirector del Museo del Traje Regional e Histórico de Madrid comenta en el Catálogo de la exposición:

“Poquísimos son también los cuadros que nos documentan acerca de los pasiegos de Santander, cuyos trajes femeninos, con sus graciosas chaquetillas, sus camisolines y sus sayas franjeadas de terciopelo, complementado con el pañuelo a la cabeza anudado en la parte superior de ella como en Vasconia, los largos pendientes de corales y los abundantes collares igualmente de coral, así como los zapatos con hebillas de plata, han sido divulgados en Madrid y en otras grandes ciudades por las años de cría, o nodrizas, venidas del famoso Valle de Pas . . . El pintor Gerardo de Alvear es uno de los contados artistas que nos informan sobre tales trajes y los masculinos, asimismo de allá y que tienen algo de asturianos y de los de Castilla”.

Hemos dejado para el final las dos obras más interesantes, sin lugar a dudas las dos más modernas, en consonancia con los trabajos que en estos momentos están realizando en nuestro país los pintores de la generación del cambio: **Bañistas y veleros** (Cat. 306) y **Marina** (Cat. 359). Este último lienzo representa una regata de veleros en la bahía de Santander. Obra a base de grises azulados, en la que el pintor muestra su preocupación por el movimiento de los barcos movidos por ráfagas de aire que parece que podemos sentir. El viento produce un mar picado evidente por medio de geométricas olas. La geometría tiene una enorme importancia en esta obra, patente a través de las aristadas viviendas del fondo.

⁸⁴⁴ BLANCO AMOR, Eduardo: *Visita a Gerardo de Alvear*. En “Letras”. Año II, N° 8. Buenos Aires 1939

Rotunda voluntad geométrica preside también el lienzo de concepción mural **Bañistas y veleros**, obra en la que Alvear investiga en el tema del desnudo. Tres mujeres con dos niños se encuentran en la orilla del mar, mientras un grupo de veleros aparecen en escena. Las mujeres visten unas gasas que permiten traslucir cómodamente su desnudez, de frente, perfil y espaldas al espectador. Los desnudos resultan modernos por su volumétrico trabajo, los robustos cuerpos de estas mujeres semejan esculturas clásicas. Asimismo el estudio de los dos desnudos de niños es de gran interés. La entonación fría y los planos cromáticos acercan este trabajo a Vázquez Díaz y por el trabajo de síntesis recuerda lejanamente a **Desnudo** de Ricardo Bernardo. Creemos que es una pena que Gerardo de Alvear partiera para Argentina, donde permaneció por espacio de dos décadas en un voluntario exilio, puesto que ahora que había encontrado su personal lenguaje plástico en la línea de la modernidad, al trasladarse a un país alejado de vanguardias y cambios, viéndose obligado en muchas ocasiones a pintar retratos al gusto de la burguesía para poder sobrevivir, su arte vio mermada su creatividad, hasta que en la década de los cuarenta encontremos otro personal viraje hacia el lirismo, cambio que ya no abandonará nunca.

ETAPA DE MADUREZ (1935-1968)

Cuando Gerardo de Alvear parte hacia Argentina en 1935 es ya un artista maduro que ha encontrado su camino. Partiendo de una pintura de corte costumbrista y no alejándose en ningún momento de planteamientos veristas, va aclarando su paleta y desterrando los colores oscuros que habían caracterizado su primera época; tiende, a partir de ahora, hacia una representación más sintética. Podríamos subdividir esta etapa en dos momentos: el período argentino y el de su vuelta a España, pero debido a que su pintura sufrió ligeras modificaciones, optamos por agrupar las obras de esta larga etapa a partir de apartados temáticos, como hemos venido haciendo hasta ahora. Los temas más representados siguen siendo el retrato y el paisaje. En cuanto a los retratos podemos hablar de dos tipos diferentes, los que realiza para ganar dinero, al gusto de la burguesía y los retratos más personales, de verdadera introspección psicológica, que son los realizados en la década de los cincuenta, tanto en Buenos Aires como en España. Por otro lado, en cuanto a los paisajes diremos que el punto de inflexión en su carrera es la exposición que lleva a cabo en 1944 y que titula genéricamente *Luz de Buenos Aires*. Todas sus composiciones, de enorme lirismo, muestran su preocupación constante por la captación de la luz, una luz fugaz, que forma parte de la neblina o bruma de sus lienzos. Esta luz, tan íntima y personal ya no abandonará jamás a Alvear y será la que a su regreso a España le lleve a la gestación de un sinfín de paisajes de la bahía santanderina, o de otros rincones españoles.

Existen también composiciones con figuras humanas, algunas de las cuales muestran a pícaros, enraizados en la tradición barroca española. Indaga también en el tema del desnudo al menos en dos obras más, aunque en cualquiera de estas dos ocasiones son obras mucho más clásicas que sus **Bañistas y Veleros** de la década de los treinta.

Retratos

Es importante el número de retratos realizados durante estos años. De hecho, en Argentina una de las formas de conseguir ingresos era a través de los retratos que realizaba para la burguesía bonaerense, tal y como lo atestiguan las noticias de la prensa, así como los comentarios que nos ha dejado en sus memorias, por las que desfilan los nombres de los retratados.

Son retratos enraizados en la más conservadora tradición, gusta de representar a sus personajes con un fondo de turbulencias en la línea de Zuloaga. Destacan especialmente los retratos de niños, como el de **Martín Alzaga** (Cat. 380) o el de **Mari Lu Noel** (Cat. 391). Algunos de estos retratos se exponen en 1937 en las Galerías Witcomb.

Sus retratos más interesantes son los realizados aproximadamente en la década de los cincuenta, tanto en Argentina como en España. Todos ellos gozan de una serie de características comunes, como son: el hecho de que nunca son de cuerpo entero; generalmente lo son de busto, si bien en alguna ocasión pueden llegar a ser de medio cuerpo. Esto ocurre en los retratos de **Jesús Cancio** (Cat. 311) o de **José del Río** (Cat. 440), la explicación es que estos retratos le sirvieron de boceto para el lienzo **Cinco poetas montañeses** (Cat. 310). Todos sus retratos poseen un cromatismo claro. Tiende a situar sobre el rostro sombras verdosas, que modelan el rostro por medio de unos delicados planos cromáticos, patente en **Tomás Maza Solano** (Cat. 401) y **Elena Quiroga** (Cat. 406). La postura escogida por Alvear para sus retratos es la de tres cuartos (Cat. 407, 408, 402) y en todos ellos encontramos una gran introspección psicológica, como se aprecia en el retrato de **Manuel Arce** (Cat. 392) o en el de **Ingrid Oldsen** (Cat. 373), quizá su obra con mayor carga de sensualidad.

Gerardo Diego dice, a propósito de los retratos:

“La rica textura de sus carnaciones, partiendo de Jordaens y Rubens, se ha ido unificando sin perder riego sanguíneo hasta llegar al prodigio de sus últimos retratos, sorprendentes y ejemplares de belleza de materia y de calidad diferenciada de espíritu. El valor iconográfico de la colección que presenta es

tan subido como la significación montañesa, artesana y artista de las cabezas escogidas.⁸⁴⁵

Polibio dirá hablando de sus retratos:

“Como pintor de retratos, Alvear tiene una mirada que absorbe a su modelo. Le roba el alma para trasladársela al lienzo. Ved esa figura de José del Río, que trasluce espíritu. Es un maestro Alvear, que se olvida de su propia individualidad cuando coge los pinceles en la mano, tan largamente contempla el retratado”⁸⁴⁶.

Paisajes

El momento de cambio en esta temática podemos situarlo en 1944, año en el realiza en la Sala Witcomb su exposición “Luz de Buenos Aires”. Supone un planteamiento subjetivo, cargado de lirismo; el paisaje es tratado con gran delicadeza, optando por encuadres originales, que confieren un aire más moderno al paisaje. Por lo general gusta de mostrar suaves picados que permiten centrar la mirada en una peculiar visión a base de tejados. No debemos olvidar que la mayoría de estos lienzos fueron pintados desde su estudio, situado en un decimotercer piso, ya que “al atardecer con la luz oblicua”, según Alvear, los paisajes “tienen entonaciones plateadas y rosáceas”.

Como indica el título de la exposición, se trata de una muestra de paisajes urbanos, con un total de 31 cuadros⁸⁴⁷.

La gran mayoría de estas telas muestran, desde el punto de vista de vuelo de pájaro, un primer término en el que se destacan las formas de los edificios, mientras que detrás de ellos se distinguen tenuemente las siluetas de los demás edificios, que se desdibujan, llegando casi a perderse, por los efectos climatológicos, bien sea por

⁸⁴⁵ DIEGO, Gerardo: *Catálogo de la Exposición de Gerardo de Alvear en Santander*. 1953

⁸⁴⁶ POLIBIO: *La exposición de Gerardo de Alvear en el Museo Municipal*. “El Cantábrico”. Agosto de 1953

⁸⁴⁷ Los títulos, por riguroso orden, tal y como aparecen en el Catálogo, son: **Sol de invierno en la mañana (Plaza Lavalle)**, **Sol mañanero a través de la bruma, Resol, Viento del Este (Barrio del Norte)**, **Sol pálido (Barrio del Norte)**, **Mañana serena de primavera (Barrio Norte)**, **Día Gris (Calle Libertad)**, **Sol de atardecer, Crepúsculo (Calle Juncal)**, **Sol tenue de verano, La mañana, Sol plomizo, Efecto de luz (Barrio Norte)**, **Mañana radiante, Hora luminosa, Lluvia, Mañana otoñal, después de la lluvia, Día turbio (Calle Quintana)**, **Mañana de luz límpida de gris, Sol tenue de invierno (Parque Palermo)**, **Tarde tormentosa de verano, Suave atardecer, Aclarando, Mañana de verano, Luz Plomiza (Barrio Sur)**, **Día gris (Palermo)**, **Lluvia (Calle Cerrito)**, **Entre dos luces (Calle Juncal)**, **Nubes cambiantes de otoño (Hipódromo de Palermo)**, **Domingo gris (Lago del golf)**.

la lluvia o por la contaminación. Destacan entre estas obras **Buenos Aires con cúpulas grises** (Cat. 372), o los dos titulados genéricamente **Buenos Aires** (Cat. 386, 388). Todos ellos se caracterizan por una magnífica gradación tonal a base de ocre, pardos, grises y verdes, que crean sus características veladuras, indicadores de lejanías.

La prensa argentina elogió los paisajes:

“La ciudad surge en una interpretación feliz y original, con apariencia imponente, bajo la línea movida de sus arquitecturas. El pintor ha logrado en primer término, con acierto indudable rendir la fisonomía inconfundible de la ciudad. Además surge el colorista armonioso que señala distancias y sitúa planos en perspectivas audaces resueltas en absoluto”⁸⁴⁸.

En otro artículo leemos:

“Su presente exposición se caracteriza por las esfumaturas en que disuelve la atmósfera de sus cuadros, destacando por lo general, más nítidamente los primeros términos que acentúa expreso para dejar que el resto de la composición se diluya poco a poco a manera de cendal opalescente”⁸⁴⁹.

En este artículo destacan como obras de más interés **Crepúsculo, Mañana serena de primavera, Sol de invierno, Viento del Este y Mañana otoñal**.

El diario *La Nación* destaca el modo de representar la luz:

“Luz brumosa en una escala de grises, escala rica en medios tonos delicados. El paisaje es siempre un problema atmosférico. La luz ambiente envuelve las cosas y las muestra según las condiciones espaciales del momento. A no pocos óleos de esta serie dio Gerardo de Alvear un corte panorámico. Están vistos desde una altura considerable. El pintor cantó azoteas y techos... El gris fue siempre un color de prueba, y construir dentro de sus variantes un signo evidente de retina sensible. Quien no la posea incurrirá en lo acromado al proponerse alcanzar “pintura de gama” con sólo grises. Véase en cambio con cuánta fineza la realiza Gerardo de Alvear”⁸⁵⁰.

Es en esta misma línea de captación del espíritu del paisaje a través de la luz que envuelve los rincones conocidos y amados por el artista en el que debemos situar sus paisajes de la bahía de Santander,

⁸⁴⁸ SIN FIRMAR: *Exposiciones inauguradas*. En “La Razón”. Buenos Aires. Noviembre 1944.

⁸⁴⁹ SIN FIRMAR: *Gerardo de Alvear en la Galería Witcomb de Buenos Aires*. “La Capital”. Rosario. 13 de noviembre de 1944.

⁸⁵⁰ SIN FIRMAR: *Bellas Artes. Gerardo de Alvear*. “La Nación”. Buenos Aires 4 de noviembre 1944

realizados a partir de su vuelta a España en la década de los cincuenta y que seguirá pintando, de un modo casi obsesivo hasta su muerte.

A comienzos de la década de los sesenta expone alguna de sus obras sobre la bahía de Santander. De esta exposición existe una interesante carta dirigida a José Agudo, quien acababa de publicar en la prensa su artículo sobre las obras de Alvear en la Galería Sur.

“No ven mis paisanos (la mayoría) la finura de mis apuntes de esa maravillosa bahía y es que tampoco la ven en su realidad y tampoco la miran siquiera. ¡Ah que felicidad es poseer una sensibilidad que sepa captar esas bellezas como usted posee! ¡Es tanta su poesía! El asunto de mis cuadros es la luz, como usted ha sabido ver. Ya sé que esto puede ser impresionismo, pero no de otro modo puede hacerse, claro que en realismo sintético. Ya sé que esto “ha pasado de moda” y que hoy se pinta de dentro a fuera y de espaldas a la naturaleza, pero todo, todo está en la realidad y aún lo abstracto, pues la forma todo lo “informe” que se quiera (necesaria la paradoja) está en la naturaleza y no digamos el color, únicamente un ciego puede pintar al margen de lo que le rodea. Bueno el tiempo es el gran nivelador. Es no solo natural sino tan incontenible como el tiempo, que evolucione el medio de expresión o cambie todo lo totalmente posible, aunque a veces lo que parece más nuevo es lo más viejo⁸⁵¹.”

Es en esta misma línea de captación de la belleza de la bahía santanderina, donde se sitúan los comentarios de José Hierro:

“Gerardo de Alvear aparece enamorado de su bahía. Él le descubre sus matices más finos, la apresa en las horas cambiantes, le inventa tonos increíbles: verdes dorados, azules grisáceos, blancos matizadísimos. A veces parece un japonés por la ligereza de las tintas. A veces resuena en su paleta la armonía de un Marquet de veta brava. Y en todo se respira ese fervor de enamorado, de artista que testimonia su fe en un arte natural y evidente; arte que usa como un vaso transparente donde encierra unos instantes de entrega a la más radiante realidad”⁸⁵².

Pero tanto en Argentina como a su regreso a España realizó otro tipo de paisajes, en los que tiene gran importancia la figura humana. Son esos apuntes de bañistas en la playa (Cat. 385, 387 y 395), que recuerdan a obras de Cecilio Plá. Los realizados a su vuelta a España (Cat. 411, 413, 433) son más rápidos y abocetados. En este mismo sentido de paisajes con figuras en movimiento es en el que debemos considerar los paisajes de Madrid y Alicante, donde el

⁸⁵¹ Carta dirigida por Gerardo de Alvear a José Agudo, de fecha 14 de septiembre de 1960.

⁸⁵² HIERRO, José: *Montañas, cielo y luz de Gerardo de Alvear*. “El Alcázar”, marzo de 1962

pintor gusta de representar un paisaje abocetado, en el que las figuras humanas suponen no solo una nota de color, sino de cambio. Encontramos en alguna de estas obras la lejana resonancia de maestros del impresionismo.

Composiciones con figuras

Pocas son las obras que se conservan de esta temática. Entre ellas se encuentra, en primer lugar, aquellas composiciones a base de una sola figura que parecen tener el aire de auténticos retratos. Sin duda esa es la intención que late en **Mujer con paloma** (Cat. 374), retrato de una hermosa joven en posición de tres cuartos con una paloma blanca apoyada contra su pecho. En el fondo de la zona derecha se abre el paisaje. Es una obra temprana que goza de analogías con las de la etapa anterior.

Varias son las telas en las que investiga Alvear en el mundo infantil. Nos referimos a esos cuadros de niños vendedores (Cat. 369) o niños comiendo fruta (Cat. 381), que enraízan perfectamente en la tradición barroca española de pillos, disponiéndoles en ocasiones en actitudes similares a obras de maestros barrocos.

Casi a su llegada a Buenos Aires, pinta -en 1936- dos cuadros de desnudos: **Bañistas** (Cat. 307) y **Adán y Eva** (Cat. 308). El modelo femenino utilizado, del que desconocemos su identidad, es el mismo en las dos obras, que gozan también de un tamaño importante, que les confiere un aire de pintura mural. En **Bañistas** recurre Alvear a un tema ya clásico en la historia del arte, pero ante la dificultad de conseguir modelos vivos que posen para él opta por representar a la misma mujer en diferentes posiciones. Para el modelo masculino utilizó al santanderino Francisco Gómez Acebo. Estas dos obras, que poseen buenos estudios anatómicos suponen un arraigo a la tradición, puesto que los planos cromáticos y la geometrización que apreciábamos en el lienzo **Bañistas y Veleros**, poco anterior en fechas a este, han desaparecido convirtiéndose en esfumadas luces que envuelven a figuras, confiriéndoles un aire sereno y decorativo. Un concepto decorativo predomina en ambas obras, patente en los elementos accesorios de la vegetación en el caso de **Adán y Eva** y en los árboles del fondo en ambos casos. Interesante es la figura de la mujer que aparece pintada en el ángulo derecho de **Bañistas** y que se sitúa de espaldas al espectador sentada sobre una roca que se cubre con un paño.

Hemos dejado para el final un trabajo de encargo, realizado a comienzos de la década de los sesenta⁸⁵³. Se trata de los tres murales para la Cámara de Comercio de Cantabria, cuyos temas son: la

⁸⁵³ Las obras fueron compradas en 1963 tal y como consta en la documentación de la Cámara de Comercio de Cantabria. Quisiera agradecer de un modo especial la ayuda recibida de Maribel López para la presente investigación.

industria, la pesca y el transporte (Cat. 311, 312, 313)⁸⁵⁴. Son pinturas al óleo sobre lienzo colocado sobre la pared. Son obras de formato grande (202x215, 207x212 y 180x213 cm.) que evidencian las riquezas de Cantabria. A nivel iconográfico el mural de la pesca es una réplica de **Regreso de la pesca**, pintado en la década de los veinte. Es una copia tan fiel que imaginamos que pudo ser pintado a través de una fotografía en color que conservaba el pintor. El mural de los transportes asimismo parece una reinterpretación de carteles de los años 20 y 30 en los que se cantaba a la velocidad del ferrocarril. Es el más torpe de los tres, pues parece que el encargo somete su creatividad a la temática requerida. La tonalidad en los tres es suave, especialmente en los paisajes del fondo.

4.2.2. CONCLUSIONES

Gerardo de Alvear no es un pintor en la línea de la vanguardia, sino que permanece fiel a la tradición.

Pero podemos matizar esta apreciación. El artista anterior a su segundo viaje a América es un pintor que compagina su vida entre Madrid y Santander, en una época en la que la pintura en su tierra natal se movía por derroteros de gran conservadurismo, del que podemos decir que se escapaban en mayor o menor medida aquellos artistas que habían viajado y conocían lo que se estaba gestando en París.

No es un artista vanguardista, ni mucho menos, pero sí es un conocedor de las vanguardias, si bien ese lenguaje no es el que el elige como medio de expresión; pero es un fino crítico y en el Santander de las décadas de los veinte y los treinta fue un hombre preocupado por la plástica y por dar un impulso nuevo a la pintura.

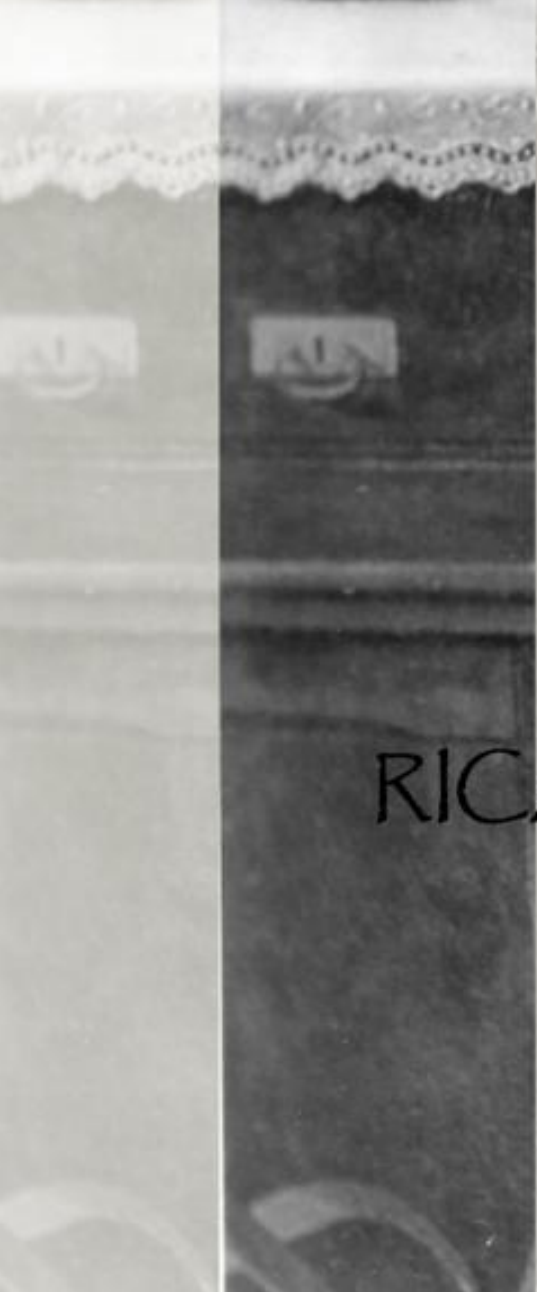
Su pintura desde 1908 hasta 1920 se caracteriza por ser de corte costumbrista, con un soporte literario muy fuerte; los colores son oscuros, ricos en marrones y betunes. Sin embargo a partir de 1920 nos adentramos en una nueva etapa, que en realidad no abandonó hasta su muerte. A partir de 1920 su paleta se aclara notoriamente, preocupándose de modo obsesivo por la captación de la luz, si bien hasta la década de 1930 no hablaremos de madurez plena, puesto que a veces vuelve a temas recurrentes de su etapa de formación. Es en esta década cuando podemos hablar de un Alvear moderno, en la línea de los pintores de la llamada generación del veintisiete, que resulta evidente es su gran tela **Bañistas y veleros**, donde la entonación fría y la geometrización de los cuerpos, junto al trabajo del color en planos cromáticos hablan a un artista que ha

⁸⁵⁴ En la Cámara de Comercio están nombrados como **Astillero, Puerto Chico y Transportes**.

asimilado la herencia del postcubismo. Desgraciadamente en Buenos Aires, alejado de la pintura europea, vuelve hacia planteamientos más conservadores, a pesar de que no debemos olvidar que nos encontramos ante un pintor aferrado al realismo, aunque “más evolucionado y comprometido en su campo que la generalidad, pero nada más”⁸⁵⁵.

Pero quizá uno de sus logros más importantes, es el hecho de que su pintura, más clara, sutil y personal que la de otros artistas realistas, como podría ser el caso de Flavio San Román o Juan José Cobo Barquera, sirvió de savia nueva para más de un pintor joven.

⁸⁵⁵ CARRETERO REBÉS. S.: *Gerardo de Alvear*. En “La pintura del siglo XX en Cantabria. Tradición y vanguardia”. Santander 1991.



RICARDO BERNARDO

Al haber sido ya estudiado este artista en mi Tesis de Licenciatura, haremos una breve reflexión de las diferentes etapas del pintor, que hemos agrupado de otro modo, y catalogamos exclusivamente las obras que han sido descubiertas con posterioridad a la defensa de la Memoria de Licenciatura.

En la investigación anterior abordaba el estudio cronológico de este pintor en cinco etapas diferenciadas. Es más oportuno reunir las tres primeras etapas en una sola, que podríamos denominar de formación.

4.3.1. ETAPA DE FORMACIÓN: 1910-1925.

PERÍODO COSTUMBRISTA: (1910-1919).

Se podría denominar también a este período etapa de juventud. Incluimos en él sus primeras obras, hasta el reconocimiento que el público santanderino le tributó en la Exposición de "Artistas Montañeses" de 1919.

Nos encontramos en la segunda década de nuestro siglo, donde el interés del público se inclinaba hacia composiciones de claro regusto tradicional, un público que se siente interesado por los primeros regionalismos que aparecen en el panorama plástico español. Siguiendo las ideas de la Generación del 98, algunos artistas que pretenden descubrir el alma de España. Es en este sentido en el que debemos hablar de Zuloaga y su influencia en los artistas de los primeros años del siglo XX, notoria en gran número de obras de Bernardo de este período. Ortega y Gasset expresa muy bien dónde radica la importancia del pintor vasco.

"Lo específico de Zuloaga está en que es el "piu forte", en que se impone con la sencillez de lo evidente, en que arrebató, y no sólo place, en que aplasta las maneras de los demás, en que (...) se aplasta a sí mismo: el Zuloaga amanerado sucumbe ante lo que hay en Zuloaga de "piu forte", y el espectador se aleja de sus pinturas pensando en el tema de éstas más que en el pintar del pintor⁸⁵⁶."

En la producción artística de Bernardo en esta época verificamos algo similar; el público se alejaba de sus pinturas, quedándose, principalmente con el tema de ellas. Este es el caso de **Los Piteros, La Rámila, Tanagra Moderna, La Novicia**, etc.

⁸⁵⁶ ORTEGA Y GASSET, J. y otros: *La pintura vasca*. p. 14

Pero no solo debemos hablar de la influencia de Zuloaga, también podemos hablar de la de Anglada Camarasa -en su primera época-, o Romero de Torres, por el tipo de belleza femenina escogido.

En cuanto a las obras realizadas por Bernardo en este período podemos hablar de ellas agrupadas por en diferentes apartados.

ÁLBUMES DE DIBUJO Y COPIAS DE CUADROS

Se incluyen aquí una serie de pequeños dibujos y bocetos, realizados por un niño de diez y trece años respectivamente. Estos álbumes ya fueron objeto de estudio en la Tesis de Licenciatura sobre el pintor. Sin embargo no se recogían en ella una serie de pequeñas tablas al óleo, realizadas en 1909 y que muestran el agarrotamiento e ingenuidad de un niño -aún no cuenta 12 años- al enfrentarse a la copia de obras de los grandes artistas. Estas obras son **La Sagrada familia** (Cat. 458), **El sueño de Jacob** (Cat. 459), **El Descendimiento** (Cat. 460), **La familia de Carlos IV** (Cat. 461) y **Los borrachos** (Cat. 462) De estos momentos, aunque no son copias, tenemos otras dos obritas: **Puente** (Cat. 463) y **Burro** (Cat. 464), en las que, a pesar de la fuerte ingenuidad encontramos una pincelada más suelta, e incluso un cromatismo más rico. Tan solo separa un año estas obritas de la copia del lienzo de Hastoy **Casa Consistorial de Valdecilla**, y sin embargo apreciamos la mejora técnica en esta última.

Las obras gestadas entre 1910 y 1914 -año en el que ingresa en la Real Academia de San Fernando- muestran su interés artístico, pero se caracterizan por su ingenuidad y falta de preparación técnica. A partir de 1914 la pincelada es usada con más sabiduría y dominio, aunque se desenvuelve dentro de una línea, como ya hemos indicado, claramente tradicional y académica.

RETRATOS

La temática del retrato constituye uno de los campos en los que más indaga Bernardo, dejando una importante galería de ellos. En los de este momento podemos hablar de la preocupación psicológica por captar la forma de ser del retratado

Intentó Bernardo en estos momentos reunir una importante colección retratos de ancianos de su pueblo. Sus lienzos representan a hombres curtidos por el trabajo y la edad.

RETRATOS FEMENINOS

Cuando los retratos pertenecen a familiares o conocidos; se caracterizan por el cuidado estudio del rostro, ejecutado por medio de una pincelada corta de fino empaste. Sin embargo cuando las obras son retratos de busto a lápiz, como **La niña María Teresa Pérez** (Cat. 473) o **Carmen Cobo Barquín** (Cat. 471), realiza Bernardo en todos ellos un canto a la juventud y a la belleza femenina, abandonando, en la medida de lo posible, los elementos accesorios del ropaje o del fondo. El estudio de los rostros es de gran delicadeza, introduciendo la sanguina en los pómulos y labios, para conferir viveza al personaje.

Pero al igual que ocurría con los retratos masculinos, existen también otros retratos de encargo; en estas obras, el cuidado de Bernardo recae en el físico de las mujeres y principalmente en sus atavíos, joyas y mantillas que barroquizan las composiciones.

COMPOSICIONES CON FIGURAS HUMANAS

La influencia de Zuloaga y a veces de pintores de la cercana escuela vasca, como los Zubiaurre es notoria expresamente en este tipo de telas, como en el caso de: **El segoviano**, **La Rámila**, **Los Piteros**, **Tanagra moderna**, **La Novicia**, **El niño del clavel**, **El niño del gallo**, **Niño leyendo**.

Es habitual en esta época la realización de obras destinadas a formar parejas, este es el caso de **Pastora** y **Segador**, **Tanagra Moderna** y **La Novicia**, o **El niño del clavel** y **El niño del gallo**. En estas seis telas podemos apreciar cómo Bernardo escoge a personajes allegados para los modelos (su hermana María, su primo Manuel o su amigo Gerardo Fernández Baldor).

Sus lienzos más literarios son **La Rámila** y **Los Piteros**, obra emblemática de esta primera etapa, ambas poseen semejanzas con temas de José María de Pereda, Adriano García Lomas y Manuel Llano, entre otros escritores cántabros. Es una pintura de corte regionalista, con apoyo en la literatura de estas características, que en el caso de **Los Piteros**, trasciende más allá para hablarnos del folklore cántabro. Regionalismo y folklorismo, por lo tanto estamos dentro de la pintura que en estos momentos se desarrolla en nuestro país, al margen, y muchas veces ajena, a lo que las vanguardias están ejecutando en Europa.

En ambas obras, además de la incuestionable influencia de la pintura de Zuloaga o de los Zubiaurre, Chicharro, Sotomayor o Anselmo Miguel Nieto, es clara la referencia a la pintura barroca española en los bodegones que aparecen en primer término y especialmente en la *bruja* se asemeja a alguna obra velazqueña de su primera época. No debe extrañarnos, puesto que se encuentra

estudiando en Madrid, y sabemos que visitaba con cierta asiduidad el Museo del Prado.

PAISAJES

Pocas son las muestras de este género que han llegado hasta nosotros⁸⁵⁷. Los óleos que se han conseguido localizar están pintados entre 1910 y 1915. Es una desgracia no conservar los realizados hacia 1919, que tanto gustaron al público de la época⁸⁵⁸. En las obras de este primer momento de formación se aprecia la influencia de Zuloaga, del que poseía estudios monográficos y al que admiraba enormemente.

“Se advierte en su obra alguna influencia zuloaguesca (¿qué pintor español podrá sustraerse a ella, compendio de todas las técnicas de nuestra tradición pictórica?), pero no quiere decir esto que siga en todo e indiscutiblemente sus huellas. La sinceridad y honradez artística, norma primordial del joven pintor montañés, le libran en absoluto de caer en el plagio y precisamente donde pueda marcarse una influencia sin advertir imitación está el germen de la verdadera personalidad, porque el que asimila una enseñanza, la convierte en propia sustancia espiritual.⁸⁵⁹”

VIAJE A PARÍS Y PREPARACIÓN DEL VIAJE A AMÉRICA: (1920-1924).

Nos encontramos ante un ligero cambio en el modo de pintar de Bernardo. La evolución se deja sentir, aunque no es tan notoria como en la década de los treinta.

Este período está marcado por dos hechos definitorios en su vida: su viaje a París y la preparación de su exposición en Cuba.

A París parte Bernardo con la clara intención de aprender lo que allí se está creando y descubrir los procedimientos de los grandes maestros.⁸⁶⁰

Su primera visita, ya en París, fue al Salón de Artistas Franceses. Después fue El Louvre y las visitas a pintores como Sert y Beltrán Massés. A su vuelta de París encontraremos un notable cambio. En París Bernardo ha descubierto a Ingres y esa vuelta al clasicismo que se deja sentir en Europa a partir de 1920⁸⁶¹. En

⁸⁵⁷ Tan solo seis óleos y tres bocetos a lápiz.

⁸⁵⁸ Gracias a un artículo de José del Río conocemos de qué obras se trataban. Vid.: PICK: *La exposición de Ricardo Bernardo*. En “La Atalaya”, 27-10-1919

⁸⁵⁹ ESPINOSA, A.: *Exposición de Ricardo Bernardo*. “La Atalaya”, 5-11-1919

⁸⁶⁰ PICK: *La exposición de Ricardo Bernardo*. “La Atalaya” 5-11-1919

⁸⁶¹ Recordemos como un mero ejemplo el período ingreso de Picasso.

Ricardo Bernardo apreciamos ahora un dibujo clásico y muy cuidado, que se deja sentir no sólo en los retratos a lápiz, sino en los óleos, donde el contorno de la obra queda definido por una fina línea, casi caligráfica. Esta influencia del maestro francés se patentiza también en la grafía de la firma de esta época, sobre todo en las obras realizadas en 1921, a su vuelta de París. Nunca hasta ahora, y jamás de ahora en adelante, volverá Bernardo a firmar con letras mayúsculas, de cuidada confección y aspecto clásico, el mismo tipo de letras que usa Ingres en alguna de sus obras⁸⁶². Esta influencia se deja sentir, a partir de ahora, en otros campos. Algunas concepciones estéticas de Ingres son aplicadas por Bernardo en sus obras: "Nada de color demasiado ardiente...Caed en el gris antes que en el color cálido", o "En los retratos, mucho fondo sobre las cabezas; y en este fondo un lado claro y otro oscuro."⁸⁶³

RETRATOS

Mientras que en la etapa anterior existía un importante número de retratos al óleo, ahora solamente conocemos uno: el de su amigo **Pedro Lorenzo**. Es una obra de gran calidad, que por sí sola justifica este período y a través de la que se evidencia el cambio experimentado en Bernardo. Posee una fuerte carga de clasicismo, que lo sitúa dentro de las obras que realiza a partir de su viaje a París. Sin embargo por la eliminación de toda anécdota descriptiva, preludia el cambio hacia una concepción más sintética, caracterizada por un verismo de resonancias postcubistas.

El resto de retratos masculinos están realizados a lápiz y poseen en común, además de la ya comentada influencia ingresca, el ser de busto. También los retratos femeninos son bustos de gran clasicismo, con fondos neutros y perfilada línea de contorno. Especial interés posee el **retrato de la Señorita. Velarde**, hermana de su amigo Alfredo, de gran delicadeza y clasicismo.

COMPOSICIONES CON FIGURAS HUMANAS

Aunque existe influencia de la pintura española contemporánea, su estancia en París ha abierto sus horizontes, aportando a sus lienzos la delicadeza de Watteau o Ingres, si bien la influencia de la Academia o de Zuloaga no ha desaparecido del todo. En último lugar podríamos hablar de una búsqueda constante, que le lleva a investigar en diferentes campos, como el retrato femenino, el

⁸⁶² Baste recordar la firma en **Napoleón I en el trono imperial**, o en el retrato de **Monsieur Bertui L'Aainé** (ambos en el Louvre). Este último lienzo se caracteriza por mostrar en el margen superior derecho, también con caligrafía clásica, el título de la obra, ejemplo que vemos plasmado por Bernardo en **El señor cura**.

⁸⁶³ CAMESASCA, Ettore: *Ingres*. p. 14

sensualismo femenino, el inquietante mundo infantil o escenas costumbristas de la vida popular.

Existen obras en las que representa a la mujer con una notoria carga de sensualismo, tal es el caso de **Andaluzas vendimiando** y **Venus Morena**. En otros retratos femeninos indaga en el estudio físico y psicológico, como ocurre en **La Chica de la calabaza**, tela era considerada por Bernardo en aquellos momentos como su ideal de belleza y clasicismo.

Pero quizás sean sus retratos de niñas con muñecas, los que le sitúen en la línea de la vanguardia española. **Conchín** y **Niña con muñeca** sitúan a Bernardo cercano a nuevas experiencias que se desarrollan en esos momentos en nuestro país⁸⁶⁴. En 1923 - precisamente el año de la realización de las obras de Bernardo- veía la luz el libro *Niños* de Juan Ramón Jiménez, ilustrado por Benjamín Palencia⁸⁶⁵. Juan Ramón Jiménez en la introducción afirmaba que el fin del cubismo era llevar al arte a un nuevo clasicismo. Eugenio Carmona señala a este respecto que bien pudo ser Juan Ramón Jiménez uno de los artífices de la vuelta al orden y de las ideas de "clasicismo" y "retorno", que por esas fechas vemos entre los jóvenes pintores de carácter renovador que trabajan en nuestra patria⁸⁶⁶.

Pero al lado de estas obras, de carácter más moderno y en consonancia con lo que se está realizando en los ambientes de ruptura y de cambio, encontramos otras telas, aún de marcado carácter costumbrista, como **Los bebedores (La Robla)** y **Jugando a la brisca**. Ambos lienzos se hallan en la línea descriptiva de tipos humanos de José María de Pereda⁸⁶⁷.

PAISAJES

La concepción pictórica cambia notoriamente con respecto a los paisajes de la época anterior. Abandona el academicismo, que caracterizaba sus obras precedentes, eliminando el detallismo caligráfico en la vegetación. Apreciamos una especial importancia de la luz, que se convierte en verdadera protagonista de las telas.

⁸⁶⁴ En nuestro país la exposición de Artistas Ibéricos fue su más claro exponente. Allí se exponen las obras **Antoñita** de Rafael Barradas, pintada en 1922, tan sólo un año antes de **Conchín**. Esta niña con muñeca de Barradas recuerda a la de Bernardo, a pesar de las enormes diferencias que las separan. También en la Exposición de Artistas Ibéricos, Santiago Pelegrín expone su obra de 1925 **Retrato de María Pelegrín** y Carlos Sáenz de Tejada **Niña con muñeca**.

⁸⁶⁵ En este libro Benjamín Palencia utiliza un dibujo lineal clásico, al estilo de Ingres, como venía haciendo Picasso, desde su etapa ingresca

⁸⁶⁶ CARMONA, Eugenio: *El arte nuevo y el retorno al orden 1918-1923* En el Catálogo "La Sociedad de Artistas Ibéricos y el Arte español de 1925". p. 52

⁸⁶⁷ En el caso de *La Robla* llega a titular al cuadro del mismo modo que uno de los relatos de *Escenas Montañesas*, que describe una feria montañesa acabada en vino.

Merecen ser destacados: **Paz, Interior de Iglesia, Día gris, Matinal y Soportales del Ayuntamiento.**

Hay en todos ellos un mayor subjetivismo y lirismo. Bernardo representa más que la realidad específica, la sensación que la naturaleza le transmite.

VIAJE CUBA: (1924-25).

Hemos hecho este apartado principalmente en función del cambio que, en la personalidad artística de Bernardo, supuso este viaje, puesto que las obras que vamos a estudiar no suponen una gran diferencia respecto a la época anterior, salvo **El Negrito**⁸⁶⁸ y **La Mulata**, obra en paradero desconocido.

Las exposiciones pictóricas de Bernardo en la isla caribeña amplían y modifican su visión. Su retina se llena de luz, de una luz diferente a la de su tierra. La luminosidad cubana supone para él un nuevo mundo cromático que desconocía, a base de colores más puros que él interioriza, aprehende y, tras un período de reflexión, plasma por medio de colores enfriados por la racionalidad de su intelecto.

Tanto **Negrito**⁸⁶⁹ como **Mulata** fueron creados con la intención de armonizar en un lienzo diferentes y enfrentadas masas cromáticas, tal como le comenta a su amigo Gabino Teira en una carta⁸⁷⁰.

4.3.2. ETAPA DE TRANSFORMACIÓN: 1925-1928.

El pintor, que hacía cuadros al gusto de un público conservador, que le halagaba en sus manifestaciones públicas, decide, a partir de este momento, buscar un modo de expresión más personal y acorde con la época que le ha tocado vivir. No abandonará ya esta búsqueda hasta su muerte. El verdadero cambio lo apreciaremos realmente en la época siguiente, pero observamos que a partir de 1925, a pesar de existir obras de regusto tradicional, su paleta se depura notoriamente. La influencia de los pintores vascos contemporáneos, como Arteta o Vázquez Díaz, se deja sentir en la

⁸⁶⁸ Afortunadamente Negrito fue localizado en una colección particular en Chile a partir de la exposición homenaje celebrada en el Museo de Bellas Artes de Santander en 1997 para conmemorar el centenario del nacimiento del artista.

⁸⁶⁹ En este sentido recordar que Salvador Carretero Rebés en su catálogo *De la pintura en Cantabria en la modernidad (1919-1957)* considera esta obra como un claro exponente del cambio hacia la modernidad, al igual que *Pedro Lorenzo, La chica de la calabaza, o Niña con muñeca*, p. 44

⁸⁷⁰ LÓPEZ SOBRADO, E.: Ricardo Bernardo. Catálogo de la Exposición-homenaje celebrada en el Museo de BBAA de Santander, 1997, p. 33

eliminación al máximo de una caligrafía descriptiva y en el colorido racional. En adelante, encontramos un artista realista, en el sentido de renovación formal al que hace referencia Valeriano Bozal⁸⁷¹. Por eso denominamos a esta etapa de transformación.

Este cambio y ruptura con sus etapas anteriores se manifiesta no solo en sus creaciones, sino también en sus propias palabras, tal y como reconoce a su amigo Gabino Teira a su vuelta de Cuba⁸⁷².

Pocas son las obras que se conservan de este período, pero todas ellas poseen en común: una mayor sobriedad en las composiciones, la interpretación de las figuras humanas como robustas masas de color, un mayor expresionismo en los retratos, una paleta de entonación fría -a base de grises y azules-, así como por un cromatismo armonioso, sin estridencias ni exageraciones; el empleo de suaves planos cromáticos, revelan la lejana influencia del cubismo.

Se aprecia, a través de estas obras, el íntimo conocimiento y la relación con pintores adelantados en el panorama pictórico español. Sobre todo se deja sentir la influencia de la pintura vasca y en especial de Arteta, al que sabemos le unía, además de la amistad, la comunión con ciertos conceptos estéticos y plásticos. El tipo de personajes que emplea Bernardo, a veces poseen gran concomitancia con los modelos de Arteta.

En cuanto a las obras, predominan temáticamente los retratos, en los que existen diferencias en su tratamiento, en función del sexo del personaje.

Los masculinos poseen mayor fuerza dramática. Son hombres de espíritu fuerte, recios en la postura y tratamiento, para los que elige Bernardo lienzos de importantes dimensiones. En los retratos de **Alfredo Velarde**⁸⁷³ y **El hermano Artola**⁸⁷⁴ ambos de "sólida arquitectura manifiesta por planos muy sobrios"⁸⁷⁵, la profundización psicológica es importante. El retrato de **Jesús Cancio**⁸⁷⁶ es una obra de gran acierto interpretativo. La tragedia personal del *poeta del mar*

⁸⁷¹ BOZAL, V.: Op. Cit.

⁸⁷² Vid.: ODIYSSEUS: *Un momento de una evolución*. En "El Cantábrico", 28-4-1924

⁸⁷³ Obra que se encuentra en Chile

⁸⁷⁴ Desgraciadamente esta obra se encuentra actualmente en paradero desconocido, puesto que hace unos años el hijo de Ricardo Bernardo vendió esta obra a un comerciante de obras de segunda mano en Barcelona. A pesar de haber realizado una búsqueda pormenorizada, nos ha sido del todo imposible dar con el paradero de esta interesante obra.

⁸⁷⁵ LUDOVICO: *Cartas a Marcelo*. "La Región", 1928

⁸⁷⁶ Sobre esta obra encontramos elogiosas críticas en la prensa, que permiten considerar a su autor como un pintor moderno: "Entre los artistas jóvenes españoles, pocos, sin duda, de tan legítima promesa, de tan fundadas esperanzas como Ricardo Bernardo. Su técnica de una sobriedad y de una sencillez admirables, su sana orientación moderna, su depurado y exquisito gusto acusan en él una personalidad absoluta y vigorosa". Vid.: SIN FIRMAR: *El pintor Ricardo Bernardo*. En "Revista del gran mundo". Madrid, julio 1926.

se evidencia en la tristeza que dimana de la tela. El retrato, de una gran hondura psicológica, se aúna íntimamente con el fondo elegido, el mar comillano. La carencia de luz -ceguera de Cancio- se deja sentir en toda la obra, realizada a base de grises mortecinos.

Los retratos femeninos, de menor tamaño, se caracterizarán por la posición sedente y la delicadeza de la pose, tendente a las líneas curvas, que confieren a la obra suavidad, melancolía, sensualismo o hedonismo.

La obra más importante es **Isabel**⁸⁷⁷, que supone un planteamiento más moderno y sintético del que es habitual en esta época. **Isabel** es la obra de un pintor “moderno”, cercano a planteamientos vanguardistas. Podríamos situar, sin duda, en esta obra el arranque del viraje que experimenta Bernardo. Destaca la manifiesta intencionalidad del pintor en ahondar en el apesadumbrado sentimiento de Isabel. Ayudará a ello la máscara que sujeta entre sus manos y que reproduce el rostro de la adolescente. Pero ni Isabel, ni los vacíos ojos de la máscara se comunican con nosotros. En la tela nada se dice de forma directa, todo se sugiere⁸⁷⁸.

A pesar de encontrarse en paradero desconocido desde hace años, no podemos concluir el comentario de este período plástico sin hacer una rápida referencia a su lienzo **Galatea** (1927)⁸⁷⁹. Quizá este lienzo fuera un personal homenaje a Góngora.

4.3.3. ETAPA DE MADUREZ: 1928-1940

Las telas y dibujos de esta etapa están en la línea del tipo de pintura que se realizaba en España en el segundo cuarto del siglo XX. Son obras más en consonancia con el espíritu crítico de Bernardo.

⁸⁷⁷ El año de ejecución es 1925, por cuanto la obra se encuentra firmada y fechada y no 1924 como cita Salvador Carretero (Op. Cit. p. 44), sin duda por un error tipográfico.

⁸⁷⁸ Es obvia la carga simbólica que la obra posee, pero, conociendo la personalidad de Bernardo, no es una preocupación constante, como parece querer ver Salvador Carretero (Op. Cit. pp.44-50) en las obras de la última época. Además el estudio que el director de Museo de BBAA de Santander realiza en el citado catálogo creemos que adolece, con frecuencia, de profundización en la simbología de las obras, cuando no hace apreciaciones equívocas, y que, por lo tanto, con frecuencia se convierte en simples comentarios personales, que no coinciden en otras ocasiones con los comentarios que el propio artista nos ha dejado escritos sobre alguna de sus pinturas.

⁸⁷⁹ No debe de extrañarnos el tema elegido, dado el acercamiento espiritual que unía a Bernardo con la Generación del 27. Recordemos que será precisamente en 1927, coincidiendo con el tercer centenario de la muerte de Góngora, cuando la figura de este gran poeta del Siglo de Oro español sea homenajeado oficialmente. Será precisamente el Góngora oscuro de las *Soledades* y de *La fábula de Polifemo* y *Galatea* el que más agrade a la Generación del 27.

Todo lo que ha aprendido y asimilado hasta el momento, lo devuelve personalizado y maduro. Tras años de lucha consigo mismo, exterioriza su propia estética en cuadros muy pensados y estructurados, donde la forma y el color han perdido complicación para mostrarse en esencia.

El material conservado de esta época supone un total de casi ochenta obras y múltiples bocetos. Si tenemos en cuenta el descenso en la creación artística, motivado por los años de guerra y exilio, así como por el cúmulo de acontecimientos personales y políticos que mermaron notoriamente su capacidad creativa, podemos calificar este conjunto de obras como importante.

Estamos ante un pintor moderno, en la línea de la vanguardia de entreguerras, conocedor de los intentos renovadores que existen en su país y fuera de él y que se inclina por la vuelta al orden, desde las premisas de una figuración novo-objetiva. Comentaremos tan solo algunas de sus mejores obras de este momento, puesto que la descripción de ellas en profundidad ya se realizó en la Memoria de Licenciatura.

ARMONÍAS EN GRISES

Desde su viaje a París se apreciaba en su paleta la tendencia a estas gamas, eliminando gradualmente otro tipo de tonalidades usadas en su primera época. Esta depuración tonal va acompañada de una simplificación en la forma, de esa “desmaterialización” de la que hablaba Flaubert. De ahí que cuando apreciamos todos los cambios en las obras de esta época, la transformación parezca brusca. Pero no es tal, ya que, poco a poco, hemos visto esquematizar la forma y aclarar el color.

Conviene en primer lugar recordar que los artistas del país vasco, como Aureliano Arteta, Alberto Arrue, Barroeta o Valentín Zubiaurre, interpretan los diferentes aspectos de su tierra por medio de una paleta moderna y parca, con un claro predominio de las armonías en grises, de las variaciones azules, de las veladuras argénteas o de las de dorada palidez. Lo mismo podemos decir de la paleta de Vázquez Díaz, uno de los artistas que más influencia ejerció entre los jóvenes pintores españoles⁸⁸⁰.

Debemos juzgar en esta línea las creaciones de Bernardo; sus cuadros se caracterizan cromáticamente por las armonías en grises, en consonancia con todo lo dicho. Bernardo llega a estos supuestos,

⁸⁸⁰ A este respecto, Juan de la Encina encontrará relación entre la pintura vasca de este momento y el sistema cromático de Velázquez, por sus composiciones en pardos, negros, verdes profundos, rosas, azules, oros leves y algún que otro rojo, retórica muy adecuada a la estética que estamos comentando.

por sí mismo, aunque influenciado tal vez por las personalidades artísticas antes mencionadas, a quienes conocía muy bien.

Claro está que de un modo más lejano debemos hablar en todos los artistas referenciados de la influencia de Cézanne, sobre todo a partir de la herencia de este pintor transmitida por los artistas postcubistas. Por cartas y artículos conocemos la admiración de Bernardo por el pintor de Aix-en-Provence, de cuya retina, por personalidad y vivencias, estaba muy cerca. Sabía de Cézanne por D'Ors y por la influencia que aquel había dejado en la pintura contemporánea. Con frecuencia Bernardo hace referencia a los “grises sucios” cezannianos, adjetivos, con los que califica a sus lienzos.

PEREGRINAJE A ITALIA.

Esta es otra de las coordenadas que marcan la etapa de madurez de Bernardo.

En la década de los treinta hay una vuelta a la pintura italiana del Renacimiento⁸⁸¹; no a los maestros de Cinquecento, sino a los de Quattrocento. Recordemos el famoso grito de D'Ors “ya vuelven los italianos, madre, ya vuelven los italianos”, con que encabeza su artículo *Italia vuelve*⁸⁸².

Claro está que esta influencia no es la única que marca la evolución de Bernardo, pero sí podemos considerarla como un elemento más, encargado de madurar su espíritu. Tampoco es de extrañar este gusto por la pintura de Masaccio, Mantegna o Piero della Francesca. Las grandes masas rotundas, el colorido claro y frío, o la búsqueda de perspectiva eran preocupaciones ya antiguas en Bernardo y características de los grandes maestros mencionados.

Como corolario anotaremos, además de todo lo expuesto, el gusto de Bernardo en colocar figuras en primer término de espaldas al espectador, que cierran la composición y reclaman la atención del espectador. Lo mismo hacían en Italia, Masaccio, Piero della Francesca o Mantegna.

⁸⁸¹ Hacia estas fechas se lleva a cabo la Exposición de Arte Italiano en Londres, de la que habla en la prensa Eugenio D'Ors. Para este “Piero della Francesca es probablemente el artista cuya gloria ha quedado más alta en la Exposición Italiana de Londres”^(Vid.: ORS, Eugenio de: *Nuevo Glosario*, p. 585). En este sentido, siempre hemos pensado que la elección de la frase de Piero della Francesca “El dodecaedro conmueve hasta la ternura” (Vid.: BERNARDO, R.: *Autocrítica*, “La Región”, 10-3-1930) no es algo casual.

⁸⁸² Apareció publicado en “La Gaceta Literaria” el 1 de mayo de 1930

Debemos mencionar la preocupación de Bernardo, en algunos de sus lienzos de este período, por el tema de “la veduta”, o lo que es lo mismo “la ventana para asomarse a otro cuadro”⁸⁸³.

El **Desnudo** del Museo de Bellas Artes de Santander y el dibujo del *Romancero del Mar* -que ilustra el *Romancillo de la Sirena y del grumete* presentan dos magníficas “vedutas”. Existe relación entre ambos, por la colocación de la ventana en el margen derecho de la obra. En ambas la unión interior-exterior es necesaria. En el **Desnudo** como foco lumínico, pero, principalmente, como salida de un interior que resultaría demasiado opresivo. En el dibujo del *Romancero*, la ventana era mucho más necesaria, de ahí que el pintor coloque un vano de mayores dimensiones, y especifique que hay detrás de él: el mar. El mar, por el que -oculto a nuestra mirada- se desliza el barco en el que se encuentra el grumete al que despide la joven. En esta ocasión esta apertura hacia el mundo exterior está cargada de sugerencias.

En **Bodegón ante la bahía** lleva este tema a sus posibilidades máximas. Ahora el paisaje ocupa prácticamente todo el lienzo. La ventana sirve única y exclusivamente de nexo de unión entre el interior -donde se encuentra la naturaleza quieta- y el exterior, entendido aquí como otra gran naturaleza quieta, por la plenitud y tranquilidad que presenta. La suavidad cromática con que estos dos mundos se mezclan hace que el paisaje de la bahía de Santander aparezca ante nuestros ojos como un magnífico cuadro colgado dentro del lienzo.

Merecen ser comentadas aquí otras dos obras, en las que evoca lejanamente el tema de la veduta: **Retrato de Carmen Preciados** y **Naturaleza muerta con discóbolo**. Ahora ya no es una ventana, sino un espejo o una pizarra negra lo que permite escapar del cuadro. En el primero de ellos, el espejo amplía nuestra visión del mundo reflejado y en el segundo, la pizarra nos traslada a una posible explicación del bodegón que Bernardo nos presenta

EL RETORNO AL ORDEN.

Ricardo Bernardo es uno más de los artistas plásticos que en la década de los treinta manifiesta un retorno al orden en la línea de la novoobjetividad y en consonancia con lo que en España venía haciéndose desde la Exposición de Artistas Ibéricos en 1925.

En primer lugar, anotaremos -a pesar de que no expusieron obra en 1925- la relación entre Bernardo y Sunyer o Vázquez Díaz,

⁸⁸³ Como bien señala Julián Gállego, este recurso es muy fácil encontrárnoslo en Italia. Estima que esta tendencia de los italianos se debe a que como son hombres de exterior no se contentan con la simple visión de un interior, de ahí que recurran al tema de la veduta “en su más pura expresión de paisaje dentro de un cuadro de interior” /Vid.: GÁLLEGO, Julián: *El cuadro dentro del cuadro*, p. 91.

de quien manifiesta influencia en la utilización de planos cromáticos claramente cezannianos. La relación con Cristóbal Ruiz es fácil constatarla a partir de la íntima relación existente entre el lienzo **Teresa** de Bernardo y **Bahía de Suances** de Cristóbal Ruiz, ambas de 1929. Asimismo podemos hablar de ciertos parecidos con alguna obra de Gabriel García Maroto, como **Paisaje con figuras**, **Mujeres recogiendo ropa**, o **Escorzo del viaducto**. Cercano a la estética de Maroto está Bernardo cuando realiza dos bocetos con un tiovivo⁸⁸⁴. Como bien comenta Bonet, la verbena es “Una realidad muy 27”, ya anunciada por Sáenz de Tejada en su cuadro más importante **Mañana de verbena o el Pim Pam Pum**, expuesto en la Exposición de Artistas Ibéricos⁸⁸⁵.

Santiago Pelegrín y Sáenz de Tejada, pintan -al igual que Bernardo- niñas con muñecas. Con Pelegrín también muestra afinidad en la simplificación del paisaje y ese gusto por los tonos azulados y violetas.

También encontramos cercanías entre el escorzo del **Bañista** de Bernardo y algunos desnudos de Roberto Fernández Balbuena, sobre todo con el titulado **Bañistas**. Con Aurelio Arteta la relación es bastante cercana, evidente en el lienzo **La recolección** de Arteta y unos bocetos de Bernardo, que muestran a una mujer colgando ropa con una serie de figuras a su alrededor (Cat. 511, 512, 513, 514, 515).

Es posible que el deseo de pintar Elanchove partiera del conocimiento, por parte de Bernardo, de la obra de Antonio Guezala, con el que curiosamente comparte no sólo referencias, sino títulos, como es el caso de **Elanchove. La casa Rosa**.

Guarde también relación con los más “modernos” de E.S.A.I. Las referencias entre el *Retrato del niño de la palma* de Joaquín Peinado y el lienzo de Bernardo **Daniel Ganza vestido de torero** (Cat. 495) hablan por sí solas, lo mismo que ocurre con algunas obras de Castro Urdiales y Elanchove pintadas por Bernardo en 1928 y el **Paisaje** de 1924 de su coterráneo, Pancho Cossío. Con **Naturaleza muerta** de Benjamín Palencia y su **Naturaleza muerta con discóbolo** o **Pinocho** ocurre otro tanto.

También encontramos una importante relación con algunas obras realizadas por Salvador Dalí en la década de los veinte. Merece la pena citar los dos bañistas que ambos realizan en pronunciadísimos escorzos, y también algunos dibujos de ambos como los bocetos de un desnudo femenino que hace Bernardo y **Marinero y su familia** de Dalí⁸⁸⁶.

⁸⁸⁴ Recordemos que en 1928 publica García Maroto su libro de dibujos *Verbena de Madrid*

⁸⁸⁵ BONET, J.M.: Op. Cit. p. 118

⁸⁸⁶ Quizá la explicación sea simplemente el papel referente que en ambos posee Picasso en estos momentos.

Podemos decir que Bernardo es un espíritu en plástica muy cercano a la Asociación de Artistas Ibéricos y perteneciente al espíritu del 27.

ESTUDIO DE OBRAS

Los realismos del período de entreguerras “se caracterizaban por la rehabilitación del objeto, del tema, y la vuelta a los géneros tradicionales de la pintura: el retrato, la naturaleza, el paisaje, el desnudo⁸⁸⁷”. Estos son los temas que en la etapa de madurez cultiva Ricardo Bernardo, artista que milita en las filas del realismo novoobjetivo.

A los artistas que trabajan los supuestos del realismo en este período les gusta crear el efecto de unidad temporal a través de esa atmósfera intemporal que sugieren sus lienzos y que subyugan al contemplarlos. Para ello gustan de la sobriedad e incluso de cualidades no dinámicas como la petrificación. Utilizan estatuas y maniqués, como alter ego de las figuras humanas. Este eclecticismo que caracteriza a las obras de algunos realistas mágicos, entre los que incluimos claramente a Ricardo Bernardo, “era el resultado de la confrontación con el mundo de las cosas que, después de haber reintegrado la pintura en el dominio de lo reconocible, en el fondo era consecuencia del enfrentamiento del hombre contemporáneo con la cada vez más ardua tarea de intentar descifrar la realidad”⁸⁸⁸.

Es durante este período cronológico cuando Bernardo realiza sus trabajos como ilustrador de libros, que le relacionan íntimamente con los planteamientos más vanguardistas que en esos momentos se están gestando en España.

Los dibujos de Bernardo sirvieron como ilustraciones a los dos volúmenes de *Del Solar y de la Raza*, escritos por Jesús Cancio y Adriano García Lomas, al *Romancero del Mar*, de Jesús Cancio y a *Doce Viñetas* de Víctor de la Serna.

De esta etapa de madurez son dos magníficos dibujos que se encuentran en paradero desconocido. La fuerza de **El bañista** radica en la eliminación de elementos accesorios y en la inquietante postura del joven. No encontramos antecedente alguno en la obra del pintor, pero sí podemos relacionarlo con los trabajos de otros artistas. Las figuras dormidas han agradado a un importante número de pintores contemporáneos⁸⁸⁹.

⁸⁸⁷ PAZ, M.: *El realismo mágico de Franz Roh*. En el Catálogo *Realismo y realismos.*, p. 16

⁸⁸⁸ PAZ, M.: Op. Cit. p. 20

⁸⁸⁹ Recordemos la maravillosa sensación de pesadez de algunos personajes de Courbet; Balthus muestra un especial interés por los adolescentes adormecidos en forzadas posturas. Esta inclinación se observa igualmente en Fuseli, Berman y

Teresa (1929) es una de las obras más emblemáticas de Ricardo Bernardo. Lienzo de carácter simbólico, a través del que rinde homenaje a la obra de Eugenio d'Ors, *La bien plantada*⁸⁹⁰. Aunque la modelo fue la joven de Comillas, Lines Quevedo, la obra no fue creada con la intención de ser un retrato sino la alegoría del libro de Eugenio d'Ors.

Desnudo (1930) es un lienzo del que el pintor se sentía muy orgulloso: "considero al Desnudo como concreción de mis aspiraciones "una voluntad de forma" -de rotundidad en el volumen ha controlado su realización-. En cuanto al color he huido de todo lo sexual -buscando la elocuencia racial en lo austero y sobrio-. Si algún lirismo fluye hallase contenido como lo restante del "patos" -en cierto orden geométrico⁸⁹¹".

Otra obra que pone en contacto a Bernardo con el arte nuevo es el lienzo de grandes dimensiones **Daniel Ganza, vestido de torero** (Cat. 495). Delante de la cómoda sobre la que se apoya el torero se dispone una planta. La obra se relaciona íntimamente con la pintura que en esos momentos realizan los artistas novoobjetivos, como Alexander Kanoldt o de Hans Grunding, quien también en 1936 pinta su **retrato de Vinicio Salati**, al que representa apoyando su brazo sobre una cómoda⁸⁹². Aunque la relación se estrecha cuando cotejamos esta obra con el lienzo de Joaquín Peinado **retrato del Niño de la Palma** (1924), que Bernardo había contemplado en la exposición de ESAI. No creemos bajo ningún concepto que en esta obra haya pretendido Bernardo hacer un homenaje a la muerte de Ignacio Sánchez Mejías⁸⁹³, sino plasmar de nuevo desde una óptica

Picasso. La influencia de Picasso es palpable en este bañista, que evoca a sus musculosos jóvenes circenses de la "época rosa". Mencionaremos asimismo el gouache **Zuavo durmiendo**, pintado en 1931 por el ruso Pavel Tchelitchev, a quien recuerda en cuanto a la concepción y postura. De un modo más cercano apreciamos la relación con otro **Bañista** de Salvador Dalí, con el que guarda una estrecha relación, así como el lienzo **Adán y Eva** de Rosario Velasco, **Desnudos en el playa** de Togores, o algún cuadro de Bañistas de Roberto Fernández Balbuena.

⁸⁹⁰ El estudio minucioso de esta obra ha sido realizado por LÓPEZ SOBRADO, E.: Op. Cit. p.40

⁸⁹¹ BERNARDO, R.: Autocrítica. "La Región" 10-3-1930

⁸⁹² Cuando hacemos estas comparaciones no pretendemos en ningún momento indicar que Bernardo conociera estas telas, sino que tratamos de insinuar cómo en estos momentos hay una estética que es admitida por un importante número de artistas en distintos puntos de Europa.

⁸⁹³ Esta afirmación es mantenida por Salvador Carretero Rebés (Catálogo *La pintura de Cantabria en la modernidad* pp. 49-50), pero la consideramos del todo errónea además de insuficientemente justificada. Bernardo no es la primera vez que pinta cuadros con toreros. Recordemos una obra de su juventud, que mostraba a un torero de perfil así como el dibujo **Cagancho o la ley de la frontalidad**, que ilustraba el libro *Doce Viñetas* de Víctor de la Serna. Asimismo se conservan al menos tres dibujos preparatorios de este lienzo en los que se aprecia cómo va transformando su idea (Cat. 496, 497, 498). En dos de ellos aparecen dos toreros, y el tercero es un detalle del segundo boceto en el que se centra únicamente en

del realismo de los años treinta el tema, ya viejo en él, del mundo del toreo.

Temáticamente la producción más numerosa de este período son los paisajes; en todos ellos encontramos: la tendencia a la representación de paisajes urbanos, donde las viviendas -en las que hace especial hincapié en la representación de las aristas- se convierten en el verdadero protagonista de la obra; la eliminación de la figura humana, que tan sólo aparece en cinco de las obras de esta etapa. El colorido tiende a los "grises sucios", mostrando unas obras de contenido austero y gran sobriedad. Se observa la influencia de la vecina pintura vasca. Las casas de Bernardo se identifican con algunas de Arteta, principalmente por la construcción arquitectónica del paisaje y por un cromatismo singular. En los cuadros de Mojácar, sin embargo, se inclina más hacia la influencia postcubista de Vázquez Díaz, a cuyos cuadros de Huelva recuerda levemente.

“En lo tocante al color otorgo la suprema jerarquía de la paleta al negro. Naturalmente que considerado -no como negación- sino como "matiz", con esta limpieza de "grises sucios" apoyado en este trampolín me he servido para la solidez arquitectónica en los paisajes, estructurando el color con solidez y pasión en el acuse de aristas y volúmenes⁸⁹⁴”.

Las obras pintadas en Elanchove se caracterizan por la eliminación de toda anécdota, así como por una perspectiva generada desde un punto de vista bajo, con lo que el paisaje vasco -de horizontes recortados por las montañas- queda bien expresado. De este modo magnifica las casas que parecen crecer de la tierra. Bernardo eleva la arquitectura a categoría humana, al convertir las viviendas en verdaderas protagonistas, como si de seres humanos se tratase. Predomina la geometrización del paisaje, desde el momento en que las casas muestran sus aristas puras y la vegetación se ondula con una suavidad propia del trabajo en barro o madera. Junto con los volúmenes, el otro gran protagonista es la luz, que resulta sin estridencias.

Para Bernardo Elanchove “responde plenamente a lo arquetípico de un pueblo de pescadores nórdicos -la angostura-, al no permitir su extensión le obliga al greguismo y su topografía especial hace aflorar las más extrañas formas arquitectónicas -primitivismo de

la figura del torero sentado. En este segundo boceto ya nos muestra insinuada la idea de introducir la cómoda y la planta del primer término. Asimismo aprovechamos para contradecir dos atrevidos e infundados comentarios de Carretero Rebés; no entendemos cómo se atreve a decir que en alguna de sus obras subyace una crítica a la dominante religión (Op. Cit. p. 45) así como su alusión al ateísmo del pintor en la figura del Niño Jesús. Bernardo fue un hombre siempre respetuoso con la religión católica, aunque él no fuera creyente. Lo atestigua su amistad con religiosos así como más de una nota en su diario e incluso en su correspondencia personal.

⁸⁹⁴ BENARDO, R.: *Autocrítica*. “La Región” 10-3-1930

última hora". Picasso gustaría de esta gracia de Ballet (...) Me parece que es preciso pintar este paisaje, que tan dentro le llevo yo⁸⁹⁵"

La influencia de Arteta se deja sentir en todos ellos. Las arquitecturas y tonalidades de ambos pintores tienen mucho que ver. En **El puente de Burceña** apreciamos el mismo ritmo vertical de las casas (marcado especialmente por la sucesión de alargados ventanales y balcones) que en **Elanchove** o **Elanchove desde el puerto**.

Tan importante como la influencia de Arteta es la de Antonio Guezala, que en la exposición de Artistas Ibéricos había colgado alguno de sus lienzos de Elanchove. La relación que guardan algunas obras, como **Talakalia** de Bernardo con **Elanchove** de Guezala es muy estrecha. También se pueden relacionar estas obras de Elanchove con el **Paisaje**, pintado en 1924 por Pancho Cossío, que también se expuso en Artistas Ibéricos.

En **Plaza de los Remedios** y **Bajada de la** intenta Bernardo inmortalizar de rincones típicos de la capital. La toma, desde una distancia media, permite al pintor colocar en un primer plano elementos accesorios, típicos de la vida santanderina, que tan bien conocía Bernardo, como son el carro o el anciano.

En abril de 1930 viaja Bernardo a Mojácar. Bernardo se trasladó allí con la única intención de pintar "este empinado cerro por donde trepa todo el encanto cubista de esta noble ciudad⁸⁹⁶".

El verdadero protagonista de estas obras es la luz, una luz fuerte y mediterránea, que refleja en nuestros ojos al chocar en esos cubos de aristas perfectas que son las casas de Mojácar; luz que, por otro lado, nada tiene que ver con la norteña a la que Bernardo está acostumbrado y que sin embargo capta con extraordinaria maestría. Hay una fuerte influencia cubista en la plasmación de las casas, influencia lógica si recordamos que definía a Mojácar, al contemplarlo por primera vez, como un pueblo cubista. Por ningún otro procedimiento se podría plasmar tan bien.

Espantapájaros y **Puesta de sol con tres árboles** se escapan a las características señaladas con anterioridad, ya que son las únicas que no representan un paisaje urbano. En esta ocasión Bernardo eleva a la categoría de arte cosas tan sencillas como tres simples pinos o un espantapájaros. Las dos obras están hermanadas por la intensa carga de subjetivismo que poseen.

Sus bodegones o "Naturalezas quietas", como el pintor llama también a estas obras. Se sitúan ante un nuevo sentido del bodegón, género tan común en el arte español desde nuestro Siglo de Oro.

⁸⁹⁵ Carta dirigida por Bernardo a Ana Llosa el 4 de mayo de 1928

⁸⁹⁶ Carta dirigida por Bernardo a Ana Llosa el 4 de mayo de 1930.

“Tengo para mí que el verdadero laboratorio para un pintor y donde con más rigor es factible la aprehensión de sus cualidades o limitaciones técnicas es la pintura que con tan mala ventura denomina "Naturaleza muerta". He pretendido en las mías un estudio profundo de las "calidades materiales" de sus componentes y en estos integrantes huir de los objetos que suelen constituir el bodegón que la generalidad de las gentes consideran bonito. Yo vibro más -siento una mayor emoción plástica ante un teléfono, una báscula de Toledo- un moderno maniquí- maravilloso de aristas, de calidades nuevas ¡de perfección! que ante los constituyentes habituales del difunto bodegón⁸⁹⁷”.

La trascendencia que concede Bernardo al género del bodegón radica en las cualidades que posee y en el gran reto técnico que supone la plasmación de calidades táctiles, que se buscan por medio de objetos no convencionales, "maravillosos de aristas". Considera al bodegón tradicional como algo muerto, desde el momento en que lo define como "difunto bodegón".

En este sentido, la belleza que Bernardo encuentra por ejemplo en un moderno maniquí tiene mucho que ver con el espíritu art-déco que se desarrolla en Europa en esos años. No olvidemos que también en 1930 confeccionaba los muebles, que podríamos definir como déco, para su amigo Pedro Lorenzo. "En las profundas transformaciones sociales que hacen su aparición especialmente en Occidente, encuentra el Arte una oportunidad histórica de proyectar en el ámbito de la realidad cotidiana las utopías estéticas⁸⁹⁸". En **Veramón y lata de aceite** Bernardo acerca las utopías estéticas a la realidad cotidiana de un simple anuncio publicitario⁸⁹⁹.

Los bodegones más importantes de período son, **Oriente y Occidente**, **Veramón y lata de aceite**, **Pinocho**, **Bodegón ante la bahía** y **Naturaleza Muerta con discóbolo**. Los tres primeros se caracterizan por el empleo de elementos desechados tradicionalmente para las composiciones plásticas. En **Oriente y Occidente** y **Veramón y lata de aceite** indaga Bernardo en el juego de la luz sobre estos modernos objetos y en sus reflejos sobre una superficie de cristal. “Cosas, la verdad, un poco extrañas: maniqués, juguetes, pasteles, escuadras y cartabones, pero de cuya extrañeza no somos muy conscientes, a pesar de que a menudo nos detenemos delante de

⁸⁹⁷ BERNARDO, R.: *Autocrítica*. “La Región”, 10-3-1930

⁸⁹⁸ MAENZ, P.: *Art-Déco 1920-1940*. p. 37

⁸⁹⁹ En este sentido quisiéramos anotar que carece de sentido el comentario de Salvador Carretero Rebés (Catálogo de la exposición *La pintura de Cantabria en la modernidad (1919-1957)*, p. 45 en el que habla de “una curiosa inscripción “VERAMÓN/calma dolores, idílica y falsa enseña para aplacar males intelectuales y/o ideológicos”. No debemos considerar una curiosa inscripción lo que resulta ser un simple reclamo para un anuncio publicitario, destinado a conseguir que la casa Veramón utilizara esta obra como posible cartel anunciador del producto farmacéutico.

los escaparates donde se exhiben. No tienen que ser muy llamativos para despertar nuestra atención, porque en esos escaparates no son la luz ni la abundancia lo que nos llama, sino algo familiar, aunque nunca del todo desentrañado⁹⁰⁰”.

Pinocho es un lienzo mucho más tangible, en el que las calidades del traje azul del muñeco confieren sentido a la obra. Obra, sin lugar a dudas, emblemática en el repertorio creativo de Ricardo Bernardo, como reconocen por Bonet⁹⁰¹ y Carretero⁹⁰². Conviven en este lienzo elementos del clásico bodegón, junto a elementos nuevos, que remiten a Bartolozzi⁹⁰³, tanto en la figura del Pinocho, como en el molinillo de viento, que también vemos aparecer en el lienzo **Día de mercado** (1934). Esta obra se acerca a **El maniquí rosa** (1925) de Francisco Bores, o a otros lienzos de Benjamín Palencia de esta misma época. Muestra también una clara relación con el lienzo **Molino de viento** (1930) de Francisco Miguel. La relación con Francisco Miguel es más intensa con **Bodegón ante la bahía** (1932), otro de los lienzos de Bernardo a los que Bonet califica de novoobjetivos⁹⁰⁴. La relación entre ambas obras es muy estrecha. Por el empleo del cactus, por parte de Bernardo, relacionamos su bodegón automáticamente con **Cactus** de Scholtz, obra que nuestro pintor conocía gracias al libro de Roh⁹⁰⁵. Los cactus “medio vivos y medio muertos, con ese aspecto inorgánico, mineral que tienen a su vez las conchas o caparazones⁹⁰⁶, los cactus inducen a una meditación sobre la muerte que no la hace tan inevitable ni tan inminente como la visión tradicional de las verduras de las eras⁹⁰⁷”.

⁹⁰⁰ GONZÁLEZ, Ángel: “Meditación de los cactus”. En *Realismo y realismo*. p. 37

⁹⁰¹ BONET, Juan Manuel: *A propósito de algunos adeptos españoles del Realismo mágico*. En *Realismo y realismo*, p. 71

⁹⁰² CARRETERO REBÉS, S.: Op. Cit. p.45. Sin embargo se equivoca Carretero al afirmar que los dos peces del bodegón son sardinas, puesto que Bernardo deja muy claro que se trata de chicharros. Asimismo no se nos alcanza la simbología que él atribuye a los colores, por cuanto, al igual que también había hecho en el lienzo **Teresa**, habla de “colores republicanos del muñeco, rojo, azul y blanco; no comprendemos muy bien a que hace referencia Carretero, por cuanto los colores de la bandera de la república española son rojo, morado y amarillo, y los de **Pinocho** solo coinciden con la bandera de la república francesa, cuyo simbolismo aquí se nos escapa.

⁹⁰³ Bartolozzi había creado en 1929 junto a Magda Donato el teatro infantil de marionetas con el nombre de Pinocho. Recordemos asimismo que Bartolozzi había sido el ilustrador de Pinocho en castellano, publicado por Calleja a partir de 1917. Desde 1928 el semanario “Estampa” reproducía una nueva serie de cuentos de Bartolozzi, *Pipo y Pipa*, a los que acompañaba Pinocho y a cuya estética se acerca el muñeco de Bernardo. El teatro se inauguró el 28-12-1929 en el Teatro de la Comedia de Madrid. Bartolozzi y Magda Donato continuaron sus representaciones en Navidades hasta 1936.

⁹⁰⁴ BONET, J.M.: Op. Cit. p. 37

⁹⁰⁵ ROH, Franz: *Realismo mágico. Post expresionismo*. “Revista de Occidente”. Madrid 1927

⁹⁰⁶ En este sentido la existencia de un cactus en la obra de Bernardo y una serie de conchas en la de Francisco Miguel de nuevo las relaciona íntimamente.

⁹⁰⁷ GONZÁLEZ, Ángel: Op. Cit. p. 39

Naturaleza muerta con discóbolo (1935) es una de sus obras simbólicas de más difícil interpretación; nos sitúa ante símbolos de la masonería, a la que Bernardo pertenecía⁹⁰⁸.

4.3.4. CONCLUSIONES

Por todo lo dicho hasta aquí creemos poder afirmar que la temprana muerte de Ricardo Bernardo truncó la brillante y prometedora carrera de un artista, claro reflejo de las inquietudes de cambio existentes en su patria.

Bernardo fue un hombre conocedor de las vanguardias y que podemos calificar de vanguardista, no en el sentido de la vanguardia histórica, sino dentro del intento renovador que se produce en Europa en el período de entreguerras y que en nuestro país coincide con la Generación del 27, que como bien señala Bonet, son los representantes de la “nueva literatura” y del “arte nuevo”. Es precisamente este año cuando se publica en castellano el libro de Roh, pero en este momento ya existían en España pintores que trabajaban los postulados postcubistas y expresionistas. Entre estos artistas situamos a Bernardo, que como la práctica totalidad de estos pintores, entre los que mencionaremos a Dalí, Santiago Pelegrín, Ucelay, Francisco de Miguel, Rosario Velasco, Timoteo Pérez Rubio y un largo etc., realizan una plástica que tiene que ver con el retorno al orden, volviendo sus ojos a Italia, aunque tienen bien presente a Cézanne. Se trataba de un retorno al orden de la razón, “como antítesis a la irracionalidad de la guerra y del romanticismo ochocentista⁹⁰⁹.”

Debido a la crisis que las vanguardias históricas sufren a partir de la Primera Guerra Mundial encontramos una revisión de los valores, buscando un equilibrio entre el intelecto y el dato objetivo, entre el corazón y la emoción. Bernardo es uno más de estos artistas que reconocía valores positivos a las experiencias pasadas. “El verdadero pintor siente que su esencia parte de lo invisible y, a la vez, tratando de penetrar en la intimidad recóndita de las cosas, siente

⁹⁰⁸ LÓPEZ SOBRADO, E.: Op. Cit. p. 140. Referente a la interpretación de esta obra, queremos afianzarnos en la interpretación sostenida, con la que Carretero Rebés parece no estar del todo de acuerdo (Op. Cit, p. 47). Justificamos de nuevo que, aunque a primera vista quiera Bernardo mostrarnos dos lienzos de pintor reflejados en la copa y parte de un caballete, a lo que en el fondo hace alusión es a dos columnas y a un compás, elementos distintivos de la masonería. De nuevo queremos justificar nuestra lectura en el hecho de que en el revés del lienzo hay dos pequeños bocetos de la obra en los que Bernardo sigue mostrándonos estos símbolos como elementos de gran importancia para él, desde el momento en que el compás vuelve a ser dibujado en uno de los bocetos, no como un reflejo en la copa sino en una forma abstracta; es decir ese reflejo es esencial para Bernardo.

⁹⁰⁹ CARRÁ, Massimo: *La crisis de las vanguardias y el realismo mágico*. En *Realismo y realismos*, p. 77

que él no está en el tiempo, sino que el tiempo está en él⁹¹⁰”, dice Carrá, aunque se nos antoja definitorio de Bernardo.

Es en este sentido en el que Roh también habla de que no se quiere descubrir el espíritu partiendo de los objetos, sino al revés, descubrir los objetos partiendo del espíritu. Por lo tanto pintar no es retratar, ni copiar, sino “edificar, construir los objetos que se encuentran en la naturaleza⁹¹¹”.

Bernardo tras formarse en la pintura regionalista, de corte folklórico, siente la llamada al orden, que caracteriza a la década de los veinte, para engrosar las filas del realismo novoobjetivo de la década de los treinta.

Por todo lo expuesto estamos ante un artista que si bien no militó en las vanguardias históricas debemos considerarle un artista vanguardista en un sentido amplio, como uno de los flecheros deseosos de renovar el arte que se realizaba en su patria. En Cantabria, Bernardo se convierte en el claro modelo a imitar por las nuevas generaciones de pintores, así como por algunos de sus contemporáneos, en los que dejó influyó, como ocurre con Rufino Ceballos y Santiago Montes.

Ricardo Bernardo es el claro exponente de artista intelectual, conocedor del arte y la literatura de su época.

⁹¹⁰ CARRÁ, M.: Op. Cit. p. 77

⁹¹¹ ROH, F.: Op. Cit. p.49



MARÍA BLANCHARD

4.4.1. ETAPA DE FORMACIÓN Y BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD PROPIA (1903-1916)

LAS ENSEÑANZAS DE SOTOMAYOR Y LA ACADEMIA

La época de formación de María Blanchard está claramente influenciada por las enseñanzas recibidas en la Academia de Bellas Artes y por Álvarez de Sotomayor. Por ello son obras dentro de un verismo finisecular que gustan de fondos oscuros en los que destacan las caras de los representados como verdaderos focos de luz.

Quizás una de sus primeras obras es el **retrato de su padre** (Cat. 592), de apretada factura; nos habla de una futura artista que conoce y domina el dibujo, pero cuyo pincel se maneja aún con rigidez sobre la superficie del lienzo.

En estos primeros momentos sus modelos surgen de su entorno familiar; opta por los retratos de familiares y conocidos; son retratos, generalmente de cabeza, en los que el protagonista se sitúa en postura de tres cuartos ajeno a la mirada del espectador (Cat. 593, 594, 518, 519, 516, 517, 520). Pero, sin embargo, lo que todas estas obras poseen en común es una honda introspección psicológica. Nos encontramos ante una artista preocupada no solo por el color, la composición o el parecido físico, sino que estamos ante una gran observadora que escruta a los retratados tratando de indagar en su interior. Asimismo la luz, generadora de colores y volúmenes, es otra de sus preocupaciones. Baste citar por ejemplo, su **retrato de señora con mantilla** (Cat. 518) o especialmente **retrato de muchacho** (Cat. 519), en el que las gruesas pinceladas de luz sobre el rostro generan volumetría, como si la cabeza fuera de arcilla y el pincel la modelara.

Por otro lado también encontramos composiciones de regusto tradicional, en la línea de Sotomayor, como su **Gitana** (Cat. 522), lienzo que entregó a la Diputación de Santander en agradecimiento por la beca concedida; resulta una interesante tela en la que la pincelada suelta y el fuerte cromatismo confieren un aire de modernidad a esta tradicional composición de marcada línea diagonal. Guarda relación con esta obra la tela **Bretona** (Cat. 521), clásica composición en la que distinguimos a una tradicional mujer con un gorrito blanco, que junto al blanco de los puños de la camisa y los brazos se convierte en uno de los puntos de luz que destacan del oscuro traje y fondo.

Posiblemente de estos momentos sea su tela **El jardín de las damas “Curiosas”** (Cat. 596) en el que a la izquierda encontramos a dos mujeres que pasean en actitud de conversar; tras ellas un

estanque y un abocetado paisaje. La pincelada es muy suelta y desdibujada. El aire de las mujeres y el colorido, rico en grises, sitúa a esta tela cercana a planteamientos simbolistas.

EL POSO DE ANGLADA CAMARASA Y PARÍS

La estancia y formación de María Blanchard en París trasforma su paleta. A pesar de que las incluimos dentro de su período de formación, las obras que realiza en los primeros años de la primera década del siglo hablan de una artista que busca su camino personal. De estos momentos es su gran tela **Ninfas encadenando a Sileno** (Cat. 523), que consiguió la segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1910.

Es esta la tela de la que habla Federico García Lorca en su *Elegía a María Blanchard*, ya que era la única obra que había conocido en directo de la pintora en casa de Concha Espina, cuando nuestra artista era un simple nombre para él. “Uno de los primeros cuadros que yo vi en la puerta de mi adolescencia, cuando sostenía ese dramático diálogo del bozo con el espejo familiar, fue un cuadro de María. Cuatro bañistas y un fauno.

La energía del color puesto con la espátula, la trabazón de las materias y el desenfado de la composición me hicieron pensar en una María alta, vestida de rojo, opulenta y tiernamente cursi como una amazona”.

El tema es muy del gusto de su maestro Sotomayor, que también había ganado una segunda medalla nacional con su obra **Orfeo perseguido por la Bacantes**, muestra una composición que tiene que ver con la escuela romana. Sin embargo el colorido conseguido por medio de un denso empaste, que parece que modelase las figuras, denota el aprendizaje francés con Anglada Camarasa, del que apreciamos el barroquismo característico en sus ritmos curvos. En íntima relación con esta obra, especialmente atendiendo a su tratamiento plástico, está el **retrato de Regina Barahona** (Cat. 595).

Para finalizar este apartado nos referiremos a una serie de obras bien diferentes; obras en las que se aprecia que estamos ante una pintora que indudablemente ha estado en París y que hablan de una artista en relación con la vanguardia. Debido al escaso número que conocemos, merece la pena que hablemos de ellas de modo individualizado.

De esta época será el que parece ser su **autorretrato** (Cat. 533), según Liliane Caffin⁹¹². Resulta una tela de fuerte

⁹¹² Esta obra la conocemos única y exclusivamente a través de una fotografía publicada en el libro de L. Caffin (p. 33), que a su vez indica que proviene de la colección Rosemberg de Nueva York.

expresionismo, como todas sus telas de este momento; en ella encontramos la cabeza de una mujer en postura de tres cuartos. Trabaja el rostro, en el que perfila los ojos y la boca a base de suaves planos cromáticos, que modelan el rostro con gran suavidad.

Sumamente extraña resulta también la composición titulada **La maestra** (Cat. 613), en la que bajo un paisaje ideal de curvilíneas formas surgen en el centro dos niños, que parecen no guardar demasiada relación con la mujer que se encuentra a su izquierda, que levanta una de sus manos como si les explicara algo. La obra resulta totalmente atípica en la producción de María Blanchard. De hecho en el catálogo razonado de Caffin no aparece esta obra, que podría relacionarse tal vez con alguna creación de Diego Rivera. La obra que sí aparece en el catálogo de L. Caffin y que también podemos considerar una obra inusual en la creación de nuestra artista será **Nu** o **Eve** (Cat. 598), fechada hacia 1912. Extraña composición que muestra un expresionista desnudo femenino de cuerpo entero en una postura poco natural.

L. Caffin relaciona, con gran acierto, esta tela con el óleo **Venus y el amor** de Lucas Cranach “el Viejo”. Reconoce que en ambas obras predomina el dibujo sobre el color por medio de una luz exterior que genera pocas sombras en los cuerpos. Se asemejan asimismo en la dislocación de la cadera, la cabeza ladeada y la posición de las manos⁹¹³. Esta misma autora reconoce el fuerte influjo que Cranach ejerció en otros pintores, como Bracque, Giacometti, y sobre todo en Picasso que llegará a realizar una personal interpretación de **Venus y el Amor** en su litografía de 1947 titulada **Venus y el Amor ladrón de miel**.

Respecto a la tela de María Blanchard existe relación, en la fuerte expresividad del rostro, con sus obras **La comulgante** (Cat. 524) y **La española** (Cat. 599). Posiblemente sean estas sus creaciones más expresionistas.

La española (Cat. 599), tremendo retrato de busto de una mujer de abombada cabeza, resulta agresivo tanto por su fuerte contraste cromático como por la marcada expresividad de los gestos del rostro y cuello. Llamam poderosamente la atención los cuatro rizos que caen por su frente. La temática relaciona esta obra con las manolas y mujeres españolas que por esa época realiza Francisco Iturrino. Sin embargo en cuanto al tratamiento no pueden ser más diferentes. Mientras que en Iturrino todo es luz, color, sensualidad y alegría de vivir, en el caso de María Blanchard estamos ante una pesimista visión de la mujer; es muy posible que lo que la pintora muestre en esta obra sea su sentimiento ante una sociedad hostil, especialmente la de su patria, que no es capaz de valorar a una mujer pintora encerrada en un cuerpo deforme, que solo le permite sufrir.

⁹¹³ CAFFIN, L.: Op. Cit. p. 294-296

La obra remite a España, una honda vena española la caracteriza; lejanamente resuenan ecos de Goya y podríamos acercarla a planteamientos solanescos.

Esta amarga visión del mundo que la rodea también está presente en **La comulgante** (Cat. 524), de la que existen al menos dos versiones prácticamente iguales, a excepción de unas flores que aparecen en el extremo interior derecho. María Blanchard representa a una niña de primera comunión, que sujeta con una mano su libro y limosnera y con el otro un ramo de flores, que Liliane Caffin identifica como un “cirio mejicano”⁹¹⁴. Tras ella el altar de la iglesia, el reclinatorio y una cortina roja. Al fondo aparecen cuatro ángeles.

La tela resulta estremecedora, el dramatismo con que la niña con cara de mujer nos mira no puede dejarnos insensibles. Caffin ha querido ver en este rostro el mismo o muy similar que el de la modelo del **Femme accroupie**, pintada en los primeros años del siglo XX por Pablo Picasso⁹¹⁵. Pero lo que parece melancolía en el rostro de la mujer de Picasso se nos antoja resentimiento en la niña de María Blanchard. Seguimos estando ante un expresionismo fuertemente español, que por la abigarrada composición se acerca a planteamientos del barroco español, quizás más notorio en el cortinón rojo de la izquierda. Sin embargo se evidencia una moderna pintora, capaz de incluir el verismo de un encaje en el cuello del vestido de la niña.

Ese barroquismo español vuelve a aparecer en la tela de importantes dimensiones (180 x 70 cm.) titulada **El loro** (Cat, 600) que también goza de un marcado expresionismo, en esta ocasión conseguido sobre todo por los colores. Barroca es en la disposición abigarrada de elementos: una escalera, el cortinón, la planta sobre la mesita de velador, sobre la que también se dispone el protagonista de la obra, el loro, así como una alfombra de llamativas flores. Hasta aquí parece que nos encontramos ante un bodegón, más o menos tradicional. Sin embargo no es así; podemos hablar de una pintora que conoce los modernos planteamientos de la vanguardia parisina, especialmente en el simultaneo de visiones que remiten a experiencias cubistas, si bien en esta ocasión se mueve en una figuración más tradicional; tanto la visión de la mesa, como la planta que hay sobre ella, remiten a **Los peces rojos** de Matisse, aunque no se puede tildar a este lienzo de fauve. Este tema de un pájaro sobre una mesa de velador, simultaneando perspectivas y visiones diferentes vuelve a ser utilizado por María Blanchard en su óleo **Oiseau sur la table** (Cat. 601), realizado hacia 1915 aproximadamente.

⁹¹⁴ CAFFIN, L.: Op. Cit. p. 144

⁹¹⁵ CAFFIN, L.: Op. Cit. p. 143

El año siguiente, 1916, es una fecha trascendental tanto en la vida como en la carrera artística de la pintora. Abandona España definitivamente para afincarse en la *ciudad de luz* y comienza una nueva etapa plástica: su época cubista.

4.4.2. ETAPA CUBISTA (1916-1919)

Este es el último viaje de la pintora al país vecino, el lugar de su exilio voluntario hasta su muerte. A pesar de que durante sus estancias anteriores ya había conocido la estética cubista es a partir de ahora cuando milita de forma activa en sus filas. Es muy posible que el rigor del cubismo y la comprensión de sus amigos cubistas, especialmente de Juan Gris, fueran decisivos para que esta pobre mujer se decidiese a engrosar las filas de este movimiento definitorio en el arte del siglo XX.

En el cubismo los artistas se permiten rellenar los huecos no vacíos de nuestra visión; pintan cuadros con una realidad independiente de nuestras impresiones visuales. Por ello, el cubismo es la antítesis del arte renacentista, único sistema de representación hasta el momento, ya que supone la vuelta a principios conceptuales anteriores a esta etapa histórica.

Douglas Cooper cita a tres artistas como los únicos que emplearon el lenguaje cubista “de forma pura y no sistemática”⁹¹⁶. Éstos son Picasso, Bracque y Gris. Creemos que Cooper se deja en el tintero un nombre, el de María Blanchard. Ésta sería, por lo tanto, la tetrarquía del cubismo clásico.

Durante los primeros años del cubismo vemos surgir un importante número de pintores que realizan sus obras en un estilo más o menos cubista. No es de extrañar, por lo tanto, que Apollinaire dijera que la pintura de estos no era un arte puro, puesto que en ellos el tema se confundía con las imágenes⁹¹⁷.

Pero este no es el caso de María Blanchard, María se incorpora al cubismo tardíamente, en su último período; asistimos en ella, por lo tanto, a un cubismo sintético. Conviene hacer una rápida reflexión sobre el cubismo de Gris para poder enjuiciar más fácilmente el trabajo de nuestra artista.

“Una nota característica de Gris fue la de que, cuando empezó a pintar en serio, no trató de imitar las últimas pinturas de sus amigos sino que se esforzó por entender primero, a través de su experiencia personal, cómo habían llegado a desarrollar sus concepciones sobre la forma y la estructura espacial. Gris era un

⁹¹⁶ COOPER, D.: *La época cubista*. Alianza Editorial. Madrid 1984, p. 16

⁹¹⁷ COOPER, D.: Op. Cit. p. 143

artista menos intuitivo y empírico que Bracque o Picasso. Había sido educado en los métodos de la ciencia y la ingeniería, tenía una mentalidad intelectual y no puso reparos en recurrir al cálculo matemático para dar mayor racionalidad a su visión del cubismo.⁹¹⁸”.

Este espíritu científico-matemático podríamos decir que fue el espíritu de Ceret. No es de extrañar que a un ser sensitivo y espiritual como el de María Blanchard el raciocinio cubista le acabara resultando un asfixiante corsé del que acabará deshaciéndose en la siguiente década.

María Blanchard, al igual que hace su amigo Gris, durante los años de militancia cubista analizó y amplió las concepciones y posibilidades del cubismo.

María militó en el cubismo en plena guerra mundial, cuando los esfuerzos de los pintores cubistas “se dirigen hacia el enriquecimiento y humanización del lenguaje del que, hasta el momento, apenas habían hecho sino poner los sólidos cimientos”.⁹¹⁹

Para Douglas Cooper a partir de 1919-20 nos acercamos al final del Cubismo, debido a que muchos de los antiguos cubistas han renunciado a la lucha o han muerto, y otros se han sometido a “la *rappel à l’ordre*”. María Blanchard es uno de esos artistas que en la década de los veinte siente la llamada al orden e inicia su personal e individual carrera. Entre 1920 y 1930 el cubismo ejerce influjo en nuevas generaciones de pintores, mientras que sus fundadores investigan otros campos, si bien el rigor cubista les permitirá estructurar más sólidamente sus nuevas creaciones.

Existen dos interesantes óleos sobre cartón, propiedad de la familia de la artista, titulados **Mujer peinándose** (Cat. 577) y **Paisaje con palmera** (Cat. 611), en los que podemos hablar de una interesante relación con obras de Picasso, especialmente con algún paisaje de Horta de Ebro, o con figuras de **Las señoritas de Avignon**. Pero el parecido que sugieren es más mental que real o físico. El motivo paisajístico, de inspiración cezanniana, pierde el raciocinio de Picasso para cargarse de un fuerte expresionismo. Por otro lado la cabeza de mujer peinándose es heredera de las máscaras negras.

BODEGONES

El tema más abundante en la producción cubista de María Blanchard es el bodegón. Como reconoce Liliane Caffin⁹²⁰ era

⁹¹⁸ COOPER, D.: Op. Cit. p. 219

⁹¹⁹ COOPER, D.: Op. Cit. p. 292

⁹²⁰ CAFFIN, L.: Op. Cit. p. 161

necesario coraje, por parte de María Blanchard, para adherirse a esta manifestación de vanguardia no siempre entendida por el público. Pero fueron estos cuatro años de cubismo los que le aseguraron una gran credibilidad entre sus compañeros y una cierta independencia económica.

Como ya hemos comentado, las obras cubistas de María se relacionan íntimamente con las de su amigo, compañero y maestro Juan Gris, llegando a veces casi a confundirse.

La relación es obvia entre **Nature morte** (Cat. 532) de Blanchard y **Le damier** de Gris. Poseen una sintaxis plástica similar, puesto que una lógica bien parecida rige sus composiciones.

Caffin reconoce que ambos artistas “manifiestan el mismo rigor metódico en la composición”⁹²¹, que en el caso de María le lleva a utilizar toda la superficie de la tela, tanto horizontal como vertical.

Otra característica de las obras cubistas de María Blanchard, visible tanto en sus bodegones como en sus composiciones con figuras es el color. Al igual que le ocurre a su maestro, Gris, y a diferencia de Picasso y Bracque, sus telas son muy coloristas, pues aunque el color se muestre en alguna algo amortiguado, generalmente recurre a representar áreas de vivos colores, donde los de carácter descriptivo conviven junto a otros elegidos para lograr una armonía cromática.

Es en este sentido en el que Enrique Azcoaga reflexiona, llegándonos a decir que “el cubismo de María Blanchard no parece hecho a la luz francesa, sino dentro de la luz española. Las mejores piezas cubistas de esta artista, en vez de resolverse de acuerdo con ese color un tanto neutro del que los primeros cubistas hicieron gala, se hermana con el de Juan Gris⁹²² ...”, llega a decir que la María Blanchard cubista es posiblemente la más rica cromáticamente de todas sus épocas.

Claro ejemplo de ese exuberante cromatismo es **Bodegón con caja de cerillas** (Cat. 559) que presenta una equilibrada composición de marcado eje vertical en la que apreciamos una mesa sobre la que se disponen una botella, una copa y una caja de cerillas. En esta tela los colores se disponen en grandes planos de color, de un modo bastante contrastado sin recurrir al claroscuro de Picasso. Aún cuando realice bodegones con fondos de gran oscuridad, en los que contrastan los objetos de los primeros planos no podemos hablar de un claroscuro contrastado, como en el caso del pintor malagueño, pues cuando María Blanchard pinta **Bodegón de la pipa** (Cat. 553) a pesar del fuerte contraste cromático, la botella supone un rico,

⁹²¹ Ibidem

⁹²² AZCOAGA, E.: *María Blanchard, deudora del cubismo*. En el Catálogo “María Blanchard” MEAC, Madrid 1982, p. 71

armónico y delicado juego tonal, que armoniza con el conjunto de toda la obra.

Como William Rubin⁹²³ asegura, el cubismo sintético es generalmente considerado menos abstracto que el analítico, debido a la mayor facilidad que encuentra el espectador en su lectura; aunque si tenemos en cuenta su modo de representación -“esquemático”- es indudablemente más abstracto que el modo de representación analítico -más “iluminista”-.

María Blanchard es un claro ejemplo de pintora sintética en la que la esquematización de sus telas llega a tal grado de abstracción que resulta difícil reconocer los objetos que sabiamente combina a través de un rompecabezas de planos cromáticos; este es el caso de obras como **Gueridon** (Cat. 606), **Composición cubista** (Cat. 567 y 569) o **Bodegón cubista** (Cat. 542). Si bien no son estos los casos más frecuentes en su pintura, por cuanto reconocemos fácilmente sus objetos, generalmente botellas, fruteros y copas, como en **Composición** (Cat. 608), **Naturaleza muerta** (Cat. 561) **Composition cubiste** (Cat. 550), o **Bodegón cubista** (Cat. 528). En cualquiera de estas telas hallamos una sólida arquitectura, que permite identificar cada uno de los objetos con gran precisión.

María Blanchard también realizó papiers collés, tal es por ejemplo el caso de su **Nature morte en relief** (Cat. 532). Resulta especialmente interesante esta obra por su cromatismo y su trabajo de collage, que la acerca a planteamientos clásicos de Bracque o de Gris. Con la introducción de elementos extrapictóricos presuponemos que María Blanchard buscaba ampliar las posibilidades expresivas de su pintura, tratando de hacerla más concreta.

COMPOSICIONES CON FIGURAS

La figuración humana en su etapa cubista es un campo en el que María se desenvuelve cómodamente, aportando una visión personal en una temática, en general, menos trabajada por los pintores cubistas.

Posiblemente sus primeras obras sean sus versiones de mujeres con abanico: **Mujer con abanico** (Cat. 602), o **La dama del abanico** (Cat. 527), que posee un aire algo más estático que la anterior. La temática muestra una inclinación más en consonancia con la pintura decimonónica que con la primera gran vanguardia del siglo XX. Sin embargo el tratamiento cubista confiere un aire nuevo a este tema tradicional. Por otro lado el cromatismo, abundante en rojos y amarillos remite de nuevo a España, pero a través de un lenguaje que en esos momentos nuestro país no asimilaba. Son dos de sus primeras telas cubistas, por cuanto el lenguaje muestra aún

⁹²³ Catálogo “Picasso 1881-1973”. MEAC, Madrid 1981, p. 168

pequeñas resonancias del cubismo analítico, así como cercanías a algunas telas del futurismo italiano.

A pesar de sus semejanzas **La dama del abanico** resulta más legible que **Mujer con abanico**, especialmente en la zona de la cara. No obstante la reconstrucción del objeto y sobre todo el cromatismo en grandes planos de color hace que resulte bastante fácil el reconocimiento de la figura femenina representada, incluso para aquellas personas poco habituadas a este lenguaje de vanguardia.

Gusta la pintora de representar figuras femeninas, bien niñas con aros infantiles o jóvenes tocando instrumentos musicales.

Respecto a las niñas con aros, podemos hablar de tres diferentes telas, dos de las cuales son versiones del mismo tema: **L'enfant au cerceau** (Cat. 526 y 531). La otra tela, **Sois sage ou Jeanne d'arc** (Cat. 535) es una bella composición de entonación rica en grises cezannianos, que representa a una niña en el centro de la composición, dominada por un eje vertical.

La figura infantil destaca por la yuxtaposición de diferentes planos, mostrando enormes cercanías a otras de Juan Gris o de Picasso. L. Caffin señala la relación con la tela **Hombre con pipa** de Picasso. Asimismo esta autora relaciona la tela de María Blanchard con el retrato del padre de Cézanne, Luis Augusto Cézanne⁹²⁴, especialmente por la utilización de papeles pintados en el fondo.

El frontalismo que rige esta tela y que caracterizará las obras de Picasso y Bracque, como reconoce André Lhote, proviene de los frescos románicos, especialmente de los de Cressac.

La frontalidad y superposición de planos, buscando la representación de una realidad ilusoria, siguen estando patentes en **L'enfant au cerceau**; al igual que Gris o Picasso recurre a representar una parte del vestido infantil mediante un moteado puntillista. Waldemar George dirá que las obras de este momento guardan “un gusto por las formas que se unen, se penetran y confluyen en un perfecto ensamblaje⁹²⁵”. Estas dos telas son el ejemplo claro del modo en que construye los planos coloreados remarcados por pinceladas negras que delimitan la temática escogida.

Camón Aznar estima que sin María Blanchard el cubismo habría quedado reducido a una mera experiencia intelectual; reconoce que María, apoyándose en sus premisas, construye y refuerza el mundo real. “En su voluntad encarnizada no se detiene ante los más fuertes colores. Y emplea el azul oscuro, el negro, el verde claro, el rojo. Y siempre ante la sentimentalidad más delicada del arte de su tiempo⁹²⁶”.

⁹²⁴ CAFFIN, L.: Op. Cit. p. 180

⁹²⁵ Catálogo de la exposición *María Blanchard*. MEAC, Madrid 1982, p. 96

⁹²⁶ Catálogo de la exposición *María Blanchard*. MEAC, Madrid 1982, p. 120

Y sentimiento es lo que María confiere a sus obras, aunque se exprese mediante un lenguaje cubista. Todo lo que en sus compañeros de estética es intelecto, en María se suaviza y mitiga mediante el corazón. De ahí que incorpore al cubismo la figura humana, constante siempre en su obra. Además, sus figuras humanas están cargadas de expresión. Su amigo André Lhote lo explica extraordinariamente bien: “Sus composiciones, aunque siempre impregnadas de una disciplina cubista, reservan a la figura humana, desterrada del cubismo puro, un lugar primordial ¡Y qué figuras!, endurecidas a fuerza de intensidad, particularizadas al máximo, solo son comparables con las figuras góticas. Porque María Blanchard - hecho sin precedente en la historia- era ante todo un pintor plástico⁹²⁷”. Nos atrevemos a decir que sus figuras recuerdan a alguna santa de Zurbarán; con esa elegancia y clasicismo se disponen en el espacio, buscando siempre la diagonalidad compositiva, que confiere a la composición un marcado expresionismo, expresionismo que también es patente a través del rostro de sus músicos. Estos personajes, toquen el piano (Cat. 534), el saxofón (Cat. 603), el laúd (Cat. 605) o bien la guitarra (Cat. 536, 534, 552) vuelven su rostro al espectador, especialmente sus mujeres, mostrando sus bocas abiertas, convertidas, por efecto de la geometría, en perfectas circunferencias. Pero no parecen gritar, sino más bien entonar armoniosos cánticos que ayudan a conferir a estas telas un sentimiento de ascetismo.

L. Caffin establece una interesante relación⁹²⁸ entre estas composiciones con figuras tocando instrumentos, especialmente habla de **El pianista** (Cat. 603) y de **El saxofonista** (Cat. 551), con obras de Seurat en las que también emplea instrumentos musicales que le permiten arquitecturizar sus telas.

Por todo lo dicho hasta ahora consideramos la etapa cubista de María Blanchard de una importancia trascendental, tanto por lo que supone la aportación de la pintora al panorama del cubismo, como por la importancia que el trabajar en los rigores de este movimiento supusieron de peso esencial para sus creaciones plásticas más personales, las de la siguiente etapa.

4.4.3. LA VUELTA A LA FIGURACIÓN (1920-1932)

Nos adentramos en su última y más personal etapa, la del período de entreguerras en el que María Blanchard, como muchos otros artistas, abandona el cubismo, en su caso posiblemente por no soportar el encorsetamiento que le suponía poner coto a su sentimiento, y torna a una figuración depurada y cargada de planos

⁹²⁷ Catálogo de la exposición *María Blanchard*. MEAC, Madrid 1982, p. 98

⁹²⁸ CAFFIN, L.: Op. Cit. p. 185

cromáticos, impensables sin haber militado durante años en el cubismo.

Enrique Azcoaga considera causa de esta madurez que caracteriza a María Blanchard en esta tercera época a su entrega anterior a la síntesis cubista, de la que salió enriquecida⁹²⁹. Pero a su vez esta etapa de su vida artística es susceptible de subdividirse en dos períodos por las ligeras diferencias que encontramos en sus creaciones. El año que marca la diferencia es 1927, que es el momento en el que podemos hablar de inicio de una etapa mística o espiritual, que cambiará su vida y dejará huellas en su arte

PERÍODO DE 1920 A 1926. LA MIRADA ESPAÑOLA

Al comienzo de esta etapa encontramos un período de transición, evidente a través de una serie de bodegones con mayores o menores reminiscencias cubistas, en los que progresivamente emplea líneas curvas y redondeadas que confieren volumetría a estas creaciones y las aleja del cubismo sintético más tradicional. Entre este tipo de obras se encuentran **Nature morte** (Cat. 525) y **Nature morte aux bananes et a la cruche verte** (Cat. 578). Estos dos bodegones también se caracterizarán por un alegre colorido que emerge y resalta del fondo oscuro. Opta María por rojos, amarillos y verdes azulados, que se completan con delicados grises en una rica gama cromática.

Muy pronto María Blanchard se centra en la figura humana como temática de sus composiciones, si bien apreciamos notables diferencias especialmente en los temas.

A comienzos de la década de los veinte sus obras, cargadas de un fuerte expresionismo, aún dejan ver la influencia del cubismo. Nos estamos refiriendo a **Mujer peinándose** (Cat. 627), **Mujer ante el espejo** (Cat. 630), **L'ecolier écrivant** (Cat. 619), **Les deux orphelins** (Cat. 583) o **Les deux soeurs** (Cat. 620). Quizás sea esta última obra la más expresionista y triste, especialmente por la figura de la derecha que parece estar sumida en una profunda melancolía. Las dos hermanas parecen necesitarse y complementarse, como complementarios son los colores de sus vestidos (rojo y verde) en los que se aprecia la influencia del cubismo. Sin embargo la fuerte expresión de los rostros de las hermanas y especialmente de sus manos remite a obras del expresionismo alemán, sobre todo a Otto Dix, aunque también se relacionan con otras obras de Picasso. El expresivo modo en que la joven de rojo junta sus manos mientras abraza a su hermana habla por sí mismo de la relación existente entre ambas y de su estado de ánimo. Sin embargo parece que es la figura de la otra joven la que obsesiona a María, puesto que la utiliza como

⁹²⁹ Catálogo de la exposición *María Blanchard*. MEAC, Madrid 1982, p. 73

modelo en otros lienzos. Sin duda alguna es la modelo de su **Joven campesina** (Cat. 582) que muestra grandes similitudes en cuanto a cromatismo y técnica, especialmente por sus marcados planos cromáticos. Estos planos que también caracterizan a su joven ante el espejo, para quien parece que le sirvió de modelo su hermana Aurelia, se mantienen en el escolar, pero se atenúan y mitigan notoriamente en **Les deux orphelins** (Cat. 583), donde volvemos a encontrar una cerrada composición con dos figuras que se abrazan y entrelazan sus manos. Pero la crispación que apreciábamos en la obra anterior se torna en ternura ahora. Las manos de las figuras de María Blanchard adquieren una gran importancia; siempre están muy cuidadas en cuanto a la elección de sus poses y sirven de complemento a sus personajes. En esta ocasión la figura del niño recuerda ligeramente a algunas figuras de Kokoschka o Soutin, si bien María Blanchard atempera su expresionismo.

Hacia 1923-24 se aprecia un cambio en su plástica, aunque estamos ante obras diferentes, que agruparemos a continuación en función de su temática.

El Museo de la Ville de París posee **La lessive** (Cat. 580) y **La fillette à la corbeille de fruits** (Cat. 579). Estas dos telas de atrevido formato (211 x 70 cm.) tienen mucho en común. En ambas, la pintora opta por un punto de vista bajo que refuerza una perspectiva forzada en cuyo fondo aparece una arquitectura de pronunciadas aristas. En el caso de **La lessive** apreciamos el interior de una habitación, que parece huir hacia el fondo, por las pronunciadas esquinas; su composición parece estar sacada de una fotografía realizada con un gran angular, hecho que se aprecia al verse también las vigas del techo. En el caso de la joven con el cesto de frutas las vigas del techo han sido sustituidas por un paralelo enrejado por el que discurren hojas de parra. En esta ocasión la arista de la casa parece avanzar hacia el espectador como tratando de acercarse a la joven que agachada sostiene el cesto de frutas. Esta sensación de cercanía-lejanía se ve reforzada por las tablas del suelo en el primer caso y por las baldosas en el segundo. Ambas obras presentan en primer término figuras que descentran la atención y que pueden ser entendidas como mera anécdota plástica o bien como elementos cargados de simbolismo (podrían estar hablando de fidelidad y amor las figuras del perro⁹³⁰ y las dos palomas juntas). Los fondos de estas dos composiciones, parecen fondos de escenografías teatrales. Sea cualquiera su explicación, teatralidad abunda en estas dos telas.

Fuerte perspectiva y barroquismo caracterizan otras composiciones de esta misma época. En ellas María indaga en el mundo infantil tan apreciado por la artista a partir de ahora.

⁹³⁰ Se trata claramente de un perro y no de un gato como afirma L. Caffín en la p. 281 de la obra citada.

En 1924, como señala L. Caffin⁹³¹, pinta **L'enfant à la glace** (Cat. 618). Esta autora adelanta la fecha de ejecución un año. Caffin lo demuestra gracias al epistolario de la artista con J. Delgouffre, puesto que en una carta de 12-2-1924 comenta que está pintando esta tela y en otra de 7 de mayo del mismo año reconoce que lo ha terminado.

Para Waldemar George “Tiene como tema a un colegial de pié delante de un carro ambulante de helados. Se destaca al fondo una calle pavimentada. La línea del horizonte, muy elevada, y los minúsculos árboles que rodean las aceras confieren a esta obra el aspecto de una obra primitiva”⁹³².

Obra de gran barroquismo tanto por el importante número de elementos que aparecen como por las líneas compositivas. Si por un lado la angulación de las aceras llevan al espectador hacia el fondo del cuadro, las ruedas del carrito de los helados avanzan hacia el exterior, como sacándonos de la tela. Asimismo encontramos en esta obra personajes que aparecen en otras: el niño del helado es el mismo que utiliza para el lienzo **Petit garçon au canotier** (Cat. 623), obra en la que aparece vestido con la misma indumentaria. El niño que asoma tras el carrito es el mismo que le servirá de modelo en **L'enfant au ballon** (Cat. 654), que a su vez se repite en el niño que aparece en primer término a la izquierda de la versión al óleo de **Le vannier** (Cat. 660), tela con la que también muestra relación en la representación de los árboles del fondo. Por último, comentar los enigmáticos motivos que aparecen en el primer término de la derecha. Parecen ser una cachava y una laureada corona, aunque no alcanzamos a comprender su simbolismo, si es que lo posee. Para la condesa de Campo Alange se trata de un premio honorífico que acaban de entregar al niño⁹³³, pero que él abandona rápidamente ante la posibilidad de saborear un helado. “En su mirada inteligente y reflexiva se adivina un prematuro escepticismo. ¿Para qué sirve una corona de laurel? ¿No es preferible saborear una golosina?”⁹³⁴.

Otra barroca composición que permite desterrar algunas teorías bastantes reiteradas será el lienzo **La Gourmandise** (Cat. 584), también de 1924.

Son varios los autores que mantienen la tesis de que María Blanchard jamás utilizó modelos, que éstos surgían del almacén de su memoria, donde podían permanecer por espacio de años tras haber sido visionados, tal vez un fugaz instante, por nuestra pintora. Pero no siempre es así. La obra mencionada es el claro ejemplo de ello, ya que la niña de la tela es Nicole, hija de su amigo y mecenas,

⁹³¹ CAFFIN, L.: Op. Cit. p.272

⁹³² Catálogo de la exposición *María Blanchard*. MEAC, Madrid 1982, p. 209

⁹³³ CAMPO ALANGE, C.: Op. Cit. p. 76

⁹³⁴ Ibidem.

Delgouffre. Existe una fotografía, que publica L. Caffin⁹³⁵ en su libro en la que vemos a la pequeña Nicole Delgouffre sentada ante una mesa plagada de objetos, precisamente en el mismo rincón que pinta María, si bien en su tela invierte la composición como si fuera el negativo. Además opta por modificar los objetos de la mesa, ya que elimina tazas y teteras y en su lugar coloca innumerables alimentos, como si nos encontráramos ante una clásica representación del sentido del gusto. Simplifica los elementos representados, de tal modo que al representar la estética de las cosas, su fisonomía, no muestra anécdotas, sino categorías. A pesar del enorme barroquismo de la composición opta por la síntesis, por la esencia de las cosas, acercándose a la reducción eidética de Husserl. Un fuerte aire cezanniano impregna los acartonados pliegues del mantel, mientras que el bodegón del primer término remite al barroco. En este sentido, se manifiesta Waldemar George cuando relaciona **La Gourmandise** con maestros barrocos holandeses como Vermeer, Peter de Hoogh, llegando a decir que “on reconnaître à la toile précitée la qualité d’un tableau baroque”⁹³⁶, si bien nos atrevemos a precisar que su barroquismo es más hispano, tal vez por esa depuración formal, que le caracteriza. Encontramos mucha más analogía con Velázquez que con Peter de Hoog, sin embargo la relación con Vermeer nos parece más acertada, sobre todo por la especial plasmación del espacio.

En otras ocasiones María recurre a utilizar a seres conocidos, a sus seres queridos. Este es el caso de sus maternidades, pintadas aproximadamente hacia 1924.

Cuando se refieren a ellas algunos estudiosos, han querido ver en ⁹³⁷los peculiares rasgos de sus personajes “una atávica influencia eslava⁹³⁸” y una marcada inclinación por los humildes. Creemos que la mujer que abraza al hijo (Cat. 674 y 644) no es otra que su amiga Angelina Beloff, que abraza maternalmente al hijo habido de su relación con Diego Rivera, que murió poco después.

Como hemos abordado en el estudio biográfico de la artista a su regreso definitivo a París en 1916, María Blanchard se reúne con sus amigos, Diego Rivera y A. Beloff, que tuvo un hijo del pintor mexicano, que, por entonces, había iniciado su relación con Marevna. Desesperada, A. Beloff se traslada a vivir a un piso contiguo al de María. Ella se ocupa, con frecuencia, de cuidar al niño.

Toda esta situación, de celos, ruptura, y muerte, es comprensible que impresionara a María, conservando en su interior todo su dolor y amargura. Blanchard, pasado el tiempo, lejos de París Angelina y cicatrizada en parte la herida, podrá asumir el retratar ese

⁹³⁵ CAFFIN, L.: Op. Cit. p. 271

⁹³⁶ WALDEMAR, G.: *M. Blanchard*, 1927, pp.16-17.

⁹³⁷ CAMPO ALANGE, C.: Op. Cit. p. 83

⁹³⁸ ARCE, M.: Op. Cit. s.p.

recuerdo, inmortalizando para siempre el rostro de su amiga -cuyos rasgos se reconocen- y los rasgos de Diego Rivera en la faz de su hijo, cuyo parecido es innegable. Nuestra tesis es que estas dos telas son dos de sus primeras obras, que encarnen a sus seres queridos; a partir de ellas surgirá en María Blanchard su interés por las maternidades y poco a poco tenderá a una idealización cada vez mayor, como ocurre en **Maternidad** (Cat. 614), **La mere et l'enfant** (Cat. 615), **Maternidad** (Cat. 652), **Maternidad** (Cat. 653), o **Maternité** (Cat. 641), que llegará a su exponente máximo con la aparición del padre, ausente en las composiciones anteriores, como ocurre en **Le Vannier** o **La Sainte Famille** (Cat. 660), obra de la que María Blanchard realizó diferentes versiones con diferentes técnicas (óleo, pastel, dibujo...) y de la que poseemos importante información.

Gracias a una carta de siete de agosto de 1924 dirigida a Franck Flash sabemos que había comenzado a pintar **La Sainte Famille**, como ella titulaba en un primer momento a esta obra.

La tela posee un patente eje vertical en su centro, marcado claramente por el cestero, su mujer e hijo y el recto tronco del árbol, que divide simétricamente la tela. Pero a su vez, como también reconoce Waldemar George, “es una composición establecida sobre dos diagonales que se cortan, y de las que el personaje sentado es el centro. El cestero y el burro escorzado por una parte, y por otra, la niña agachada; el cestero y la madre con el niño forman los brazos de esa cruz griega casi regular⁹³⁹”.

En esta composición, de moderna espiritualidad y aire atemporal cuyos personajes no parecen encontrarse en ninguna ciudad real, gracias a la utilización de la rejilla metálica que rodea al árbol y que se nos antoja la alfombra de ese improvisado espacio familiar, indica que se sitúan en la ciudad de París.

El niño que se encuentra a los pies del padre es el mismo que aparece en **L'enfant au ballon** (Cat. 654), en el que predomina también una fuerte diagonal. La postura del niño es muy semejante en ambas composiciones si bien con ligeras modificaciones en los brazos y manos que se alzan en el caso del niño con el globo y se apoyan en el niño del Vannier.

Para Manuel Arce, la pintora “sitúa al personaje dentro del ambiente preciso, no sólo como una puesta en escena, sino como una realidad plástica que debe empezar y terminar dentro de las dos dimensiones del lienzo”⁹⁴⁰.

De esa misma época son sus diferentes versiones de **Chagrin d'amour** (Cat. 633, 665). Esta escena que podría parecer sin más una

⁹³⁹ Catálogo del MEAC, p. 228

⁹⁴⁰ Catalogo del MEAC, p. 216

escena cotidiana de fuerte intimismo adquiere un aire diferente al titularse **Tristeza de amor**. Al conocer el título la extraña relación que parece existir entre las mujeres adquiere una nueva dimensión. Ahora resulta más fácil comprender el aire de melancolía que hay en la cara de la mujer que borda. Esa misma sensación que apreciamos en los rostros resulta evidente a través de la contemplación de las manos, que poseen una enorme expresividad. Por la época en la que pinta esta obra se nos ocurre aventurar la idea de que con esta pena de amor tal vez se esté refiriendo María Blanchard de nuevo a Diego Rivera, y a la tremenda pena infringida a su amiga Angelina.

Este tema entusiasmó tanto a María que utilizó a la joven que borda como modelo para dos nuevas telas (Cat. 662, 692), si bien en estas dos obras se ha perdido el aire triste y melancólico que esta figura poseía en la obra anterior, tanto es así que estas dos bordadoras llegan a sonreír.

En estos momentos realizará María Blanchard obras con pocas figuras que muestran escenas cotidianas; de entre ellas destacamos **Camelot du roi** (Cat. 585), lienzo para el que usa el mismo modelo masculino que en **Le facteur** (Cat. 631), si bien en esta segunda ocasión sitúa al triste muchacho sobre un fondo neutro, mientras que en **Camelot du roi** recrea un espacio muy francés, el interior de una Brasserie en el que el joven vendedor de periódicos aparece sentado junto a una mesa velador sobre la que se disponen una taza y un sifón, que relacionan esta obra con algunos bodegones de Benjamín Palencia realizados por estas mismas fechas. Sobre esta obra dirá Waldemar George: “El voici le Camelot du roi, l’oeil hagard, lisant “L’Action française”, tableau où les droites et les courbes s’opposent très heureusement⁹⁴¹”.

La couturier (Cat. 622) y **La liseuse aux cheveux blancs** (Cat. 625) representan a solitarias figuras sentadas en un espacio que parece serles familiar, abstraídas en una acción (lectura o costura) que exige su atención. En cualquiera de estas tres obras comentadas los personajes aparecen acompañados de objetos que ayudan a saber algo más de los personajes y de su entorno (el café tomado en el caso de Camelot, las gafas y el otro libro en el caso de la lectora o el pequeño ovillo y las agujas abandonadas sobre la mesa de la costurera). Aunque, sin duda, no existe mayor representación de un espacio sociológico que en el interior de taberna de **L’Ivrogne** (Cat. 628).

“Ese Santo Borracho ... ese personaje triste y soñador, que tiene algo de peregrino, de poeta y de obrero, sentado en el fondo de una taberna, que agarra un vaso lleno con una mano monumental, y en la cabeza tiene una aureola que es el óvalo de

⁹⁴¹ WALDEMAR, G.: Op. Cit. p. 16

un barril de alcohol. En él vemos clarísimamente el mecanismo de este espíritu complicado” dirá André Lhote⁹⁴².

Cierto es que esta curiosa tela, de la que existe alguna otra versión muestra un “campesino” -como le define Waldemar George⁹⁴³- cuya cabeza destaca del círculo de un tonel de vino que parece el nimbo de un moderno santo. Desconocemos si fue esta la simbólica intención de M. Blanchard, pero desde luego esta aureola no es algo casual y accidental que pasara desapercibido a la pintora, cuidadosa de cualquier detalle por nimio que parezca.

Las obras de este momento posiblemente más españolas, por su relación con nuestro barroco y sobre todo con Velázquez son **La toilette** (Cat. 640), **La echadora de cartas** (Cat. 643, 650, 649) o **La cocinera**, de la que existen muchas versiones (Cat. 642, 632, 646, 647, 648). Conservamos en concreto tres versiones muy semejantes (Cat. 642, 647, 647) de las que la de mayor belleza se conserva en el Museo de le Petit Palais de Ginebra (Cat. 642), pero existen otras dos versiones algo diferentes; nos estamos refiriendo al óleo titulado **Dos amigas** (Cat. 648), que muestra un fragmento de las telas anteriores, en concreto los rostros de las dos mujeres. Existe también otra obra, el pastel sobre papel titulado **Niños** (Cat. 632), que es una versión de **La cuisiniere**, aunque visto a través de una estética cubista.

La composición, marcada por dos evidentes diagonales, parece presentarnos una escena cotidiana en el interior de una cocina, donde una mujer pela patatas mientras otra le interrumpe y parece hablar con ella a sus espaldas. Se nos antoja una composición inspirada en **Cristo en casa de Marta y María** de Velázquez, si bien las figuras se sitúan en el lado inverso. Como en la tela de Velázquez hay dos mujeres al lado de una mesa de cocina y una de ellas se dispone detrás de la otra, tocándola. También al lado contrario hay una “veduta”; en el caso de María Blanchard parece una puerta o ventana que nos saca de la cocina hacia el exterior. En ambas obras encontramos la doble diagonalidad. Pero no es la única referencia al maestro español, pues la referencia a Velázquez aparecerá en otras obras de M. Blanchard.

La toilette (Cat. 640) según Waldemar George “est un étude serrée de deux figures, dont les corps s’emboîtent comme les rouages d’un mécanisme parfait⁹⁴⁴”. No puede ser más acertado el comentario puesto que los cuerpos de las dos mujeres se complementan perfectamente en una visible diagonal, que recorre la tela, reforzada por la fuerte perspectiva de las tablas del suelo. Sin embargo, como es habitual en las telas de este momento, completa la composición con la introducción de otra diagonal marcada por la mujer que sale

⁹⁴² Catálogo de María Blanchard. MEAC, 1982. p. 180

⁹⁴³ WALDEMAR, G.: Op. Cit. p. 17

⁹⁴⁴ WALDEMAR, G.: Op. Cit. p. 16

por la puerta y el brazo de la criada y reforzada por la línea oblicua de la mesa.

Su trabajo más completo y barroco es **La echadora de cartas**, de la que existen diversas versiones, tanto a óleo como a pastel (Cat. 666, 650, 649, 643, 586). Para Waldemar Georges es una de las obras más importantes de nuestra artista.

“...est une composition où la science de Blanchard s’est fait jour plus qu’en tout autre tableau ...La manière don’t les parties du groupe sont liées entre elles, les intervalles entre les figures debout et les figures assises, les ombres et les lumières, les demi-teintes servent de point de jonction: les Manis indiquent les directions. Cet équilibre classique est pourtant obtenu sans effort apparent; il semble tout naturel⁹⁴⁵”.

Para la propia artista también fue una de sus obras más importantes, a juzgar por la cantidad de estudios preliminares que ella reconoce haber realizado en una carta de 13 de noviembre de 1925, dirigida a su amigo Frank Flausch, en la que le dice textualmente:

“Je suis toujours en train de préparer le grand tableau de “La tireuse de cartes”. J’ai fait au moins 30 dessins et je viens de faire un grand pastel pour équilibrer les couleurs. Je suis trop bête. Un tableau me coûte trop de travail aussi je commence à faire des croquis pour le vôtre! Et quand sera-ce la fin? Mais je fais un peu de pastel, car je trouve que ça me donne un peu de souplesse, qui me marque. Vous verrez, je crois que cet exercice me fait du bien et m’intéresse”⁹⁴⁶.

Es evidente que todo este trabajo previo del que habla María Blanchard fue más que fructífero para su **Echadora de cartas**, pues nos encontramos ante una obra compleja resuelta con absoluta maestría. El tema es una escena de interior: cuatro mujeres alrededor de una mesa escuchan los comentarios de la echadora de cartas. Al fondo se abre una puerta por la que entra la luz, generando así un fuerte punto lumínico. Aunque a primera vista no parezca tener relación directa con Velázquez encontramos elementos comunes, como el gusto por las líneas oblicuas en la composición, así como la utilización de una robusta mujer a la derecha, en posición de tres cuartos, que se asemeja a la joven Ariadna de **Las Hilanderas**. Como en la tela del pintor sevillano las mujeres de María Blanchard parecen ocupadas en su discurrir diario, ajenas a nuestras miradas. El elemento más destacado es la puerta que se abre al fondo al fondo de la escena. Tanto en el caso de Velázquez en **Las Meninas** como en el de María Blanchard supone un reto y una osadía genial el colocar en

⁹⁴⁵ WALDEMAR, G.: Op. Cit. p. 17

⁹⁴⁶ Catálogo de la Exposición María Blanchard. MEAC. Madrid 1982, p. 258

el fondo del cuadro una fuerte luz, como fuerza centrífuga que, en lugar de absorbernos hacia el fondo, buscando una profundidad ilusoria, rivaliza en protagonismo con los personajes iluminados del primer término donde transcurre la historia. Y a pesar de esta luz, o gracias a ella los dos artistas son capaces de representar el aire que circunda a sus personajes en un espacio ilusorio.

Hacia 1925 comienza a pintar sus series de niños. Estos aparecen generalmente sentados, con aire de indefensión, como **Fillette en noir et blanc** (Cat. 673) o **Petit garçon au canotier** (Cat. 623). Aún no son esos seres desvalidos y tristes que surgirán de su paleta un poco después y que recuerdan a los niños de los relatos de Dickens. Ninguno de sus niños surge sonriente o feliz, sino que parecen sumidos en un abstracto mundo de tristeza. No se trata de una actitud compositiva, sino de algo vivencial, posiblemente el recuerdo de su infancia atormentada. Sus dolores y sufrimientos se manifiestan a través de sus personajes, especialmente de sus niños.

Aproximadamente de esta época son tres de los desnudos que se conservan. A pesar de ser esta una temática muy utilizada entre los pintores, no es apenas manejada por María Blanchard, y aunque sus obras son interesantes, nos atrevemos a decir que no se siente cómoda abordando esta temática, por lo que es posible que fueran obras de encargo.

De los tres desnudos, el más trabajado e interesante es **Nu aux enfants o femme allongée** (Cat. 658).

“Femme couchée sur fond de paysage est un tem éternel que Giorgione, le Titien, Velázquez ont abordé tour à tour. C’est le premier un de femme que Blanchard dit peint. Il témoigne d’une connaissance profonde de l’anatomie et d’une belle aptitude à traiter ce qu’on nommait jadis les grands sujets. Mais il ressortit à ce genre factice du tableau de musée que forme un accident dans l’œuvre d’une artiste comme Maria Blanchard⁹⁴⁷”.

En esta obra las referencias al Renacimiento italiano y de un modo más preciso al Giorgione y a Tiziano son evidentes.

PERÍODO FINAL. MISTICISMO. 1927-1932

Es su último tramo creativo, desde aproximadamente 1927 hasta su muerte. A pesar de seguir en la misma línea figurativa, su pintura cambia ligeramente. Los temas siguen siendo los mismos,

⁹⁴⁷ WALDEMAR, G.: Op. Cit. p. 18

interiores con figuras y niños en actitudes cotidianas, pero su pintura se carga de una mayor melancolía, encontrando una espiritualidad nueva, que resulta más patente en algunas figuras de niñas orantes. No debemos olvidar que aproximadamente hacia esa fecha se produce su “conversión”. Aparecen también dos nuevos temas: el dolor físico y los bodegones, temática prácticamente abandonada desde que había dejado el cubismo. Podemos decir, de un modo general, que tiende a la utilización de menos figuras en las composiciones de esta época.

A partir de ahora sus colores se poetizan, sus personajes llegan a desdibujarse con una sensibilidad nueva. El color es el componente poético de sus composiciones. Color y dibujo aparecen íntimamente enlazados en sus pasteles.

En estos momentos sus niños difieren de los que ha pintado hasta ahora. Son escolares que aparecen leyendo, como ocurre en **La liseuse** (Cat. 667), **Niña leyendo** (Cat. 663) **Petit fille lisant** (Cat. 671), o en actitud de estudio, como si realizaran sus deberes, como es el caso de **Liseuse** (Cat. 581), o **Muchacho leyendo** (Cat. 677); en otras ocasiones son dos los niños que leen, unidos en fraternal abrazo, como ocurre en **Dos amigas** (Cat. 664) o **Enfants à table** (Cat. 686). De entre todas las obras mencionadas, son precisamente las dos últimas las que presentan unos niños con mayor aire de desvalimiento, mostrando el niño que levanta la cabeza una tristeza infinita. Es posible que la idea de los niños leyendo o estudiando surgiera en María a partir del momento en que sus sobrinos se van a vivir con ella a París. Pero la tristeza se torna misticismo y espiritualidad en las niñas que rezan. Los rostros de estas niñas parecen transfigurados por un éxtasis místico, llegando a simplificar el color como ocurre en **Niña orante** (Cat. 679), o **Fillette aux mains jointes** (Cat. 688) o casi a desmaterializarse en **Niña rezando** (Cat. 689) en la que los rojos del vestido parecen flotar con independencia de la tela a la que pertenecen.

Claro ejemplo de la sutiliza que caracteriza a sus obras de estos momentos son sus pasteles. **Le mal de dents** (Cat. 676, 691), representa a una niña aquejada de dolor de muelas como evidencia el pañuelo que se anuda en su cabeza, la cara de sufrimiento y la mano que acerca al lugar del dolor. El colorido se aplica de un modo sutil y delicado. Pero no es esta la primera vez que trata María este tema, ya lo había hecho en **Niña con pañuelo** (Cat 661), si bien esta es una obra cronológicamente anterior, en la que María Blanchard se ajusta más a la realidad, posee una visión menos subjetiva y espiritual que los dos pasteles.

Este mismo aire de subjetivismo y desmaterialización es el que acompaña a sus últimos bodegones, delicadas composiciones cargadas de humanización (Cat. 589, 588, 706, 670, 713, 648, 707, 709).

Sus obras más importantes de esta última época son dos composiciones con figuras de las que realizó numerosas versiones. **La comida en familia** recibe diferentes títulos, según la versión de que se trate: **La comida** (Cat. 685), **Le déjeuner** (Cat. 697), **Comida familiar** o **Scene d'interieur** (Cat. 681).

L. Caffin llega a catalogar seis versiones diferentes -una cera, dos pasteles y tres óleos-⁹⁴⁸. Para André Lhote es una de las obras indiscutibles de la pintora, tal y como comentaba en “La Nouvelle revue Française” poco después de la muerte de ella “J’ai vu avec tristesse partir pour quelque miserable “resserre” un chef d’oeuvre indiscutable, le grand pastel intitulé Le Repas⁹⁴⁹”.

Es una obra de gran belleza en la que la fuerte luz que entra por el fondo de la escena genera un pronunciado contraluz que recortará las siluetas de los cuatro personajes sentados alrededor de la mesa familiar. Podemos encontrar relación con **La echadora de cartas**, con la que también tiene en común la figura de la mujer de espaldas en primer término, si bien en estas composiciones hay una mayor desmaterialización de las formas.

Esto mismo ocurre con **La fillette endormie** (Cat. 705), de la que existen distintas versiones. Esta tela fue realizada en 1929 a juzgar por la carta de 15 de junio de este año, dirigida por María Blanchard a Jean Delgouffre: “Si vous voulez encore « La fille qui dort », mais je dois vous avertir l’autre toile “transposée” mais plus souple car j’ai vu mon premier pastel qui a plus finesse et de mystère et je voudrais essayer de faire une toile ainsi...”⁹⁵⁰

El personaje que vertebrada esta escena es la muchacha que dormita sobre la mesa, a la que en las composiciones completas sitúa en un interior, para centrarse en las otras ocasiones, en la belleza que existe en el abandono del gesto de la joven cuyo cabello cae dulcemente sobre su brazo. La cabeza y nuca de la joven forman la base de un triángulo que completan sus brazos. En el óleo del Museo de la Ville de París (Cat. 705) la delicadeza y fugacidad de ese instante quedan patentes en la mujer que la contempla y que levanta su mano solicitando silencio a la otra figura, para que la magia de ese instante no se rompa con un ruido. El tema sugestionó tanto a María Blanchard que hizo dos versiones en las que solo aparece la joven, si bien en esta ocasión parece indicarnos el motivo de su sueño, se ha agotado leyendo, a la luz de la vela, el libro que reposa a su lado.

Hemos dejado conscientemente para el final **La convaleciente** (Cat. 585). Se nos antoja su testamento, tanto artístico, pues el pastel que posee el MNCARS de Madrid revela la extraordinaria mano de

⁹⁴⁸ CAFFIN, L.: Op. Cit. p. 265

⁹⁴⁹ Ibidem.

⁹⁵⁰ CAFFIN, L.: Op. Cit. p. 261

un maestro, como personal y humano, pues parece resumir todo el sufrimiento que ha habido en su vida.

“La muerte aparece presente, más que si el endeble cuerpo estuviera ya en el ataúd; pero no tiene otra explicación más importante que ofrecer el fin sentimental de unos días que pudieron ser felices- (...) Se muere la joven porque sus pulmones no sostienen el frágil y blanco edificio de sus huesos y el traslúcido de su carne, tan pegada a ellos, que ya ha dejado de incitar. Se muestra colocada al lado de una ventana, para que la pérdida sea más sensible, adivinando que ella apenas mira ya el tráfigo que abajo, en la calle, le habla de la vida que pasa y que para su persona ha pasado definitivamente; más definitivamente que si estuviera muerta, ya que la conciencia del próximo fin hace la sensación más cruel⁹⁵¹”.

4.4.4. CONCLUSIONES

La vida de María Blanchard transcurre íntegramente dentro del período artístico acotado en el presente estudio. Es más, ella es una pintora que milita activamente en uno de los dos movimientos más vanguardistas del primer cuarto del siglo XX, el cubismo.

“María escoge el cubismo, el espíritu nuevo, una nueva definición de la pintura, es decir, vanguardista, rechazada por el público no avezado, pero que va a tener consecuencias considerables, porque abolirá las leyes de la pintura establecida desde el Renacimiento. Tiene razón pues se convertirá en maestra del cubismo sintético, del cubismo más puro y entrará sin quererlo en la historia del arte de lo pictórico⁹⁵²”. Pero María Blanchard no solo es una artista que profundizó en el cubismo, sino que aprendió a forjar sus sólidas construcciones en el rigor cubista y de este modo su vuelta a la figuración, en su último período, es vigorosa y fuerte, revelando a una pintora extraordinaria.

Es innegable que el paso de María Blanchard por el cubismo aporta a su obra posterior un enriquecimiento que le permitirá en los períodos siguientes extraer a sus figuras el rigor expresivo que las caracteriza. El cubismo también le servirá a María para transformar el uso del color.

María Blanchard, junto a Iturrino, son los dos artistas más vanguardistas de la presente Tesis. Estamos ante dos artistas que formaron parte de dos movimientos de vanguardia: el fauvismo y el cubismo.

⁹⁵¹ SÁNCHEZ CAMARGO, M. En el Catálogo de María Blanchard. MEAC, 1982, p. 282

⁹⁵² CAFFIN MADAUNE, L.: Op. Cit. p. 14



PANCHO COSSÍO

4.5.1. ETAPA DE FORMACIÓN Y BÚSQUEDA DE SU IDENTIDAD PERSONAL (1908-1923)⁹⁵³

PERÍODO DE FORMACIÓN (1908-1919)

Como reconoce Ángel de la Hoz, Cossío no fue un ejemplo de genio precoz para la pintura, muy al contrario, durante sus primeros devaneos en el mundo de la plástica nos encontramos ante un niño y un joven que no parece poseer una genialidad especial ni para el trazo, que con frecuencia parece indeciso, ni para la composición, tal y como se aprecia en su primer álbum, realizado en Cabuérniga en 1912, o en los siguientes, fechados en 1913-1914. A pesar de que se aprecia la evolución, el propio artista consideraba deficiente la factura de estos dibujos, como lo atestigua una anotación de 1920 “Todo esto es malísimo”⁹⁵⁴. Más o menos de esa época son los dibujos que Cossío realizó en Santander, bajo la supervisión de Rivero, clásicas láminas de carboncillo de vaciados de yeso, apuntes de paños y objetos del natural.

De esta época también son sus copias de láminas de *Blanco y Negro*; para Ángel de la Hoz estos trabajos no son ejercicios encargados por el profesor, sino trabajos realizados por voluntad propia, motivados, sin duda, por el aburrimiento de las horas que tuvo que pasar en reposo⁹⁵⁵. Dentro de esta pequeña producción existen dibujos de diferente calidad, unos, sin duda, bastante más acertados que otros.

De aproximadamente estas fechas, primeros años de la primera década del siglo XX, son los primeros óleos que se conservan del pintor: **retrato de su madre** (Cat. 929) y el pequeño paisaje, copia de García Rodríguez (Cat. 941).

Pronto decidió trasladarse a Madrid para aprender en el estudio del valenciano Cecilio Plá. Las enseñanzas del maestro le fueron de gran importancia: “En toda mi carrera artística está su

⁹⁵³ Existen varios e interesantes estudios monográficos sobre este pintor, de entre los que conviene destacar la monografía de Antonio Gaya Nuño, los dos magníficos catálogos de sendas exposiciones sobre el pintor llevadas a cabo por el Banco de Bilbao en 1986, con un buen estudio de Francisco Calvo Serraller y un completo trabajo de entrevistas, antología de artículos sobre el pintor, e incluso la presentación de sus escritos. Por último, más cercano en el tiempo es la monografía realizada por Benito Madariaga de la Campa y Ángel de la Hoz, que aporta nuevos datos referentes tanto a su etapa biográfica como a su creación plástica.

⁹⁵⁴ HOZ, A. de la y MADARIAGA, B.: *Pancho Cossío. El artista y su obra*. p. 116

⁹⁵⁵ HOZ, A. de la y MADARIAGA, B.: *Op. Cit.* p. 117

influencia: la sobriedad y el vigor de ejecución junto a la delicadeza⁹⁵⁶”. No debe extrañarnos esta afirmación si tenemos en cuenta que Cossío permaneció por espacio de cuatro años en el estudio de Plá. De allí saldrá formado, como reconoce Zamanillo. En el taller del maestro valenciano aprendió, sobre todo, el manejo del color y las dificultades del estudio del natural, si bien su temática siguió aferrada a planteamientos no demasiado modernos⁹⁵⁷.

Conocemos alguna de las obras de este momento gracias a la donación de obras hecha por las hermanas del pintor, las más fieles guardianas de su obra plástica, al Museo de Bellas Artes de Santander. “Yo hubiera quemado todo esto. Pero mis hermanas...”⁹⁵⁸ Reconocía el pintor al periodista Tomás de Ovalle.

De este período de aprendizaje se conservan algunos apuntes del natural a lápiz plomo, unos abocetado y rápidos dibujos de personas, que parecen caminar por la calle (Cat. 944); se asemejan notablemente a otros realizados por Gerardo de Alvear, durante sus años de aprendizaje en el taller de Plá, lo que hace pensar que se trataba de un ejercicio impuesto por el maestro a sus alumnos.

“Los hay solamente esbozados, por lo que se puede apreciar de qué manera están realizados. En primer lugar, unos rápidos trazos lineales fijaban el contorno y el movimiento; después un sucinto sombreado rayado “a lo Casas”, diríamos, completaba la síntesis de las manchas de sombra y color. El resultado es de una gracia, espontaneidad y viveza que nos da ya la medida del cambio experimentado...”⁹⁵⁹.

Donde mejor se aprecia la influencia de Cecilio Plá es en los cuadros al óleo de ese momento. En **La segoviana** (Cat. 945), **Iglesia de los jesuitas** (Cat. 715), o su magnífico **retrato de Esther Pérez** (Cat. 715), realizados hacia 1916 o 17 encontramos una buena síntesis de luces y colores. Muy cercanos al modo de pintar de Cecilio Plá son los dos **apuntes de su madre** (Cat. 946 y 947), en los que la figura materna se ha convertido en densas manchas de color, que no impiden insinuar el parecido físico.

Por esas fechas admiraba extraordinariamente a Anglada Camarasa, por lo que apreciaremos en las telas de este momento su gusto por la densa pasta, modelada por el pincel en amplias pinceladas. Se evidencia esta influencia en óleos como **Retrato de mi madre** (Cat. 738) y **el Mozallón de las naranjas** (Cat. 720) lienzo en el que la relación entre ambos artistas se torna más estrecha. “Y resulta curiosos constatar como María Blanchard diez

⁹⁵⁶ HOZ, A. de la y MADARIAGA, B.: Op. Cit. p. 119

⁹⁵⁷ ZAMANILLO, F.: *Cossío*. Catálogo de la Exposición-homenaje del Banco de Santander, Santander 1981.

⁹⁵⁸ HOZ, A. de la y MADARIAGA, B.: Op. Cit. p. 121

⁹⁵⁹ HOZ, A. de la y MADARIAGA, B.: Op. Cit. p. 122

años antes, también bajo la influencia de Anglada, utiliza la misma manera plástica⁹⁶⁰”.

Ángel de la Hoz asegura que en 1916 Pancho Cossío entraría en contacto con la vanguardista María Blanchard, que retornaba a su patria, obligada por la primera guerra mundial y que acababa de causar un importante revuelo en la adormecida y acomodaticia sociedad madrileña al exponer al lado de Diego Rivera, Bagaría y Choco en la Exposición de los Íntegros, organizada en Madrid por Ramón Gómez de la Serna en 1915, que supuso la primera bofetada cubista a los decimonónicos ojos de los espectadores. Es de suponer la impresión que este acontecimiento provocaría en el inconformista y provocador espíritu del joven Pancho.

Es este sentido Calvo Serraller comenta cómo Cossío, gracias a las exposiciones llevadas a cabo en Madrid y en los Ateneos de Bilbao y Santander, conoció las creaciones de vanguardia, en el momento en el que se movía por derroteros cercanos al ultraísmo⁹⁶¹.

Da ahí que de su estancia en Madrid, no solo debemos hablar de su aprendizaje con Cecilio Plá, sino de su contacto con planteamientos mucho más modernos. A tal efecto conviene referenciar, además de las relaciones ya indicados, su asistencia a tertulias y veladas que servían de vehículo de información sobre la vanguardia, baste recordar su asombro al contemplar los ballets rusos de Diaghilev. Calvo Serraller ve en este poso el inicio en la década de los veinte de un rumbo vanguardista, “que parecía ya irreversible⁹⁶²”.

EN BUSCA DE IDENTIDAD PROPIA (1919-1923)

A partir de 1919 observamos en Pancho Cossío la lucha personal por encontrar su identidad plástica. Ese año tiene estudio en la calle del Arcillero de Santander y es en él donde prepara las telas que muestra en su primera exposición en Cantabria, una exposición colectiva, celebrada en agosto, organizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid y patrocinada por el Ayuntamiento y el Ateneo de Santander. Cossío exponía la obra titulada **Retrato de mi madre**. Se trata del retrato ya comentado (Cat. 738), en el que aparece su madre de perfil, mostrando una exuberante materia trabajada en amplio surcos producidos por el paso del pincel, lo que remite a Anglada Camarasa.

Ángel de la Hoz reconoce que Cossío trabaja en Santander arropado por el ambiente de cambio que existe en la capital, capitaneado por el poeta ultraísta Gerardo Diego y secundado por

⁹⁶⁰ Ibidem

⁹⁶¹ CALVO SERRALLER, F.: Op. Cit. pp. 19-20

⁹⁶² Ibidem.

otros jóvenes poetas y artistas como José de Ciria y Escalante, Luis Corona, Simón Cabarga, Gerardo de Alvear, Ricardo Bernardo, o Ángel Espinosa entre otros, que se reunían en los salones del Ateneo o en el Café Boulevard, para hablar de renovación y cambio en la adormecida sociedad provinciana que les rodeaba⁹⁶³. Es en estos momentos cuando encontramos las primeras críticas sobre Cossío en la prensa: “Se limita a trabajar silenciosamente y se preocupa poco de la opinión de los demás. No busca las ocasiones de elogio ni los tablados aparatosos. En la tertulia que frecuenta en el Ateneo sólo sus amigos íntimos saben lo que es.”⁹⁶⁴

A pesar de que Calvo Serraller declara que “la década de los veinte comienza mostrándonos a un Cossío que quiere ser algo más que un buen pintor⁹⁶⁵”, prolonga la fecha de ejecución de alguno de sus óleos, como su **Segoviana** hasta 1919 y reconoce en ellas la factura académica, que le relaciona con Sotomayor, López Mezquita e incluso Zuloaga. Consideramos más acertada la cronología de Ángel de la Hoz, que los sitúa hacia 1917.

El primer cambio sustancial, al menos en cuanto a la manifestación pública de su obra lo encontramos en 1921. En abril se inaugura la nueva sala del Ateneo de Santander con una exposición del pintor; causó un sonado revuelo entre los espectadores.

En la prensa del momento se recoge esta notable mutación obrada en su pintura. Gerardo Diego tiene palabras de alabanza para este cambio. “Cossío, como verdadero artista, se aísla, se aparta del ambiente vulgar, del aplauso público tan fácil para los mercaderes del arte como inabordable para los espíritus verdaderamente selectos.⁹⁶⁶”. Pero, a pesar de las alabanzas, Gerardo Diego es consciente de que Cossío está comenzando su andadura: “Los lienzos de Cossío describen una ideal ascendente parábola hacia la entraña misma del problema “pintura”. La curva no está cumplida, pero la orientación es magnífica y el impulso inicial parece haber surgido de una musculatura de discóbolo helénico.”⁹⁶⁷

En otra crítica se habla de la técnica del pintor:

“Los cuadros que Cossío ha presentado en el Ateneo (los más característicos y los que él tiene en mayor aprecio) son verdadero esmaltes: en ellos, el color está colocado sobre el lienzo en superficies lisas, bruñidas, se yuxtaponen sin transición, y, frecuentemente, sin obedecer a más lógica ni razón que la de buscar una armonía espléndida que halague a la retina: el modelado desaparece como cosa superflua para el

⁹⁶³ HOZ, A. de la y MADARIAGA, B.: Op. Cit. p. 128

⁹⁶⁴ Ibidem

⁹⁶⁵ CALVO SERRALLER, F.: *Pancho Cossío y las vanguardias*. p. 16

⁹⁶⁶ DIEGO, Gerardo: *La exposición de Gutiérrez Cossío*. “Diario montañés”, 2-4-1921

⁹⁶⁷ Ibidem.

efecto que se busca y el dibujo se simplifica, se estiliza, hasta dejar de él lo puramente necesario para la definición de las formas en sus elementos esenciales y expresivos, eliminando todo lo episódico⁹⁶⁸.

Entre las obras expuestas en el Ateneo figuraban los dos retratos de sus padres (Cat. 738 y 719), **el Mozallón de las naranjas**, algunos retratos más a lápiz y otros dos a óleo, o el tríptico **Cantabria. Gentes de mar y tierra** (Cat. 716, 717 y 718). Esta última obra, junto a **Traineras** (Cat. 725) es el fiel presagio de la tormenta que supondrá su exposición del año siguiente. Ángel de la Hoz recoge el comentario de José Simón Cabarga, quien, a pesar de ser un entusiasta de la pintura de Cossío, alaba sus obras más tradicionales, los retratos de sus padres: “si siguiera por el derrotero que traza en estos dos retratos, de un parecido admirable, reciamente trabajados, construidos con plena conciencia de su técnica, y por ese mismo cauce creará un estilo propio, sin estridencias, su triunfo sería rotundo.⁹⁶⁹”

Si un espíritu sensible y conocedor de los nuevos rumbos plásticos, hace un comentario como este, nos podemos imaginar lo que pensarían y dirían otros espectadores de corte más tradicional. Pero “Pancho Cossío tiró la piedra en el lago tranquilo de una pintura que se inclinaba reverenciosa y fiel ante los cánones y que se desarrollaba con aspiraciones totalmente divergentes a las que el inquieto pintor perseguía⁹⁷⁰”. Esta piedra en las remansadas aguas de la sociedad santanderina, cae al año siguiente, en su segunda exposición en el Ateneo de Santander, desarrollada del 22 de abril al 7 de mayo. Se exponían **Arlequín y Pierrot** (Cat. 724), **Camouflage** (Cat. 723) **Pintando las traineras** (Cat. 726), o **Preparando la partida** (Cat. 727), entre otros. Nos encontramos “con media docena de *pinturas-pintura* que no se parecen en nada a lo que se hace a su alrededor.⁹⁷¹”

Óleos

Son las obras que revolucionaron al público de Santander, en sus dos exposiciones en el Ateneo; la mismas que un año más tarde se mostrarán en el Ateneo de Madrid. A pesar de que en todas ellas observamos una clara tendencia vanguardista, podemos decir que estamos ante un artista joven que busca su rumbo, puesto que en se

⁹⁶⁸ SIN AUTOR: *Francisco Cossío*. “La Atalaya” 21-5-1921

⁹⁶⁹ HOZ, A. de la y MADARIAGA, B.: Op. Cit. p. 129

⁹⁷⁰ Comentario de Simón Cabarga citado por HOZ, A. de la y MADARIAGA, B.: Op. Cit. p. 129

⁹⁷¹ HOZ, A. de la y MADARIAGA, B.: Op. Cit. p. 131

entremezclan obras con resonancias de Anglada Camarasa⁹⁷², como son los retratos de sus padres, ya comentados, o **El mozállón** de las **naranjas**, con otras telas de innegable modernidad, si bien le vemos discurrir por sendas diferentes, como si investigara diferentes formas plásticas en busca de su verdadero camino. Dejamos a parte, por el mero carácter anecdótico que en la creación de Cossío posee su **Paisaje con ninfas y faunos** (Cat. 737), que a pesar de estar pintado en 1923, parece haber salido de los pinceles de otro artista. Se trata de una obra de encargo, solicitada por sus padres, con la clara intención de demorar su partida hacia París. De ahí la rapidez de ejecución y el aire simbolista, más propio de finales del siglo XIX.

En sus otros óleos encontramos diferentes ecos; podemos hablar de referencias modernistas, evidentes principalmente en su **Torero** (Cat. 721), en el que resulta bastante obvia la herencia de Anglada Camarasa y en el que Cossío utiliza una atrevida y sofisticada pose con la que se regodea en una sinuosa línea curva. Salvando las diferencias que los separan, que son muchas, podemos relacionar este óleo con el dibujo de Ricardo Bernardo, realizado unos años más tarde para ilustrar el relato **Cagancho o la ley de la frontalidad**, en el libro *Doce viñetas* de Víctor de la Serna. En ambas obras aparece el torero en un escorzado perfil y en ambos la línea curva es la protagonista.

Otras telas, sin embargo, relacionan a Cossío con los Delaunay, como ocurre en **Arlequín y Pierrot** (Cat. 724) o **Camouflage** (Cat. 723). En otras ocasiones aparecen los negros perfiles y grandes planos de color de Dufy, sobre todo en **Preparando la partida** (Cat. 727). También resulta interesante el lienzo titulado **Paisaje** (Cat. 759), pintado hacia 1924. Quisiéramos hacer constar la notoria relación entre esta obra, expuesta en el Salón de Artistas Ibéricos en 1925 en Madrid y otras obras, que se pudieron contemplar en esta misma exposición. Nos estamos refiriendo, por ejemplo a los paisajes de Elanchove realizados por Antonio de Gueza. Es obvio, que dentro de los protagonistas de E.S.A.I., el joven Pancho Cossío forma parte del grupo de jóvenes artistas que suponen expectativas de renovación en la plástica española del período de entreguerras.

No obstante a pesar del carácter de cambio que observamos en toda su producción de este momento podemos decir que hay una ruptura en cuanto a planteamientos plásticos, pero que temáticamente encontramos cualquiera de los temas que otros artistas cántabros del

⁹⁷² Es curioso cómo el propio pintor reconocía su deuda personal a Anglada Camarasa, si bien a finales de la década de los cincuenta decía textualmente “Pero quien más influyó en mí en aquel momento es nuestro gran pintor Riancho” (MEDIANO, E.: *Pancho Cossío el gran pintor montañés*. “Alerta”, 20-2-58). Aunque, a nuestro entender, estamos de acuerdo con Ángel de la Hoz, en que esta influencia se encuentra de lo más soterrada en su obra, resultando muy difícil evidenciarla, a no ser por “la rica materia bien trabajada” (HOZ, A. de la y MADARIAGA, B.: Op. Cit. p. 134)

momento, aferrados a la tradición, están pintando. Al fin y al cabo por sus telas desfilan veleros, lanchas, traineras, pescadores y boniteras. Por lo tanto la revolución de Pancho Cossío no está en lo que pinta, sino en cómo lo pinta. A tal efecto sirvan las palabras del propio pintor para hacer frente a los comentarios contradictorios que su pintura produjo en la prensa.

“Creo que hay que llegar a la superficie plana. Lo demás es un engaño. La verdad, la única verdad objetiva es la superficie plana, tela o tabla, sobre la que trabaja el pintor. Esa superficie da la pauta al pintor, es bidimensional, como debe ser la pintura. (...) Afirmo que las ideas no me hacen falta para nada desde el punto de vista pictórico exclusivamente. Para un cuadro, una gama cromática cualquiera es el mejor tema. La pintura, hasta la fecha, se ha producido a la inversa. Se han buscado las ideas y, como es lógico, no las han acompañado las visiones⁹⁷³.”

Dibujos

Una notable diferencia separa estas obras de las recientemente comentadas. Todo lo que era modernidad en las obras al óleo se torna comedimiento en sus retratos a lápiz.

Son retratos de cabeza, de conocidos o familiares. Todos ellos tienen una serie de rasgos comunes, como la pose de tres cuartos, buscando el fuerte cromatismo al dejar una zona de la cara plenamente iluminada, mientras que la otra está surcada por fuertes sombras. Claro ejemplo de ello son el retrato de **Santiago de la Escalera** (Cat. 951), el de **Álvaro Zubieta** (Cat. 954), o el de su hermana **Anita** (Cat. 950). Existen otros casos en los que prefiere emplear una postura frontal. Esto ocurre en el retrato de **Carlos Rodríguez de Bedia** (Cat. 953) o en el de su hermana **María** (Cat. 734). En cualquiera de estos dos casos las sombras son más ligeras.

Las sombras, trabajadas en grandes planos, recuerdan en ocasiones las enseñanzas de Ramón Casas. De los retratados, generalmente, trabaja solo la cara y el cuello, no muestra indicación alguna de su indumentaria. Todos estos trabajos, ejecutados entre 1920 y 1923 aproximadamente, poseen el mismo tipo de firma, que curiosamente no tiene nada que ver con la que utiliza ni en esos momentos ni en otros en sus trabajos al óleo; la grafía de la firma se realiza a base de letras mayúsculas de notorio clasicismo, que se puede relacionar con la firma que hacia esos mismos años utiliza Ricardo Bernardo. No olvidemos que frecuentan la misma tertulia en el Ateneo de Santander.

⁹⁷³ COSSÍO, Francisco: *El arte rebelde de Francisco G. Cossío. El pintor defiende su obra*. “Atalaya”, 16-5-1922

De esta misma época es el **retrato de Marga Gil**⁹⁷⁴ (Cat. 733), dibujo de gran fuerza que gracias a su dedicatoria permite conocer que era un trabajo preparatorio para un futuro retrato al óleo, tal y como lo atestigua la dedicatoria⁹⁷⁵.

Grabados

Su trabajo como grabador le sitúa en la línea del vanguardismo europeo, especialmente en la del expresionismo alemán. Este expresionismo queda reforzado por la técnica empleada, ya que Cossío realiza xilografías, como los artistas de Die Brücke. En opinión de Pick, Cossío, que nunca había trabajado los grabados en madera, debió de aprender un verano que estuvo en Santander su amigo Francisco Bores⁹⁷⁶.

Realizó las ilustraciones de dos importantes trabajos, un libro de cuentos de Gabriela Mistral y *Hampa* de Pick.

Anteriormente había realizado otros grabados sobre temas ya tratados al óleo. Este es el caso de **Cometas** (Cat. 730) y **Pescadera** (Cat. 735), íntimamente relacionado con **Bonitera** (Cat. 729).

Tal y como recoge Ángel de la Hoz,⁹⁷⁷ los grabados de Cossío para el libro de José del Río tuvieron un gran éxito en Madrid, donde fueron ensalzados por José María de Cossío y por Julio Romero de Torres, o el presidente del Consejo de Administración de “Calleja S.A.”. Gracias a esta merecida fama Cossío consiguió un nuevo encargo. La Editorial Calleja le encargó realizar las ilustraciones del libro de versos *Ternura* de la poeta chilena, Gabriela Mistral.

Veintidós son los grabados del libro *Hampa*, uno de ellos, el de la portada, a dos tintas. Ángel de la Hoz ve en estas ilustraciones la influencia de Viera Sparza, Emilio Ferrer, o Bartolozzi⁹⁷⁸. Al igual que Die Brücke gusta Cossío de la gruesa línea y del contraste cromático a través de luces y sombras. Asimismo sus angulosas mujeres de rectilíneos cabellos se relacionan íntimamente con esas otras de Kischner, especialmente es evidente esta semejanza en los grabados **Bilbao** (Cat. 750), **Cora y Enriqueta** (Cat. 743), o **Melilla** (Cat. 742). Por otro lado en la xilografía titulada **La que dormía en el café** (Cat. 745) apreciamos relación temática con la tela de Degas titulada **Los bebedores de absenta**. Con esta obra goza en común de la disposición de los personajes en un ambiente cerrado de cafetín,

⁹⁷⁴ Marga Gil Roësset (1908-1932) podría haber conocido a Cossío en el taller de algún pintor. No tenemos noticia alguna de si realizó el retrato al óleo. También cabe la posibilidad de que se hubieran conocido en París, lo cual situaría la fecha del retrato un poco más tarde, ya que en 1923 Marga Gil estaba en París con su hermana.

⁹⁷⁵ “A mi amiga Marga como boceto del que le tengo ofrecido”

⁹⁷⁶ Pick: *Un gran ilustrador de libros*. “La Atalaya”, Santander, 23-12-1923

⁹⁷⁷ HOZ, A. de la y MADARIAGA, B.: Op. Cit. p. 138

⁹⁷⁸ Ibidem.

con el cristal tras el personaje. Pero la principal relación la encontramos en el modo en que ambos artistas representan los blancos mármoles de las mesas del café. En ambos casos las tapas de las mesas parecen flotar, como si no tuvieran soporte alguno que las uniera al suelo. Tanto la obra de Degas, como esta sugieren inconscientemente la idea de losas sepulcrales.

Merece también ser citado el grabado **Vieja Claudia** (Cat. 753), obra de gran intensidad que posee el aspecto de un verdadero retrato, si bien desconocemos si sería ese el interés de Cossío.

José María de Cossío tiene palabras de elogio para esta serie de grabados. Sobre ellas dirá

“La prueba ha sido decisiva y el triunfo, a mi entender, definitivo. Cada ilustración es un acierto, y algunas han llegado dentro del procedimiento escogido al máximo logro. Así las de *Málaga*, *Ferrol*, y por no citar todas, esa admirable de *La que dormía en el café* en que el simple contraste del blanco del papel y la tinta ha logrado innumerables y ponderadísimas calidades, luces y sombras, todo presidido por la más ingenua y deliciosa intención⁹⁷⁹”.

Por otro lado respecto a los grabados para la editorial Calleja “se conservan un total de doce pruebas, correspondientes a siete planchas. Casi todas son pruebas de estado, estimando como obras definitivas solamente tres de ellas, precisamente las tituladas a mano con tinta roja “*Canciones de guerra*”, “*El Ángel de la Guarda*” y “*La danza*”. De esta última hay, además, tres pruebas de estado por las que se puede muy bien seguir el proceso de su grabación. No conocemos las características de la edición, ni ningún ejemplar de la misma. Los grabados miden 13 x 8 cm.⁹⁸⁰”.

Son xilografías bien diferentes a las de *Hampa*. El fuerte expresionismo y su tendencia a mostrarnos un aspecto sórdido de la vida, se mitigan aquí; opta por el placer de la línea curva, que a nivel de luces y sombras se consigue mediante una serie de líneas cortas y paralelas que confieren barroquismo a la composición. En **La danza** (Cat. 747), cuyo tema bien podría ilustrar una escena del siglo de oro español, encontramos relación con **La cometas**, en esa especie de hojas que parecen volar en el fondo. **Canciones de guerra** (Cat. 746) trata del mismo modo a los tres niños, que aparecen de espaldas al espectador en el primer término, que al fondo paisajístico.

Cualquiera de estos trabajos de Pancho Cossío como ilustrador habla de un artista moderno, buen conocedor de las nuevas corrientes vanguardistas.

⁹⁷⁹ COSSÍO, José M^a.: *Francisco G. Cossío*. Julio, 1923

⁹⁸⁰ *Ibidem*.

Cossío se ahogaba en el provinciano ambiente de Santander, y Madrid ya no era suficiente horizonte para sus deseos de novedad. Por eso, en cuanto su amigo Daniel Alegre se compromete a acompañarle a París, él no duda en viajar a *la ciudad de la luz*.

4.5.2. PARÍS Y LA VANGUARDIA (1923-1932)

Por fin en 1923, tras vencer la resistencia familiar, consigue Pancho Cossío su ansiado sueño de viajar a París. Daniel Alegre le acompaña, pero por breve espacio de tiempo, pues pronto regresa a España. Los ocho años que Cossío permanece en París serán decisivos en su carrera artística, no olvidemos que estos años “fueron decisivos para la evolución de la vanguardia histórica internacional⁹⁸¹”. En aquellos momentos gozaba del prestigio absoluto Picasso, y en torno suyo se agrupaba una importante pléyade de artistas españoles, que iban y venían a España y a la mayoría de los cuales conocía Pancho Cossío. Citemos, entre ellos, a su amigo Bores, con el que había aprendido la técnica del grabado, Manuel Ángeles Ortiz, Joaquín Peinado, Hernando Viñes, Benjamín Palencia, Ismael de la Serna, y un largo etc. No olvidemos que en esta estancia conoció a Santiago Ontañón, tal y como el escenógrafo recordaba⁹⁸².

El bagaje que Cossío aporta a su aventura parisina es un lenguaje personal en consonancia con los nuevos planteamientos vanguardistas. El París que encuentra es una ciudad en la que los artistas más modernos buscan una salida del languideciente postcubismo; ya ha surgido en Suiza el Dadá y se está cocinando el surrealismo.

Cossío se pone a trabajar nada más llegar a París; podemos asegurar esto gracias a que envía al Salón de los Independientes un **Desnudo**, que vendió por 300 francos⁹⁸³, y que, según el propio pintor, “era un desnudo marfileño, hecho según una modalidad iniciada por mí en Santander⁹⁸⁴”. Contento con el resultado, al año siguiente presenta otro **Desnudo** en el Salón de Otoño. Tampoco en esta ocasión su lienzo pasó desapercibido, ya que el crítico René Jean habla de esta tela en “Candide⁹⁸⁵”.

A partir de este momento podemos decir que comienza su éxito, evidente a través de las exposiciones individuales que realiza

⁹⁸¹ CALVO SERRALLER, F.: *Pancho Cossío y las vanguardias*. p. 21

⁹⁸² ONTAÑÓN, S. y MOREIRO, J.M: *Unos pocos amigos verdaderos*. pp. 54-55, 64, 71, 74-75, 96, 156, 227

⁹⁸³ HOZ, A. de la y MADARIAGA, B.: *Op. Cit.* p. 142

⁹⁸⁴ *Ibidem*.

⁹⁸⁵ *Ibidem*.

en renombradas y vanguardistas Galerías, como en La Librería Auvier (1925), Galería Berheim Jeune (1927), Galería Jeanne Bucher (1928), Galería Berheim Jeune (1927), así como el contrato en exclusiva a partir de 1929 con la Galería de France y con la Galería Berheim Jeune desde 1931.

No debemos olvidar tampoco la aceptación que su persona y obra tuvieron en la revista de Christian Zervos, “Cahiers d’Art”, en la que encontramos artículos dedicados a Cossío de Maurice Reynal, Jean Cassou, Waldemar Georges, René Jean o Téirade entre otros.

El mismísimo Christian Zervos dirá sobre sus pinturas y gouaches:

“Cossío se nos presenta ahora rico de una rara pasión por la pintura. Naturaleza entera, afirmándose por contraste nítidos, ha dado a su arte todo el fervor de su vida. La pintura retiene sus pasiones y sus esperanzas. No hay pensamiento suyo que no se ordene bajo su signo.

(...) Para él una buena pintura consiste en formas comunes, expresadas por medios muy sobrios, El espectador no tiene que relacionar las formas con su apariencia usual, pero aceptándolas en su estado elemental, se entra directamente en contacto con la emoción del artista. (...) Para mejor entender la obra de Cossío, tanto su sinceridad como su hondura, hay que tener en cuenta lo que hay en él de pasión. Ésta le es de gran ayuda en la concepción y realización de su obra. (...) No hay ni una tela ni un gouache de Cossío que deje de ser un drama profundo. (...) Resulta que sus obras poseen dos condiciones esenciales para el estilo: la sencillez en la acción y la soltura en la ejecución, consecuencia de la acción misma⁹⁸⁶.”

Son acertadas las afirmaciones de Zervos, que parece conocer tanto la obra como la personalidad del artista. Su temática es común: bodegones, seres humanos o sus conocidos peces; siempre son obras de gran sobriedad, en las que emplea los mínimos elementos, podemos decir que soluciona sus obras con elementos tan sencillos como el color y la materia.

En este sentido resulta interesante leer lo que sobre él escribe Téirade:

“Para él, el color y la materia pictórica son elementos unidos, interdependientes y que, las más veces, se confunden. Por consiguiente, el color para él es siempre material. No es tributario tan sólo de las relaciones de tonos, sino también de las relaciones de materias. El pintor busca ante todo la calidad de sus contrastes y sus cuadros son siempre untuosos, sencillos, sanos y, para bien de todos alegres. (...) Durante la realización

⁹⁸⁶ ZERVOS, Christian: *Pintura y gouaches de Cossío*. “Cahiers d’Art”, nº 7, 1927.

llegará el tema. Podrá ser cualquier cosa que le suministre una coartada al pintor, entregado al placer de esparcir sus materias, de hacer que vibren con la brocha y dosificarlas con una tranquila unidad que será, si quieren, el equilibrio de una composición. Los objetos formados toman el aspecto de accidentes o de adornos de la materia⁹⁸⁷”.

Así mismo Maurice Raynal tiene palabras de elogio para Cossío, poco antes de su vuelta a España.

“Francisco Cossío Gutiérrez, etc. (...) No es un tipo que hace pintura, es un pintor. Ahora bien, entre los cuarenta mil pintores que menudean en Francia, tal vez no haya más de unos cincuenta pintores de verdad. El mar es su pretexto general. Espero que no lo habrá visto nunca, aunque nació en Santander, patria también de la admirable María Blanchard⁹⁸⁸”.

Y cierto es que generalmente el mar es el pretexto favorito de Cossío para manchar sus telas. No es de extrañar, por lo tanto, que César Jenaro Abín⁹⁸⁹, le represente con un bote de pintura rodeado de una pecera y una palangana con barcos de papel, aludiendo a sus mensurables visiones del mar.

A pesar de que Abín le presenta como uno de los artistas de moda y vanguardia en el París de entreguerras y de que conocemos su participación en algunas películas⁹⁹⁰, en las que intervinieron gran parte del nutrido grupo de artistas españoles que entonces vivían en Montparnasse, no fue un hombre conocido por sus entradas y salidas, ni se relacionó demasiado con sus coterráneos. En suma Cossío no es el ejemplo de un bohemio en el bohemio París de los años veinte.

“Esa etapa francesa, de sólo unos seis años de duración, tiene el encanto de todos los incunables, el joven sabor de todos los primitivismos. (...) Lo primero que advertimos es una gran homogeneidad de tratamiento, consecuencia de un también homogéneo concepto, entre los tres temarios principales, el bodegón, la marina y la figura humana. Los tres van a ser resueltos mediante copiosas teorías de curvas, sólo interrumpidas por las arboladuras rectas, verticales, de los navíos.⁹⁹¹”

⁹⁸⁷ TÉRIADE, E.: *Pintores noveles. Cossío*. “Cahiers d’Art”, nº 9, 1927

⁹⁸⁸ RAYNAL, M.: *Obras de Cossío*. “L’Intransigeant”, París, 21-4-1931

⁹⁸⁹ ABÍN, César: *Retratos de artistas.....*, p. 39

⁹⁹⁰ Trabajó en *Un chien andalou* y *L’age d’or* de Buñuel, así como en *Carmen* de Jacques Feyder, y en la puesta en escena en Ámsterdam del *Retablo del Maese Pedro* de Manuel de Falla.

⁹⁹¹ GAYA NUÑO, J.A.: *Cossío*. I.E.E., p. 121-122

Calvo Serraller⁹⁹², al igual que Gaya Nuño, estima que el mejor Cossío es el de mil novecientos cuarenta al setenta, pero que, a pesar de que se han perdido gran número de las obras realizadas, París tiene la gran importancia de decantar la personalidad del artista y de que allí surgirán los temas y formas que caracterizarán su obra de los años posteriores.

BODEGONES

Incluimos en este apartado, a pesar de no ser estrictamente bodegones, aquellos cuadros en los que Cossío representa peces, tanto en el caso de que se muestren solos, sin elemento complementario alguno, (Cat 775, 776) como los peces que aparecen aprisionados entre redes (Cat. 779, 804, 773, 774). Asimismo creemos que este apartado es el mejor lugar para incluir tres obras en las que aparecen caballos (Cat. 760, 768, 771), aunque no existe demasiada relación entre ellas.

Es sobre todo en estas obras en las que se aprecia de un modo bastante claro el comentario de Calvo Serraller en el que reconoce que Pancho Cossío “se ubicó donde más le convenía a su temperamento: en la zona del poscubismo templado de los años veinte, entre los maestros franceses más afines y, especialmente, Bracque⁹⁹³”.

Es evidente que Cossío, a su llegada a París, investiga, tratando de encontrar su camino a partir de la materia y los pigmentos. Parte de unos bodegones traen a la memoria otros bodegones de la segunda generación de cubistas, con los que posee un fuerte sincronismo. Así encontramos **Bodegón** (Cat. 764), **Nature morte à la dame de carrot** (Cat. 766), **Bodegón** (Cat. 777), o **Pichet et bouteille** (Cat. 778), cuatro composiciones muy del gusto de Bracque y claramente en la línea de algunos bodegones de los Íntegros. Sin embargo, en **Bodegón de la garrafa** (Cat. 765) la materia invade toda la tela, el tema es un pretexto sin mayor importancia para que el pintor se recree en la expresión que puede conseguir a partir de la materia coloreada. En esta obra se acerca por ejemplo más a Fautrier. Ángel de la Hoz estima que Cossío con anterioridad a Fautrier había ya sustituido el valor formal de la obra por el valor de su propia materia y de su trato en el cuadro. Esto le llevó a su exaltación y a un tratamiento preferente sobre otros valores, tallando la pasta en fresco, acumulada casi, o sin casi, tridimensionalmente sobre el lienzo, utilizando la espátula para su

⁹⁹² CALVO SERRALLER, F.: *Pancho Cossío y las vanguardias*. p. 28

⁹⁹³ CALVO SERRALLER, F.: *Pancho Cossío y las vanguardias*. p. 30

manipulación y prescindiendo y a de la tradicional paleta, “donde siempre quedaba lo mejor y lo más bello de la pintura”⁹⁹⁴.

Pero será a partir de 1929 cuando encontramos en sus bodegones, al igual que ocurrirá en sus marinas, ese gusto por lo oblongo. Es ahora cuando opta por las mesas de velador, como en **Nature morte au cendrier** (Cat. 798), **Nature morte au menu** (Cat. 802); llena sus obras de ritmos curvos, bien sea a través de las frutas que representa, como en **Peras y copas** (Cat.782), bien mediante el movimiento gestual de la espátula, como ocurre en **Naipes** (Cat. 799), o de un modo más sutil en otras telas en la que la disposición de los elementos sugiere la forma oval, como ocurre en **Los guantes** (Cat. 780), magnífica composición que recuerda por el colorido, la materia y el tratamiento de la luz a alguna de las obras de Rembrandt que sabemos admiró en su viaje a Ámsterdam en 1926.

Respecto a sus bodegones franceses dirá Gaya Nuño: “Los primeros en fecha, como alguno de 1927, tienen algo de contextura ósea o pétreo con rugosas oquedades, y son prácticamente abstractos, pudiendo muy bien haber dejado que fueran firmados un tercio de siglo más tarde. He aquí un Cossío titubeante, pero ya magistral, muy preocupado de los juegos de formas y volúmenes, dándose cuenta de lo que primordialmente debe jugar en un cuadro”⁹⁹⁵.

Por lo que respecta al otro tipo de obras que hemos incluido en este apartado, merece especial reconocimiento su **Caballo prisionero** (Cat. 760) obra de 1925 que presentaría al salón de E.S.A.I. Es una moderna e interesantísima composición que muestra una sugestiva imagen de un caballo blanco tras unas rejillas. Podemos relacionar la idea con otros caballos blancos que por aquella época afloraban a planteamientos surrealistas; incluso el propio Federico García Lorca y Ontañón llegan a pintar este tema del caballo, si bien Cossío opta por un cromatismo de fuerte expresionismo y contraste, sabiendo equilibrar perfectamente las líneas curvas y rectas. Ese aire de modernidad y de preocupación por la pintura en su sentido más puro, casi independientemente del tema que se represente, lo encontramos en sus peces, de entre los que destaremos **Los salmones** (Cat. 775), o **Los peces** (Cat. 776).

MARINAS

Las marinas de Pancho Cossío, tal y como insinúa César Abín en el retrato del pintor, son pequeños espacios familiares, de claros límites.

En este mismo sentido se manifiesta Ángel de la Hoz, quien no cree, como indica Pierre Guéguen que fuera el mar de Saint-

⁹⁹⁴ HOZ, A. de la y MADARIAGA, B.: Op. Cit. p. 144

⁹⁹⁵ GAYA NUÑO, J.A.: *Cossío*. I.E.E., p. 123

Tropez el que marcara sus marinas. Y en este sentido anota la frase del propio pintor, quien años más tarde dirá: “Yo no pinto este mar, ni el mío del Norte. Yo pinto el que tengo aquí dentro, que es diferente.⁹⁹⁶”. Y como muy bien reconoce de la Hoz, el mar que Pancho Cossío tiene dentro es un mar pictórico, “surgido de esos trazos gestuales que le proporciona su nuevo e inseparable instrumento, la espátula”.

Precisamente creemos que al ser un mar interior, posiblemente extraído de su subconsciente infantil, es finito y curvo, como cualquier espacio de enormes dimensiones que un niño debe acotar, como cuando un niño representa el cielo, que tiende a hacerlo finito y con sus bordes curvilíneos.

Guéguen ya en 1931 escribía cosas parecidas a estos pensamientos que acabamos de anotar: “el pintor se pone a reinventar el océano, las inolvidables visiones infantiles engalanan las retinas vírgenes de sus colores, de tal modo que las imaginaciones del artista en su madurez tal vez no hacen más que reeditarlas, con motivo de una misteriosa imagen compuesta, de un sobreimpresión sentimental⁹⁹⁷”.

Estamos de acuerdo con Calvo Serraller cuando comenta, al igual que otros críticos, que la relación de Cossío con la pintura es muy poco *intelectualizada*, le considera, sobre todo, “un espíritu sensibilísimo enfrascado por completo en la depuración técnica de los valores formales. En este mismo sentido también recuerda Calvo Serraller como Will Grohmann decía que Cossío se encarnizaba sobre un asunto cuanto tiempo fuera necesario, hasta llegar a la maestría; también por este mismo motivo Gaya Nuño le considerará aspirante al clasicismo, independientemente de que se mueva en arenas vanguardistas; con ello lo que quiere mostrar Gaya es su preocupación constante por depurar, tratando siempre de conseguir la obra maestra⁹⁹⁸”.

Todas sus marinas se caracterizan por un cromatismo en el que ya encontramos las veladuras de su siguiente época, si bien en estos momentos existe un mayor expresionismo en su color, como ocurre en **El puerto** (Cat. 790), y **El puerto** (Cat. 792), obras ambas que no solo tienen en común el título, sino la utilización de ritmos rectilíneos en primer término. En otras marinas opta, sin embargo por ritmos curvos, como ocurre en **El puerto** (Cat. 791), **Marina** (Cat. 797) o en **Velero en Saint Tropez** (Cat. 796), si bien en este caso también utiliza algún tramo rectilíneo, como ocurre en **Marina** (Cat. 788), posiblemente la más expresionista de estas obras citadas, que

⁹⁹⁶ HOZ, A. de la y MADARIAGA, B.: Op. Cit. p. 152

⁹⁹⁷ GUÉGUEN, P.: *Prolegómenos. La obra actual de Cossío*. “Cahiers d’Art”, marzo de 1931

⁹⁹⁸ CALVO SERRALLER, F.: *Pancho Cossío y las vanguardias*. p. 29

utiliza tanto las pinceladas largas y rectilíneas en el primer término, como las curvas y cortas.

Calvo Serraller ha querido ver en esta ubicación de Cossío en el postcubismo una sabia elección puesto que el pintor opta por el lugar que más le convenía a su temperamento, aunque por encima de todo considera que eligió “la senda maníaca de la disciplina y el refinamiento, una maestría que se pretende ligera, libre de toda pesantez académica⁹⁹⁹”. Precisamente gracias a esa disciplina y a ese refinamiento se obsesionará por la calidad de la textura del lienzo, persiguiendo transparencias y veladuras que acercarán al pintor en la etapa siguiente a Turner, a pesar de la diferencia que a primera vista podamos encontrar en las obras de ambos pintores.

Años después, al ser preguntado por su pintura y el concepto metafísico del espacio que pinta, dirá: “Quiero decir que represento la naturaleza en tránsito, con su mismo proceso de hacerse y deshacerse; momentos fugaces que jamás se repiten¹⁰⁰⁰”.

Es curioso como Guéguen compara en 1931, la representación que utiliza Cossío para sus barcas y elementos marinos con “verdaderos fragmentos de cáscaras de coco, otras veces, naves mayores parecidas a vainas de guisantes¹⁰⁰¹”.

FIGURAS HUMANAS

Realmente este es el campo temático que menos trabajó Pancho Cossío a lo largo de su vida. Pero posiblemente sea ahora cuando más cuadros pinte sobre este tema.

Así como en el caso de las marinas decíamos que son como formas pretéritas de las que vendrán a partir de la década de los cuarenta, en el caso de sus figuras humanas, si bien encontramos la estructura ovoide de la que hemos hablado, todas poseen un expresionismo mucho más exagerado, siendo de lamentar, como reconoce Calvo Serraller al igual que Gaya, que Cossío no frecuentara esta temática en los años siguientes.

A medio camino entre el apartado anterior y este encontramos el óleo titulado **En la barca** o **Pescadores** (Cat. 789), en el que los barcos y la figura humana se aúnan. No obstante, tal vez gracias a obras como esta podamos ver claramente el modo de trabajo de Cossío. Como ya decía en su declaración de principios de los años veinte, lo que realmente le interesa es la pintura, no la historia, y de hecho trata siempre a los elementos que muestra como si de un bodegón se tratara.

⁹⁹⁹ CALVO SERRALLER, F.: *Pancho Cossío y las vanguardias*. p. 31

¹⁰⁰⁰ CALVO SERRALLER, F.: *Pancho Cossío y las vanguardias*. p. 30

¹⁰⁰¹ CALVO SERRALLER, F.: *Pancho Cossío y las vanguardias*. p. 61

Para Tériade hay en Cossío “la salud de un albañil y la misma generosidad”. “Una alegría fresca y juvenil parece presidir el nacimiento de sus obras, incluso de aquellas de apariencia severa. Una alegría que debe ser el espíritu mismo de la materia¹⁰⁰²”.

Otras veces vemos alguna similitud con su amigo Bores, como en **El fumador** (Cat. 794), o incluso con Dufy, a quien se acerca **Personajes** (Cat. 803), mientras que en **Niña** (Cat. 795) podemos hablar de antecedentes remotos de otras obras de temática humana realizadas años más tarde.

En uno de los escritos del pintor, publicados años más tarde, encontramos unas frases que traen a la memoria otras de Oscar Wilde e incluso de Ricardo Bernardo en sus últimos años. “El arte no es solo producto de los ojos, dado que, en toda proyección humana, hay algo más que intelecto. Ese más que hay es el misterio. Esa es su gran clave. Y el misterio, acaso, se pueda revelar¹⁰⁰³”. ¿Será tal vez eso lo que pretende Cossío con alguna de estas obras? ¿Deseará desvelar el misterio?

En estos momentos ya estaba constituido todo su repertorio plástico. No sabemos si la quiebra de la Galería de France y la consiguiente pérdida de obras de Cossío en esos momentos, fue el motivo de que tornara a su patria, lo que si podemos afirmar es que de París vuelve Cossío maduro, con un bagaje plástico definitivo para mostrar una obra personal y definitiva que supuso un planteamiento de gran personalidad en la adormecida plástica española de la posguerra.

4.5.3. LA VUELTA A LA PINTURA COMO SALVACIÓN **(1940-1970)**

A pesar de que Cossío, como ya hemos comentado, abandonó la pintura por espacio de casi una década, existen dos obras que muestran que no abandonó la pintura. Asimismo estas dos telas sirven de nexo entre su producción francesa y la de los años cuarenta. Nos estamos refiriendo al **retrato del padre Rávago** (Cat. 806), de 1935, y a **Barcas** (Cat. 807), realizado un año antes.

Respecto a la temática de sus cuadros podemos decir que Cossío sigue fiel a sus temas de siempre: marinas, bodegones y figuras humanas.

¹⁰⁰² TÉRIADE, E.: *Pintores noveles. Cossío*. “Cahiers d’Art”, nº 9, 1927

¹⁰⁰³ COSSÍO, F.: *La política del arte*. “Proel”, Santander, primavera-estío 1950

Para Gaya Nuño “la obra normal, típica y clásica¹⁰⁰⁴” de Cossío es la comprendida entre 1940 y 1970.

FIGURAS HUMANAS

En realidad, más que de figuras humanas, podríamos hablar de retratos, pues la práctica totalidad de esta temática son retratos de sus conocidos, aunque también existen dos enormes lienzos de temática religiosa, los realizados para los Carmelitas de Madrid.

Cuando torna de nuevo al mundo de la plástica, en los primeros años de la década de los cuarenta, Cossío realiza los retratos de personajes significados en su mundo político: **Retrato de José Antonio** (Cat. 816), **Retrato de Zancajo Osorio** (Cat. 817), **Retrato de Ledesma Ramos** (Cat. 819), o el **Retrato del Ministro Peña Boeuf** (Cat. 820). Son todos ellos buenos retratos, en los que ya apreciamos su característico “nevadito” del primer término, aunque en ellos tiende a cierto efectismo teatral en la postura o en el gesto.

Sus obras maestras de estos momentos son los dos **retratos de su madre** pintados en 1942 (Cat. 814, 815). “Eso que anuncia con esos retratos magníficos, verdaderos pilares donde vuelve a apoyarse el arco que nace en Goya, es toda su obra posterior, su personal aportación a la historia de la pintura contemporánea, su descubrimiento de nuevas posibilidades a las calidades de la pintura tradicional, entendiendo por tradicional en este momento todo lo nuevo que en su día aportaron los grandes maestros¹⁰⁰⁵”.

El primero de ellos es el retrato vertical (Cat. 814), pintado del natural en la casa paterna. El poderío y dignidad de la madre de Cossío no puede ser mayor.

“la figura de la madre parece estar posando desde hace siglos. Hay algo intemporal en el ambiente que la rodea, en la postura imperturbable, en la inescrutable mirada, que nos hace pensar de inmediato en los antiguos maestros, en sus mejores cuadros, que han detenido unos momentos de historia en la penumbra de los museos. La certeza de estar ante una obra maestra viene avalada por la economía de los medios colorísticos empleada: es una pintura casi monocroma, en la que triunfan los negros y los grises, con apenas una tentación dorada contrastando con el rojizo de las tierras¹⁰⁰⁶”.

El propio Ángel de la Hoz, gran amigo y conocedor de los recovecos técnicos utilizados por Pancho Cossío, indica que el verdadero secreto de este retrato es que bajo los empastes y

¹⁰⁰⁴ GAYA NUÑO, J.A.: *Cossío*. I.E.E., p. 121

¹⁰⁰⁵ HOZ, A. de la y MADARIAGA, B.: Op. Cit. p. 163

¹⁰⁰⁶ HOZ, A. de la y MADARIAGA, B.: Op. Cit. p. 164

veladuras, existe un extraordinario dibujo, que se encarga en realidad de estructurar el óleo “creando este orden plástico que nos asombra¹⁰⁰⁷”.

A pesar de estar realizados en el mismo año, el segundo retrato, el apaisado (Cat. 815), es una obra creada en el recuerdo, en el estudio de Madrid. De la Hoz, por el aire entrañable y hogareño lo relaciona con Chardin, y sobre todo con Bonnard. Era este, por sus cualidades pictóricas, el preferido por Cossío¹⁰⁰⁸.

La principal diferencia radica en el hecho de que a pesar de que el pintor se acerca a la figura de su madre, como si lo hiciera por medio de un teleobjetivo, representa con mucho más detalle el ambiente familiar en el que se encuentra la mujer, especialmente patente en la mesa del fondo, en la que encontramos un interesante bodegón, que parece un claro antecedente de **Porcelanas**. “Y la perspectiva aérea producida por veladuras y toques de pincel, así como las ricas pastas empleadas en la ejecución, son ya la evidencia de un estilo cuajado en verdadera maestría¹⁰⁰⁹”.

Para Gaya Nuño existe una estrecha relación entre este retrato y los varios retratos que Rembrandt hizo de su madre¹⁰¹⁰. Para Gaya, los colores de los retratos maternos de ambos pintores se asemejan. Sin embargo, para el crítico de arte, este parecido no se basa en el estudio por parte de Cossío de los retratos de Rembrandt, para él la solución está en que Cossío se había propuesto pintar un retrato de su madre “conforme a los cánones históricos, conservadores, tradicionales, que si en algún determinado caso resultan obligatorios, es en éste. Y ha pintado el retrato con su acopio de botes, latas y cacharros, y ha resultado lo que ha resultado: el mejor Rembrandt posible, pero impregnado de una unción que de por ningún caso es posible segregar de los saberes del siglo XX¹⁰¹¹”.

En ambos retratos aparece el moteado en blanco del primer término, al que hemos denominado “nevadito”. Para Gaya Nuño la explicación no es otra que marcar una separación entre el primer término, el objeto y el espectador, en aras de conseguir una sensación de perspectiva convincente¹⁰¹².

En este mismo sentido se expresa Ángel de la Hoz, cuando manifiesta que “esta cortina aérea y luminosa sumerge el conjunto en una atmósfera intermedia entre lo pintado y el mundo físico del espectador, sirviendo tanto de separación del objeto-cuadro como de

¹⁰⁰⁷ Ibidem

¹⁰⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁰⁹ Ibidem.

¹⁰¹⁰ GAYA NUÑO, J.A.: Op. Cit. p. 172

¹⁰¹¹ Ibidem

¹⁰¹² GAYA NUÑO, J.A.: Op. Cit. pp. 141, 146-147

unión con el objeto representado¹⁰¹³”. Sin embargo, estamos plenamente de acuerdo con Ángel de la Hoz, para el que lo más importante de Pancho Cossío en estos momentos no es la utilización de este recurso plástico, sino el magistral manejo de la materia pictórica a través de una extraordinaria paleta. Y esto se debe a que Cossío no utiliza colores convencionales, industriales, sino que él elabora sus propios colores, pudiendo de este modo prescindir de una paleta tradicional. “Se ha dado cuenta de que la mejor manera de lograr esas calidades matéricas que persigue desde sus primeros cuadros es partir ya desde una materia bella por sí misma¹⁰¹⁴”.

Fuerte relación con el retrato apaisado de su madre, guarda el **retrato de la viuda de Galán** (Cat. 829), obra en la que también apreciamos cómo Cossío enfatiza al mostrar el ambiente familiar que envuelve a la retratada, puesto que no solo representa con detalle los fragmentos del sofá que se pueden ver, sino que también al fondo a la derecha sobre una mesa encontramos una tetera, muy semejante a la que aparece en **Porcelanas**.

A finales de la década de los cuarenta y comienzos de los años cincuenta incide de nuevo Cossío en la temática del retrato. Conservamos dos ejemplos, en los que atisbamos la relación con los retratos comentados anteriormente, si bien vemos cómo abandona sutilmente esa familiaridad del ambiente que hasta ahora rodeaba al retratado. El retrato de **Dña. Antonia Cuevas de Revilla** (Cat. 836) y el de su esposo **D. Francisco Revilla Gutiérrez** (Cat. 835) son dos retratos concebidos para formar pareja, de ahí que posean las mismas medidas (85 x 65 cm.). Por eso se asemejan en la pose los retratados. El matrimonio aparece sentado, en un retrato de medio cuerpo, con las manos cruzadas sobre el regazo y la cabeza en postura de tres cuartos, mirando hacia su derecha; tiende en la composición elegida a una leve diagonal.

Tan solo separan dos años estos retratos de otros dos, que a pesar de guardar una notoria relación, marcan también el cambio que esta temática experimentará a partir de la década de los cincuenta. Nos estamos refiriendo al **retrato inacabado de Girón** (Cat. 843) y al **retrato inacabado del doctor Carvajal** (Cat. 842). Son muy similares en planteamiento, sin embargo, a pesar de estar inacabados, parece como si el pintor de modo deliberado decidiera ir paulatinamente eliminando ese acogedor y familiar espacio del que hemos hablado. Para Gaya Nuño, los retratos son “apariciones espectrales”. Lanza esta afirmación porque establece que sus personajes aparecen siempre como si fueran sorprendidos

“en un solo momento de su vida, sin la menor evidencia de que se haya prestado a posar no se sabe bien durante qué cantidad

¹⁰¹³ HOZ, A. de la y MADARIAGA, B.: Op. Cit. p. 167

¹⁰¹⁴ Ibidem.

de sesiones o de horas. (...) Es como si el pintor le hubiera ordenado “un momento, por favor”, y antes de que el ruego hubiese acabado de ser entendido, la cosa ya estuviera hecha. De aquí el aire desasosegado de tantos de estos retratos, como el del Sr. Revilla, como la versión de la madre en el Museo de Arte Contemporáneo, como el del Conde de Ibarra. En estos casos se puede hablar efectivamente de imágenes aparecidas o de apariciones espectrales¹⁰¹⁵.”

Ese mismo aire espectral del que habla Gaya encontramos en los dos **retratos de Isabel** (Cat. 871 y 884), delicadas composiciones en las que el parecido físico se consigue a través de unas suaves veladuras.

Por último dentro de este apartado incluimos sus dos enormes lienzos para los Carmelitas de la Plaza de España de Madrid.

Para Gaya Nuño cualquiera de estas dos obras, tanto la **Apoteosis mística de Santa Teresa** (Cat. 956), como **Santa Teresa** (Cat. 957) son dos composiciones barrocas, con su división en “dos pisos” al estilo de Herrera el Viejo o Zurbarán¹⁰¹⁶. Asimismo estima Gaya que esta relación con los maestros del siglo de oro no fue elegida por el pintor por admiración a ellos, sino porque el tamaño y formato vertical de las obras exigía esta partición.

Coincidimos con Gaya Nuño en que esta empresa, la realización de unas obras murales de exaltación religiosa, no era empresa fácil, mucho menos para un pintor que no estaba acostumbrado a trabajar semejante temática. Resulta interesante el estudio que Gaya realiza sobre estos dos cuadros¹⁰¹⁷, analiza lo que considera fallos, especialmente en cuanto a la composición. Se detiene en lo que él imagina dilección por Salvador Dalí, patente sobre todo en **Apoteosis mística de Santa Teresa** a través de esa especie de extraño surtidor que aparece en la zona inferior de la obra, y que supuso tal quebradero de cabeza para el pintor que se vio obligado a pedir opinión a otros amigos pintores.

Sin embargo disentimos con Gaya en considerar peor, compositivamente hablando, al otro cuadro, el titulado **Santa Teresa**, pues a nuestro parecer es más acertada la composición circular que preside la obra. En esta ocasión también existen elementos simbólicos o surrealistas, como la visión de El Escorial en la zona inferior del lienzo o ese grupo de barcos que separan los dos niveles de la obra. Las sobras se resuelven con la maestría cromática y de veladuras que acostumbra nuestro pintor.

Esa relación que lejanamente establece Gaya con Salvador Dalí, no se debió realizar, en el caso de haber existido, de un modo

¹⁰¹⁵ GAYA NUÑO, J.A.: Op. Cit. p. 169

¹⁰¹⁶ GAYA NUÑO, J.A.: Op. Cit. p. 195

¹⁰¹⁷ GAYA NUÑO, J.A.: Op. Cit. pp. 189-200

consciente, ya que, como bien señala Calvo Serraller, Cossío “reservó sus peores dicterios contra el surrealismo y el arte abstracto, que no son, según él, si no las consecuencias más descarnadas de un arte deshumanizado, fruto, a su vez, de la que llamada sociedad masificada del *welfare*, en la que la estandarización y la propaganda mandan con un poderío implacable¹⁰¹⁸”.

MARINAS

Cossío, el pintor del mar, cuando torna a la pintura, tras casi una década de abandono, vuelve a mostrar su mar interior. Solo un amante y buen conocedor del mar sabe perfectamente que ofrece a lo largo de un día mil colores diferentes, en función de los cambios que experimenten el sol, las nubes y los demás elementos. Por lo tanto el mar podrá tener todos los colores que pueda crear un pintor. Eso es lo que a juicio de Gaya, hacía Cossío, inventar todos los colores que podía tener su amado mar, es decir “que iluminó o ensombreció según fuera su estado de ánimo en un momento dado; que no se dejó dominar por el mar sino que dominó al mar; y, en fin, que se comportó siempre ante este elemento como un pintor olvidado de sus afanes marineros, decidido tan sólo a ser pintor y a beneficiarse de una evidente posibilidad picturable, organizando sus marinas, no tal como pudieran ser, sino como él creía que debían ser”¹⁰¹⁹.

Sus marinas, todas y cada una de ellas, impresionan por su delicadeza, por esa sutileza en sus veladuras que recuerda a Turner. Pero en el caso de Cossío, como él mismo reconocía en los años sesenta,¹⁰²⁰ sus veladuras no eran líquidas. No son en verdad, como reconoce Ángel de la Hoz,¹⁰²¹ verdaderas veladuras, puesto que no surgen por añadidura, sino precisamente a través de diferentes pasadas de la espátula que van adelgazando y arrastrando la capa de pintura, dejando visible algo del fondo.

El mismo Ángel de la Hoz dirá que las marinas, aunque aparentemente no parezcan estar sometidas al rigor de precisión formal al que, sin duda, se someten los retratos o los bodegones, una vez que Cossío pone “los cimientos” a la composición, se desarrolla de un modo matemático sobre un esquema equilibrado que subyace bajo la superficie pictórica.

Respecto a la relación de Cossío con Turner, que algunos estudiosos dejan clara¹⁰²², de la Hoz opina que “son meras

¹⁰¹⁸ CALVO SERRALLER, F.: *Pancho Cossío y las vanguardias*. p. 27

¹⁰¹⁹ GAYA NUÑO, J.A.: Op. Cit. p. 184

¹⁰²⁰ MEDINA, Tico: *Pancho Cossío se sienta en la silla eléctrica*. “Ya”, Madrid, 27-5-1962

¹⁰²¹ HOZ, Ángel de la: Op. Cit. p. 188

¹⁰²² Gaya Nuño y Calvo Serraller hablan de ella, así como G.S.Whitet (The Studio, Londres X, 1956) citado y criticado por Ángel de la Hoz (Op. Cit. p.192)

coincidencias en una afinidad de la materia y en unas apetencias formales. Los dos pintores parten de presupuestos diferentes y buscan distintos resultados, lo que puede quedar muy bien ilustrado observando “El Temeraire” de Turner y comparándolo con otras marinas estáticas de Cossío: “Bergantines” o “Fragatas al paio”, por ejemplo¹⁰²³”. Para de la Hoz no puede hablarse de relación con Turner, puesto que Cossío no conoció la pintura del inglés hasta mucho tiempo después de que se hablara de esta relación. Son las consecuencias pictóricas las que permiten relacionar algunas de las obras de ambos pintores, si bien el planteamiento iconográfico de ambos les separa profundamente, puesto que Turner es un pintor romántico, al que le interesa el tema, mientras que Cossío llega a sus marinas a partir de un planteamiento más abstracto.

Para Ángel de la Hoz es innegable la influencia de Rembrandt, con el que concuerda en una paleta restringida y en las veladuras. Amplía esta influencia a otros pintores holandeses, como Van de Velde o Van Goyen. Estas influencias junto a las proporcionadas por la escuela veneciana, el concepto velazqueño y la experiencia recibida en la Escuela de París, explicarán su producción¹⁰²⁴.

Sin embargo para Gaya Nuño, que también habla de la clara relación con Turner y Rembrandt, la analogía se establecería porque los tres son pintores del Norte, de ahí les vendría una sensibilidad similar. Estima que el mundo cromático de Cossío se debe a su “fidelidad a lo septentrional y atlántico en oposición a lo meridional y mediterráneo¹⁰²⁵”.

BODEGONES

Si seguimos las consideraciones de Gaya Nuño, Cossío siempre representó bodegones, puesto que tanto las personas como sus escenas de mar, son tratadas por el pintor como si fueran naturalezas, vivas o muertas, ordenadas en la tela.

Una de sus primeras obras de verdadera madurez es **Porcelanas** (Cat. 818); a través de ella apreciamos el enorme salto cualitativo experimentado por el pintor desde sus bodegones de París, salto tan solo equiparable al que también apreciamos en los retratos de su madre, pintados en 1941. En **Porcelanas** encontramos su “nevadito” característico de estos momentos, que resulta extremadamente atractivo. A Gaya Nuño le sedujo esta técnica desde el primer momento que la contempló. “Por primera vez observé aquel nevadito de manchas interpuestas entre la imagen y la vista del espectador, y, bien que no supiera aún de la razón que aconsejaba al

¹⁰²³ HOZ, Ángel de la: Op. Cit. p. 192

¹⁰²⁴ HOZ, Ángel de la y MADARIAGA, Benito: Op. Cit. p. 193

¹⁰²⁵ GAYA NUÑO, J.A.: Op. Cit. p. 158

artista a salpicarlas, ya el encanto se había producido¹⁰²⁶”. Ángel de la Hoz, precisamente relata una anécdota sobre el moteado, que evidencia la ausencia de improvisación Comenta cómo Luis Ortiz de Hazas, amigo de juventud de Pancho, le visitó, junto con otro amigo, en la década de los cuarenta en su estudio. Mientras conversaban, el pintor no dejada de mirar una y otra vez su obra; cuando poco después, se ausentó durante un breve espacio de tiempo, uno de los dos amigos borró una de las motas blancas, que se les antojaban colocadas al azar. Al volver Pancho y seguir la conversación, los dos amigos pudieron comprobar cómo, tras frecuentes y nerviosas miradas al cuadro, acabó por colocar de nuevo la pequeña mota blanca en el mismo lugar; esto demuestra claramente que Pancho Cossío no improvisaba, sino que el cuadro estaba perfectamente “estudiado y cuidado”. Por eso decía el pintor “Yo prefiero, en todo, una temática que imponga una rigurosa precisión formal”, y precisamente por este motivo prefiere pintar bodegones, ya que “el paisaje no tiene ese rigor¹⁰²⁷”.

En el caso de los bodegones siempre están presididos por ese rigor, puesto que, aunque poco a poco parezca abandonar la realidad, sobre todo en momentos de “delicuescencia pictórica” ya no partirá, como en París, de la sugestión de la mancha. Ya no improvisa, sino que como él mismo reconoce, parte de una idea. De la idea acabará llegando al dibujo. “Cossío, en definitiva, en mayor o menor medida, traza un somero croquis inicial, suficiente para empezar a construir el cuadro¹⁰²⁸”.

Es en este sentido, junto a su técnica cercana a la de los antiguos maestros, en vez de optar por los nuevos elementos matéricos, llamados por él “albañilerías”, en el que Ángel de la Hoz le califica de pintor tradicional, sin que evidentemente este apelativo esté reñido con su modernidad y su conocimiento a fondo de la vanguardia¹⁰²⁹.

Con respecto a los bodegones, Gaya Nuño habla de su propia “cosmogonía”, referenciando los elementos que aparecen casi siempre en sus telas: frutas, cartas y naipes, objetos de vidrio, porcelana, etc. y alguna vez objetos de madera o de tela.

“Las naturalezas inertes de Pancho tienen poco que ver con las españolas más prestigiosas -digamos de Zurbarán, Sánchez Cotán y Luis Meléndez- como no aduzcamos el supremo prestigio para con las cosas y la consiguiente proporción de misterio que de ese prestigio se desprende. Con los bodegones flamencos no tiene que ver nada, absolutamente, (...). Son bodegones de pobre -aquí si es

¹⁰²⁶ CALVO SERRALLER, F.: Op. Cit. p. 29

¹⁰²⁷ HOZ, Ángel de la y MADARIAGA, Benito: Op. Cit. p. 191

¹⁰²⁸ HOZ, Ángel de la y MADARIAGA, Benito: Op. Cit. p. 177

¹⁰²⁹ HOZ, Ángel de la y MADARIAGA, Benito: Op. Cit. p. 187

oportuno el cotejo con Zurbarán y Sánchez Cotán- aunque esponjadísimos, orgullosísimos de su nueva presencia¹⁰³⁰”. Aunque, como bien reconoce Gaya, no siempre son de pobre los bodegones, ni siempre están formados por frutas. Otra constante en sus obras son los naipes. Estos son casi siempre, salvo alguna rara excepción, naipes de baraja francesa (Cat. 846, 922, o 921), que en otros bodegones se tornan en dados (Cat. 859, 848, 905), o fichas de dominó (Cat. 885). Cossío no podía representar símbolos tan realistas como los oros, copas, espadas o bastos de la baraja española, mientras que los piques, tréboles, rombos o corazones, o los puntos de los dados son signos mucho más sugerentes que llaman la atención, destacando del blanco de la cartulina o del dado.

Las obras de Pancho Cossío son fácilmente identificables por su técnica y colorido, que siempre es el mismo, tanto si pinta bodegones, como si pinta retratos o marinas. Cossío es un pintor artesano, como los antiguos pintores que preparaban sus propias pinturas. Él se encargaba de moler los materiales, elaboraba los aceites y mezclaba los elementos “en botes y latas que daba a su estudio el aspecto de una tremenda cocina de nigromante. (...) En Pancho, desde la imprimación del lienzo hasta la firma, todo constituía una unidad de estilo personalísimo¹⁰³¹”.

Sobre su firma Gaya Nuño realiza un interesante estudio, describiendo su caligrafía con detenimiento y minuciosidad¹⁰³²; este autor describe la firma de Cossío como peces que ascienden libremente desde algún fondo marino.

Por lo que respecta a su paleta, podemos decir que es voluntariamente restringida, limitándose al blanco, gris, negro, ocre y sienas.

Los blancos virginales que emplea el pintor y esos negros rotundos posibilitan la estructura arquitectónica de la obra unos y el efecto de majestuosidad y blancura los otros. Ya hemos dicho que Pancho partía de la idea y no improvisaba; nos encontramos, por lo tanto, ante un artista racional. Tenía pues que contar con el gris como uno de sus colores base, esos grises múltiples y delicados que le permitirán analizar exhaustivamente sus formas cotidianas y queridas.

Para completar su paleta solo queda hablar de los ocre y sienas tostadas; la utilización de ambos muestran la maestría del pintor, puesto que no estamos ante colores agradecidos para la retina del espectador. Sólo alguien que posea su dominio técnico será capaz de hacernos vibrar con esas veladuras que evocan a Rembrandt o a Turner. Es este modo de pintar el que habla de un moderno pintor

¹⁰³⁰ GAYA NUÑO, J.A.: Op. Cit. p. 177

¹⁰³¹ GAYA NUÑO, J. A.: Op. Cit. pp. 135-136

¹⁰³² GAYA NUÑO, J. A.: Op. Cit. p. 205

que transmite sensaciones clásicas. No es de extrañar puesto que el propio pintor reconocía que su pintura “tiene una filiación perfectamente clásica: Venecia, los Países Bajos y París. La transparencia de mi manera creo que es veneciana; de mi admiración hacia los maestros flamencos me viene la gravedad y la densidad grasa de mis óleos; su gracia y su abstracción, la modernidad, en suma, de París, indudablemente. Y todo ello sobre una temperamental sobriedad española¹⁰³³”.

Para Ángel de la Hoz, la gran aportación de Pancho Cossío a la pintura contemporánea proviene de aunar la más clásica tradición pictórica con un moderno concepto del arte, heredero del vanguardismo y de La Escuela de París. Gracias a esta inteligente mezcla consiguió “una producción de bellos cuadros, de obra bien hecha, que está reclamando desde hace tiempo el puesto que le corresponde en la historia del arte contemporáneo¹⁰³⁴”.

4.5.4. CONCLUSIONES

Aunque nos encontramos ante un artista claramente relacionado con la vanguardia, como reconoce Calvo Serraller, su inclusión dentro de la denominada *Escuela de París* le ha generado durante años el ser englobado en esa etiqueta que aglutina a los creadores plásticos españoles que se “incorporaron a la vanguardia internacional en el París de los años veinte, pero sin llegar a adscribirse formalmente a ningún movimiento o grupo concretos”. Por culpa de este motivo durante años no solo han vagado “cual fantasmas en las brumosas zonas de la letra pequeña de los manuales, sino que hace particularmente difícil su reivindicación¹⁰³⁵”, sobre todo si tenemos en cuenta que no entran directamente en ningún esquema tradicional de las vanguardias históricas. Esta situación se complica por ir siempre a contracorriente, llegando a su máxima expresión cuando vuelve de París cargado de reconocimiento como uno de los embajadores de la vanguardia parisina y decide abandonar por espacio de una década la pintura, para dedicarse a tan peregrinas empresas como organizar el equipo de fútbol y la Falange de Santander. Tras su muerte y la del dictador fue tildado por algunos de pintor fascista, lo que dificultó la reivindicación de su pintura por algunos sectores.

Pancho Cossío es un pintor de primera fila, que fue siempre un inconformista; un verdadero pintor de vanguardia que revolucionó en

¹⁰³³ CALVO SERRALLER, F.: Op. Cit. p. 31

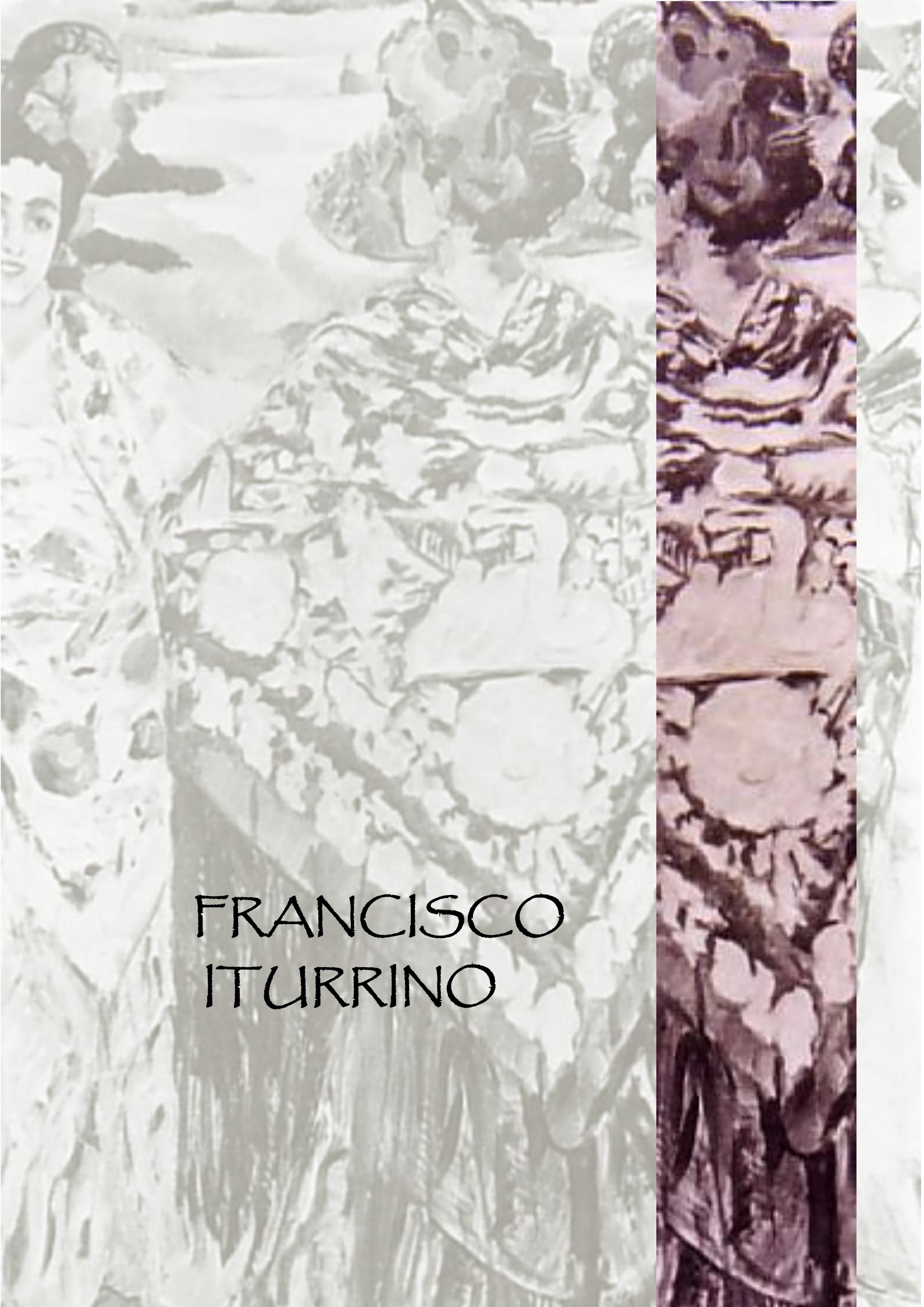
¹⁰³⁴ HOZ, Ángel de la y MADARIAGA, Benito: Op. Cit. p. 193

¹⁰³⁵ CALVO SERRALLER, F.: *Pancho Cossío y las vanguardias*. Cat. Expo. Organizada por el Banco de Bilbao, 1986, p. 11

las primeras décadas del siglo XX la adormecida sociedad santanderina con alguna de sus primeras exposiciones en el Ateneo de Santander.

Los nueve años que pasa en París convertirán a Cossío en un hombre conocedor de los nuevos aires creadores y renovadores que existen en el país vecino. Es más, en el período francés Pancho ya ha construido su repertorio plástico. Sus temas, recurrentes y obsesivos, ya están definidos en París: bodegones, marinas y figura humana. Y también podemos vislumbrar las veladuras que le van a caracterizar en el período siguiente. Eso sí, a partir de este momento cambiará el tono improvisado de su creación, posiblemente heredero del surrealismo y el dadá, por una pintura más cerebral; la idea generará y creará todas y cada una de sus obras.

Durante los años cuarenta y cincuenta la pintura de Pancho Cossío supondrá en España un puntero en un país adormecido plásticamente. En los años sesenta y setenta, sigue siendo una de las personalidades más interesantes de nuestra plástica, si bien, como fue siempre habitual en él, camina por su senda personal, sin adscribirse a grupo artístico alguno.



FRANCISCO
ITURRINO

4.6.1. ETAPA DE FORMACIÓN (1892-1900)

La etapa que configura su formación se desarrolla en Bruselas y París, puesto que la exposición en casa Vollard en 1901 junto a Picasso puede ser considerada como la primera manifestación al público de su madurez.

A pesar de que incluimos en este primer apartado las obras realizadas a lo largo de tan solo ocho años, apreciamos una marcada diferencia entre las primeras y las últimas de este período.

OBRAS ACADÉMICAS

Se incluyen bajo este epígrafe sus retratos y composiciones con figuras en un interior. Los tres retratos que se conservan son de seres muy allegados a él: sus padres (Cat. 1033 y 1004) o su gran amigo **José Cabrero** (Cat. 960), quien a finales del siglo XIX se encontraba con él en París. Estas tres obras poseen en común su apretada factura y el colorido oscuro, propio de planteamientos academicistas; las tres composiciones muestran un oscuro fondo neutro y son retratos de medio cuerpo, en los que sus protagonistas parecen encontrarse absortos en sus pensamientos.

También de factura apretada y gusto por los colores terrosos son **Autorretrato pintando** (Cat.1003) y **Desnudo** (Cat. 1005). Ambas obras se nos antojan auténticos *pendant* en la línea del más clásico realismo courbetiano. En la primera de ellas el pintor se autorretrata en su estudio, mientras realiza su trabajo; sin embargo en la segunda vemos a una modelo, posiblemente la que se convertiría años más tarde en su esposa, de perfil al espectador con una taza de café o té en su mano. Se reconoce el estudio del pintor porque representa en el suelo a la derecha del lienzo un enorme bote con los pinceles del pintor. Las dos obras poseen en común el hecho de que Iturrino opta por mostrar un espacio sociológico, desde el momento en que muestra a sus personajes en el ambiente que les es familiar y común, aportando con ello una importante información sobre los representados. El colorido sobrio es rico en tierras, confiriendo aridez al espacio representado. En cierto modo si ambas obras se sitúan al lado parece que nos encontráramos ante un personal homenaje al lienzo **El taller** de Courbet, verdadero manifiesto del realismo francés.

Descanso en la hierba¹⁰³⁶ (Cat. 1021) supone asimismo un homenaje a Manet, se relaciona profundamente con **Dejeuner sur l'herbe**. De esta misma opinión es Iñaki Moreno Ruiz de Eguino¹⁰³⁷: “De Manet le interesó especialmente su manera de mirar la realidad, imbuida ésta de naturalismo, no tomando interés por el instante fugitivo ni por lo evanescente¹⁰³⁸”. La resonancia del pintor francés es muy clara en esta obra, especialmente en la figura de la mujer desnuda que mira con descaro al espectador. “El Manet predilecto de Iturrino, en cambio, debió ser el del escandaloso Déjeuner sur l'herbe, del que encontramos un eco muy directo en su audaz Mujer desnuda en el campo¹⁰³⁹”. Es muy lógica esta influencia, sobre todo si tenemos en cuenta, como reconoce Miguel Zugaza, que el naturalismo anticlásico en París contó con una corriente reivindicativa capitaneada por Manet, y desde luego Iturrino no puede ser catalogado como un espíritu clásico.

EL POSTIMPRESIONISMO DE FIN DE SIGLO

A su llegada a París, Iturrino se encuentra con el ambiente finisecular, en el que el simbolismo y el postimpresionismo se dan con frecuencia la mano para generar unas obras antiacadémicas en las que la pincelada se afloja notoriamente y la perspectiva renacentista deja de ser un modelo a imitar.

Es dentro de este planteamiento postimpresionista donde debemos incluir tanto su obra **Muchachas iniciando una carrera** (Cat. 1010) de frío colorido, donde el recuerdo de Pubis de Chauvannes es muy cercano, como esas otras obras del **Moulin Rouge**, en las que el ambiente del cabaret parisino está perfectamente captado (Cat.1006, 658, 659, 1009)); aunque por el tema se relacionan con Toulouse Lautrec, por el tratamiento y el colorido tienen relación con otras obras de tema semejante pintadas por Picasso a finales del siglo XIX. No debemos olvidar que tanto el Moulin Rouge, Le Moulin de la Galette, o los restaurantes cercanos eran lugares visitados por los turistas, y que estos ambientes eran el caldo de cultivo de Toulouse Lautrec, Zuloaga, Paco Durrio y Pablo Uranga, entre otros conocidos de Iturrino; todos ellos eran asiduos de la tertulia del Café Weber. De entre estas obras tiene un interés especial la titulada **Moulin Rouge. Paris** (Cat. 1006), que presenta una amplia toma del ambiente nocturno de este conocido local, con

¹⁰³⁶ Iñaki Moreno en su estudio *El París de Iturrino y sus colegas vascos*, que aparece en el Catálogo de Kutza Fundación, identifica esta obra con el título *Mujer desnuda en el campo*.

¹⁰³⁷ A tal efecto ver nota a pié de página nº 11, aparecida en la p. 23 del Catálogo Francisco Iturrino. Kutza Fundación, Bilbao 1996.

¹⁰³⁸ MORENO RUIZ DE EGUINO, I.: Op. Cit. p. 23

¹⁰³⁹ BONET CORREA, J.M.: *Francisco Iturrino: su pintura, sus escenarios y sus amigos*. Catálogo de la Fundación Mapfre Vida, p. 53

una interesante figura femenina en primer término. Hay en esta composición un recuerdo importante de Manet y un cierto aire simbolista parece flotar en el ambiente. Salvando las distancias personales de cada artista, deberíamos citar a este respecto las obras que pinta Picasso hacia 1900 en las que recrea el ambiente nocturno del cabaret parisino, como es el caso, por ejemplo de **Le Moulin de la Galette**, o incluso el **retrato de Gustave Coquiot**, de 1901, pintado posiblemente a raíz de la exposición que Iturrino y Picasso realizaron en chez Vollard, comentada por el crítico Coquiot. En los óleos de los dos artistas encontramos un colorido fuerte que contrasta al emplear negros en fuerte juego cromático con blancos, amarillos, rojos o verdes. Kosme María de Barañano va más allá en esta relación al insinuar que en el fondo del retrato de Coquiot, Picasso representó un cuadro de Iturrino¹⁰⁴⁰.

Hijos del postimpresionismo son sus paisajes, esas interesantes vistas de París, **El Sena. París** (Cat. 1012), y **Jardines des Tulleries. París** (Cat. 1013). En cualquiera de estos dos paisajes encontramos un colorido alegre y luminoso, de empaste denso y curvilíneos trazos, que en el caso de los **Jardines de las Tullerías** recuerda a Anglada Camarasa. En **El Sena**, para Moreno Ruiz de Eguino, Iturrino realiza “un paisajismo de orden impresionista con cuadros de jardines y vistas singulares”¹⁰⁴¹. Creemos que la apreciación de paisajismo de orden postimpresionista sería más acertada. También claras referencias postimpresionistas se encuentran en los dos paisajes con figuras: **Señora en el jardín** (Cat. 1018) o **Mercado, plaza del pueblo. Salamanca** (Cat. 1017). En cualquiera de estas dos obras Iturrino se encuentra preocupado por mostrar un contraluz, en el que las figuras humanas son tratadas como simples manchas de color. La pincelada es muy suelta y no existe en él preocupación alguna por el estudio anatómico de las figuras, que son tratadas como meros elementos plásticos.

Por último, su tela **Bañistas** (Cat. 1011) recuerda por el tema a alguna de las conocidas obras de Cézanne, e incluso de Renoir, si bien el aire extraño que envuelve a las figuras y esa sensación de figuras que parecen encontrarse en un lugar no real, o al menos no identificado, sitúa a Iturrino en la línea del simbolista Pubis de Chauvannes, puesto que en las bañistas de Cézanne o Renoir, ambos artistas sitúan a sus personajes en un paisaje con árboles y agua, referencia que ha desaparecido totalmente en Iturrino.

¹⁰⁴⁰ BARAÑANO, K. M^a: Op. Cit. 10

¹⁰⁴¹ MORENO RUIZ DE EGUINO: Op. Cit. p. 21

LA ESPAÑA NEGRA Y LA ESPAÑA BLANCA

Este epígrafe, ya empleado por Miguel Zugaza¹⁰⁴² en su estudio sobre Iturrino, identifica perfectamente las obras de este momento.

En mil ochocientos noventa y ocho se publicó *La España Negra*, libro escrito por el belga Émile Verhaeren e ilustrado por Darío de Regoyos. Esta obra suponía la visión, defendida por la mayoría de los escritores de la Generación literaria del 98, de una España oscura y decimonónica, arraigada en sus propias costumbres y tradiciones más ancestrales.

Ejemplo de esta España Negra es Castilla y la reivindicación de su paisaje, llevada a cabo por Giner de los Ríos y la Generación del 98. Es sobre todo Unamuno quien enfrente y contraponga la visión de la España profunda, negra y espiritual, representada plásticamente por Zuloaga y Regoyos, con la España del Sur, blanca y sensual. Entre los artistas que se sintieron atraídos por esta España Blanca, menciona Zugaza¹⁰⁴³ a Iturrino, Sorolla y Anglada Camarasa.

Iturrino, como artista imbuido y comprometido con su época y como claro *signum contradictionis* finisecular bifaceteó su arte entre estas dos Españas. A su llegada a las castellanas tierras de Salamanca apreciamos en él una visión zuloaguesca y negra. Sin duda alguna el ejemplo más claro es el lienzo **Caballo muerto (Carroña)** (Cat. 1016), que muestra una planicie castellana con el pueblo al fondo, en primer término un campesino contempla la expresionista imagen de un caballo muerto, convertido por Iturrino en una contorsionada mancha de color. Miguel Zugaza relaciona esta obra con el óleo **Víctima de la fiesta** de Darío de Regoyos, pintado aproximadamente cuatro años antes. No obstante, desde nuestro punto de vista el óleo de Iturrino habla de un pintor más moderno, con una garra mucho más expresionista. Cercano a planteamientos zuloaguescos está el retrato de **Fulgencia de Iturrino** (Cat. 1015). La hermana mayor del pintor aparece con mantilla y traje negro frente al espectador; tras ella el paisaje castellano. Este retrato guarda íntima relación con **Mi tío y mis primas**, pintado por Zuloaga en 1898. También guarda relación con el **retrato de su hermano Paulino** (Cat. 961), que parece desarrollarse dentro de esa vena brava, típica del noventaiocho.

Pero Iturrino no se siente cómodo dentro de este tipo de pintura tan austera, la fuerza expresiva y el color del artista rompe pronto esta encorsetada situación y apuesta por nuevos valores, reivindicando la luz y el color, anticipándose a las experiencias de sus amigos fauves, que se desarrollarán enseguida.

¹⁰⁴² ZUGAZA MIRANDA, M.: Op. Cit. pp- 44-47

¹⁰⁴³ Ibidem

Mientras que en nuestro país se buscaba a finales del siglo XIX la imagen de España retrocediendo a su interior y a sus orígenes, en París los pintores que rompían con la tradición, esos *Signum Contradictionis*, que aparecen a finales del siglo y que irán abriendo las brechas que luego serán ruptura vanguardista en las primeras décadas del XX, dirigen su mirada hacia el Sur; Van Gogh y Gauguin, buscan la luz y sobre todo el color libre en las zonas meridionales francesa -Van Gogh-, o en el sur del Pacífico -caso de Gauguin-.

A estos planteamientos se une Iturrino, que “desarrolla una investigación sin precedentes en la relación luz-color que anticipa, como se ha señalado en muchas ocasiones, a las experiencias de los pintores fauvistas¹⁰⁴⁴”. Es precisamente a finales de esta primera época cuando apreciamos ese giro hacia la luz-color que experimenta el pintor y que será la característica y distintivo de su obra a partir de estos momentos. Como claro ejemplo de este viraje desde la España Negra hacia la España Blanca, que centrará a partir de ahora su producción, tenemos los lienzos **Patio con figuras** (Cat. 1019) y **Paisaje** (Cat. 1020). Estas dos obras son un auténtico derroche de luz y color, aplicado de forma rápida sobre la superficie de la tela. Son obras claramente postimpresionistas, que se relacionan de un modo bastante directo con Van Gogh, especialmente por el ritmo curvilíneo y denso de las pinceladas. El paisaje, con una palmera como verdadero protagonista de la tela a la que confiere un aire exótico y tropical, es un tema muy poco abordado por Iturrino, ya que los paisajes, en el caso de este pintor, le sirvieron siempre de telón de fondo a sus composiciones de figuras. Por otro lado, **Patio con figuras** muestra claramente ese *horror vacui*, del que habla Miguel Zugaza, que es vencido a base de llenar el espacio de la tela hasta convertirla en una verdadera piña en la que se confunden mujeres, figuras y mantones.

Antes de pasar a la etapa siguiente nos gustaría comentar la tela **La mujer del abanico** (Cat. 1022) como un claro ejemplo de lo que podíamos considerar una tela bisagra, puesto que se encuentra *a caballo* entre las dos Españas de las que hemos hablado. Por un lado, muestra un aire austero, al estilo de Zuloaga, pero la luz y el color empiezan a ser de extraordinaria importancia para el pintor. Por otro lado, el afectado gesto de la mujer, el abanico y el lazo negro en el cuello relacionan la pintura con obras de Manet, uno de sus grandes maestros.

Para finalizar esta etapa de formación nos gustaría indicar que a pesar de ser un período que podemos considerar corto a nivel cronológico, nos encontramos ante un momento que habla de un extraordinario artista totalmente inmiscuido en la pintura de fin de siglo y en los cambios trascendentales que se producen. Es uno más

¹⁰⁴⁴ Ibidem

de esos artistas que buscan incansablemente su rumbo abanderando la serie de cambios que se producen en estos momentos en París.

4.6.2. ETAPA DE MADUREZ (1900-1924)

Consideramos como inicio de su etapa de madurez su exposición de 1901 en París junto a Picasso. Obviamente se trata de una fecha eminentemente simbólica, puesto que no apreciamos apenas diferencias entre las obras del período último con respecto a las obras expuestas en París. Es más, a tal efecto conviene señalar que la mayoría de las obras expuestas este año pertenecen a lo que hemos denominado España Negra, tal y como recoge Gustave Coquirot en su libro *Cubistes, futuristes, passeistes*, en el que referente a la exposición dice:

“Con una gran melancolía, representa a los legendarios gitanos y a los mendigos de España. Muestra las vigorosas anatomías de las bailarinas y la increíble y altiva pordiosería de los andrajos remendados y de los sombreros curtidos, deformados, maltratados por el sol y por las lluvias. (...) Ahí está en efecto, el estéril sol castellano, el cielo revuelto y las actitudes de pasividad de los campesinos sin herencia, y es ahí, si uno se quiere dar cuenta, donde se encuentra la aportación de una decisiva originalidad, de un temperamento naíf y penetrante¹⁰⁴⁵”.

Asimismo sobre esta exposición dirá Arsène Alexandre: “Iturrino y Picasso aportan caracteres bien distintos. El primero es grave, concentrado y un poco salvaje y tiene un verdadero sentido de la grandeza.¹⁰⁴⁶”

EL EXPRESIONISMO CASTELLANO (1900-1908)

Retratos y figuras

Iturrino, como venía haciendo hasta ahora, pinta la efigie de sus seres queridos y se autorretrata. Respecto a sus autorretratos, existen dos interesantes muestras (Cat. 962 y 965) que representan dos estilos diferentes e incluso podemos hablar de dos rostros diferentes del propio pintor.

¹⁰⁴⁵ COQUIROT, G.: *Cubistes, Futuristes, Passeistes*. París 1914, p. 116. Cit. Barañano, K. Y González de Durana, J.: *Catálogo de la Obra Gráfica de Francisco Iturrino*, Vitoria, 1988, p. 249

¹⁰⁴⁶ Artículo aparecido en la sección “La vie artistique”. Publicado en “Le Figaro” el 26 de junio de 1901. Cit. Moreno Ruiz de Eguino. *Catálogo de Francisco Iturrino*. Fundación Kutza. p. 29

En el primero de ellos aparece Iturrino sin barba en una obra de fuerte contraste cromático en el rostro que se resuelve con un grueso empaste, que trae a la memoria la pastosa carne representada por Lucian Freud. Sin embargo esta sensación pastosa del rostro del pintor se atenúa e incluso se llega a diluir en la indumentaria, que no descentra la atención del rostro del artista. Bien diferente, al menos plásticamente, resulta el otro autorretrato en el que la densidad pictórica ha disminuido de tal modo, que incluso nos atrevemos a decir que tiende a desaparecer, sobre todo en el fondo y en la indumentaria. Predomina en toda la obra una pincelada oblicua que confiere a la obra sensación de movimiento.

Guarda cierta relación con este autorretrato, el **retrato de Manuel Losada** (Cat. 966), también de fuerte expresionismo y el ritmo oblicuo en las pinceladas.

Menos agresivos en el ritmo de las pinceladas aunque de fuerte contraste cromático, muy en la línea del postimpresionismo es el **retrato de sus dos hijas María Luisa y Elvira** (Cat. 976), lienzo en el que sus dos hijas aparecen de pie, con indumentaria semejante, mirando al espectador. Muy suelto de pincelada, podemos considerarle un auténtico retrato prefauvista, por la contraposición cromática en grandes planos; sin embargo **la familia del artista** (Cat. 978) resulta mucho más atenuado en su cromatismo, a pesar de emplear una pincelada tan suelta que podríamos hablar de abocetamiento.

Mujeres con mantilla

Bien distintas, aunque sin duda se trate también de retratos, resultan sus lienzos de mujeres con mantillas. Son, a pesar de su escasa representación numérica, un grupo de obras que merecen un estudio y planteamiento individualizado.

Mujer con mantilla (Cat. 1027 y 1026) y **Mujer con mantilla blanca** (Cat. 706) fueron pintadas aproximadamente entre 1900 y 1902. En **Mujer con mantilla** (Cat. 1024) representa, de frente al espectador, a una mujer con peineta y mantilla que le cubre el cuerpo, dejando entrever el pecho. Llama la atención el arabesco de la mantilla, de pronunciadas y decorativas curvas, así como los dos rizos, también curvos, que adornan su frente. El tema de mujer con mantilla estaba de moda desde finales del siglo XIX; recordemos a tal efecto las obras de Zuloaga. No olvidemos la relación que unía a Zuloaga e Iturrino, pero no solamente encontraremos parangón con obras de Zuloaga, como por ejemplo **Mujer con peineta y abanico**, sino con otra serie de pintores que a principios de siglo se relacionan con Iturrino en París, como por ejemplo Van Dongen, quien retrata a la compañera sentimental de Picasso en su lienzo **Fernande vestida de española clásica**. Fernande Olivier, al igual que en la obra de Iturrino aparece de frente al espectador con mantilla calada de

arabescos y dos rizos curvos sobre su frente. Picasso tampoco permaneció insensible ante esta temática, recordemos a tal efecto el **retrato de la Señora de Canals**, en el que la esposa del pintor autodidacta catalán aparece sobriamente representada con una mantilla que se asemeja por las transparencias a la de Iturrino. Pero no fue esta la única ocasión en la que Picasso vuelve sobre este tema, ya que años más tarde pinta el lienzo **La Salchichona** en el que de nuevo recrea el tema de la manola con peineta, aunque no hablaremos de esta tela por cuanto está fechada en 1917 el mismo año en que Matisse pintó *Española con mantilla*. Las referenciamos exclusivamente para anotar ese interés que parece despertar en París el retrato de mujeres con mantilla española; de hecho años más tarde, a la vez más o menos que Matisse y Picasso, vuelve Iturrino a indagar en esta temática.

Pero tornando a los lienzos de estos momentos conviene reconocer que **Mujer con mantilla blanca** (Cat. 1024) supone una apuesta por el color; la luz parece resplandecer no solamente en la mantilla sino también en el fondo azulado. Los arabescos siguen apareciendo tanto en la mantilla como en los adornos del vestido y en el abanico. Por último su **Mujer con mantilla** (Cat. 1027) vuelve sobre el tema, pero con ligeras diferencias, puesto que la toma escogida es casi de tres cuartos, mayor medida que las dos obras anteriores. Por otro lado, la posición de la mujer la relaciona con otras obras donde aparecen varias manolas; lo que no ha desaparecido es el gusto por el arabesco, que acompaña no solo a la mantilla sino que se distribuye por el fondo estampado que aparece tras la mujer y que trae a la memoria otros fondos de Matisse.

Vemos tanto en esta obra como en la anterior un anticipo del fauvismo, sobre todo en esta última, donde los planos cromáticos se aplican con mayor agresividad que en la anterior.

Por todo esto consideramos que el tema de la mujer con mantilla que plasma Iturrino a principios de siglo posee una gran importancia en su pintura y plantea el tema recurrente en la plástica europea y española desde finales del XIX pero desde una perspectiva y unos planteamientos de gran modernidad, puesto que a modo de ejemplo podemos recordar otras obras de mujeres con mantilla realizadas por Ricardo Bernardo, pero que no solo fueron pintadas más de una década después sino que suponen una apuesta más clásica, más en la línea de Zuloaga, que apuesta por el tópico de lo castizo.

Tientas y manolas

A pesar de que pudiera parecer que nos encontramos con un tema que guarda íntima relación con las mujeres con mantilla, no es así. Estas obras, realizadas en Salamanca, Córdoba y Sevilla, son abigarradas composiciones, donde Iturrino aún se manifiesta en la

línea del postimpresionismo, próximo a planteamientos que en un primer momento pueden parecer propios de la España Negra.

Iturrino, como bien señalan Petra Joos y Kosme María de Barañano sintió la llamada del Sur, como también la habían sentido otros pintores anteriores a él, o la seguirán sintiendo otros pintores de su misma época. Recordemos a tal efecto el viaje de Delacroix a Túnez, la atracción que el exotismo del sur ejerció en su admirado Renoir, la huida de Gauguin hacia los mares del Sur. También podríamos considerar un acercamiento hacia el sur, en busca de exotismo y luz, el que Iturrino inicia en Salamanca y Córdoba y le llevará a Túnez, para finalizar sus días en el sur francés, como habían terminado Cézanne o Van Gogh.

En todas estas obras late una incipiente preocupación por el exotismo. ¿Hay tanta diferencia entre estas manolas y escenas de tientas y esas otras con moritos y odaliscas o escenas del zoco de Tánger?

Sus encuadres son tremendamente interesantes; a veces podemos intuir en ellos algo de Gauguin, al que conocía personalmente y que murió en 1903, año alrededor del que realiza estas obras. Recordemos también que hacia 1900 Picasso pintó obras de gran colorido sobre corridas de toros. Parfraseando a Pierre Cabanne, cuando habla de ellas, podríamos también decir que tanto en Iturrino como en Picasso, la intención muy probablemente sea venderlas en París, donde “podrían gustar por su pintoresquismo, su movimiento, su estallido y por la originalidad del tema¹⁰⁴⁷”.

Interesante, por su plasmación como negras siluetas que se recortan sobre un luminoso fondo, es **Preparativos para la tienta** (Cat 1031), que Juan Manuel Bonet relaciona con el mundo literario de Fernando Villalón.

Probablemente de este período y no del siguiente sean esos otros lienzos de garrochistas, galgos y caballos que en el catálogo de la exposición de Iturrino, organizada por Mapfre Vida, se fechan entre 1912 y 1914 aproximadamente; también esas son aproximadamente las fechas que se dan en el Catálogo de la Fundación Kutxa.

Obviamente por el tratamiento, el modo en que se diluye la pasta pictórica, la suelta pincelada y la eliminación del color negro sería obras realizadas al final del período, puesto que incluso podemos relacionar la pincelada con alguna de las obras pintadas unos años más tarde en Tánger.

Por otro lado, es curioso que en los dos catálogos que hemos referenciado a pesar de que en la catalogación se dan estas fechas, en los estudios del pintor se bajaran otras. Moreno Ruiz de Eguino por

¹⁰⁴⁷ CABANNE, Pierre: *Le siècle de Picasso*. París, 1975, v. I, p. 84

ejemplo compara el **Caballista** de Iturrino con el **Picador Gitano en verde** de Zuloaga o con **Picador Gitano Andaluz** de Pablo Uranga¹⁰⁴⁸, asimismo aporta una interesante fotografía en la que aparece Pablo Uranga como garrochista en un cortijo andaluz. Y si situamos hacia estas fechas **Caballista**, también esta sería la cronología de otras obras como **Escena campera** (Cat. 993), **Tienta en el campo abierto** (Cat. 992), **Potros en el campo** (Cat. 1079), **La torada** (Cat. 1080), **Caballo y galgo** (Cat. 1081) o **Galgos** (Cat. 1082), puesto que todo este grupo de obras gozan de las mismas características, tanto plásticas como temáticas. Por otro lado podemos ver la clara relación que durante estos años existe entre la obra de Iturrino y la de Zuloaga y Uranga; no debemos olvidar que en 1902 Iturrino alquiló un estudio en Sevilla junto al de Zuloaga, y que a partir de esa fecha es notoria la influencia del pintor eibarrés¹⁰⁴⁹. A este respecto es interesante comparar los galgos pintados por Iturrino, con el que aparece tras el picador gitano de Uranga y sobre todo con los que aparecen en el **retrato de la duquesa de Montoro** de Zuloaga, obra en la que también al fondo aparecen unos garrochistas. Sin embargo el tratamiento que da Iturrino a sus obras es mucho más moderno y suelto. Kosme María de Barañano por su lado sitúa estas obras hacia 1903, fecha que a nosotros nos parece tal vez un poco forzada por temprana, pero que desde luego nos parece más acertada que 1914, sobre todo si tenemos en cuenta la relación de Iturrino con Zuloaga, como ya hemos dicho; entonces no sería tan desajustado hablar de 1903. Barañano llega a decir: “Los caballos de Iturrino se adelanta a los de Franc Marc de 1912 en nueve años, sus manolas con abanico a las de Picasso, él enseñó la luz del sur a Matisse y la expresión del color a Soutin¹⁰⁵⁰”. Miguel Zugaza llega a situar **Jinetes y galgos** entre 1898 y 1901¹⁰⁵¹.

Para Petra Joos, sin embargo, la fecha de ejecución es muy clara, sería exactamente 1912, a su vuelta de Tánger. Sobre estas obras dirá de forma clara y contundente: “Retomó el mismo esquema compositivo que caracteriza la representación de los grupos de mujeres. Pintó caballos, galgos, toros, agrupándolos como en un bodegón de naturalezas vivas, modelando sus cuerpos con el color, al igual que lo había hecho con los de las mujeres. En estas obras, está presente esta percepción de la carne en movimiento que se hace palpable a través de la pincelada, el color y la luz¹⁰⁵²”.

¹⁰⁴⁸ MORENO RUIZ DE EGUINO, I.: Op. Cit. pp. 32-33

¹⁰⁴⁹ En este sentido se manifiesta Miguel Zugaza (Vid. Catálogo de la Fundación Mapfre Vida p. 47)

¹⁰⁵⁰ BARAÑANO, K.M.: Op. Cit. p. 34

¹⁰⁵¹ ZUGAZA, Miguel: Op. Cit. p. 47

¹⁰⁵² JOOS, P. : Op. Cit. p. 29

Paisajes

Iturrino es un pintor tremendamente versátil, puesto que, a la vez que es capaz de plasmar la luz del sur, se arriesga con la bruma norteña. En 1905 Iturrino se establece en el pueblo vasco de sus ancestros, Motrico, donde instala un estudio y pinta una serie de vistas del pueblo.

Iturrino no se caracteriza por la temática de paisaje, a pesar de haber dejado escasas pero interesantes muestras. Claro ejemplo de ellas son **Motrico** (Cat. 1043, 1044), **Paisaje con iglesia, Algorta** (Cat. 968) y **Paisaje de bosque** (Cat. 1030).

Al igual que ha ocurrido con las telas de caballos y galgos existen analogías con Zuloaga, quien pintó un lienzo de Motrico en una toma muy similar a la de Iturrino (Cat. 1030). Tanto en la tela de Zuloaga como en la de Iturrino laten ecos cezannianos en la simplificación del paisaje y en las marcadas aristas de las viviendas. Pero las dos vistas de Iturrino son más atrevidas, realizadas desde una toma superior, sin apenas concesión a elementos que identifiquen el lugar. Por otro lado Iturrino es más agresivo y moderno en la pincelada y colorido con que afronta la composición.

No obstante podemos considerar a cualquiera de estas obras el claro antecedente de esas vistas que en la década de los veinte vemos proliferar entre los pintores del país vasco y Cantabria, como Antonio de Gueza, Ricardo Bernardo o Pancho Cossío.

Resulta de gran interés hablar de **Paisaje de bosque** (Cat. 260), bella composición cargada de un fuerte expresionismo cromático que trae a la memoria esos otros paisajes de Kandinsky, más o menos de esta misma época, en los que los elementos del paisaje se convierten en un mero instrumento para mostrar un atrevido colorido que evidencia la sensación que el paisaje produce en el artista que lo contempla.

En el apartado siguiente abordamos lo que podríamos considerar la aventura fauve de Iturrino, si bien podemos considerarle un adelantado a este primer ismo del siglo XX, puesto que la alegría del color, aplicada de forma sincera y contrastada en grandes planos de color ya se aprecia en algunas de las obras comentadas hasta este momento.

LA LLAMADA DEL SUR (1908-1913)

Entre 1908 y 1909 sufre diversas desgracias familiares Francisco Iturrino. La pérdida de su padre y su hijo Miguel, cuando contaba escasamente un año, ensombrecen su ánimo.

En 1911 coincide en Andalucía con Matisse y Camoin y juntos viajan a Marruecos, siguiendo la llamada del exotismo del Sur. Petra Joos inscribe este gusto por el exotismo dentro de la

tradición romántica de los viajes hacia el sur. “En el caso de Iturrino, el Oriente empezó en Andalucía que representaba para él un paraíso privilegiado. El Sur era el inicio de Oriente¹⁰⁵³”.

La relación entre Iturrino y Matisse ha sido estudiada por Kosme María de Barañano¹⁰⁵⁴, quien recuerda que a pesar de que la fecha que todos los historiadores dan para el viaje de Matisse al norte de África es 1911, en realidad la búsqueda de la luz que todo lo aplana por parte del pintor francés ya había comenzado en 1908 cuando viaja de la mano de su amigo Iturrino por Andalucía. Gracias a este viaje tres años más tarde se producirá el salto de ambos al continente africano. Llega a comentar que posiblemente la obra **La española con pandereta**, firmada por Matisse en 1909 sea el producto de su viaje por Andalucía de la mano de Iturrino.

Barañano es aseverativo en sus apreciaciones de que Iturrino fue el introductor de la luz del sur en los fauves: “Poco se han estudiado las relaciones de Iturrino con estos artistas, siendo él quien descubre el color andaluz y la decoración africana a casi todos los fauves, todos ellos presentes en la exposición-subasta organizada por Elie Faure en la galería Rosemberg, de París, en marzo de 1922¹⁰⁵⁵”.

Kosme M^a Barañano muestra en su estudio en el catálogo de la Fundación Kutxa el periplo de viajes realizados por estos dos artistas por el sur de España y norte de África, fruto de los cuales son algunos lienzos que parecen haber utilizado el mismo modelo. Indica claramente, sin dejar lugar a las dudas, que son tres y no dos los viajes que ambos pintores llevaron a cabo.

Asimismo comenta que la mayoría de los artistas más o menos simpatizantes del fauvismo acabaron estableciéndose en el sur de Francia, precisamente en busca de esa luz que les había llevado a trasladarse al norte de África. No es, por lo tanto casual que Derain, Morrice y Renoir se establezcan en Cagnes-sur-mer en 1910, 1914 y 1918 respectivamente y que en 1921 lo haga el mismo Iturrino.

Estos viajes llevados a cabo por Iturrino y Matisse entre 1908 y 1912 buscando fuentes de inspiración y especialmente la luz-color que todo lo aplana, generaron obras muy semejantes.

Comenzaremos por la serie de bodegones sobre el mismo tema llevados a cabo por ambos, aunque no fue este el único caso de pinturas *tête-à-tête*. Se trata de **Interior sevillano** (Cat.1072) y **Naturaleza muerta** (Cat.1073) de Iturrino, propiedad del coleccionista vasco Zorrilla de Lequerica y **Nature morte, Seville** y

¹⁰⁵³ JOOS, P.: *El ensueño del Sur: la búsqueda del exotismo y de la luz*. Catálogo de Iturrino. Fundación Kutxa. p. 51

¹⁰⁵⁴ Ver Revista Goya nº 205-206, julio 1988 pp. 94-98 y el Catálogo de la exposición de Iturrino. Fundación Kutxa. pp. 53-63

¹⁰⁵⁵ BARAÑANO, K.: Catálogo de la Fundación Kutxa. p. 55

Nature morte, Espagne de Matisse, ambas en el Museo del Hermitage de Leningrado.

Barañano comenta lo desapercibidos que han pasado estos dos bodegones de Iturrino, motivado por los escasos estudios realizados sobre este pintor, sin embargo ese no es el caso de los de Matisse, que han sido fechados por sus estudiosos hacia 1910. Coincidirían, por lo tanto, con el segundo viaje de los dos, que se desarrolló en Sevilla, con visitas a Córdoba, Granada y su primer viaje a Tánger, país al que volverían ambos al año siguiente, como lo atestigua su encuentro en enero de 1912.

“Creemos que estos dos bodegones paralelos son un testimonio clave de la amistad, olvidada por la historiografía del arte y los biógrafos de Matisse, entre el artista vasco y el artista francés¹⁰⁵⁶”.

En cualquiera de los dos artistas nos encontramos con dos imágenes del mismo motivo, en lugar de dos versiones de la misma imagen, Tanto en Iturrino como en Matisse este hecho no es algo aislado en su producción, puesto que lo harán en alguna otra ocasión. En cualquiera de las dos imágenes de Iturrino, la composición se centra con respecto al tiesto que aparece sobre la mesa, mientras que Matisse opta por una composición algo más longitudinal. El pintor francés, como hace en otras obras, sitúa los objetos sobre un ininterrumpido plano que une sujeto y pared por medio del mismo cromatismo. Iturrino, sin embargo, emplea un tono más oscuro para el suelo, lo que permite identificar los diferentes planos. Por otro lado las patas de la mesa, representadas como líneas rectas en el caso de Matisse, son gruesas manchas curvas en Iturrino, que a su vez interpreta el estampado de los sofás y los mantones que están más difuminados en el caso de nuestro pintor. En **Interior sevillano** ha desaparecido la jarra verde que ambos pintores representaban en el bodegón anterior y en su lugar aparecen tomates y pimientos sobre la mesa.

Existe también una ligera diferencia en cuanto a la toma escogida por cada artista; en el caso de Iturrino se realiza desde una altura superior y de modo más cercano. Es muy acertada la explicación de Barañano, que explica esta diferencia en la mayor estatura de Iturrino, que le obligaría a afrontar la visión desde un plano superior al de Matisse.

Lógicamente, las diferencias más notorias son las que podemos establecer en cuanto al estilo pictórico. La obra de Iturrino resulta más bidimensional, buscando con ello un fuerte decorativismo. Matisse aplana los objetos mucho más. Así mismo el pintor francés trabaja el color de un modo más pensado, menos espontáneo que Iturrino. “Matisse está intentando buscar “esencias”,

¹⁰⁵⁶ BARAÑANO, K.: Op. Cit. p. 61

mientras que Iturrino -como en toda su pintura, de las gitanas desnudas a los caballos- está intentando captar los *movimientos cromáticos*¹⁰⁵⁷”.

Pero no es esta la única ocasión en que las obras de los dos artistas se asemejan. Encontramos un enorme paralelismo entre el lienzo **Cabeza de Gitana** (Cat. 1051) de Iturrino y **Joaquina** de Matisse. “¿No es esta Joaquina la misma gitana bigotuda del óleo de Iturrino? ¿No son prácticamente de la misma medida y no lleva la gitana el mismo chal y el mismo tono de vestido?”¹⁰⁵⁸. Sobre esta tela de Matisse sus estudiosos no llegan a ponerse de acuerdo respecto a su fecha de ejecución, pues Jack Flam habla de 1911 pero dice que se pintaría en Sevilla, ciudad en la que Matisse e Iturrino trabajan en 1908. Consideramos que durante el primer viaje de Matisse a España, donde permanece en Sevilla ya existe una importante vinculación entre las obras de ambos artistas. Claro ejemplo de ello son sus *Gitanas y mujeres con peineta o mantilla de fuerte cromatismo*; estamos ante cuadros que sin duda pueden ser considerados fauvistas. En ellos vemos como va abandonando el influjo de Zuloaga por un mundo de fuerte cromatismo en el que el color modela las formas, independientemente del objeto al que pertenezcan. Conviene a este respecto que marquemos las similitudes que se pueden apreciar entre la **Gitana** de Iturrino y el busto, en este caso en cerámica, de Daniel Zuloaga. Esta obra resulta mucho más clásica en cuanto al planteamiento cromático. Existe una diferencia bastante grande entre esa y **Cabeza de gitana** (Cat. 1052) y desde luego no ha lugar la comparación con **Retrato de mujer** (Cat. 1059), obra en la que el color se mueve con total independencia y naturalidad por la superficie de la tela. Pero la obra más fauvista de este momento es **Manola fauve** (Cat. 1057), en la que apreciamos una fuerte relación con el **retrato de la Sr. Matisse** de 1905. En ambas encontramos agresivas pinceladas verdes, cercanas a la boca de ambas mujeres; también los fondos se asemejan al presentar dos planos bien diferenciados.

El último de los tres viajes conjuntos Matisse-Iturrino, es el que realizan por Tánger en 1912 del que ambos artistas han dejado un importante número de obras.

Iturrino no pintó apenas paisajes durante esta estancia en Tánger, optó por representar escenas típicas, como odaliscas, grupos de moritos tocando instrumentos musicales, etc., pero en él lo típico se convierte en mero soporte de sus armonías cromáticas, debido a su complacencia en el color¹⁰⁵⁹.

¹⁰⁵⁷ BARAÑANO, K.: Op. Cit. p. 61

¹⁰⁵⁸ BARAÑANO, K.: Op. Cit. p. 57

¹⁰⁵⁹ JOOS, P.: Op. Cit. p. 20

Son obras de vibrantes colores, que se aplanan en busca de un decorativismo muy superior al buscado en otras composiciones. Mencionaremos, por ejemplo **Scène Oriental. (Maroc)** (Cat. 979), **Mujer mora** (Cat. 980), **Odalisca** (Cat. 981), **Morita** (Cat. 983) o **Moros de Tánger** (Cat. 1078). La relación entre su odalisca y las de Matisse resulta evidente.

Para finalizar el comentario sobre este grupo de obras conviene señalar la preocupación por la luz y color, independiente del tema escogido en dos de sus obras, **Zoco de Tánger** (Cat. 985) y **Harén. Marruecos** (Cat. 1074), lienzos cuyo planteamiento y tratamiento plástico es el mismo. Iturrino trata del mismo modo a edificios y personas. El color y la luz es lo que le motiva, independientemente de que las formas sean personas en un harén o edificios de la ciudad.

De la relación Matisse-Iturrino aún podemos señalar los tres desnudos femeninos pintados sobre un diván, realizados por Iturrino en un club privado de Sevilla, donde pudieron disfrutar del lujo de pintar a partir de una modelo desnuda. Los desnudos pintados por Iturrino en este club son al menos tres y no dos como generalmente se comenta: **Desnudo** (Cat. 1061) del Museo de Bellas Artes de Santander, **Desnudo** (Cat. 1063) y **Desnudos**, también titulado **Dos amigas** (Cat. 1071). En cualquiera de los dos desnudos de mujer, Iturrino, como reconoce Petra Joos, cuando habla del catalogado con el número 1063, explora el cuerpo de la mujer con el pincel “Es el color el que acaricia la carne, los grises de los contornos, las manchas de color, como el verde del sexo de la mujer. La plasticidad del cuerpo contrasta sobre un fondo plano, que, como su ritmo ornamental, subraya la vibración de la carne y el color¹⁰⁶⁰”. En cualquiera de estos dos desnudos la mujer muestra descaradamente su sexo al pintor, quien lo trata como un objeto plástico más, recreando sus pinceles en el color y la luz.

Por el contrario en **Dos amigas**, parece que Iturrino se regodease en la malicia y complicidad de contemplar los cuerpos desnudos de las dos mujeres. El pintor se convierte en un espectador más que parece deleitarse en dos cuerpos femeninos inmersos en los ríos de color que suponen los mantones sobre los que se sitúan.

En este período apreciamos como las telas se van llenando paulatinamente de grupos de mujeres ataviadas con coloristas mantones, que las convierten en verdaderos ramilletes de flores, donde el color y el decorativismo dominan. Son obras como **Feria de Sevilla** (Cat. 1068), **el Embarcadero** (Cat. 1065), **En attendant la barque. Seville** (Cat. 1091), **Domingo en Sevilla** (Cat. 1088) o **Andaluzas** (Cat. 1097). “Para él la mujer no se presenta como un modelo humano sino como una encarnación de colores, una

¹⁰⁶⁰ JOOS, P.: Op. Cit. p. 23

superficie que pasa de la palidez de la piel a la complejidad cromática de los mantones, una superficie, la del lienzo, donde se contrasta las curvas de color y los brochazos de colores verticales”.¹⁰⁶¹

Pero también existen otro tipo de composiciones mucho más abigarradas (Cat. 972, 1060, 975), en las que las mujeres se muestran en movimiento, desplazándose por la tela que ocupan con gran barroquismo. Estos lienzos hablan por sí mismos de la capacidad compositiva de Iturrino.

Por último, haremos referencia a los desnudos femeninos de **Mujeres jugando al corro** (Cat. 1103), antecedentes de otros desnudos de su última época que muestran cuerpos femeninos rotundos, como si fueran esculturas, trabajados a base de sucesivas capas de color que se aplican de modo denso; el color gris, heredero sin duda de Cézanne, se mezcla con los que caracterizan a Iturrino, componiendo una sinfonía plástica que resulta una verdadera oda a la luz mediterránea. Esta tela se encuentra muy cercana al noucentisme catalán y a ese gusto mediterráneo que encontraremos en Sunyer o Togores. Los pintores catalanes, al igual que Iturrino volverán sus ojos hacia la feminidad carnosa que tan bien plasmó Mallol. De hecho, como ya indica Barañano, la mujer del centro en **Desnudos (Mujeres jugando al corro)** guarda una íntima relación con L’Ille-de-France de Maillol. En cuanto a la temática se podría relacionar con **La danza** de Matisse, si bien en su tratamiento se encuentran muy alejados, puesto que todo lo que hay en Matisse de intelectualidad y raciocinio se convierte en espontaneidad y alegría por la vida en Iturrino.

LOS JARDINES DE LA LUZ (1913-1924)

Mil novecientos trece será un mal año, a nivel personal, para Iturrino, pues es el año en que ingresa a su mujer en el hospital psiquiátrico Santa Águeda de Mondragón. Deprimido por la enfermedad mental de la que había sido siempre su compañera se recluyó en la finca de la Concepción en Málaga, propiedad del matrimonio formado por Rafael Echevarría de la Llana y Amalia Echevarrieta Maruri. La finca tenía un jardín tropical con especies de árboles y plantas de diferentes partes del mundo. Con algunas de estas plantas de fondo realizó el retrato de su amigo y protector, **Rafael Echevarría** (Cat. 984), plácidamente sentado en un banco del jardín con su perro al lado y un libro cerrado sobre el asiento. Resulta interesante el retrato, tanto por la plasmación del carácter del retratado, como por el encuadre compositivo que ha escogido el pintor. El cromatismo, cuidado y generoso en grises violáceos,

¹⁰⁶¹ BARAÑANO, K. Y GONZÁLEZ DE DURANA, J.: Op, Cit. p. 20-21

modela las formas, especialmente en las carnaciones, suelo y en el animal.

En los múltiples jardines pintados Iturrino parece obsesionado siempre por lo mismo: esos prolongados troncos de palmeras que finalizan en una explosión multicolor de ramas, como si fueran auténticos fuegos artificiales de color en un universo cercano y tangible. Las palmeras siempre aparecen en su entorno, junto a tranquilos surtidores de agua o arrietes de flores y siempre con el arranque de algún camino que parece discurrir tranquilo entre la sombra de estos exóticos árboles. Otras veces no son los ritmos verticales creados por las palmeras lo que le interesa, sino las masas redondeadas de color que crean las plantas tropicales; entonces el color estalla más a ras de suelo, como auténticos regalos de color para la retina.

En 1993 Bancaja realizó una interesante exposición titulada “Jardines de España” a partir de las obras de Francisco Iturrino y Santiago Rusiñol. A través de ella se podía comprobar el diferente tratamiento de una temática similar según el artista que acometa su ejecución. Todo lo que suponía misterio y simbolismo en Rusiñol, se convertía en exaltación de luz y color en Iturrino. Petra Joos compara la actitud de Iturrino ante la naturaleza con la del escritor alicantino Gabriel Miró; la de ambos no es una actitud contemplativa sino de voluntario y amoroso abandono ante la belleza que les rodea.

“Los jardines de Iturrino son de alguna manera *hortus conclusus*, jardines cerrados en sí mismos, espacios limitados por su propio color. Los jardines de Iturrino son espacios enmarcados por la naturaleza, por su propio cromatismo (...). Lo construye en el lienzo en su esencia dinámica, en el movimiento del color, en la modulación de la luz sobre flores, cañas o palmera. El jardín de Málaga es un permanente juego no de fuentes, sino de colores que se amalgaman y se transmutan en cada momento¹⁰⁶²”.

Ciertamente es muy diferente la emoción que experimentamos ante la contemplación de un jardín de Rusiñol, ante cuya espesura verde parece que nos apeteciera meditar, y esos jardines de Iturrino. Cuando examinamos estos *hortus conclusus*, sentimos que los dominamos, que dentro de sus acotadas medidas nos fundimos con los colores, es como si los colores salieran de la tela y nos inundaran, por lo tanto es como si la posesión fuera doble. La sensualidad del color nos invade y penetra, haciendo de la contemplación de estas telas un verdadero goce estético. “Como para Chaim Soutine, una pintura no refleja experiencia, es la experiencia. Bajo la vorágine de color y los ritmos salvajes de su pincelada, la

¹⁰⁶² BARAÑANO, K.: Catálogo de la exposición Centre Cultural Bancaixa, Valencia 1993, p. 37

masa cromática se convierte en sustancia pulsátil, que se renueva por sí misma¹⁰⁶³”.

A partir de este año, los jardines de la finca de la Concepción le sirvieron también como fondo de alguna de sus obras; además de en el **retrato de Fernando Echevarría**, los reconocemos en sus dos versiones de **La perla negra** (Cat. 1105, 1062). En ambas obras la joven negra posa en la finca para nuestro artista con diferente indumentaria. El negro de su piel sirve de contraste con los vibrantes colores del vestido y del fondo, tratados plásticamente de un modo semejante.

El otro gran tema repetitivo en este momento es el de los grupos de mujeres, a las que con el paso del tiempo va desposeyendo de sus mantones floreados y en su lugar las viste de luminosos trajes intemporales o las desnuda, rodeándolas entonces de una colorista vegetación que sustituye perfectamente a los mantones de la etapa anterior.

En **Dos amigas. Desnudo** (Cat. 1090), **Las dos amigas** (Cat. 1104) o **Desnudos en un paisaje** (Cat. 1089) continúa indagando, como en el período anterior, en la complicidad de dos cuerpos femeninos desnudos, tratados como auténticas esculturas, si bien ahora los fondos utilizados son los jardines de la Concepción. La perspectiva no existe en el paisaje, tratado como una abstracción de color; la disposición de los cuerpos femeninos genera profundidad en la representación. Muestran analogías con otros desnudos de Renoir, sobre todo en el modo en que interfieren los desnudos en el paisaje abocetado y colorista del fondo.

En los desnudos femeninos sigue indagando, con nuevas miradas dejándonos esos grupos de jóvenes sobre las que incide la luz, haciendo que el color de la carne cambie constantemente, como vibrantes planos cromáticos. Es ahora cuando encontramos esos cuerpos de tonos grises, lilas y anaranjados, muy trabajados, con muchas capas de pintura, que contrastan con la rapidez de pinceladas en los fondos, mucho más abocetados. Este es el caso de **Muchachas con flores** (Cat. 1011) **En la piscina** (Cat. 998), **Bañistas** (Cat. 999), o **La danza** (Cat. 997). En el caso de **Muchachas con flores** encontramos lejanas resonancias de Gauguin, tal vez porque el cromatismo y la intemporalidad de la escena reflejada sugieren la idea de encontrarnos ante un paraíso olvidado en alguna isla de los mares del sur.

Por último nombraremos esas otras composiciones de mujeres medio desnudas o vestidas con transparentes vestidos, que aparecen en grupo, bailando o jugando, ajenas a la mirada del espectador. Son composiciones abigarradas y cerradas, por lo general opta por composiciones circulares (Cat. 1095, 1100).

¹⁰⁶³ JOOS, P.: Catálogo de Mapfre Vida. pp. 31-32

Para finalizar, citaremos una de sus últimas obras, **Bañistas** (Cat.1002) homenaje a Renoir, de cuyos hijos era amigo. Los lienzos homónimos de ambos pintores son obras están realizadas por pintores enfermos, en el último tramo de sus vidas. Dos pintores que supieron exaltar la belleza y plenitud de los desnudos femeninos, sobre cuyos cuerpos se desparrama la luz. La obra de Iturrino de dimensiones parecidas a la de Renoir resulta más luminosa, especialmente en el cuerpo de las jóvenes, debido a la escasa utilización del negro, uno de los colores reivindicados por Renoir.

4.6.3. ICONOGRAFÍA DE ITURRINO

Es interesante comentar la iconografía de Iturrino¹⁰⁶⁴. Es obvio que un rostro y una personalidad como la de este pintor no pasó desapercibida para otros artistas contemporáneos, ni tampoco para sí mismo, puesto que son varios los autorretratos conservados, comenzando por el más temprano de todos (Cat. 1003), en el que aparece en su estudio pintando.

Al menos existen otros dos autorretratos al óleo, el enérgico y expresionista (Cat. 965) en el que le vemos con barba, y ese otro de Iturrino afeitado (Cat. 962) que posee una empastada pincelada. Por último recordemos su **Autorretrato entre moros** (Cat. 1036), en el que aparece a la derecha de la composición, confiriéndole a esta un expresionismo mayor, sobre todo por el aire de alucinado que parece tener el pintor, gracias a la utilización de unos ojos muy abiertos.

Pero si solo tuviéramos los autorretratos del artista, nos encontraríamos ante una situación nada anormal, si tenemos en cuenta que raro ha sido el pintor que no se ha autorretratado una o varias veces, llegando en algún caso a convertirse en una verdadera obsesión. Lo verdaderamente interesante de nuestro pintor es que fue modelo de importantes artistas de vanguardia, convirtiéndose en referencia iconográfica para un nutrido grupo de pintores y escultores. Es al ser contemplado desde esta perspectiva cuando adquiere un carácter más interesante, que exagerando un poco podríamos tildar hasta de épico.

A través de las diferentes obras para las que Iturrino sirvió de modelo podemos hacer un rápido repaso de distintos planteamientos estéticos desde finales del siglo XIX hasta los primeros decenios del XX. La primera de estas obras es el retrato fechado en 1899 por Henri Evenopoel y que titula **L'Espagnol en Paris**, que muestra al pintor con capa y sombrero delante del boulevard Clichy, con le Moulin Rouge de fondo. Se corresponde con la primera época del pintor, en la que muestra Iturrino el mundo del cabaret.

¹⁰⁶⁴ BARAÑANO, K. Y GONZÁLEZ DE DURANA, J.: Op. Cit. pp. 211-242

De aproximadamente 1901 data el **Hombre en azul**, pintado por Picasso y que representa a un joven Iturrino cargado de un fuerte aire simbolista. No debe extrañarnos esta fecha puesto que es este el año en que ambos pintores exponen juntos en *chez Vollard*. Kosme María de Barañano recoge la existencia de otro retrato, actualmente en paradero desconocido, que fue pintado al óleo por Henri-Joseph Harpignies¹⁰⁶⁵ y que mostraba a Iturrino de pie frente al espectador; según Barañano posiblemente esta obra fuera pintada hacia 1907.

André Derain realizará hacia 1914 un interesante retrato a lápiz, cargado de un fuerte expresionismo, que muestra a Iturrino en postura de tres cuartos, con la cabeza volteada hacia su derecha, lo que impide cualquier relación con el espectador. Ese mismo año vuelve Derain a utilizar al pintor como modelo en un interesante retrato al óleo, propiedad del Museo Nationald'Art Moderne Centre Georges Pompidou de París; en él Iturrino aparece sentado con sus manos apoyadas sobre los muslos separados. Al igual que en el dibujo anterior Iturrino voltea su cabeza hacia la derecha, impidiendo cualquier comunicación con nosotros, tal vez el retrato anterior pudiera ser un estudio preparatorio para este otro. Es un retrato expresionista de gran fuerza y buena factura.

Muy diferente es el aguafuerte que también en 1914 realiza Matisse, un interesante retrato en el que Iturrino fija su mirada, de aire triste, en el espectador. Esa misma sensación de tristeza parece latir en el retrato al óleo que hizo Juan de Echevarría en 1919, interesante visión a base de azules que presenta una clásica composición, con grandes referencias a Manet. En el fondo de la pared encontramos uno de los cuadros de Iturrino.

El último retrato de Iturrino, fechado en 1922, actualmente en paradero desconocido, es el que realizó al óleo el pintor belga Henri Anspach por encargo de la Municipalité de Cagnes.

Pero aún después de muerto encontramos obras en las que aparece su efigie. Nos estamos refiriendo a tres interesantes obras, la titulada **Hommage à Derain**, aguafuerte realizado por Giacometti en la década de los cincuenta. Se trata de una réplica del retrato de Iturrino al óleo hecho en 1914 por Derain, si bien Giacometti se permite la libertad de representarlo invertido, como si lo contempláramos reflejado en un espejo. Verdaderamente interesante es el aguafuerte de Mari Puri Herrero fechado en 1981. Se trata de una personal versión sobre la fotografía de las Galerías Layetanas de Barcelona, en cuyo centro aparecen sentados Picasso, Gustavo de Maetzu, e Iturrino. Anterior a esta obra e interpretación personal de la misma fotografía es el acrílico de importantes proporciones (140x140 cm.) realizado entre 1966 y 1975 por Equipo Crónica y titulado **Homenaje a Picasso**.

¹⁰⁶⁵ BARAÑANO, K. M^a y GONZÁLEZ DE DURANA, J.: Op. Cit. p.225

A través de esta enumeración de obras que tienen como motivo iconográfico al pintor Iturrino observamos como su figura ha sido de innegable interés para un importante número de artistas del siglo XX, además de repertorio temático en la obra del propio artista.

4.6.4. CONCLUSIONES

Es el artista más problemático desde el punto de vista de su inclusión en el presente estudio, principalmente por dos motivos; el primero de ellos por ser el pintor de más edad de todos los estudiados y por encontrarse en París ya en 1895 y en segundo lugar por ser considerado por sus estudiosos¹⁰⁶⁶ como pintor vasco, pues, a pesar de haber nacido en Santander, se trasladó muy joven al país vasco, relacionándose con la intelectualidad y artistas de esta vecina comunidad autónoma.

Ahora bien, si nos atenemos a la acotación cronológica objeto de esta Tesis, Iturrino entra de lleno en ella, puesto que desde 1900 hasta su temprana muerte en 1924 su vinculación con París es total. En 1901 exponía en la Galería de A. Vollard junto a Picasso. Por lo tanto tenemos en él al primer artista de nuestro estudio. Por otro lado podemos considerar a Iturrino pintor vasco, o cántabro afincado en el país vasco, pero obviamente no podemos discutir su lugar de nacimiento, como bien reconoce Lafuente Ferrari¹⁰⁶⁷.

Iturrino es uno de los mejores artistas de comienzos de siglo, como registran cuantos le han estudiado, enmarcándole dentro del fauvismo.

Iturrino es un gran conocedor de la pintura postimpresionista, especialmente de las obras de Gauguin, Cézanne, Van Gogh e incluso del impresionista Renoir. Al estudiar a estos pintores “se da cuenta de lo poco que los colores de estos artistas deben a las apariencias naturales, la poca relación existente entre color y objeto y lo mucho que deben esas “apariencias naturales” a la propia imaginación de estos artistas¹⁰⁶⁸”.

Su creación plástica parte de una etapa de formación en la que comienza con obras de mayor o menor grado de academicismo para formarse en el postimpresionismo parisino de finales de siglo, donde rinde homenaje a Manet, Renoir, Cézanne, etc. Cuando comienza su

¹⁰⁶⁶ *Francisco Iturrino*. Catálogo de la Fundación Kutxa. San Sebastián, 1996; *Francisco Iturrino*. Catálogo de Mapfre Vida. Madrid 1997; BARAÑANO, K. M^a y GONZÁLEZ DE DURANA, Javier: *Francisco Iturrino. Obra gráfica*. Edit. Gobierno Vasco. Bilbao 1988;

¹⁰⁶⁷ LAFUENTE FERRARI, E.: *En el centenario de Iturrino*. Cat. Banco de Bilbao. p. 12

¹⁰⁶⁸ BARAÑANO, K.: Catálogo de Bancaixa, p. 29

personal andadura o etapa de madurez encontramos un primer período en el que su pintura se ve influenciada por la de Zuloaga, solo que en él vemos cómo el pintoresquismo desaparece en aras del color y la luz que se va filtrando en su obra. Mil novecientos uno es el año en que expone *chez Vollard* junto a Picasso, en esta fecha ya es un pintor maduro y moderno que ha encontrado su camino. A partir de 1908 podemos hablar de la andadura con Matisse, aunque Iturrino ya era fauve en esa fecha. Iturrino que ya había sentido la llamada del sur, del exotismo y de la luz, conducirá a Matisse en busca del color a Tánger y a partir de ahora sus telas jamás dejarán de sorprender con esa alegría del color que sobrecoge y embarga en la contemplación de cualquiera de sus composiciones, sean jardines o grupos de mujeres.

Por último, como reconocen los que han escrito sobre su figura, urge la publicación de un estudio en profundidad. Ya en la década de los ochenta lo decía Joaquín de la Puente¹⁰⁶⁹ y aún estamos esperando la monografía de Petra Joos. Afortunadamente Kosme María de Barañano ha hecho el estudio de sus planchas de grabados.

¹⁰⁶⁹ “Con más de un escrúpulo me decido a escribir sobre Iturrino. Con mucho sonrojo lo hago, porque, a buen seguro, no soy yo quien ahora vaya a suscribir sobre él la voluminosa monografía de todos ansiadísima. Perentoriamente necesaria”. Vid. PUENTE, Joaquín de la: *Iturrino*. Catálogo del Banco de Bilbao. p. 33

SANTIAGO ONTAÑÓN



4.7.1. PARÍS Y MADRID HASTA EL EXILIO (1920-1939)

Incluimos en este apartado el período de formación en París, su vuelta a España y su relación con la Residencia de Estudiantes y la Generación del 27, así como su trabajo teatral y de propaganda, tanto en la República, como en la Guerra Civil.

DIBUJOS DE PARÍS E ILUSTRACIONES PARA “LA ESFERA” Y OTRAS REVISTAS DE VANGUARDIA.

Incluimos aquí una serie de dibujos e ilustraciones realizados por Ontañón aproximadamente entre 1924 y 1930; poseen la suficiente entidad como para constituir un grupo de características propias. Nos encontramos ante las primeras obras que realiza digamos que de un modo semiprofesional. Hasta este momento había ejecutado obras de modo autodidacta. En París se forma como dibujante en la editorial Tolmer, tal y como él llega a reconocer en sus Memorias. En París descubre, como contaba en tono de humor, “que las mujeres tenían el cuello muy largo, como las que salían en *Vogue* y en *Fémina*”. No olvidemos que Ontañón llega al París de 1920; se encuentra por lo tanto inmerso en una estética déco.

Conservamos tres dibujos firmados y fechados en París (Cat. 1107, 1325, 1326); los tres representan a mujeres claramente décos, donde la línea fina, curva, sensual y hedonista genera hermosas mujeres, mundanas, glamurosas, que se relacionan con los trabajos de García Benito o Georges Lepape para la revista *Vogue*. Desde París también envía algunas ilustraciones para la revista española *La Esfera*, que gozan de las mismas características de estos dibujos parisinos, especialmente las que muestran bustos de mujeres.

Algunas ilustraciones de *La Esfera* merecen un comentario más detallado. Resulta de gran interés la primera de ellas, firmada y fechada en 1924 en París. Este dibujo (Cat. 1106), que ilustra el relato “El rostro de la dicha” muestra a una mujer, sentada de perfil al espectador, con una bola sobre su mano derecha. La pose elegante y el estampado de flores del vestido constituyen los dos elementos más déco del dibujo.

Apreciamos el gusto elegante y cosmopolita en todos los dibujos de “La Esfera”, pero es más notorio en sus ilustraciones **La dama de Cosmópolis** (Cat. 1109) y **Eva y las pieles** (Cat. 1114), especialmente en el primero de ambos, que posiblemente es su mejor ilustración de esta época. Es una composición muy medida que muestra a una típica mujer de la década de los veinte. El movimiento se insinúa y equilibra entre la mano y la cabeza; lo mismo ocurre con

las masas de color que suponen las ropas de esta mujer, cuyo rostro parece una máscara oriental. Por último hablaremos de un claro regusto exótico, no solamente a través del rostro de la joven, sino también por el kimono japonés con palmeras que luce. En ese sentido conviene que recordemos que esta ilustración es de 1927, por lo tanto ya hace dos años que Santiago Ontañón ha contemplado en París la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de 1925 que supuso la apoteosis del Art Déco, asimismo a partir de ese año vemos como resurge en Francia el interés por las civilizaciones exóticas y desaparecidas, como la inca. A partir de este momento se reivindican plantas como el cactus o la palmera; en el kimono de la mujer encontramos representaciones muy esquemáticas y decorativas de palmeras. En el caso de **Eva y las pieles**, el estampado del abrigo remite a obras de Delaunay.

En otras ilustraciones representa escenas plagadas de elementos déco. Son interiores donde descubrimos muebles de líneas rectas, con ese aire de moderna funcionalidad que caracteriza a los muebles déco. En la ilustración **Flirt** (Cat. 1113) el sillón rojo parece complementarse cromática y decorativamente con esa enorme planta verde, que sobrevive en una especie de pecera de pulimentada superficie, y que por su aspecto remite de nuevo a la palmera de la que ya hemos hablado o a una extraña y exótica vegetación que nos transporta a exóticas selvas, que parecen apasionar a los habitantes de esta casa. Pero aún es más fácil hablar de interior déco de **La hora de confidencia ante el espejo** (Cat. 1116). La utilización de una amplia perspectiva permite poseer una visión del mobiliario y accesorios de la habitación de la mujer que, de espaldas al espectador y ajena a su mirada, parece disponerse a su arreglo personal. Es igual de interesante la indumentaria de la mujer, su peinado y su moderno rostro, evidente gracias al redondo espejo que centra toda la composición, el único lugar en el que Ontañón se deleita con la utilización de la línea curva, una curva matemática y geométrica como todas las líneas rectas de los muebles y la lámpara que se halla en uno de los módulos del tocador. Por último, no podía faltar el toque de modernidad en la pared, recubierta de papel pintado. Los modernos objetos del tocador poseen aristas bien definidas y superficies brillantes.

Para finalizar el recorrido por los dibujos de *La Esfera*, citaremos la ilustración del cuento **Las manos** (Cat. 1128), relato para el que también Ontañón realiza el pequeño encabezamiento con el título del mismo, con una caligrafía claramente déco. En cuanto a la ilustración, representa a una mujer y un hombre en el compartimento de un moderno tren, medio de locomoción que atrae a los artistas de esta década, como claro ejemplo de velocidad y modernidad. Es interesante comparar esta ilustración, en la que Ontañón muestra el paisaje que se aprecia por la ventana, con el siguiente comentario de Fernand Léger: “Cuando atravesamos un

paisaje, en automóvil o en tren expreso, éste recobra en fuerza sintética lo que pierde en visibilidad; tanto el parabrisas como la ventana del compartimento configuran, unidas a la velocidad, el aspecto usual de las cosas cambiantes... la influencia del desarrollo de los vehículos automotores y su velocidad es, en la nueva óptica, decisiva¹⁰⁷⁰”. Es interesante contemplar esta ilustración desde la reflexión de Léger, para, de este modo, comprender mucho mejor el hecho de que Ontañón opte por mostrar el aspecto cambiante del compartimento del tren en el que se encuentran los protagonistas del relato, al detenerse en representar la ventana por la que se entrevé el huidizo paisaje.

A finales de la década de los veinte y en los primeros años de la década siguiente, colabora Ontañón con un importante número de revistas de vanguardia, casi todas relacionadas con lo que hoy denominamos Edad de Plata, pues en ellas encontramos los nombres de escritores y artistas de la Generación del 27.

En estas revistas ha desaparecido el aire déco que acompañaba a las ilustraciones comentadas hasta aquí. Dibujos de Ontañón encontramos en las revistas *Hélix*¹⁰⁷¹, *La Gaceta Literaria*¹⁰⁷², la burgalesa *Parábola*¹⁰⁷³, la vallisoletana *Ddooss*¹⁰⁷⁴, la sevillana *Mediodía*¹⁰⁷⁵ y *Revista de Occidente*¹⁰⁷⁶, pero en ellas las ilustraciones poseen un aire diferente, caracterizándose por una línea curva de extraordinaria simplicidad y sutileza. Numéricamente destacan las colaboraciones para *Revista de Occidente*, donde encontramos sus viñetas en las portadas de forma ininterrumpida desde julio de 1932 hasta marzo de 1933. Estas nueve portadas se caracterizan todas por desarrollar la misma temática: la representación de diferentes instrumentos musicales. Poseen un carácter alegórico, tal y como lo atestigua la primera de ellas -julio de 1932- en la que aparece una mujer con una guitarra sobre una cartela en la que anota “La guitarra” (Cat. 1164), lo que permite que identifiquemos el carácter simbólico de la ilustración. Tan solo en otras dos ocasiones -el laúd y la maraca- recurre Ontañón al recurso de poner el nombre del instrumento en la cartela (Cat.1166), puesto que en las otras ocasiones lo elimina. Merece destacarse el dibujo del marinero con acordeón -agosto de 1932-, que por su temática y empleo de la línea curva (Cat.1165), guarda gran relación con el

¹⁰⁷⁰ MAENZ, P.: *Art Déco: 1920-1940*. Col. Comunicación Visual. Ed. G.G. p. 36-37

¹⁰⁷¹ Surge en Villafranca del Penedés en 1929 en torno a Juan Ramón Massoliver.

¹⁰⁷² Revista dirigida por Ernesto Giménez Caballero, se publicó en Madrid entre 1927 y 1932.

¹⁰⁷³ Creada en 1923 y dirigida hasta 1928 por Eduardo de Ontañón.

¹⁰⁷⁴ Fundada por Francisco Pino en 1931.

¹⁰⁷⁵ Fundada en 1926 y dirigida por Eduardo Lloset y Marañón.

¹⁰⁷⁶ Fundada y dirigida en 1923 por José Ortega y Gasset.

dibujo de otro marinero que ilustraba la portada de la revista *Parábola* de marzo de 1928 (Cat.1127).

De gran belleza en el tratamiento de la línea es la portada de *Mediodía*, representa a una mujer (Cat. 1125) adormecida mientras lee; se relaciona por el tratamiento con otras ilustraciones de Ramón Gaya. Muy interesante es el retrato de perfil de su amigo Luis Buñuel (Cat. 1131), publicado en *Hélix* en 1929. El retrato de su amigo Samuel Ros que publica en *La Gaceta Literaria* es el que aparece en el libro de Ros. Quizás su trabajo más moderno y surrealista sea el inquietante dibujo (Cat. 1163) publicado en la revista *Ddooss*. Vemos, por lo tanto, que Santiago Ontañón es uno más de los artistas plásticos que confluyeron en los círculos concéntricos del grupo poético de la llamada Generación del 27, al ser uno de los ilustradores que colaboran en las revistas de creación promovidas por el grupo poético¹⁰⁷⁷.

Para finalizar este apartado incluiremos aquí su trabajo durante la guerra para algunas publicaciones republicanas, que debido a no ser demasiado numeroso no lo incluimos aparte. Nos estamos refiriendo a su colaboración en *El mono azul*, cuyo primer número vio la luz el 27 de agosto de 1936 bajo la dirección de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Apenas un mes después del primer número encontramos su ilustración **El fascismo subió al cielo** (Cat. 1171, obra cargada de fuerte expresionismo, hecho que no es habitual en Ontañón. Será ese marcado expresionismo, que prima en la cara del beato que asciende al cielo, el que le relacione con alguna de Soutine.

Ahora sus ilustraciones, claramente propagandísticas, optan por el expresionismo. Este es el caso de la portada para el ABC, titulada **Así hará Madrid con el Fascismo** (Cat. 1171), aparecida en 11 de noviembre de 1936. En julio de 1936 era incautado por los republicanos el diario ABC y el día 25 se publicaba con el lema “Diario de izquierdas¹⁰⁷⁸”, pero sus primeros directores, Augusto Vivero y Virgilio Pascua no ofrecían una imagen seria del periódico, por lo que Unión Republicana nombró nuevo director a Elfidio Alonso, quien planteó un sustancial cambio. Las portadas con el nuevo director son diferentes en su iconografía, adoptan un aire propagandístico. Estas portadas, auténticos carteles políticos presentan dibujos a color en toda la página con un impactante título. Elfidio Alonso escogió para sus portadas dominicales a artistas como Renau, Bardasano o el propio Ontañón. Es en esta línea en la que se

¹⁰⁷⁷ Eugenio Varmona reflexiona sobre la íntima relación existente entre poetas y artistas plásticos del 27. Vid.: CARMONA, E.: Las poéticas del arte nuevo y los círculos concéntricos de la Generación del 27, pp. 926-931 y en *La pintura del 27*, Galería Guillermo de Osma, 2005, pp. 9-20.

¹⁰⁷⁸ En 1926 ABC, diario creado por Torcuato Luca de Tena, había introducido el color en sus portadas, mediante la técnica del huecograbado. En la década de los treinta sus portadas se llenan de rostros de hermosas mujeres y de ilustraciones de gusto déco.

inscribe la portada del día once de noviembre, en la que Ontañón representa un puño alzado que estruja al fascismo, representado por medio de un diablo con botas con espuelas, tras el puño una geométrica muralla¹⁰⁷⁹.

ILUSTRACIONES PARA LIBROS

En diferentes ocasiones se encargó Santiago Ontañón de ilustrar libros, siendo, con frecuencia, los autores de los mismos amigos del pintor.

Las mujeres del Quijote (1927)

Un total de once dibujos ilustran *Las mujeres del Quijote* de Concha Espina, que había sido publicado en la década anterior con ilustraciones de César Jenaro Abín. Las ilustraciones de ambos artistas son muy diferentes; las de Ontañón son de un gusto mucho más moderno. Asimismo existe otra notoria diferencia en cuanto al encuadre de las figuras, las de Abín son tomas lejanas, con las figuras de las mujeres situadas generalmente en los espacios en los que se desenvuelven; sin embargo las de Ontañón son mucho más cercanas. Casi todas sus mujeres son representaciones de busto, llegando en alguna ocasión a ser un dibujo en el que no se muestra el rostro completo, como si fueran fotogramas cinematográficos de primeros planos y planos detalle.

Los dibujos se realizan a través de una línea curva y sensual que contornea y delimita perfectamente la figura femenina. A pesar de que intuimos la clara formación del pintor en el gusto déco, el hecho de mostrar mujeres clásicas le dificulta dejarse llevar por la línea moderna de dibujo que ha caracterizado sus ilustraciones anteriores. No obstante en la figura de la mujer de la que solo apreciamos su rostro (Cat. 1147) hallamos la más moderna de todas las ilustraciones, una figura de gran languidez en la que elimina toda anécdota descriptiva para realizar un trabajo de gran síntesis expresiva.

Norte (1928)

Un total de diez dibujos ilustran el libro de versos, *Norte*, del asturiano Luis Amado Blanco, que vio la luz en 1928 en la Imprenta Clásica española de Madrid, obra que posee un carácter cercano al Ultraísmo y a la Generación del 27.

Destaca el retrato del escritor, cuya originalidad radica en que representa medio rostro, a pesar de que opta por una toma casi

¹⁰⁷⁹ Vid: PÉREZ CUADRADO, Pedro (2008): "La evolución del código cromático de las portadas de ABC, 1936-1939", en *Revista Latina de Comunicación Social*, 63, pp. 174 a 188.

frontal. Esta peculiaridad volverá a repetirla en uno de los retratos-caricaturas que realizó para el Café Miraflores durante su exilio en Santiago de Chile. Los nueve dibujos restantes ilustran los diferentes conjuntos de versos: *Inquietud*, *Paisajes espirituales*, *Poemas de Navidad*, *Ventana Sentimental*, una de las ilustraciones más interesantes del libro. Representa el interior de una habitación con un moderno bodegón en una toma y perspectiva vanguardistas, que acerca el dibujo a otras naturalezas muertas realizadas hacia esa época por Benjamín Palencia. Los otros dibujos ilustran *Poemas de las cuatro estaciones*, *Varia*, que presenta una moderna y expresionista visión de un hombre en medio de una calle de agresivas aristas, obra también cercana a los Artistas Ibéricos. Por último, tres bellos dibujos ilustran *El poema de la novia*. De ellos posiblemente el más hermoso sea el de *En la presencia*: una joven asomada a un balcón con sus brazos cruzados sobre el pecho. A pesar de la tendencia vertical que acompaña este dibujo, utiliza Ontañón una línea curva de gran finura, que recuerda a algunos dibujos femeninos de Benjamín Palencia, o incluso de Vázquez Díaz.

Mío Cid Campeador (1929)

Es sin duda su mejor trabajo como ilustrador de libros. Su amistad con el poeta chileno, Vicente Huidobro, al que había conocido en París auspicia esta interesante y moderna colaboración. El libro se compone de más de treinta ilustraciones, de las que destacan las realizadas a página completa y especialmente las seis de color.

Todo el libro posee un aire de gran modernidad y evidencia un pintor conocedor de las últimas tendencias plásticas. La caligrafía dibujística posee un trazo seguro, donde se combinan las líneas rectas y curvas con auténtica maestría. De entre los dibujos de menor tamaño, destacaremos el dibujo de Babieca que aparece de perfil, apoyada sobre sus patas traseras. Se realiza a partir de líneas curvas, destaca el tratamiento en la crin y cola del caballo. El tema del caballo blanco es uno de los favoritos de Ontañón, pues con cierta frecuencia lo repite, sobre todo en sus ilustraciones de *Luna*. No será este tema únicamente del gusto de Ontañón, sino que el caballo es uno de los animales preferidos por los jóvenes vanguardistas del momento, entre los que podríamos mencionar a Ponce de León, José Frau, Arteta, etc.; estos habían utilizado el tema del caballo y el burro, con un claro gusto surrealista. Merecen también destacarse las ilustraciones de soldados, tanto en la que aparecen un grupo de soldados con sus lanzas verticales enmarcados entre dos árboles, como aquellas en las que los soldados se encuentra a caballo, contrastando entonces el ritmo curvo de los animales con la rigidez de las lanzas. Existen otras con soldados luchando con espadas en las que Ontañón consigue la sensación de movimiento y desorden a través de composiciones con cierto barroquismo y utilización de

líneas compositivas oblicuas, a pesar de que en todos los dibujos las líneas de los personajes se simplifican al máximo, optando por una caligrafía sintética. El recuerdo de sus dibujos déco realizados en Francia queda mucho más patente en las ilustraciones en las que aparece Jimena, la esposa del Cid. Atisbos de comicidad y reminiscencias cinematográficas nos atrevemos a comentar en el dibujo que muestra cómo un soldado castellano siega la cabeza de un moro con su espada. Y recuerdos de las visiones simultáneas del cubismo encontramos en el dibujo de Vivar del Cid, que presenta un interesante juego de planos cromáticos. En la ilustración con veleros, contrasta el clasicismo de estos con la modernidad del mar, representado por medio de unas líneas onduladas gruesas y paralelas.

Los colores son planos y contrastados en todas las ilustraciones, utilizando en todas el color amarillo, rojo, blanco, verde y azul. En las que muestra al Cid a caballo representa la hierba a través de planos curvos que se van superponiendo. Las llamas que salen de modo escandaloso del castillo traen a nuestra imaginación recursos escenográficos. Por último para finalizar quisiéramos comentar la ilustración de los dos judíos delante del campamento (Cat. 1130). Está plagada de modernidad y a su vez de referencias al pasado. Si bien resulta moderna a primera vista, por el fuerte contraste cromático de las marcadas sombras del primer término, así como por las tiendas de campaña, tan sobrias y simplificadas, que remiten a esas otras tiendas pintadas por Ponce de León en el óleo **Puestos**, también de 1929, presentado al Primer Salón de Artistas Independientes, y que remite al tema de la Verbena, recogido por Gabriel García Maroto, temática del gusto de la Generación del 27. Pero por otro lado en una segunda visión apreciamos una importante referencia a Piero de la Francesca, es entonces cuando las tiendas se nos antojan parecidas a las de **El sueño de Constantino**, y también entonces las ilustraciones de guerra pueden compararse con las de la **Batalla de Cosroes**, por la confusión de armas y estandartes, si bien la horizontalidad que preside la obra de Piero della Francesca, se transforma en verticalidad en Ontañón. Más cercana a la obra de Piero della Francesca está la ilustración a color de la batalla del Cid contra los moros. Como en la obra del italiano, lanzas y espadas se confunden y entremezclan con los estandartes de los guerreros. En primer término el cuerpo cercenado de un árabe recuerda al cuerpo mutilado de Goliath pintado por Caravaggio, en el que también unos fuertes surtidores de sangre salen del cuello. A su lado la chumbera manifiesta la modernidad de la obra, este cactus se relaciona claramente con otras plantas de características similares pintadas con frecuencia por los artistas del período de entreguerras,.

Marcha atrás (1931)

Es uno de los primeros libros de relatos publicados por el narrador y periodista valenciano Samuel Ros que acabó militando en

las filas de la Falange junto a su amigo Ponce de León, encargado de realizar la portada de este libro, en el que encontramos también el retrato de busto hecho por Ontañón y que se había publicado un año antes en la revista *La Gaceta Literaria*. El retrato (Cat. 1157) de innegable parecido y buena caligrafía dibujística representa al escritor en una pronunciada postura de tres cuartos, de tal modo que podemos hablar casi de un retrato de perfil. Consigue el parecido mediante el trazo de una sencilla línea que marca el contorno. No existen sombras a excepción del ojo que permanece en penumbra.

Vida, pensamiento y aventura de Miguel de Unamuno (1931)

Ilustró Ontañón la primera edición de esta obra de César González Ruano, publicada en 1931 por la Editorial Aguilar de Madrid, puesto que en sucesivas reediciones ya no aparecen los dibujos de Santiago Ontañón.

En esta ocasión, los dibujos acompañan y complementan perfectamente el relato literario. Así al comienzo encontramos sendos retratos del escritor noventayochista con barba blanca (Cat. 1158, 1159), tal y como era su fisonomía en la época de la publicación del libro. El segundo de estos retratos le muestra conversando con el autor del texto; González Ruano (Cat. 1159) aparece en primer término de perfil, para dejar paso a un retrato de tres cuartos de Unamuno, con sus características gafas redondas y su barba. El tercer dibujo ilustra las andanzas de un joven Unamuno de veintisiete años en Madrid junto al joven Ángel Ganivet (Cat. 1160); ambos aparecen en el interior de la horchatería de la Carretera de San Jerónimo que los dos jóvenes escritores frecuentaban. En este dibujo opta Ontañón por recrear el espacio mediante la utilización de elementos secundarios y accesorios, como la silla del primer término en la que reposan los sombreros de los protagonistas o la lámpara del techo, así como el nombre del establecimiento que aparece en el ventanal.

El siguiente dibujo muestra a Unamuno pensativo (Cat. 1161), con las manos cruzadas a sus espaldas paseando por la orilla del mar en su exilio isleño, de donde fue trasladado a París. El siguiente (Cat. 1162) muestra a Unamuno charlando con sus contertulios en *La Rotonde* de Montparnasse. En primer término, alejado levemente de la mesa, distinguimos la cabeza de Santiago Ontañón¹⁰⁸⁰, quien se autorretrata en ese mismo ambiente, ya que, como bien cuenta en sus memorias, conoció en este local parisino al escritor vasco “Yo no solía dirigirle la palabra a Unamuno. Simplemente me sentaba a la mesa y escuchaba. Un día le hice una caricatura y se la enseñé; le

¹⁰⁸⁰ No deja de ser curioso este hecho, sobre todo si tenemos en cuenta que Unamuno estuvo en París tan solo unos meses de 1924, ya que enseguida se trasladó a Hendaya para estar más cerca de España, donde permaneció hasta 1930, fecha en la que volvió a su país y fue aclamado por la muchedumbre que lo esperaba en la estación, aunque acabó produciendo algún problema con los agentes de la seguridad ciudadana.

gustó mucho y algunos días le acompañé andando, hasta su casa”¹⁰⁸¹. Posiblemente encontremos en este autorretrato la forma pretérita de esos otros autorretratos que de modo camuflado aparecen en algunas portadas de la revista *Luna*; por el lugar que ocupa en la composición también existen lejanas resonancias de su autorretrato entre el equipo de redactores de la revista *Luna*, publicado en su último número y en el que también los protagonistas están sentados alrededor de una.

El último de los dibujos muestra la dura represión de que fue objeto la muchedumbre que se agolpaba en la estación de Madrid esperando la llegada de Unamuno del exilio francés. Esta ilustración es muy diferente de las anteriores, posee un mayor grado de expresionismo en las caras de los protagonistas y busca la sensación de inestabilidad y movimiento por medio de las líneas oblicuas de las baldosas del suelo y de los sables de los guardias.

Doce cuentos (1936)

Ontañón ilustró el libro de Lula de Lara, *Doce cuentos. Un retrato y una explicación*. En esta ocasión el trabajo del pintor se limita a realizar el encabezamiento de cada relato. Resulta especialmente interesante el titulado *Amor* (Cat. 1175), por la limpieza de líneas con que Ontañón traza el busto de esta mujer que se asoma a una ventana, insinuada con unos simples trazos gruesos en negro.

Elegía a la muerte de Federico García Lorca (1938)

Cuando se cumplía el segundo aniversario de la muerte de Federico García Lorca, el poeta Antonio Aparicio publica una elegía a su muerte, ilustrada con un sencillo dibujo de Ontañón que representa al poeta gaditano tocando la guitarra (Cat. 1180). A su derecha aparece un jarrón con flores, que remite a los dibujos realizados por Lorca. En una cartela que se retuerce como si se tratara de una cinta movida por el poeta aparece la inscripción-dedicatoria: “Federico García Lorca vilmente asesinado en Granada”. Es por lo tanto un dibujo creado en el recuerdo, si bien Ontañón ya había realizado algún otro dibujo del amigo mientras vivía, como el que aparece en el programa de mano de la conferencia *Arquitectura del cante jondo*, dada por Lorca en el Teatro Imperial de Sevilla en marzo de 1932. La obra es de una gran sencillez y sobriedad, presidida por la línea curva.

¹⁰⁸¹ ONTAÑÓN y MOREIRO: Op. Cit. p. 36

ÓLEOS, GOUACHES Y DIBUJOS

Nos adentramos en un pequeño apartado, atendiendo al número de obras conservadas de este artista, en el que encontramos obras de indudable interés.

Destaca por su modernidad **Naturaleza Muerta (Adán y Eva)** (Cat. 1327)¹⁰⁸², obra que podemos situar cronológicamente en París o a su inmediata llegada a España en 1927. Es una interesante naturaleza muerta que remite a obras de Viñes, Bores o Cossío, con los que a finales de la década de los veinte convive y trabaja en París. Obra de gran síntesis compositiva que muestra en sus trazos la clara influencia del cubismo. El colorido, alegre y contrastado a base de colores planos le remite también a trabajos de Palencia, e incluso de Bracque.

En relación con esta obra, especialmente por el colorido plano y contrastado situamos **Anfistora** (Cat. 1328). En este pequeño gouache aparece una mujer con un clásico vestido azul que, sentada sobre un banco de piedra, parece leer un pergamino rojo que sostiene en rebuscada postura. Tras ella las paredes de una casa en la que se abren dos ventanas en su parte más alta, a través de una de ellas observamos el perfil de un rostro blanco sin ojo, en la ventana de la izquierda se alza “la palma abierta de una mano lorquiana”¹⁰⁸³. Al fondo en pronunciada perspectiva hay algunos edificios más que recuerdan escenografías de Ontañón y se relacionan con obras metafísicas italianas. Por todo ello y por el extraño aire que rodea toda la escena podemos decir que nos encontramos ante una obra de marcado gusto surrealista, muy propio del momento y del ambiente en el que Ontañón se desenvolvía.

En cuanto al título, Anfistora, hace alusión a la creación de una mujer literaria, inventada por su amigo Federico García Lorca, que tomó forma plástica gracias a los pinceles de Ontañón.

Posiblemente de esta época sea el boceto para una alfombra. Representa a un angelote en el centro de un rectángulo con una cinta entre sus manos, que a su vez se enmarca en una cartela exterior.

Se conservan de este momento, es decir de la década de los treinta, dos interesantes retratos. Su **Autorretrato** (Cat. 1173), obra realizada a partir de una fotografía. Aparece el busto del escenógrafo en una postura de tres cuartos, con la mirada fija en un punto a la derecha del espectador. Opta por una fuerte luz sobre la cara, lo que conlleva la existencia de pronunciadas sombras que se resuelven por medio de planos cromáticos, en algunos casos muy pronunciados. El

¹⁰⁸² Esta obra, propiedad del Museo de Bellas Artes de Santander, sirvió de portada para el Catálogo de la exposición *La pintura de Cantabria en la Modernidad (1919-1957)*, celebrado en Santander en enero-marzo de 1999.

¹⁰⁸³ CARRETERO REBES, S.: *La pintura de Cantabria en la modernidad (1919-1957)*, p. 59

autorretrato está hecho a partir de una fotografía personal que se publicó en *El Mono Azul*.

La familia del artista conserva el **retrato de una mujer desconocida** (Cat. 1329), cuyo parecido físico es extraordinario con Margarita Manso, de quien estimamos que es el retrato. No olvidemos que Margarita Manso fue amiga de Ontañón y de Lorca, incipiente pintora que acabaría casándose con el también pintor y amigo, Alfonso Ponce de León. Ontañón la describe como una “mujer muy bonita y muy como las de ahora, lo que en aquella época la hacía doblemente interesante¹⁰⁸⁴”. El retrato, de busto, posee una gran sobriedad. La mujer, de frente al espectador, mira con gran seriedad en su gesto. En la parte izquierda del fondo se insinúa ligeramente el paisaje que el cuerpo de la mujer oculta. Al igual que el autorretrato, opta Ontañón por contrastes lumínicos que generan pronunciados planos.

Para terminar mencionaremos cuatro dibujos, tres de ellos creados como carteles para sendas obras teatrales. El primero es el cartel para la representación de **La zapatera prodigiosa y Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín** (Cat. 1181), que realizó bajo la dirección de María Teresa León en el Teatro Español. El otro dibujo, realizado a tinta hace referencia a la obra de su amigo Rafael Alberti, **Radio Sevilla**, representada en numerosas ocasiones en el frente dentro del Teatro de Urgencia, capitaneado por María Teresa León. Interesante también resulta el dibujo de un marinero tocando el acordeón, que ilustra el cartel anunciador de **La tragedia optimista** (Cat. 1178), obra representada por el Teatro de Arte y Propaganda. La temática del marinero fue muy representada a partir de 1925 por otros artistas, como Salvador Dalí, Ricardo Bernardo, Alberti o el propio Federico García Lorca.

ESCENOGRAFÍAS

A pesar de los innumerables trabajos realizados por Ontañón en este campo, que sin duda durante toda su vida fue su principal dedicación, no conservamos prácticamente nada, salvo un dibujo de *Numancia* de 1937 y unas fotografías de la representación de *La tragedia optimista*. No obstante gracias a la prensa podemos reconstruir las que describimos a continuación.

La cueva de Salamanca (1932)

Fue el primero de los entremeses de Cervantes que montó la Barraca, se estrenó en Burgo de Osma (Soria) el 10 de julio de 1932. Los decorados de Santiago Ontañón eran, como el propio Federico

¹⁰⁸⁴ MOREIRO, J.M. y ONTAÑÓN, S.: Op. Cit. p. 122

García Lorca reconocía, sencillos, debido a la dificultad que entrañaba el hecho de tener que transportarles. Se ocupó también Ontañón del vestuario

La tierra de Alvar González (1933)

La tierra de Alvar González, de Antonio Machado, -estrenada en Madrid en 1933- fue una de las obras más populares de La Barraca.

Para la escenografía se sirvió Ontañón de tres biombos. El primero de ellos representaba la arboleda bajo la cual se tumba Alvar González. El segundo imitaba el hogar, la cocina con fuego y las cacerolas. El tercero era un sobrio paisaje de la Laguna Negra, a la que acaban arrojando al protagonista sus hermanos mayores, “entre viejos árboles, pinos cubiertos de blanca lepra. Los tres biombos se ponían a la vez en el escenario y el foco de luz iluminaba a aquel que constituía el entorno de la escena, de acuerdo con lo recitado¹⁰⁸⁵”.

Sáenz de la Calzada comenta que, en homenaje a Machado, la Barraca había mandado imprimir el romance entero, ilustrado con un dibujo de Ontañón, y lo repartía por los pueblos después de cada representación.

Bodas de sangre (1933)

Se estrenaba esta obra de Lorca el ocho de marzo de 1933 en el Teatro Beatriz de Madrid, por la compañía de Josefina Díaz de Artigas y Manuel Collado. El director era Eduardo Marquina y la escenografía era conjunta de Fontanals y Ontañón. Este último recordaba cómo Federico había preferido que hiciera él los decorados, por considerarle más moderno que Fontanals. Sin embargo, Ontañón, con la modestia que le caracterizaba, optó por hacer un trabajo conjunto.

Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín (1933)

En 1929, bajo la dirección de Cipriano Rivas Cherif surgirá la primera intentona de representar la Aleluya Erótica de Federico García Lorca, cuyo estreno se anunció para el 5 de febrero de ese mismo año, si bien se demoró por otros motivos hasta el día 7. En el ensayo general, celebrado a puerta cerrada el 6 de febrero, el jefe de policía, general Marzo, irrumpió en la sala con la orden de clausurar el local y de incautarse los ejemplares de la obra, que se depositarían en la Sección de Pornografía de la Dirección General de Seguridad

¹⁰⁸⁵ SAENZ DE LA CALZADA: *La Barraca teatro universitario*. Edit. Residencia de Estudiantes y Fundación Sierra Pamplé. Madrid 1998.

hasta 1933, cuando Pura de Ucelay consiguió rescatar tres copias¹⁰⁸⁶. El ejecutor de esta recuperación había sido el propio Federico, quien sugirió a Pura Urcelay, que pensaba representar *La zapatera prodigiosa*, que completara el programa con *Amor de don Perlimplín*.

En esta ocasión Ontañón no solo será el escenógrafo, sino que asumió el protagonismo y se convirtió en don Perlimplín, al lado de Pilar Bascarán, como Belisa.

La propia Margarita Ucelay ha descrito el trabajo de Santiago Ontañón como escenógrafo:

“Como decorador alcanzó Ontañón la perfecta adecuación plástica al espíritu que se había deseado para aquella producción. Color y luz en correspondencia estudiada con trajes en equilibrio de armonías, quedaban subrayados melódicamente por las sonatinas de Doménico Scarlatti. Verdes, como pide el texto, eran los telones de la casa de Don Perlimplín, pero en tonos pastel, al igual que el resto de los decorados, como si los colores rabiosos de las aleluyas se hubiesen difuminado con el tiempo. Colocada oblicuamente quedó la cama con gran dosel del cuadro segundo ante el fondo de cinco balcones. Pintados en el telón, todos los muebles del comedor. Solucionado magistralmente como espacio también cerrado, el jardín en un muro de arrayán sobre el que asomaban las copas de naranjos y cipreses y que se abría en dos arcos laterales. Situado entre ellos el banco en que moría el protagonista. Enmarcado en un arco de arrayán, quedaba Don Perlimplín escuchando la serenata; en el otro arco, antes de la última estrofa, tenía lugar la espectacular aparición de Belisa, que desde allí cantaba las líneas finales antes de entrar en escena. Y menciono estos detalles con cierto detenimiento porque la colocación de los personajes explica cómo en este caso los cambios en el texto obedecen a una determinada puesta en escena. No olvidemos, para terminar, que el gran escenario del Teatro Español quedaba achicado con una falsa embocadura pintada de grandes cortinones rojos exageradamente recogidos. Se trataba de conseguir así un espacio escénico reducido, íntimo, apropiado a aquella “versión de cámara”.

Los trajes fueron responsabilidad de Pura Ucelay y correspondían en intención de color y estilo a los decorados¹⁰⁸⁷. La familia de Margarita Xirgu conserva un boceto del figurín de Belisa. Sin duda es un boceto de Ontañón, aunque desconocen la autoría y fue hecho para esta

¹⁰⁸⁶ AGUILERA SASTRE, J. y LIZARRAGA VIZCARRA, I.: *Los tres primeros montajes de Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, de Lorca. Breve historia de tres experimentos teatrales*. pp. 111-112

¹⁰⁸⁷ Introducción de Margarita Ucelay a *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Madrid, Ed. Cátedra, 1990, pp. 165-166, recogido en AGUILERA SASTRE, J. y LIZARRAGA VIZCARRA, I.: *Los tres primeros montajes de Amor de don Perlimplín.....* pp. 121-122

representación. Belisa aparece con un vestido verde que armoniza perfectamente con el escenario descrito por Pura Urcelay.

Las calles de Cádiz (1933)

Ontañón, tal y como reconoce Idoia Murga, fue el encargado de realizar los decorados de *Las calles de Cádiz* de la Argentinita. Se estrenó en el Teatro Español de Madrid en octubre de 1933 tras su presentación en el Teatro Falla de Cádiz. Se presentaba conjuntamente con *El amor brujo* y otras pequeñas piezas como canciones de Lorca o *El sombrero de tres picos* de Falla. La prensa se hace eco del triunfo de este trabajo. “La escenografía contribuye a la feliz realización de este espectáculo de arte español”¹⁰⁸⁸.

Numancia (1937)

Se estrenó en el Teatro de la Zarzuela el 28 de diciembre de 1937¹⁰⁸⁹ y, en palabras de María Teresa León, con unos versos clásicos hacían llorar a un público extraordinario que llegaba de los frentes. “Nunca hubo mayor correspondencia entre una sala y un escenario. Allí los numantinos, aquí los madrileños. Cervantes nos resultó el mejor sostenedor de la causa¹⁰⁹⁰”. Ontañón resolvía la escenografía de esta obra por medio de dos planos, que representaban el campamento romano¹⁰⁹¹ en primer plano y al fondo los resistentes numantinos “La solución propuesta por Ontañón contempla una rampa de mediana altura que permite los dos juegos escénicos planteados en la obra. Por un lado, diferenciar y alejar la posición de los sitiados que, al estar situados a diferente altura, serían contemplados perfectamente por los espectadores y, por otro, el suicidio de los numantinos que se realizaba mediante un salto hacia atrás de los actores desde la rampa¹⁰⁹²”.

Existe una fotografía de un dibujo del propio Ontañón en el que apreciamos la escenografía descrita. Observamos en él en primer término las referencias al mundo romano, a través de la coraza y los restos de columnas, así como el fragmento del templo que se aprecia en el lado izquierdo.

¹⁰⁸⁸ MURGA CASTRO, Idoia: *Escenografías en la danza de la Edad de Plata. 1916-36*. CSIC, 2009, p. 177.

¹⁰⁸⁹ Al estreno asistieron Josep Renau, director general de BBAA, el general Miaja y el coronel Matallana. Se representó hasta el 8 de marzo de 1938.

¹⁰⁹⁰ LEÓN, .M.T.: *Memoria de la melancolía*. Op. Cit. p. 61

¹⁰⁹¹ En la versión de Alberti los romanos se transformaban en franquistas.

¹⁰⁹² GÓMEZ DÍAZ, Luis Miguel: *Santiago Ontañón, escenógrafo y dramaturgo republicano*. En “Primer Acto”, nº 232, enero-febrero 1990, p. 101

Edmundo Barbero, que interpretaba a Morandro recordaba la escenografía de Ontañón:

“Se construyó, para esta representación, un verdadero pueblo, en el escenario del Teatro de la Zarzuela. Se condenó el telón de boca, en su sitio había una muralla ciclópea que, en los momentos de aparecer Numancia, bajaba lentamente hasta el foso y aparecía un pueblo en cuesta con una plaza central, subidas, las calles en alto, armadas sobre complicados practicables, y a lo alto, en la lejanía, un paisaje de la estepa soriana. El espacio que quedaba del proscenio era el campamento romano. Los palcos proscenios se habían inutilizado. Uno de ellos se había desfigurado, simulando ser la tienda de Escipión el Africano. La otra simulaba una prolongación de la de la muralla de la ciudad sitiada”¹⁰⁹³.

En la adaptación del texto cervantino, Alberti había introducido un prólogo en verso en tono jocoso-escatológico con dos personajes: “Bacus” y “Macus”, sacados de las farsas atelanas. Pretendía con estos personajes dar al ejército enemigo aire de desvergüenza e inmoralidad. No olvidemos el hecho de que el texto está escrito en 1937 con un Madrid sitiado, hecho que obligó al poeta a añadir un correferente (Madrid, Franco y las tropas golpistas) al referente de la obra cervantina¹⁰⁹⁴.

La tragedia optimista (1937)

A juicio de Luis Miguel Gómez Díaz son, *Numancia* y esta obra, los dos grandes trabajos escenográficos de Ontañón¹⁰⁹⁵. Según este estudioso del teatro de vanguardia y agitación popular durante la Guerra Civil, *La tragedia optimista* analizaba un episodio protagonizado por los marinos de Kronstadt y el mayor problema era representar un buque. De nuevo se valió de una tarima inclinada, que permitía, por un lado, acercar los marinos al espectador, “por otro, el propio ingenio de Santiago Ontañón imagina una tarima lo suficientemente inclinada sobre la sala como para producir desde la instancia del espacio teatral la conmoción ideológica puesta en juego por el texto¹⁰⁹⁶”. Ontañón queda incluido en esa corriente escenográfica que pretendía la superación del realismo tradicional gracias a planteamientos vanguardistas, así como la comunicación con el público en época de guerra, con la limitación de medios escenográficos por culpa de la contienda. “La crítica del momento denomina a esta corriente realismo moderno, caracterizado por la

¹⁰⁹³ AZNAR SOLER, M.: *María Teresa León y el teatro durante la Guerra Civil*, p. 50

¹⁰⁹⁴ HERMENEGILDO, Alfredo: *El proceso creador de la “Numancia” de Alberti*. Actas del Congreso Internacional sobre la Guerra Civil española. Historia y Literatura. Universidad de Montreal, 1977

¹⁰⁹⁵ *Ibidem*

¹⁰⁹⁶ *Ibidem*

técnica de simplificación escénica y con no pocos ingredientes del sintetismo y propio de las corrientes de vanguardia¹⁰⁹⁷”. Juan Antonio Hormigón considerará también a *La tragedia optimista* una de las poquísimas excepciones que suponen una renovación en el teatro, pues ponía en práctica lo que María Teresa León había asimilado de la obra de Piscator y de las realizaciones del teatro soviético¹⁰⁹⁸.

Para la escenografía optó Ontañón por emular la estructura curva del decorado de V. Ryndine “que visualizaba la curva emocional, plástica y rítmica, evocando el paso de la negación a la afirmación, de la muerte a la vida, del caos a la armonía y de la anarquía a la disciplina¹⁰⁹⁹”.

Se conserva una fotografía en la que aparecen tres actores; gracias a ella conocemos el vestuario, también diseñado por el propio Ontañón. Asimismo existe el dibujo, ya mencionado, que sirvió de cartel anunciador de la obra. En él vemos al marinero Alexis tocando el acordeón, con un moderno tratamiento del tema.

El bulo (1937)

El Bulo se estrenó el 12 de noviembre de 1937 por parte del Teatro de Arte y Propaganda. Representaba en escena Ontañón un espacio “mítico”, la sala de estar de una familia acomodada, presidida por el tótem de la época: la radio. De este modo su obra se convierte en “digno precedente de algunas de las mejores piezas del llamado teatro subterráneo de los años 60 y 70¹¹⁰⁰”. La escenografía de *El Bulo* muestra su acercamiento a la vanguardia por medio de la utilización de recursos sintéticos; el calendario que aparece en esta obra recuerda el procedimiento usado en *Los medios seres* de Gómez de la Serna¹¹⁰¹.

Robert Marrast dirá que en *El Bulo* “Ontañón apuraba al máximo las posibilidades del sainete tradicional, cuyos mecanismos sometidos a la dialéctica que prolonga hasta sus últimas consecuencias las contradicciones internas planteadas, desembocarán inexorablemente en fórmulas sintéticas en línea con los más puros productos del teatro de agitación¹¹⁰²”.

¹⁰⁹⁷ Ibidem

¹⁰⁹⁸ HORMIGÓN, J.A.: *Pulso y tesón*. Prólogo del libro de AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel: Op. Cit. p. 8

¹⁰⁹⁹ GÓMEZ DÍAS, L.M.: *Teatro para una guerra. 1936-39*, p. 74

¹¹⁰⁰ GÓMEZ DÍAS, L.M.: Op. Cit., p. 97

¹¹⁰¹ GÓMEZ DÍAS, L.M.: Op. Cit., p. 101

¹¹⁰² MARRAST, R.: Op. Cit., p. 52

Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín (1938)

Al cumplirse dos años del asesinato de Federico García Lorca, Rafael Alberti pronuncia una conferencia el dos de septiembre de 1938. El acto se completaba con una velada teatral a cargo de Las Guerrillas del Teatro, de la que su plato fuerte era la representación de *Amor de don Perlimplín*. En esta ocasión de nuevo Ontañón era actor y escenógrafo. A su lado, María Teresa León, que se encargó también del diseño de los trajes y de la dirección escénica, era Belisa.

“En la sala de cine se levanta ya un tabladillo improvisado. El telón, como en una revista frívola, o como en un dorado y brillante salón de baile dieciochesco, es de encaje. A ambos lados, unas bellas cortinas listadas de azul ocultaban los entre bastidores, rematados por dos espejos con historiados marcos de talla exuberante y dorada.

La escena está formada por unos ricos cortinajes de raso gris, una galera dorada con guardamalleta de ostentosa pasamanería que finge un balcón y un fondo arbitrario (tachado, pero legible, de una fina tela doblada) que con un marco dorado, un visillo blanco y un enorme lazo rosa representa la ventana de la casa de la frontera; la casa de Belisa, “blanca como el azúcar”, de la desvergonzada y altísima y profunda farsa de Federico García Lorca: “Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín”.

Los actores-tramoyistas -Ontañón, Barbero, Franco, María Teresa y hasta Miñana- están colocando en escena un delicioso velador vestido todo de encajes y puntillas como una tarta de chantilly, con una cinta rosa, ondulante y florecida en lazos apretados y menudos, y una cama disparatada y absurda; la misma que yo inventé, hace ya casi diez años, para el malogrado estreno de la farsa de Lorca en el teatrillo del “Caracol”.¹¹⁰³

Se conserva una interesante fotografía en la que vemos a Ontañón en escena junto a María Teresa León. Gracias a ella, a pesar de no poseer una buena calidad, podemos distinguir el vestuario de los dos protagonistas e intuir muy someramente la escenografía, de la que solo se distingue la mesa vestida con encajes y puntillas.

El saboteador (1938)

Se estrenó el 14 de marzo de 1938 junto a *El talego niño* de Quiñones de Benavente, *El agricultor de Chicago*, versión escénica de un cuento de Mark Twain. Estas obras iban unidas por el *Dialoguillo de la tradición y el soldado*. Finalizaron las

¹¹⁰³ Del Diario inédito Felipe Lunch, de 1 de septiembre de 1938; citado en AGUILERA SATRE, J, y LIZARRAGA VIZCARRA, I.: op. Cit. p. 125

representaciones el 20 de abril de 1938. La pieza de Ontañón es una “pieza de agit-prop de carácter didáctico que sigue el modelo denominado “Juicio dramático”¹¹⁰⁴”.

4.7.2. LUNA Y EL EXILIO HISPANOAMERICANO (1940-1955)

LA REVISTA LUNA

Es el más importante de los trabajos de Ontañón como ilustrador, puesto que los treinta únicos números de la revista, realizada en la Embajada de Chile en Madrid, fueron ilustrados única y exclusivamente por Ontañón. Son más de un centenar entre gouaches y dibujos. Debido a su importante número para un mejor comentario y estudio de los mismos los agruparemos en apartados diferentes, que permiten su clasificación de un modo más sencillo.

Ilustraciones de *Cuaderno de poesía*

Son trabajos menores entre las ilustraciones de *Luna*. *Cuaderno de Poesía* era uno de los apartados fijos de la revista. En cada número los redactores escogían una selección de poemas y el escenógrafo realizaba una portada alusiva. En casi todos ellos encontramos relación con otros trabajos de Ontañón; por ejemplo el dibujo de *Cinco Romances* (Cat. 1224) muestra referencias de dibujos de *Mío Cid Campeador* de Vicente Huidobro. Destacaremos entre estas ilustraciones la de *Cuaderno de poesía de guerra* (Cat. 1222) en la que intuimos a su amiga María Teresa León en la mujer que sostiene la orla con la bandera republicana entre las barricadas; tanto en este motivo como en *Canto épico a las glorias de Chile* (Cat. 1235) podemos hablar de una mayor preocupación por el tratamiento del color y por la búsqueda de sensación de movimiento.

Dentro de este mismo apartado deberíamos incluir también otro tipo de trabajos que consideramos menores y que ilustran poesías como *A la luna* (Cat. 1221) en el que encontramos otro de los temas recurrentes en la iconografía de Ontañón y en general de lo que podemos considerar genéricamente Generación del 27: el caballo blanco, que en esta ocasión galopa bajo una enorme luna llena. De gran derroche cromático resulta la ilustración de *Secuestro de la mujer de Antonio* (Cat. 1206), en el que el luminoso ambiente caribeño está plasmado con gran realismo.

¹¹⁰⁴ GÓMEZ DÍAZ, L.M. *Teatro para una guerra 1936-39*. p. 132

Ilustraciones a plumilla

Incluimos aquí un total de ocho ilustraciones en las que Ontañón trabaja exclusivamente con la pluma, si bien en tres ocasiones (Cat. 1189, 1269, 1280) compagina el dibujo a pluma con un leve colorido por medio de acuarela o gouache. En la mayoría de los casos el trabajo de Ontañón se limita a ilustrar el texto, por medio de un trazo seguro y limpio, sin utilizar sombras de ningún tipo.

Merecen ser destacadas la de la mujer de perfil de marcado carácter clásico (Cat. 1269) en la que la línea curva del dibujo consigue transmitir una fuerte carga de sensualidad. En este caso recurre Ontañón a trabajar mediante gouache marrón una pronunciada sombra tras la mujer, lo que la permite independizarse del fondo blanco del papel.

Tenemos también tres dibujos: el de su amigo **Rafael Alberti** (Cat. 1279) que ilustra un fragmento de una conferencia del poeta Antonio Aparicio, el de **Germán Vergara** (Cat. 1281) y el del **grupo de los ocho redactores de la revista *Luna*** (Cat. 1274) que aparece a modo de colofón en el último número de la revista. Esta obra merece un comentario a parte, no expresamente por su valor artístico, sino por el carácter de documento histórico que posee.

Los ocho redactores se sitúan alrededor de la mesa en la que todas las noches llevaban a término la redacción de la revista; tras ellos hay una estantería en la que apreciamos diferentes objetos y sobre la mesa un ejemplar de *Luna*, en concreto el número 18, cuya portada muestra un árbol, símbolo de la Segunda República, que ha sido abatido por un rayo; sobre el tronco aparece anotada la fecha de 28 de marzo de 1939, fecha en la que las tropas franquistas entraron en Madrid y supuso el final de la Guerra Civil y el consiguiente asilo político de Ontañón y sus amigos en la Embajada de Chile. Los representados son de izquierda a derecha: Aurelio Romeo, José Campos, Antonio de Lezama, Pablo de la Fuente, en el centro de perfil, Julio Romeo, detrás del que están Antonio Aparicio y Edmundo Barbero, y sentado de espaldas, a la derecha, se encuentra el propio Ontañón. Las masas de los personajes se equilibran de modo clásico a ambos lados de la mesa, reservando el centro de la escena para la figura de Pablo de la Fuente, que ejercía la función de director de la revista. El hecho de situarle de perfil facilita que nos fijemos en el ejemplar de la revista dejado sobre la mesa, para que a modo de jeroglífico explique la constitución de Noctambulandia, los redactores de la revista *Luna*.

Ilustraciones en color

Son ilustraciones, por lo general, de mayor importancia que las anteriores. Numéricamente también poseen gran importancia, por cuanto constituyen casi medio centenar de ilustraciones. Aunque, por lo general el tema surge por la temática del artículo, en algunas

ilustraciones opta por calles que parecen ser bocetos de sus propias escenografías (Cat. 1233) mediante la utilización del gouache por medio de colores planos, que ocupan grandes superficies; en otras matiza más los colores a través de sombras y luces y escoge una estética déco (Cat. 1234), que recuerda a algunas de sus anteriores ilustraciones para *La Esfera*, pero generalmente prefiere la monocromía a base de tierras y ocre, que en otras ocasiones utiliza para ilustraciones en las que la historia es narrada a través del protagonista de la misma y una serie mínima de elementos (Cat. 1270, 1256). Pero también se atreve con ilustraciones en las que la violencia de los elementos de la naturaleza trae a la memoria paisajes románticos (Cat. 1275).

El grueso numérico de este tipo de ilustraciones tiene, como es costumbre en el pintor, como protagonista a la mujer; en algún caso aparece desnuda, cargada de erotismo (Cat. 1226, 1204), aunque en la mayoría de los casos opta por tomas cercanas de busto o medio cuerpo (Cat. 1227), que a veces recuerdan a alguna de sus *Mujeres del Quijote* (Cat. 1223); de modo excepcional opta por algún primerísimo plano, como ya había hecho en alguna de sus ilustraciones de *La Esfera* (Cat. 1241), o por mujeres de aire clásico (Cat. 1230, 1229). De todo este grupo de ilustraciones la que consideramos más plástica, como si de un boceto de obra al óleo se tratara es el dibujo de una mujer vestida de negro que se apoya en la ventana de una habitación, de la que solo se atisba una arista y parte del suelo (Cat. 1266); es una obra de gran modernidad, en consonancia con lo que otros pintores de la Generación del 27 realizan en la década de los treinta.

También existen referencias a la Guerra Civil española como en la ilustración *Dolor del año de 1939* (Cat. 1198), o a su Santander natal (Cat. 1258, 1216, 1218). Asimismo homenajea a Goya (Cat. 1183, 1211) y al Madrid castizo (Cat. 1194), mientras que en otras ocasiones se torna más oscuro, más surrealista y por lo tanto más cercano a la estética de algunos artistas del momento (Cat 1203), eligiendo el tema del caballo blanco, del que tanto gustan modernos artistas novoobjetivos y de la Generación del 27 (Cat. 1214), que a su vez se funde en la misma obra con el arlequín y el autorretrato del pintor (Cat. 1190)

Portadas de *Luna*

Son, junto con el grupo anterior los mejores trabajos de Ontañón para la revista; no en vano es el trabajo más importante de cada número y por ende el más cuidado. Técnicamente se caracterizan todas por la riqueza cromática con la que se aplica el gouache, que dependiendo de las ocasiones es matizado en mayor o menor grado a través de sombras, siendo en alguna ocasión aplicado en grandes superficies planas (Cat. 1236, 1195).

Si comentamos las portadas desde el punto de vista temático diremos que el recuerdo a Federico persiste en toda la revista como una especie de hilo conductor, desde el momento en que Anfistora, el personaje literario lorquiano es la protagonista de tres números de la revista, siendo dos de ellos el primero y el último número. En estos tres ejemplares (Cat. 1182, 1188, 1272) Ontañón no deja resquicio a la duda, desde el momento en el que el nombre de la mujer aparece anotado en la cartela que la acompaña; en los tres casos encontramos sensuales desnudos inmersos en una paisaje de gran riqueza cromática; en el número treinta, **Anfistora en su lecho de rosas despertando de un sueño de treinta lunas**, el escenógrafo se autorretrata en el reflejo del espejo, abandonado junto a la joven, el mismo espejo en el que ella se contempla en la ilustración anterior (Cat. 1182).

En seis portadas elige el tema femenino (Cat. 1192, 1202, 1199, 1208, 1240, 1251), a través de bellos rostros de mujer o de jóvenes que se asoman a ventanas o se sientan en sus alféizares.

Existen también particulares homenajes, como el que los redactores de *Luna* dedican a Chile (Cat. 1232), representando Ontañón en este número de la revista la efigie del presidente del país que les mantiene asilados y exiliados en su Embajada. Existe también un retrato de Lord Byron, tal y como figura en la cartela.

El grueso de las portadas recuerdan a escenografías teatrales, cuatro de ellas tienen como protagonista a un viejo mirón barbudo, que parece sacado de la *Verbena de la Paloma* (Cat. 1217, 1220, 1222, 1225); ese ambiente de verbena madrileña le encontramos en alguna otra portada (Cat. 1213, 1261); en otras portadas recrea ambientes andaluces (Cat. 1254, 1257, 1205, 1265).

Resultan de gran interés iconográfico cuatro portadas de marcado carácter simbólico (Cat. 1247, 1228, 1215, 1197) y claras referencias a la Guerra Civil. Sí resulta fácil interpretar la portada nº 18 de *Luna* (Cat. 1228) y descubrir en el árbol destrozado el final de la Segunda República, hecho que se constata desde el momento en que sobre el tronco anota la entrada de las tropas franquistas en Madrid -28 de marzo de 1939-. Es mucho más difícil captar el significado de las dos portadas surrealistas en las que volvemos a encontrar el caballo blanco. En la primera de ellas se sitúa en el centro de una metafísica plaza que recuerda a Da Chirico (Cat. 1197), mientras que en la segunda (Cat. 1215) parece volar por un paisaje onírico presidido por la luna llena, en un cielo en el que se entrevé el autorretrato del pintor, con los ojos cerrados, como dormido.

Estas dos portadas, junto a las de Anfistora, son las más interesantes de las realizadas por el pintor para la revista *Luna*.

RETRATOS

Incluimos en este apartado principalmente su trabajo como caricaturista, la serie de retratos realizados para la decoración del Café Miraflores de Santiago de Chile. Técnicamente son gouaches sobre papel. En junio de 2001 el Centro Cultural de España en Santiago de Chile organizó una exposición dedicada al dibujante Antonio Romera¹¹⁰⁵; en ella se expusieron diez caricaturas de Ontañón, propiedad del Centro Cultural y otros dos dibujos de espaldas. Los personajes representados son: el dibujante Antonio Romera, al que plasma de perfil con un pajarito posado sobre su calva y los pinceles asidos con la mano; Vanka, propietario de los cosméticos del mismo nombre; Joaquín Fernández con camisa de ajedrez y la reina en la mano, como anécdota de la pipa del jugador sale un reguero de humo que compone la palabra “Mate”, con lo que alude a que Joaquín Fernández era el verdadero campeón de ajedrez en el Café Miraflores; el filósofo Godofredo Iommi es representado con una figura vestida de rojo sobre su cabeza, que se apoya en una barandilla que sale de su cabeza; el arquitecto Germán Rodríguez Arias, de perfil fumando en pipa; la periodista Lenka Franulic también de perfil; la pintora Inés Puyó, de cuyo rostro solamente dibuja Ontañón un ojo, eliminando el resto de rasgos; el arquitecto Fernando Echevarría, cuya abombada frente es plasmada mediante una segura línea curva, el cineasta Patricio Kaulen representado como un pato en el agua y Raúl Yunis con los ojos cerrados y el pelo levantado.

Todas estas obras se caracterizan por su sintética representación y por la introspección psicológica. No en vano todos los representados eran amigos del propio pintor. Asimismo podemos hablar del cariño que parece presentirse en la mano de Ontañón por el sentido humorístico que acompaña a cada retrato.

Merece la pena citar otras dos obras de esta misma colección, si bien tienen características diferentes: las caricaturas de **Mina Yáñez** (Cat.1345) y de **Joaquín Berasaluce** (Cat. 1344), propietario del Café Miraflores. En ambas sitúa de espaldas al espectador a los retratados y el trabajo se ejecuta a través de una rápida línea, sin sombra alguna que indique anécdota o volumen.

De su estancia en Hispanoamérica, donde realizó las únicas exposiciones de pintura que hizo en su vida, apenas conservamos muestras. Tan solo tres obras han llegado a nosotros: el retrato a lápiz de su amigo **Arturo Lorenzo** (Cat. 1318) que se asemeja a los que años atrás hiciera de Federico García Lorca, Alberti o María Teresa León; retrato de trazo seguro con el que consigue un buen parecido

¹¹⁰⁵ LÓPEZ SOBRADO, Esther: Santiago *Ontañón*. En el Catálogo “Romera y su tiempo”. Centro Cultural de España. Santiago de Chile, 2001

físico. Fue utilizado por su propietario para el catálogo de su exposición en Santiago de Chile en 1949.

También conservamos dos retratos de su esposa **Nana Bell**; uno de ellos de busto con un clavel en la mano (Cat. 1333), parece sacado de la más clásica tradición del renacimiento italiano. Obra a la antigua usanza conseguida con una pincelada muy prieta, que le acerca por su tratamiento a las obras de la nueva objetividad, conocida muy de cerca por Ontañón en los años treinta. El otro retrato de Nana (Cat. 1348), de gran tamaño, representa a su esposa sentada en la playa, con indumentaria clásica, como si de una diosa griega se tratara, con el pelo ondulado por el aire. Guarda lejanas referencias con otras obras hechas por Ontañón para *Luna*.

ESCENOGRAFÍAS

Alto Alegre (1943)

Apenas conocemos datos de la escenografía de esta obra del dramaturgo Justino Zavala Muñiz, salvo que Ontañón plasmó unos árboles de fuerte dramatismo, tal y como aparece en la prensa de la época.

Numancia (1943)

En esta ocasión Santiago Ontañón también realizó la escenografía de la obra cervantina, en versión de su amigo Alberti, tal y como la había escenificado en el Madrid en guerra, y fue el encargado de diseñar el vestuario. Conocemos cómo eran algunos de los trajes gracias a la publicación en la prensa de la época de algunos figurines¹¹⁰⁶ y sobre todo a la magnífica colección de figurines que conserva la familia de Margarita Xirgu. Contrasta el aire más moderno de la indumentaria de los numantinos, -a base de una malla negra con unos cordones que se enrollan sobre los brazos y torso, formando también las sandalias, se completa esta indumentaria con una capa no muy larga- con el de los romanos, en el que recurre a un más o menos tradicional traje de centurión. Debemos destacar también los figurines de los personajes simbólicos: España, la Fama, el Hambre, el Río Duero, etc. Asimismo, gracias a la prensa del momento tenemos fotografías de tres momentos de la representación. “La arquitectura escénica ha sido creada con efectiva comprensión de los vastos elementos que debía encerrar y de la majestad del tema que en ella se anima. Y el juego vivo de la tragedia está realizado en amplios trazos corales, de ritmo exacto y significativo, en el que la armonía de los desplazamientos y el cuidado del color crean una

¹¹⁰⁶ SIN FIRMAR: *Andanzas y peripecias vitales de Santiago Ontañón, artista múltiple*. En “Mundo Uruguayo”, 2-10-1943

verdadera sinfonía plástica”.¹¹⁰⁷ En esta ocasión los personajes del prólogo “Bacus” y “Macus” fueron sustituidos por dos personajes femeninos: “Lisístrata” y “Cleónice”. No olvidemos tampoco que el texto de Alberti es más sereno, menos comprometido emocionalmente, han pasado seis años y la representación ante un público menos implicado emocionalmente que el madrileño le lleva a una versión más sosegada.

Encontramos más detalles de la escenografía en otros artículos de prensa: “La escena dividida en dos planos por el muro que separa a Numancia de sus sitiadores romanos permitió realizar acertadamente el doble juego de las situaciones. Frente al muro levantado, los romanos, dejados completamente de la mano del autor, discurren sus aplastadas y poco vigorosas escenas. Y cuando la acción reside en terreno numantino, la muralla desciende al foso y la escena muestra un sector de Numancia hábilmente jugado con un par de planos inclinados que valorizan la perspectiva y que transmiten un extraordinario vigor al desplazamiento de las masas movidas, repetimos, con exacto criterio plástico.”¹¹⁰⁸

Bodas de Sangre (1943)

Conservamos únicamente una fotografía, de pequeño formato, publicada en el Programa de la VII Temporada Oficial de la Compañía Nacional en el Teatro Solís de Montevideo en la temporada de 1953.

En un apartado titulado *Escenas de los Mayores Éxitos de la Comedia Nacional* aparece la referencia de la representación de Bodas de Sangre en 1950, con un total de 41 representaciones. Apreciamos por esta reseña que en 1950, cuando la unión Xirgu-Ontañón ya se había roto, Margarita Xirgu, directora de la Comedia Nacional de Montevideo, seguía representando la obra de Lorca con la escenografía que años atrás creara para ella Santiago Ontañón. A través de esta fotografía podemos relacionar esta escenografía con la que en 1933 plasmara Ontañón junto a Fontanals. Las blancas casas andaluzas de pronunciadas aristas con unas pequeñas escaleras realizaban un conjunto armónico de gran credibilidad.

Mariana Pineda (1944)

En esta ocasión contamos con las palabras del propio escenógrafo, que describe parte de la escenografía utilizada:

¹¹⁰⁷ CAPORALE SCELTA, J.: *Numancia, gran acontecimiento teatral en el Sodre*. En “Mundo Uruguayo”, 12-8-1943

¹¹⁰⁸ G.G.O: *Epopéya española en tiempo pasado: “Numancia”*. En “El mundo Uruguayo”, 13-8-1943

“Uno de los decorados más bonitos que he hecho en mi vida ha sido el tercer acto de Mariana Pineda. El del jardín aquel del convento. Claro que lo hice para un escenario que era un prodigio de elementos para hacer el decorado. Era un decorado muy sencillo que tenía siete metros. Por un lado era una especie de alquería que se suponía estaba en el Albaicín, debajo y al fondo un campanil andaluz y luego un muro blanco con unas ventanas y un ciprés negro, pegado al muro, con la sombra pintada. Como estaba todo pintado, en una perspectiva muy pronunciada, los actores no podían pasar de los dos primeros metros y daba una gran sensación, porque se levantaba el telón y teníamos un panorama inmenso, pintado con luz. Era blanco, pero era una noche oscura, profunda, llena de estrellitas. Era sensacional, hubo un aplauso al levantarse el telón. Fue uno de mis grandes éxitos¹¹⁰⁹”.

Es precisamente de este acto del que se conserva un gouache en el que se observa el boceto del convento del tercer acto. Es un boceto de gran modernidad que se relaciona con alguna de las escenografías que realizó en España antes de su exilio y que a su vez se relaciona con alguno de los decorados pintados para Antonio el Bailarín, si bien la perspectiva empleada en Mariana Pineda es muchísimo más pronunciada que las de otras escenografías.

La dama del Alba (1944)

En cuanto al decorado de *La dama del Alba*, Ontañón recordaba haber pintado una casa montañesa; “yo soy montañés y la hice perfecta, bien construida”, aunque, según sus propias palabras a él no le gustaba el teatro de Casona.

El Adefesio (1944)

Entre los recuerdos de Ontañón estaba la escenografía de *El Adefesio* de Alberti, descrita del siguiente modo:

“Primer acto: una sala con un pasillo al fondo con un espejo de cuerpo entero para el diálogo del espejo. Segundo acto: una terraza en la que se veía una lejanía andaluza, con un castillo al fondo y debajo, como a vista de pájaro, un pueblo andaluz a pleno sol, blanco, con las sombras azuladas y nada más. La gente con aquello sabía que era Andalucía. Y al final era una villa, un chalet, que podía estar en cualquier sitio de Andalucía, era un jardín con plátanos de copa baja, umbría y una casa y una torre redonda que medía seis o siete metros de alta; por una ventana se veía subir a la chica que se va a suicidar, y al caer se la veía por la ventana. Era muy bonito¹¹¹⁰”.

¹¹⁰⁹ RODRIGO, A.: Op. Cit. p. 468

¹¹¹⁰ Ibidem.

La casa de Bernarda Alba (1944)

“El primero era una sala blanca, con cortinas con madroños rojos, como marcan las acotaciones. El segundo acto era esa escena en que están todas las viejas con abanicos. Decorado muy difícil de solucionar, porque era una especie de corredor donde daban los cinco cuartos y una ventana que daba a un patio que, a su vez, estaba cerrado por muros. Era una casa que no tenía ningún contacto con el exterior. Y era muy difícil de meter cuatro puertas que estuvieran juntas y no fuesen chiqueros. Era muy bonito porque había un momento que salían cuatro chicas y se quedaban cada una al lado de la puerta. Fue cuestión de trabajar mucho la perspectiva. Lo hice de manera que el decorado parecía el doble de largo, y las puertas estaban pintadas en perspectiva, o sea cabía que hubiera cinco cuartos pequeños, pero las puertas estaban a cincuenta centímetros. Así que los cuartos si hubieran sido como aparentaban en planta, hubieran sido cinco corredores. El tercer acto era un gran corral, pintado muy de luna, también muy cerrado, como toda la casa, sin entrada por el exterior. Había un rincón debajo de la parra, una mesa, grandes muros con pocas ventanas, un poco dentro de aquella Andalucía vigilada¹¹¹¹”.

El embustero en su enredo (1945)

En junio 1945 se estrenaba en el teatro Avenida de Buenos Aires la obra del exiliado español José Ricardo Morales, *El embustero en su enredo*. Es una de las pocas obras de las que conocemos su escenografía gracias a una fotografía, propiedad del propio autor de la obra (Cat. 1305). A través de ella vemos cómo Ontañón recurre una vez más al telón pintado. En este caso la parte izquierda del mismo muestra el interior de una casa tradicional con una amplia escalara abalaustrada; posee una marcada perspectiva que muestra las vigas del techo. Hacia la derecha apreciamos el porche columnado de la casa, y en la lejanía del fondo derecho un pueblo de blancas casas, del que se distingue por su verticalidad la torre de la iglesia. El efecto óptico conseguido, dentro del planteamiento realista, es francamente bueno.

Volpone (1947)

No conocemos nada de la escenografía sino la simple referencia de que en 1947 la Compañía Nacional de Comedias la incluyó en su temporada oficial y la escenografía era de Ontañón.

¹¹¹¹ RODRIGO, A.: Op. Cit. p. 469

ILUSTRACIONES EN HISPANOAMÉRICA

Numancia (1943)

La editorial argentina Losada publicó en 1943, coincidiendo con la puesta en escena de la tragedia cervantina por parte de Margarita Xirgu, la adaptación que de la misma hizo Rafael Alberti. En esta ocasión se ilustra con el dibujo de la maqueta y los figurines de Ontañón (Cat. 1299-1304). La maqueta es la escenografía que conocemos, aunque aparece con más detalles.

El primer figurín es el de “España”, representada como la Dama de Elche. En el rostro encontramos resonancias de su esposa, Nana Bell. El figurín del numantino Teógenes cobra movimiento, adquiriendo el aire que una ilustración requiere. Escipión con un bucráneo a sus pies es muy semejante al figurín que conserva la familia de Margarita Xirgu, aunque en la ilustración no apreciamos que sea negro. Los figurines de “Lira y Morandro”, moderna y equilibrada composición, recuerdan a una Pietá por la disposición de los protagonistas.

Por último aparece una pequeña ilustración para el elogio de Lucio Floro al heroísmo de Numancia. Una moderna palma de martirio, un geométrico pájaro que puede simbolizar la paz y un bucráneo forman un moderno bodegón con el que se pone fin al texto de Alberti.

Aunque la escenografía y los figurines son los que había realizado para la representación de Margarita Xirgu, Ontañón, con la profesionalidad que le caracteriza, hace un personal trabajo como ilustrador.

El sombrero de tres picos (1944)

Junto con *Numancia*, es el único trabajo de Ontañón como ilustrador que hemos conseguido rastrear, aunque es posible que no sean los únicos.

Se trata del libro *El sombrero de tres picos y cuatro cuentos amatorios* de Pedro Antonio de Alarcón publicado en 1944 en Buenos Aires en la editorial Pleamar. Es la tercera entrega que su amigo Rafael Alberti hace para la colección que él dirigía “El ceibo y la encina”. Alberti realizó el prólogo del libro que se ilustra con siete láminas de Ontañón, autor, asimismo de las capitulares. Las ilustraciones a dos tintas guardan similitud con algunos de sus trabajos en *Luna*.

Abandona el vanguardismo de sus trabajos de la década anterior por inclinarse hacia imágenes más en consonancia con un gusto tradicional. Posiblemente el trabajo más interesante son sus capitulares, por ellas vemos desfilar la iconografía que distingue al escenógrafo: mujeres y hombres que recuerdan las ilustraciones de *Luna*, paisajes castellanos y en alguna ocasión detalles de interés.

Resulta un trabajo interesante, sobre todo por la cuidada relación con el texto de la obra.

4.7.3. VUELTA A ESPAÑA (1955-1989)

TRABAJOS AL ÓLEO

Tan solo conocemos tres cuadros al óleo pintados por Ontañón a su vuelta a España, dos paisajes y un retrato. Los paisajes, tema del que no conocemos más manifestaciones al óleo, muestran dos paisajes castellanos, que parecen fondos de escenografías. Ambos paisajes parecen representar el mismo pueblo, desde perspectivas bien diferentes. En los dos gusta el artista de representar amplios celajes, que en el caso del que no introduce la figura humana (Cat. 1358) se vuelve más expresionista.

Pero, sin lugar a dudas el trabajo más interesante es el **retrato de Fulgencio Díez Pastor** (Cat. 1359), amigo íntimo de Ontañón, que fue diputado por Extremadura en la Segunda República. Se equivoca Salvador Carretero cuando considera esta obra un “atractivo autorretrato”, así como al señalar que lo realizó en el exilio hispanoamericano¹¹¹². Ontañón plasma al amigo en un afrontado retrato de pincelada prieta, que le acerca a las obras que había realizado en la década de los treinta en España, aunque relacionarlo con la novoobjetividad¹¹¹³ quizás sea demasiado para una obra, hecha al final de la década de los cincuenta o tal vez en la de los sesenta. Fulgencio Díez aparece con una paleta y un pincel en la mano haciendo alusión a su condición de incipiente pintor. Sobre él, al que se refiere varias veces Ontañón en sus Memorias¹¹¹⁴, recordaba que su amistad provenía desde la década de los treinta. Díez Pastor estuvo exiliado en París, si bien volvió a España antes que Ontañón. Es interesante el estudio del rostro del retratado y especialmente el fuerte reflejo que aparece en las gafas, que confieren modernidad a la toma.

ESCENOGRAFÍAS

A pesar de que fueron muchísimas las escenografías llevadas a cabo por Ontañón a partir de su vuelta a España tras su exilio americano son muy escasas las que conocemos. Por el momento tan solo podemos hablar de las realizadas para los ballets de Antonio,

¹¹¹² CARRETERO REBES, S.: Op. Cit.pp. 82-83

¹¹¹³ Ibidem.

¹¹¹⁴ ONTAÑÓN y MOREIRO: Op. Cit. pp. 147, 148, 185, 223.

que han llegado a nosotros gracias al celo de su propietario, que conservó sus bocetos con verdadero cuidado.

El conjunto está formado por diez bocetos y un fondo decorado. Los bocetos corresponden a ocho diferentes obras.

El sombrero de tres picos (1970)

Se conservan dos diferentes bocetos realizados para la obra *El sombrero de tres picos*. El primero de ellos (Cat. 1320) muestra dos casas, una de las cuales es un molino. Las viviendas se plantean como sencillos cubos blancos, lo que hace que rápidamente identifiquemos que la acción se ambienta en Andalucía. Podemos establecer una cierta relación entre esta obra y un boceto de Sigfrido Burman para el mismo ballet, si bien los volúmenes de Ontañón son más rotundos y claros. El otro boceto (Cat. 1321) resulta mucho más moderno. Representa al molino desde una perspectiva muy diferente. Resulta más atrevido de composición, y más en la línea de otros trabajos suyos anteriores, como por ejemplo el decorado de *Mariana Pineda*, con el que goza de una forzada perspectiva. También recuerda a edificios de algunas de sus ilustraciones para *Luna*.

Sin embargo en esta ocasión Antonio se inclinó por una escenografía, desde nuestro punto de vista inferior, la realizada por Víctor María Cortezo, que poseía un carácter más expresionista.

Danzas Fantásticas

Realizó tres bocetos de telones para la obra *Danzas Fantásticas* de Joaquín Turina. Los tres son muy diferentes. El telón para *Orgía de las danzas fantásticas* (Cat. 1350) incorpora dos extrañas ramas vegetales que se entrecruzan. Resulta un telón de gran fuerza cromática, por cuanto contrasta el fondo azul fuerte con el rojo de una de las supuestas flores u hojas.

Para la danza *Ensueño* hizo dos bocetos bien distintos. Uno de ellos (Cat. 1349) se relaciona con su escenografía para Mariana Pineda. En el centro del telón se yergue un ciprés, que se sitúa junto a un edificio de marcada perspectiva. Llama la atención por el cálido y fuerte color rojo del cielo. Sin embargo el boceto del otro telón (Cat. 1351) es totalmente diferente. Está realizado sobre un fondo azul, que simula una noche estrellada. En el centro del telón apreciamos un balcón que parece volar, arrancado por una extraña fuerza, seguramente el viento, de la casa a la que pertenece. Creemos que en este tema Ontañón rinde homenaje a un recuerdo de su tierra cántabra, al viento Sur.

“(…) Aquella belleza de los días de viento Sur, en que el aire se tornaba transparente y por encima de Peña Cabarga se divisaban los montes de Pas, era para mí inigualable. (...) Los días de viento, que eran bastantes al cabo del año, resultaban una fiesta

para nosotros los chicos. Primero, porque el interior de la bahía se ponía como las galernas de Salgari. Ante aquellas olas y aquellas montañas de agua, tenían que reforzar las amarras de los barcos; luego porque era frecuente ver volar como si fuera una hoja de papel, una chimenea de ladrillo o un mirador de cristal y esos son espectáculos que divierten a la malvada chiquillería”¹¹¹⁵.

Pero tampoco en esta ocasión se inclinó Antonio por el boceto de Ontañón, sino que la escenografía corrió a cargo de José Caballero, amigo del escenógrafo. Los bocetos del pintor andaluz resultaban mucho más modernos, cargados de abstracción.

El amor brujo (1953)

Para este ballet hizo Ontañón dos bocetos, del que destacamos el decorado de *La danza del Fuego*, que forma parte de *El amor Brujo* de Manuel de Falla. Opta en esta ocasión por la parquedad de elementos en un fondo bicolor (Cat. 1319), en el que el rojo y el negro cubren la superficie de un modo bastante homogéneo y equilibrado. En la zona izquierda, un sencillo y abstracto fuego completa esta lucha de colores de gran fuerza. De nuevo la escenografía de este ballet de Antonio fue realizada por José Caballero, que presentaba una plástica mucho más moderna.

Huayno, ballet peruano

En esta ocasión Ontañón si que realizó la escenografía, de la que se conserva un fondo en el que hay una construcción con telas y vasijas de inspiración inca. La policromía a base de tonos marrones, destaca algún azul, rosa y tonos caldera. Esta escenografía se realizó a partir del boceto (Cat. 1352) que se conserva firmado al dorso. En esta ocasión representa Ontañón un ambiente peruano, pero recurre a modelos que ya han sido utilizados por él en anteriores escenografías. La relación con la utilizada en *Numancia* no puede ser mayor, destacando sobre todo el recurso del dintel de marcado contraluz.

La Marinera, ballet peruano

No sabemos, sin embargo si en esta ocasión realizó el escenógrafo el decorado, pues solo se conserva un boceto (Cat. 1353) de alegre colorido y aire indígena, que representa una playa y en primer término un muro, sobre el que están sentados un grupo de indígenas. La tendencia a la horizontalidad compositiva se rompe ligeramente por las dos canoas del primer término a la derecha.

¹¹¹⁵ MOREIRO y ONTAÑÓN: Op. Cit. p. 84

Capricho español

Conservamos el boceto para el telón de boca del ballet *Capricho Español* (Cat. 1354); en él apreciamos un arco de gran luz, que aparece en primer término y que se cierra en su parte derecha por un cortinón rojo. Al fondo un pueblo blanco, con una iglesia en el centro que destaca por su altura y color amarillento. La relación entre este pueblo y los dos que realizó al óleo no puede ser más íntima.

Café de Chinitas

Se conserva el boceto realizado para el telón de este ballet (Cat. 1356), que muestra varios elementos alusivos al famoso Café: un cartel de toros, una mesa velador con una botella, un vaso y una silla a la izquierda, en el centro la totémica cabeza de toro disecada y a la derecha un farol que cuelga del techo, bajo el que hay otra silla sobre la que un hombre ha abandonado su capa, sombrero y bastón. Hay una fuerte luz, posiblemente proveniente del farol, que genera unas acusadas sombras en los objetos de su izquierda.

La casada infiel (1978)

Es casi sin lugar a dudas el último trabajo de Ontañón como escenógrafo, ya que se estrenó este ballet en 1978 en Palma de Mallorca. Realizó Ontañón un boceto (Cat. 1322) que muestra un amplio paisaje con el pueblo muy al fondo, del que solo identificamos la torre de la iglesia. En primer término el río y entre un cañaveral una acequia llena de agua. Un largo girasol sujeta una tela blanca que se dispone a modo de incipiente cortinaje. Junto al girasol, que seguramente hace alusión a su gran amigo Lorca, apreciamos otras referencias al poeta gaditano, la caracola o el jarrón con flores que el poeta dibujaba. Al lado derecho un ramo de laurel, tal vez haga referencia a su muerte, planteada como un moderno martirio, al que es posible que también hagan alusión los clavos que sujetan la tela blanca.

Varietés (1971)

Resulta de especial interés esta película dirigida por J. A. Bardem, que era un “remake” de la titulada “Cómicos”, también dirigida por el mismo cineasta, si bien en esta ocasión la acción se sitúa en el mundo de la revista, en lugar de en el mundo del teatro, como ocurría en *Cómicos*.

Santiago Ontañón fue el encargado de realizar la escenografía de los números musicales. Esta será la única ocasión entre sus múltiples actuaciones en el cine en el que haga de sí mismo. Ontañón interpreta el papel de escenógrafo, uno de los que mejor desempeñó en su vida. Creemos que Bardem le escogió de modo consciente, rindiendo de este modo homenaje a esa casta de escenógrafos -en

aqueellos momentos a punto de extinguirse- de las primeras décadas de siglo, que llevaban a cabo decorados por medio de telones pintados, que sugerían las diferentes escenas.

Falsas arquitecturas, de pronunciadas perspectivas son la constante de los decorados de los número musicales, que en este caso, al pertenecer al mundo de las “Varietés”, son más coloristas, tradicionales e incluso almibarados que en otras ocasiones.

Relación de las escenografías realizadas por Santiago Ontañón para el teatro y el cine.

Por lo que respecta al mundo del teatro, en Madrid, realizó las escenografías de la práctica totalidad de obras dirigidas por su amigo Albero Closas, entre las que podemos citar: *Cena de matrimonios*, de Alfonso Paso, estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid el 16 de octubre de 1959; *Cartas credenciales*, de Joaquín Calvo Sotelo, estrenada el 5 de febrero de 1960 en el Teatro de la Comedia de Madrid, en esta ocasión la escenografía era compartida entre Ontañón y Mingote; también con escenografía Ontañón-Mingote es la obra *Blas* de Claude Magnier, estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid el 18 de noviembre de 1960; *Las niñas terribles*, de Alfonso Paso, estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid el 17 de abril de 1960, contaba con escenografía de Ontañón y Manuel López, con el que a partir de ahora colaborará en más ocasiones; *Un tal Joe Miller* de Miguel Tilli se estrenó en el Teatro Marquina de Madrid el 7 de junio de 1963; en la temporada 63-64 realizó para la compañía de Celia Gámez los decorados de la revista *¡Buenos días, amor!*, sobre el libreto de Arturo Rigel y Jesús María Arozamena y música de Gregorio García Segura; *La tercera palabra* de Alejandro Casona se estrenó en el Teatro Marquina el 20 de octubre de 1964; *Edición especial* de Ben Hecht y Mac Arthur, en versión española de Ricardo Paseyro se estrenó en el Teatro Marquina el 17 de enero de 1964, en esta ocasión Manuel López realizó los decorados creados por Ontañón; *Flor de cactus* de Barillot y Gredy, se estrenó el 22 de septiembre de 1966 en el Teatro Lara de Madrid; *Luz de gas*, de Patrick Hamilton estrenada el 21 de abril de 1967 en el Teatro Lara de Madrid, en esta obra M. López realizó de nuevo los decorados de Ontañón, quien además realizó los figurines; *Una noche de lluvia*, de Joaquín Calvo Sotelo, estrenada el 8 de octubre en el Teatro Lara de Madrid (los decorados fueron realizados por M. López); *Cuarenta quilates* de Pierre Barillet y Jean Pierre Gredy se estrenó el 23 de marzo de 1969 en el Teatro Lara de Madrid, también los decorados de Ontañón fueron realizados por Manuel López; *Un celoso anda suelto* de Mario Fratti se estrenó en el Teatro Arniches de Madrid el 10 de marzo de 1971; *Chao* de Marc Gilbert Sauvajon, el 5 de diciembre de 1971 en el Teatro Infanta Isabel de Madrid; *El atentado* de Francis Veber el 22 de diciembre de 1976 en el Teatro Lara de Madrid; *Una modelo para un desnudo* de

Claude Magnier el 23 de abril de 1977 en el Teatro Beatriz de Madrid.

Además de este importante número de obras dirigidas por Closas, son muchos los decorados que Ontañón hizo a su regreso a España. Siguiendo un criterio cronológico citaremos las siguientes: *Rapto* de Edgar Neville, dirigida por Rafael Ribelles, estrenada el 1 de marzo de 1960 en el teatro Alcázar de Madrid; *El rey ha muerto* de José Antonio Jiménez Arnau, dirigida por Rafael Ribelles, estrenada también en el Teatro Alcázar de Madrid el 17 de abril de 1960; *Cuatro y Ernesto* de Alfonso Paso, dirigida por Cayetano Luca de Tena, estrenada el 28 de septiembre de 1960 en el Teatro Alcázar de Madrid; *Operación embajada* de Joaquín Calvo Sotelo, estrenada el 21 de diciembre de 1962 en el teatro Marquina de Madrid; *El capitán veneno* de Pedro Antonio de Alarcón, dirigida por Fernando Fernán-Gómez y estrenada en el Teatro Marquina el 21 de noviembre de 1963; *Mayores con reparos* de Juan José Alonso Millán, dirigida por Fernando Fernán-Gómez, estrenada el 18 de abril de 1965 en el Teatro Reina Victoria, los decorados de Ontañón fueron realizados por Manuel López; *Elena para los miércoles* de Muriel Resnik, versionada y dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, estrenada el 20 de abril de 1965 en el Teatro Marquina de Madrid (los decorados también fueron realizados por M. López); *Gravemente peligrosa* de Juan José Alonso Millán, dirigida por Fernán-Gómez y estrenada en el Reina Victoria el 26 de noviembre de 1966; *Una vez a la semana*, de Jaime de Armiñán, dirigida por el autor y estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid el 4 de enero de 1967; *Los Papillon* de Pablo de la Higuera, dirigida por José Osuna, estrenada el 1 de febrero de 1967 en el teatro Arlequín de Madrid; *Oficio de tinieblas* de Alfonso Sastre, dirigida por José María de Quinto estrenada el 8 de febrero de 1967 en el Teatro de la Comedia de Madrid, la escenografía de Ontañón fue realizada por Redondela; *La señora recibe una carta*, escrita y dirigida por Víctor Ruiz Iriarte (el decorado también fue realizado por Redondela) estrenada el 15 de septiembre del 67 en el Teatro de la Comedia; *Una chica en mi sopa*, de Terence Frisby, adaptada y dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, estrenada el 29 de marzo de 1967 en el Teatro de la Comedia (los decorados fueron realizados por M. López); *La amante* de Joaquín Calvo Sotelo, con decorados de Ontañón realizados por Redondela, se estrenó en el Teatro de la Comedia el 26 de marzo de 1968; *Solo el amor y la luna traen fortuna*, escrita y dirigida por Miguel Mihura, estrenada en el Teatro de La Comedia el 10 de septiembre de 1968, los decorados también fueron realizados por Redondela; *El alma se serena* de Juan José Alonso Millán, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, estrenada el 20 de diciembre de 1968 en el Teatro de la Comedia de Madrid, en esta ocasión los decorados de Ontañón fueron realizados por Manuel López; *Caridad de noche*, de Neil Simon, dirigida por Marujita Díaz, estrenada el 15 de febrero de 1968 en el Teatro Lope de Vega de Madrid;

Representando a Karin, de Aroeh Chen dirigida por Fernando Fernán Gómez, estrenada el 23 de marzo de 1969 en el Teatro Cómico de Madrid, los decorados fueron realizados por M. López; *A mitad de camino* de Peter Ustinov, dirigida por Ramón Ballesteros, los decorados fueron realizados por Redondela, y se estrenó el 29 de agosto de 1969 en el Teatro de la Comedia; *El amante jubilado* de Emilio Romero, dirigida por Ricardo Lucía, estrenada el 13 de mayo de 1970 en el Teatro Maravillas de Madrid, los decorados fueron realizados por Manuel López; *Juegos de sociedad*, escrita y dirigida por Juan José Alonso Millán, estrenada el 18 de septiembre de 1970 en el Teatro Goya de Madrid, en esta ocasión los decorados de Ontañón fueron realizados por Redondela y Ferman; *El Alfil* de Joaquín Calvo Sotelo, dirigida por Ricardo Lucía, estrenada el 23 de septiembre de 1970 en el Teatro Lara, los decorados fueron realizados por M. López; *Mis queridas amantes*, de Robert Lamoureux, dirigida por José Osuna, estrenada el 17 de diciembre de 1970 en el Teatro Arniches de Madrid, el decorado fue realizado por Anselmo Alonso; *Color a corazones*, de Manuel Pombo Angulo, dirigida por Ramón Ballesteros, estrenada el 21 de septiembre de 1971 en el Teatro Arniches de Madrid, los decorados fueron realizados por M. López; *Fiesta en casa de sol para celebrar la llegada de la primavera*, escrita y dirigida por Juan José Alonso Millán, estrenada en el Teatro Goya el 10 de octubre de 1971; *Fedra*, escrita y dirigida por Martín Ayer, estrenada en el Teatro Benavente el 4 de junio de 1977; *Diez Negritos* de Agatha Christie, dirigida por Esteban Polls, estrenada en el Teatro Club de Madrid el 30 de junio de 1977; *Compañero te doy*, escrita y dirigida por Juan José Alonso Millán, estrenada el 6 de diciembre de 1978 en el Teatro Barceló; *Lecciones de cama para políticos* de Emilio G. Loygorri, dirigida por Juan José Alonso Millán y estrenada en el teatro Barceló el 15 de septiembre de 1978; *Sólo me desnudo delante del gato*, escrita y dirigida por Juan José Alonso Millán, estrenada el 24 de abril de 1981 en el Teatro Príncipe. Esta fue, casi con toda seguridad, su última escenografía para el mundo del teatro; no olvidemos que es un hombre a punto de cumplir los 77 años.

Asimismo a lo largo de estos años trabajó como actor secundario en un importante número de películas, y realizó escenografías para alguna de ellas, que relacionamos a continuación: *Los dinamiteros* (1963) de Juan G. Atienza, *Cotolay* (1966) de José Antonio Nieves Conde, en esta película Ontañón fue actor y figurinista, *Noventa y nueve mujeres* (1969) de Jesús Franco, en esta coproducción hispano-italo-anglo-alemana, Santiago Ontañón fue el ambientador, *El mesón del gitano* (1969) de Antonio Román, que contó con los decorados de Ontañón.

4.7.4. CONCLUSIONES

Nos encontramos ante un artista que convivió con la vanguardia en el París de los años veinte y con intento renovador que supuso la Generación del 27. Su labor debemos enjuiciarla desde dos perspectivas bien distintas, como ilustrador y como escenógrafo.

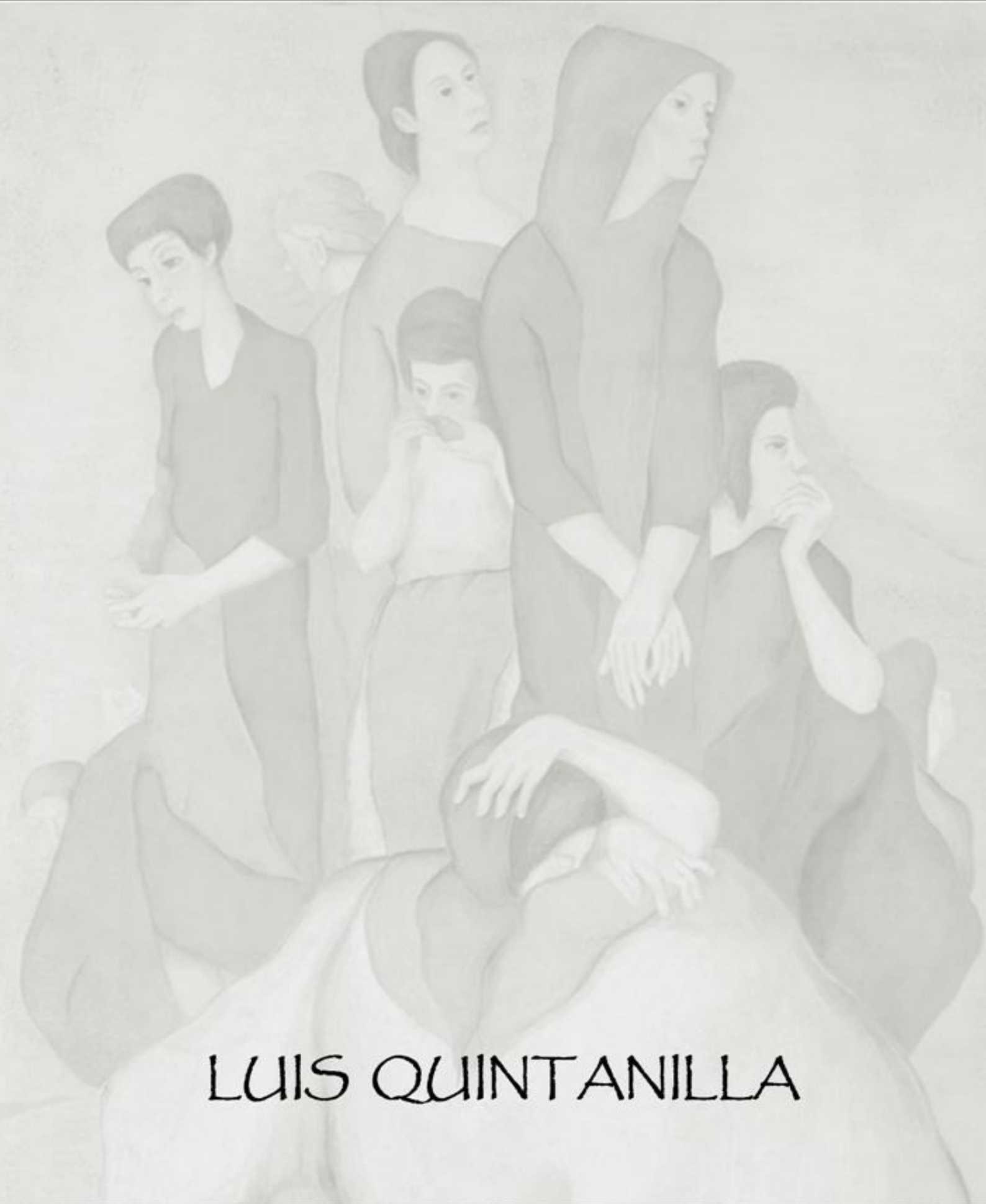
Como ilustrador, podemos decir que en los años veinte en París realiza unos trabajos modernos, de clara estética déco, la que en aquellos momentos predominaba entre la vanguardia parisina. A su vuelta colabora en diferentes revistas vinculadas a la Generación del 27.

Como escenógrafo debemos considerarle también un artista en consonancia con los aires de renovación que se respiraban en esos momentos en España. Federico García Lorca le escoge a él en diferentes ocasiones, no por amistad, sino por el carácter novedoso de sus escenografías. No olvidemos que estamos en el momento en que los artistas más modernos de nuestro país realizan escenografías: Picasso, Benjamín Palencia, Ponce de León, etc. El escenógrafo y escritor Francisco Nieva aludiendo a los trabajos de los Entremeses de Cervantes representados por Lorca dice textualmente “Aquellos simples y elegantes montajes, como de un amateurismo refinado, aludía estéticamente a los hallazgos pictóricos de los ballets rusos”¹¹¹⁶. Dentro de las tres tendencias escenográficas predominantes en las primeras décadas del siglo XX que establece José Luis Plaza Chillón¹¹¹⁷, Ontañón pertenece a la tercera que se denomina propiamente vanguardista o moderna.

Las obras realizadas por Ontañón en el exilio continúan en la línea de los trabajos de la Segunda República, en el continente americano sí que supusieron un verdadero intento de renovación. A su vuelta a España en la década de los cincuenta siguió realizando el tipo de escenografías a las que estaba acostumbrado.

¹¹¹⁶ NIEVA, F.: *La no historia de la escenografía teatral en España*. En “Cuadernos El Público”. Ministerio de Cultura, Madrid 1986. p. 9

¹¹¹⁷ PLAZA CHILLÓN, J.L.: *Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936*. Edit. Universidad de Alcalá de Henares, 1998, p. 99.



LUIS QUINTANILLA



4.8.1. ETAPA DE FORMACIÓN (1906-1926)

Durante estos veinte años -que transcurren desde su deseo de dedicarse a la pintura en 1906 hasta su vuelta a España, tras aprender pintura al fresco en Italia- podemos hablar de la formación plástica de nuestro artista; una formación claramente autodidacta, ya que Luis Quintanilla jamás realizó estudios en ninguna Academia de Bellas Artes. Sin embargo estuvo siempre en contacto directo con la vanguardia, tanto por su estancia en París y Berlín, como por su trato con modernos creadores artísticos.

En 1906 decide dedicarse al arte y comienza a pintar sus primeras obras en su estudio de Santander. No hemos logrado encontrar obra alguna de este período, pero por lo que cuenta en sus Memorias y por lo que nos podemos imaginar serían de claro regusto tradicional, decantándose principalmente por los retratos, para los que le servirán de modelo sus conocidos. Pero en 1912 se traslada a París y la estancia en esta ciudad marca su vida; es aquí donde se forma como pintor. Recordemos que llega al París del cubismo; pronto traba amistad con Juan Gris, quien le anima a visitar y copiar los museos franceses para formarse en la pintura clásica, compaginará este aprendizaje con los rigores vanguardistas. Sabemos que expone en 1913 en París, aunque tampoco conocemos nada de las obras desarrolladas en esta estancia francesa. Al año siguiente viaja a Alemania, donde conoce el expresionismo. Sin duda de esta estancia son los posos que caracterizan sus creaciones del período siguiente y que le acompañarán hasta América. No es de extrañar, por lo tanto, que encontremos una notoria relación entre alguno de sus dibujos y la obra de Grosz, que tuvo la oportunidad de conocer personalmente.

Luis Quintanilla fue a lo largo de su vida un artista al que le gustó llevar un ritmo individualista, quien a pesar de conocer en todo momento los diferentes movimientos plásticos que se desarrollan en el panorama mundial, prefiere seguir su rumbo personal en solitario, no adscribiéndose jamás a movimiento alguno.

En 1915, a su vuelta de París, arrojado por la marea de la guerra, realiza en Santander una exposición donde muestra obras cubistas, también en paradero desconocido. Si apuntamos esta exposición es sencillamente para indicar que ese mismo año Madrid se convulsionaba ante la Exposición de los Íntegros y solicitaba de la policía que retirase, por escandaloso, el retrato de Ramón Gómez de la Serna, hecho por Diego Rivera en síntesis cubista. Imaginamos que Santander se sobrecogería al contemplar las obras de corte

cubista de Quintanilla, que pasaron sin pena ni gloria por la prensa, entre otros motivos, por exponerse en una sastrería.

Evidencia de lo aprendido en la disciplina cubista es el retrato que varios años después realiza de la **Princesa Bibescu**. Conocemos su existencia tanto por el comentario que de ello hace el pintor en sus Memorias, como por la descripción que del mismo hace Azaña. “La Bibescu me mostró luego un retrato que le ha hecho mi amigo Quintanilla. Es una charcuterie. Diríase los miembros de la princesa después de descuartizados recogidos en una espuerta¹¹¹⁸”.

La única obra que conservamos de este período que denominamos de formación es el **retrato de Victorio Macho** (1916 a.); recordemos que el pintor se traslada en 1916 a Madrid y durante un tiempo comparte amistad y estudio con el escultor palentino. El lienzo, de grandes dimensiones (Cat. 1361) es una obra al gusto de la época, en el que Victorio Macho aparece sentado de perfil al espectador, cubierto con una enorme capa, con sus dos manos cruzadas sobre un bastón. Obra de entonación oscura que recuerda a lo que en esos momentos realiza Zuloaga, si bien apreciamos una pincelada suelta y el buen trabajo del rostro a base de planos cromáticos. Al fondo, como también es habitual en estos momentos, apreciamos una ermita en un típico páramo castellano.

Durante los años siguientes viaja por toda España, mientras ejecuta dibujos de temas populares para ilustrar un libro que no se llegó a publicar. Este trabajo le familiarizará en el dibujo, que a partir de ahora desarrolla a lo largo de su vida, principalmente en el período siguiente. De finales de la década de los diez es también su trabajo como escenógrafo cinematográfico¹¹¹⁹, antecedente de otros trabajos realizados como escenógrafo años después.

En 1920 vuelve a París; lo que allí encuentra no es la ciudad que le subyugó en su primer viaje. Pero es en este viaje cuando aprende a grabar, técnica a la que fue fiel a lo largo de toda su vida. Gracias al artículo de Basil Burdett publicado en 1935¹¹²⁰ conocemos su formación en esta técnica, que contrasta con la idea mantenida por el artista en sus Memorias¹¹²¹. Burdett aleja la fecha de aprendizaje de 1927 a los primeros años de esa década, durante su segunda estancia en París. Fue en esta ciudad donde conoció al pintor André Dunoyer de Segonzac, al verle grabando sintió curiosidad por la

¹¹¹⁸ Sobre la princesa Bibescu y el pintor dirá más adelante “De su amistad con Quintanilla ha aprendido cosas de los ministros a los que imita”. Vid. AZAÑA, M.: *Diarios Completos*. p. 512

¹¹¹⁹ Nos estamos refiriendo a los decorados de la película *La madona de las rosas* (1919) de Jacinto Benavente.

¹¹²⁰ BURDETT, Basil: *The Drypoints of Luis Quintanilla*. En “The Print Collector’s Quartely”, Julio 1935, pp. 265-276.

¹¹²¹ Quintanilla mantenía en sus Memorias que había aprendido a grabar hacia 1927 junto a Adolfo Rupérez.

técnica y Segonzac le animó con una sencilla frase: “Dibuja sobre el metal con esto”.

En 1922 regresa a España para realizar el marco repujado de cuero para el tríptico de Maeztu, que actualmente se conserva en la Casa de Guernica. La obra, de concepción mural, supone una simbiosis total con el tríptico al óleo. El trabajo de Luis Quintanilla se concibe como un marco que complementa, explica y justifica la obra de Maeztu. Presenta dos enormes columnas en los laterales que sostienen un dintel hay escenas de la vida del pueblo vasco. En la parte inferior, aparece también repujado el título: **Lírica y Religión**.

Nos acercamos a sus últimos años de formación. Tras sus dibujos de los Códices Miniados en Madrid y ayudado por el deslumbrante conocimiento de los frescos de San Isidoro de León¹¹²², decide solicitar una beca para aprender pintura al fresco en Italia. En noviembre de 1924 parte para Génova, Pisa, Florencia y Roma, de donde volverá un año más tarde convertido en un buen pintor mural, dispuesto a especializarse en ese trabajo, que le permitirá de un modo mucho más fácil desarrollar un arte más popular, un arte, que apoyado en sus ideales socialistas, pueda permitirse educar a un pueblo, que para él se encuentra en marcha hacia un cambio histórico, del que Quintanilla será uno de sus protagonistas.

En 1926 vuelve a Madrid y con su exposición de las obras gestadas en Italia nos adentramos en su etapa de madurez.

4.8.2. PERÍODO DE REALISMO SOCIAL Y ÉPICO (1926-1939)

LA PINTURA MURAL

Luis Quintanilla regresaba en 1926 a España con un singular equipaje; en grandes cajones traía todas las tejas planas de la Santa Croce que había pintado al fresco, con los bocetos y estudios que había hecho en Florencia. Todo este material se expuso ese mismo año en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Quintanilla recordaba en sus Memorias el interés que despertó esta exposición, principalmente en el mundillo de la plástica. El pintor Juan Echevarría le compró el estudio de las botas de Benedetto, el maestro de Quintanilla, que el pintor había realizado sobre una teja plana.

Resultado de esta muestra fue la serie de encargos que a partir de ahora recibió Quintanilla.

¹¹²² Cuando Quintanilla contempla por primera vez la cripta de San Isidoro de León comenta “fui a parar por casualidad al Panteón de los Reyes de la Corona de León, en San Isidoro y la visión de aquellos frescos de las bóvedas fue para mí una revelación. Había algo allí que me hablaba muy directamente” (Vid. Joaquín Fernández Quintanilla: *Conversaciones con Luis Quintanilla*. Del texto inédito, p. 21)

Frescos para la Sala de Estampas del Palacio de Liria (1927)

Constituyen su primer trabajo como pintor mural. El duque de Alba, por intervención de Sánchez Rivero le encargó a Quintanilla la realización de cuatro lunetos para la Sala de Estampas. Los motivos representados estaban “inspirados en los magníficos grabados que se custodian en la Sala¹¹²³”. Este es el único comentario que conocemos acerca de los frescos, que desgraciadamente fueron destruidos por una bomba durante la Guerra Civil¹¹²⁴.

Frescos para la Exposición de Colonia (1928)

Conocemos la existencia de este trabajo a través de las palabras del propio Quintanilla: “Mientras tanto Julio A. del Vayo, representante de “La Nación” de Buenos Aires en España, debía ocuparse del pabellón de este periódico en la Exposición Universal de la Prensa en Colonia y me encargó pintar tres motivos decorativos y dirigir el resto de la presentación¹¹²⁵”. También José Antonio Gaya Nuño en una breve semblanza del pintor reconoce este trabajo: “Más tarde realizó pinturas murales en Colonia¹¹²⁶”. Sánchez Rivero, recoge la existencia de estas obras, sobre las que aporta un dato nuevo: “De vuelta a España, recibió el encargo de pintar cuatro grandes paños para el pabellón de La Nación de Buenos Aires, en la Exposición de la Prensa de Colonia. Fueron celebrados por la crítica y han pasado al pabellón argentino en la Exposición de Sevilla¹¹²⁷”. Kosme María Barañano da el título de uno de los frescos, “Suyo fue el fresco titulado *La redacción* que decoraba el pabellón de *La Nación* de Buenos Aires en la Exposición de la Prensa de Colonia en el año 1928, y que según Álvarez del Vayo llamó “la atención de los inteligentes”¹¹²⁸”.

Son las únicas referencias por las que conocemos la realización de estos frescos, hoy en día en paradero desconocido¹¹²⁹.

¹¹²³ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 48-49

¹¹²⁴ Consultada la Casa de Alba, aseguran no poseer dato alguno sobre las pinturas, ni conservar fotografías ni dibujos de las mismas. Sin embargo poseen la encuadernación en cuero repujado, realizada por Luis Quintanilla para los grabados de Goya.

¹¹²⁵ QUINTANILLA ISASI, L.: *Pasatiempo. La vida de un pintor.* p. 265.

¹¹²⁶ GAYA NUÑO, J.A. *Arte del siglo XX.* En “Ars Hispaniae”, vol. XXII. p. 254

¹¹²⁷ A.S.R.: *Una decoración de pintura al fresco.* En “Revista Oficial de la Sociedad de Arquitectos”. Nº 126, noviembre 1929

¹¹²⁸ Aparece en una nota del artículo BARAÑANO LETAMENDÍA, Kosme María de: *Un tríptico de Gustavo de Maeztu.* Revista Goya. p 234

¹¹²⁹ Durante el período que ha durado la presente investigación hemos tratado infructuosamente de conseguir alguna otra noticia al respecto, habiéndonos sido del todo imposible. Tanto el Archivo Histórico de Colonia como el periódico “La Nación” de Buenos Aires no ha aportado dato alguno.

Frescos del Consulado de Hendaya (1928)

Durante una serie de años se ha creído erróneamente que estos eran los primeros frescos que realizó Quintanilla a su regreso a España después de estudiar pintura mural en Italia¹¹³⁰. El error venía dado porque en las Conversaciones del pintor con su sobrino Joaquín hablando de los frescos, Quintanilla recordaba haberlos realizado durante la dictadura de Primo de Rivera; daba como fecha probable el año 1926.

No obstante si leemos con detenimiento las Memorias observamos que Quintanilla dice que mientras en septiembre de 1928 esperaba comenzar los frescos del Consulado de Hendaya, realizó los de la Exposición de Colonia. El cónsul, D. Antonio Mosquera, amigo de Luis, le había encargado la realización de unos frescos que decoraran la entrada y dos salones del Consulado español.

La prensa del momento también se hizo eco del encargo. “Luis Quintanilla (...) acaba de dar cima a una obra de importancia: la de pintar los frescos que decoran los muros del consulado español en Hendaya. Un año ha invertido en esta obra¹¹³¹.”

Fue un trabajo de importancia: sus pinturas al fresco ocupan una superficie de 108 m², con un total de 76 figuras a tamaño natural. Para el pintor alemán Hans Purrmann: “constituyen el primer conjunto de arte moderno en calidad y dimensiones¹¹³²”. Del mismo modo Sánchez Rivero los describe así: “En el terreno de la pintura al fresco, bien puede decirse que es el conjunto más extenso ejecutado en España desde el siglo XVIII¹¹³³”.

Afortunadamente hoy a pesar de no conservarse resto alguno de estas pinturas, emparedadas y destruidas años más tarde por el gobierno franquista, podemos conocer cómo eran, gracias a un artículo de prensa en el que no solo encontramos los comentarios de su amigo Sánchez Rivero, sino una fotografía de uno de ellos y lo que es más interesante dos esquemas lineales realizados por el propio Luis Quintanilla en los que indica dónde estaban situadas algunas figuras. Gracias a estos dibujos podemos, en la medida de lo posible reconstruir los frescos, ayudándonos de las fotografías de algunos

¹¹³⁰ Vid. el artículo en el que se corrige por primera vez la fecha equivocada y se aporta el año 1928 como el de ejecución de estos frescos. LÓPEZ SOBRADO, E.: *Sobre la pintura mural de Luis Quintanilla*. BESAA, tomo LVIII, Valladolid, 1992, pp. 513-514

¹¹³¹ SIN FIRMAR: *Las pinturas murales del Consulado español en Hendaya*. En “La Voz de Cantabria”, 18-10-1929; ESTEBAN INDART, Javier: *Los bellos frescos de Quintanilla en el Consulado Español de Hendaya*. En “La voz de Guipúzcoa”, 17-10-1929 y *Las pinturas murales de Luis Quintanilla en el Consulado de Hendaya*. En “Diario de Navarra”, 3-11-1929

¹¹³² Ibidem.

¹¹³³ A.S.R. Op. Cit. p. 397

bocetos¹¹³⁴ proporcionados por el Consulado Español en Hendaya¹¹³⁵.

Es interesante aportar la descripción que de los frescos hace Sánchez Rivero, por cuanto supone información de primera mano, gracias a la que también conocemos que Quintanilla diseñó las rejas del Consulado:

“Como puede verse en el esquema, la decoración pintada por Quintanilla en el Consulado se desenvuelve en el muro de fondo de un porche y en los cuatro testeros de una gran sala. Las pinturas del pórtico pueden verse desde la calle, a través de las rejas, trazadas también por nuestro artista, que cierran el ingreso en el muro exterior, entre pilastras cubiertas por mosaicos. Las rejas son plateadas y los mosaicos tienen entonaciones azulosas sobre un zócalo negro. Estas pinturas del pórtico son cuatro: dos medios puntos de 2,75 x 3,25 y dos paisajes pequeños. Las encuadran pilastras embutidas de mosaico como las de fuera.

De este porche, en el que se penetra al franquear la puerta, pasa el visitante al despacho del cónsul, cuyos muros cubren las decoraciones pintadas por Quintanilla. La novedad más curiosa de la decoración consiste, precisamente, en esta circunstancia. La pintura arranca a 0,25 del techo, separados unos paños de otros por un espacio de 0,12¹¹³⁶.”

Como podemos apreciar a través de los esquemas y de los bocetos (Cat. 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 1892), la obra se estructuraba a base de figuras enmarcadas en una arquería de medio punto, de claras resonancias italianas. Los personajes se sitúan sobre un suelo con enormes baldosas y fuerte perspectiva. Para un importante número de figuras femeninas utilizó Quintanilla como modelo a Jacqueline Desirat, su gran amor en estos momentos.

Para Sánchez Rivero no solamente es importante la composición, en la que observamos de nuevo las referencias al Renacimiento italiano en el gusto por la composición triangular, sino que “la unidad última de todos los elementos reside en el juego de las entonaciones, en la disciplina plástica que sobre todos ellos impera, reduciendo la dispersión del interés nuevamente representativo y en el encaje efectuado por la luz”¹¹³⁷.

¹¹³⁴ Durante años se creía que no existía ningún tipo de documentación gráfica sobre los frescos, de ahí la importancia de estas fotografías.

¹¹³⁵ Quisiéramos desde aquí expresar nuestro agradecimiento al Cónsul, que tan amablemente nos proporcionó una copia fotográfica de estos bocetos de Luis Quintanilla, únicos elementos para hablar de los frescos destruidos.

¹¹³⁶ A.S.R.: Op. Cit. pp. 397-398

¹¹³⁷ Ibidem.

Gracias a la documentación gráfica que conservamos podemos permitirnos el lujo de ver cómo Quintanilla concibe una idea y la va transformando hasta que se convierte en una pintura mural. Conservamos estos tres pasos en el único fresco fotografiado en el artículo, del que también poseemos referencias del boceto.

Si damos como definitivos los esquemas de Quintanilla, ilustrativos del artículo de Sánchez Rivero observamos que en general han desaparecido las figuras de niños que se situaban en primer término y que trataban de dar sensación de profundidad a la composición, pero que posiblemente por repetitivas hayan sido eliminadas en los frescos. Asimismo observamos que en algunos bocetos las figuras han sido cambiadas de sitio al ser trasladadas a los frescos. Por lo que respecta al panel en el que observamos a una mujer y un hombre que toca el acordeón, diremos en primer lugar que la modelo femenina fue Jacqueline, tal y como observamos en la fotografía del fresco y en un dibujo con detalle de estos dos personajes. A su derecha en el boceto observamos una figura femenina con tres niñas que parecen leer lo que podría ser una carta o una partitura. Entre estas seis figuras, pero en un plano más cercano al espectador, se situaba un niño tocando el violoncelo. Sin embargo en la pintura al fresco el niño del cello se ha trasladado más atrás y la mujer con las niñas se han convertido en dos figuras femeninas que portan sendas caretas; es muy posible que hagan alusión a las artes, teatro y música.

Por último en cuanto a referencias plásticas, a pesar de lo aventurado, por la escasa documentación gráfica con la que contamos, diremos que por la estructura, como ya hemos mencionado, hallamos ecos de la pintura italiana, especialmente en las masas rotundas de las figuras, que traen a la memoria otras de artistas plásticos del Quattrocento italiano. Pero este conjunto está cargado de modernidad. Late en todo él las enseñanzas aprendidas del cubismo; el paisaje del fondo es claramente un paisaje vasco. De ahí que podamos relacionar estos frescos con obras de Vázquez Díaz, gran armonizador del mensaje clásico y del racionalismo cubista; no olvidemos que de las enseñanzas de este artista fueron muy pocos los pintores jóvenes que pudieron sustraerse. También existe relación entre alguno de los bocetos y **Voltes de Girona**, realizada en 1928 por el arquitecto y pintor catalán Josep Claret.

Frescos de la Casa del Pueblo de Madrid (1931)

Luis Araquistáin y Manuel Muiño encargaron a Quintanilla la ejecución de dos grandes paños para la Sala de Conferencias y la de Reuniones en la Casa del Pueblo de Madrid. A pesar de que estas obras fueron destruidas, conservamos fotografías y sabemos por el propio pintor que trataban de representar al “pueblo en marcha”.

A través de las seis fotografías que hemos conseguido reunir de este trabajo apreciamos una relación con los murales de Hendaya, si bien en esta ocasión abandona el aire cortesano y galante que aquellos pudieran poseer, para realizar una pintura al servicio del pueblo; no debemos olvidar que, como bien señala Bozal, la pintura al fresco es la más popular de todas, puesto que se salta los circuitos comerciales y los criterios oficiales¹¹³⁸.

En cuanto a la temática, resulta imposible llevar a cabo una lectura completa, por cuanto no poseemos fotografías de todo el conjunto y desconocemos el modo en el que las imágenes que conservamos se iban ensamblando (Cat. 1591, 1592, 874, 875, 876, 877). Pero a pesar de todo diremos que encontramos en todos ellos figuras en las que predomina el ritmo diagonal, queriendo indicar sensación de movimiento, tal vez quieran hacer alusión a ese sentido de pueblo en marcha que recordaba el pintor. Por otro lado en dos de los frescos aparece un paisaje de gran urbe moderna tras las figuras humanas; los edificios que aparecen representados poseen un fuerte aire déco, se pueden relacionar con alguna de las escenas que aparecen en la película *Metrópolis*. Merecen asimismo ser destacadas las figuras femeninas, especialmente el grupo de tres mujeres que se encuentran bajo un árbol; son figuras rotundas, que traen a la memoria algunas figuras italianas del Quattrocento. Luis Quintanilla se autorretrata en uno de los frescos; aparece en segundo plano, detrás de dos hombres que ayudan a levantar a un hombre de largas barbas. Quintanilla, que viste, como todos, un buzo de trabajo, se encuentra junto a una bandera. Tal vez quiera hacer alusión al hecho de haber sido él quien colocó en el Palacio Real la bandera de la República el 14 de abril de 1931.

Fresco para el hall del Museo de Arte Moderno de Madrid (1931)

Es el único fresco de Quintanilla que se conservaba en España hasta la reciente recuperación de los frescos **Ama la paz, odia la guerra**. Fue un encargo hecho por Juan de la Encina, entonces director del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. La obra, de claro regusto italianizante, representa un grupo de cuatro robustas mujeres, una de las cuales se dirige a una niña, situada a su lado (Cat. 882). Al fondo se reconocen algunas cabezas masculinas, casi todas cubiertas con gorro.

Creemos que la fecha de ejecución de este fresco no es 1934 como se indicaba en algún artículo anterior¹¹³⁹, siguiendo la cronología dada por María José Salazar¹¹⁴⁰. En un artículo del año 1992 ya se justificaba esta fecha¹¹⁴¹. Se hacía en base a dos

¹¹³⁸ BOZAL, V.: Op. Cit. p. 136

¹¹³⁹ LÓPEZ SOBRADO, E.: *Sobre la pintura mural de Luis Quintanilla*. p. 515

¹¹⁴⁰ SALAZAR, M.J.: Op. Cit.

¹¹⁴¹ LÓPEZ SOBRADO, E.: *La labor de Luis Quintanilla como fresquista*. p. 92-93

destacados hechos, en primer lugar atendiendo a las palabras del propio pintor: “Creo que fue seguidamente cuando se me ocurrió pintar un fresco para la entrada del Museo de Arte Moderno de Madrid (...) Debió ser por la primavera del 31 o algo más tarde¹¹⁴²”. Sobre todo se justifica la fecha de 1931 principalmente por características estilísticas. Las cuatro mujeres del Museo de Arte Moderno guardan una gran relación con el grupo de tres mujeres del fresco de la Casa del Pueblo; del mismo modo las figuras de los hombres que aparecen en segundo plano son muy similares a los hombres que aparecen en el fresco donde encontramos el autorretrato de Quintanilla; no solo se parecen sus rostros, sino que los gorros que llevan son casi idénticos¹¹⁴³.

Consultado el Archivo del MNCARS, donde actualmente se encuentra el fresco, se nos ha indicado como fecha de entrada en el Museo de Arte Moderno de Madrid el año 1933, lo que nos demuestra que no pudo ser pintado en 1934.

En cuanto al significado de las figuras, Quintanilla creía recordar que representaban “las artes plásticas o algo así¹¹⁴⁴”, aunque no estamos muy de acuerdo con que este fuera el tema del fresco, si bien resulta difícil aventurar cualquier hipótesis¹¹⁴⁵.

Frescos para el Pabellón de Gobierno de la Ciudad Universitaria (1932)

En noviembre de 1932 concluía Quintanilla los frescos para el vestíbulo del primer edificio de la Ciudad Universitaria, en esos momentos en construcción. Este edificio, de sencilla planta, albergaba las oficinas de arquitectos y administrativos. En las paredes del vestíbulo, pintadas de un delicado amarillo, realizó Quintanilla dos grandes paneles que se enmarcaban con un sencillo listón metálico de color plata (Cat. 1402, 1403). “El uno representa el abandono, el desorden, la miseria moral y material de la Humanidad a merced del azar, de las enfermedades y de las miserias humanas; el otro, el esfuerzo del hombre en ciencia, en arte, en industrias, para buscar remedios a los males y ordenar mejor la vida¹¹⁴⁶”.

El propio pintor recordaba que representaban “las desgracias e infortunios de la incultura frente a los beneficios de la Ciencia¹¹⁴⁷”.

¹¹⁴² FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 253.

¹¹⁴³ A veces nos hemos planteado si este fresco no hubiera podido ser un grupo humano pensado para la casa del Pueblo.

¹¹⁴⁴ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 271

¹¹⁴⁵ Después de la guerra el fresco fue cubierto por una tela, que impedía su contemplación. Años después la obra fue desmontada y enviada al sótano. El fresco fue restaurado en 1978 para mostrarse en la exposición-homenaje al pintor, tributada en Madrid por el Ministerio de Cultura.

¹¹⁴⁶ ABRIL, M.: *Mujeres, frescos y niños*. En “Blanco y Negro”, 20-11-1932

¹¹⁴⁷ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 251.

Asimismo, hablando de los frescos desvelará algunas dudas. Sobre el fresco que él titula **Conciencia**, tal y como leemos en una cartela sobre unos libros en primer término, dirá: “Me inspiré en una escena que había presenciado en la cátedra de Negrín y representé a un grupo de investigadores ante un animalejo abierto en canal, siguiendo sobre un cilindro ahumado el movimiento de las agujas que recogían los resultados del experimento. En un rincón del paño un profesor exponía su pensamiento ante un reducido número de alumnos, y al fondo, como un detalle, representé el plano general de la Ciudad Universitaria¹¹⁴⁸ en construcción y a alguno de sus arquitectos e ingenieros.

Entre los frascos y aparatos de laboratorio, pinté de una manera destacada un sifón de los de agua gaseosa, como emblema de Negrín, por el abuso que de ella hacía¹¹⁴⁹”. A partir de este momento Luis Quintanilla utilizará innumerables veces el recurso del sifón, en grabados y otro tipo de obras, como por ejemplo en el grabado **Sueño**, expuesto en 1934 en la Biblioteca Nacional; posiblemente en todos ellos sea el recuerdo hacia su amigo Negrín¹¹⁵⁰. Estilísticamente hablando encontramos referencias muy cercanas, especialmente en la figura femenina que abraza a un niño situada en primer término a la derecha, a otras figuras de Horacio Ferrer; recuerda a las figuras femeninas de **Los aviones negros**, obra pintada por Ferrer en 1937.

Sobre el otro fresco, titulado **Ignorancia**, como aparece anotado en una cartela a la derecha, según Quintanilla, mostraba a “una madre desesperada por su impotencia ante un hijo enfermo, mientras el padre trataba inútilmente de arrancar algo que comer a la tierra estéril¹¹⁵¹”.

A pesar de la innegable modernidad, este fresco supone una personal interpretación de iconografía cristiana. La pareja con el hijo aparecen en el centro de la composición; a ambos lados se sitúa el cortejo de personajes, como si de una extraña adoración de los pastores se tratara. Los planos cromáticos de resonancias cubistas permiten ayudar a componer unas robustas figuras de admirable volumetría.

¹¹⁴⁸ No deja de ser curioso este elemento desde el punto de vista iconográfico. Nos remite a una obra de Groz titulada **Jugando al diábol** (1920), en la que también apreciamos un plano de una construcción enmarcado en la pared de la izquierda.

¹¹⁴⁹ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. pp. 251-252.

¹¹⁵⁰ Negrín le había encargado realizar unos bocetos que posteriormente fueron aprobados por la Junta Ejecutiva, que pagaría por el trabajo las veinte mil pesetas solicitadas por el pintor.

¹¹⁵¹ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 251.

En esta ocasión Luis Quintanilla no trabajó solo; le ayudaba su alumna Mary Hoover¹¹⁵², una joven americana que quiso aprender a su lado la técnica de la pintura al fresco. Mary le cubría los fondos para que Quintanilla pudiera avanzar en su trabajo, quien reconocía que “no lo hacía del todo mal, con lo cual fue aprendiendo la técnica del color¹¹⁵³”.

Frescos del Monumento a Pablo Iglesias¹¹⁵⁴ (1932-36)

En 1932 el arquitecto Esteban de la Mora, el escultor Emiliano Barral y el pintor Luis Quintanilla ganaban el concurso convocado para la realización de un monumento al líder socialista Pablo Iglesias, que se erigiría en el Parque del Oeste. Fueron muchos los artistas que se presentaron al certamen, entre ellos Antonio López con José Capuz, Luis Moya con Pérez Comendador o García Mercadal con Cruz Collado. Como podemos apreciar en todos la unión era arquitecto-escultor; lo novedoso de su proyecto es que iba asociada la labor de un pintor.

Esteban de la Mora y Quintanilla se entendieron y simpatizaron enseguida. Cuando el arquitecto le comenta su idea de construir un monumento de carácter utilitario, con un porche a la sierra madrileña que permitiera contemplar el paisaje al resguardo del sol y de la lluvia, a Quintanilla le parece una idea magnífica, puesto que le recordaba al Camposanto de Pisa, recinto porticado que aloja en su interior los frescos del **Triunfo de la Muerte**. Durante su estancia en Italia este monumento le impresionó de tal modo que gustaba fantasear con la idea de lo importante que sería para un pintor de frescos poder ejecutar un monumento análogo, “en cuyos muros poder desarrollar toda una vida¹¹⁵⁵”. Pues bien, ahora se le presentaba la ocasión.

El tema elegido para las pinturas era la vida de Pablo Iglesias, al que Quintanilla había conocido personalmente y por el que sentía una gran admiración. “En el caso de Pablo Iglesias entendía yo que se debía ir más allá de la simple imagen que canta unas glorias con unas meras referencias personales. Era necesario representar

¹¹⁵² Mary Hoover Aiken (1907-1992) es una interesante pintora americana que había recibido clases de arte en Corcoran Art School. Estudió pintura con George Luks y Charles Hawthorne y fue pensionada por una institución de Boston para aprender pintura en Fontainebleau y Múnich, donde se interesó por la pintura española de esos momentos. Le fascinaron los frescos y los grabados de Quintanilla y solicitó ser su ayudante. A Quintanilla le pareció bien la idea y le enseñó a pintar al fresco. Ella le sirvió de modelo para algunos grabados de desnudos femeninos. Después Mary Hoover estuvo dos años pintando en Ibiza y cuando Quintanilla fue arrestado ella le visitaba en la cárcel haciéndose pasar por su hermana. Hemingway le encargó que llevase a Nueva York la colección de grabados que se exhibieron en la Galería Pierre Matisse.

¹¹⁵³ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 465 del texto inédito.

¹¹⁵⁴ Esta obra fue demolida en 1959.

¹¹⁵⁵ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 256

pictóricamente el magisterio de la vida y el pensamiento de aquel hombre excepcional. Y la solución del porche, configurando un espacio y ofreciendo unos muros sobre los que deseaba desarrollar toda una teoría de imágenes me pareció la solución adecuada¹¹⁵⁶.”

Desgraciadamente las circunstancias personales dilataron la ejecución de esta obra¹¹⁵⁷. Por fin el 3 de mayo de 1936, aún sin terminar todos los frescos, que serían un total de once, fue inaugurado el monumento; Quintanilla siguió pintando hasta el estallido de la Guerra Civil.

La Fundación Pablo Iglesias de Madrid conserva fotografías de alguno de los frescos. En uno de ellos (Cat. 1486) apreciamos una escena callejera, al fondo de la cual se divisan modernas construcciones de marcadas aristas. Más interesantes son los fragmentos de frescos en los que aparece la figura de Pablo Iglesias, especialmente la que explica a un grupo de personas en un interior (Cat. 1487). En ella apreciamos modelos humanos que ha representado en sus grabados expuestos en 1934. Asimismo la ventana abierta en el muro permite ampliar la visión del mundo y mostrar un paisaje de claras resonancias cezannianas, que relacionan indudablemente a Quintanilla con los pintores que en esos momentos trabajan por la renovación formal dentro del realismo. También es de gran interés el otro fresco que muestra a Pablo Iglesias hablando ante una multitud (Cat. 1488), esta vez en un exterior, que le permite al pintor mezclar figuras y paisaje de un modo natural. También en esta obra encontramos elementos de la iconografía del pintor. La figura del limpiabotas de espaldas al espectador se relaciona con el grabado de 1934, **Calle de Madrid**, si bien en el fresco no es tan notoria la carga social que apreciamos en el grabado. Asimismo la figura de la vieja mendiga que aparece cercana a las figuras parece ser un antecedente de la figura de la vieja beata, que aparece con mucha frecuencia en los dibujos de *Franco's Black Spain*.

En uno de los paños pintó Quintanilla una serie de figuras imaginativas, mezcla de Guardia Civil y de juez, tratando de representar las persecuciones que sufrió Pablo Iglesias a manos de la Justicia y la Guardia Civil. El significado de estas figuras, recordaba Quintanilla que fue detectado rápidamente por Zugazagoitia, quien hablaba en “El Socialista” de la creación de unos “monstruos metafísicos”, motivados tal vez por la estancia del pintor en la cárcel en 1934.

La calidad de estos frescos le procuró a Quintanilla un nuevo trabajo, que nunca llegó a realizar. Nos referimos al encargo, por parte de Negrín de un gran fresco para la nueva Escuela de Medicina de la Ciudad Universitaria. Este ambicioso trabajo, en el que pensaba

¹¹⁵⁶ Ibidem.

¹¹⁵⁷ Recordemos que en 1934 estuvo en la cárcel por su participación en la Revolución de Octubre de ese mismo año.

invertir aproximadamente diez meses le hubiera supuesto la importante suma de 150.000 pesetas. Pero, desgraciadamente, la guerra truncó este cometido.

Como colofón a su trabajo de fresquista diremos, totalmente de acuerdo con lo que indica Bozal, que pretendió en todo momento apartarse de la factura académica que dominaba este género, lo que sin duda produciría sorpresa en su época. Del mismo modo incorpora a sus creaciones un matizado expresionismo, junto a unas formas humanas recias y voluminosas, así como un nuevo sentido de la composición, a caballo entre la narración y la alegoría. Por todo ello nos encontramos ante “un muralista estimable, quizás el único con que podemos contar entre nosotros¹¹⁵⁸.”

GRABADOS

Al comienzo de la década de los treinta Luis Quintanilla investiga en el mundo del grabado, técnica que había aprendido la década anterior en París. En el apartado biográfico observamos cómo no se pone muy de acuerdo si la idea de trabajar esta nueva técnica partió de su amigo el pintor Sunyer o de Sánchez Rivero. Lo que no pone en ningún momento en duda es que perfeccionó el oficio con Rupérez en Madrid

Existen unos primeros grabados, como el que aparece reproducido en el Catálogo *La pintura de Cantabria en la modernidad (1919-1957)*¹¹⁵⁹ que muestran claras resonancias cubistas, aunque no tienen mucho que ver con los grabados se expondrán en el Museo de Arte Moderno de Madrid en 1934, y en la Galería Pierre Matisse de Nueva York ese mismo año.

De esta importante serie de grabados, cuya totalidad se acerca a los cuarenta, se conserva un importante número de ellos en la Biblioteca Nacional y el MNCARS de Madrid¹¹⁶⁰.

Es esta parte de la obra del pintor la que Bozal incluye dentro de su clasificación de realismo social, que consideramos muy acertada, atendiendo a que para Bozal realismo social es la representación fiel de los estratos inferiores de la sociedad “sin politizarlos” o “politizándolos de modo indirecto¹¹⁶¹”.

Bozal aprecia en estos grabados la influencia del expresionismo de Grosz, aunque con un filtro más naturalista; observa en ellos un gran realismo, sin condescendencia al

¹¹⁵⁸ BOZAL, V.: Op. Cit. p. 165

¹¹⁵⁹ CARRETERO REBÉS y otros: Op. Cit. p. 36. Hay una errata en esa misma página, la fecha de nacimiento del pintor, es 1893 y no 1884.

¹¹⁶⁰ Paul Quintanilla conserva todos sus grabados y ha donado alguno al Museo de Bellas Artes de Santander y a la Fundación Bruno Alonso.

¹¹⁶¹ BOZAL, V.: Op. Cit. p. 158

melodrama, como era habitual en otros artistas. Observa también en estas obras la influencia de la pintura soviética, así como de Ramón Gaya, especialmente de sus obras de 1927. Destaca el grabado titulado **Madre** (Cat. 1382), obra rotunda de innegable calidad, en la que no establece concesión alguna a la anécdota descriptiva.

Ante la contemplación de la totalidad de los grabados localizados hasta el momento podemos establecer una clasificación atendiendo a la temática:

- **Escenas del mundo del circo.** Incluimos aquí obras como **Saltimbanquis** (Cat. 1423), **Hilarity** (Cat.1416), **Fenómeno** (Cat 1424) o **Circo Callejero** (Cat. 1381). Todas ellas son magníficas recreaciones de una diversión tan popular en aquellos momentos como el mundo del circo. A nivel compositivo poseen un esquema semejante. La escena se concibe de forma cerrada, con un esquema claramente circular; la escena se suele representar en el centro, para dejar el primer y el último plano para presentar al público y generalmente al fondo el paisaje. Cromáticamente también posiblemente sean los más contrastados, ya que el primer término es el más oscuro, a modo de incipiente contraluz.
- **Desnudos y escenas con cierto erotismo.** Para los desnudos y alguna otra figura le sirvió de modelo su alumna, Mary Hoover. Contrasta el clasicismo de **Los Curiosos** (Cat. 1408) con el aire festivo de **La mujer americana** (Cat. 1409), donde representa Quintanilla la gran afición de Mary Hoover por el baile. En otras obras como **Liebelai** (Cat. 1412), **Sueño** (Cat. 1411) o **Sumer** (Cat. 1419) resulta difícil acceder a su contenido, puesto que intuimos un cierto simbolismo que se nos escapa; sin embargo podemos hablar de su contenido erótico y de que en todas sitúa elementos anecdóticos como los tiestos, el gato o la cama, el sifón y las tazas, etc. En esta línea se encuentra el titulado **Solitario** (Cat. 1390) en el que el desnudo femenino de espaldas, cargado de erotismo, remite por la postura a Velázquez, si bien las figuras del viejo que la observa y la mujer que se encuentra tras la cortina cargan a la obra de un realismo social que le aparta del clasicismo evidente del desnudo.
- Escenas de la vida madrileña, en las que encontramos muestras del acontecer diario, describiendo los estratos más pobres de la sociedad de ese momento, en los que intuimos un sentido de denuncia social, como es el caso de **Limpiabotas** o **Calle de Madrid** (Cat. 1418). En **Calle de Madrid** (Cat. 1421) atisbamos un paisaje de simplificadas formas y aristas puras, que habla de la moderna concepción del paisaje que posee el pintor. Merece ser destacado **En el metro**, (Cat.

1413) que en realidad representa el interior de un tranvía madrileño.

- Escenas de la vida cotidiana. Agrupamos en este apartado diferentes grabados de amplia temática, que tienen como denominador común el ser escenas de interior. En alguna se critica la situación del momento, como en **Emigrantes** (Cat. 1422); Para el grabado titulado **Gitanerías** (Cat. 1379), interesante composición con la cabeza de un burro en primer término, tras el que aparecen las de tres hombres, utiliza el mismo modelo masculino que en **Una calle de Madrid, 1931** (Cat. 1395). Encontramos también reseñas a entretenimientos populares, es en este sentido en el que debemos catalogar **Teatro de la clase obrera** (Cat. 1394), que se contrapone a **Teatro** (Cat. 1386) o **Vinos** (Cat. 1419).

En otras recrea la tristeza de las mujeres que esperan la vuelta de los seres queridos, en esos momentos movilizados por el ejército, como en **Melancolía** (Cat. 1406); otras veces describe la sensación de tristeza de algunas parejas, como **Interior de Castilla** (Cat. 1420), o la dulzura del amor a los hijos como en **Amor** (Cat. 1407). En todas estas obras encontramos como característica común la utilización de elementos que ayudan a configurar los interiores y que suelen ser estupendos bodegones y el hecho de ampliar la pequeña visión que permite el uso de interiores, mediante el recurso de ventanas o de puertas que permiten ampliar un espacio que de otro modo resultaría asfixiante. Estas características las apreciamos claramente en **Solitario** (Cat. 1388), obra en la que distinguimos perfectamente la melancolía y aburrimiento que rodean a la joven que hace un solitario con las cartas; por otro lado en **Viajera de Castilla** (Cat. 1380), los elementos accesorios que acompañan a la mujer nos ayudan a recrear una historia personal y la concesión al paisaje centra espacialmente la obra.

Por último deberíamos comentar la relación que existe entre alguno de los grabados y la novoobjetividad. Sin duda dos son principalmente los elementos que utiliza Quintanilla y que también son frecuentemente utilizados por los artistas del realismo mágico de los años treinta. Nos estamos refiriendo al empleo del espejo (Cat. 1406). El espejo es uno de los temas por excelencia del realismo mágico; por medio de él recomponen la realidad a partir de unas reglas imperiosas. En el caso de este grabado es obvio, ya que la imagen que nos devuelve el espejo no es la que por lógica se reflejaría en él, sino otra toma diferente, que permite interpretar el mundo con otras reglas diferentes. Encontramos otro elemento de modernidad en otros grabados, como es el uso del sifón, en magníficos bodegones, que encontramos en **Sueño** y en **Limpiabotas**. El sifón es un elemento que caracteriza con frecuencia

a los modernos bodegones de los renovadores plásticos españoles; baste citar como ejemplo el conocido bodegón de Benjamín Palencia.

No deberíamos terminar este comentario a los grabados de 1934 sin hablar de esa magnífica naturaleza muerta, clarísimo ejemplo de modernidad que es el grabado titulado **Botas** (Cat. 1383), que según aparece en el repertorio de Grabados españoles de Elena Páez podrían tratarse de las botas de Niceto Alcalá Zamora, al que popularmente apelaban “el Botas”. El tema de unas sencillas botas impresionó a Van Gogh y también había seducido a Quintanilla con anterioridad. A tal efecto citaremos aquellas otras botas que pintó al fresco, las botas de Benedetto, que adquirió en 1926 el pintor Echevarría.

Existe otra enigmática y extraña composición, **Virgen con Niño** (Cat. 1389), en la que a pesar de la aparente temática, enseguida nos damos cuenta de que el Niño representado no es tal, sino un hombre con bigote y gafas redondas ¿Puede tratarse de Lerroux, que en la década de los treinta ocupó varios Ministerios?

Hay otro grupo de grabados menos numerosos que fueron realizados en Cataluña y entre los que podemos hablar de dos tipologías diferenciadas:

- Aquellos en los que apreciamos la fuerte carga social, como ocurría con un grupo de los grabados madrileños, este es el caso de **Cafetín de Lloret** (Cat. 1387).
- Pero existen otros grabados en los que Quintanilla se vuelve más mediterráneo y hedonista, buscando la sensualidad, esto ocurre en **Sr. Morgan. Lloret de Mar** (Cat. 1392) y en **Mujer** (Cat. 1393).

Los grabados catalanes fueron realizados en Lloret de Mar en 1933, en alguna de las estancias realizadas por el pintor a casa de sus amigo el periodista William Shirer¹¹⁶², al que acostumbraba visitar con los Allen tal y como apreciamos en una foto de la época y en los comentarios de Shirer¹¹⁶³. Por lo tanto la fecha de ejecución sería 1933, año en el que Shirer permaneció en Lloret.

LOS DIBUJOS

Luis Quintanilla había recorrido el territorio español realizando dibujos con motivos de arte popular. Ahora presentamos tres trabajos que evidencia un pintor maduro, conocedor de las

¹¹⁶² En los años cuarenta retratará a Shirer disfrazado de mago.

¹¹⁶³ SHIRER, William: *Diario de Berlín, 1934-1941*. Ed. Debate, p. 4 leemos: “Así concluye el mejor año, el más feliz que hemos vivido (...). Han venido a visitarnos y se han alojado en nuestra casa unos cuantos amigos: Jay Allen, Russell y Pat Strauss, así como Luis Quintanilla que es uno de los pintores jóvenes españoles más prometedores”.

vanguardias e interesado en llevar a cabo una renovación formal en la plástica.

La cárcel por dentro (1934)

Los dibujos de esta época que han llegado hasta nosotros son obras concebidas con la intención de formar parte de un todo. Los *dibujos de la cárcel* (1934) tienen sentido por sí mismos, indudablemente, como un álbum fotográfico de los participantes en la Revolución de Octubre; pero reciben tratamiento de conjunto desde el momento en que se reúnen para ser publicados en 1936.

En el prólogo de este interesante libro titulado *La cárcel por dentro*¹¹⁶⁴ se comenta el interés casi periodístico de este trabajo: “Esta colección de dibujos permite satisfacer una curiosidad legítima. ¿Cómo eran los insurrectos? Quintanilla facilita la respuesta¹¹⁶⁵”.

El libro es en realidad un álbum compuesto por cincuenta dibujos a lápiz más otro dibujo realizado a pluma -con anotaciones manuscritas del propio Quintanilla- que sirve de presentación. En realidad, Quintanilla hizo muchos más dibujos, tal y como se describe en el pie de foto en el que vemos al pintor tras las rejas de la cárcel, donde se comenta que la estancia de Quintanilla en la cárcel podría “ser contada por un dibujo diario”, de los cuales fueron escogidos cincuenta para el libro.

Todos los dibujos están hechos a lápiz, consiguiendo los matices a partir de las finas gradaciones de los grises del grafito. En el prólogo del libro observamos el temor de Zugazagoitia a que la impresión no fuera capaz de captar precisamente esos grises. “Desconfío de la bondad de la reproducción. Temo que en ella se hayan perdido los grises plata que el pintor ha conseguido en los originales. Temo justificadamente por esos grises, que son, en la ejecutoria del artista, su más legítimo orgullo. Esos grises -sólo ellos, ¡tan logrados están!- hacen olvidar la anécdota de la cárcel a los ojos educados en la contemplación de los buenos dibujos españoles¹¹⁶⁶”.

Todos estos dibujos están cargados de humanidad y rezuman melancolía, la melancolía que estos hombres sufren al haber sido privados de la libertad. Como bien indica Zugazagoitia toda la obra se caracteriza por su expresionismo y poesía, producto del personal sentir del pintor.

¹¹⁶⁴ El libro *La cárcel por dentro*, con prólogo de Julián Zugazagoitia, vio la luz en enero de 1936 y se ha reeditó en edición facsimilar por la Fundación Cultural “José Barreiro” de Oviedo en noviembre de 1995, gracias al trabajo de Etelvino González, que acompaña la edición con un interesante estudio titulado *Luis Quintanilla Isasi un artista comprometido*.

¹¹⁶⁵ ZUGAZAGOITIA, J.: Prólogo de *La cárcel por dentro*.

¹¹⁶⁶ *Ibidem*.

Respecto a la estructura del álbum apreciamos en él, al menos, tres tipos diferentes de dibujos.

- Existen lo que desde el punto de vista técnico llamaremos bodegones o interiores de la cárcel, como **Celda** (Cat. 1431), **A veces sirven de compañía y de distracción** (Cat.1433), **Ajuar del preso** (Cat.1434), **Decoración** (Cat.1448) y **Colofón** (Cat.1476). Todos ellos muestran desoladoras imágenes del interior de la celda, a través de las que parece que pudiéramos sentir la soledad; en todos deja muy claro que nos encontramos en la cárcel, puesto que siempre está presente la ventana o la férrea puerta. Destacamos el titulado **Ajuar del preso**, en él apreciamos la formación de Quintanilla en la estética cubista, a través de las diferentes visiones que utiliza, así como de los sutiles planos cromáticos con los que elabora su dibujo. También nos parece interesante el dibujo titulado **Colofón**, que pone fin a la serie de dibujos. Ese tiesto con tulipanes, que parecen girarse hacia la luz de la ventana no deja de ser una referencia poética a cualquiera de los presos de la cárcel, sin contar con el canto a la esperanza que supone, por aparecer como final de la obra precisamente. Por la dedicatoria sabemos que son las flores que su amiga Georgette Boyé le enviaba a la cárcel y que alegraban a todos los presos, pues les permitía recordar que la vida seguía existiendo fuera de la celda.
- Por otro lado están los dibujos de los seres anónimos, así como otro tipo de escenas en las que apreciamos cuán dura y triste puede ser la vida en la cárcel y cómo hechos cotidianos pueden convertirse en vulgares situaciones al verse privados del derecho a la intimidad y a la libertad. **Entrada en la celda** (Cat.1430), muestra una escena que podría parecer hasta normal, puesto que se trata de un hombre que atraviesa el umbral de una puerta, pero adquiere toda su carga y contenido desde el momento en que detrás de la puerta insinúa Quintanilla la figura del guardián, así como el cerrojo por fuera, que impedirá al preso moverse de su celda, hasta que su guardián lo desee y descorra el citado cerrojo. Otras obras como **Incomunicado** (Cat.1435), **Principiante** (Cat.1436), **Pasando frío** (Cat.1485), **Melancolía** (Cat.1451), están cargadas de una tristeza especial, tristeza que también se aprecia de un modo más atenuado en las **escenas de Nochebuena** (Cat.1460, 1478)
- Pero la mayoría de los dibujos son magníficos retratos de políticos y sindicalistas revolucionarios. Esta extraordinaria galería de retratos permite poner rostros a una serie de protagonistas de las historia del siglo XX, que de otro modo hubieran pasado desapercibidos para nosotros. Porque aunque todos conocemos el rostro de **Francisco Largo Caballero**

(Cat.1475), **Wenceslao** (Cat.1470) y **Santiago Carrillo** (Cat.1457) o **Zugazagoitia** (Cat.1467), **Companys** (Cat.1471) o **Gassol** (Cat.1465), no podríamos decir lo mismo sin los dibujos de Quintanilla de **Cruz Salido** (Cat.1464), **Ogier Preteceille** (Cat. 1463), **Carlos Hernández Zancajo** (Cat. 1458), **Ordóñez, el estudiante** (Cat. 1447), **Antonio el minero** (Cat.1446), o **Génova del Sindicato de la Madera** (Cat.1446), entre otros. En todos estos retratos el personaje siempre ocupa un importante espacio en la hoja de papel sobre la que se sitúa. De este sencillo modo estos hombres aparecen ante nosotros como rotundas figuras, como seres de extraordinaria grandeza, que en el caso de **Trigo, el fundidor** (Cat.1443), quizás llegue a su máxima expresión. Pero siempre está patente algún elemento que habla de su reclusión en la cárcel. Pone especial énfasis el pintor no solo en los rostros de los personajes, sino también en sus manos, que con frecuencia son indicadoras de su situación y estado de ánimo. Las manos de estos hombres merecen ser contempladas con detenimiento, tanto de forma individual como colectiva, que quizás sea el mejor modo de comprender el enorme sentido de conjunto que posee esta obra, por encima del particularismo de cada dibujo.

Los dibujos de la guerra (1937)

Hemos conseguido localizar noventa y cuatro dibujos ejecutados por Luis Quintanilla en el frente en el año 1937, del total de ciento cuarenta¹¹⁶⁷, que según el pintor era el número. La mayoría de los dibujos se encuentran en propiedad de su hijo Paul, en Estados Unidos¹¹⁶⁸, el resto se encuentran en Museos, dos de ellos en el MoMA de Nueva York, en el Museo de Bellas Artes de Santander y en manos de coleccionistas particulares.

Afortunadamente años después en Nueva York se publicó una selección de estos dibujos en el libro titulado *All the brave (Drawings of the Spanish war)*, con textos de Elliot Paul y Jay Allen, así como un prólogo de su amigo Hemingway. Es un magnífico libro, que supone un documento gráfico de primera mano sobre nuestra contienda civil.

Nos encontramos, por lo tanto, ante un documento histórico de gran valor. En cuanto a su calidad artística, posiblemente sean sus

¹¹⁶⁷ En estudios reciente hemos comentado que posiblemente el número de dibujos fuera menor de 140. Vid: LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Luis Quintanilla, testigo de guerra*, catálogo de la exposición homónima en el Paraninfo de la Universidad de Cantabria, Santander, 2009, p. 22

¹¹⁶⁸ Desde hace tres años, aproximadamente se exponen en el MNCARS de Madrid, donde Paul los ha depositado por 10 años y sirven para contextualizar el **Guernica** de Picasso.

mejores dibujos, plenos de modernidad y magníficos en su composición.

Estos dibujos, como ya hemos comentado en el apartado biográfico, se exhibieron en el Hotel Ritz de Barcelona y el MoMA de Nueva York, siendo muy bien recibidos por el público en ambos casos. Algunos de ellos, de gran dureza, resultan mucho más estremecedores desde el momento en que sabemos que no se ejecutaron en el recuerdo, como los *Desastres* de Goya, sino que fueron realizados por un observador directo en el frente, en plena contienda civil. Alguno de los protagonistas de los dibujos podrían ser los padres o los abuelos de imaginarios contempladores del público. Este hecho aumenta su dramatismo a nuestros ojos¹¹⁶⁹.

Conocemos su génesis gracias a los comentarios del propio artista, quien recordaba haber estado dos meses recorriendo el frente desde Almería hasta el Tremp, cerca de los Pirineos. Los dibujos iban llenando cuadernos, que recogían fielmente las escenas vividas. Con los cuadernos plagados de dibujos se trasladó a la casa de su amigo Sunyer en Sitges dispuesto a pasar estos apuntes a pluma sobre el papel definitivo.

A grandes rasgos y pudiendo siempre establecer una clasificación mucho más rigurosa y exhaustiva nos atrevemos a agrupar estos dibujos del siguiente modo:

- Dibujos de Santa María de la Cabeza. Narra a través de ellos Quintanilla el hecho de que una compañía completa de la Guardia Civil con sus familias huyeron al abandonado Monasterio de Santa María de la Cabeza, convirtiéndolo por un tiempo en su fortaleza. Llegó Quintanilla el día de su rendición y permaneció con ellos tres días, inmortalizándoles con su lápiz. Los motivos escogidos son sobre todo pequeños grupos de estos guardias civiles que se entregan voluntariamente o que esperan ser conducidos al penal; pero también retrata a sus mujeres e hijos. El que muestra a un soldado de espaldas que conversa con un grupo de mujeres (Cat. 1521) estremece al contemplar el rostro de ellas, pero principalmente cuando nos fijamos en el gesto de sus manos, que se alzan hacia el cielo, aunque, sin duda, el más duro es el que muestra a una mujer (Cat. 1580) con su hijo muerto en brazos. El hecho de que el pintor conservara una sobrecogedora colección de fotografías de la rendición del santuario, que le sirvieron para componer alguno de estos dibujos, nos permite conocer que las utilizó para sus escalofriantes imágenes, en la línea del trabajo realizado por los reporteros de guerra.

¹¹⁶⁹ El trabajo de Quintanilla en los dibujos de la guerra ha sido ampliamente estudiado en LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Luis Quintanilla, testigo de guerra*, catálogo de la exposición homónima en el Paraninfo de la Universidad de Cantabria, Santander, 2009

- Escenas de bombardeos entre la población civil, de las que ha dejado magníficos párrafos en sus memorias, en los que describe la calma del campo español en los desoladores momentos de la guerra; “y sin embargo envolvía a esa calma el ambiente de la guerra. En los pequeños pueblos de Andalucía la señal de acercarse los aviones lo anunciaban los cerdos, que oían sus motores antes que las personas, y ya escarmentados corrían a protegerse del posible peligro; los niños jugaban imitándoles, y oí a una mujer, una de esas sencillas mujeres españolas resignadas y amantes, la oí mirando al cielo e hice un dibujo, exclamar: ¿Por qué nos matan?¹¹⁷⁰”. De estas dos experiencias narradas por el pintor conservamos dos extraordinarios dibujos: El titulado **¿Por qué nos matan?** (Cat.1505), que representa a una mujer que alza su cabeza, cargada de interrogantes, al cielo, por el que vemos aparecer los aviones alemanes disparando a la población civil. Nos remite su temática automáticamente a **Los aviones negros** de Horacio Ferrer. Bozal recuerda cómo el bombardeo visto a través de los efectos de la población civil ha tentado a diversos artistas, como a Horacio Ferrer, que utiliza recias figuras, que imprecán al atacante, del que también huyen¹¹⁷¹. Podemos decir que no es este el caso de Quintanilla, cuyos dibujos de bombardeos sobre la población civil están más cargados de tristeza; son el más claro exponente de la sinrazón de una guerra, de cualquier guerra. En el dibujo **Air Raid in Country District** (Cat.1552), de la colección del MoMA de Nueva York, observamos a hombres del campo y cerdos en apresurada huida de su población, incendiada por los aviones que la bombardean. En el titulado **Aviación Alemana** (Cat. 1529) observamos el miedo del niño que se aferra a la pierna de su padre y el abatimiento y desolación de este. Sin embargo en **Tristeza** (Cat.1522) y **Bombardeo** (Cat.1558), recurre Quintanilla como Ferrer a la utilización de voluminosas figuras, pero estas no imprecán, sufren esa sinrazón de la guerra que les lleva a un hondo sentimiento de tristeza o a elevar una pregunta de la que saben no recibirán respuesta alguna. Con Horacio Ferrer guardan estrecha relación también el dibujo Cat. n°. 1556 y el 1557 principalmente en la figura del niño que llora.
- Derrota de Pozoblanco, brutales escenas muestran el campo sembrado de cuerpos de moros muertos que hinchados por el calor se pudren al sol. Quintanilla había llegado allí para visitar al militar Pérez Salas, quien esperó pacientemente a que Quintanilla tomara apuntes de tanta desolación. Al llegar a Pozoblanco recordaba el pintor como “Todavía quedaban

¹¹⁷⁰ QUINTANILLA, Luis, Op. Cit. pp. 428-429.

¹¹⁷¹ BOZAL, V.: Op. Cit. p. 163

bastantes cadáveres de marroquíes sin enterrar (...) Los cadáveres, juntos a los de algunos caballos, les tostaba el fuerte sol, y sus cuerpos se hinchaban como odres¹¹⁷²».

- Almería y Cartagena. Son dibujos que muestran a la población civil tratando de refugiarse donde puede, a veces a la sombra de las barcas, donde contemplamos a una mujer en avanzado estado de gestación durmiendo al lado de otras (Cat. 1524), la mujeres y niños, agotados, dormitan bajo las viñas (Cat. 1497), en otras ocasiones los seres humanos y sus animales y enseres están en las entradas de las casas-cuevas excavadas en la tierra (Cat. 1515, 1532, 1541). A veces elimina de forma consciente a los seres humanos para mostrar abrumadoras tomas de casas destruidas, de las que distinguimos algún paredón que permanece de pie, o un revoltijo de enseres destrozados (Cat. 1502, 1511, 1520, 1536)
- Madrid: calles, trinchera y hospitales. Al igual que ocurría en la serie de Almería encontramos escenas de las calles de Madrid, donde retrata casas destruidas (Cat.1537), soldados preparando trincheras o vigilantes dentro de ellas (Cat. 1523, 1518, 1517); otras veces las escenas son más sobrecogedoras, son imágenes de hospitales con hombres mutilados por la metralla, con piernas y brazos amputados (Cat. 1544, 1545, 1546, 1540). Estremecedora es la imagen del depósito de cadáveres (Cat. 1518) y especialmente el de una madre con su hijo muertos a la entrada de un metro de Madrid.
- Italianos, moros y alemanes. Son posiblemente sus dibujos más críticos; no está retratando a la sufridora población civil, sino a tropas extranjeras que destrozan al pueblo español. A través de sus dibujos reconocemos a miedosos italianos (Cat. 1533) que gustan de su acicale personal, brutales moros (Cat. 1535) y alemanes que semejan robots, carentes de cualquier sentimiento humano (Cat. 1528, 1507).
- Muerte, guerra y destrucción. Bajo este nombre tan genérico incluimos una serie de dibujos en los que apreciamos soldados combatiendo en el frente o los efectos de la guerra. Hay entre ellas dos que nos parecen escalofriantes (Cat. 1565), en las que Quintanilla no muestra a seres humanos destrozados, pero les intuimos. En su lugar representa la muerte y la desolación en cuantas cosas les rodean, en sus paisajes, sus viviendas o sus animales. Estas dos obras se asemejan por el empleo en primer término de animales domésticos muertos y por mostrar tras ellos la destrucción que supone una guerra. En el caso de la obra con la vaca muerta, por el expresivo gesto que la

¹¹⁷² QUINTANILLA, L.: Op. Cit. p. 431

caracteriza podemos relacionarla con los caballos que Picasso realiza hacia esta época.

- Por último en este apartado incluiremos también dos litografías que muestran alguna diferencia con los dibujos. Se trata de los últimos que aparecen publicados en *All the brave*, y que fueron realizados en 1938, no en 1937 (Cat. 2017 y 2018). Son obras más subjetivas, donde Quintanilla parece reflexionar sobre la guerra, más que actuar como reportero gráfico. En ellas encontramos verdaderos revoltijos de muertos (Cat.2018) o de enseres y cadáveres (Cat.2017). Creemos ver en estas obras el claro antecedente de las acuarelas que agrupó bajo el título *Europa Totalitaria*.

Para concluir con los dibujos de la guerra, diremos que todos ellos hablan de un pintor de extraordinaria calidad, capaz de mostrar su sentimiento de la guerra a través de una mirada objetiva, por medio de una plástica que le relaciona con el nuevo arte que se desarrollaba en España en la década de los treinta. Las casas de las que capta su esencia, son sintéticas, destacando en ellas sus limpias aristas, que le relacionan con Artera, Vázquez Díaz o su amigo Sunyer. Pero sus dibujos están cargados de un fuerte expresionismo, que le relacionan íntimamente con Grosz, especialmente en los dibujos de los soldados alemanes. Cuando fueron expuestos en Nueva York los dibujos de la guerra, impresionaron por su verismo y belleza plástica. Green comenta como Jewell, crítico del *The New York Times*, hablaba de que la belleza y sensibilidad de los dibujos casi le quitaba importancia al tema¹¹⁷³.

Esta interesante colección de dibujos podemos decir que ha resultado siempre tan interesante y sobrecogedora, que con frecuencia ha servido de ilustración tanto para algún libro sobre la Guerra Civil¹¹⁷⁴, como para exposiciones sobre la época de nuestra guerra¹¹⁷⁵.

Dibujos de la España Negra de Franco (1939)

Esta serie de dibujos fueron realizados en sus últimos momentos en España y alguno de ellos ya en el exilio. Todo lo que

¹¹⁷³ GREEN, J.: *El arte contra la guerra de Luis Quintanilla*. p. 215

¹¹⁷⁴ Es interesante destacar los dibujos que ilustran la *Historia de la Guerra Civil española*, dirigida por Hugh Thomas, Ed. Urbión.

¹¹⁷⁵ A este respecto mencionar, que sin duda la exposición colectiva más interesante en la que hasta el momento se han expuesto dibujos de Quintanilla sea la celebrada en Städtische Kunsthalle Düsseldorf, titulada "Die Axt geblüht...". Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde, celebrada entre el 11 de octubre y el 6 de diciembre de 1987, en la que se mostraban 7 dibujos de Quintanilla, al lado de obras de Picasso, Horacio Ferrer, etc. Recordemos también al respecto que en 1999 se celebró una exposición homenaje en el Godwin-Ternbach Museum del Queens College de Nueva York donde se mostraron sesenta años después los dibujos de la guerra. La exposición fue comisariada por el Prof. Jerald Green, gran estudioso de la obra de Quintanilla.

en los dibujos anterior es tristeza y desolación ante la guerra se convierte ahora en crítica y denuncia de los causantes de esta guerra. Estos dibujos son un grito contra Franco y sus seguidores. Estamos ante una obra mucha más politizada en su planteamiento, que la acerca, por ese sentido de denuncia, a la obra de Grosz, al que se asemeja mucho en sus personajes. En estos dibujos se inclina Quintanilla más hacia el dibujo caricaturizado que le permite exacerbar su denuncia, de hecho con frecuencia reconocemos a alguno de los hombres representados en los dibujos de la guerra, pero que ahora se simplifican, en aras de la caricatura.

Lo mismo que ocurría con *La cárcel por dentro*, esta serie de dibujos vería años más tarde la luz en un libro titulado *Francos' Black Spain*¹¹⁷⁶, que levantó verdaderas ampollas entre el régimen franquista. Como ocurrió con *La cárcel por dentro* el álbum de dibujos, al que en esta ocasión se acompaña de algunos comentarios explicativos a los dibujos, la obra adquiere un carácter cerrado, de obra completa. En esta ocasión, por los cuarenta dibujos que componen el libro vemos desfilar a los colaboradores del régimen franquista. En el primer dibujo encontramos una caricatura de Franco rodeado de personajes, que se acompaña de la siguiente explicación: “El general Franco duerme placenteramente entre sus valientes compatriotas de Cruzada, un igual entre iguales”. En el último de los dibujos, que muestra a dos soldados saqueando mientras al fondo apreciamos una desolada y triste familia, leemos: “Lo que quedó fue una nación con cadenas, aplastada en cuerpo y espíritu, hundida en la pobreza y la desesperación, dominada por una mezcla de negro medievalismo o moderno totalitarismo, la flor de sus gentes muertas, en prisión o exiliadas- Esta es la España Negra que nuestra ceguera ayudó a crear”.

Y los causantes de esta destrucción, a juicio de Quintanilla, son los siguientes:

- Los moros: En todos los dibujos siempre están saqueando (Cat. 1585, 1586, 1587, 1588), asesinando, violando o en actos de extrema brutalidad, como el dibujo en el que un moro ha montado un tenderete con orejas humanas que vende a 1 pts. Brutalidad que llega a su máxima expresión en el dibujo nº 10 en el que Quintanilla dibuja una escena que contempló en Peguerinos, tal y como anota en el dibujo y relata en sus Memorias¹¹⁷⁷. El dibujo muestra a un matrimonio de ancianos asesinados sobre su cama, él era ciego.
- La Guardia civil: en estos dibujos denuncia las torturas, ruedas de presos, y brutales palizas que llevan a cabo con la

¹¹⁷⁶ Publicado en 1945 en Nueva York, precedidos los dibujos de un comentario de Richard Watts, Jr. Se ha hecho una nueva edición en España a mi cargo en 2009, editada por La Central

¹¹⁷⁷ Vid.: QUINTANILLA, Luis: Op. Cit. p. 371.

población republicana, tanto hombres como mujeres (Cat. 1594, 1595, 1596). Uno de estos dibujos muestra a una pareja asesinada y colgada en un árbol, la mujer estaba embarazada; este dibujo relaciona a Quintanilla con los *Desastres* de Goya.

- Colaboradores directos de Franco, como el general Mola o Queipo de Llano (Cat. 1629, 1614), aparecen ridiculizados y con una fuerte carga de crítica.
- Brutales actuaciones de terratenientes fascistas contra los campesinos españoles, así como de los requetés, representados como fanáticos capaces de la más brutal represión (Cat. 1615, 1616, 1617, 1619).
- Los nazis, realizando en España todo tipo de desmanes (Cat. 1621, 1622, 1623, 1624). Estos dibujos son fácilmente relacionables con las caras de alemanes de Grosz.
- Los fascistas italianos sin embargo son representados como cobardes, más preocupados por sus gustos y acicale personal que por otra cosa (Cat. 1626, 1627, 1628).
- La Falange, el otro brutal pilar sobre el que descansará el franquismo, aparece torturando, matando, violando y fusilando a la población republicana (Cat. 1630, 1632, 1635).

Estamos ante una obra de denuncia y fuerte carga política. A parte del deseo expreso de denunciar a los golpistas y quienes les apoyaron, podemos indicar que a diferencia de los dibujos de la guerra, realizados a partir de los apuntes tomados en el frente, estos, al ser recreados por el artista, pierden la objetividad a favor de una fuerte carga subjetiva y personal de denuncia. Estamos por lo tanto ante la labor de un historiador y no de un reportero gráfico, como ocurría en el caso anterior.

En estos dibujos encontramos una intencionada distorsión de las figuras, utiliza este recurso para ridiculizar a los fascistas. Incluso llega a contar una sencilla historia a partir de la utilización de diferentes planos en los que, a modo de viñetas, se desarrolla la narración.

Óleos

Desgraciadamente solo conocemos cuatro retratos al óleo de los realizados en esta época, pero merece la pena que los comentemos brevemente. Por un lado tenemos los retratos de **Francisco Largo Caballero** (Cat. 1405) y de **Álvaro de Albornoz y Limiana** (Cat. 1404). En ambas ocasiones se trata de encargos realizados por los Ministerios de Trabajo y Justicia respectivamente, hechos en 1932, cuando los retratados eran ministros. Los dos son magníficos retratos, tanto por el parecido físico como por la introspección psicológica. Virginia Tovar estima que el retrato de Álvaro de Albornoz es una de

las más bellas muestras que se conservan en el Ministerio de Justicia¹¹⁷⁸. En cualquiera de estos dos retratos encontramos las enseñanzas recibidas del cubismo en los planos cromáticos utilizados que confieren una volumetría especial al rostro de Largo Caballero; el de Álvaro de Albornoz es muy interesante en cuanto a encuadre y entonación, recordando por su planteamiento a Balthus.

Pero hay otros dos que hablan de sus amistades de la década de los veinte y treinta. El primero de ellos es el **retrato de Elliot Paul** (Cat. 1743), su fraternal amigo hasta la muerte de este en 1958. Aparece el escritor americano realizando una de sus más grandes aficiones, tocar el acordeón. El tratamiento del retratado, los planos cromáticos, la tonalidad, que recuerda a Cézanne, sitúa este retrato en la década de los treinta, cuando Elliot residía en Ibiza.

Semejante tratamiento, delicado empaste y fría entonación caracteriza al **retrato de Honoria Murphy** (Cat. 1611) que realizó en 1938 cuando viajó a Nueva York para exponer los dibujos de la Guerra Civil. Estamos ante un interesante retrato que muestra a la hija de los millonarios americanos que en la década de los veinte se establecieron en la Riviera francesa, creando a su alrededor un paraíso de intelectuales y artistas americanos y europeos. La delicadeza de los colores contrasta con los toques de color que suponen las anémonas o los labios de la joven. La herencia del cubismo se evidencia en la mesa velador sobre la que se sitúa el jarrón con flores.

4.8.3. EL EXILIO AMERICANO (1939-1957)

FRESCOS, DIBUJOS Y HOLLYWOOD.

Luis Quintanilla llega a Estados Unidos con el encargo por parte del Gobierno español de realizar los frescos para el Pabellón español en la Exposición Universal de 1939 en Nueva York. Pero el final de la guerra le convierte en uno más de los miles de exiliados españoles repartidos por la geografía mundial y de este modo se encontrará en un país que no es el suyo con cinco enormes frescos, con los que no sabe qué hacer. Durante la primera etapa de su exilio continua en América su labor como fresquista y dibujante. Es una buena época ya que es recibido como un auténtico héroe antifascista. No olvidemos que es amigo íntimo de Hemingway, John dos Passos, Elliot Paul o Jay Allen, incluso, animado por Elliot Paul, trabaja en Hollywood. Pero durante todo este tiempo, como ya apuntamos en su biografía Quintanilla conserva la esperanza de que se produzca la caída de Franco y pueda volver a España. Al finalizar la Segunda

¹¹⁷⁸ TOVAR MARTÍN, Virginia: *El palacio del Ministerio de Justicia y sus obras de arte*, p. 268

Guerra Mundial, al ver que las democracias europeas no destituyen al dictador, Quintanilla, viendo imposible su vuelta a España, se sume en una profunda depresión de la que le costará salir.

Los frescos para el Pabellón Español en la Exposición Universal de Nueva York (1939)¹¹⁷⁹

El gobierno español de la República encargó a un equipo de artistas la decoración del pabellón de España. Los artistas elegidos fueron el pintor Sunyer, el escultor Joan Rebull y el fresquista Luis Quintanilla. Por ello se trasladó el pintor a Nueva York, donde alquiló un estudio en la Quinta Avenida.

Los frescos son cinco enormes paneles, pintados sobre placas de hormigón. Esta misma técnica ya había sido utilizada por Quintanilla en otras ocasiones, en los frescos del periódico “La Nación” o en el fresco *Mujeres*.

Los frescos se agrupan bajo el genérico nombre de *Ama la paz, odia la guerra*, que alude a la carga poética que poseen. Sus títulos son **Pain** (Dolor) (Cat. 1638), **Hunger** (Hambre) (Cat. 1637), **Destruction** (Destrucción) (Cat.1640), **Flight** (Huída) (Cat.1639) y **Soldiers** (Soldados) (Cat.1641). Las medidas son 2 x 2,5 m., a excepción de **Hambre** que mide 2 x 1,5 m. El motivo es que la obra se concibe como un conjunto, un moderno políptico sobre el sufrimiento que producen las guerras. Hambre se situaría en el centro y a su lado se dispondrían los otros cuatro frescos. Resulta difícil aventurar una hipótesis reconstitutiva sobre la disposición de los paneles, aunque la disposición que creemos más acertada, tal y como se justifica en estudios anteriores¹¹⁸⁰ sería de izquierda a derecha así: **Huída, Dolor, Hambre, Destrucción y Soldados**¹¹⁸¹.

¹¹⁷⁹ Cuando comencé mi investigación todos creímos destruidos estos frescos (Vid.: LÓPEZ SOBRADO, E.: *La labor de Luis Quintanilla como fresquista*. En “Historias de Cantabria”, nº 6, pp. 80-108 y GREEN, Jerald: *El arte contra la guerra de Luis Quintanilla*. Revista Goya, nº 323, abril 1993 pp. 211-222). En 1990 saltaba a la prensa su aparición en los pasillos de un cine porno-gay en Nueva York (Vid.: GIL ORRIOS, Ángel: *Los frescos de Luis Quintanilla sobre la Guerra Civil aparecen en un cine “porno” de Nueva York*. En “El País”, 8-11-1990). En aquellos momentos las actuaciones que inicié junto al profesor Green para que pudieran volver a España resultaron infructuosas y el propietario del inmueble, donde habían aparecido desapareció con ellos. En 2005, con la ayuda de Paul Quintanilla inicié un nuevo intento de adquisición, que llegó a término gracias al interés de la Universidad de Cantabria con el patrocinio de Banco Santander. Fueron restaurados y ubicados en el Paraninfo de la Universidad de Cantabria, donde se exponen de forma continua. Sobre ellos Vid.: LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Ama la paz y odia la guerra. Los frescos de Luis Quintanilla sobre la Guerra Civil*, Universidad de Santander, 2007, pp. 13-31).

¹¹⁸⁰ LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Ama la paz y odia la guerra. Los frescos de Luis Quintanilla sobre la Guerra Civil*, Universidad de Santander, 2007, pp. 22-23)

¹¹⁸¹ Idoia Murga en su artículo *El pabellón español de 1939: un proyecto frustrado para la exposición internacional de Nueva York*. Edit. Archivo español de Arte, julio-

Sabemos que la prensa americana del momento no llegó a comprender bien esta obra. Al parecer esperaban un mayor patetismo; brutales escenas que mostraran claramente lo monstruosa que es una guerra y esto no era lo que se encontraba en una primera lectura de los frescos, a pesar de que el pintor había puesto el “énfasis en el patetismo que encierra una guerra civil, entre hermanos, especialmente en la población combatiente”¹¹⁸².

Su fuerza radica precisamente en el sentido poético que posee la obra. Quintanilla no relata un hecho concreto de la guerra, sino que denuncia el dolor, la destrucción y el horror que una guerra produce siempre, y la desolación que inevitablemente deja tras de sí. Por esto precisamente poseen plena vigencia y no se han convertido en una pintura histórica sin más. Las figuras humanas no protestan ni se quejan de la guerra, simplemente la sufren. A pesar de que los edificios destruidos de los fondos, los soldados y algunas cabezas poseen cierta relación con los dibujos de la guerra hay una enorme diferencia con ellos. Mientras que los dibujos de la guerra son un documento objetivo, puesto que Quintanilla con su cuaderno de apuntes fue tomando instantáneas como si llevara una cámara fotográfica, estos frescos fueron gestados fuera de su patria, con el amargo poso que las imágenes de la destrucción y el horror habían dejado en la retina del pintor. Es así como Quintanilla crea su propia elegía sobre la Guerra Civil, confiriendo a los frescos un carácter más alegórico, que suaviza el realismo social al que nos tenía acostumbrado el pintor. Es en este mismo sentido en el que debemos de incluir las palabras de Charles Poore: “Mira estas caras, son las caras de España (...). Aquí Quintanilla muestra sin dolor lo que es ser un español (...). Sólo un excepcional artista como Quintanilla tendría el coraje para pintar la parte oscura de la guerra (...). No hay amargura en estas armonías, pero no encontrarás suavidad en sus inolvidables impactos (...) Forman un testamento de la guerra de España que perdurará cuando la mayoría de los comentarios se hayan olvidado”¹¹⁸³.

A juicio de Jerald Green la crítica americana Elizabeth McClausland fue la única que logró comprender la pintura de Luis Quintanilla. Para esta mujer, el principal problema de comprensión para el público americano era de tipo plástico, puesto que no estaba acostumbrado a ver pintura al fresco con una técnica similar a la empleada por los fresquistas italianos del siglo XV; además los colores empleados por el pintor eran más claros y suaves que los llamativos colores de los muralistas mexicanos.

septiembre 2010. pp. 213-234 da otra posible disposición, pero no la consideramos tan acertada.

¹¹⁸² FERNÁNDEZ QUINTANILLA, J.: Op. Cit. p. 263.

¹¹⁸³ POORE, Charles: Catálogo de la Exposición de Quintanilla celebrada en la New Social Research de Nueva York en 1940.

El fresco *Hambre* muestra una composición cerrada; en él un grupo de mujeres se yerguen ante el espectador con un aire de infinita tristeza. En primer término otra mujer sentada, de espaldas al espectador, esconde su rostro entre los brazos. De este fresco existe el boceto de la mujer de la derecha, la que apoya su mano en la boca. Gracias a él conocemos los colores con los que Quintanilla pensaba realizar su obra: rosas y gris plata. *Destrucción* es probablemente el fresco más simbólico de todos. La tierra parece abrirse, como si fuera una enorme caverna o fosa común y por doquier hay muertos, sobre todo mujeres y niños. De este fresco se conservan dos bocetos, el del ciego con la niña dormida a su lado y el del niño que parece dormir abrazado a su madre. De *Fuga* también hay dos bocetos el de la cabeza del niño que abraza la mujer de la derecha y el de la mano del ciego, tal y como aparece anotado en él. No hay un fuerte dramatismo en el fresco, sin embargo el sobrecogimiento es interior al contemplar la tristeza de ese grupo de mujeres y niños, acompañadas de un hombre ciego, que tiene que abandonar su hogar. Han salvado sus vidas, pero lo único que pueden llevar en su huida es esa mínima bandeja que el niño del primer término porta sobre su cabeza. En *Dolor*, habla el pintor de algo más tangible, del dolor físico, aunque intuimos también por el rostro de los personajes un dolor moral, más hondo. Se conservan los bocetos de dos de los hombres heridos del fondo. Posiblemente fueran tomados en el frente, puesto que son similares a otros dibujos de la guerra. Por último, el fresco *Soldados* muestra la otra realidad de la guerra, la de los soldados, los que combaten. Conservamos dos bocetos: el del joven soldado con casco situado a la izquierda, realizado en Barcelona en 1938; en él anota los colores y recursos (grises, rosas, luz), el otro es el retrato del hombre que aparece cubierto con un enorme capote oscuro, para el que le sirvió de modelo el escritor José Bergamín¹¹⁸⁴.

Sobre lo acontecido con estos frescos hasta su descubrimiento en 1990 en el cine neoyorkino, podemos aventurar una hipótesis bastante verosímil. En noviembre de 1939 la Associated American Artist Galleries organizó una exposición antológica con obras de Quintanilla. Se exhibieron los cinco frescos, veintinueve óleos y dos litografías, así como algunos dibujos y aguafuertes que no aparecieron referenciados en el catálogo. En febrero de 1940 la New Scholl for Social Research expuso los cinco frescos y treinta y dos estudios preliminares, bajo el título de “Ama la paz y odia la guerra”. Entre los dibujos expuestos se encontraba un estudio para el fresco *Soldados*, que era la *cabeza inspirada en José Bergamín* (Cat.1597). El local en el que aparecieron los frescos, el 144 de Bleecker Street, permaneció cerrado desde 1939 hasta 1944, año en que fue ocupado

¹¹⁸⁴ Sobre los modelos que Quintanilla utilizó para los frescos, Vid: LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Ama la paz y odia la guerra. Realidad y símbolo en los modelos de Luis Quintanilla*, “Viñetas de ayer y hoy”, nº 9, 2007, pp. 32-36.

por la Free Worl House. Es bastante probable que esta asociación antifascista se quedara con los frescos, pues hacia esa fecha exponía 27 obras de Quintanilla bajo el título “Totalitarian Europe”. En 1962 Raynal-Sarré compró el inmueble para transformarlo en un cine de vanguardia. Pero con el paso del tiempo esta sala acabó convirtiéndose en una sala marginal¹¹⁸⁵.

Los frescos de Kansas City

Entre 1940 y 1941 realizó Quintanilla uno de sus últimos trabajos como fresquista¹¹⁸⁶. El profesor Clarence Decker de la Universidad de Kansas City le ofreció la oportunidad de montar la primera escuela de fresco en Estados Unidos. Lo que Decker perseguía no era formar un grupo de jóvenes fresquistas, sino facilitar a los estudiantes la posibilidad de poder seguir de cerca el proceso de creación artística. Con este motivo encargó a Quintanilla la confección de seis grandes paneles, a cuya ejecución dedicó siete meses. El tema elegido fue el de Don Quijote y Sancho Panza y el lugar un amplio corredor del hall del segundo piso de entrada a la Universidad. Utilizó como modelos para sus personajes a alumnos y profesores. Durante los meses que duró el trabajo, Quintanilla permaneció oculto a los ojos de los mirones a través de una especie de andamiaje que tapiaba e impedía el acceso. Cuando por fin el público pudo contemplar el primer fresco las opiniones fueron de lo más diversas. Quintanilla no había pintado el clásico Don Quijote con armadura y lanza que todos esperaban, sino un moderno Don Quijote con camisa y corbata, con un gordo escudero con pantalones y sombrero del siglo XX. Quintanilla había tratado de plasmar el mundo de Don Quijote y Sancho en el momento en el que vivían, en la década de los cuarenta.

La obra está plagada de simbolismo. En dos paneles presenta en primer lugar el artista a los dos protagonistas: Don Quijote y Sancho Panza (Cat. 1660, 1661). Son dos buenas obras, equilibradas de masas, que revelan la herencia recibida del cubismo en los planos postcubista con los que resuelve la obra. En otros dos frescos presenta el mundo de Sancho y el mundo de Don Quijote (Cat. 1663, 1662). El mundo de Sancho Panza es de una vulgaridad tremenda;

¹¹⁸⁵ Se describe ampliamente la peripecia vivida por los frescos en el inmueble en el que aparecieron en LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Ama la paz y odia la guerra. Los frescos de Luis Quintanilla sobre la Guerra Civil*, Universidad de Santander, 2007, pp. 13-31)

¹¹⁸⁶ En 1942 pintó dos frescos en el salón de la casa de su amigo Elliot Paul. Elliot aún estaba en Hollywood, pero le encargó a Quintanilla pintar los frescos en su casa de Brookfield de Connecticut, Pumpkin Hall Farm, una hermosa y antigua granja. Se trasladó en octubre, allí le esperaba Flora, la esposa de Paul. El tema de los frescos sería algo alusivo a una de las pasiones del escritor: la música. En la chimenea del salón retrató a su amigo tocando el acordeón. Desgraciadamente no hay fotos de estas obras. Hace unos años una inmobiliaria vendía la granja, entonces se podía realizar una visita virtual y ver el fresco de la chimenea, pero declinaron la petición de enviar fotografías.

forman parte de él aquellas personas simplemente interesadas por el mundo de los sentidos y por los placeres más inmediatos: comida y sexo parece ser la única motivación de Sancho. Sin embargo el mundo de Don Quijote es el mundo del espíritu, de los ideales más sublimes, el mundo de las ideas, como el mundo de Platón, a cuya postura, en la conocida obra de Rafael, se asemeja. El propio pintor toma partido, desde el momento en el que se autorretrata con su familia, esposa e hijo, precisamente dentro del mundo de Don Quijote. Por último en la Coronación de Sancho Panza encontramos una despiadada crítica a la sociedad de ese momento; quienes poseen interés en coronar a un impostor, a alguien tan zafio como Sancho, son un determinado grupo de burgueses americanos, gentes a las que lo único que parece interesarles es el dinero.

El trabajo de las caras de estos personajes es de marcado expresionismo, de tal modo que se convierten en simples caricaturas. Queda otro fresco en el que representa a Don Quijote en el siglo XX (Cat. 1656). En una esquina encontramos un monstruo entre cuyas fauces aparece Franco. La referencia al Leviatán que aparece en **El sueño de Felipe II** de El Greco es clara.

También de estos frescos se conserva una colección de bocetos. Entre ellos hay cuatro de las caricaturescas caras de la coronación de Sancho Panza; son sencillos dibujos, en los que Quintanilla se preocupa de captar el gesto que caracteriza a cada uno de sus personajes. Existen otros dibujos mucho más cuidados en cuanto a estudio de luces y sombras, como el del burro de Sancho Panza (Cat. 1655), que por sí mismo resulta un dibujo de interés, eso mismo ocurre con el retrato de Sancho (Cat. 1658), la cabeza de joven con sombrero (Cat. 1669) o la cabeza del hombre con gafas que acompaña a don Quijote. Conocemos también la existencia de, al menos, un boceto en color realizado a pastel, el pavo que lleva una mujer en el fresco El mundo de Sancho Panza (Cat. 1651).

Los frescos de Kansas City hablan de un artista maduro, capaz de haber asumido todas las enseñanzas e influencias recibidas hasta el momento y de devolver una obra personal y elaborada, con una entonación que trae a la memoria aquellos frescos italianos del Renacimiento que él conoció tan bien en su viaje a Italia en la década de los veinte, aunque el color es más llamativo que en los frescos de la Guerra Civil.

A través de las abundantes reseñas en la prensa americana podemos reconstruir importantes datos, como la lectura simbólica que el propio pintor proponía para su obra o el nombre de algunos de los protagonistas de los frescos.

La idea partió de Decker, quien durante el período de su controvertida presidencia de la universidad (1937-1952) se encargó de que más de 200 personas “distinguidas en varios ámbitos” pasaran de un mes a dos años, según el caso, como profesores residentes o

artistas. Así con la colaboración del Comité para Escolares y Artistas Desplazados de la Fundación Rockefeller logró llevar a Luis Quintanilla al Campus en 1940, convirtiéndose en el primer artista-residente. Con el paso del tiempo Decker y Quintanilla discutieron; al parecer el problema principal era de financiación, Quintanilla se consideraba mal pagado, ya que su obra quedaría para siempre en la Universidad. Sobre los frescos hubo reacciones muy dispares, desde las que los consideraban de un valor incalculable, hasta las que los consideraban monstruosos. Al principio gran parte del interés que suscitaban las pinturas se basaba en el uso que Quintanilla hizo del personal de la universidad como modelos para su obra, ya que por los frescos desfilan administradores, profesores, estudiantes y empleados de mantenimiento. Conocemos el nombre de alguno de ellos: Alexander Cappon, profesor de inglés y editor de "University Review" fue el modelo elegido para Don Quijote, Sancho Panza sería encarnado por el ingeniero y jefe de mantenimiento Carl E. Kurtz, estaban también Clarence Decker, Dean Glenn Barthe, el Dr. Harold Buschman, el Dr. George E.G. Catlin; junto a ellos se autorretrató el artista, a quien acompañan su esposa e hijo. Pero a Kurtz no le agradó el modo en que Quintanilla le representó como Sancho Panza y por eso abandonó el proyecto, dejando de posar para el pintor precisamente en el último fresco, problema que solucionó Quintanilla colocando al escudero de espaldas.

El primer fresco fue descubierto al público en diciembre de 1940. "El acontecimiento fue tan estupendo como un circo", observó un crítico de arte. "Los más entusiastas se agolparon en el hall, muchos para verse dibujados en la pared. Quintanilla estaba muy cerca con pinceles, cubos, paletas, cazoletas y herramientas para el yeso"¹¹⁸⁷.

Sobre la temática de los frescos, el propio Quintanilla explica que escogió representar a D. Quijote y Sancho Panza por representar los dos lados humanos, el idealista y el realista. Describía a D. Quijote como poco astuto, idealista e ingenuo, humanitario y soñador y "un loco perturbador de lo establecido". Sancho Panza era un hombre "que amaba el pensar sencillo y el alto nivel de vida". Los dos establecen un equilibrio en la vida. Veía el pintor a D. Quijote como un hombre "excesivamente idealista y a Sancho Panza excesivamente realista. "El mundo no podría ser salvado por ninguno de ellos en solitario, pero quizás si con los dos juntos". Para el pintor "el fresco es una forma de educación, donde se unen el arte y la ideología. Su lugar está en los edificios públicos"¹¹⁸⁸.

Los frescos están plagados de simbolismo, por ejemplo en el que representa a Don Quijote sobre su caballo, aparece el hidalgo de

¹¹⁸⁷ EVANS, Brenda: *Haag Hall Frescoes Have Interesting History*. "The University News", 8-2-1979

¹¹⁸⁸ Ibidem

la Mancha como una figura excéntrica y larguirucha, sentado a la antigua “con una capa de romanticismo cayendo sobre sus hombros. Con un gesto exagerado y tenso ofrece con una mano nula protección y con la otra una belleza momentánea (una flor) a dos asustados trabajadores del mundo de las espadas”, así era descrito por Clark Blochar, ayudante de Quintanilla en 1941¹¹⁸⁹.

El lienzo más interesante es el titulado **El mundo moderno de D. Quijote** (Cat.1656). En él retrata las ideologías reinantes en 1940 Los sueños humanitarios de D. Quijote se apagan con un jarro de agua fría. “El monstruo bigotudo de enorme boca que parece un hipopótamo, representa a Hitler preparado para devorar el mundo imprudente, incluyendo a Mussolini, Chamberlain, Franco”, hay una alusión a la reciente muerte de su amigo Zugazagoitia en una cartela junto al montículo de calaveras de muertos por Franco.¹¹⁹⁰ Las cuatro mujeres representan la Verdad, la Belleza, la Bondad y la Paz. El gato, con su lomo arqueado por el miedo, es el único en la escena que parece percatarse del peligro inminente que les acecha.

A finales de la década de 1960 los frescos fueron restaurados, bajo la dirección del Dr. Bransby, por el artista graduado Paul Carson. Para Bransby, que califica el trabajo de Quintanilla de único, cree que son los únicos frescos de Kansas City, exceptuando los de la Nelson Gallery.

Su experiencia cinematográfica en Hollywood.

Como comentamos en su biografía fue su amigo Elliot Paul el causante de que el pintor se dirigiera a la meca del cine americano. Llegó en un buen momento, justo cuando el director de la AAA (Associated American Artist), Reeves Lewenthal, había llegado a un acuerdo con el productor Walter Wanger¹¹⁹¹, para que ocho de los mejores pintores realistas¹¹⁹² del país realizasen una serie de bocetos para la película *The long voyage home*, que en nuestro país fue traducida como *Hombres intrépidos*. Nos encontramos con una obra realizada en un momento en el que algunos artistas y directores de Hollywood presentaban una clara ideología izquierdista, que más tarde MacCarty y el Unamerican Activities Committee se encargarían de liquidar. La película fue dirigida por John Ford y el

¹¹⁸⁹ S. F.” University Review”, 17-5-1941

¹¹⁹⁰ EVANS, Brenda: *Haag Hall Frescoes Have Interesting History*. “The University News”, 8-2-1979

¹¹⁹¹ Wanger, que había iniciado su carrera en estos momentos como productor independiente, manifestó su interés por la lucha antifascista. Queda patente en su producción de *Blockade*, película dirigida por William Dieterle, ambientada en la Guerra Civil española; es la única película que tomó partido por la República. En la Segunda Guerra Mundial su compromiso antinazi se evidencia a través de la producción de *Enviado especial* y *Cuando muere el día*.

¹¹⁹² Los artistas escogidos eran Grant Wood, George Schreiber, Ernest Feine, George Biddle, Thomas Hart Benton, Robert Philipp, Raphael Soyer y James Chapin.

texto realizado a partir de una serie de relatos de Eugene O'Neill, adaptados por Duddley Nichols. Fue interpretada por John Wayne, Thomas Mitchell, Ian Hunter, Barry Fitzgerald y Carmen Morales, entre otros. Fue precisamente esta actriz española, que se encontraba en Hollywood la que junto a Judith Linden posó para Luis Quintanilla en su lienzo *The Bumboat Girls*, que inmortalizaba el momento de la película, en el que unas jóvenes distraen a los marineros, escena que optó por ambientar Quintanilla, y que, a diferencia de las escogidas por los otros pintores, oscuras escenas portuarias, está llena de humor y color. Quintanilla presentó once bocetos para las escenas que se desarrollan en una taberna del puerto del Caribe. Los bocetos gustaron y el pintor decidió quedarse un tiempo, allí era bien recibido y bien pagado; actores y directores le querían y festejaban.

Este trabajo en Hollywood le permitió otros, como sus trabajos de edición con Elliot Paul o la serie de retratos que haría años más tarde.

Su trabajo como ilustrador.

Fue precisamente durante su estancia en Hollywood cuando surgió entre Elliot Paul y Luis Quintanilla una interesante relación artística. Juntos realizaron algunos libros: Paul se encargaría de los textos y Quintanilla de las ilustraciones. Gracias a esta colaboración, surgieron dos publicaciones muy poco tradicionales, la primera de ellas, *Intoxication made easy*, vio la luz en 1941 (Cat. 1670, 1673)¹¹⁹³. Había surgido como un divertimento entre ellos. Elliot tenía una amiga a la que le había preparado una receta de paella y solicita al pintor unos divertidos dibujos que permitan completar esta receta. Los dibujos que le envió superaban con creces la idea del escritor; tras la receta de paella vinieron otras y después vinieron las bebidas, así, como si fuera un juego, había surgido el texto y las ilustraciones de un original libro muy bien recibido por la prensa. En aquellos momentos, Elliot seguía en Hollywood y los dos amigos estaban preocupados por la censura que comenzaba a imperar en la meca del cine, así que también en tono de broma acometieron la crítica a uno de los censores más conocidos: Will H. Hays¹¹⁹⁴. El libro fue publicado en 1942 por Random House y constaba de 65 dibujos¹¹⁹⁵. Su título era *With a Hays Nonny Nonny*¹¹⁹⁶. Presentaba diferentes historias de la Biblia que debían ser revisadas para que

¹¹⁹³ Fue publicado por Modern Age Books de New York.

¹¹⁹⁴ Hays, que había sido Director de Correos, fue elegido para ocuparse de marcar unas normas morales para las películas. Pronto sus criterios de censura, bien vistos y auspiciados por la Iglesia Católica, fueron conocidos como “el Código Hays”.

¹¹⁹⁵ En esta ocasión eran veinte dibujos más que en la anterior publicación y además ahora eran todos a página completa.

¹¹⁹⁶ *El título no significaba nada, estaba tomado de un antiguo estribillo de canción “Hey Nonny Nonny”.*

cumplieran las normas del Código Hays (Cat. 1676-1684)¹¹⁹⁷. Las historias escogidas, entre otras, fueron la de Noé, Sansón y Dalila, Ruth, Jonás o el casto José. En cada historia se divierte discutiendo sobre las alteraciones que habría que incorporar para obtener el sello de aprobación de la censura. El texto se presenta como una conversación entre Paul y Quintanilla, incluyendo, a veces, un ejecutivo de Hollywood, así como un director ficticio llamado Himmelkopf. Los dibujos de Luis eran caricaturas de conocidos artistas de Hollywood como Clark Gable, que era Sansón, Marlene Dietrich, los hermanos Marx, Edward G Robinson, etc.

En ambas publicaciones aparecen los retratos de los autores. Quintanilla es uno de esos artistas a los que les gusta autorretratarse, casi siempre en tono humorístico. Lo llega a hacer incluso en las cartas de dirige a amigos y conocidos. De Elliot también realizó diferentes retratos a lo largo de los años de amistad compartida. Siempre están cargados de humor, aunque en *With a Hays Nonny Nonny* hay un mayor expresionismo, debido al carácter satírico del libro. De hecho, al comienzo, aparece la caricatura de los dos autores como si estuvieran siendo interrogados por los censores. Es habitual también en ambas publicaciones la crítica al nazismo, que en *Intoxication* se reduce al dibujo de la introducción con un nazi borracho dormido con la jarra de cerveza en su mano. Sin embargo en *With a Hays...* hay caricaturas de Hitler. Por otro lado es habitual encontrar referencias a temas iconográficos bien conocidos en las obras de Quintanilla, como el gato asustado que aparece en un dibujo de *With a Hays*, utilizado también en los frescos de Kansas o los soldados alemanes que remiten a los que aparecen en sus dibujos de la Guerra Civil.

En 1947 se publica *Gulliver's Travels* (Cat. 1702-1708) de Jonathan Swift, interesante obra en la que los dibujos de Quintanilla forman un todo indisoluble con el texto. Es su trabajo de mayor envergadura, ya que la obra posee ciento sesenta dibujos y veinticuatro grabados, algunos de ellos a doble página. El libro se acompaña de un autorretrato a plumilla que ilustra un comentario sobre el pintor, del que se hacen elogios como “And the artist, Luis Quintanilla, is truly a master whom many consider one of the great artists of our time. For this book Quintanilla devised a special new technique by which, following in the tradition of Blake, he himself engraved the actual metal plates used in printing 24 of the illustration, achieving a superb and marvelous”. Los dibujos poseen un fuerte expresionismo. Los grabados adquieren una mayor fuerza expresiva desde el momento en que sitúa a los personajes generalmente sobre un fondo negro. Resultan también de extraordinario interés el trabajo de las capitulares.

¹¹⁹⁷ Elliot Paul consideraba que si dios dictase de nuevo la Biblia en aquellos momentos, no pasaría por el filtro de Hays, por lo que no dudaba en su texto en modificar las historias para que se ajustasen a los criterios marcados por los censores.

En 1950 realiza las ilustraciones de *Three Exemplary Novels* (Cat. 1694, 1697) de Miguel de Cervantes, traducidas por Samuel Putman. Son ilustraciones sencillas, entre las que destaca el busto de Cervantes. Ese mismo año ilustra el cuento infantil *The four little foxes* (Cat. 1701) de Miriam Schlein. Son unos dibujos a color, que parecen estas realizados con pinturas infantiles y que ilustran las aventuras de una camada de cuatro zorritos al enfrentarse a la vida.

En 1951 realiza el dibujo de la portada de libro de Jesús de Galíndez, *Estampas de la guerra*. Es un sencillo dibujo con un hombre sentado delante de un caserío vasco.

LOS GRABADOS AMERICANOS

Es importante el trabajo de Quintanilla como grabador en Estados Unidos. Realizó cuatro litografías para *All the Brave*, dos litografías coloreadas, las litografías para *Life in Manhattan* y otro importante número de grabados sobre todo para la Associated American Artists.

Las litografías coloreadas son **Fiesta** (Cat.1648) y **The burro**¹¹⁹⁸ (Cat. 1750), que se expusieron del 6 al 25 de noviembre de 1939 en la Associated American Artists. Ambas poseen un colorido fuerte, rico en rojos y verdes y unas dimensiones importantes, que en el caso de **Fiesta** podemos considerar desmesuradas para una litografía, puesto que hablamos de 166,5 x 116,6 cm. Asimismo podemos hablar en ellas de un fuerte simbolismo y de la utilización de temas iconográficos recurrentes en su obra. En el caso de **The burro**, la relación es notoria con el grabado de 1940 **Fiesta with Donkey Head** (Cat. 1751).

En 1940 realiza su serie de litografías *Life in Manhattan*, de las que se conservan once. La idea, tal y como reconoce Paul Quintanilla era ilustrar un libro -que nunca se publicó- sobre la vida en Manhattan.¹¹⁹⁹ Estamos ante una obra dura, que como era de esperar no fue bien recibida por los americanos; la imagen que de ellos les devolvía el pintor no era de su agrado.

A pesar de que por la temática -interiores de cafés o locales conocidos y escenas callejeras- guardan relación con los grabados madrileños, el lenguaje plástico es muy diferente, puesto que si en los grabados madrileños encontrábamos analogías con Goya, ahora las resonancias son del pintor alemán Grosz, que en aquellos momentos se encontraba exiliado en Estados Unidos, al igual que Quintanilla. La relación es más evidente en **Cafetería Near New York**

¹¹⁹⁸ Esta obra ha servido de carátula para el documental *Los otros Guernicas*, de Iñaki Pinedo, estrenado en el Palacio de Festivales de Santander en 2010 y que recorre la vida y obra de Luis Quintanilla a partir de los frescos de la Guerra Civil.

¹¹⁹⁹ Sobre los grabados americanos Vid.: LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Los grabados americanos de Luis Quintanilla*, en revista "Trasdós", Santander, 2007, pp. 77-89.

University (Cat. 1747), puesto que en primer término descubrimos el retrato del poeta Max Hermann-Neise, retratado en varias ocasiones por Grosz; Quintanilla le dota de un fuerte expresionismo que le acerca a los planteamientos de Grosz, a su lado aparece representada Eleanor Roosevelt, a quien sabemos que apreciaba profundamente el pintor; posiblemente sea un personal homenaje a la primera dama americana que vivían muy cerca de la cafetería. **Corner of Harlem** (Cat.1740) y **Washington Market** (Cat.1749) se asemejan en el tratamiento de los personajes. Retrata alguno de los lugares más emblemáticos de Manhattan en **Hotel Plaza** (Cat.1755), **Show Window University Place** (Cat. 1757) y **Rokefeller Center** (Cat.1756) donde en segundo término apreciamos su típica pista de hielo. El MoMA es el protagonista de **The Museum of Modern Art of New York** (Cat.1754) y de **Museum of Modern Art Swept by Fire** (Cat.1753). Existen dos litografías que guardan una mayor relación con los grabados madrileños, nos referimos a **Washington Square** (Cat.1759), el parque más popular del Greenwich Village y a **Subway** (Cat.1758), aunque en cualquiera de estas dos ocasiones, como ocurre en toda la serie, hay un expresionismo muy superior a sus grabados madrileños.

En **Boogie Woogie at Café Society** (Cat.1752) se autorretrata el pintor junto a su amigo Elliot Paul en el interior del Café Society, local que frecuentaban con asiduidad.

En 1952 realiza una nueva litografía, muy diferente a cualquiera de las mencionadas. Se trata de **Cabeza y mano** (Cat. 1699). En una fiesta en casa de Eddie Millman en Woodstock, Quintanilla se encontró con la artista americana Margaret Lowengrund (1905-1957); a petición de la artista, que tenía una piedra litográfica, le hizo el pintor este retrato. Se hicieron 10 impresiones, tres para Quintanilla y el resto para venderse en una galería.

Existe otro grupo de grabados calcográficos que fueron realizados para la Associated American Artists, entre los que podemos hacer apartados en función de la temática. Por un lado están **Paulette** (Cat.1765), para quien le sirvió de modelo su esposa Janet, **Alfredo** (Cat.1766) y **Garden boy** (Cat.1698), cuyo modelo es su hijo Paul, que representan una única figura humana. **Frivolity** (Cat.1767), debido a su temprana cronología -1939- presenta algunas analogías con sus grabados madrileños.

Dear and Fawn (Cat.1771), el único en el que los protagonistas son animales, se relaciona con trabajos de pintores realistas americanos. **Extraño pájaro** (Cat.1783) es una curiosa composición llena de simbolismo; **Lobos y espantapájaros** (Cat.1746) guarda íntima relación con el fresco de Sancho Panza en el siglo XX, puesto que el espantapájaros del fresco y el lobo del primer término son los protagonistas del grabado.

ACUARELAS

En varias ocasiones utilizó Quintanilla esta técnica pictórica y su trabajo es amplio y tan interesante que comentaremos sus obras agrupadas en tres diferentes apartados, aunque en su exilio realizó muchas otras acuarelas.

Europa totalitaria

Se incluyen bajo este epígrafe una serie de acuarelas, realizados por Quintanilla durante los primeros años de su llegada a América, entre 1942 y 1943. Estas acuarelas y una serie de dibujos sobre el mismo tema, en total veintisiete, se expusieron en las Knoedler Galleries de Nueva York en 1944. A pesar de que el profesor Green hablaba de que se encontraban en paradero desconocido, existen seis acuarelas en manos del hijo del pintor¹²⁰⁰. Guardan relación, temáticamente hablando, con alguno de los dibujos de la guerra realizados en 1938, si bien ahora la intención del artista es diferente. No está retratando acontecimientos reales de una guerra que él vivió, sino que son una denuncia al totalitarismo que en aquellos momentos desangraba Europa.

“A diferencia de los pintores vanguardistas de la época que practicaban el surrealismo o el neocubismo, a Quintanilla le costó poco convertirse en miliciano del arte y practicar el arte contra la guerra. Sin embargo, el compromiso político de Quintanilla no era el de un ideólogo, sino el de un auténtico antifascista”¹²⁰¹.

El colorido cálido de estas acuarelas, rico en rojos, resulta perfecto para sugerir la idea de sufrimiento y de sangre derramada. En algunas, (Cat. 1685, 1686, 1687) la referencia es muy clara a dibujos de la guerra. Pero no ocurre lo mismo en aquellas otras en las que exagera los rasgos, contorsiona a los personajes hasta convertirlos en meras sombras de seres humanos, en fantasmas de sufrimiento, en montañas de cadáveres hacinados esperando que un simbólico enterrador les de cobijo en la tierra, ocultando de este modo tanto dolor.

La muestra de estas obras fue muy bien acogida por la prensa del momento. El crítico del *The New York Times*, elogiaba el “mundo de muerte y destrucción, de hambre y rapiña, de cuerpos descuartizados y almas torturadas. Los colores chillones y las formas distorsionadas se combinan para representar el horror que es la vida cotidiana para los que viven una guerra”¹²⁰².

¹²⁰⁰ Fueron expuestas por primera vez en 2009 en la muestra “Luis Quintanilla testigo de guerra”, celebrada en el Paraninfo de la Universidad de Cantabria, actualmente se encuentran en depósito en el MNCARS.

¹²⁰¹ GREEN, J.: Op. Cit. p. 218

¹²⁰² GREEN, J.: Op. Cit. p. 221

A pesar de la enorme diferencia que les separa temáticamente, encontramos relación entre el cromatismo, fuerte y contrastado, de estas acuarelas de Quintanilla y aquellas otras realizadas por Grosz a finales de la primera década del siglo XX.

Acuarelas de animales

Hacia mediados de la década de los cuarenta realizó esta interesante colección de acuarelas (Cat. 1768-1770, 1772-1775 y 1777-1781), por la que desfilan peces, antílopes, bisontes y avestruces. Se caracterizan por su enorme delicadeza. Entre uno y tres animales se disponen sobre el papel sin establecerse relación alguna entre ellos. En el caso de los peces, la utilización de diferentes tamaños y la tendencia a la diagonalidad confieren profundidad y perspectiva, ya que Quintanilla no incorpora a las acuarelas elemento alguno que indique dónde se sitúan los animales. Pero este aire intemporal que las caracteriza se rompe en la titulada **El pez grande se come al chico** (Cat. 1770), versión del grabado homónimo de Brueghel. El barroquismo de Brueghel se ve mitigado en las acuarelas al optar Quintanilla por colorear tan solo la escena central: el pez grande, repleto de otros peces que es manipulado por dos hombres y el grupo de peces del primer término. El contraste entre el rojo del primer pez y el hombre que abre la tripa del pez más grande contrasta cromáticamente con los demás peces y con el otro hombre, que están coloreados de verde.

Es resto de la obra se completa con un sobrio dibujo a tinta que delimita la costa junto al mar. Fiel a Brueghel realiza una costa semejante, sitúa a un pescador en el ángulo más saliente y coloca a la izquierda un árbol con un pez colgado, como el pintor flamenco. Pero los peces de Quintanilla son más agresivos, puesto que de alguno de ellos observamos sus dientes afiliados como cuchillos, detalle que no existe en Brueghel. Quintanilla, conocedor de la técnica del grabado y del arte de Brueghel, opta ahora por hacer una personal cita, donde no se pierde ni un ápice de su denuncia contra el comportamiento humano, pero se suaviza su estética. Tal vez la razón sea, como insinúa Paul Quintanilla, que estas obras fueron hechas para regalárselas a su hijo, un niño al que desea prevenir contra la maldad¹²⁰³.

Escenografías y figurines para sus obras de teatro

Quintanilla no se conformó con escribir una serie de obras teatrales, sino que para alguna de ellas realizó su escenografía y figurines. Ante la duda sobre el proceso creativo, es decir, si utilizó sus acuarelas como ayuda para trabajar el ambiente y personajes o

¹²⁰³ QUINTANILLA, Paul: *Cover Essay: Big Fish Eat the Little Fish*. En "Eco Heath, nº 3, pp. 314-315

decidió complementar su trabajo como escritor una vez finalizadas sus obras literarias, nos inclinamos por esta opción, ya que junto a los figurines anota meticulosamente el acto para el que se utilizará. Dos de sus obras más extensas son *La tragedia bufa* y *El mágico sonido de la armónica*, obras que llegaron a traducirse al francés y a ser leídas en la radio.

La tragedia bufa (Cat.1901-1910)

Se conservan ocho figurines y dos acuarelas de esta obra. La escenografía del primer y tercer acto es un sencillo escenario con una mesa sobre una tarima y tres sillas. Sobre la pared hay un calendario que indica la fecha: 1 de abril de 1945. El fondo es un abstracto telón con nubarrones. El segundo acto es un bar con una puerta al fondo, en la que leemos en una cartela “Antesala del infierno”, sobre ella una serie de desnudos femeninos decoran las paredes.

Los figurines de los santos y demás personajes de la obra son sencillas túnicas de colores más o menos contrastados. Es interesante destacar que en todos ellos Quintanilla se preocupa por la captación del gesto de los personajes, deteniéndose en el trabajo del rostro y de las manos.

El mágico sonido de la armónica (Cat. 1911-1917)

En esta ocasión realiza una escenografía única y seis figurines. La escenografía muestra un interior con una puerta y dos ventanas al fondo. Del techo cuelgan banderas que producen un multicolor juego de colores y formas. Por el escenario encontramos cajones y animales disecados en las paredes. Juega, sobre todo, con el contraste cromático del verde y el rojo.

Los figurines son más complejos y cuidados que en la obra anterior. Aunque al igual que en *La tragedia bufa* el pintor opta por mostrar el rostro del personaje, los trajes de época son más cuidados. Merece destacarse el trabajo para Mister Chirping, es una equilibrada composición en la que el azul llama poderosamente la atención.

El trabajo de Luis Quintanilla como escenógrafo y figurinista es de una innegable calidad, y está en la línea del trabajo realizado por otros artistas que, sin duda, él conocía.

Acuarelas para textos literarios

Luis Quintanilla comenzó la redacción de un texto sobre Mahoma que no llegó a concluir, pero sí realizó unas ilustraciones para él (Cat. 1921-1923). Son coloristas acuarelas muy abigarradas en sus elementos decorativos. Conservamos tres en las que el amarillo y el verde luminoso son sus protagonistas y la línea curva generadora de unos espacios repletos de formas.

Los cuentos de Mariviento

Este sí fue un texto que el pintor concluyó. Es un libro de cuentos. Es un libro de cuentos que encadena las aventuras de sus protagonistas: un niño, un mágico caballo volador y un parlanchín oso de peluche. Posiblemente lo escribió pensando en su hijo Paul. Realizó cuatro únicas ilustraciones: dos dibujos a plumilla y dos acuarelas (Cat. 1919-1920), una de ellas muestra a un pregonero que toca el tambor y la otra, que ha sido utilizada como portada de la edición del libro en 2008¹²⁰⁴ presenta a los protagonistas al comienzo de sus aventuras. Estas acuarelas son de gran sencillez y procura en ellas eliminar el paisaje en el que se desenvuelven los personajes.

LOS ÓLEOS AMERICANOS

A su llegada a Nueva York realiza algunos óleos; se caracterizan por atrevidas tomas y peculiares enfoques temáticos. Nos referimos a **Staten Island** (Cat. 1648), hermoso paisaje en el que contrasta el rico colorido de las casas del primer término con el insinuado paisaje de rascacielos del fondo, en el que las siluetas obligan a recordar a aquellas otras de París representadas por Daumier en su pastel de **La Lavandera**. En **Hooded Rider** (Cat. 1645), la denuncia del racismo a través de organizaciones fascistoides como el Kukul Klan, es más que evidente.

Divertido es el retrato de Sydney Franklin, **The Kid from Brooklyn** (Cat. 1644); el secretario en España de Hemingway aparece vestido de torero y montado sobre un toro del que apreciamos la cabeza de la res, de extraordinario realismo. En España el tema de representar toreros venía siendo habitual, desde los planteamientos folklóricos de Zuloaga, hasta planteamientos más modernos de Joaquín Peinado, Vázquez Díaz o el mismo Ricardo Bernardo. En cualquiera de estos casos el torero aparecía representado con un aire magistral, que no tiene nada que ver con el tono humorístico con el que Quintanilla representa a Sydney Franklin. Descubrimos en este retrato la forma pretérita de los retratos de escritores disfrazados, que ejecutará unos años más tarde.

El retrato de Gary Cooper y el de su esposa Verónica Balfe le sirvieron a Quintanilla para granjearse fama de buen retratista.

Los casi veinte años de exilio americano, junto con los primeros de su exilio en París, constituyen su mejor momento como pintor. En cualquiera de estos dos períodos trabajó siempre los mismos temas.

¹²⁰⁴ QUINTANILLA, Luis: *Los cuentos de Mariviento*. Edición y estudio de Esther López Sobrado. Edit. Gran Vía, Burgos, 2008

Retratos

Numerosos son los retratos que realizó de su círculo de familiares y amigos, especialmente de su hijo Paul, al que retrató de bebé junto a su madre y él en uno de los frescos de Kansas City. Cinco son los retratos posteriores que conocemos, desde uno a pastel de 1945 (Cat. 1690), hasta otro, que debe ser aproximadamente de 1956, puesto que en él apreciamos a un joven adolescente que, de espaldas al espectador, contempla una hoja de papel con una serie de símbolos (Cat.1709). Resulta de especial interés el retrato realizado en 1950 (Cat.1696) que representa a Paul sentado en un sillón, con una bata roja; el niño ocupa la diagonal del óleo, dirigiendo su mirada hacia la derecha. Existe un buen estudio anatómico y una entonación contrastada entre el verde del sillón y del fondo y el rojo de la indumentaria infantil. De ese mismo año debe de ser el retrato de busto en el que Paul aparece con gorro (Cat.1926). Es un bellissimo óleo en el que una suelta y colorista pincelada va recreando un fondo neutro de gran alegría cromática. Retrató a sus suegros y a su amigo Hemingway. Sin embargo nos gustaría añadir que los retratos de su amigo no son buenos y, como él pintor reconocía, jamás logró conseguir el parecido físico. Existe un retrato realizado a acuarela, que reprodujo de memoria, recordando a otro que le hiciera en España en 1931, tal y como anota a mano en la parte inferior del mismo (Cat.1854).

En 1943 la Paramount le encargó el retrato de Gary Cooper para promocionar la película *Por quién doblan las campanas*. Conocemos el retrato exclusivamente por fotografías en las que el actor americano aparece posando a su lado, con la misma indumentaria con la que le pintó Quintanilla. Se trata de un retrato de cuerpo entero en el que el personaje del combatiente en la Guerra Civil española adquiere el aire de un héroe al ser representado con una fortaleza extraordinaria; aparece con una pistola a la cintura, sobre la que apoya la mano, mientras que el otro brazo le cruza sobre una pierna. Quintanilla realiza un buen estudio anatómico, valorando sobremanera las manos del actor, que, como hace en la mayoría de sus obras, adquieren un tratamiento especial, sobrevalorando su tamaño. Sin duda de este momento es el retrato del director de cine norteamericano **Robert Flaherty** (Cat. 1845), uno de los grandes creadores del cine documental. Le representa sentado detrás de una mesa en la que apoya sus manos, entre las que sostiene un vaso. Resulta un retrato de extraordinaria calidad, en la que capta no solo el parecido físico, sino que podemos hablar de un buen estudio psicológico, Flaherty transmite una gran sensación de tranquilidad.

Gracias a su estancia en Hollywood y a los retratos de Gary Cooper y su esposa, Elliot Paul se fijó detenidamente en las cualidades que Quintanilla tenía como retratista, fue entonces cuando le pidió que también le retratara a él, pero disfrazado de picador. Años antes había hecho Luis el retrato de Sidney Franklin vestido de

torero. Después fue John Dos Passos quien quiso retratarse vestido de pintor de domingo, con una camiseta a rayas, sombrero de paja y paleta y pinceles en las manos. Así surgió “How they see themselves”, colección que hemos renombrado “Como ellos se ven”. La idea gustó y pronto surgieron otros retratos como Arthur Miller como Abraham Lincoln, John Steinbeck como serpiente de mar (Cat.1848), el actor, bajista y antiguo brigadista en la Guerra Civil, Paul Robeson, como Otelo, la escritora Dorothy Parker como moderna Betsy Ross (Cat.1830), la editora de “La Nación” Freda Kirchner como Madame Butterfly (Cat.), el escritor Richard Wright como puzle (Cat.1831), el periodista del Herald Tribune en la Guerra Civil española, Vincent Sheen como coronel Mandarín (Cat. 1896), los periodistas Leonard Lyon como el dios griego Mercurio (Cat.1892), y Quentin Reynolds como juez (Cat. 1829), el crítico Carl Van Doren aparece como escultor de Benjamín Franklin en alusión a que en 1939 había conseguido el premio Pulitzer por la biografía del político inventor americano (Cat.1846). El poeta William Rose Benet se retrata como campesino balear, el crítico teatral George Jean Nathan como Hamlet, la dramaturga conocida por su compromiso político con la izquierda americana, Lillian Hellman de tonos grises, al parecer haciendo alusión al estado de ánimo de la escritora (Cat.1890). El propio pintor también se autorretrata con extraordinario sentido del humor, ya que aparece como Juan Bautista con la cabeza cortada sobre una bandeja. Este trabajo fue muy bien recibido por el público, de tal forma que se llegó a pensar en montar con todos ellos una exposición itinerante por todos los Estados Unidos y en editar un libro en el que cada retratado explicase el motivo de elegir su disfraz. Pero todo quedó en el aire, no llegando ni tan siquiera a publicarse en la revista “Esquire”, doce de estos retratos, a pesar de ofrecerle al pintor la suma de 6.000\$. Sí que sirvió, sin embargo, para acreditarle como un gran retratista, a pesar de que a Luis Quintanilla no le gustó nunca que se le encasillara en esta temática, que según él no era la mejor para un pintor.

Aunque si tuviéramos que salvar un único retrato de los realizados por Quintanilla en esta etapa americana, sin lugar a dudas el elegido sería el **retrato de Pau Casals** (Cat.1714), en él vemos al gran violoncelista catalán tocando el instrumento musical que le dio la fama. Existe un artículo del pintor en el que habla de la génesis de esta obra. Por el artículo conocemos alguna de las dificultades con las que se encontró. Especialmente le costó conseguir el efecto del instrumento: “Tres mañanas necesité a mi vez para dominar a “la fiera” con los colores. El tiempo, gran artista y mejor crítico, le dio una pátina que casi emite luz, y en otros sitios la roña de la vieja madera tiene la calidad mate de un roído terciopelo¹²⁰⁵”. Los colores

¹²⁰⁵ QUINTANILLA, Luis: *Siete mañanas pintando a Casals*. “Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura”, nº 26, 1957, p. 73

utilizados son de una gran belleza e indudablemente la captación del violoncelo no puede ser mejor. Aunque sólo quedara este retrato de Luis Quintanilla serviría para consagrarle como un gran artista.

Cuadros con figuras humanas

Es numéricamente su producción más escasa, pero resulta de una gran importancia, por cuanto vemos en ella la temática que repetirá hasta la saciedad en París, aunque, indudablemente, la calidad de estas obras americanas es, por lo general, superior.

En el MNCARS existe una interesante obra titulada **Mujer del mar** (Cat. 1925) que podemos aventurar su fecha de ejecución hacia 1948 en función de dos dibujos a lápiz fechados y firmados este año, en uno de los cuales vemos el boceto de esta obra; se trata de **Fisher Woman** (Cat. 1692). Es una obra de resonancias clásicas, posee un aire de robusta escultura, en la que destacan los ojos grandes, con cierto aire de tristeza, que le confieren un carácter metafísico, que en general impregna su pintura. En esta obra también podemos encontrar lejanas resonancias de Picasso, por esa monumentalidad clásica. Aproximadamente de esta misma fecha son **Familia con niño** (Cat. 1858) y **Pescador** (Cat. 1840), composiciones de gran interés. En la primera de ellas se aprecia perfectamente ese aire metafísico del que hemos hablado. En **Pescador** llama poderosamente la atención la postura del hombre, que se nos antoja arlequinesca; en este óleo es muy bueno el trabajo realizado por medio del color, sumamente matizado. Destaca **El chico americano** (Cat. 1794), en el que representa a un niño sin más elementos que un gorro y una enorme berenjena entre sus manos. La entonación se realiza a base de colores grises azulados y verdosos; estamos ante una obra de gran clasicismo y sobriedad, donde lo verdaderamente importante es el modo en que Quintanilla trabaja el color; se encuentra por lo tanto en la tradición de la cocina española.

Dentro de este apartado de óleos con figuras humanas debemos referenciar, por su calidad, unos desnudos femeninos, y otras telas con mujeres en estáticas composiciones: **Mujer de pié** (Cat. 1820), **Woman in Green** (Cat. 1837) o **Mujer de la flor azul** (Cat. 1884). Estas mujeres poseen en común el hecho de llevar sobre su cabeza, gorros o pañuelos, el aire de melancolía o metafísica y el que aparezcan con algún objeto, bien sea delante de una mesa con frutas, con un jarrón de cerámica o con una flor. De gran calidad es el óleo **Rubia sentada** (Cat. 1808), obra de gran volumetría y clasicismo que recibe un tratamiento muy similar a alguno de los desnudos de este momento, entre los que mencionamos por su belleza compositiva **Mujer reclinada** (Cat. 1835), clásica composición que por el aire de pesadez que posee el cuerpo femenino podríamos relacionarla con algunas obras de Courbet, pero especialmente con el Picasso clásico o alguna de las obras de los representantes españoles de los Ibéricos. Asimismo la carga de

sensualidad y de mediterraneidad le acerca a Toghiani y a su gran amigo Sunyer.

Por último existen otras obras, de menor calidad, con varias figuras humanas, como **Mujer en rojo** (Cat. 1747), o **Mujer sentada** (Cat. 1849). Apreciamos en ellas una lejana referencia a las figuras del Greco, especialmente en el alargamiento y deformación.

También deberíamos incluir en este apartado tres obras especiales que suponen un paréntesis en la producción de Quintanilla. **Don Quijote** (Cat.1828), obra que posiblemente fue gestada a partir de la realización de los frescos de Kansas City, y **Halloween** (Cat.1821, 1822), lienzos que representan a dos figuras humanas con caretas en la famosa fiesta americana de Halloween. Son dos magníficas composiciones que enlazan con la tradición española, puesto que podemos encontrar cierta relación con Francisco Mateos, o incluso una ligera referencia a Solana.

Paisajes

Es muy interesante la producción que realiza en estos momentos sobre esta temática. Se caracteriza por una representación sintética de la realidad, procurando eliminar la anécdota descriptiva, utilización de planos postcubistas, rico cromatismo, empastado y muy trabajado a base de densas transparencias. Con frecuencia, a través de las perspectivas, el artista confiere a la obra un aire cargado de expresionismo. Por todo lo dicho los paisajes que crea Quintanilla en estos momentos son unos paisajes de extraordinaria belleza, cargados de melancolía, tremendamente humanizados, a pesar de que en ninguno de ellos encontramos la figura humana. No aparecen, por lo general, seres humanos, pero en todos los paisajes intuimos su presencia, sentimos que el hombre acaba de abandonar ese lugar, pero que seguramente volverá muy pronto.

Dentro de los paisajes indaga Quintanilla en diferentes motivos. Existen algunos paisajes de mar, como **Dos barcas en la costa** (Cat. 1807), o **Bote pesquero** (Cat. 1812); apreciamos en ellos la casa en la que habitan los pescadores, o el bote en el que faenan, pero no hay seres humanos. Posiblemente estas obras hayan sido realizadas en los momentos en que nuestro artista pinta esos hombres y mujeres del mar, interesado, sin duda, por un tipo de vida, que tal vez le recordara a su lejano Santander. Por otro lado encontramos paisajes más urbanizados, son esas casas al lado de la carretera o pequeños pueblos, en los que sí solemos encontrar algún hombre (Cat. 1873) o claras huellas de su trabajo, como es el caso de los dos carteles publicitarios de las **Afuera de una ciudad** (Cat. 1877) que centran todo el protagonismo de la obra y llaman poderosamente la atención por su forzado contrapicado. Lo mismo ocurre con el lienzo titulado **Paisaje** (Cat. 1874), en el que se

aprecia la referencia al hombre en los tres coches aparcados en una especie de descampado a las afueras de la ciudad.

Pero, sin duda alguna, sus paisajes más personales son los de Woodstock o Vermont, los que realiza cuando logra salir y recuperarse de la honda depresión en la que se sumió a partir de 1945. Tal vez por ello estos paisajes sean los más melancólicos de todos; son bellísimas composiciones plagadas de tristeza, a lo que ayudan esos tonos amarillentos y ocres que los caracterizan. La gran mayoría de ellos muestran solitarias cabañas o establos de madera, a los que rodea el paisaje en el que se sitúan. Con gran frecuencia en primer término, delante de estas casas representa flores, que hablan de la estación del año (Cat.1798, 1811, 1844), en otras ocasiones son los troncos y las ramas desnudas de algún árbol lo que los sitúan en otoño, (Cat. 1839) o troncos de árboles cortados y apilados los que hablan de la actividad humana de los hombres que habitan esa casa (Cat. 1813). El otoño le llega a subyugar de tal modo que plasma su cromatismo en obras de extremada belleza en las que el cálido colorido de las copas de los árboles impregna toda la tela (Cat. 1850). Pero Quintanilla no solo ha dejado evidencias del exterior de estas viviendas, sino que en otras ocasiones es el interior lo que le interesa. Así surgen esos rincones de casas en **Pensylvania Interior**, o **Interior de Woodstock** (Cat. 1801, 1852) en los que a través de una forzada perspectiva, como si de un gran angular se tratara, plasma el bodegón sobre la mesa del primer término y la cercana arista de la pared, que produce una cierta sensación de claustrofobia, a lo que ayuda el fragmento del techo de la cabaña. En estas obras existen resonancias de Cézanne, no solo en la captación de la esencia de las cosas sino en la gran gama cromática que estas obras poseen, así como en la alternancia de colores fríos y calientes para captar el aire que envuelve las cosas. A partir de 1945 las obras que Quintanilla realiza recuerdan tanto al maestro de Aix-en-Provence, que podemos, sin duda alguna hablar de un período cezanniano en Quintanilla, en el que la influencia del pintor postimpresionista se ve sometida a los posos recibidos y aprendidos del cubismo en su estancia parisina. Existen otras dos obras que representan interiores, pero cuya intención es diferente, ya que son espacios más familiares e íntimos. El que representa el interior de un dormitorio (Cat. 1861) remite lejanamente, por la temática a Van Gogh, si bien en esta obra la técnica y el planteamiento son diferentes.

Bodegones

Es su producción más abundante, numéricamente hablando. Esta temática, al igual que el paisaje la desarrolló hasta los últimos momentos de su vida. Sus bodegones son tradicionales en cuanto a los elementos representados: frutas, verduras o flores, pero sin embargo, y a pesar de la evidente referencia a Cézanne, son obras tremendamente personales, son el claro ejemplo de creaciones

llevadas a cabo por un artista individualista, que, a pesar de conocer en todo momento los movimientos de vanguardia, prefiere realizar su camino en solitario, sin las obligaciones de pertenecer a un grupo plástico. Luis Quintanilla fue siempre un francotirador en el mundo del arte, realizó un arte sincero y personal, en consonancia con el arte de su época.

Para él sirven magníficamente las palabras que Kandinsky empleó para definir la pintura de Cézanne:

“Convirtió una taza de té en un ser animado, o, mejor dicho, reconoció en esa taza un ser. Elevó la “nature morte” a una altura en la que las cosas exteriormente muertas cobran vida. Trató las cosas como a los seres humanos, porque tenía el don de ver en todas partes vida interior¹²⁰⁶”.

En el caso de Quintanilla quizá la explicación de esta humanización que confiere a los seres inertes le venga desde su infancia. En sus memorias habla de aquellas dos hermanas que dirigían la especie de guardería a la que acudía en sus primeros años infantiles Quintanilla. Ellas fueron las responsables de despertar en el niño el amor por plantas y animales, así como el respeto por cualquier objeto. Llega a reconocer que sus advertencias influyeron en él el resto de su vida, “conservando el sentido de humanizar las cosas, muy conveniente para comprenderlas un pintor¹²⁰⁷”.

La característica más común a todos estos bodegones es la utilización de perspectivas muy personales, en las que sitúa las frutas y verduras (Cat. 1872, 1862, 1885), con frecuencia entre acartonados paños de grisácea tonalidad, tal y como hacía Cézanne; otras veces sobre la mesa en la que se disponen los objetos coloca una superficie rectangular, que permite la utilización de diferentes planos de altura y facilita juegos de perspectiva. Indaga tanto en este campo que contrastan sus obras con escasos elementos, como **Manzanas** (Cat. 1796), con otras más recargadas y barrocas, como **Bodegón con coliflor** (Cat. 1864). Pero a diferencia de Cézanne, a pesar de la importante gama cromática empleada por Quintanilla, su paleta es mucho más densa, sus transparencias son más expresionistas y en general todas sus telas se cargan de un marcado expresionismo que no encontramos en Cézanne; envuelve a todas ellas un aire de tristeza que las poetiza, tal vez sea la melancolía del exiliado, que desea volver a su patria. Posiblemente donde mejor se aprecie este expresionismo es en los bodegones con sardinas o arenques (Cat. 1799, 1790, 1804, 1805), que recuerdan a aquellos otros de Soutin, pintor al que Quintanilla trató en París.

Pero existen otros bodegones ligeramente diferentes a los comentados en los que por la temática podríamos relacionarlos con

¹²⁰⁶ KANDINSKY: *De lo espiritual en el arte*. pp. 45-46

¹²⁰⁷ QUINTANILLA, L.: Op. Cit., p. 51.

algunos de los que se realizaban en España en la década de los treinta, especialmente entre los jóvenes pintores que se movían en el realismo mágico. Son los lienzos **Cebollas y velero** (Cat. 1863), **Peluches** (Cat. 1876) y **Muñecos** (Cat. 1875), aunque el tratamiento es muy diferente. Aquella frialdad onírica, plagada de un intranquilo estatismo, que caracterizaba a los jóvenes del realismo mágico, se torna aquí densidad matérica y fuerte lirismo que envuelve el mundo en el que se sitúan estos seres inertes.

También pintó Quintanilla flores de claro regusto cezanniano (Cat. 1869, 1868, 1826), y alguna que otra extraña composición, como **Flores, uvas y un pájaro** (Cat. 1883), extraña composición que recuerda vagamente a Chagall.

EL EXILIO PARISINO Y EL REGRESO A ESPAÑA (1958-1978).

Nos adentramos así en los últimos veinte años de la producción de Quintanilla, los que van desde su llegada a París hasta su muerte en Madrid en 1978. Es su peor momento, en el que vemos cómo su pintura, a medida que avanza su edad se va deteriorando. Temáticamente las obras que realiza son las mismas que en América: bodegones, figuras y paisajes, que intercala con algún retrato y alguna obra de encargo, como **Virgen** (Cat. 1971), pintada como regalo para su prima Ana. Aparecen también algunas obras nuevas, como los grotescos o sus series de Ferias y Fiestas.

Pero no podemos decir que toda su producción francesa sea de menor calidad, puesto que las obras de los primeros años parisinos, son extraordinarias. Las obras que realiza en los primeros años de su exilio francés apenas se diferencian de las que realizaba en Estados Unidos, ni por el tema ni por la técnica. Los paisajes parisinos están plagados de la misma tristeza y melancolía que los de Woodstock o Pennsylvania y plásticamente se realizan a través de esas densas transparencias, que hablan de un pintor formado en los rigores de la tradición clásica. Extraordinarios son sus paisajes **Pont Neuf** (Cat. 1939), **Quai Voltaire** (Cat. 1938), o **Port Royal** (Cat. 1940), paisajes que atestiguan la madurez de un pintor, capaz de plasmar vistas íntimas y personales de París, humanizando unos paisajes sin seres humanos, pero a los que constantemente intuimos, lo que confiere un mayor lirismo.

Resulta difícil precisar si algunas obras han sido realizadas en los últimos años de Nueva York o en los primeros de París; esto ocurre especialmente cuando pinta bodegones o composiciones con figuras humanas, como en **La table** (Cat. 1787), **Bodegón con silla** (Cat. 1187) **Bodegón con lombarda** (Cat. 1889), o **Dos medias figuras** (Cat. 1955), puesto que en cualquiera de ellos apreciamos las características cezannianas que hemos comentado en el período anterior.

Existe un curioso lienzo muy distinto de todos los realizados hasta el momento, y en el que no distinguimos más que la pincelada y el color de Quintanilla. Nos referimos al lienzo abstracto **Sin título** (Cat. 1738), en el que la firma del artista es Sancho. Existe, al menos, otra obra de estas características, aunque creemos que realizó alguna más. Es una obra en la que laten lejanamente las resonancias de algunas Improvisaciones de Kandinsky. La mano de Luis Quintanilla se reconoce en el cromatismo y el personal modo de aplicar el color sobre la superficie. Al parecer la idea de realizar estos lienzos no surgió del pintor, sino de su sobrino Fernández Quintanilla, el hermano de Joaquín. Y fue una especie de broma; Luis se convertiría por un pintor inexistente, Sancho, que realizaría un tipo de pintura diametralmente diferente a la suya. Esto ocurría en la década de los sesenta y tal vez la idea surgió a partir de la lectura del libro *Josep Torres Campanals* (1959) el que Max Aub realiza la biografía de un imaginario pintor catalán. Quizás pretendió recrear con sus pinceles la obra de un imaginario pintor al igual que Aub. Sea cual fuere la explicación, parece ser que la génesis fue una broma y es un claro ejemplo de las cabriolas artísticas y personales que inundaron la vida del artista.

Retratos

Son muy escasas las obras que se conservan de esta temática. Hay dos retratos de amigos, como es el caso del **retrato del padre Onaindía**, realizado en 1961 (Cat. 1739), en el que representa a su amigo casi de frente al espectador, sosteniendo en sus manos un libro en el que anota la dedicatoria, firma y fecha de ejecución. Pintó también hacia esta época un **retrato de Jacqueline Desirat**, que se encuentra en paradero desconocido, tras la muerte de Jacque. El Museo de Bellas Artes de Santander conserva entre sus fondos, como regalo de una importante donación del hijo del artista, un **Autorretrato** (Cat. 1740) tremendamente deteriorado, realizado en 1971 por el artista, posiblemente motivado por la insistencia con que su amigo y coleccionista Ignacio Azaola le pedía que pintara uno para él. Es una obra cuyo interés radica exclusivamente en mostrarnos la efigie del pintor, pocos años antes de su muerte.

Sin duda alguna el mejor retrato pintado por Quintanilla en esta época es el **Retrato de Kaarina Ann y Karl R. Zimmer III** (Cat. 1717), pintado en Holanda en 1958. Conocemos por la correspondencia de Quintanilla y por los datos aportados por los padres de los niños retratados; estos encargaron al artista el viaje a Holanda para que pudiera pintar el retrato y ver en directo las obras de Rembrandt, pintor al que Quintanilla admiraba¹²⁰⁸. Este retrato, a pesar de las enormes diferencias que lo separan, guarda una fuerte

¹²⁰⁸ Quisiera mostrar mi agradecimiento al señor Zimmer por los datos aportados sobre el momento de ejecución de esta obra.

relación con el retrato de Pablo Casals. Los niños aparecen con un cierto aire idealizado, sentados y mirando al espectador, sujetando entre sus manos unos enormes tulipanes rojos, como claro emblema del país en el que se realizó la obra. El fondo neutro de la obra permite centrar mucho más la atención en la pareja de niños, sin que exista elemento alguno que distraiga.

Composiciones con figuras humanas

Es bastante numerosa la producción realizada por Quintanilla, aunque, indudablemente no son de la misma calidad que las realizadas en América. Representa mujeres solitarias frente a mesas con bodegones, niños con elementos a los que se agarran, bien sean animales, como **Niña con Buho** (Cat. 1977) o verduras, como **Niño con Calabacín** (Cat. 1991). También siguió pintando algún desnudo femenino y grupos de figuras, en extrañas composiciones, que quizás sean las que más remiten al Greco.

Pero también hizo otras composiciones diferentes, posiblemente realizadas a finales de la década de los sesenta o a comienzos de la década de los setenta. La serie de *Grotescos*, a los simplemente identifica con números (Grotesco 1, Grotesco 5, etc.), enigmáticas composiciones que muestran extraños y deformes personajes. En alguno de ello, como el titulado **Grotesco. Café, copa y puro** (Cat. 1992) hemos querido ver reflejada una antigua imagen del pintor, vivida en sus primeros años en Biarritz, donde, según comenta en sus memorias, contemplaba cómo algunos sacerdotes del país vasco pasaban a la ciudad francesa para atiborrarse a comida. En **Grotesco 5** (Cat. 1994), parece insinuar sarcásticamente el parecido físico que existe entre el perro y su dueña.

La otra serie de obras es la que titulamos *Ferías y Fiestas*, también realizadas en la década de los setenta. Son obras hechas con una clara intención de denuncia social. Por estos lienzos de poca calidad y marcado expresionismo desfilan hambrientas y desvalidas figuras, mendigos y niños atemorizados, que casi siempre se sitúan delante de algún cartel en el que leemos “Arriba España” o “Ferías y Fiestas 1945”. Trata de mostrar el pintor la sórdida imagen del franquismo en los años inmediatamente posteriores al final de la guerra.

Tanto en estas obras como en los Grotescos parece como si el artista volviera a retomar sus viejos temas de los aguafuertes de la década de los treinta, así como de sus trabajos contra el totalitarismo, la guerra y las dictaduras. Pero la diferencia es que estas obras están realizadas por un artista en la recta final de su vida, que se encuentra muy cansado y enfermo. Su trabajo es un mero reflejo, distorsionado, de los realizados años antes.

Paisajes

Los paisajes realizados a su llegada a París en 1957, son unos magníficos óleos que hablan por sí solos de un maduro y buen pintor. Pero no siempre fueron tan extraordinarios sus paisajes. Como ya hemos visto en las composiciones con figuras, a medida que pasan los años las facultades del pintor se ven mermadas y baja, por consiguiente, la calidad de las obras. Lo mismo ocurre en sus paisajes y bodegones.

En los paisajes opta por diferentes visiones. Son interesantes esas de la década de los sesenta en la que encontramos casas solitarias en el campo, que remiten a los paisajes de Woodstock y Pensilvania. (Cat. 2032, 1969). Interesantes y con una fuerte carga de melancolía son los paisajes de **La Chevreuse** (Cat. 1935, 1945), en los que los protagonistas son esos retorcidos árboles, de los que el ejemplo más llamativo es el catalogado como 1176, en el que el árbol parece el olmo cantado por Antonio Machado. Resultan interesantes también **La puerta verde** (Cat. 1953), **Plaza** (Cat. 1967) o **París Alley** (Cat. 1954) en los que Quintanilla opta por encuadres cercanos de arquitecturas, donde la sobriedad de lo pintado, el austero colorido y las rectas aristas contribuyen a crear atmósferas de gran interés.

Ya en la recta final de su vida, en la última década, repite incansablemente el tema de un imaginario pueblo de arquitectura simplificada, por cuyas calles vemos discurrir a figuras que, de espaldas al espectador, pasean. Los colores amarillentos, rojizos y ocres ayudan a conseguir ese aire onírico que envuelve estas composiciones. Hasta sus últimos momentos sigue pintando Luis Quintanilla, si bien no merece apenas referenciarse sus últimos paisajes, de una caligrafía insegura que más parece propia de un niño.

Bodegones

Son, junto a las composiciones con figuras, su producción más numerosa en estos momentos. Temáticamente poseen las mismas características que en la etapa anterior, si bien a medida que transcurre el tiempo la calidad técnica de las obras es peor, llegando en sus últimos momentos a pintar unos bodegones que son una lejana sombra de los que pintara años atrás.

A fuerza de repetirse parece perder el aire cezanniano y el vigor que poseían sus obras americanas. En el óleo **Flores** (Cat. 1959) podemos hablar de una cierta relación con el Greco.

4.8.4. IMÁGENES MÚLTIPES DE UN PINTOR

Luis Quintanilla no es un pintor al uso, sino un ser poliédrico que a lo largo de su vida desarrolló diferentes facetas. Como pintor

ya hemos visto que cultivó todos los géneros: dibujo, grabado, acuarela, pastel, óleo, pintura al fresco, etc. Este solo hecho ya hablaría de un artista polifacético. Pero ahí no acaba su trabajo. Quintanilla fue también encuadernador, ilustrador de libros, escenógrafo, ceramista y escritor.

Su aventura más continuada y prolífica fue la de escritor, que mantuvo hasta el final de su vida. Sin embargo no será en la que más nos entretengamos, puesto que este apartado ha sido ya objeto de estudio en una comunicación presentada en el Congreso “Sesenta años después. Las literaturas del exilio republicano de 1939” en Barcelona¹²⁰⁹. Su iniciación al mundo literario nació pareja a su exilio, puesto que poco tiempo después de su llegada a Nueva York escribió *La primavera nos engañó*. En esta obra recogía los supuestos infortunios de algunos de sus amigos en el exilio a través de una Europa ocupada por los nazis. A partir de 1945, momento en el que con la caída de Hitler y no de Franco es consciente de que no podrá volver a España, se sume en una profunda depresión y utiliza la literatura como una especie de tabla de salvación. Fueron muchos los libros que comenzó a escribir, pero que no llegó a terminar y varias las obras teatrales con las que pensaba ganar dinero, pero que jamás se llegaron a estrenar. Algunas de sus obras son: *El padre de la mula americana*, *Manual de arte* (inacabado), *Woman and Her History* (inacabado), *Historia de Florida*, *Goya, el monstruo*, *The reality of Surrealism*, con ilustraciones del pintor, *Los cuentos de Mariviento*¹²¹⁰ y *Evolución del Arte. Pintores comparados*¹²¹¹. Las obras de teatro fueron: *El emigrante o Le engañaron*¹²¹², *El cenizo o Así pasó*, *Su triunfo*, *Mi tía la soltera*, *La tragedia bufa*, *El mágico sonido de la armónica* (Traducida al francés por John Nicoletis y Adrienne Verdière. Aunque, sin lugar a dudas su obra literaria de mayor envergadura fue la redacción de sus Memorias, *Pasatiempo, la vida de un pintor*¹²¹³. Las memorias abarcan tan solo el período de su vida comprendido hasta su exilio americano, es decir concluyen en 1939; a pesar de ello son un voluminoso texto.

En 1967 publicará en París su polémico libro *Los rehenes del Alcázar*, en el que Quintanilla se permite desmitificar la historia que

¹²⁰⁹ LÓPEZ SOBRADO, Esther: *La imagen de Luis Quintanilla como escritor en el exilio*. En *Sesenta años después. Las literaturas del exilio republicano de 1939*. Actas VI-2 del Congreso plural “Sesenta años después”. Bellaterra, 2001. pp. 71-84

¹²¹⁰ Vid.: QUINTANILLA, Luis: *Los cuentos de Mariviento*. Edición y estudio preliminar de Esther López Sobrado, Editorial Gran Vía, Burgos, 2009.

¹²¹¹ Se ha publicado este texto inacabado. Vid.: QUINTANILLA, Luis: *De arte. Vidas comparadas de artistas*. Edición y estudio introductorio de Esther López Sobrado. Colección “Cantabria 4 Estaciones”, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Santander, 2008.

¹²¹² Publicada en la revista “Laberintos”, Valencia, 2007.

¹²¹³ Las memorias han sido publicadas dentro de los Anexos de La Biblioteca del Exilio por Edicions do Castro en 2005.

Franco mantenía sobre la rendición del Alcázar de Toledo y que Quintanilla conoció en primera persona.

En vida tan solo consiguió publicar sus artículos para la revista “Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura”, que se publicaron entre 1957 y 1965¹²¹⁴. A través de estos artículos se evidencia un escritor que habla de su personal visión del arte. La obra literaria de Luis Quintanilla es relevante no sólo por su extensión, sino por su innegable calidad.

Otra de las facetas de este artista es su trabajo como encuadernador de libros. Ya conocemos su experiencia con el cuero, cuando en la década de los veinte realizó el marco del tríptico de Gustavo de Maeztu. Ahora, sin embargo vamos a hacer alusión al oficio aprendido con Brugalla¹²¹⁵: el de encuadernador de libros. Sobre su trabajo encontramos alguna referencia en la prensa, como el escueto comentario de José del Río Sainz en el que hablando del pintor, anota: “Él puso de moda las encuadernaciones lujosas en cuero artístico, llagando a hacer verdaderas obras de arte¹²¹⁶”. Tenemos referencias de al menos tres obras: la carpeta con escenas de Tauromaquia realizada para el duque de Alba, en cuyo interior se guarda una serie de grabados de Goya; la carpeta con las cuatro series de grabados de Goya, regalados a la esposa del presidente Roosevelt por el gobierno español de la República, entregados personalmente por el pintor en 1939 y por último la portada del libro *Información sobre la ciudad*, libro publicado por el Ayuntamiento de Madrid, presentado por el arquitecto Fernández Quintanilla, primo del pintor, al que le unía una gran amistad. Este trabajo fue realizado en la década de los veinte en piel de color tabaco claro, presenta simplemente el escudo de Madrid repujado en la portada. La obra está firmada con una sencilla Q.

Referente a su trabajo como escenógrafo, en 1919 realizó los decorados de *La madona de las rosas* de Jacinto Benavente, película que no cosechó ningún éxito. No ocurrió lo mismo con su experiencia en el mundo del teatro. En abril de 1934 se estrenaba *La cacatúa verde*, dirigida por Felipe Lluch. El texto, de Schuitzler, había sido traducido por Luis Araquistáin y su esposa y era una

¹²¹⁴ Estos artículos son *Siete semanas pintando a Casals*, que supone un interesantísimo documento en el que nos va narrando la génesis de su retrato del violoncelista, *Las artes plásticas en Norteamérica*, *Hemingway en mi recuerdo*, *A propósito de la Gioconda*, *El arte español fuera de España*, *Cómo nació el cubismo*, *Homenaje a Delacroix*, *Las paradojas en la apreciación del arte*, *El diablo gótico*, *El arte y la historia de los naipes*, *El sentido crítico en el arte*, *Napoleón y la guerra de España*, *De la pintura como escuela y como mercado*.

¹²¹⁵ Recordemos que Brugalla es considerado por Nieto Alcaide como uno de los encuadernadores españoles más importante del siglo XX. Vid. BONET CORREA, A. (Coordinador): *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. p. 347

¹²¹⁶ PINK: *Lo que había bajo el chambergo de Luis Quintanilla*. “La voz de Cantabria”. Santander, 18-3-1928.

evocación dramática del catorce de abril, a través de un único personaje, motivo por el que resultaba esencial la escenografía y juego lumínico. El trabajo fue ensalzado por la prensa de la época, en la que encontramos elogios como “Movimiento de personajes y masas, luz, decorado, sonidos, trajes, todo estaba con destreza y con inteligente buen gusto dispuesto y combinado¹²¹⁷”. Se recogen en la prensa los nombres de los responsables de los trabajos: “Si, “La cacatúa verde” necesitaba, para realizar cumplidamente sus valores teatrales, de una escenografía apropiada, e incluidos en ella trajes, accesorios, luz y colores, digamos que ha logrado esta suma de elementos gracias a Luis Quintanilla, autor del decorado; a Victoria Durán, autora de los figurines y a Benito Delgado, luminotécnico¹²¹⁸”. Recordemos también las escenografías y figurines que realizó para sus textos teatrales, trabajos de los que ya hemos hablado en su etapa americana.

Otra de sus facetas creadoras es la de ceramista. Aproximadamente a comienzos de la década de los cincuenta, cuando la situación económica de la familia Quintanilla toca fondo, busca la posibilidad de ventas fáciles. Es entonces cuando elabora pequeñas esculturas de barro vidriado, así como platos decorados, que deja en depósito en una galería para ver la posibilidad de venta. No fueron bien recibidos por el público, aunque son obras de belleza indudable. Conocemos tres de estas creaciones, dos platos y la escultura de un mono sentado, con la cabeza hacia arriba. Los platos se decoran en su centro con un animal -uno con un toro y el otro con un ave- y a su alrededor una serie de manchas de color, que denotan un horror vacui, desde el momento en que no queda espacio alguno sin decoración.

Hemos dejado conscientemente para el final la labor de ilustrador de libros, por cuanto en realidad es una manifestación más del trabajo plástico del pintor. A lo largo de su vida varias veces fueron las que Quintanilla ilustró libros que llegaron a publicarse, ya comentados, pero en otras ocasiones hizo ilustraciones que nunca llegaron a ser impresas. Este es el caso de: *The Merrywind Tales*, *Our Cities as they were*, y a las ilustraciones para dos obras de Edgar Allan Poe, *The Raven and the Bells* y *The Cask of Amontillado*, para el que compuso expresionistas imágenes, perfectas para ilustrar los fantasmagóricos relatos de Poe. Asimismo en París realizó unos interesantes dibujos con la intención de ilustrar una Historia de las Catedrales y El diablo gótico; alguno de los dibujos para el diablo gótico fue utilizado por Quintanilla para su artículo homónimo en “Cuadernos del Congreso para la Libertad de la Cultura¹²¹⁹”. Son

¹²¹⁷ CHABÁS, J.: *Teatro escuela de arte. Cuarta función de abono*. En “Luz”, 27-4-1934

¹²¹⁸ V.G. de M.: *El teatro María Guerrero. Cuarta función de abono del Teatro-Escuela de Arte*. “El Sol”, 27-4-1934

¹²¹⁹ Publicado en Octubre de 1963

sarcásticos dibujos en los que diferentes diablos adoptan disparatadas y divertidas posturas, como si trataran de divertir al espectador. Los dibujos para *Historia de las Catedrales* parecen contarnos historias más complicadas, que hablan de la vida en la Edad Media.

Creemos que después de este apartado queda sobradamente demostrado el carácter de artista múltiple que posee Luis Quintanilla. Deberíamos situar a Luis Quintanilla, como Molina Foix hace con Balthus al lado de esos grandes maestros periféricos, como Ramón Gaya, Lucian Freud, o Stanley Spencer. Podemos así reconocer en él un pintor “sin escuela, sin ismo, sin istmo que le afiance entre las corrientes y la tierra firme del arte. Un Greco extraviado en la edad moderna¹²²⁰”.

4.8.5. CONCLUSIONES

Luis Quintanilla es un interesante artista, injustamente poco reconocido.

Si hablamos de Luis Quintanilla como pintor, circunscribiéndonos al período objeto del estudio podemos decir que estamos ante un artista conocedor de las vanguardias europeas, con las que convivió en París y Alemania. De estos primeros años conservamos muy poca obra, puesto que casi la práctica totalidad de sus frescos fueron destruidos y no conservamos ninguno de sus óleos cubistas, de su primera estancia en París.

En la década de los treinta es un artista moderno, capaz de hacer frente al tradicional y académico aire que se respiraba en su patria por medio de una pintura, tal y como señala Bozal, de corte realista, lenguaje característico de un importante número de pintores deseosos de transformar el panorama plástico. Es en estos momentos cuando nos encontramos con un pintor militante en las filas del realismo social y épico.

Pero el choque y consiguiente ruptura que supuso la Guerra Civil obliga a nuestro pintor a realizar toda su obra fuera de España. Es a partir de los años cuarenta cuando encontramos un maduro pintor que siempre permaneció fiel a la representación de corte realista, pero desde una óptica personal e individualista. Estamos ante otro más de esos pintores del siglo XX, que aun conociendo y respetando los movimientos de vanguardia, optan por intentos renovadores desde el trabajo personal y la plástica individualista. Este es el caso de Quintanilla, que se vio obligado por las circunstancias históricas a realizar su obra más madura y personal en

¹²²⁰ MOLINA FOIX, Vicente: *Balthus, el genio raro*. “El País semanal”, nº 1300, 26-8-2001, p. 51

un país que después de la Segunda Guerra Mundial fue desentendiéndose de las personalidades que optaron por la figuración.

V. VALORACIÓN FINAL Y CONCLUSIONES

A finales del siglo XIX y comienzos del XX observamos el nacimiento y desarrollo de la bohemia parisina a través de la que se patentiza el enfrentamiento entre un arte joven y los estilos tradicionales, admirados por la inmensa mayoría de un público anquilosado en fórmulas pretéritas. Sin embargo esa bohemia no es destacable en nuestro país, salvo de un modo muy tímido en Cataluña, que por su situación geográfica, económica y social, guarda una relación estrecha con Francia. Bilbao y Madrid serán otros focos destacables

Solo aquellos artistas a los que el ambiente artístico español les asfixia o a los que por cuestiones personales -como ocurre con Francisco Iturrino- se ven en la tesitura de abandonar su país, se encuentran de pronto con el ambiente parisino; les sorprende de tal modo que cambian su comportamiento, personal y artístico.

Iturrino es un claro exponente del artista que accidentalmente se encuentra fuera de su país con un ambiente artístico que le deslumbra. A su llegada a París, procedente de Bruselas, en 1895 se encuentra inmerso en un ambiente postimpresionista, donde el simbolismo es una opción que ya conocía en Bélgica.

Es, por lo tanto, Iturrino un artista vanguardista¹²²¹, gracias al cual se conocerá de modo directo principalmente en Bilbao,¹²²² pero también en Santander¹²²³ la pintura que se realiza en París, especialmente el fauvismo de los primeros años del siglo XX. Estamos, por lo tanto, ante un artista que no solo interesa por su vinculación con la vanguardia europea, sino también por cuanto supone de introducción de aires nuevos en la pintura decimonónica que imperaba en nuestro país.

Desde finales del siglo XIX hasta la primera década del siglo XX, fechas que se prolongan cuando hablamos de zonas periféricas españolas, encontramos lo que Bozal denomina “regionalismo”. Es aquí donde debemos encasillar las primeras producciones tanto de María Blanchard como de Alvear o de Ricardo Bernardo. La

¹²²¹ Salvador Carretero reconoce a Iturrino como “El primer y máximo precedente, el más importante por real e internacional”. Vid. CARRETERO REBÉS, S. y otros: *La pintura de Cantabria.....* p. 21

¹²²² Por su vinculación con Manuel Losada y el Museo de Arte Moderno de Bilbao.

¹²²³ Motivado por la amistad estrecha que une a Iturrino con José Cabrero Mons, que puntualmente le indica las exposiciones colectivas de relevancia que se llevan a cabo en Santander.

influencia de Sotomayor, Benedito o Zuloaga es patente. Alvear y Bernardo, en su primera época, muestran en sus obras lo que para Zuloaga y Ortega es “la verdadera personalidad del país.”¹²²⁴ Bernardo y Alvear dotan a sus personajes de una majestuosidad casi religiosa. Esta majestuosidad acabará yendo más allá de los propios personajes, viéndose obligado el pintor a la construcción antinatural de las escenas, por lo que estos pintores recurren a la representación de pueblos y aldeas con objeto de montar la escenografía requerida¹²²⁵. Este es el caso de obras como **Los Piteros**, **Pastora y Segador** de Bernardo, o de **Ciego y muchacha** de Alvear.

Pero en este regionalismo, que a veces se convierte en costumbrismo matizado de folklore, permanecen nuestros artistas por un breve espacio de tiempo, simplemente el que se corresponde con su formación. En el caso del regionalismo cántabro, al igual que en el regionalismo vasco, los pintores se habían preocupado, en su afán de representar fidedignamente al pueblo, de representar ganaderos y agricultores, así como pescadores y hombres de mar.

Una de las notas más usuales de la pintura regionalista era el costumbrismo. Los artistas cántabros, siguiendo muchas veces la tradición literaria creada por Pereda, representaban las costumbres y tradiciones, procurando dotarla en ocasiones de una belleza de la que con frecuencia carecían¹²²⁶. Es aquí donde debemos incluir claramente las obras de corte costumbrista de Ricardo Bernardo, de la primerísima María Blanchard, de Alvear, así como del joven Abín y Pancho Cossío.

Estas características de pintura regionalista de corte costumbrista se prolongarán en nuestro país hasta la dictadura de Primo de Rivera.

Sin embargo debemos tener en cuenta que en la primera década del siglo XX alguno de nuestros artistas viaja a París. Tal es el caso de María Blanchard -1909-, Alvear -1911- y Quintanilla -1912-. Al llegar a la *capital de la luz* se encuentran con los primeros trabajos cubistas. Salvo Luis Quintanilla, ninguno de los dos pintores anteriormente nombrados adopta esta estética, aunque, esta manifestación vanguardista calará en el espíritu de la inquieta María Blanchard, que pronto se convierte en una pintora cubista.

En nuestro país se producen algunos acontecimientos que permiten presentar a Madrid como una moderna capital del arte, concedora de vanguardias. En la península se hicieron creaciones vanguardistas comparables a las ejecutadas en París. De hecho, a partir de la primera década del siglo XX “rara es la ciudad española a la que no lleguen ecos de vanguardia (...) Y a finales de la década

¹²²⁴ BOZAL, V.: Op. Cit. p. 50

¹²²⁵ Ibidem

¹²²⁶ BOZAL, V.: Op. Cit. p. 79

siguiente se ha consolidado una trama de grupos, de revistas, de espacios expositivos, gracias a la cual se puede hablar con propiedad de una “vanguardia española dentro de España”.¹²²⁷

En 1909 Ramón Gómez de la Serna dirige la revista *Prometeo*, que publica en breve el Manifiesto Futurista. El estallido de la Primera Guerra Mundial obliga a los artistas a abandonar el peligroso París. De pronto España, y en concreto Madrid, se convierte en un segundo Montparnasse. Allí recalán, entre otros, Angelina Belof, María Blanchard, Diego Rivera, Delaunay, Marie Laurencin con su marido, así como varios amigos mexicanos de Rivera, como Alfonso Reyes y Jesús Acevedo; más tarde llegarán Fujita y Kawashima desde Londres. El centro de reunión en estos momentos es el Café de Pombo, liderado por Ramón Gómez de la Serna. A él asiste, acompañada siempre de Diego Rivera, María Blanchard, así como José Cabrero Mons y César Abín, después lo frecuentará Ricardo Bernardo.

El año de 1915 posee una gran importancia para el desarrollo de la vanguardia en nuestro país. Ramón Gómez de la Serna organiza la exposición de Artistas Íntegros que tanto revuelo provocó en la capital. Era la primera vez que el público madrileño se encontraba con la estética cubista, a la que no estaba en absoluto acostumbrado. De este modo podemos situar a María Blanchard, una de las expositoras, como una trasgresora de la estética imperante en España, es decir claramente vinculada a la vanguardia. No olvidemos que Gómez de la Serna forma parte de esa generación renovadora que conocemos como Generación del 14, formada por jóvenes intelectuales que pretendían salir del nihilismo en el que habían caído alguno de los de la anterior generación, la Generación del 98. A esta generación pertenecen Luis Quintanilla, gran amigo de otros dos miembros, Azaña y Araquistáin.

La exposición de Íntegros supuso el primer intento de renovación artística que pretendía llevarse a cabo en nuestro país. Pero será unos años más tarde, a partir de 1918 o 1920 cuando comience a gestarse en España un movimiento de renovación formal, como ocurre también en el resto de Europa.

Como claros intentos de renovación encontramos la publicación de *Tour Eiffel* de Vicente Huidobro, o el surgimiento del Creacionismo y Ultraísmo, movimientos a los que podemos adscribir al primer Cossío, el que expone en 1921 en el Ateneo santanderino, siguiendo los planteamientos ultraístas de sus amigos Gerardo Diego -quien publica en 1920 *El romancero de la novia*-, Ciria y Escalante y José del Río Sainz. Algunos cuadros de Cossío guardan relación con ilustraciones de Norah Borges para el creacionista Vicente Huidobro.

¹²²⁷ BONET, J.M.: *En el Madrid vanguardista*. Catálogo “Dalí joven”, p. 111

Este intento de renovación se patentiza de un modo mucho más claro en la Exposición de Artistas Ibéricos, llevada a cabo en el Retiro madrileño en 1925¹²²⁸. Deberíamos hablar a partir de esta fecha de “una constelación de pequeños movimientos, que continuamente varían y se readaptan, inventan y se apropian estilos y tendencias¹²²⁹”, aunque la mayoría de ellos no lleguen a conseguir una clara clasificación.

Otros estudiosos hablan de una generación o movimiento homogéneo, la Generación del 27¹²³⁰. Nos gusta utilizar este término, pero identificando como Generación del 27 esa constelación de pequeños movimientos que trabajan en torno a 1925-27 con una intención más o menos clara de renovación formal. No debemos entender por Generación del 27 un movimiento único con unidad de propósitos o métodos, puesto que, reduciríamos la renovación formal al ultraísmo o al surrealismo. En este sentido se mueve Eugenio Carmona en la selección de artistas para el apartado de Artes Plásticas en la exposición *La Generación del 27 ¿Aquél momento ya es leyenda?*¹²³¹ Incluye una serie de artistas, aquellos que intervinieron en revistas y libros publicados en 1927 y 1928. Carmona cita a Pancho Cossío y María Blanchard, pero debemos de incluir de un modo estricto a Ricardo Bernardo y en cuanto a planteamientos más generales a la casi totalidad de artistas estudiados, puesto que todos se mueven entre el cubismo, nuevo clasicismo, la figuración lírica, los nuevos realismos o el surrealismo.

Desde finales de los años veinte asistimos a la vuelta al realismo -en el que se expresan la totalidad de nuestros artistas-, al momento de esplendor del surrealismo, en el que trabajan, de un modo ocasional Bernardo, Cossío y Ontañón, y de un modo especial al hundimiento de las tendencias regionales, académicas, etc. En la década de los veinte observamos cómo los pintores objeto del presente estudio se adscriben a un intento de renovación formal, que irá desde planteamientos muy claros, como en el caso de María Blanchard, Cossío o Bernardo hasta planteamientos más tímidos como es el caso de Alvear.

Ahora las revistas se convierten en los órganos aglutinadores más importantes de los intentos de renovación. Podemos decir que la práctica totalidad de nuestros artistas conocen revistas como *Ultra*, *Litoral*, *Verso* y *prosa*, *Alfar*, *Carmen*, *Hèlix*, *La Gaceta Literaria*,

¹²²⁸ Vid: CATÁLOGO: *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, MNCARS, Madrid, 1995 y la Tesis Doctoral de Javier Pérez Segura, *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936)* de 1997.

¹²²⁹ BOZAL, V.: Op. Cit. p. 93

¹²³⁰ También denominada Generación del Centenario de Goya, Generación del Cambio, Generación de la República, etc. (Vid: BONET, J.M.: Op.Cit. p 119)

¹²³¹ Catálogo de la exposición. Ministerio de Cultura, Residencia de Estudiantes y Junta de Andalucía, 2010.

Revista de Occidente, Mediodía, Ddooss, etc. y realizan dibujos para alguna de ellas; en este campo destaca Santiago Ontañón, que compagina su trabajo de escenógrafo con el de ilustrador. Recordemos las palabras de Benjamín Jarnés: “La buena revista es como una antesala donde todo novísimo creador de parcelas nuevas de arte ha de detenerse algún tiempo hasta ver definitivamente admitida o rechazada su frágil mercancía¹²³²”.

Curiosamente, como señala Bozal, la renovación no nacerá entre los artistas más o menos consagrados, sino que es entre los artistas desconocidos, o sin un gran público detrás, entre los que encontramos esos intentos de cambio. Con frecuencia observamos que esos intentos de renovación no solo se dan en el centro, sino que, como ocurre en Cantabria, surgen en las periferias. El origen de este deseo de transformación se encuentra entre una intelectualidad que reacciona contra el estatismo de la sociedad, por lo general mayor en las periferias, y que se identifican con los movimientos de rebeldía que surgen en aquellos momentos. Aunque, es cierto que los intentos de renovación fueron absolutamente minoritarios. Debemos dejar fuera de estos planteamientos a Francisco Iturrino, puesto que no olvidemos que muere en 1924 y que sus últimos años son bastante desgraciados a nivel personal, por cuanto sufre de una precaria salud, aunque este pintor, que militó en las filas del postimpresionismo y del fauvismo, había sido suficientemente vanguardista.

A nivel artístico la reacción se dejó sentir enseguida; en primer lugar se reaccionaba contra las formas académicas trasnochadas, dirigiendo la mirada hacia las diferentes tendencias vanguardistas que se habían gestando fuera de España, por lo que asistimos al replanteamiento por parte de nuestros artistas de las teorías artísticas que en esos momentos estaban en vigor.

A grandes rasgos, la plástica se agrupa respecto a dos tendencias bien diferenciadas: el cubismo y el surrealismo.

Cuando hablamos de cubismo, no debemos olvidar por un lado a María Blanchard, que trabajó en París en las filas del cubismo en sentido estricto. Por otro lado nos referimos a la tendencia a un cubismo de corte cezanniano, cuyo máximo representante es Vázquez Díaz; él aplica la construcción volumétrica del cubismo a paisajes y figuras. Con él militan en esta tendencia cubista Ucelai, Norah Borges, Manuel Ángeles Ortiz, Ramón Gaya, y un largo etc. Claramente adscritos a esta tendencia están María Blanchard en su último período, Cossío, Quintanilla o Bernardo; asimismo encontramos ecos, algo más lejanos en Ontañón, Alvear, o el propio Abín. Bonet considera esencial la influencia de Vázquez Díaz, junto a Sunyer y Arteta, sin cuya ayuda no se podrían entender gran parte de las creaciones de los años 20 y 30. Este influjo radica en

¹²³² Catálogo de la exposición. Ministerio de Cultura, Residencia de Estudiantes y Junta de Andalucía, 2010, pp.109-145

“conciliar figuración tradicional y fórmulas heredadas del cubismo¹²³³”. Eugenio Carmona reconoce esta influencia de Arteta y Vázquez Díaz, junto a la de García Maroto¹²³⁴.

En España alguno de los adeptos al cubismo fueron abandonando esta tendencia para aproximarse al surrealismo, movimiento en el que vemos lejanos acercamientos entre alguno de los artistas del presente estudio. Pero con la llegada de la Segunda República el surrealismo se encuentra con un competidor de corte revolucionario: el realismo, en cuyas filas militan todos nuestros artistas sin excepción. También en todos ellos, salvo, posiblemente el caso de Cossío, encontraremos, en mayor o menor grado, la realización de obras relacionadas con el realismo mágico, que se desarrolla fuera de nuestras fronteras.

El surrealismo, como hemos dicho, contó con menos adeptos que el realismo; de hecho entre los artistas objeto de nuestro estudio solo encontramos puntuales referencias en Cossío, Ontañón y Ricardo Bernardo; Alvear, Quintanilla y Abín no realizaron obras surrealistas.

Desde 1931 hasta 1936 se desarrolla en nuestro país “el realismo como corriente general de la pintura española”¹²³⁵; son estos años los de la Segunda República, obra de los intelectuales liberales surgidos de la crisis del 98.

Gracias a la libertad de expresión de la República surge el realismo, ya que hasta ese momento los pintores de tendencia realista funcionaban como francotiradores o integrados en grupos de aire regionalista, en mayor o menor grado¹²³⁶.

Este deseo de renovación en las artes plásticas se deja sentir enseguida, ya que un nutrido grupo de artistas españoles como E. Barral, Mateos, Moreno Villa, Pelegrín, Botí, etc., entre los que incluimos a Quintanilla, Bernardo y Ontañón, firman un manifiesto dirigido a la opinión y poderes públicos, en el que manifiestan su deseo de “renovación en todas las manifestaciones sociales, que como la artística, han estado sujetas a un régimen opuesto a toda idea que significase un cambio en las viejas costumbres”¹²³⁷.

Poco más adelante, en este mismo manifiesto leemos: “La organización absurda de los certámenes oficiales, unido a la notoria incapacidad y arbitrariedad de sus dirigentes, ha desprestigiado

¹²³³ BONET, J.M.: Op. Cit. p.115

¹²³⁴ CARMONA, Eugenio: *Novecentismo y vanguardia en las artes plásticas españolas 1906-1926*. En “La Generación del 14 entre el novecientos y la vanguardia (1906-1926)” pp. 57-67.

¹²³⁵ BOZAL, V.: Op. Cit. p. 119

¹²³⁶ BOZAL, V.: Op. Cit. p. 130

¹²³⁷ Manifiesto firmado el 29 de abril de 1931, publicado en “La Tierra”, Madrid, 29 de abril de 1931

nuestra actividad social en la conciencia de la opinión española y aún en la europea¹²³⁸.

Es interesante comprobar cómo las exposiciones nacionales languidecen al continuar en la línea de regionalismo que había caracterizado las postrimerías del siglo XIX y comienzos del XX. Es curioso observar que en 1934¹²³⁹ existe por parte de los artistas que militan en las filas del realismo un intento de rejuvenecer estas exposiciones, presentándose artistas como Arteta, Pérez Mateos, Cristóbal Ruiz, Ponce de León o Francisco Mateos.

Respecto a los artistas estudiados, recordemos que Iturrino y María Blanchard han muerto ya en esta fecha, Cossío ha abandonado la pintura por la política, Abín sigue en París, Quintanilla jamás ha participado en las Exposiciones Nacionales y en 1934, prepara con sus amigos la Revolución de Octubre, pero no debemos olvidar que este es el año en el que celebra su exposición de grabados en el Museo de Arte Moderno, grabados en la más clara e inmejorable línea del realismo. Ontañón se encuentra inmerso en el mundo del cine y del teatro. Son Bernardo y Alvear, años atrás frequentadores de este tipo de certámenes, los que, después de algunos años sin presentar obras, lo hagan a la exposición de 1934. Parece como si de repente “los modernos” decidieran dar un giro importante a las Exposiciones Nacionales. Bernardo preparó para esta exposición su lienzo **Día de mercado**, una de sus obras más queridas, aunque en el último momento no pudo, por problemas desconocidos, presentarse al certamen. Alvear consiguió con su lienzo **Interior** una tercera medalla.

Recordemos también que es en la década de los treinta cuando Luis Quintanilla realiza su labor como fresquista, de la que desgraciadamente hoy no conservamos prácticamente nada. La pintura mural para Luis Quintanilla suponía el contacto directo con el pueblo, omitiendo de este modo los criterios oficiales contra los que luchaba.

Durante los años de la República, Madrid es el gran centro del arte español; en la capital española trabajan y residen Luis Quintanilla y Santiago Ontañón y con Madrid están íntimamente relacionados Bernardo y Alvear, que procuraban asistir a cuantos acontecimientos artísticos de interés se producían en la capital.

Agrupamos a nuestros artistas, utilizando una clasificación de Valeriano Bozal¹²⁴⁰, si bien introducimos algún ligero cambio, que nos parece más clarificador.

¹²³⁸ Ibidem

¹²³⁹ De esta misma opinión es Jaime Brihuega. Para él tuvieron una gran importancia los años 1933 y 1934. (Vid.: BRIHUEGA, Jaime: 1933: *Meridiano crucial de la cultura artística en el estado español*. 3ZU: revista d'arquitectura, nº 4, 1995.

¹²⁴⁰ BOZAL, V.: op. Cit. pp. 150-51

Por un lado situaremos a Santiago Ontañón dentro de una nutrida serie de viñetistas, colaboradores habituales de revistas, como Helios Gómez, Yes, Bartolozzi, Hoz, etc.

Por otro lado están los pintores y grabadores significados como Luis Quintanilla y por último todos los que sin ser en sentido estricto realistas cultivaron temas de esta tendencia, aunque de un modo tímido e incipiente, entre los que se encuentra Gerardo de Alvear. Quedan fuera de esta clasificación Cossío y Abín, que en la década de los treinta trabajaban en París.

Los viñetistas, por lo general, no se destacaron en opinión de Bozal, por su calidad, ya que sus planteamientos políticos y sociales convertían al burgués en Satanás y al trabajador en una especie de héroe¹²⁴¹; en el caso de Ontañón, salvo alguna rara excepción, no es un artista politizado en sus obras, sino moderno y conecedor de la nueva estética.

Dentro de los pintores, para su mejor clasificación, hablaremos de tres tendencias: el realismo social, el realismo épico y el realismo novoobjetivo.

Realismo social es el que se limita a representar lo más fielmente posible los estratos inferiores de la sociedad, sin politizarlos o haciéndolo de un modo indirecto¹²⁴². Es en este sentido en el que se engloba alguna de las obras de Quintanilla, en concreto la serie de grabados que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid y en el MNCARS.

Pero Luis Quintanilla destaca sobre todo en el apartado de realismo épico por su trabajo desde finales de la década de los veinte como muralista “estimable, quizás el único con que podemos contar entre nosotros¹²⁴³”, aunque desgraciadamente no se conservan sus frescos, a excepción del titulado **Mujeres**, propiedad del MNCARS y de los recuperados **Ama la paz, odia la guerra**, de la Universidad de Cantabria. Aporta, sin embargo, este autor al muralismo español una nueva forma de composición alejada del academicismo que se desarrollaba en ese campo. Sus obras, cargadas de alegorías, están impregnadas de un notorio expresionismo, lo mismo que ocurre en sus grabados de la década de los treinta. No olvidemos su viaje a Alemania, donde conoció personalmente la obra de Grosz y de otros expresionistas alemanes.

Pero existe otro realismo, al que hemos llamado novoobjetivo que no es considerado por Valeriano Bozal, pero que nos parece definitorio de un importante grupo de artistas, entre los que deberíamos incluir principalmente a Ricardo Bernardo. Realismo de

¹²⁴¹ BOZAL, V.: Op. Cit. pp. 153-54

¹²⁴² BOZAL, V.: Op. Cit. p. 158

¹²⁴³ BOZAL, V.: Op. Cit. p. 165

figuración objetiva y fría, que se preocupa de rehabilitar el objeto y el tema, volviendo a géneros clásicos en la pintura, como el retrato, el bodegón, el paisaje y el desnudo, pero con un tratamiento bien distinto al naturalismo del siglo XIX; después de las vanguardias no se podía trabajar la figuración desde una óptica similar a como se había hecho hasta ahora. Las obras poseen una atmósfera intemporal por la utilización de cualidades como la sobriedad, la solidificación, etc. que con frecuencia borra las diferencias entre lo antiguo y lo moderno.

De este modo llegamos al año 1936, último en la acotación temporal de nuestro estudio. Finalizamos en él nuestra investigación por cuanto la contienda civil avanza en tres años la paralización internacional del arte que supondrá la Segunda Guerra Mundial; el arte no volverá a ser igual después de Auschwitz.

Curiosamente nuestra contienda no colapsó la creación artística por la necesidad de propaganda. Es en este sentido en el que debemos de considerar el trabajo de Santiago Ontañón con la Alianza de Intelectuales Antifascistas, y sus ilustraciones para “El Mono Azul” o sus trabajos escenográficos para el Teatro de Urgencia. Eso mismo podemos decir del trabajo de Luis Quintanilla en el frente, su serie *Dibujos de la guerra*, se exhibió en 1938 en el Hotel Ritz de Barcelona y poco después en el MoMA de Nueva York.

Con el fin de la guerra llegará la diáspora de los más brillantes y prometedores artistas que se reparten por la geografía mundial en un obligado exilio. Sólo existen dos claras excepciones: Abín y Cossío, los únicos artistas estudiados que militan en las filas de los vencedores de la guerra y que por lo tanto disfrutaron del beneplácito de la ideología franquista, si bien Cossío, no llegó a ocupar el papel de pintor del régimen, como en algún momento soñó, por su militancia en la facción falangista que no triunfó. Por lo que respecta a estos dos artistas diremos que Abín, a su vuelta a España en 1939, siguió durante unos años colaborando con sus caricaturas en importantes periódicos de la época. Después volvió a Santander y se dedicó a pintar paisajes y retratos, como siempre había deseado, pero situados en la línea de un claro conservadurismo, que nada tienen que ver con aquel joven que partió para París en la década de los veinte, conviviendo allí con toda la vanguardia artística.

Pancho Cossío tras un dilatado paréntesis en el que se dedicó a la política, volvió a pintar. Aunque actúa muchas veces como un francotirador, su pintura se sitúa en una línea vanguardista, siendo uno de los artistas que en la década de los cincuenta se acerca a la abstracción, aunque no milita en sus filas.

Ricardo Bernardo muere prematuramente en Marsella en 1940, truncándose de este modo la prometedora carrera de un artista que se encontraba situado en la línea de la modernidad. Gerardo de Alvear permanece en un exilio voluntario en Buenos Aires, allí

realiza una pintura alejada de la modernidad al gusto de la burguesía bonaerense, si bien encontramos algunos paisajes magistrales donde capta la luz tamizada de Buenos Aires y Río de la Plata en unos interesantes picados. Cuando ya no puede soportar más la ausencia de su patria vuelve, en la década de los cincuenta, para dedicarse a realizar una pintura de gran lirismo, en la que con sutiles colores plasma magistralmente la bahía de Santander, a la que retrata de modo obsesivo.

Santiago Ontañón permanece en tierras americanas hasta la década de los cincuenta en que vuelve a España y se dedica de modo incansable a alternar su trabajo como escenógrafo y decorador de teatro y cine con breves intervenciones en películas. En su estancia en tierras hispanoamericanas se dedicó a la escenografía teatral, convirtiéndose en el escenógrafo de Margarita Xirgu. Por sus manos pasaron un importante número de jóvenes que acabarían renovando la escena teatral en América latina. Alternó estos trabajos con algunas pinturas de caballete, realizando en Lima la única exposición de pinturas que se le conoce hasta el momento.

Luis Quintanilla realiza toda su obra en el exilio en el que permanece primero en Nueva York, y desde 1958 en París. Cuando regresa a España es un anciano que se limita a tratar de recuperar sus lejanos recuerdos a través de la vuelta a los lugares que le fueron familiares. De él, por lo tanto, diremos que conoció de un modo directo lo que la vanguardia realizaba, tanto en sus primeros años en París como en los inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial en Norteamérica. La obra que conservamos actualmente y por la que hemos de juzgarle como artista pertenece en gran parte a esta etapa de su vida.

Después de realizar un repaso por la situación artística española y la de nuestros artistas en el periodo de tiempo objeto del presente estudio, estamos en situación de indicar que sí podemos hablar de una vanguardia cántabra, con algún tipo de matizaciones.

Indudablemente hay un artista vanguardista de primera línea: Iturrino, que acude a París poco antes de comenzar el siglo XX. A partir de él todos los artistas que acuden a París van con la clara intención de aprender lo que allí se está forjando. Pero no a todos estos artistas podemos considerar como pintores vanguardistas de primera fila. Sí lo es María Blanchard, compañera de los pintores cubistas en el París de la segunda década del siglo XX, e incluso el primer Quintanilla cubista, del que desgraciadamente no nos ha quedado obra alguna; también lo será Cossío, integrante de la *Escuela de París*. Podemos considerar a Bernardo y Ontañón como integrantes de una vanguardia de segunda fila.

Abín es vanguardista en su trabajo de caricaturista en París, pero a su vuelta a España se inclina por una pintura de corte tradicional, al igual que ocurre en gran medida con Alvear, que

cultivó una figuración de carácter lírico en muchas ocasiones. Pero todos ellos pueden ser incluidos en lo que hemos llamado intento de renovación formal o periodo de los realismos en la Europa de entreguerras, son, por lo tanto, artistas *modernos*.

Alvear es el menos vanguardista de todos; es un espíritu delicado y sensible, que conoce los nuevos planteamientos plásticos, pero que no se atreve a integrarse en ellos. A Abín durante los años que trabaja como caricaturista en Madrid y París podemos considerarle como un artista conocedor de todas las corrientes vanguardistas y con un lenguaje plástico interesado por el cambio.

Ricardo Bernardo, Luis Quintanilla y Santiago Ontañón son tres artistas claramente conocedores de la vanguardia de las primeras décadas de siglo, que realizan unas obras de síntesis en relación con el deseo plástico de transformación que en esos momentos se desarrolla en nuestro país. Bernardo, por vivir en Cantabria, es, de todos ellos, el artista que mayor importancia tuvo entre los jóvenes artistas de su región, para los que supuso una bandera de libertad y el deseo de conocimiento de nuevos horizontes artísticos.

En este sentido conviene recordar que Javier Pérez Segura reconoce que “las primeras filas de combate están asignadas a los jóvenes que hacen de la heterodoxia su emblema y seña de identidad”.¹²⁴⁴ Incluye entre ellos los retratos realizados por Ricardo Bernardo, Pancho Cossío y Santiago Ontañón. Respecto a Quintanilla, anota que “en la práctica fueron pocos los pintores comprometidos políticamente con su arte antes de 1936: José Renau (...), Antonio Rodríguez Luna, Francisco Mateos, Arturo Souto, Luis Quintanilla. Pocos más.”¹²⁴⁵

Por ello nos atrevemos a concluir que sí hubo un intento vanguardista o de renovación en Cantabria entre los artistas que estuvieron en París entre 1900 y 1936.

¹²⁴⁴ PÉREZ SEGURA, Javier: *Sobrevivir al naufragio. Retratos modernos, retratos de lo moderno*. En “El retrato moderno en España (1906-1936). Itinerarios y procesos”, pp. 54-57.

¹²⁴⁵ *Ibidem*.

VI. BIBLIOGRAFÍA

- A.J.: *Libros Leídos*. “*Los rehenes del Alcázar*”, “*Le Socialiste*”, 9-11-1967.
- A.S.R.: *Las ventas del Quijote*. “*Revista de Occidente*”, nº XLIX, noviembre 1927. Dibujos de Luis Quintanilla.
- A.S.R.: *Una decoración de pintura al fresco*. “*Revista oficial de la sociedad de Arquitectos*”, nº 126, noviembre 1929.
- A.V.A.: “*El embustero en su enredo*”, “*El Mercurio*”, Santiago de Chile, 1944
- AAVV. *Enciclopedia del Arte Español del siglo XX* (2 vols). Dirigida por Francisco Calvo Serraller. Ed. Mondadori. Madrid 1991.
- AAVV: *A Gèneve: André Lhote et Marie Blanchard*. “*L’amateur d’art*”, nº 578, 1976.
- AAVV: *Art contra la guerra. Entorn del Pavelló Espanyol a l’exposició internacional de París de 1937*. Ayuntamiento de Barcelona, 1986.
- AAVV: *El Cubisme*. “*L’amateur d’art*”, nº 506, 1972.
- AAVV: *Gran Enciclopedia de Cantabria*. Editorial Cantabria, Santander, 1985.
- AAVV: *Repertori d’exposicions individuals d’ar a Catalunya (Fins a l’any 1938)*, Barcelona 1999.
- AAVV: *Spécial Cesar Abín*, “*Caricature et caricaturistes*”, nº 59, 1998.
- AAVV: *Los humoristas del 27*. Catálogo de la Exposición. MNCARS, Madrid, 2002
- A.E.: Un temperamento de artista. “*La voz de Cantabria*”, 7-3-1928.
- ABRIL, Manuel: *Frescos, cuadros, carteles, esculturas*. “*Blanco y Negro*”, 13-11-1932.
- ABRIL, Manuel: *Mujeres, frescos y niños*. “*Blanco y Negro*”, 20-11-1932.
- ABRIL, Manuel: *Un monumento en proyecto*. “*Blanco y Negro*”, 27-11-1932.
- AGRAMUNT LACRUZ, Francisco: *Arte y represión en la Guerra Civil española*. Edit. Junta de Castilla y León y Generalitat Valenciana, Salamanca, 2005.
- AGUDO, José: *Frescos aún los laureles de su medalla de honor, Pancho Cossío expone en Santander*. “*Alerta*”, 10-7-1962
- AGUDO, José: *Visita al estudio de César Abín*. “*Alerta*”, 3-2-1960
- AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel: *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. Madrid 1999.
- AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel: *Cipriano Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Edit. Asociación de Directores de escena de España. Madrid, 1999.
- AGUILERA SASTRE, Juan Y LIZÁRRAGA VIZCARRA, Isabel: *Los tres primeros montajes de Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín de Lorca. Breve historia de tres experimentos teatrales*.
- AGUILERA, Emiliano M.: *Los trajes populares de España, vistos por los pintores españoles*, 1930.
- ALCÁNTARA, Francisco: *Los paisajes de César Abín en el Ateneo. Catálogo Ilustrado*. “*El Sol*”, 16-5-1919.

ALCÁNTARA, Francisco: La vida artística. Exposición de Alvear en Nancy. "El Sol", 2-5-1927

ALFARO, J.R.: *Evocación de Gerardo de Alvear*. "ABC", 9-6-1977.

ALONSO, Bruno: *El proletariado militante. Memorias de un provinciano*, Edición, introducción y notas de J.R. Saiz Viadero, Ediciones Tantín, Santander 1994.

ALONSO LAZA, Manuela: *Cantabria en la pintura española de fin de siglo*. Edit. Ayuntamiento de Santander, 1995.

ÁLVAREZ, Ramón: *Voz de los escenarios teatrales*. "La razón", Montevideo, 27-9-1949.

ALVEAR, Gerardo de: *Goya: el pintor y el hombre*. "El diario español", 10-11-1935.

ALVEAR, Gerardo de: *Estampas aldeanas*. Edición y notas de J.R. Saiz Viadero, Santander 1995.

ALVEAR, Gerardo de: *Santander en mi memoria*. Edición y notas de J.R. Saiz Viadero, Santander 2001.

AMADO, María Inés: *Se inauguró la Exposición Homenaje al pintor cántabro Ricardo Bernardo*. "Alerta" Santander. 2-8-1978.

AMADO BLANCO, Luis: *Los nuevos dibujantes: Santiago Ontañón*. "La voz de Cantabria", 23-6-1928.

AMÓN S.: *Dibujos de Francisco Iturrino*, Madrid, 1970.

AMÓN, S.: *Francisco Iturrino*. "Cuadernos de Arte", nº 6, Ibérico-Europea de Ediciones. Madrid, 1971.

APARICIO, Antonio: *Elegía a la muerte de Federico García Lorca*. Ed. Signo, Madrid, 1938 (Con ilustraciones de S. Ontañón)

APELES: *Crónica de Arte. Ricardo Bernardo*. "El Diario Montañés", 1927. Santander.

APELES: *Crónica de Arte. El aprendizaje y heroísmo de Ricardo Bernardo*. "El Diario Montañés", Santander. 13-3-1930.

APELES: *La evolución de Gerardo de Alvear*. "La Región", 24-2-1928.

APELES: *Al clausurarse la exposición de Gerardo de Alvear*. "La Región", 24-2-1929.

APELES: *Carta sin dirección*. "Alerta", 22-1-1949.

APELES: *Cossío*. "Alerta", 10-5-1949.

APELES: *La pintura cósmica de Cossío*. "Alerta", 6-9-1949

APELES: *El impresionismo de G. Cossío*. "El Cantábrico", 5-5-1922

APELES: De la exposición de Manuel Losada, "El Pueblo Cántabro", 20-7-1921

APOLLINAIRE, G.: *Le salon d'Automne avant le premier vernissage*. "L'Intransigeant", 14-10-1911.

ARANCÓN, Aurora: *María Blanchard vista por Leopoldo Rodríguez Alcalde* "El Diario Montañés", 15-7-1981.

ARANCÓN, Aurora: *María Blanchard, una sensibilidad salvada del olvido*. "Diario Montañés", 14-7-1981.

ARAQUITÁIN, Luis: *Por qué pintan tantos exiliados españoles*. "Le socialiste", 21-1-1965.

ARBÓS BALLESTÉ, Santiago: *Blanchard, Miró, Tàpies y Bores en Sotheby's* – Madrid. "ABC" 12-2-1987.

- AREÁN C.: *Cossío*. Catálogo de la exposición Sala Santa Catalina, Ateneo de Madrid, Madrid 1963
- AREAN, C.: *Catálogo del Museo Español de Arte Contemporáneo*. Madrid. 1975.
- AREAN, C.: *Joven figuración en España*. Publicaciones Españolas, Madrid. 1963.
- AREAN, C.: *Veinte años de pintura de vanguardia en España*. Publicaciones Españolas. Madrid 1963.
- AREÁN, Carlos: *Arte español del siglo XX*. Editorial Planeta, 1973.
- AREÁN, Carlos: *La pintura española de Altamira al siglo XX*. Ediciones Giner, 1971.
- ARENAL, S.: *Exposición Alvear-Bernardo* “La Atalaya” 3-9-1925
- ARENAL, S.: *Gerardo Alvear, Ricardo Bernardo, Cristóbal Ruiz*. “La Región” 29-8-1925.
- ARGOS, Lucía: *Pancho Cossío, las vanguardias y el mar*. “Alerta”, 31-12-1986.
- ARROITA-JAUREGUI, Marcelo: *Para dar un alivio a los ojos*. “Alerta”, 27-6-1977.
- ARROITA-JAUREGUI, Marcelo: *Crónica del deslumbrador Cossío, seguida una aclaración*. “Alerta”, 5 de junio de 1983
- ARRONTE PENTÓN, Aureliano: *Pintores montañeses. Gerardo de Alvear*. “La Atalaya”, Santander, 9-2-1922
- ARROYA-JAUREGUI, Marcelo: *De la serenidad al arrebató*. “Alerta”, diciembre, 1980.
- ARROYO, Juan: *Bajo los tamarindos de Piquío, Cossío nos habla*. “Alerta”, 4-6-1944.
- AZAÑA, M.: *Diarios Completos*. Ed. Crítica. Barcelona, 2000
- AZCOAGA, Enrique: *María Blanchard, una pintora escalofriante*. “Revista de Bellas Artes”, nº 54, 1976.
- AZNAR SOLER, Manuel: *María Teresa León y el teatro español durante la Guerra Civil*. Revista STICHOMYTHIA, nº 5, 2007.
- BALBONA, Guillermo: *Obras de María Blanchard, Cossío e Iturrino, el trazo cántabro en la Colección del Reina Sofía*. “El Diario Montañés”, 13-9-1992.
- BALBONA, Guillermo: *El pintor Pancho Cossío recibió ayer el homenaje de la ciudad de Santander*. “El Diario Montañés”, 17-1-1990.
- BALBONA, Guillermo: *Hoy se inaugura la exposición antológica del pintor Pancho Cossío*. “El Diario Montañés”, 16-6-1987
- BARAÑANO K.M. de y GONZÁLEZ DE DURANA J.: *Francisco Iturrino. Obra gráfica*, Vitoria, 1988.
- BARAÑANO, K.M^a de: *Un tríptico de Gustavo de Maeztu*. “Goya”, noviembre 1960.
- BARAÑANO, K.M^a de: *Matisse e Iturrino*, “Goya”, nº 205-206, Madrid, julio, 1988.
- BÁRCENA, A: *El Ayuntamiento adquirirá una nueva obra de María Blanchard*. “Alerta”, 12-5-1982.
- BARREDA, Luis: *Gerardo de Alvear*. “El Diario Montañés”, 3-1-1915
- BAYO, M.J.: *Cossío en Lisboa*. “La revista”, nº 99, 10-3-1954.
- BEDOYA, Juan G.: *Críticos españoles y extranjeros analizan la obra de María Blanchard*. “El País”, 14-7-1981.
- BEDOYA, Juan G.: *Nuevos datos para la biografía de María Blanchard*. “El País”. 15-8-1981.

- BEDOYA, Juan G.: *Resumen del arte del siglo en Santillana del Mar*. "El País Artes", nº 84, 4-7-1981
- BENEZIT, E: *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Edición Librairie Grund. París, 1966.
- BENGOECHEA, Javier de: *Catálogo de Arte Moderno y Contemporáneo del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Edit. Banco de Vizcaya. Bilbao.1980.
- BERGAMIN J.: *Catálogo exposición Galería Biosca*, Madrid 1976
- BERGÉS, Consuelo: *María Blanchard*. "Revista Española de Arte", nº 1, mayo 1932.
- BERMEJO, José María: *"Pancho Cossío y las vanguardias": La eternidad del instante*. "Ya", 8-10-1986
- BERNARD0 PEREZ, R.: *Mis Palabras en este momento*. Catálogo del Primer Salón de Verano. Santander, 1931.
- BERNARD0 PÉREZ, R.: *Anuncio de clases de dibujo y pintura*. "El Cantábrico", 4-10-1932.
- BERNARDO PÉREZ, R.: *Después del homenaje al maestro*. "El Cantábrico", 18-10-1928.
- BERNARDO PÉREZ, R.: *El pintor y su obra. Autocrítica de Ricardo Bernardo*. "La Región". 10-3-1930.
- BERNARDO PÉREZ, Ricardo: *El homenaje al pintor Riancho. Consideraciones en torno*. "El Cantábrico" 10-10-1928.
- BERNARDO, R.: *La romería del Miera*. "La Montaña" 21-12-1918
- BERNARDO, R.: *Nuestros grandes artistas. Antonio Muñoz Degraín*. "El Cantábrico" 19-3-1920.
- BERUETE, A. De: *Recuerdos artísticos de Bilbao*. Ed. Baranda Icaza, Madrid 1919.
- BIELVA, Carlos: *Éxito de la exposición de Pancho Cossío en Santillana del Mar*. "El Diario Montañés". 8-11-1984
- BLANCO-AMOR, Eduardo: *Visita a Gerardo de Alvear*, "Letras", Buenos Aires, nº 8, 1939.
- BOLADO, N.: *El Ayuntamiento podría comprar algunas xilografías de Pancho Cossío*. "El Diario Montañés". 1-3-1985
- BONET, Juan Manuel: *Diccionario de las vanguardias en España.1907-1936*. Alianza Editorial. Madrid 1995
- BONET, Juan Manuel: *Luis Quintanilla. Por encima del olvido*. "La Calle", 13-3-1979.
- BORQUE, M.: *La exposición Alvear-Bernardo*. "La Atalaya" 3-9-1925
- BOWERS, Claude G.: *Misión en España*. Ediciones, Grijalbo, 1978.
- BOZAL V.: *El realismo Plástico en España, de 1900 a 1936*. Ediciones 62. Barcelona, 1967.
- BOZAL, V.: *Arte de vanguardia. Un nuevo lenguaje*. Cuadernos para el diálogo. Madrid. 1970.
- BOZAL, V.: *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*. Madrid 1966.
- BOZAL, V.: *La renovación artística de 1925 en España*. En "Cuadernos Hispanoamericanos" nº 194. 1966.
- BOZAL, Valeriano: *La construcción de la vanguardia, 1850-1939*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1978.
- BOZAL, Valeriano: *El realismo social en España*. En "Suma y sigue del Arte Contemporáneo" nº 3. Valencia, 1963.

- BRIHUEGA, Jaime: *Manifiestos, proclamas y panfletos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*. "Cuadernos de Arte Cátedra" nº8. Edit. Cátedra. Madrid 1982.
- BRIHUEGA, Jaime: *La Vanguardia y la República*. "Cuadernos de Arte Cátedra", nº 14. Edit. Cátedra. Madrid 1982.
- BRIHUEGA, Jaime: *Las vanguardias artísticas en España 1909-1936*. Edit. Istmo, Madrid, 1981.
- BRIHUEGA, Jaime: 1933: *Meridiano crucial de la cultura artística en el estado español*. 3ZU: revista d'arquitectura, nº 4, 1995.
- BUGELLA, José María: *El telefonista del Alcázar*. "El Alcázar", 28-2-1968.
- BUÑUEL, Luis: *Mi último suspiro*. Ed. Plaza y Janés. Edición de Bolsillo. Barcelona 1982.
- BURDETT, Basil: *The Drypoints of Luis Quintanilla*. En "The Print Collector's Quartely", Julio 1935, pp. 265-276
- C. SOLLET: *Treinta obras de María Blanchard expuestas en Santander*. "Alerta", 22-7-1980.
- C.P.: *Les otages de l'Alcazar de Tolède*. "La Dépêche", 9-1-1968.
- CABANNE, Pierre: *L'épopée du cubisme*. Edition la Table Ronde, París, 1942.
- CABANNE, Pierre: *Le siècle de Picasso*. Editions Denöel. Paris, 1975.
- CABEZA SAN DEOGRACIAS, José: *El descanso del guerrero. El cine en Madrid durante la guerra civil española (1936-39)*. Libros de Cine. Ed. Rialp, Madrid, 2005.
- CAFFIN MAUDALE L.: *María Blanchard 1881-1932*, 2 vols., Londres, 1992
- CALDERÓN, Carmen: *Matilde de la Torre y su época*. Ediciones Tantín, Santander, 1984
- CALVO SERRALLER F. y NAVARRO L.: *Pancho Cossío y la postguerra 1942-1970*. Catálogo exposición Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1986
- CALVO SERRALLER F. y VÁZQUEZ DE PARGA A.: *Pancho Cossío y las vanguardias 1894-1940*, Catálogo de la exposición, Banco de Bilbao, Madrid, 1986.
- CALVO SERRALLER, Francisco: *Incomparable antología de María Blanchard*. "El País", 23-1-1982.
- CALVO SERRALLER, Francisco: *Los esfuerzos y las sorpresas de Santillana*. "El País", 11-7-1981.
- CALVO SERRALLER, Francisco: *Un soberano pintor*. "El País", 8-10-1986.
- CALVO SERRALLER, Francisco: *Una obra inolvidable*. "El País", 17-10-1986.
- CALVO SERRALLER, Francisco: *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Edit. Alianza, Madrid, 1988.
- CAMON AZNAR, J.: *El arte de Iturrino*. "Goya", nº 63, noviembre-diciembre, 1964
- CAMÓN AZNAR, J.: *Maestros de la pintura española contemporánea*. Afrodisio Aguado, Madrid, 1952.
- CAMÓN AZNAR, José: *Gómez de la Serna en sus obras*. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1972.
- CAMÓN AZNAR, José: *Museo de arte Moderno de París*, Ediciones Aguilar, Madrid, 1970.
- CAMÓN AZNAR, José: *Pintura moderna*. Tomo IV. "El Cubismo", Ed. Plaza y Janés, 1977.

- CAMPO ALANGE C. de: *María Blanchard*, Santander, 1951
- CAMPO ALANGE, Condesa de: *María Blanchard*. Hauser y Menet. Madrid, 1944.
- CAMPOY, A. M.: *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*. Madrid, 1973.
- CAMPOY, A.M.: *Gerardo de Alvear*. "ABC", enero 1965.
- CAMPOY, Antonio M.: *Cien maestros de la pintura española*. Ibérico Europea de Ediciones, 1976.
- CAMPOY, Antonio M.: *Diccionario crítico del Arte español Contemporáneo*. Ibérico Europea de ediciones, Madrid, 1973.
- CAMPOY, Antonio M.: *Expresionistas españoles*. "ABC", 23-12-1972.
- CAMPOY, Antonio M.: *María Blanchard*. Ed. Gavar, Madrid, 1980.
- CAMPOY, Antonio M.: *Ante el centenario de María Blanchard*. "ABC", 21-12-1980.
- CAMPOY, A.M.: *Evocación de Gerardo Alvear*. "Alerta", 17-5-1977.
- CAMPOY, A.M.: *Pancho Cossío*. "ABC", 23-1-1970.
- CAMPOY, A.M.: *Crónica y crítica. Pancho Cossío (1898-1970)* "ABC", 15-1-1972.
- CAMUS, Matilde: *Abrazo de su tierra a Pancho Cossío*. "El Diario montañés", 18-1-1970
- CANCIO, Jesús: *Romancero del Mar*. Santander. 1930.
- CANCIO, J.: *El pintor Ricardo Bernardo*. "La Montaña" 31-5-1929
- CANCIO, J.: *Semblanza. Versos dedicados a Ricardo Bernardo*. "La Atalaya" 9-2-1926
- CAPORALE SCelta, Julio: *"Alto Alegre", drama de la miseria campesina*. "Mundo Uruguayo", 2-9-1943.
- CAPORALE SCelta, Julio: *"El ladrón de niños" magnífica comedia de Jules Superville*. "Mundo Uruguayo", 21-10-1943
- CAPORALE SCelta, Julio: *"Numancia", gran acontecimiento teatral en el SODRE*, "Mundo Uruguayo", 12-8-1943.
- CAPORALE SCelta, Julio: *Sobre "El artista y el hombre"*, "Mundo Uruguayo", 11-11-1943.
- CAPORALE SCelta, Julio: *Una excelente interpretación de "El matrimonio" de Gogol*. "Mundo Uruguayo", 9-9-1942.
- CARMONA, Eugenio: *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España*, Málaga, Ediciones 2 A, 1985.
- CARMONA, Eugenio: *Arte Moderno y revistas españolas, 1898-1936*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996. En colaboración con Juan José Lahuerta.
- CARMONA, Eugenio: *Creadores del Arte Nuevo*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre, 2002.
- CARMONA, Eugenio: *Litoral y las artes plásticas*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2007.
- CARMONA, Eugenio: *Ismos. Arte de vanguardia (1910-1936) en España*. Galería Guillermo de Osma, Madrid 1993.
- CARREDANO, Vicente: *Visión Diorámica de Pancho Cossío*. "La tarde", 20-5-1949

- CARRETERO, S., GARCÍA, C., PORTILLA, I., y RIVERO GARCÍA, Francisco: *Francisco Rivero Gil (1899-1972)*. Colección Cuadernos de Arte n° 15. Museo de BBAA de Santander. Santander 1999.
- CARRETERO REBÉS, Salvador: *La trans-formación cosmopolita del artista cántabro en el siglo XX*. Actas del II Encuentro de Historia de Cantabria, Santander 2005. Ed. Universidad de Cantabria
- CARRILLO, Santiago: *Juez y parte. 15 retratos españoles*. Edit. Plaza y Janés. Barcelona 1996.
- CARRIÓN BOLIVAR, Carmen: *La etapa americana de Luis Quintanilla*. "Alerta", 27-3-1994.
- CASSOU, Jean: *El Arte Contemporáneo*. Edit. Guadarrama. Madrid, 1958.
- CASTILLO, M.: *Exposición del pintor Ricardo Bernardo*. "Alerta". 17-7-1984.
- CASTILLO, A. del: *Francisco G. Cossío, en las Galerías Layetanas*. "Diario de Barcelona", 28-5-1949.
- CASTILLO, José del: *Cossío, pintor y escritor*. "Solidaridad Nacional", mayo, 1949
- CATÁLOGO: *Exposición Centenario del Nacimiento de María Blanchard, 1881-1981*. Galería Gavar, Madrid 1980.
- CATALOGO: *Santander y la vanguardia. 1900-1960*. Santander, 1977.
- CATÁLOGO: *El Paisaje de Cantabria en sus pintores*. Fundación Santillana. Santillana del Mar, 1981.
- CATÁLOGO *Pintura en Cantabria (1875-1975)* Exposición organizada por el Museo de BBAA en Washington. 1995
- CATÁLOGO: *La pintura del siglo XX en Cantabria. Tradición y vanguardia*. Museo de BBAA. Santander, 1991.
- CATÁLOGO: *80 peintres de Renoir a Kisling*, Museo de Arte Moderno de Turín, 1964.
- CATÁLOGO: *Exposición colectiva de pintores cántabros en homenaje conmemorativo del centenario de María Blanchard*. Universidad de Santander, marzo 1981.
- CATÁLOGO: *Exposición de los trabajos realizados por los alumnos pensionados en el Paular*. Madrid. Noviembre de 1922.
- CATÁLOGO: *Exposición de Ricardo Bernardo en el Ateneo de Santander*. Santander. 1930.
- CATÁLOGO: *Exposición de Ricardo Bernardo en el Salón de Artistas Vascos*. Bilbao, Diciembre de 1930.
- CATÁLOGO: *Exposición de Ricardo Bernardo en la Asociación de Pintores Escultores*. La Habana. Mayo de 1924.
- CATÁLOGO: *Exposición de Ricardo Bernardo en la Biblioteca Popular de Torrelavega*. Torrelavega, 1930.
- CATÁLOGO: *Exposición de Ricardo Bernardo en la Biblioteca Popular de Torrelavega*. Torrelavega, 1932.
- CATÁLOGO: *Exposición de Ricardo Bernardo en la Sala Buick*. Santander, 1928.
- CATÁLOGO: *Exposición Homenaje a Ricardo Bernardo*. Museo de Bellas Artes de Santander. 1 al 19 de Agosto de 1978.
- CATÁLOGO: *Hommage a María Blanchard*. Musée Municipal Limoges, 21-6-1965.
- CATÁLOGO: *Maîtres desconnus et reconnus de Montmartre et de Montparnasse*. Museo de Annecy, 1964.

- CATÁLOGO: *María Blanchard*. Galería Sur, Santander, 1977.
- CATÁLOGO: *María Blanchard*. Galería Biosca, Madrid, 1964.
- CATÁLOGO: *Primera Exposición de Pintura y Escultura de Castilla y León*. Santillana del Mar. Septiembre de 1930.
- CATÁLOGO: *La Barraca. Teatro y Universidad. Ayer y hoy de la utopía*. Edit. Acción Cultural Española, Madrid, 2011.
- CATÁLOGO: *María Blanchard*, MNCARS, Madrid, 1982.
- CATÁLOGO: *La pintura de Cantabria en la modernidad (1919-1957)*. Ayuntamiento de Santander, Santander, 1999.
- CATÁLOGO: *La Generación del 27. ¿Aquel momento ya es una leyenda?* Edición Andrés Soria Almedo, Edit. Residencia de Estudiantes, Madrid, 2010.
- CATÁLOGO: *El retrato moderno en España (1906-1936). Itinerarios y procesos*. Edit. Fundación Santander y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007.
- CATÁLOGO: *Carteles de la guerra*. Edit. Fundación Pablo Iglesias, Madrid, 2008.
- CATÁLOGO: *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. MNCARS, Madrid, 2000.
- CATÁLOGO: *Entre el clavel y la espada. Rafael Alberti en su siglo*. Edit. Ministerio de Educación y Cultura y SECC, Madrid, 2003.
- CATÁLOGO: *Arte protegido. Memoria de la Juta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Edit. Instituto de Patrimonio Histórico Español y Museo Nacional del Prado, Madrid, 2003.
- CATÁLOGO: "Die Axt hat geblüt..." *Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde*, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1987.
- CATÁLOGO: *Revistas y guerra. 1936-39*. MNCARS, Madrid, 2007.
- CATÁLOGO: *La generación del 14. Entre el novecentismo y la vanguardia (1906-1926)*. Edit. Mapfre Vida, Madrid, 2002.
- CATÁLOGO: *Francisco García Lorca (1902-1976)*. Edit. Huerta de San Vicente y Residencia de Estudiantes, Madrid, 2003.
- CATÁLOGO: *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, MNCARS, Madrid, 1995.
- CATÁLOGO: *Fuera de orden. Mujeres de la Vanguardia Española*. Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 1999.
- CATÁLOGO: *Españoles en París. Fondos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. MNCARS y Fundación Marcelino Botín, Madrid, 1999.
- CATÁLOGO: *Federico García Lorca (1898-1936)*, MNCARS, SECC, Madrid, 1998.
- CATÁLOGO: *La pintura del 27*. Galería Guillermo de Osmá, Madrid, 2005.
- CATÁLOGO: *Ricardo Bernardo. Exposición Homenaje*. Edit. Museo de Bellas Artes de Santander. Agosto de 1978.
- CATÁLOGO: *Primera Exposición de pintura y escultura de Castilla y León*. Santillana del Mar, 1930.
- CATÁLOGO: *Gerardo de Alvear*. Ateneo de Santander, 1980.
- CATÁLOGO: *Gerardo de Alvear*. Museo Municipal de Pinturas de Santander, 1953.
- CATÁLOGO: *Gerardo de Alvear*. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1962.

- CATÁLOGO: *Gerardo de Alvear*. Homenaje al pintor. Galería de Arte Quixote, Madrid 1965.
- CATÁLOGO: *Pinturas de Gerardo de Alvear*. Cabezón de la Sal, 1982
- CATÁLOGO: *Gerardo de Alvear*. Exposición Homenaje en el Ateneo de Santander, 1963.
- CATÁLOGO: *María Blanchard*, Deutsche Banck, Madrid, 2000.
- CATÁLOGO: *Francisco Iturrino*, Fundación Social y Cultural Kutxa, San Sebastián, 1996.
- CATÁLOGO: *Gerardo de Alvear*. Museo Municipal de Bellas Artes de Santander, 1960
- CATÁLOGO: *Gerardo de Alvear*. Museo Municipal de Bellas Artes de Santander, 1980
- CATÁLOGO: *María Blanchard (1881-1932)*. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1982
- CATÁLOGO: *Exposición antológica Pancho Cossío 1898-1970*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1971
- CATÁLOGO: *Francisco Iturrino (1864-1924)*, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, noviembre-diciembre 1964
- CATÁLOGO: *Francisco Iturrino. Santiago Rusiñol. Jardines de España*. Bancaixa, Madrid, 1993
- CATÁLOGO: *Gerardo de Alvear*. Ateneo de Madrid, 1977.
- CATÁLOGO: *María Blanchard y otros individualistas del cubismo*. Banco Bilbao Vizcaya, Bilbao, 1989
- CATÁLOGO: *Pancho Cossío 1894-1970*, Mapfre Vida, Madrid 1994
- CHAVARRI, Raúl: *Artistas contemporáneas en España*. Ediciones Gavar, 1976.
- CIERVA, Ricardo de la: *La respuesta a don Luis Quintanilla en la Historia de España*. "El español", 27-1-1968.
- CIRLOT, Juan Eduardo: *Arte del siglo XX*. Tomo 2 "Pintura", Edit. Labor, 1972.
- CISNEROS, Nino: *El cuadro de María Blanchard es auténtico*. "El Diario Montañés", 16-10-1979.
- CLEMENTE DE DIEGO, Millán: *Pancho Cossío*. "El Alcázar", 17-1-1970
- COBO BARQUERA J.J.: *María Blanchard*, Santander, 1951
- COBO BARQUERA, J.J.: *El pintor César Abín*. "Alerta", 6-12-1973.
- COBO BARQUERA, J.J.: *María Blanchard*. Antología de escritores y artistas montañeses. Tomo XXIII. Imprenta Librería Moderna, Santander, 1951.
- COLORADO CASTELLARY, Arturo (Ed.): *Patrimonio, Guerra Civil y posguerra*. Universidad Complutense de Madrid y Museo Nacional el Prado, Madrid, 2010.
- CONTRERAS, Ernesto: *Obras de Pancho Cossío, en la Caja de Ahorros Provincial*. "Información", 17-4-1970
- CORONA, L.: *Salón de Artistas montañeses*. "La Atalaya", 25-8-1923. Santander.
- CORONA, Luis: *Gerardo de Alvear y Ricardo Bernardo en el Ateneo de Santander* "El Cantábrico" 8-9-1925.
- CORONA, Luis: *El arte en el Ateneo. Un pintor montañés*. "El Cantábrico", 26-4-1921.
- CORONA, Luis: *Salón de Artistas montañés*. "La Atalaya", 4-9-1923. Santander.
- CREPELLE, J.P.: *Montparnasse vivant*. Editions Hachette. 1970
- CUBRÍA, Francisco: *La luz del paisaje*. "El Diario Montañés", 16-3-1947.

- CUEVAS, Ezequiel: *Una exposición futurista*. “El Pueblo cántabro”, 6-5-1922.
- D’ORS, Eugenio: *Mis Salones*. Edit. Aguilar, Madrid, 1962.
- De L. J.: “*El embustero en su enredo*” de José Ricardo Morales.- Compañía de Margarita Xirgu. “La Hora”, Santiago de Chile, 12-5-1944.
- DE LARA, Lula: *12 Cuentos, un retrato y una explicación*. (Ilustraciones de Ontañón), Madrid 1936.
- DENNIS, Nigel y PERAL VEGA, Emilio Eds.: *Teatro de la Guerra Civil: el bando republicano*. Edit. Fundamentos, 2009.
- DIAGO, Nel: *La recepción crítica del estreno de “El embustero en su enredo”*. Revistas “*Laberintos*”, nº 4, Valencia, 2005, pp. 214-222.
- DIEGO, Gerardo: *Evocación de Gerardo de Alvear*. “La Nación”, Buenos Aires, 18-4-1965.
- DIEGO, Gerardo: *Veintiocho pintores españoles contemporáneos vistos por un poeta*. I.E.E., Madrid, 1975.
- DIEGO, Gerardo: *Decir adiós*. “Hoja del lunes”, 19-1-1970
- DIEGO, Gerardo: *Pancho Cossío*. “ABC de las Artes”, 23-1-1970.
- DIEGO, Gerardo: *Historia de un rasgo*. “ABC”, 14-2-1950.
- DIEGO, Gerardo: *Y otro viejo Pancho*. “Alerta”, 14-8-1946.
- DIEGO, Gerardo: *El Velo*, “ABC”, 1-6-1973.
- DOUGHERTY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca: *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Edit. CSIC, Fundación Federico García Lorca y Tabacalera, Madrid, 1992.
- DOMÉNECH, Rafael: *III Salón de humoristas*. “ABC Domingo”, 28-1-1917.
- DORIVAL, Bernard: *L’Ecole de Paris au Musée National d’Art Moderne*. Editions Aimery Somogy, Paris, 1961.
- E.L.: *El Museo Municipal recibe en donación un óleo de Luis Quintanilla*. “El Diario Montañés”, 2-5-1986
- E.M.: *Ricardo Bernardo, “Pintor de pueblo”*. “El Diario Montañés” 19-8-1978. Santander.
- E.R. de B.: *En el Ateneo. La exposición de Gerardo Alvear*. “El Cantábrico”, 3-2-1922.
- EALO DE SÁ, María: *Gerardo de Alvear. Primer centenario de su nacimiento*. Edit. Institución Cultural Cantabria, Santander, 1989.
- EL mono azul, 1 – IV – 1937
- EL mono azul, 24 – IX – 1936
- EL CORRESPONSAL: *En honor de Ricardo Bernardo*. “El pueblo cántabro”, 22-5-1920
- EL ROBINSON CÁNTABRO: *Notable actividad artística en Agosto*. “La Gaceta del Norte”, 6-8-1978. Bilbao.
- EL TRASPUNTE INDISCRETO: “*El embustero en su enredo*”. “El diario ilustrado”, mayo de 1944
- EMASO: *Telón y candilejas*. “El tiempo”, Montevideo, 27-9.1945
- ENCINA, Juan de la: *Francisco Iturrino*, “España”, nº 217, 5-6-1919.
- ENCINA, Juan de la: *La trama del arte vasco*. Edit. Vasca. Bilbao, 1920.
- ENCINA, Juan de la: *Tendencias del Arte español*. “Hermes” junio, 1917
- ESCALERA GAYE: *De arte. La exposición de Ricardo Bernardo*. “El Diario Montañés”. 1919. Santander.

- ESCALERA, S.: *Exposición de Ricardo Bernardo*, con caricatura de Rivero Gil. En "El Pueblo Cántabro". 8-2-1918
- ESCALERA, S.: *La exposición de Ricardo Bernardo*. (Foto). "El Pueblo Cántabro" 28-10-1919
- ESCALERA, S.: *La exposición de Ricardo Bernardo*. "El Pueblo cántabro". 27-10-1919
- ESPADERO: *Luis Quintanilla, un gran pintor santanderino, ignorado en su ciudad natal.*"Alerta", 11-11-1978.
- ESPADERO: *Un debido homenaje a María Blanchard en su natal Santander.* "Alerta", 30-7-1980.
- ESPINA, Concha: *Las mujeres del Quijote*. (Ilustraciones de Santiago Ontañón), Madrid 1927.
- ESPINOSA, A.: *Exposición. Bellas Artes.* "La voz de Cantabria" 12-7-1930
- ESPINOSA, A.: *Impresiones, etc.* "La voz de Cantabria" 9-3-1930
- ESPINOSA, Alberto: *La Exposición de Artistas montañeses, III. Ricardo Bernardo.* "La Atalaya", 2-9-1928.
- ESPINOSA, Ángel: *Exposición de Ricardo Bernardo.* "La Atalaya" 3-2-1918.
- ESPINOSA, Ángel: *Gerardo de Alvear en el Ateneo.* "El Cantábrico", 18-12-1916
- ESPINOSA; Alberto: *La Exposición de Ricardo Bernardo. Imprecisiones de un visitante vulgar.* "La Voz de Cantabria", 1928. Santander.
- ESTEBAN INDART, Javier: *Una obra de arte. Los bellos frescos de Quintanilla en el Consulado Español de Hendaya.* "La voz de Guipúzcoa", 17-10-1929.
- ESTEBAN INDART, Javier: *Arte y artistas. Las pinturas murales de Luis Quintanilla en el Consulado de Hendaya.* "Diario de Navarra", 3-11-1929.
- ESTRAÑI, José: *Autobiografía humorística*, Edición, introducción y notas de J.R. Saiz Viadero, Edit. Asociación de la Prensa de Cantabria, Santander 2008.
- EVANS, Brenda: *Haag may Frescoes Have Interesting History.* "The University News". 8-2-2979
- F.G.O.: "El artista y el hombre", "Cine, Radio, actualidad", 12-11-1943.
- F.G.O.: "El gran teatro del mundo", "Cine, Radio, actualidad", 24-9-1943
- F.G.O.: "El matrimonio", "Cine, Radio, actualidad", 10-9-1943.
- F.G.O.: *Epopéya española en tiempo pasado: "Numancia"*, "Mundo Uruguayo", 13-8-1943
- FALARDO, Ramón: *Pancho Cossío o la mentira incorruptible.* "Ya", 17-1-1970.
- FAURE, E.: *Francisco Iturrino.* "L' Art Decoratif", 20-8-1912.
- FEBUS: *El fallo del concurso para premiar obras literarias relacionadas con la guerra.* "Mundo Obrero", nº 729, 11-4-1938
- FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio: *Crónica de exposiciones en Barcelona.* "Revista de Bellas Artes", nº 54, 1976.
- FIGUEROLA-FERRETI, Luis: *El arte de Madrid.* "Goya", nº 134, 1976.
- FIORI, Pedro: *La otra mitad de la vanguardia: la mujer como protagonista.* "Revista Guadalimar", nº 52, 1980
- FLORES KAPEROTXIPI, M.: *Arte Vasco*, Ed. Vasca Ekin, Buenos Aires, 1947.
- FLORES, Elena: *María Blanchard.* "El Alcázar", 2-1-1981.
- FLORES, J.C.: *El estudio de la obra de María Blanchard es difícil.* "Ya", julio, 1981.
- FRANCÉS, Fernando: *La Escuela de París, en Santander.* "Alerta", 6-4-1990.

- FRANCÉS, J.: Francisco *Iurrino*. “La esfera”, 23-8-1919
- FRANCÉS, J.: *Exposiciones*, “El Año Artístico”, enero, 1918.
- FRANCÉS, J.: *Exposiciones*, “El Año artístico”, mayo, 1917.
- FRANCÉS, J.: *La exposición hispano-francesa de Zaragoza*, “El Año Artístico”, mayo 1919
- FRANCÉS, J.: *Los artistas vascos, Crónica de la Exposición en el Palacete del Retiro*. “El Año artístico”, noviembre 1916.
- FREIXINET, Francisco: *Las dos primeras épocas de Pancho Cossío, plenamente representadas en el Museo Municipal*. “Alerta”, 20-7-1977.
- G.B.: *Presentado un vídeo sobre la “Vida y obra de Pancho Cossío”*. “El Diario Montañés”, 27-1-1988
- G.E.: *Homenaje al pintor Pancho Cossío*. “Alerta”, 17-1-1990.
- G.N.: *Pancho Cossío, Primera Medalla de la Nacional*. “Alerta”, 23-5-1954.
- G.P.: *Un album sur les peintres, les critiques et les marchands*. “Comoedia”, 17-7-1932.
- GABINO CAMPO, María: *Reflexiones sobre “ABC republicano”, a través de su director, Elfidio Alonso Rodríguez*. En “Revista Latina de Comunicación Social”, 22 de octubre de 1999.
- GÁLLEGO, Julián: *El Cubismo*. “Los ismos en la pintura”, nº 6. “Los domingos de ABC”, 1978.
- GÁLLEGO, Julián: *María Blanchard y compañía*. “ABC”, 4-5-1989.
- GARCÍA, Ángeles: *La obra más vanguardista de Pancho Cossío expuesta en Madrid*. “El País”, 8-10-1986.
- GARCÍA, Fernando: *Exposición antológica de Pancho Cossío en el Museo Municipal*. “Alerta”, 16-6-1987.
- GARCÍA CANTALAPIEDRA, A.: *Mañana exposición Homenaje a Ricardo Bernardo*. “Alerta” 30-7-1978.
- GARCÍA CANTALAPIEDRA, A.: *A propósito de una exposición. Nuestro Pancho Cossío*. “Alerta”, 19-2-1971.
- GARCÍA DE CARPI, Lucía: *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Edit. Istmo, Madrid, 1988.
- GARCÍA DE CARPI, Lucía: *El Surrealismo en España*, MNCARS, Madrid, 1994.
- GARCÍA GARCÍA, Isabel: *Orígenes de las vanguardias artísticas de Madrid (1909-1922)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1998.
- GARCÍA LOMAS, A. y CANCIO, J.: *Del Solar y de la Raza*. T. I. Santander, 1928.
- GARCÍA LOMAS, A. y CANCIO, J.: *Del Solar y de la Raza*. T. II. Santander, 1932.
- GARCÍA RUEDA, M.: *Un pequeño artista*. “El Cantábrico” 9-9-1909.
- GRACILLAN, Pablo: *La exposición de Pancho Cossío ha sido tema preferente en la prensa madrileña*. “Alerta”, 22-1-1950.
- GRACILLAN, Pablo: *Pancho Cossío, dispuesto a hacer una nueva “descubierta por esos mundos*. “Alerta”, 11-11-1952.
- GARÍN LLOMBART, Felipe: *Aproximación a una historia de la pintura española de nuestro siglo*. “Revista Bellas Artes”, nº 78, 1978.
- GASCH, Sebastià: *Dibuixos de Quintanilla presentats per Meridia*. “Meridià”, nº 1, 1-1-1938.

- GASH, GULLON y otros: *Primera semana de Arte en Santillana del Mar*. Publicaciones de la Escuela de Altamira. Santander. 1950.
- GAYA NUÑO, J.A.: *Pancho Cossío*. “Blanco y Negro”, 18-12-1971
- GAYA NUÑO J.A.: *Vida y obra de Pancho Cossío*, Madrid 1973
- GAYA NUÑO J.A.: *Francisco Cossío*, Ediciones Sagitario. Barcelona, 1951
- GAYA NUÑO J.A.: *Francisco G. Cossío*, Madrid 1966
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Arte del siglo XX*. Ars Hispaniae. Tomo XXII, 1975
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Juan Gris*, Editions Cercle. Polígrafa, París, 1974.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: *La pintura española del siglo XX*. Ibérica europea de Ediciones, Madrid, 1970.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Maestros de la pintura. Españoles contemporáneos*. Noguer Rizzoli, 1973.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: *La pintura española del medio siglo*. Edit. Omega, Barcelona, 1952.
- GEORGE, Waldemar: *María Blanchard*. Editions Ceux de demain, Bruselas, 1927.
- GIBSON, Ian: *Federico García Lorca* (2 vol.), Ed. Grijalbo, 1987.
- GIL ORRIOS, Ángel: *Los frescos de Quintanilla sobre la guerra civil aparecen en un cine “porno” de Nueva York*. “El País”, 8-11-1990.
- GIL ORRIOS, Ángel: *Puestos a la venta los frescos de Quintanilla hallados en Nueva York*. “El País”, 28-6-1991
- GÓMEZ DE LA SERNA, R.: (en) *La pintura vasca, 1909-1919*. Biblioteca de Amigos del País, Bilbao 1929.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Automoribundia*. Ediciones Guadarrama, 1974.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Pombo*. Biblioteca de Autores Españoles. Ed. Trieste. Madrid 1986
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Pombo*. Prólogo de Andrés Trapiello, Visor Libros, Madrid, 1999.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Retratos contemporáneos*. Editorial Aguilar, 1961.
- GÓMEZ DE MESA, Luis: *Situación actual del cine español*, “Blanco y Negro”, nº 1, abril 1933.
- GÓMEZ DÍAZ, Luis Miguel: *Santiago Ontañón, escenógrafo y dramaturgo republicano*. “Primer Acto”, nº 232, enero-febrero, 1990.
- GÓMEZ DÍAZ, Luis Miguel: *Teatro para una guerra (1936-39)*. Textos y documentos. Edit. Centro de Documentación Teatral, Madrid, 2006.
- GÓMEZ SANTOS, Marino: *Pancho cuenta su vida. I. Fui pintor por aburrimiento*. “Alerta”, 8-12-1959
- GÓMEZ SANTOS, Marino: *Pancho cuenta su vida. II Hace casi cuarenta años que no empleo colores industriales*. “Alerta”, 9-12-1959.
- GÓMEZ SANTOS, Marino: *Pancho cuenta su vida. III No quise pintar el Mediterráneo; siempre fui fiel a mi Cantábrico*. “Alerta”, 10-12-1959.
- GÓMEZ SANTOS, Marino: *Pancho cuenta su vida. IV En Holanda me sentí deslumbrado por el oro*. “Alerta”, 11-12-1959.
- GÓMEZ SANTOS, Marino: *Pancho cuenta su vida. V Dalí y Picasso han explotado el carácter inmoral de la época que vivimos*. “Alerta”, 12-12-1959.
- GÓMEZ SANTOS, Marino: *Pancho cuenta su vida. VI. Velázquez es pintor moderno y el primer bárbaro de la pintura*. “Alerta”, 13-12-1959.

- GONZÁLEZ ECHEGARAY, Rafael: *Capitanes de Cantabria, siglo XIX*. Edita Diputación Provincial de Santander, 1970.
- GONZÁLEZ FUENTES, J.A: Abín *se cuenta*. Revista "Trasdós", nº 1, Santander 1999.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel: *Luis Quintanilla*. "El País", 15-3-1979
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Eteivino: *Luis Quintanilla Isasi frente al Alcázar*. En "Sesenta años después. El exilio republicano en Cantabria". Actas del Congreso plural "Sesenta años después". Edit. UNED Cantabria, Santander 2001. pp. 37-50
- GONZÁLEZ RUANO, César: *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*. Ediciones Ciner. Madrid, 1979.
- GONZÁLEZ, Violeta. *El hijo de Luis Quintanilla dona 73 cuadros del pintor al Museo Municipal de Santander*. "Alerta", 14-12-1990.
- GRADOS PENALILLO, Amadeo: *Activo y pasivo del teatro peruano*. En la revista "Excelsior", abril-mayo, 1946
- GRAY, Christopher: *The "Lost Frescoes of an Artist-Soldier"*. "The New York Times", 4-11-1990.
- GREEN, Jerald: *El arte contra la guerra de Luis Quintanilla*. "Goya", nº 232, abril, 1993.
- GREEN, Jerald: *Mrs. Roosevelt's etchings*. "The Print Collector's newsletter", vol. XVII, nº 4, sept.-oct. 1986.
- GREEN, Jerald: *Tesoro en un cine "porno"*. "El País", 8-6-1991.
- GUASCH, Ana María: *Homenaje a cuatro pintores montañeses*. "Revista Artes Plásticas", abril, 1977.
- GUASCH, Ana María: *Pintores montañeses*. "Guadalimar", nº 21, 1977.
- GUEGUEN, P.: *L'oeuvre actuelle de Cossío*. En "Cahiers d'Art", nº 3, 1931.
- GUINARD, Paul: *Cossío*. Proel, Santander, 1953.
- GUISASOLA, Félix: *Formas de la emoción, María Blanchard*. "El País", 27-12-1980.
- GUTIÉRREZ, Fernando: *Francisco G. Cossío en las Galerías Layetanas*. "La Prensa", 2-6-1949
- GUTIÉRREZ COSSÍO, F.: *A propósito de Fernando Calderón*. Alerta, Santander, 31-10-1948
- GUTIÉRREZ COSSÍO, F.: *La pervivencia*. "Proel", nº 4, 2ª época. Primavera-Estío 1947.
- GUTIÉRREZ COSSÍO, F.: *La política del arte*. "Proel", nº 6. Primavera-Estío, 1950.
- GUTIÉRREZ COSSÍO, F.: *La sombra y el alma en pena*. Presentación del catálogo de su exposición en la Sala Dintel de Santander, abril, 1955
- GUTIÉRREZ COSSÍO, F.: *Ángel Medina. La pasa y la uva*. Catálogo de la Sala Delta, Santander, septiembre, 1955
- GUTIÉRREZ COSSÍO, F.: *Carta a mister O'Connell*, "Alerta", Santander, 4-2-1949
- GUTIÉRREZ COSSÍO, F.: *El arte rebelde de Francisco G. Cossío. El pintor defiende su obra*. "La Atalaya", Santander, 16-5-1922
- GUTIÉRREZ COSSÍO, F.: *El Cristo de Daniel Alegre*. "La Montaña", La Habana, nº 19, 10-7-1922; GUTIÉRREZ COSSÍO, F.: *Lucha antifascista*. "La Región", Santander, 24-9-1935

- GUTIÉRREZ COSSÍO, F.: *En torno a la gran polémica. La intuición frente a la Academia*. "Alerta", Santander, 19-10-1948
- GUTIÉRREZ COSSÍO, F.: *Enrique Gran*, Catálogo de la Sala Delta, Santander, 1959
- GUTIÉRREZ COSSÍO, F.: *Es peligroso jugar con el alfabeto*. "Alerta", Santander, 10-11-1948
- GUTIÉRREZ COSSÍO, F.: *Los hijos pródigos del arte*. Correo Literario, Madrid, 1-3-1951
- GUTIÉRREZ COSSÍO, F.: *Mi cuento de Navidad*. Catálogo "Pancho Cossío y la postguerra (1942-1970)", exposición del Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1986.
- GUTIÉRREZ COSSÍO, F.: *Mi genio pitagórico*, "La estafeta literaria", Madrid, 15 de mayo de 1944;
- GUTIÉRREZ COSSÍO, F.: *Miguel Vázquez y la pintura montañesa*, Catálogo de la Sala Delta, Santander, agosto 1954
- GUTIÉRREZ COSSÍO, F.: *Recuerdos de un paseante. Algo de urbanismo y un poco de pedagogía*, "Alerta", Santander, 11-12-1948
- GUTIÉRREZ COSSÍO, F.: *Recuerdos de un paseante. Mi amigo el forzado*. "Alerta", Santander, 21-11-1948
- GUTIÉRREZ COSSÍO, F.: *Un capítulo del ensayo "La plástica ya es nostalgia"*, "Proel", Santander, primavera-estío, Santander, 1949, pp 145-153
- GUTIÉRREZ COSSÍO, F.: *Un capítulo del ensayo "La plástica ya es nostalgia"*, "Proel", Santander, primavera-estío 1950, pp. 163-203
- GUTIÉRREZ COSSÍO, F.: *Un capítulo del ensayo "La plástica ya es nostalgia"*, "Proel", Santander, primavera 1947, pp. 109-126
- GUTIÉRREZ COSSÍO, Francisco: *El hombre mágico*. "Número", Florencia, marzo-mayo, 1950.
- GUTIÉRREZ LARRAYA, Tomás: *Gerardo de Alvear y su obra*. "El Diario Montañés", 5-1-1915.
- H. FAIG, Carlos: *Margarita Xirgu dio a conocer la obra de un escritor nuevo*. "Crítica", 9-6-1945
- HARO TECGLÉN, E.: *Los que inventaron la escenografía*. "El País", 27-8-1989
- HERMENEGILDO, Alfredo: *El proceso creador de la "Numancia" de Alberti*. Actas del Congreso Internacional sobre la Guerra Civil española. Historia y Literatura. Universidad de Montreal 1977.
- HERNÁNDEZ-GIRGAL, F.: *Tras la cámara. Viendo rodar "La reina mora"*. En "Cinegramas, nº 80, Madrid, 22-3-1936.
- HERRERO, Julián: *En el Ateneo y en el Salón Buick. Cuadros y caricaturas*. "La Región" 1928. Santander.
- HERREROS, J.J.: *Aparecen en un cine "porno" neoyorquino cinco frescos del pintor republicano cántabro Quintanilla*. "Alerta", 9-11-1990.
- HIERRO J.: *Pancho Cossío*, "Cuadernos de Arte del Ateneo", Madrid, 1959.
- HIERRO, José: *Cossío, en el Museo Municipal* "Alerta", 27-8-1949
- HOZ, Ángel de la: *La honda huella de Pancho Cossío*. "Alerta", 18-2-1990.
- HOZ, Ángel de la: *La primera vez que vi a Pancho Cossío me di cuenta de su socarronería cabuérniga*. "Alerta", 18-2-1990.
- HOZ, Ángel de la: *Contra crítica, tenacidad*. "Alerta", 17-2-1990.
- HOZ, Ángel de la: *Aquel Gutiérrez llegó a ser Pancho Cossío*. "Alerta", 15-10-1986

- HOZ A. de la y MADARIAGA B.: *Pancho Cossío y su mundo*. Caja Cantabria, Santander, 1997.
- HOZ A. de la y MADARIAGA B.: *Pancho Cossío. El artista y su obra*. Santander 1990
- HUICI F. y de DIEGO E.: *Fuera de orden. Mujeres en la Vanguardia española*. Catálogo de la exposición, Fundación Cultural Mapfre, Madrid 1999
- HUICI, Fernando: *La obra de María Blanchard llena las salas del Museo Español de Arte Contemporáneo*. "El País", 15-1-1982.
- HUICI, Fernando: *Pancho Cossío*. Castillo de Maya, Centro Cultural, Pamplona, 1999
- HUIDOBRO, Vicente: *Mío Cid Campeador*, Madrid 1929 (Con ilustraciones de Ontañón).
- IBÁÑEZ, A.: *La pintura española, la más creativa del siglo XX*. "Alerta", 19-8-1980.
- J. Z.: *Exposición de Ricardo Bernardo*. "El Liberal" 23 de Diciembre de 1930. Bilbao.
- J.A.S.: *Entrañable homenaje a César Abín*. "El Diario montañés", 22-4-1973.
- J.A.V.V.: *Hace cien años que nació en Santander María Blanchard*. "Alerta", 6-3-1991.
- J.B.C.: *Arte y artistas. La exposición de José Francés*. "Heraldo de Madrid". 12-1-1917.
- J.R.S.: *El pintor Ricardo Bernardo. Su vida, su revelación, su triunfo* "La Montaña". 6-4-1918
- JACKSON, J.: *Carta abierta para el insigne pintor montañés don Ricardo Bernardo* "La Montaña" 21-12-1918
- JARA, José: *"El Guirigay "nació camino del exilio, en alta mar*. "Mundo Uruguayo, 2-12-1943.
- JARA, José: *Mientras Margarita Xirgu y su compañía preparan el estreno de "Numancia"*, "Mundo Uruguayo", 29-7-1943.
- JENARO ABÍN, Julio: *Adiós a mi hermano César. El arte, el hombre, la fe*. "El Diario Montañés, 3-5-1974.
- JIMÉNEZ, S: *Adiós a un barco llamado Pancho*. "ABC", 18-1-1970.
- JIMÉNEZ, Salvador: *María Blanchard, cien años de soledad*. "ABC", 5-12-1981.
- JIMENEZ LAMAR, G.: *Impresiones de Arte. El Pintor Ricardo Bernardo* Revista "Bohemia", 1-6-1924. La Habana.
- JOOS P., ZUGAZA M. MIRANDA y BONET J.M.: *Francisco Iturrino (1864-1924)*, Catálogo de la exposición de Mapfre Vida, Madrid 1996
- JOOS, P.: *Francisco Iturrino. Su etapa belga*. "Anuario 1990, Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- JUAN JOSÉ: *Exposición de Ricardo Bernardo en Torrelavega*. "La Región" 2-4-1930. Santander.
- JUAN VULGAR: *El techo del Teatro Pereda*. "El Cantábrico", 20-5-1919.
- L.: *Galería de artistas montañeses. César Abín*. "Hoja del lunes" 5-7-1971.
- L.B.: *Exposición-homenaje al pintor César Abín*. "Hoja del lunes", 19-11-1973.
- LAFFITE y PÉREZ DEL PULGAR, CAMPO ALANGE, M^a de los Reyes: *María Blanchard*. Ed. Hauser y Menet, Madrid, 1944.
- LAFUENTE FERRARI, E.: *Arte de hoy*. Cantalapiedra. Torrelavega, 1955.

- LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Esquema y nexos de los Pintores montañeses*. Revista "Arte-Hogar", N° 152-153. Diciembre, 1957.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Heroísmo y sacrificio de María Blanchard*. Arte de hoy, Santander, 1955.
- LAMBLIN, Pierre: *Le restaurant Mir. Decoré par Cesar Abín*. "Le monde hotelier et touristique", n° 114, 1938.
- LARCO, J.: *La pintura española moderna y contemporánea*. Ed. Castilla, Madrid, 1964.
- LASTERRA, C. De: *En París con Paco Durrio*. Bilbao, 1966.
- LÁZARO, Jesús: *El retorno de Luis Quintanilla*. "El Diario Montañés", 26-4-1999.
- LEMÚS, Encarnación: *La investigación de los refugiados españoles en Chile*. En "Exils et migrations ibériques vers l'Amérique latine. Publications Universitaires, París, 1998.
- LEÓN, Mª Teresa: *Memoria de la melancolía*. Ed. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 1999.
- LEVI, Emilia: *Exposición de cuadros inéditos de Pancho Cossío, en la Fundación Santillana*. "El Diario Montañés", 28-10-1984.
- LEVI, Emilia: *El Museo de Bellas Artes albergará parte de la exposición de Madrid sobre Pancho Cossío*. "El Diario Montañés", 10-11-1986.
- LEVI, Emilia: *Pancho Cossío y las vanguardias, en el Museo Municipal de Bellas Artes*. "El Diario montañés", 19-12-1986
- LHOTE A.: Catálogo de la exposición *Ceux de demain*, Bruselas, 1923
- LHOTE, André: *María Blanchard*, "Nouvelle revue française", mayo, 1932.
- LHOTE, André: *Parlons peinture*, Editorial Dermont, 1936.
- LIZÓN, Adolfo: *Pancho Cossío y la Escuela de Madrid*, "Alerta", 4-2-1950.
- LLANO GOROSTIZA, Manuel: *Pancho Cossío ha muerto*. "El Correo Español", 17-1-1970.
- LLANO GOROSTIZA, M.: *Pintura vasca*, Bilbao, 1966.
- LLANOS, Antonio de: *Ricardo Bernardo*. "el Pueblo cántabro" 27-5-1920
- LOGROÑO, Miguel: *María Blanchard, señora del cubismo*. "Diario 16", 16-1-1982.
- LOMBA SERRANO, Concha: *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, IberCaja, Zaragoza, 2002.
- LÓPEZ SOBRADO, E.: *Ricardo Bernardo, en el Ateneo*. En "Alerta", p. 31
- LÓPEZ SOBRADO, E.: *La correspondencia entre los dos pintores revela su amistad*. En "Alerta" P. 30
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Boceto para una pintura regionalista*. En "Historias de Cantabria" N° 1. Santander 1992
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Ceballos-Cebal: la doble personalidad de un pintor en el exilio*. "La Revista de Santander", n° 64, Santander 1991
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *César Abín, un apasionante itinerario artístico*. "La Revista de Santander", n° 65, Santander 1991
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Cincuenta aniversario de la muerte del pintor Ricardo Bernardo*. En "Alerta" p. 29.
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Diccionario de ilustradores Gráficos de Cantabria, Ricardo Bernardo*. "Viñetas de ayer y hoy", n° 5, Santander, 2003.

- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *El otro homenaje a Antonio Machado*. En "Alerta", 4-4-1989
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *El pintor Luis Quintanilla, espía en la Embajada*. En la revista "Pluma y pincel", nº 9, Cantabria 2002
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *La imagen de Luis Quintanilla como escritor en el exilio*. "Las literaturas del exilio republicano de 1939". Actas del II Congreso Internacional, Bellaterra 1999, 2vol.
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *La Labor de Quintanilla como fresquista*. Revista "Historias de Cantabria" nº 6, Santander 1993
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Las escenografías de Santiago Ontañón*. "El Diario Montañés", 19-1-2001
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Las mujeres en la vida de Luis Quintanilla*. Revista "Vivir en Cantabria" nº 3, Santander 1991
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Las películas perdidas de Santiago Ontañón y los cineastas cántabros*. En "Los primeros rodajes cinematográficos en España". Consejería de Cultura, Turismo y Deporte. Santander, 2005. Edición de J.R. Saiz Viadero.
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Los dibujos de Luis Quintanilla*. "Viñetas de ayer y hoy", nº 6, Santander, 2004.
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Los frescos de Luis Quintanilla para la Exposición Universal de Nueva York, sesenta años después*. "El Diario Montañés", 16 de mayo de 1999
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Los pintores cántabros en el exilio de 1939*. Actas IX, "L'Exili Cultural de 1939", Valencia 2001
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Luis Quintanilla (1893-1978). Estampas y dibujos en el legado de Paul Quintanilla*. Catálogo de la Exposición en la Universidad de Santander, Santander, 2005
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Luis Quintanilla en Hollywood*. "El Diario Montañés", 14 de mayo de 1999
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Luis Quintanilla y Emiliano Barral*. "El Diario Montañés", 19-2-2002.
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Luis Quintanilla y Janet Speirs*. Revista "Pluma y pincel", nº 6, Cantabria 1999
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Luis Quintanilla. Entre Santander y París*. "La Revista de Santander", nº 61, Santander 1990
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Luna. Primera revista cultural del exilio en España (1939-1940)*. Revista del Museo de Bellas Artes de Santander, nº 2, Santander 2000
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *María Blanchard, la maga del color en el Deutsche Banck* "El Diario Montañés" 5-1-2001
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Memorias y escritos de los pintores cántabros en el exilio*. Actas del Congreso "El exilio republicano en Cantabria. 60 años después" UNED, Santander 2001
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Por fin "Luna" vuelve a España*. "El diario montañés", 13-10-2000
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Ricardo Bernardo, biografía de un pintor (1897-1940)*. Ediciones Tantín. Col. "Monografías", nº 2. Santander 1987.
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Ricardo Bernardo, crítico de arte. Su opinión sobre pintores montañeses*. En "Historias de Cantabria" N°4. Santander 1992

- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Ricardo Bernardo*. Edit. Aulas de la Tercera Edad. Santander 1998
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Ricardo Bernardo. En el cincuentenario de su muerte*. En "Revista de Santander". Nº 60. 1990
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Santiago Ontañón (1903-1989)*. Catálogo de la Exposición "Romera y su Tiempo", organizada por el Centro Cultural de España en Santiago de Chile, que se celebrará en junio de 2001 en Santiago de Chile.
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Santiago Ontañón y la revista "Luna"*. Actas del Congreso "El exilio republicano en Cantabria. 60 años después" UNED, Santander 2001
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Santiago Ontañón y Rafael Alberti: una amistad "imparable"*. Revista "Pluma y pincel", nº 7, Cantabria 2000
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Santiago Ontañón, dibujante*. "Viñetas de ayer y hoy", nº 4, Santander 2002
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Santiago Ontañón, escenógrafo cántabro (1903-1989)*. "La Revista de Cantabria", nº 103
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Santiago Ontañón: el escenógrafo de Lorca en el exilio*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de La Rioja del 2 al 5 de Noviembre de 1999. Edit. Universidad de la Rioja, 2001
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Santiago Ontañón: un escenógrafo en el exilio*. Revista "Historias de Cantabria" nº 2, Santander 1992
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Sobre la pintura mural de Luis Quintanilla*. B.S.A.A. Universidad de Valladolid, 1992
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Trece obras de Santiago Ontañón, a subasta*. "Alerta", 19-XI-2000.
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Trece obras de Santiago Ontañón, a subasta*. "Alerta", 19-11-2000
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Un pintor en Mojácar, 1930*. En Guía del Levante Almeriense. Nº 9, Julio 2001-Junio 2002
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Luis Quintanilla, autor teatral en el exilio*. En revista "Laberintos" 8-9, Edit., Generalitat Valenciana y Biblioteca Valenciana, Valencia, 2007 (pp. 175-182)
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Los grabados americanos de Luis Quintanilla*. En Revista "Trasdós", Santander, 2007. pp. 77-89
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Mío Cid Campeador ilustrado por Santiago Ontañón*. Revista "Peonza", Santander, 2207.
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Ama la paz y odia la guerra. Realidad y símbolo en los modelos de Luis Quintanilla*, "Viñetas de ayer y hoy", nº 9, 2007, pp. 32-36.
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Sobre los frescos de la Guerra Civil "Ama la paz, odia la guerra". Su pérdida y recuperación*. Actas del Congreso "Patrimonio, Guerra Civil y Postguerra", celebrado en el Museo del Prado en enero de 2010.
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Hambre*. Revista Peonza, nº 94, Santander 2010.
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Tristes guerras, triste, tristes. Los frescos de Luis Quintanilla*. Catálogo de la exposición "Miguel Hernández. La sombra vencida" Tomo 1, Edita SECC, Biblioteca Nacional, Madrid, 2010.
- LÓPEZ SOBRADO, E. y SAIZ VIADERO, J.R. (Ed.): *El exilio republicano en Cantabria*. Actas del Congreso Internacional "60 años después", UNED Cantabria, 2001.
- LUDOVICO: *De arte. Cartas a Marcelo*. "La Región", 1928. Santander.

- LUENGO TEIXIDOR, Félix: *Espías en la Embajada*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. Bilbao, 1996.
- MADARIAGA, Benito: *Una exposición sobre la vida y obra de Ricardo Bernardo*. "Alerta", 30-6-1984.
- MADARIAGA, Benito: *Las inquietudes deportivas de Pancho Cossío*. "Alerta", 30-9-1985.
- MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito y DE LA HOZ, Ángel: *Pancho Cossío, el artista y su obra*. Ed. Ayuntamiento de Santander. Fundación Marcelino Botín, Caja Cantabria y Universidad de Cantabria, Santander, 1990.
- MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito y DE LA HOZ, Ángel: *Pancho Cossío, y su mundo*. Ed. Caja Cantabria, Santander, 1997.
- MADRIGAL NEIRA, Marián: *La memoria no es nostalgia: José Caballero*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- MAGLIONE, E.: *Con el pintor Gerardo de Alvear*. En "Tribuna Libre", Buenos Aires, agosto, 1935.
- MAINER, José Carlos: *La Edad de Plata (1902-1939)*, Edit. Cátedra, Madrid, 2009.
- MANZANO, Rafael: *Francisco G. Cossío en las Galerías Layetanas*. "Solidaridad Nacional", 27-mayo, 1949.
- MARNHAM, Patrick: *Soñar con los ojos abiertos. Una vida de Diego Rivera*. Ed. Debate, Barcelona, 1999.
- MARRAST, Robert: *El teatro durante la Guerra Civil española*. En Cuadernos "El Público", nº 15, 1986.
- MARTÍNEZ, Carmelo: *El pintor montañés Cossío habla sin rodeos*. "Diario Español", 15-6-1949
- MARTÍNEZ CERREZO, A.: *María Blanchard, biografiada por Antonio M. Campoy*, "El Diario Montañés", 7-3-1981.
- MARTÍNEZ CERREZO, A.: *María Blanchard, la más universal de nuestros artistas*. "Alerta", 7-3-1981.
- MARTÍNEZ CERREZO, Antonio: *La estrella inextinguible de César Abín*. "La Gaceta del Norte", 24-4-1974.
- MARTÍNEZ CERREZO, Antonio: *La pintura montañesa*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1975.
- MARTÍNEZ CERREZO, Antonio: *La pintura montañesa*. Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1975.
- MARTÍNEZ CERREZO, Antonio: *Cossío frente a su mar*. "Gaceta del arte", 15-10-1973.
- MARTÍNEZ SAN MIGUEL, A. y FERNÁNDEZ MORAL, S.: *Flavio San Román*, Ed. Diputación Regional de Cantabria y Ayuntamiento de Bárcena de Cicero, Santander, 1989.
- MARURI, Julio: *El escultor José Villalobos ha retratado a Pancho Cossío*. "Alerta", 11-3-1947
- MATEOS, Francisco: *Los frescos de Luis Quintanilla*. "La Tierra", 10-11-1931.
- MATHEY, François: *Six femmes peintres, Berthe Morisot, Eva Gonzales, Seraphine Louis, Suzanne Valadon, María Blanchard, Marie Laurencin*. París, 1951.
- MEDIANO FLORES, Eugenio: *Pancho Cossío, el gran pintor montañés (I). Pancho, montañés de corazón y de raza, nació en una Cuba todavía española*. "Alerta", 18-2-1958.

- MEDIANO FLORES, Eugenio: *Pancho Cossío, el gran pintor montañés (II). Cuando vivía en Santander, visitaba diariamente al mar Cantábrico*. "Alerta", 19-2-1958.
- MEDIANO FLORES, Eugenio: *Pancho Cossío, el gran pintor montañés (III). En la vida reposada de nuestra ciudad halló su mejor inspiración*. "Alerta", 20-2-1958
- MEDIANO FLORES, Eugenio: *Pancho Cossío, el gran pintor montañés (IV). Animado por Dalí, y Buñuel, intervino como actor en películas surrealistas*. "Alerta", 21-2-1958.
- MEDIANO FLORES, Eugenio: *Pancho Cossío, el gran pintor montañés (V). Su mundo artístico es hijo de la retina y de la sensibilidad*. "Alerta", 22-2-1958.
- MEDIANO FLORES, Eugenio: *Pancho Cossío, el gran pintor montañés (VI). Durante trece años, Cossío se dedica a estudiar y dejó de vender cuadros*. "Alerta", 23-2-1958.
- MENÉNDEZ-CHACÓN, Manuel: *Pancho Cossío, hermano*. "Blanco y Negro, Madrid, 7-7-1962.
- MIERMONT, Juan: *El París de Pancho Cossío*. "El Diario Montañés", 30-10-1984.
- MIERMONT, Juan: *Pancho Cossío: las influencias*. "El Diario Montañés", 31-10-1984.
- MIERMONT, Juan: *Un Cossío insólito en su obra del año 1925*. "El Diario Montañés", 29-1-1985.
- MILLÁN BORQUE: *La exposición Alvear Bernardo*, "La Atalaya", 3-9-1925.
- MIRANDA, L.: *El pintor montañés*. "El Cantábrico" 11- 4-1924. Santander.
- MIRANDA, L.: *La moderna pintura montañesa. Próxima fiesta de arte*. "El Cantábrico" 1928. Santander.
- MIRANDA, Laureano: *La exposición de un genuino pintor montañés*. "Revista de Santander", 1930. Santander.
- MIRANDA, Laureano: *Ricardo Bernardo, Vox populi, vox dei* "El Cantábrico" 10-8-1928
- MIRANDA, Laureano: *Ricardo Bernardo*. "El Cantábrico" 1928. Santander.
- MONTERO ALONSO, José: *Vida, infortunio y arte de María Blanchard*. "La Revista de Santander", nº 13, 1978
- MONTES, M.: *Exposición de Ricardo Bernardo en Torrelavega*. "La voz de Cantabria" 9-12-1928
- MOREIRA, José María: *Santiago Ontañón. "Unos pocos amigos verdaderos"*. "El País semanal", Madrid, 4-4-1983
- MOREIRA, José María: *Una gota del inmenso mar de su memoria. Santiago Ontañón habla de García Lorca*. "Los domingos de ABC", Madrid 1983.
- MORLA LINCH, C.: *En España con Federico García Lorca*, Ed. Aguilar, Madrid, 1958.
- MORENO GALVÁN. José María: *Introducción a la pintura española actual*. Publicaciones Españolas. Madrid, 1960.
- MORENO NIETO, Luis: *Otro intento de falsear la epopeya del Alcázar de Toledano*. "ABC", 21-1-1968.
- MORENO, Luis: *Un pintor español (ex miliciano rojo) intenta falsear la gesta del Alcázar*. "Fuerza Nueva", 20-2-1968.
- MUR, Pilar: *La Asociación de Artistas Vascos*, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1985.

- MURGA CASTRO, Idoia: *El pabellón español de 1939: un proyecto frustrado para la exposición internacional de Nueva York*. Edit. Archivo Español de Arte, julio-septiembre 2010. pp. 213-234.
- MURGA CASTRO, Idoia: *Escenografías de la danza en la Edad de Plata, 1916-1936*. CSIC, Madrid, 2009.
- MURIEDAS DIEZ, Mauro: *Una exposición para detectar ausencias y nostalgias. La de Ricardo Bernardo en el Museo santanderino- "Diario Montañés"* 8-8-1978. Santander.
- MURIEDAS; Pío: Ricardo Bernardo, pasión revivida. "La Región", 1-4-1932.
- NACENTA, Raymond: *École de Paris, son histoire son époque*. Editions Seghers, Paris, 1960.
- NEIRA, Julio: *Gerardo Diego. Epistolario santanderino*. Colección Pronillo, Santander, 2003.
- NIETO IGLESIAS, Carlos: *Cossío, por fuera*. "Alerta", 11-9-1949.
- NÚÑEZ BILBAO, I.: *Todo sobre Pancho Cossío*. "Alerta", 20-9-1986.
- ODYSSEUS (Gabino Teira): *Ricardo Bernardo. Un momento de una evolución*. "El Cantábrico", 28-4-1925.
- ODYSSEUS: *Ricardo Bernardo*. "El Cantábrico" 11-4-1924
- ODYSSEUS: *Ricardo Bernardo*. "El Cantábrico" 4-4-1924
- ONAINDÍA, Alberto: *Experiencias del exilio*. Edit. Vasca Ekin, Buenos Aires, 1974.
- ONTAÑÓN, S. y MOREIRO, J.M.: *Veinte años y una caja de limpiabotas*. "El Cantábrico", 29-1-1989.
- ONTAÑÓN, S. y MOREIRO, J.M.: *Unos pocos amigos verdaderos*, Ed. BEX, Madrid, 1988
- ONTAÑÓN, Santiago: *¡Quiere volver!* "Galope", 4-julio-1938
- ONTAÑÓN, Santiago: *Francisco Mateos y su arte*. Conferencia pronunciada en la Alianza de Intelectuales Antifascistas. "El mono azul"
- OTYZA, Luis de: *Salón de humoristas*. "El Liberal" 12-1-1917.
- P.G.: *En cada lienzo María dejó un poco de su vida*. "Alerta", 17-3-1981
- P.G.: *Inauguradas cuatro nuevas salas en el Museo Municipal de Bellas Artes*. "Alerta", 3-2-1982.
- PEREDA BARROS, Enrique: *Pancho Cossío murió ayer en Alicante*. "Alerta", 17-1-1970.
- PANTORBA, Bernardino de: *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Editado por Jesús Ramón García Pamos, Madrid, 1980.
- PARDO, Francis: *Exposición homenaje a María Blanchard*. "Alerta", 27-7-1980.
- PEÑAS Blas de: *Ha muerto Pancho Cossío*. "Primera página", 17-1-1970.
- PERALTA GILABERT, Rosa: *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio*. Edit. Fundamentos, Madrid, 2007.
- PEREDA BARROS, Enrique: *César Abín, pintor del retablo de la ermita de Penilla, donado por don Aurelio Ibáñez*. "El Diario Montañés", 13-12-1961.
- PÉREZ ARCE, J.A.: *Un familiar de María Blanchard, medalla de oro del consejo de Cámaras de Comercio*. "Alerta", 23-9-1980.
- PÉREZ DE ARCE, J.A.: *Gerardo de Alvear tendrá una sala en el Museo Municipal*. "Alerta", 11-6-1980.

- PÉREZ, Juan (Víctor de la Serna): *Proyección. Ricardo Bernardo, pintor "de pueblo"*. "El Faro", 1926. Santander.
- PÉREZ CUADRADO, Pedro (2008): *La evolución del código cromático de las portadas de ABC, 1936-1939*, en "Revista Latina de Comunicación Social", 63, pp. 174 a 188, La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, consultada el 17 de enero de 2012, en http://www.ull.es/publicaciones/Latina/_2008/16_22_URJC/Pedro_Perez_Cuadrado.html
- PÉREZ ROJAS, Javier: *Art déco en España*. Ed. Cátedra, Madrid, 1990.
- PÉREZ SEGURA, Javier: *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936)*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1997.
- PÉREZ SEGURA, Javier: *Arte moderno, vanguardia y estado: la sociedad de artistas ibéricos y la república (1931-36)*, CSIC, Madrid, 2003.
- PERLA, Mariano: *Entre los 22 y los 55 de latitud*. "La Nación", Buenos Aires, 23-8-1946.
- PICK: *Sobre Ricardo Bernardo "La Atalaya"* 28-10-1918
- PICK: *El pintor Ricardo Bernardo. "La Atalaya"*. 10-2-1918
- PICK: *El pintor Ricardo Bernardo. "La Atalaya"*. 11-2-1918
- PICK: *La exposición de Ricardo Bernardo "La voz de Cantabria"* 28-8-1928
- PICK: *La exposición de Ricardo Bernardo. II. Tanagra Moderna. La Novicia. "La Atalaya"* 2-3-10-1919. Santander.
- PICK: *La exposición de Ricardo Bernardo. III. Los paisajes. "La Atalaya"* 5-11-1919. Santander.
- PICK: *Lo que había bajo el chambergo de Luis Quintanilla. "La Voz de Cantabria"*, 8-3-1928.
- PICK: *Sobre Ricardo Bernardo "La Atalaya"* 5-11-1918
- PICK: *Sobre Ricardo Bernardo "La Atalaya"* 29-10-1918.
- PICK: *La exposición de Ricardo Bernardo, "La Voz de Cantabria"*, 28-8-1928
- PIERRE, José: *El Cubismo*. Editorial Aguilar, 1968.
- PINDADO, J.: *Recuperar a María Blanchard para Cantabria*. "El Diario Montañés", 10-1-1981.
- PINDADO: *María Blanchard: Homenaje en su centenario*. "Diario montañés", 10-3-1981.
- PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936. Entre la tradición y la vanguardia: de Salvador Alarma a Maruja Mallo*. Edit. Universidad de Alcalá de Henares, Madrid, 1998.
- POLIBIO: *"Hacia un paraíso "abstracto" por César Abín*. "El Diario Montañés", 28-2-1953.
- POLIBIO: *"La pintura y sus alrededores" por César Abín*. "El Diario Montañés", 18-10-1958.
- POLO, Luis: *Exposición artística montañesa. "El Cantábrico"* 15-9-1918.
- POO SAN ROMÁN, Julio: *Exposición-homenaje a César Abín*. "El Diario Montañés" 21-11-1973.
- POO SAN ROMÁN, Julio: *Pinto paisajes porque siempre me ha atraído la naturaleza*. "Alerta", 12-4-1956.
- POORE, Charles: *Love Peace and hate war*. En el Catálogo de la Exposición de Luis Quintanilla en la New School for social research. Febrero de 1940.
- PORTUGALETE, Félix de: *Gerardo de Alvear. Sus Paisajes*. "El eco de España", Rosario, 1927.

- PUEENTE, J.: *La Bienal Hispanoamericana. Pancho Cossío*. "Alerta", 21-11-1951
- PUEENTE J.: *Pancho Cossío a vuela pluma*, Galería Biosca, Madrid 1973
- PUIG, Arnau: *María Blanchard*, "Revista de Artes Plásticas", nº 15, 1977.
- QUINTANILLA, Luis: *El diablo gótico*. En "Cuadernos del Congreso para la libertad de la cultura. París", nº 77. Octubre 1963. Con dibujos del autor.
- QUINTANILLA, Luis: *El sentido crítico en el arte*. En "Cuadernos del Congreso para la libertad de la cultura". París, nº 86, julio 1964.
- QUINTANILLA, Luis: *Napoleón y la guerra de España*. En "Cuadernos del Congreso para la libertad de la cultura". París, nº 91, diciembre 1964. Con dibujos del autor.
- QUINTANILLA, Luis: *A propósito de la Gioconda*. En "Cuadernos del Congreso para la libertad de la cultura". París, nº 82, nov. 1963.
- QUINTANILLA, Luis: *De la pintura como escuela y como mercado*. En "Cuadernos del Congreso para la libertad de la cultura". París, nº 96, mayo 1965.
- QUINTANILLA, Luis: *Dónde nació el cubismo*. En "Cuadernos del Congreso para la libertad de la cultura". París, nº 74, julio 1963, con dibujos del autor.
- QUINTANILLA, Luis: *El arte español fuera de España*. En "Cuadernos del Congreso para la libertad de la cultura". París, nº 73, junio 1963.
- QUINTANILLA, Luis: *El arte y la historia de los naipes*. En "Cuadernos del Congreso para la libertad de la cultura". París, nº 80, enero 1964. Con dibujos del autor.
- QUINTANILLA, Luis: *Hemingway en mi recuerdo*. En "Cuadernos del Congreso para la libertad de la cultura". París, nº 54, nov. 1961.
- QUINTANILLA, Luis: *Homenaje a Delacroix*. En "Cuadernos del Congreso para la libertad de la cultura". París, nº 75, agosto 1963, con dibujos del autor.
- QUINTANILLA, Luis: *La manera de seguir escribiendo la Historia en la España franquista*. "Le socialiste", 28-3-1968.
- QUINTANILLA, Luis: *Las artes plásticas en Norteamérica*. En "Cuadernos del Congreso para la libertad de la cultura". París, nº 31, julio-ago. 1958.
- QUINTANILLA, Luis: *Las paradojas en la apreciación del arte*. En "Cuadernos del Congreso para la libertad de la cultura". París, nº 76. Sep. 1963
- QUINTANILLA, Luis: *Los rehenes del Alcázar*. Ed. Ruedo Ibérico. París 1967.
- QUINTANILLA, Luis: *Pasatiempo. La vida de un pintor*. Edición, estudio y notas de Esther López Sobrado. Edicions do Castro, 2004.
- QUINTANILLA, Luis: *Siete mañanas pintando a Casals*. En "Cuadernos del Congreso para la libertad de la cultura". París, nº 26, sep.-oct. 1957.
- QUINTANILLA, Luis: *El emigrante, o Le engañaron*. En revista "Laberintos" 8-9, Edit., Generalitat Valenciana y Biblioteca Valenciana, Valencia, 2007 pp. 183-193.
- QUINTANILLA, Paul: *Waiting at the shore*. Lulu Press, Carolina del Norte, 2003.
- QUINTANILLA, Paul: *Cover Essay: Big Fish Eat the Little Fish*. "EcoHeath", nº 3, 2007, pp. 314-315.
- R: *La exposición de arte montañés*. "La Atalaya", 19-8-1918. Santander.
- RAYNAL, Maurice: *María Blanchard*. "L'Intransigeant", París- 27-1-1922.
- REVUELTA, Francisco: *Ricardo Bernardo en el recuerdo*. "Hoja del Lunes" 2-7-1984, Santander.
- REVUELTA, J.J.: *Las pinturas de Cossío hay que "rejuvenecerlas"*. "Alerta", 13-7-1977
- REYERO, Ana: *María Blanchard, recordada en su tierra*. "El diario montañés", 8-8-1980.

- RÍO SAINZ, José del: *El pintor Ricardo Bernardo. Su vida, su revelación, su tiempo*. "La montaña", 6-4-1918.
- RIVERA, Diego: *Mi arte, mi vida*. Editorial Herrero, S.A., México, 1963.
- RIVIERE, Isabelle: *María Blanchard*. Ediciones Correa, París, 1934.
- RODRIGO, Antonina: *El legendario bailarín Vicente Escudero*. "Tiempo de Historia", nº 67, Madrid, junio 1980.
- RODRIGO, Antonina: *Mujeres de España. Las silenciadas*. Edit. Plaza y Janés, 1979.
- RODRIGUEZ AGUILERA: *Antología española del arte contemporáneo*, Barcelona, 1955.
- RODRÍGUEZ ALCALDE L.: *Cossío*, Madrid, 1973.
- RODRÍGUEZ ALCALDE L.: *María Blanchard*, Catálogo de la exposición en el centro Cultural Castillo de Maya, Navarra, 1998
- RODRÍGUEZ ALCALDE L.: *María Blanchard*, Madrid, 1973
- RODRÍGUEZ ALCALDE, L.: *Los maestros del impresionismo español*. Ibérico-Europea de Ediciones, Madrid, 1978.
- RODRIGUEZ ALCALDE, L.: *Retablo biográfico de montañeses ilustres*. Colección "Cabo Menor". Ediciones Librería Estudio. Santander 1978.
- RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo: *María Blanchard*. MEC. Col. De artistas españoles contemporáneos, Madrid, 1973.
- RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo: *La larga tarea de César Abín*. "Alerta", 28-6-1973.
- RODRÍGUEZ SAHAGÚN, Agustín: *Evocación y recuerdo de Pancho Cossío*. "El Diario Montañés", 25-10-1986.
- ROH, Franz: *Realismo mágico. Post expresionismo*. Alianza Editorial, Madrid, 1997 (Edición facsimilar de Revista de Occidente, Madrid, 1927).
- ROJAS SILVELA: *Exposición de Gerardo de Alvear*. "La prensa", Buenos Aires, 10-8-1920.
- ROMANO, Julio: *La epopeya del trabajo, pintada por Luis Quintanilla para el salón de la Casa del Pueblo de Madrid*. "Crónica", 22-11-1931.
- ROMERO VERDU, Eduardo: *La última exposición de Luis Quintanilla*. "El Socialista", 8-4-1979.
- RUBIO, Javier: *Blanchard. Anticipo a un centenario*. "Guadalimar", nº 56, 1981.
- S. A.: *En el Ateneo. La exposición de pintura de Gerardo Alvear y Ricardo Bernardo*. "El Cantábrico" 30-8-1925.
- S.: *La pintura montañesa. Ricardo Bernardo*. "La Montaña" 27-3-1920.
- S.V.: *Las diferencias de Dalí y Ontañón*. "Alerta", 11-2-1989
- S.V.: *Rescate de Gerardo de Alvear en su centenario*. "Alerta". 6-10-1989.
- S.V.: *Ontañón se fue en silencio*. En "Alerta", Santander, 2-9-1989
- SAENZ DE LA CALZADA: *La Barraca teatro universitario*. Edit. Residencia de Estudiantes y Fundación Sierra Pampléy. Madrid 1998.
- SÁEZ ANGULO, Julia: *María Blanchard, la pintora española más cotizada*. "El Progreso", Lugo, 26-10-1980.
- SÁEZ ANGULO, Julia: *María Blanchard, la pintora española más cotizada*., "Alerta", 20-10-1980.
- SAIZ VIADERO, J.R.: *Diario de un concejal*. "El Diario Montañés", 3-9-1979.
- SAIZ VIADERO, J.R.: *Recordar para no hacer memorias*. "Alerta" 29-1-1989

- SAIZ VIADERO, J.R.: *Reivindicación de un pintor*. En “La Revista de Santander”. Nº 60. 1990
- SAIZ VIADERO, José Ramón: *Gerardo de Alvear: con Iturrino en París*. “La Pégola”, Bilbao, nº 105. Mayo de 1997.
- SAIZ VIADERO, José Ramón: *Una historia del cine en Cantabria*. Colección Pronillo. Edit. Ayuntamiento de Santander y Ediciones de Librería Estudio. Santander 1999.
- SAIZ VIADERO, José Ramón: *César Abín en el Diccionario de Ilustradores de Cantabria*. En “Viñetas de ayer y hoy”, nº 2, Santander, 2001.
- SAIZ VIADERO, José Ramón: *Los visitantes de San Quintín*, Ediciones Tantín, Santander 1995.
- SAIZ VIADERO, José Ramón: *Cantabria en el siglo XX/2. Política, sociedad y cultura*, Ediciones Tantín, Santander 1987.
- SAIZ VIADERO, José Ramón: *Crónicas republicanas*, Puntal Libros, Santander 1981.
- SAIZ VIADERO, José Ramón: *Crónicas sobre la guerra civil en Santander*, Institución Cultural de Cantabria, Santander 1979.
- SAIZ VIADERO, José Ramón: *Aquellas municipales del 31, en Cantabria*, en “Hoja del Lunes”, Santander 26 de marzo de 1979, pp. 20-21.
- SAIZ VIADERO, José Ramón: *Simón Cabarga: Nuestra historia*, en “El diario montañés”, Santander 23 de septiembre de 1979, pp. IV-V
- SAIZ VIADERO, José Ramón: *La Revolución de Octubre de 1934 en Cantabria*, en “Hoja del Lunes”, Santander 8 de octubre de 1979, pp. 12-13.
- SAIZ VIADERO, José Ramón: *Los cántabros del siglo XIX descubren París*, en “La Revista de Cantabria” nº 127, Santander abril-junio 2007, pp. 16-19.
- SAIZ VIADERO, José Ramón: *Memorias de Luis Quintanilla*, en “Gente en Santander”, Santander 12-18/11/2004, p. 16. (SAVIA)
- SAIZ VIADERO, José Ramón: *La tradición de las tertulias en Cantabria*, en “Cantabria Infinita” nº 1, Santander 2004, pp. 19-22.
- SAIZ VIADERO, José Ramón: *Recuerdo de Luis Araquistáin Quevedo*, en “Bilbao” nº 93, Bilbao febrero de 2000, p. VIII-Pégola.
- SAIZ VIADERO, José Ramón: *Gerardo de Alvear y los pintores vascos*, en “Bilbao” nº 80, Bilbao diciembre de 1998, p. XIV-Pégola.
- SAIZ VIADERO, José Ramón: *Las amistades cántabras de Luis Buñuel*, en “Historias de Cantabria” nº 6, Santander 1993, pp. 134-152.
- SAIZ VIADERO, José Ramón: *Pancho Cossío y la tentación cinematográfica*, en “Cantabria Autónoma” nº 17, Invierno 1985, pp. 30-32
- SAIZ VIADERO, José Ramón: *El Quirós de antes de la guerra*, en “La Revista de Santander” nº 35, abril-junio 1984, pp. 24-25.
- SAIZ VIADERO, José Ramón: *Gerardo de Alvear*, “El diario montañés”, Santander 17-4-1980, p. 6. (SAVIA)
- SAIZ VIADERO, José Ramón: *Anita Gutiérrez Cossío, noventa y un años mantenidos en pie*, en “Alerta”, Santander 23-7-1983.
- SAIZ VIADERO, José Ramón: *La vanguardia parisina de los años 20 unió a Buñuel con algunos artistas cántabros*. “Alerta”, Santander, 11-5-1985.
- SAIZ VIADERO, José Ramón: *Las diferencias de Dalí y Ontañón*. “Alerta”, Santander, 11-2-1989.

- SAIZ VIADERO, José Ramón: *Ontañón se fue en silencio*. “Alerta”, Santander, 2-9-1989.
- SALAZAR, M^a José: *La personalidad pictórica de María Blanchard*. “Hoja del lunes de Santander”, 13-7-1981.
- SALAZAR, M^a José: *Aproximación a la vida y la obra de María Blanchard*. MEAC, Madrid, 1982.
- SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel: *La muerte y la pintura española*. Editora Nacional, 1954.
- SÁNCHEZ MARTÍN, Venancio: *Conmemoración del Primer Salón de los Once*. “Revista Goya”, nº 112, 1973.
- SÁNCHEZ RIVERO, Ángel: *En la exposición de Códices Miniados españoles*. “Revista de Occidente”, julio-agosto-septiembre, 1924.
- SÁNCHEZ RIVERO, Ángel: *Frescos en el Consulado de Hendaya*. “Revista Oficial de la Sociedad de Arquitectos”, nº 126, noviembre 1929.
- SANDOVAL, Juan Antonio: *Las obras, cedidas por museos y particulares, están aseguradas en 13.600.000 pesetas*. “El Diario Montañés”, 15-2-1971.
- SANTOS TORROELLA, Rafael: *Genio y figura del surrealismo*, Barcelona, 1948
- SARACHO, Isabel: *Después de Degas, María Blanchard, la máxima representante del pastel*. “Alerta”, 14-6-1981.
- SERNA, Josefina de la: *Lo que yo sé y recuerdo de María Blanchard*. “Revista destino, sin número.
- SERNA, V. de la: *De arte. El pintor montañés Ricardo Bernardo*. “El Faro” 1928. Santander.
- SERNA, V. de la: *Una piedra en el lago*. “El Faro”, 1928. Santander.
- SERNA, Víctor de la: *La fórmula de Abín*. En “España, compañero”. Edit. Prensa Española, Madrid, 1964.
- SERNA, Víctor de la: *Doce Viñetas*. Edic. Estudio (Facsímil). Santander 1975.
- SERNA, Víctor de la: *El pintor del “resol”*. “El Faro”, Santander, 4-8-1928.
- SERNA, Víctor de la: *Visita a un estudio*. “El Faro”, Santander, 13-5-1927.
- SERNA, J.R. de la: *Cosas de un Ultraísta*. “El Pueblo Cántabro”, 23-4-1922
- SIMÓN CABARGA, J.: *Con César J. Abín, pintor inquieto, caricaturista del grupo “L’Intransigeant”*, “Alerta”, 29-7-1943.
- SIMÓN CABARGA, J.: *Antología de escritores y artistas montañeses*. (Varios tomos). Santander, 1955.
- SIMÓN CABARGA, J.: *César Abín, en el Ateneo*. “Alerta”, 5-8-1947.
- SIMÓN CABARGA, J.: *Historia del Ateneo de Santander*. Editora Nacional. Madrid, 1963.
- SIMÓN CABARGA, J.: *La exposición Abín en el Ateneo*. “Alerta”, 29-8-1946.
- SIMÓN CABARGA, J.: *No puede ser arte para profanos, y, en algunos aspectos, ni ego siquiera arte*. “Alerta”, 23-2-1946.
- SIMÓN CABARGA, José: *El pintor montañés Ricardo Bernardo*. “La Gaceta del Norte”, Bilbao. Diciembre, 1930.
- SIMÓN CABARGA, José: *Pintores Montañeses, 1856-1956*. Catálogo de la Exposición. Casa de Cultura, Santander, 1955.
- SIMÓN CABARGA, José: *Glosas de la vida local*. “Hoja del lunes”, 18-1-1971
- SIN FIRMAR: *La exposición de pinturas*. “La Atalaya”. 26-2-1915
- SIN FIRMAR. *La “cabeza” de Pablo Iglesias, enterrada en un lugar desconocido de Madrid*. “El País”, 1977.

SIN FIRMAR: *El Teatro María Guerrero. Cuarta función de abono del Teatro-Escuela de Arte*. "El Sol", 27-4-1934.

SIN FIRMAR: *Hay que saber quién es quién*. Gerardo de Alvear, Buenos Aires, 25-10-1949.

SIN FIRMAR: "*La Comulgante*" de *María Blanchard, es falsa*. "Alerta", 14-10-1979.

SIN FIRMAR: "*La Comulgante*" de *María Blanchard, vendida ayer*. "Alerta", 18-10-1979.

SIN FIRMAR: *Actualidades*. "La Atalaya", 1910. Santander.

SIN FIRMAR: *Alianza de escritores Antifascistas para la defensa de la Cultura*. "Ahora", 1-8-1936.

SIN FIRMAR: *Alianza de escritores antifascistas por la defensa de la cultura*. "El Liberal", 31-7-1936.

SIN FIRMAR: *Andanzas y peripecias vitales de Santiago Ontañón, artista múltiple*. "Mundo Uruguayo", 2-9-1943

SIN FIRMAR: *Anteanoche banquete en Torrelavega en honor de Ricardo Bernardo, con motivo de su marcha de París*. "El Pueblo Cántabro", 22-5-1920

SIN FIRMAR: *Ayer se inauguró la exposición de paisajes y retratos de César Abín*. "El Diario Montañés", 2-8-1947.

SIN FIRMAR: *Banquete de despedida en honor de Gerardo Alvear*. "El Faro", Santander, 16-5-1927.

SIN FIRMAR: *Bellas Artes*, "La Nación", Buenos Aires, 11-6-1937.

SIN FIRMAR: *Bellas Artes*. Gerardo de Alvear. "La Nación", 4-11-1944.

SIN FIRMAR: *Blanchard ignorada por la crítica*. "ABC", 15-7-1981.

SIN FIRMAR: *Carteles de R. Bernardo y E. Pardo*. "El Cantábrico" 28-5-1931

SIN FIRMAR: *Coloquio-homenaje a María Blanchard*. "Alerta", 8-3-1981.

SIN FIRMAR: *Con el pintor Gerardo de Alvear*. "Tribuna libre", 1935.

SIN FIRMAR: *Conferencia y exposición en la Biblioteca Popular*. "El Cantábrico", 2-4-1930. Santander.

SIN FIRMAR: *Correo de las artes y de las letras*. "El Liberal", 1-1-1931. Bilbao.

SIN FIRMAR: *Crónica de Arte*. Ricardo Bernardo. "El Diario Montañés", 1928. Santander.

SIN FIRMAR: *Crónicas de Arte. Una exposición itinerante*. "La Atalaya", Santander, 10-2-1922.

SIN FIRMAR: *Desde Torrelavega. Biblioteca Popular*. "La Región", 5-1-1936. Santander.

SIN FIRMAR: *Dibujos de Ricardo Bernardo sobre la guerra* "La Montaña" 20-2-1922

SIN FIRMAR: *Don Gerardo de Alvear.*"Cantabria", Buenos Aires, marzo 1939.

SIN FIRMAR: *El concurso del Ministerio de Instrucción Pública*. "Frente roto", 10-4-1938

SIN FIRMAR: *El cuadro la Cachonera a la Exposición Nacional*. "La Voz de Cantabria" 5-4-1934

SIN FIRMAR: *El estreno de anoche*. "El embustero en su enredo". "La Tribuna popular", 27-9-1945

SIN FIRMAR: *El gabinete bacteriológico*. "La Atalaya", 10-10-1938. Santander.

SIN FIRMAR: *El lunes próximo se inaugura la exposición del pintor español D. Gerardo de Alvear*. "La Acción", Rosario, 1927.

- SIN FIRMAR: *El niño Ricardo Bernardo* (con foto) En "Letras Montañesas" 18-9-1909
- SIN FIRMAR: *El pintor César Abín, en la Sala Sur*. "Hoja del Lunes", Santander, 11-5-1953-
- SIN FIRMAR: *El pintor Ricardo Bernardo*. "Revista del Gran Mundo", Julio de 1926.
- SIN FIRMAR: *El SODRE. Totales y promedios. Consideraciones y responsabilidades*. "Cine, Radio, actualidad". (Revista rioplatense, Publicación en Buenos Aires y Montevideo), 5-11-1943.
- SIN FIRMAR: *En Artistas Vascos. Exposición de Ricardo Bernardo*. "El Pueblo Vasco", Bilbao. Diciembre, 1930.
- SIN FIRMAR: *En el Ateneo de Santander. Conferencia de Don Ricardo Bernardo*. "La Voz de Cantabria", 11-5-1934. Santander.
- SIN FIRMAR: *En el Salón de Artistas Vascos. Exposición de Ricardo Bernardo*. "El Liberal", 14-12-1930. Bilbao.
- SIN FIRMAR: *En la Biblioteca Popular*. "La Voz de Cantabria", 7-1-1936. Santander.
- SIN FIRMAR: *En las galerías Zuretti esta tarde será inaugurada una exposición de obras de pintor Gerardo de Alvear*, "El Telégrafo", 16-8-1927.
- SIN FIRMAR: *Exposición antológica de María Blanchard*, "Alerta", 14-1-1982
- SIN FIRMAR: *Exposición antológica del pintor Luis Quintanilla*. "ABC", 17-2-1979.
- SIN FIRMAR: *Exposición de artistas montañeses*. "La Atalaya", 16-9-1918. Santander.
- SIN FIRMAR: *Exposición de cuadros de Ricardo Bernardo en Torrelavega*. "La Región", 5-12-1928. Santander.
- SIN FIRMAR: *Exposición de Gerardo de Alvear*, "España Republicana", 11-11-1944.
- SIN FIRMAR: *Exposición del pintor Gerardo de Alvear en los Salones Zuretti*. "El Hogar", Buenos Aires, 1927.
- SIN FIRMAR: *Exposición en el Ateneo*. "La Atalaya", 5-8-1918. Santander.
- SIN FIRMAR: *Exposición Gerardo de Alvear y Aguirre. Se inaugurará mañana en el salón Zuretti*. "La razón", Buenos Aires, 15-8-1927.
- SIN FIRMAR: *Exposición Gerardo de Alvear*. "El Diario español", 28-11-1935
- SIN FIRMAR: *Exposición Gerardo de Alvear*. "La Nación", 30-11-1935
- SIN FIRMAR: *Exposición Gerardo de Alvear*. "Tribuna Libre", Buenos Aires, 20-6-1937.
- SIN FIRMAR: *Exposición homenaje a María Blanchard*. "Hoja del lunes", 6-2-1981.
- SIN FIRMAR: *Exposiciones de arte*, "La Nación", Buenos Aires, 19-8-1938.
- SIN FIRMAR: *Exposiciones. Ricardo Bernardo*. "Euskadi", 7-1-1931.
- SIN FIRMAR: *Exposition du peintre Gerardo de Alvear*. "Le courrier de la plata", 22-6-1937.
- SIN FIRMAR: *Fallece en París una famosa pintora española*. "El Sol", 8-4-1932.
- SIN FIRMAR: *Falleció el pintor Luis Quintanilla. Aunque la prevista exposición se celebrará en el Museo santanderino*. "La Gaceta del Norte", 19-10-1978.
- SIN FIRMAR: Fotografía de los frescos de Hendaya. "La voz de Cantabria", 19-10-1929.

SIN FIRMAR: Fotografía de Ricardo Bernardo cuando fue pensionado por la Excelentísima Diputación. "Revista Cántabra", 3-12-1910. Santander.

SIN FIRMAR: *Gerardo Alvear, en América*. "El Faro", Santander, 1927.

SIN FIRMAR: *Gerardo de Alvear en el Ateneo*. "El Pueblo Cántabro", 18-12-1916

SIN FIRMAR: *Gerardo de Alvear un temperamento interesante de artista y su exposición de paisajes*. "La Nación", Buenos Aires, agosto 1927.

SIN FIRMAR: *Gerardo de Alvear, en la "Galería Witcomb" de Buenos Aires*, "La Prensa", Buenos Aires, 15-11-1944.

SIN FIRMAR: *Gerardo de Alvear, en la "Galería Witcomb", de Buenos Aires*. "La Capital", Rosario, 13-11-1944.

SIN FIRMAR: *Gerardo de Alvear, oportunamente recordado*. "Alerta", 1980.

SIN FIRMAR: *Gerardo de Alvear, Pintor y Conferencista. Habla de la Evolución Cultural de España*. "El Argentino" de la Plata, 23-8-1935.

SIN FIRMAR: *Gerardo de Alvear*. "La Fronda", Buenos Aires, 16-8-1927.

SIN FIRMAR: *Gerardo de Alvear. El pintor de las lejanías*. "Buenos Aires Social", 1927.

SIN FIRMAR: *Gran exposición antológica de María Blanchard en su centenario*. "ABC", 12-1-1982.

SIN FIRMAR: *Homenaje al fallecido pintor César Abín*. "El Diario montañés", 11-8-1974.

SIN FIRMAR: *Hoy estrena Margarita Xirgu "El embustero en su enredo"*, "El Mercurio", Santiago de Chile, 11-5-1944

SIN FIRMAR: *Hoy inaugurará S. M. La Reina la Exposición de artistas montañeses*. "La Atalaya", 10-8-1923. Santander.

SIN FIRMAR: *Inauguración de la Exposición de Arte Regional*. "La Región", 16-9-1929. Santander.

SIN FIRMAR: *Inauguración de la Exposición por S.S. M.M. Los Reyes*. "La Atalaya", 26-8-1918. Santander.

SIN FIRMAR: *Jean Cassou se suma al homenaje a María Blanchard*. "Alerta", 5-8-1981.

SIN FIRMAR: *La epopeya del trabajo pintada por Luis Quintanilla para el salón de la casa del Pueblo de Madrid*. "Crónica", 22-11-1931

SIN FIRMAR: *La exposición de Arte Regional en Santillana*. "La Región", 27-9-1929. Santander.

SIN FIRMAR: *La exposición de Gerardo de Alvear es un elevado exponente artístico español*. "El diario español", 8-12-1935.

SIN FIRMAR: *La exposición de Ricardo Bernardo*. "El Diario Montañés", 1930. Santander.

SIN FIRMAR: *La exposición de Ricardo Bernardo*. "La Región", Marzo de 1930. Santander.

SIN FIRMAR: *La exposición de Ricardo Bernardo*. "La voz de Cantabria" 9-3-1930

SIN FIRMAR: *La exposición de Ricardo Bernardo*. "La voz de Cantabria" 20-3-1930

SIN FIRMAR: *La negritud de María Blanchard a través de un director general guineano*. "Alerta", 17-7-1981.

SIN FIRMAR: *La obra de Gerardo de Alvear y Aguirre*. "Cantabria", Buenos Aires, 1927.

- SIN FIRMAR: *La pintura española y la pintura en Argentina*. "La Nación", 30-11-1935
- SIN FIRMAR: *La pintura española*. "La Razón", 28-8-1935.
- SIN FIRMAR: *Las pinturas murales del consulado español en Hendaya*. "La voz de Cantabria", 18-10-1919
- SIN FIRMAR: *Literatura de guerra. El concurso del Ministerio de Instrucción Pública*. "Frente rojo", nº 378, p. 3, 10-4-1938
- SIN FIRMAR: *Localizados cinco frescos del cántabro Quintanilla en un cine porno de Nueva York*, "El Diario Montañés", 9-11-1990.
- SIN FIRMAR: *Los artistas montañeses. Los triunfos de Ricardo Bernardo en La Habana*. "La Atalaya", 17-6-1924. Santander.
- SIN FIRMAR: *Los paisajes y retratos de Gerardo de Alvear*. "Tribuna Libre", 12-12-1935
- SIN FIRMAR: *Margarita Xirgu estrenó ayer una farsa literaria*. "La Nación". Buenos Aires, 9-6-1945
- SIN FIRMAR: *María Blanchard humanizó la estética del surrealismo*. "ABC", 15-7-1981.
- SIN FIRMAR: *María Blanchard y Santander*. "Revista de Bellas Artes", nº 59, 1978.
- SIN FIRMAR: *María Blanchard, la más universal pintora española*. "La Gaceta del Norte", 17-1-1978.
- SIN FIRMAR: *Mario Antolín clausuró el curso de María Blanchard*. "Alerta", 18-7-1981.
- SIN FIRMAR: *Mesa redonda sobre María Blanchard*. "El Diario Montañés", 7-3-1981.
- SIN FIRMAR: *Mi pintura ha pasado por tendencias, no solo distintas, sino contradictorias*. "Alerta", 23-7-1963.
- SIN FIRMAR: *Montparnasse*. Il Corriente di Roma, 23-2-1973
- SIN FIRMAR: *Nicasio Cospedal regala al Museo un cuadro de Ricardo Bernardo* "El Cantábrico" 22-11-1935
- SIN FIRMAR: *Oficialmente inaugurase hoy a las 15 el XXIX Salón Nacional de Bellas Artes*. "La Nación", 21-9-1939.
- SIN FIRMAR: *Pintura y Escultura. Exposición de Gerardo de Alvear*. "La prensa", 3-11-1944.
- SIN FIRMAR: *Pintura y Escultura. Exposición de Gerardo de Alvear*. "Verdad y justicia para todos los trabajadores". Buenos Aires, 10-8-1927.
- SIN FIRMAR: *Pintura y escultura. Exposición del pintor español Gerardo de Alvear*. "La Prensa", Buenos Aires, 11-6-1937.
- SIN FIRMAR: *Por la defensa de la cultura. Manifiesto de la Alianza de escritores antifascistas*. "Verdad", nº 2, agosto 1936
- SIN FIRMAR: *Pronunció otra conferencia el señor Gerardo de Alvear*. "La Prensa". Buenos Aires, 27-8-1935.
- SIN FIRMAR: *Quintanilla, en el Museo Municipal*, "El Diario Montañés", 2-11-1978
- SIN FIRMAR: *Regalo de un cuadro para el Museo Municipal*. "El Cantábrico", 22-11-1935. Santander.
- SIN FIRMAR: *Reseña de la conferencia de Ricardo Bernardo en el Ateneo Popular* "Republicanos nos achabacanéis la República" "La Región" 10-5-1934

SIN FIRMAR: *Reseña de la conferencia de Ricardo Bernardo en el Ateneo Popular "Republicanos nos achabacanéis la República"* "La Voz de Cantabria" 11-5-1934

SIN FIRMAR: *Reseña del banquete de despedida a Ricardo Bernardo*. En "El Pueblo Cántabro" 22-5-1920.

SIN FIRMAR: *Revelación de un escritor "El Embustero en su Enredo"*. "El diario", Buenos aires, 9-6-1945.

SIN FIRMAR: *Ricardo Bernardo en Artistas Vascos*. "Noticiario Bilbaíno", Diciembre de 1930. Bilbao.

SIN FIRMAR: *Ricardo Bernardo en el Ateneo de Santander*. "La Voz de Cantabria", 1930. Santander.

SIN FIRMAR: *Ricardo Bernardo ha vendido varios cuadros*. "El Cantábrico" 10-7-1935

SIN FIRMAR: *Ricardo Bernardo, un malogrado pintor montañés*. "Alerta", Agosto de 1978. Santander.

SIN FIRMAR: *Ricardo Bernardo*. "Diario de la Marina". 15-6-1924. La Habana.

SIN FIRMAR: *Ricardo Bernardo*. "La Región", 17-3-1933. Santander.

SIN FIRMAR: *Ricardo Bernardo. La próxima exposición*. En "El Cantábrico". 21-4-1920

SIN FIRMAR: *Salutación a Ricardo Bernardo con motivo de su llegada desde Campoo, donde estaba trabajando en un paisaje*. "La Atalaya", 15-4-1921.

SIN FIRMAR: *Ricardo Bernardo: Retrato del violinista Canepa*. "El Pueblo Cántabro", 18-4-1921.

SIN FIRMAR: *Ricardo Bernardo embarcará para La Habana donde va a exponer doce cuadros. Banquete de despedida*. "La Atalaya", 12-4-1924.

SIN FIRMAR: *Se luce el Elenco del T. Avenida con la Interpretación*. "El Nacional", Buenos Aires, 10-6-1945

SIN FIRMAR: *Se prepara una exposición antológica de María Blanchard*. "Alerta", 30-4-1981.

SIN FIRMAR: *Suisse: María Blanchard à Genève*. Revista "Galería Jardín des Artes, nº 157, Abril, 1976.

SIN FIRMAR: *Teatro escuela de arte. Cuarta Función de abono*. "Luz", 27-4-1934

SIN FIRMAR: *Tercera medalla nacional Ricardo Bernardo*. "El Cantábrico" 10-6-1926

SIN FIRMAR: *Tercera medalla nacional Ricardo Bernardo*. "El pueblo cántabro" 9-6-1926

SIN FIRMAR: *Tercera medalla nacional Ricardo Bernardo*. "La Atalaya" 9-6-1926

SIN FIRMAR: *Un cuadro de Gerardo Alvear adquirido por la Junta ya está en Santander*. "La región", Santander, 27-3-1988.

SIN FIRMAR: *Un pintor de prestigio llegó con una misión*. "Crítica", 22-7-1935

SIN FIRMAR: *Un pintor español en Buenos aires. Gerardo de Alvear*. "La Esfera", 1927.

SIN FIRMAR: *Una exposición de cuadros de Ricardo Bernardo*. "El Cantábrico", Diciembre de 1930. Santander.

SIN FIRMAR: *Una graciosa y fina farsa "El Embustero en su Enredo"*. "Noticias gráficas", 9-6-1945.

SIN FIRMAR: *Murió Pancho Cossío*. "Ya", 17-1-1970.

- SIN FIRMAR: *Ha muerto, en Alicante, Pancho Cossío*. “Información”, 17-1-1970
- SIN FIRMAR: *Ha muerto en Alicante Pancho Cossío*. “ABC”, 17-1-1970.
- SIN FIRMAR: *Pancho Cossío murió ayer en Alicante*. “El Diario montañés”, 17-1-1970.
- SIN FIRMAR: *Ha muerto Pancho Cossío*. “Alerta”, 17-1-1970.
- SIN FIRMAR: *Ayer falleció Pancho Cossío*. “La Gaceta del Norte”, 17-1-1970.
- SIN FIRMAR: *Los restos de Pancho Cossío serán inhumados hoy en el Panteón de Hombres Ilustres*. “Alerta”, 18-1-1970.
- SIN FIRMAR: *Funeral y sepelio del ilustre pintor Pancho Cossío*. “Hoja del lunes”, Santander, 1970.
- SIN FIRMAR: *El sepelio de Pancho Cossío constituyó una sentida manifestación*. “Alerta”, 20-1-1970.
- SIN FIRMAR: *El cadáver de Pancho Cossío recibió sepultura en el Panteón de Hombres Ilustres de Santander*. “La gaceta del Norte”, 20-1-1970-
- SIN FIRMAR: *Pancho Cossío reposa ya en el panteón de hombres ilustres*. “La Gaceta del Norte”, 20-1-1970.
- SIN FIRMAR: *Exposición-homenaje a Pancho Cossío*. “La Gaceta del Norte”, 18-2-1971.
- SIN FIRMAR: *Homenaje a Pancho Cossío*. “El Diario montañés”, 17-2-1971.
- SIN FIRMAR: *Pancho Cossío pintado por sí mismo*. “Alerta”, 20-1-1970.
- SIN FIRMAR: *Éxito de Pancho Cossío en Madrid*. “Alerta”, 15-1-1950.
- SIN FIRMAR: *Un homenaje de la intelectualidad madrileña a Pancho Cossío*. “Alerta”, 18-2-1950.
- SIN FIRMAR: *La “Apoteosis mística”, de Cossío, a toda plana en “Time”*. “Alerta”, 24-5-1953.
- SIN FIRMAR: *Un homenaje improvisado a Pancho Cossío en el coloquio de la Magdalena*. “Alerta”, 9-8-1953.
- SIN FIRMAR: *La revista “Time” presenta a sus lectores (dos millones) al pintor español Pancho Cossío*. “Hogar”, 22-9-1953.
- SIN FIRMAR: *Un pintor: Pancho Cossío*. “La Gaceta del Norte”, 23-12-1962.
- SIN FIRMAR (UN AFICIONADO): *Francisco Cossío*. “La Atalaya”, 21-5-1921.
- SIN FIRMAR: *La montaña debe un homenaje a Pancho Cossío*. “Alerta”, 15-6-1944.
- SIN FIRMAR: *Un pintor, un cuadro, un estilo...* “Pueblo”, 24-7-1946.
- SIN FIRMAR: *Preguntando (que es gerundio). Las respuestas son hoy de Pancho Cossío*. “Alerta”, 5-10-1946.
- SIN FIRMAR: *Pancho Cossío termina hoy un largo y fecundísimo veraneo*. “Alerta”, 8-5-1949.
- SIN FIRMAR: *Pancho Cossío se va a Italia*. “Alerta”, 16-8-1949.
- SIN FIRMAR: *Especial Pancho Cossío*. “El Diario Montañés”, 21-2-1971
- SIN FIRMAR: *Monumento a Pancho Cossío*. “El Diario Montañés”, 27-2-1971
- SOLER, L.: *Autores montañeses. Ricardo Bernardo. Visitando su estudio*. “La Montaña” 11-10-1919
- SOLLET SAÑUDO, C.: *Por mi manera de ser siempre tuve una idea bohemia. Ahora estoy en el ocaso*. “Alerta”, 24-11-1973.
- SOLLET, C.: *Treinta obras de María Blanchard expuestas en Santander*. “Alerta”, 22-7-1980.
- SORDO, Enrique: *Un retrato de Pancho Cossío*. “Alerta”, 15-9-1946

- SORDO LAMADRID, Enrique: *Pancho Cossío o la inquietud*. "Alerta", 6-5-1944
- TAGLE, Enrique: *Ricardo Bernardo quema sus naves*. "La Región". 6-5-1925.
- TERIADE, E.: *Pintores noveles. Cossío*. "Cahiers d'art", nº 9, 1927.
- TORNER, Gloria: *Sobre el curso monográfico de María Blanchard*. "Hoja del lunes", Santander, julio 1981.
- TRENAS, Julio: *Santiago Ontañón, un escenógrafo vocacional*. "ABC", 9-4-1969.
- TRISTÁN: *A propósito de un retrato pintado por Gerardo de Alvear*. "El Cantábrico", 24-2-1926.
- ULACIA, F. De: *Paco Iturrino*. "El Liberal", 17-8-1930.
- ULACIA, F.de: *Paco Iturrino*. "El Liberal", 26-6-1916.
- UNAMUNO M.: *De mis santas compañías: Paco Durrio*, Obras completas, tomo X. Ed. Aguilar, Madrid, 1959
- V.: *Arte y artistas. La exposición de Ricardo Bernardo en el Ateneo*. "El Cantábrico", Marzo de 1930. Santander.
- V.: *Boletín de Arte. Desnudo y paisaje*. "La Región", 18-3-1930. Santander.
- V.: *Boletín de Arte. Nuevo sentido del bodegón*. "La Región", 12-3- 1930. Santander.
- V.: *Tercer Salón de Humoristas*. "La Esfera", 27-1-1917.
- V.G.: *El "otro Pancho Cossío", en la Fundación Santillana*. "Alerta", 4-11-1984.
- V.G. de M.: *El Teatro. María Guerrero*. "El Sol", 27-4-1934
- V.S.: *Los cuadros de Ricardo Bernardo* "La Región" 10-4-1924
- VALENZUELA, Renato: *Margarita Xirgu retorna al tablado*. "Zig-Zag", nº 2043, Santiago de Chile, 19-6-1944
- VALLE VIADERO, J.A.: *Hace cien años que nació en Santander María Blanchard*. "Alerta", 7-3-1981
- VATTIER, Carlos: *Despedida de Margarita Xirgu*. "Última hora", 25-5-1944
- VÁZQUEZ DÍAZ, D.: *Francisco Iturrino*. "ABC", 20-3-1960
- VEGUE Y GOLDONI: *Exposición de Gerardo de Alvear*. "El Imparcial", 22-5-1927.
- VHITFIELD, Sarah: *Fauvismo*. En "Conceptos de Arte Moderno", Alianza Editorial, Madrid, 1986.
- VICENT, Manuel: *Inventario de Otoño*. Edit. Debate, Madrid, 1982
- VICENT, Manuel: *Tertulia de tarde con Santiago Ontañón*. "El País" 3-10-1981.
- VIDAL, Isidro: *Pancho Cossío (su obra), en "Blanco y Negro"*. "Información", 6-2-1970.
- VON BISCHOFFSHAUSEN, Gustavo: *Margarita Xirgu y su compañía en Lima: una apuesta teatral moderna*. Revista "Puente, Ingeniería, Sociedad, Cultura". Publicación del Colegio de Ingenieros de Perú, IV, 15-12-2009, pp.38-43.
- WESTERDAHL, E.: *Realismo social, etcétera, del año 30*. En "Suma y sigue del Arte Contemporáneo", nº 3. 1963.
- WESTERDAHL, E.: *Tendencias horribles y heroicas en la pintura social*. En "Gaceta de Arte", Julio de 1932. Tenerife.
- X.: *En artistas Vascos. Pinturas de Ricardo Bernardo*. "Euskadi", 20-12-1930. Bilbao.
- XAMAR, E.: *De la vida artística madrileña: El pintor Iturrino*. "El Pueblo vasco", 3-8-1919.
- XURIGUERA, Javier: *Pintores españoles de la Escuela de París*. Ediciones Ibérico Europea, Madrid, 1975.

YAGOCÉSAR: *Crónica de arte*. "El noticiero Universal", 24-5-1949.

YSART, Cuca: *Inaugurada en Madrid una exposición antológica de la obra de Pancho Cossío*. "El Diario montañés", 9-10-1986.

ZAMANILLO Fernando: *Francisco Gutiérrez Cossío*, Catálogo exposición Banco de Santander, Santander, 1981

ZAMANILLO, Fernando: *Museo de Bellas Artes de Santander*. Ediciones Librería Estudio. Santander, 1981.

ZERVOS, Ch: *Pintura y gouaches de Cossío*, "Cahiers d'Art", nº 7, París, 1927.

ZUAZAGOITI, A. De: *En memoria de Iturrino*. "El Sol", 23-4-1926.

ZUBIAURRE: *La brava pintura de Pancho Cossío*. "Arriba", 23-8-1946

ÍNDICE

I.	JUSTIFICACIÓN	5
II.	ENCUADRE HISTÓRICO.	17
	2.1. LA VIDA CULTURAL EN SANTANDER	20
	2.2. LA PINTURA MONTAÑESA.	22
III.	ESTUDIO BIOGRÁFICO	25
	3.1. CÉSAR JENARO ABÍN (1892-1974)	27
	3.1.1. APRENDIZAJE Y PRIMERAS EXPOSICIONES (1907-1924)	29
	3.1.2. ESTANCIA EN PARÍS (1924-1939)	33
	3.1.3. REGRESO A ESPAÑA: MADRID Y SANTANDER (1939-1974)	36
	3.1.4. EXPOSICIONES PÓSTUMAS Y HOMENAJES	42
	3.2. GERARDO DE ALVEAR (1887-1964)	43
	3.2.1. SUS PRIMEROS AÑOS	45
	Entre Santander y Madrid	45
	La Universidad	46
	En los estudios de Emilio Sala y Cecilio Pla	47
	Beca para Italia, Suiza y Francia	49
	Vuelta a Madrid. ESTANCIAS EN SANTANDER	50
	Estancia en Castillo de Siete Villas tras la muerte de su padre	52
	Santander. el Ateneo y La guerra del 14	53
	Incendio en el Ateneo y nueva exposición en 1918	55
	Vida social y tertulia en la Biblioteca Menéndez Pelayo.	57
	El techo del teatro Pereda	58
	3.2.2. LA DÉCADA DE LOS VEINTE.	59
	Matrimonio con Aurora	59
	Preparación de sus exposiciones en Madrid y Buenos Aires	63
	Primer viaje a Buenos Aires	65
	Exposición en Bilbao	69
	3.2.3. LA DÉCADA DE LOS TREINTA	72
	Madrid. Tertulias. La Biblioteca Nacional	72
	3.2.4. SEGUNDO VIAJE A BUENOS AIRES. UN EXILIO VOLUNTARIO	74
	1936. Su familia llega a Buenos Aires	77

	“Luz de Buenos Aires”. 1944	80
	Comidas con amigos	82
	Vacaciones en Mar del Plata y Córdoba	83
	Viajes a España y París.	84
	Buenos Aires. Retratos de escritores y artistas	87
3.2.5.	EL REGRESO A LA PATRIA. ÚLTIMOS AÑOS Y MUERTE	89
3.2.6.	EXPOSICIONES PÓSTUMAS	93
3.3.	RICARDO BERNARDO (1897-1940)	97
3.3.1.	INFANCIA Y PRIMERAS EXPOSICIONES (1897-1940)	99
	Infancia (1897-1909)	99
	Estudios en Madrid	101
	1919. “El Pereda del Lienzo”	103
3.3.2.	ETAPA DE TRANSFORMACIÓN: PARÍS Y CUBA (1920-1927)	104
	París y El Paular (1920-1923)	104
	Viaje y exposiciones en Cuba	107
	Búsqueda de un nuevo lenguaje PLÁSTICO. La Generación del 27	108
3.3.3.	ETAPA DE MADUREZ (1928-1940)	110
	Incomprensión del público. Elanchove y Mojácar (1928-1930)	110
	La República y su compromiso político	114
	La Guerra Civil. Exilio y muerte.	117
3.3.4.	EXPOSICIONES Y HOMENAJES PÓSTUMOS	120
3.4.	MARÍA BLANCHARD (1881-1932)	121
3.4.1.	LOS PRIMEROS AÑOS. FORMACIÓN (1881-1916)	123
	Santander y Madrid. Sus primeros años	123
	Los dos primeros viajes a París (1909-1916)	126
	Vuelta a España. Cripta de Pombo y Exposición de Pintores Íntegros (1914-1916)	130
3.4.2.	MARIA BLANCHARD CUBISTA (1916-1920)	132
	Tercer y definitivo viaje a París	132
3.4.3.	VUELTA A LA FIGURACIÓN Y ÚLTIMOS AÑOS (1920-1932)	135
	Éxito de La Comulgante.	135
	Estudio en la Rue Boulevard	137
	Etapa mística. Conversión al cristianismo y muerte.	140
3.4.4.	EXPOSICIONES Y HOMENAJES PÓSTUMOS	145
3.5.	PANCHO COSSÍO (1894-1970)	151
3.5.1.	PRIMEROS AÑOS. FORMACIÓN DEL ARTISTA (1894-1923)	153
	Infancia	153
	Estudios de pintura y primeras exposiciones.	154
	Período santanderino. 1920-23	155
3.5.2.	LA ESTANCIA EN PARÍS (1923-32)	157
3.5.3.	EL REGRESO A ESPAÑA	161
	Sus devaneos en la política y el abandono de la pintura	161

	La vuelta definitiva a la pintura	164
	El reconocimiento público en la década de los cincuenta.	165
	La última década en la vida de Pancho Cossío. 1960-70	167
3.5.4.	HOMENAJES Y EXPOSICIONES PÓSTUMOS.	169
3.6.	FRANCISCO ITURRINO (1864-1924)	173
3.6.1.	NACIMIENTO Y PRIMEROS AÑOS (1864-1883)	175
3.6.2.	LIJEJA, BRUSELAS Y PARÍS. LA VOCACIÓN DE PINTOR (1883-1900)	176
3.6.3.	ETAPA DE MADUREZ (1900-1919)	178
3.6.4.	ÚLTIMOS AÑOS (1920-1924)	186
3.6.5.	HOMENAJES Y EXPOSICIONES PÓSTUMAS	189
3.7.	SANTIAGO ONTAÑÓN (1903-1989)	193
3.7.1.	SUS PRIMEROS AÑOS	195
	Nacimiento, infancia y adolescencia (1903-1919)	195
	París. Montparnasse. Tertulias y escenografías.	196
3.7.2.	LA GENERACIÓN DEL 27 Y LA GUERRA	199
	Vuelta a España y servicio Militar	199
	La Residencia de Estudiante, Lorca y la República	201
	La guerra y la Alianza de escritores Antifascistas	206
	Asilo en la Embajada Chilena y Luna	211
3.7.3.	EL EXILIO POR TIERRAS HISPANOAMERICANAS	215
	Santiago Ontañón y Chile	215
	Periplo por Argentina, Uruguay y Perú	218
3.7.4.	VUELTA DEL EXILIO	221
	TERTULIAS, TEATRO Y CINE	221
3.7.5.	EXPOSICIONES Y HOMENAJES PÓSTUMOS	223
3.8.	LUIS QUINTANILLA (1893-1978)	225
3.8.1.	NACIMIENTO Y PRIMEROS AÑOS (1893-1911)	227
	Infancia	227
	1903-1909. Estudios en Madrid y Deusto	228
	El primer estudio de pintor	230
	La aventura del mar	231
3.8.2.	PARÍS ERA UNA FIESTA (1912-1915)	232
	Montmartre	232
	Tatiana, Alemania y la guerra	236
3.8.3.	ETAPA MADRILEÑA (1915-1920)	240
	1915. Vuelta a Santander	240
	El servicio militar y Madrid	242
	La Academia de la Historia y Carmen Moragas.	245
	1917. La huelga general revolucionaria	246
	1919.-Toledo y Simone.	249
3.8.4.	DÉCADA DE LOS VEINTE. PARÍS E ITALIA (1920-1926)	250
	1920. Montparnasse.	250
	1922. Maeztu le hace volver a España	253
	1923. Exposición de Códices minados	255
	1924. Beca para Italia	257

3.8.5.	QUINTANILLA, LOS FRESCOS Y LA POLÍTICA (1926-1936)	261
	1926. Exposición en Madrid y comienzo de su etapa como muralista	261
	1930. Militancia política y pintura al fresco	265
	1934. Fracaso revolucionario y Cárcel	271
3.8.6.	LA GUERRA CIVIL (1936-1939)	275
	El Cuartel de la Montaña y el Alcázar de Toledo	275
	La “red Quintanilla”	277
	Los dibujos de la guerra. El MoMA y Nueva York.	282
3.8.7.	EXILIO AMERICANO (1939-1957)	287
	Llegada. Matrimonio y Frescos de la guerra.	287
	Quintanilla y Hollywood	290
	Los frescos de Kansas	295
	La “depresión del 45”. Quintanilla escritor	297
3.8.8.	EL EXILIO FRANCÉS (1958-1976)	309
	Exposición en la Sala Gaveau	309
	Memorias y “Los Rehenes del Alcázar”	312
	La década de los setenta.	317
3.8.9.	1976. LA VUELTA DEL LARGO EXILIO	320
3.8.10.	EXPOSICIONES PÓSTUMAS Y DESCUBRIMIENTO DE LOS FRESCOS DE NUEVA YORK	321
IV.	ESTUDIO CRONOLÓGICO	327
4.1.	CÉSAR JENARO ABÍN	329
4.1.1.	ETAPA DE FORMACIÓN (1907-1924)	331
	Dibujante e ilustrador	331
	Paisajes	333
	Retratos y composiciones con figuras	334
4.1.2.	ETAPA VANGUARDISTA EN PARÍS (1924-39)	335
	Caricaturas para periódicos	335
	Caricaturas para <i>Leurs figures</i>	337
	Otros trabajos	340
4.1.3.	ETAPA DE MADUREZ: ENTRE LA CARICATURA Y LA PINTURA DE CABALLETE (1939-74)	341
	Abín caricaturista	342
	Abín paisajista	345
	Retratos al óleo	347
	Cuadros religiosos, históricos e irónicos	348
4.1.4.	Conclusiones	349
4.2.	GERARDO DE ALVEAR (1887-1964)	351
4.2.1.	ETAPA DE FORMACIÓN Y BÚSQUEDA(1900- 1935)	353
	PERÍODO COSTUMBRISTA (1908-1920)	353
	Retratos	353
	Composiciones con figuras	353
	Pintura mural: El techo del Teatro Pereda	355
	Paisajes	357
	ETAPA DE CAMBIO Y MADUREZ (1920-30)	357
	Obras de gusto simbolista	357

	Composiciones con figuras	358
	Paisajes	359
	Década de los treinta: La confirmación de su madurez	360
	ETAPA DE MADUREZ (1935-1968)	362
	Retratos	363
	Paisajes	364
	Composiciones con figuras	367
4.2.2.	CONCLUSIONES	368
4.3.	RICARDO BERNARDO PÉREZ	371
4.3.1.	ETAPA DE FORMACIÓN: 1910-1925.	373
	PERÍODO COSTUMBRISTA: (1910-1919).	373
	Álbumes de dibujo y copias de cuadros	374
	Retratos	374
	Retratos femeninos	375
	Composiciones con figuras humanas	375
	Paisajes	376
	VIAJE A PARÍS Y PREPARACIÓN DEL VIAJE A AMÉRICA: (1920-1924).	376
	Retratos	377
	Composiciones con figuras humanas	377
	Paisajes	378
	VIAJE CUBA: (1924-25).	379
4.3.2.	ETAPA DE TRANSFORMACIÓN: 1925-1928.	379
4.3.3.	ETAPA DE MADUREZ: 1928-1940	381
	Armonías en grises	382
	Peregrinaje a Italia.	383
	El retorno al orden.	384
	Estudio de obras	386
4.3.4.	CONCLUSIONES	392
4.4.	MARÍA BLANCHARD (1881-1932)	395
4.4.1.	ETAPA DE FORMACIÓN Y BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD PROPIA (1903-1916)	397
	Las enseñanzas de Sotomayor y la Academia	397
	El poso de Anglada Camarasa y París	398
4.4.2.	ETAPA CUBISTA (1916-1919)	401
	Bodegones	402
	Composiciones con figuras	404
4.4.3.	LA VUELTA A LA FIGURACIÓN (1920-1932)	406
	Período de 1920 a 1926. La mirada española	407
	Período final. Misticismo. 1927-1932	415
4.4.4.	CONCLUSIONES	418
4.5.	PANCHO COSSÍO (1894-1970)	419
4.5.1.	ETAPA DE FORMACIÓN Y BÚSQUEDA DE SU IDENTIDAD PERSONAL(1908-1923)	421
	Período de formación (1908-1919)	421
	En busca de identidad propia (1919-1923)	423
	Óleos	425
	Dibujos	427
	Grabados	428
4.5.2.	PARÍS Y LA VANGUARDIA (1923-1932)	430

	Bodegones	433
	Marinas	434
	Figuras humanas	436
4.5.3.	LA VUELTA A LA PINTURA COMO SALVACIÓN(1940-1970)	437
	Figuras humanas	438
	Marinas	442
	Bodegones	443
4.5.4.	CONCLUSIONES	446
4.6.	FRANCISCO ITURRINO (1864-1924)	449
4.6.1.	ETAPA DE FORMACIÓN (1892-1900)	451
	Obras académicas	451
	El postimpresionismo de fin de siglo	452
	La España Negra y la España Blanca	454
4.6.2.	ETAPA DE MADUREZ (1900-1924)	456
	El expresionismo castellano (1900-1908)	456
	Retratos y figuras	456
	Mujeres con mantilla	457
	Tientas y manolas	458
	Paisajes	461
	La llamada del Sur (1908-1913)	461
	Los jardines de la luz (1913-1924)	466
4.6.3.	ICONOGRAFÍA DE ITURRINO	469
4.6.4.	CONCLUSIONES	471
4.7.	SANTIAGO ONTAÑÓN (1903-1989)	473
4.7.1.	PARÍS Y MADRID HASTA EL EXILIO (1920-1939)	475
	Dibujos de París e ilustraciones para “La Esfera” y otras revistas de vanguardia.	475
	Ilustraciones para libros	479
	Las mujeres del Quijote (1927)	479
	Norte (1928)	479
	Mío Cid Campeador (1929)	480
	Marcha atrás (1931)	481
	Vida, pensamiento y aventura de Miguel de Unamuno (1931)	482
	Doce cuentos (1936)	483
	Elegía a la muerte de Federico García Lorca (1938)	483
	Óleos, gouaches y dibujos	484
	Escenografías	485
	La cueva de Salamanca (1932)	485
	La tierra de Alvar González (1933)	486
	Bodas de sangre (1933)	486
	Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín (1933)	486
	Las calles de Cádiz (1933)	488
	Numancia (1937)	488
	La tragedia optimista (1937)	489
	El bulo (1937)	490
	Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín (1938)	491

	El sabotador (1938)	491
4.7.2.	LUNA Y EL EXILIO HISPANOAMERICANO (1940-1955)	492
	La revista <i>luna</i>	492
	Ilustraciones de <i>Cuaderno de poesía</i>	492
	Ilustraciones a plumilla	493
	Ilustraciones en color	493
	Portadas de <i>Luna</i>	494
	Retratos	496
	Escenografías	497
	Alto Alegre (1943)	497
	Numancia (1943)	497
	Bodas de Sangre (1943)	498
	Mariana Pineda (1944)	498
	La dama del Alba (1944)	499
	El Adefesio (1944)	499
	La casa de Bernarda Alba (1944)	500
	El embustero en su enredo (1945)	500
	Volpone (1947)	500
	ILUSTRACIONES EN HISPANOAMÉRICA	501
	Numancia (1943)	501
	El sombrero de tres picos (1944)	501
4.7.3.	VUELTA A ESPAÑA (1955-1989)	502
	Trabajos al óleo	502
	Escenografías	502
	El sombrero de tres picos (1970)	503
	Danzas Fantásticas	503
	El amor brujo (1953)	504
	Huayno, ballet peruano	504
	La Marinera, ballet peruano	504
	Capricho español	505
	Café de Chinitas	505
	La casada infiel (1978)	505
	Varietés (1971)	505
	Relación de las escenografías realizadas por Santiago Ontañón para el teatro y el cine.	506
4.7.4.	CONCLUSIONES	509
4.8.	LUIS QUINTANILLA ISASI (1893-1978)	511
4.8.1.	ETAPA DE FORMACIÓN (1906-1926)	513
4.8.2.	PERÍODO DE REALISMO SOCIAL Y ÉPICO (1926-1939)	515
	La pintura mural	515
	Frescos para la Sala de Estampas del Palacio de Liria (1927)	516
	Frescos para la Exposición de Colonia (1928)	516
	Frescos del Consulado de Hendaya (1928)	517
	Frescos de la Casa del Pueblo de Madrid (1931)	519
	Fresco para el hall del Museo de Arte Moderno de Madrid (1931)	520

	Frescos para el Pabellón de Gobierno de la Ciudad Universitaria (1932)	521
	Frescos del Monumento a Pablo Iglesias (1932-36)	523
	Grabados	525
	Los Dibujos	528
	La cárcel por dentro (1934)	529
	Los dibujos de la guerra (1937)	531
	Dibujos de la España Negra de Franco (1939)	535
	Óleos	537
4.8.3.	EL EXILIO AMERICANO (1939-1957)	538
	Frescos, dibujos y Hollywood.	538
	Los frescos para el Pabellón Español en la Exposición Universal de Nueva York (1939)	539
	Los frescos de Kansas City	542
	Su experiencia cinematográfica en Hollywood.	545
	Su trabajo como ilustrador.	546
	Los GRABADOS americanos	548
	ACUARELAS	550
	Europa totalitaria	550
	Acuarelas de animales	551
	Escenografías y figurines para sus obras de teatro	551
	Acuarelas para textos literarios	552
	Los óleos americanos	553
	Retratos	554
	Cuadros con figuras humanas	556
	Paisajes	557
	Bodegones	558
	El exilio parisino y el regreso a España (1958-1978).	560
	Retratos	561
	Composiciones con figuras humanas	562
	Paisajes	563
	Bodegones	563
4.8.4.	IMÁGENES MÚLTIPES DE UN PINTOR	563
4.8.5.	CONCLUSIONES	567
V.	VALORACIÓN FINAL Y CONCLUSIONES	569
VI.	BIBLIOGRAFÍA	581

