

N.º 1 junio 2016

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ESTUDIOS

Laura Scarano
CIEN AÑOS SIN DARÍO
(1916-2016)

ENTREVISTA

Marco Antonio Campos
ENTREVISTA CON
EDUARDO LIZALDE

ARTÍCULOS

Jean-Michel Maulpoix
ADIÓS
AL POEMA

POESÍA

Charles Simic
TRES POEMAS
INÉDITOS

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ÍNDICE

Págs.

[ESTUDIOS]

Laura Scarano
CIEN AÑOS SIN DARÍO 5

John Batchelor
KIPLING VICTORIANO 23

Víctor Rodríguez Nuñez
EXTRAÑEZA DE ESTAR
O EL UNO CON EL OTRO 53

Pablo Aparicio Durán
DAÑOS (CO)LATERALES 73

Irene García Chacón
LA VANGUARDIA
ANTE EL MUSEO 93

[ARTÍCULOS]

Jean-Michel Maulpoix
ADIÓS AL POEMA 111

David Lehman
POETAS ANÁLOGOS,
TIEMPOS DIGITALES 127

Miguel Ángel Zapata
CÉSAR VALLEJO 137

[ENTREVISTA]

Marco Antonio Campos
ENTREVISTA CON
EDUARDO LIZALDE 149

[POEMAS]

CHARLES SIMIC 169

[RESEÑAS]

Luis David Palacios
EL CANON ABIERTO 177

Sergio Arlandis
A LITERARY MAP OF SPAIN
IN THE 21ST CENTURY 187

Mònica Vidiella Bartual
UN MAL POEMA
ENSUCIA EL MUNDO 191

Francisco Morales Lomas
DESAPRENDIZAJES 195

Normas de publicación /
Publication guidelines 201

Orden de suscripción 209

Evacuación del Museo del Prado en 1936



LA VANGUARDIA ANTE EL MUSEO:
EL MUSEO DEL PRADO EN LA
MIRADA DE LOS VANGUARDISTAS
ESPAÑOLES A TRAVÉS DE SUS
EGODOCUMENTOS¹

—
THE AVANT-GARDE FACING THE MUSEUM:
THE PRADO MUSEUM ENVISIONED BY THE SPANISH
AVANT-GARDE IN THEIR EGODOCUMENTS
—

Irene García Chacón
Centro de Ciencias Humanas y Sociales-CSIC

RESUMEN

PALABRAS CLAVE { Vanguardias históricas, Generación del 27, Residencia de Estudiantes, Museo del Prado, Egodocumento }

El artículo analiza el papel que el Museo del Prado desempeñó en la concepción estética de los vanguardistas españoles durante el primer tercio del siglo xx, destacando la relación entre tradición y vanguardia en la construcción de una Re(d)pública de las artes y las letras. Dada la situación de España, donde la consolidación de un Estado moderno era más una quimera que una realidad, los movimientos de ruptura debieron suavizarse, y el diálogo con la tradición se convirtió en una necesidad para regenerar el país. Así surgió un equilibrio entre tradición y vanguardia que, en el caso de la generación del 27, significó en realidad una lectura vanguardista de la tradición. Tener presente la tradición conllevó una reconsideración de la experiencia estética, un

1. Este artículo se enmarca dentro del proyecto de I+D+i *Creadoras y autoras españolas y latinoamericanas en red (1824-1936)*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (FEM 2013-42699-P).

uso de sugerencias del pasado, pero a partir de nuevas aportaciones. Aprender de los clásicos no supuso copiarlos, sino adoptar y adaptar su actitud.

En este sentido, el estudio de la relación de escritores y pintores del entorno de la Residencia de Estudiantes con las obras del Museo del Prado a través de sus egodocumentos, ayuda a conocer la intrahistoria de la vida cultural de la época, los procesos creativos y las relaciones con la existencia cotidiana.

ABSTRACT

PALABRAS CLAVE { Spanish Avant-Garde, Generation of '27, Residencia de Estudiantes, The Prado Museum, Egodocuments }

This paper analyzes the role that the Prado Museum played in the aesthetic formation of the artists of the Spanish avant-garde during the first third of the 20th century, emphasizing the relationship between tradition and the avant-garde in the construction of a network of the arts and letters.

Given Spain's situation, where the consolidation of a modern state was more of an illusion than a reality, and where there was a need to mitigate separatist movements, a dialogue with tradition became necessary in order to regenerate the country. In this way an equilibrium between tradition and the avant-garde emerged, which in the case of the Generation of 27, signified an avant-garde reading of tradition.

Keeping traditional forms in mind involved a reconsideration of aesthetic experience and led to the use of suggestions from the past, but which departed from the latest innovations.

In this sense, the study of the relationship between luminaries such as Federico García Lorca, Rafael Alberti or José Moreno Villa, with works of art from the Prado Museum, through their egodocuments, aids in attaining a deeper understanding of the intra-history of the cultural life of the epoch, as well as their creative processes and relationships with everyday life.

La vanguardia significó, entre otras cosas, una reflexión sobre el tiempo. De representar una definición espacial del lugar ocupado por el artista, se pasó inevitablemente a una definición temporal sobre el pasado y el futuro. Un número significativo de los jóvenes creadores que participaron en los movimientos de vanguardia(s)

en España tuvieron una primera experiencia de formación basada en el respeto a los maestros clásicos. Luego sintieron que, para alejarse del tradicionalismo, necesitaban romper con la tradición. Acabaron por preferir una relación matizada con el pasado en la que primó, más que la negación, la confianza en una lectura selectiva de la historia, es decir, una lectura modernizadora de la tradición.

Esta necesidad del pacto con el pasado responde en buena medida a la situación cultural y social española. En el primer tercio del siglo xx, la consolidación de un estado burgués era más una apuesta de futuro que una realidad. Por eso, los jóvenes creadores entendieron con frecuencia la modernidad más como una tarea de compromiso con su sociedad que como un proceso de ruptura tajante. Desde esta perspectiva en la que son inevitables las contradicciones y los viajes de ida y vuelta entre la admiración y la irreverencia, entre el pasado y el presente, queremos analizar en este trabajo la relación de algunos pintores y escritores del entorno de la Residencia de Estudiantes con el Museo del Prado. Nos parece que en pocos asuntos se evidencia más este juego de distancias y presencias que en el protagonismo a favor o en contra, que los vanguardistas le dieron al Museo.

Empecemos por José Moreno Villa. Cubismo, Goya, arte de vanguardia y Museo del Prado. Con estos cuatro conceptos, el poeta y pintor Moreno Villa declaraba sus intenciones artísticas y esbozaba una época, la de los años veinte en España, recordada con atisbos de nostalgia en *Vida en claro* (1944), su autobiografía:

Mi pasión por el cubismo llegó hasta el punto de traducir al lenguaje cubista un cuadro de Goya: «El Tribunal de la Inquisición», que estaba en el Museo de la Academia de San Fernando, en Madrid. Lo llevé y lo exhibí en una conferencia de gran público en el Museo del Prado. En ella me di cuenta de que el público madrileño estaba ansioso de novedades, y también de que sentía por mí un indudable respeto. En otros tiempos y con otra directiva no me hubieran tolerado aquello, que yo no hice por audacia, sino por afán de que vieran los otros lo que veía yo (117).

El arte de vanguardia y el Museo del Prado, dos conceptos aparentemente divergentes que confluyeron en numerosas ocasiones. Una frontera, la de la tradición y la vanguardia que, a pesar de los desdeños a las instituciones y museos, se franqueó más de una vez. La relación de los artistas españoles de vanguardia(s) con el Museo del Prado será el hilo conductor del presente artículo que pretende destacar cómo este vínculo fue en realidad una muestra más de su postura ante el mundo. Mirar con ojos vanguardistas al Prado conllevó una reconsideración de la experiencia estética, un uso de sugerencias del pasado, pero a partir de nuevas aportaciones, porque aprender de los clásicos no supuso copiarlos, sino adoptar y adaptar su actitud.

El acercamiento a estas miradas se realizará a partir de algunos ejemplos que nos proporcionan los egodocumentos de los artistas vinculados a la red que se configura en torno a la Residencia de Estudiantes². Además de su sentido literario, los egodocumentos son una fuente historiográfica de inestimable valor. Desde que en 1958 Jacob Presser acuñara este término para designar la diversidad de formas de expresión escrita de los sentimientos y experiencias personales, los egodocumentos han ido ganando reconocimiento académico y se han convertido en las teselas que iluminan los espacios en sombra de la historia cultural. De todos estos testimonios escritos en primera persona nos apoyaremos fundamentalmente en la correspondencia epistolar de la época —como expresa Salvador Dalí en una misiva dirigida a Pepín Bello el 18 de diciembre de 1925: “las cartas son para decir cosas”— y en las autobiografías y libros de memorias³ de los ar-

2. La importancia de este foco de creación es terminológicamente muy útil a la hora de entender la redes y los intercambios artísticos. Santos Torroella llega a hablar de un “estilo residente” o “estilo Residencia”: “[...] la existencia de un «estilo residente» o, si se prefiere, «estilo Residencia», que pueda ser definido a través de ellos [los artistas residentes]. Y no sólo de ellos, sino también de sus más afines dentro de la generación del 27, sean escritores o artistas, pues cada vez va resultando más evidente lo absurdo de seguir manteniendo entre ellos unas líneas separatorias, hijas de esa sordera recíproca entre las artes y las letras que fueron ellos, precisamente, quienes más se esforzaron en hacer que desapareciera” (Santos Torroella 16).

3. A pesar de que la crítica especializada diferencia el género autobiográfico del memorialístico, seguimos aquí la terminología con la que los propios autores titularon sus obras. Anna Caballé ha señalado la preferencia de la mayoría de los escritores españoles por subtítular como memorias obras autobiográficas (42-43).

tistas que, aunque fueron escritas con posterioridad a la guerra civil, rememoran y reelaboran estos años de creación vanguardista.

En las páginas dedicadas a los años de formación y juventud de dichas autobiografías encontramos reiteradas referencias al Museo del Prado y a la Residencia de Estudiantes.

Antes del traslado a Madrid de los artistas, son las ilustraciones de las revistas las que permiten tener una visión de los cuadros de la pinacoteca. Rafael Alberti, en su libro de memorias *La arboleda perdida* (1941), recuerda que “fue también en casa de tía Lola donde descubrí el semanario madrileño *La Esfera*, con sus láminas en colores, reproduciendo siempre algún cuadro célebre del Museo del Prado” (67). Salvador Dalí, por su parte, había reconocido su interés por los fondos custodiados en el Museo con una serie de artículos titulados “Los grandes maestros de la pintura” que aparecieron en la revista *Studium* entre enero y junio de 1919⁴.

Una vez en Madrid los artistas jóvenes pudieron conocer personalmente el Museo. Con la intención de ser un centro de difusión de las principales corrientes de pensamiento y las últimas tendencias de la cultura occidental, la Residencia de Estudiantes organizó actos culturales sobre arte moderno al mismo tiempo que coordinó conferencias para ahondar en la tradición artística española⁵. El crítico de arte Ricardo Orueta y Moreno Villa, tutores de la Institución, planificaron visitas a ciudades de interés histórico-artístico cercanas a Madrid y a los museos más importantes de la capital, entre los cuales nunca faltó el Prado: “Siguiendo su tradicional costumbre, la Residencia organiza durante los dos primeros trimestres del curso académico, visitas a los distintos Museos de Madrid, especialmente al del Prado [...]” (262).

4. El primer artículo de dicha serie está dedicado a Goya; el segundo a El Greco. La tercera colaboración se consagra a Durerro; la cuarta a Leonardo; la quinta a Miguel Ángel; en la sexta y última vuelve a la pintura española, para cerrar la serie con Velázquez (Sánchez Vidal 236-237). Por otra parte, Dalí habla de su interés por las revistas de vanguardia y de sus colaboraciones en *Studium* en sus *Confesiones inconfesables* (Dalí 333).

5. Entre 1923 y 1936 se impartieron más de cuarenta conferencias sobre temas de historia y arte. Se recogen todos los títulos en *El coro de Babel. Las actividades culturales de la Residencia de Estudiantes* (Ribagorda 314-333).

Como relata el propio Moreno Villa en su autobiografía (*Vida en claro* 116) y como queda recogido en la revista *Residencia*, estas visitas, realizadas los sábados por el artista malagueño, estaban “concurridísimas” y planteaban explicaciones acerca de la historia y distribución del propio Museo, las salas de los primitivos flamencos e italianos, los primitivos del arte español y el Renacimiento. La mencionada revista de la Institución publicó, además de una de las lecciones dedicadas a Patinir por Moreno Villa en el Prado (vol. III. nº 6, diciembre 1932), la conferencia de Francisco Javier Sánchez Cantón -subdirector del Museo- titulada “Rebusca de novedades en el Museo del Prado” (vol. II. nº 1, diciembre 1927). Esta conferencia despertó gran interés, como el curso “Afrodita y Dionisios en el Museo del Prado (Bacchanalia)”, dictado por Manuel B. Cossío durante los días 6, 10 y 11 de mayo de 1924.

Otros maestros de la(s) vanguardia(s), como es el caso de Daniel Vázquez Díaz, también acompañaban a sus alumnos al Prado. De esta forma lo recuerda Isaías Díaz en su proyecto fracasado de memorias:

Año 1926, curso 26-27, estábamos ya en aquel sotanillo de Serrano, esquina a López de Hoyos. Vázquez Díaz estaba encantado, pues el número de alumnos iba creciendo, y se perfilaba una solución económica (para lo que eran aquellos tiempos). [...]

El domingo siguiente, se impone una visita al Prado con los alumnos. EL [*sic*] estaba como chico con zapatos nuevos, éramos 8 ó 10 entre alumnos y alumnas, la visita transcurrió en plena camadería, y al día siguiente en el estudio los comentarios. [...]

Esto a Vázquez Díaz le hizo mucha gracia, y para salir de dudas, propuso que el domingo siguiente hiciéramos otra visita [...] (Zueras Torres 77).

Los vanguardistas también se acercaron al Prado por otros caminos. La visita al Museo era requisito indispensable de los artistas. Así lo demuestra una carta de Joaquín Torres García enviada el 28 de agosto de 1918 tras el establecimiento en la capital de su colega Rafael Barradas:

Recibí muy entusiasta carta de Guillermo de Torre. Hay que contar con él. Completamente de los nuestros. Creo, sí, que en Madrid tendremos *cartel*, aunque no ventas. Pero no importa. Basta eso. ¿Ha visto el Museo? Vaya a verlo, aunque no mire hacia atrás. Porque en el espacio infinito no hay alto ni bajo, ni adelante ni atrás, y el artista es el que rompe el verbo de la ilusión, para mostrar lo eterno. Ud. hallará el *punto de coincidencia suyo*, con lo que fuera. ¿La moda del año pasado, no es algo muy anticuado? No es lo del presente nuevo. Es lo eterno manifestándose *otra vez*. Y así será siempre. Ud sabe todo eso. Y perdone. Tan amigos y como siempre (133-134).

Dentro de la idea de pertenencia a un mismo grupo, “completamente de los nuestros”, Torres García invita a su compañero de andanzas a contemplar el arte del pasado, pero el “vaya a verlo”, va seguido de una advertencia: “no mire hacia atrás”. Estas líneas expresan la intención del arte de vanguardia, recogen el claro debate entre lo “eterno” y lo “nuevo”. A veces, como veremos más adelante, se optó por la ruptura. Otras veces se pensó conveniente no cerrar los ojos ante los clásicos. Esta mirada a la tradición, sin embargo, no podía en ningún caso confundirse con una imitación de lo ya creado, sino con una interpretación renovadora y personal. Así, en esta lógica de distancia y presencia, la gestión respetuosa del pasado por parte de la vanguardia supuso una lectura vanguardista de la tradición.

Los jóvenes artistas quisieron en un primer momento aprender de los maestros. Por este motivo, muchos consideraron necesario acudir a copiar a los clásicos custodiados en el Museo. Es el caso de Benjamín Palencia quien, según consta en el *Libro de solicitudes de copiantes* del Prado, realizó la petición para su acceso el día 14 de octubre de 1915 —rámite que consiguió gracias al pintor Salvador Viniegra, por mediación de su protector Rafael López Egóñez, quien le facilitó ésta y otras oportunidades culturales en el Madrid de la época-. Palencia iría frecuentemente al Prado a copiar obras como el *Jesucristo difunto* de El Greco⁶. Rafael Alberti, en cambio, fue menos disciplinado.

6. *Libro de Solicitudes de copiantes. 1914-1918*. Madrid. Manuscrito Museo del Prado, sign L40, 1914, entrada n.º 502 del año 1915. En el libro de copistas de 1920 –conser-

Aunque él también solicitó la admisión como copista, con registro el 23 de marzo de 1918⁷, su interés por las nuevas tendencias pictóricas provocó que atendiera más a otros focos culturales. Él mismo recordó así la seducción por el Museo al mismo tiempo que por la novedad de aquellos años:

Así que, sin abandonar completamente el dibujo de estatuas, quise probar cosa que sospechaba más difícil: copiar en el Museo del Prado, yendo a elegir, como primer ensayo, un *San Francisco muerto*, atribuido a Zurbarán.

Nada he contado aún de la sorpresa que me causó nuestro maravilloso museo de pinturas en mis primeras visitas. No sé por qué, acostumbrado únicamente en mi pueblo andaluz a las malas reproducciones en colores y a ciertos paisajes de escuela velazqueña vistos en casa de mis abuelos, yo pensaba que la pintura antigua sería toda de sombra, de pardas terrosidades, incapaz de los azules, los rojos, los rosas, los oros, los verdes y los blancos que se me revelaban de súbito en Velázquez, Tiziano, Tintoretto, Rubens, Zurbarán, Goya... [...]

Soñaba yo entonces, siempre muy impresionable, con alcanzar la perfección en aquel sabio y pequeño arte de la copia y llegar a colgar en las paredes de mi casa mis obras maestras preferidas. Pero mi desasosiego de aquellos años, mi ya naciente intranquilidad por las nuevas tendencias pictóricas, hicieron que ni siquiera terminara el *San Francisco yacente* de Zurbarán ni otra copia – *La gallina ciega*, de Goya – que inicié algo después. A mí lo que realmente me maravillaba era el ambiente del museo, aquel ir y venir por sus salones y pasillos lustrosos, envuelto en el casi adhesivo aroma a barnices y cera, olor inolvidable, que siempre me hacía viajar hacia el de la resina ventelada de los pinares del Puerto (101-104).

Esta pulsión entre la tradición y la vanguardia, lo antiguo y lo nuevo, el ayer y el hoy –pensando en el mañana- será constante en los escritos

vado en el Museo del Prado, sign L7- entradas n° 235 (27 de febrero de 1920) y n° 488 (23 de abril de 1920) se recoge que asistió a copiar el citado cuadro de El Greco.

7. *Libro de Solicitudes de copiantes. 1914-1918*. Madrid. Manuscrito Museo del Prado, sign L40, 1914, entrada n° 73 del año 1918. En el libro se inscribe con dirección en Lagasca 101, como él mismo relata en sus memorias: “Tengo que decir que ya no vivíamos en la calle Atocha, sino en la de Lagasca, número 101, bastante lejos del Prado” (105).

y el arte de nuestros creadores. Aunque a veces pareciese lo contrario, como veremos después en algunos ejemplos, los creadores del primer tercio del siglo xx en España no ignoraron a sus clásicos. Tenían un gran conocimiento del arte conservado en el Museo del Prado y ello queda patente en las referencias de sus documentos cotidianos y en la cantidad de alusiones y símiles pictóricos de sus escritos⁸.

Federico García Lorca nos proporciona un buen ejemplo en una carta enviada a Melchor Fernández Almagro a finales de enero de 1926. Ante la opinión poco favorable sobre Zaragoza de su amigo, responde:

Queridísimo Melchorito:

Yo, que me imaginaba, no sé por qué, que tú estabas disgustado conmigo, he tenido una inmensa alegría cuando he visto tu carta de Zaragoza. Me explico que la ciudad baturra no te haya gustado. Zaragoza está *falsificada y zarzuelizada* como la jota, y para buscarla en su antiguo espíritu hay que ir al Museo del Prado y admirar el *exactísimo retrato* que le hizo Velázquez. Allí la torre de San Pablo y los tejados de la Lonja están *ambientados* sobre el cielo de perla y la original silueta del caserío. Hoy la ciudad se ha marchado (136).

Para descubrir “el antiguo espíritu” de la ciudad de aragonesa, Lorca acude a la descripción del cuadro del Museo del Prado, *Vista de Zaragoza* (1647) que, como refleja el poeta en la misiva, durante décadas se estimó una obra de Velázquez, en colaboración con su maestro y yerno Juan Bautista Martínez del Mazo⁹, quien es considerado actualmente el autor.

Alberti, por su parte, en una carta dirigida a un amigo de su juventud, Celestino Espinosa, utilizó la referencia a un cuadro de Tiziano para hacer una broma gamberra que representa un gui-

8. Dalí, por ejemplo, en su *Vida secreta* (1942) compara a Alfonso XIII con “una de las nobles figuras de Velázquez”; a Dalmau con una de El Greco y él mismo dice sentir estar convirtiéndose en “una de esas figuras fantásticas de Jerónimos Bosch” (516, 589 y 580).

9. En el catálogo del Museo de 1920 el cuadro se incluye en el apartado de Velázquez y describe dicha atribución de la siguiente manera: “Todo el primer término está pintado por Velázquez; el resto por Mazo, pero como en su totalidad se halla retocado por aquél, se incluye en este sitio” (Madrazo 236).

ño. El humor —rasgo esencial del arte de vanguardia— supone una forma más de reforzar los lazos de amistad compartidos con un compañero y el arte se incorpora a las relaciones cotidianas:

He cruzado el salón endomingado y castellaneril, sin regalarle siquiera una mala e iridiscente saeta opticalizada: pero sí, con el carminoso o aculebrado rabillo del óculo siniestro, he visto, he visto... y me ha mirado, La Danae de Tiziano,

que hace la porquería de meterse la mano...

ano?

no (*Un amigo*, 41).

Alberti juega con las palabras y une a Tiziano con Bécquer mezclando poesía y pintura, las referencias al pasado con el humor del presente.

En la complicidad estética que supuso la correspondencia epistolar entre artistas, se eligieron con frecuencia como soporte las reproducciones postales de obras significativas de la pinacoteca. Es el caso, por ejemplo, de una tarjeta enviada por Pepín Bello, Gustavo Durán y Pepito García Rodríguez a García Lorca en 1925¹⁰ que, a modo de llamada de teléfono, pasó de mano en mano para que cada remitente añadiese unas líneas y su firma. El cartón reproduce la tabla de *La Piedad* de Van der Weyden (ca. 1450) que fue adquirida en 1925, año del envío, motivo por el cual en la leyenda de la postal realizada por Hauser y Menet —una de las primeras empresas del sector de artes gráficas en España, célebre por su impresión en fototipia—, junto a las palabras “Museo del Prado” aparece “sin catalogar”.

En el ámbito que supusieron las relaciones entre la práctica artística y la vida cotidiana, Manuel Ángeles Ortiz relató cómo, ante el nacimiento de su hija, los miembros de la tertulia artística *El Rinconcillo*, eligieron el nombre de Isabel Clara, por el conocido retrato del Museo del Prado¹¹. Esta anécdota sirve para

10. Postal conservada en la Fundación Federico García Lorca bajo la signatura COA-100.

11. Declaraciones recogidas en Rodrigo 1993, 267. Manuel Ángeles Ortiz dice que el nombre fue propuesto por Miguel Pizarro y aceptado por todos los miembros de *El Rinconcillo*, en honor del retrato de Tiziano del Prado. El Museo posee el retrato de *Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela* (ca. 1575), el famoso *La infanta Isabel Clara*

ilustrar la presencia del Museo en diversos aspectos de la vida de los artistas.

Para elaborar su estética personal, los creadores seleccionaron a sus clásicos. Destacaban todo lo que les interesaba de ellos, readaptando e inventando otros signos y significados. En este uso del Museo clásico para la (re)creación de la mirada vanguardista, habían tenido protagonismo las acciones realizadas por Ramón Gómez de la Serna, maestro para los jóvenes residentes, que él mismo relata bajo el epígrafe titulado *Yo desnudo a Carlos V en Automoribundia* (1948), su autobiografía, y que han llegado a ser calificadas de “*pre-happenings*” (Molina Alarcón, s.p.). Al enterarse de que la estatua de *Carlos V y el Furor* (1551-1553) podía desprenderse de su armadura, Gómez de la Serna habló en 1921 con Beruete, director del Museo del Prado, para ver si era posible despojar “de sus ropas atosigantes en medio de la canícula al Gran Emperador” (*Obras* 392). Para satisfacción del artista, la escultura se exhibió de esta forma durante algún tiempo. Imágenes de la época muestran a Beruete y a Gómez de Serna junto con el emperador “al desnudo”. Además, visitó el Museo una noche para posteriormente transcribir sus impresiones.

Buñuel afirma que durante sus años en la Residencia “Gómez de la Serna era un gran personaje, acaso la figura más famosa de las letras españolas” (67). Eran pues las travesuras con significado de un maestro que incitaban a nuevas subversiones. Buñuel relata en sus memorias la siguiente escena, que se mueve entre la acción vanguardista y la gamberrada juvenil:

Durante el verano, cuando los españoles se iban de vacaciones, llegaban a la Residencia grupos de profesores norteamericanos con sus esposas, algunas muy guapas, que iban a perfeccionar el español. Para ellos se organizaban conferencias y visitas. En el tablero de anuncios del vestíbulo podía leerse, por ejemplo: «Mañana, visita a Toledo con Américo Castro».

Eugenia (1579) y *La infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz* (1585-1588), realizados por Alonso Sánchez Coello; además de *La infanta Isabel Clara Eugenia*, obra de Rubens y Brueghel el Viejo (ca. 1615). No sabemos a qué retrato de Tiziano se refiere. Isabel Clara Ortiz Alarcón, ahijada de Federico García Lorca, nació el 18 de noviembre de 1920.

Un día, el anuncio rezaba: «Mañana, visita a El Prado con Luis Buñuel». Me siguió un nutrido grupo de norteamericanos, que no sospechaban la superchería, lo cual me dio un primer atisbo de la inocencia norteamericana. Mientras los llevaba por las salas del Museo, les decía lo primero que me pasaba por la imaginación: que Goya era torero y mantuvo funestas relaciones con la duquesa de Alba, que el cuadro de Berruguete *Auto de Fe* es una obra maestra porque en él aparecen ciento cincuenta personajes. Y, como todo el mundo sabe, el valor de una obra pictórica depende del número de personajes. Los norteamericanos me escuchaban muy serios y algunos tomaban hasta notas. Pero unos cuantos fueron a quejarse al director (75-76).

Está claro que Buñuel no se preparó la visita al Museo, pero su narración va más allá de una simple tontería. A la hora de escoger sus explicaciones falsas, no pronunció, tal y como dice, lo primero que le pasó por la imaginación, sino que para reírse de las visitas académicas repitió los tópicos artísticos establecidos bien por la visión del extranjero hacia “lo español” —Goya es convertido en un torero amante de la duquesa de Alba-, bien por las concepciones del academicismo rancio —la exagerada valoración de la pintura histórica o religiosa y la importancia otorgada al número de personajes para apreciar un cuadro—.

En este uso de la tradición con una nueva mirada, sobresale la inclinación hacia los primitivos mostrada por Dalí, quien en una carta de 1927 a Josep María Junoy expresó que inauguraba “una nueva órbita equidistante igualmente del cubismo y surrealismo, por un lado, y de un arte primitivo como Bruegel, por otro” (Fanés, 93). En un artículo aparecido en *L'Amic de les Arts*, declaró que “la sensibilitat i intelligència de l'actual promoció de pintors, està més prop de Breughel, Bosco o el Mantegna que no de qual-sevol gran pintor impressionista” (99). Este interés de Dalí fue tan notable que no pasó desapercibido entre los críticos de la época. En su autobiografía, Moreno Villa explicó que llevó un cuadro ejecutado por el pintor ampurdanés “una tarde al Museo del Prado para que los estudiantes que me acompañaban pudieran comparar su ejecución minuciosa con la de los Primitivos flamencos”

(*Vida en claro* 82)¹². Dalí usó la asimilación museística de la técnica de los primitivos como un arma puesta al servicio del surrealismo en su método paranoico crítico. Los estudiosos del artista han encontrado numerosas referencias pictóricas a los primitivos en sus obras, entre las cuales, son significativas las nubes del *Retrato de Luis Buñuel* (1924) que se corresponden con las presentes en la tabla de *El Tránsito de la Virgen* (ca. 1462) de Mantegna o la trasposición visual de una imagen del panel izquierdo de *El jardín de las delicias* (ca. 1500) de El Bosco en el rostro de *El gran masturbador* (1929)¹³.

La disposición hacia la tradición como asunto artístico, provoca que las visitas al Museo del Prado convivan con otras manifestaciones culturales como las conferencias sobre el arte nuevo o los paseos a las verbenas, que son también introducidas en las creaciones vanguardistas. En sus memorias, Concha Méndez relataba estas diversas facetas de sus quehaceres cotidianos:

Con quien más me reunía era con Maruja Mallo: íbamos al Museo del Prado y a las conferencias de Eugenio d'Ors, a las verbenas y a los barrios bajos de Madrid. Nos paseábamos para ver aquellos personajes tan pintorescos que pasaban a nuestro lado iluminados por los faroles de la calle. Estaba prohibido que las mujeres entraran en las tabernas; y nosotras, para protestar, nos pegábamos a los ventanales a mirar lo que pasaba dentro (Ulacia Altolaquirre 51).

Cuando se trataba de convertir la tradición en tema artístico, aspecto sobre el que en numerosas ocasiones trabajó Mallo —gran estudiosa y frecuente visitante del Prado según dejan constancia sus diarios y apuntes personales conservados en la Galería Guillermo de Osma— podía buscarse inspiración tanto en un museo como en los reflejos cotidianos. Sin embargo, esta relación con los clásicos y con el Museo del Prado no fue siempre una

12. Sobre el interés de Dalí por los pintores flamencos y su relación con Moreno Villa, *cfr.* Ver; Cabañas Bravo. "El joven Dalí entre la tradición y la vanguardia artística. La amistad con Moreno Villa y el primer viaje a París y Bruselas" (1990).

13. *Cfr.*, por ejemplo, *Dalí Residente* (1992) de Santos Torroella 1992, 39 y el texto de Félix Fanés *Salvador Dalí. La construcción de la imagen (1925-1930)*, 2000.

historia idílica. Del amor al odio sólo hubo un paso: el artístico. Los creadores sintieron la necesidad de romper con el arte establecido, tradicionalmente aceptado y valorado para realizar algo nuevo, de acuerdo al espíritu de su tiempo. El cubismo, en un primer momento, se presentaba como el ismo que podía salvar la pintura, y creaba, como explicaba Lorca en su “Sketch de la nueva pintura” (1928), una línea divisoria entre lo antiguo y lo nuevo. Moreno Villa, absolutamente seducido por el arte nuevo, sintió la necesidad de apartarse del Museo del Prado, referencia de la tradición:

Y, para ser más sincero, me puse a pintar con verdadero fanatismo. Esto empezó hacia 1924. Asistí a las clases del pintor Moisés, en el Pasaje de la Alhambra, donde acudían Dalí y Maruja Mayo [*sic*] entre otros. Allí dibujábamos desnudos, pero sin dirección de nadie. Pasado un mes, dejé de ir. Pero en mi casa me afanaba por hacer cuadros cubistas que sólo conocía por reproducciones. Mi sentimiento del color emparejaba con el de Juan Gris, o con el de Bracque [*sic*]. Los colores sepia y verde profundos de algunos cuadros suyos me entusiasmaban, jugando con los blancos o los ocre. Yo encontraba que manejar los colores así, a lo cubista, ofrecía un placer más fresco y puro que manejándolos a la manera tradicional. Llegué en mi fanatismo a no poder contemplar un cuadro del Museo del Prado. En vista de esto dije a los estudiantes que yo llevaba los sábados al Museo: «Amigos, por ahora no puedo seguir mis explicaciones. Estoy tan metido en los problemas modernos de la pintura, que veo con repugnancia todo esto. Yo sé que algún día volveré con ustedes, pero de momento más vale no hablar; diría disparates» (16).

En su evolución artística y personal, Dalí participó también en el rechazo al Museo. Influida por las proclamas de exaltación de la modernidad de corte futurista, el pintor catalán expresó en su correspondencia epistolar con Lorca la belleza perfecta e inédita de las máquinas de su tiempo, así como su repulsa al arte del pasado en un momento de fervor e innovación creadora. En una carta fechada en octubre de 1927, confiesa:

Tú no digas nada pero yo creo estar haciendo *cosas gordas*. Pinto con una furia tremenda, trabajo como una bestia bruta de una *línea* o un punto, lo borro y lo rehago mil veces. Evasión de lo acostumbrado, de la realidad anti-real y convencional a la que nos ha acostumbrado el arte puerco; odio casi todo lo de los museos. Tengo una rabia gorda contra todo lo que he pintado hasta ayer (*Epistolario* 125).

“Yo sé que algún día volveré con ustedes” (Moreno Villa, 116) Como hemos visto en una cita anterior de Moreno Villa, el artista era consciente de que un día volvería al Museo del Prado con todas las connotaciones que ello implicaba. De la ruptura se pasó a la negociación con el pasado. Dalí, siempre más displicente y extremo, también volvió. En su escrito titulado *Las pasiones según Dalí* (1968), recuerda de su estado de ánimo tras la muerte del hijo de Lúcia de Cadaqués y su admiración hacia Velázquez: “Y efectivamente, en ese momento yo estaba repitiendo que no tenía talento, que quería hacer cromos, una terapia psicoanalítica, cualquier cosa, pero ni pintar ni dibujar. Ya ha existido Velázquez, ya todo está hecho, no se puede hacer nada mejor” (*Obra* 65).

Desde fuera de España, el Museo del Prado se convierte en un refugio para muchos de los creadores. Dalí llega a confesar su “urgencia casi de tipo fisiológico de ver el Museo de Prado y al gran Velázquez” (Utrillo 53). También es conocida la nostalgia por el pasado juvenil que llevó a Alberti al paraíso perdido que en su trayectoria supuso el Museo del Prado y que desembocó en el poemario *A la pintura. Poema del color y de la línea* (1948).

Como hemos reflejado en estas líneas, el Museo del Prado fue un referente de importancia en los escritos personales de los artistas que se formaron en el entorno de la Residencia de Estudiantes. Aunque, evidentemente, no todos los creadores entendieron los conceptos tradición y vanguardia del mismo modo -de ahí vienen muchos de sus conflictos estéticos y personales-, este análisis general de las diversas relaciones de los creadores con el Museo del Prado, referente indiscutible del arte español, nos permite observar la destacable presencia de los clásicos en su evolución estética. Según los momentos vitales que atravesaron los creadores, sus diferentes posturas ante el mundo

y sus concepciones artísticas hacia la tradición, los egodocumentos muestran la lógica de la toma de postura de la(s) vanguardia(s): una gran admiración y un gran respeto, seguidos de un claro rechazo y, posteriormente, un reencuentro. Este itinerario no es sólo el fruto de los años, ya que alumbra el propio corazón de las reflexiones sobre el tiempo por parte de la(s) vanguardia(s), una de sus claves decisivas.

OBRAS CITADAS

Alberti, Rafael. *La Arboleda Perdida. Libro I y II de Memorias*. Barcelona: Seix Barral, 1975.

Alberti, Rafael. *Un amigo de juventud: Cartas de Rafael Alberti a Celestino Espinosa*. Ed. M^a Paz Sanz Álvarez. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2002.

Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés, 1998.

Caballé, Anna. *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglo XIX y XX)*. Madrid: Megazul, 1995.

Cabañas Bravo, Miguel. "El joven Dalí entre la tradición y la vanguardia artística. La amistad con Moreno Villa y el primer viaje a París y Bruselas". *Archivo Español de Arte*. 250 (1990). 171-198.

Dalí, Salvador. "Les arts. Temes actuals". *L'Amic de les Arts*. 19 (31 d'octubre de 1927). 98-99.

Dalí, Salvador. *Obra Completa. Textos autobiográficos 1*, vol. I. Ed. Fèlix Fanés. Barcelona: Destino. Fundació Gala-Salvador Dalí. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003.

Dalí, Salvador. *Obra Completa. Textos autobiográficos 2*, vol. II. Ed. Montse Ager. Barcelona: Destino. Fundació Gala-Salvador Dalí. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003a.

Dalí, Salvador, García Lorca, Federico. *Querido Salvador, Querido Lorquito. Epistolario 1925-1936*. Ed. Víctor Fernández y Rafael Santos Torroella. Barcelona: Elba, 2013.

Fanés, Fèlix. *Salvador Dalí. La construcción de la imagen (1925-1930)*. Madrid: Electa. Fundación Salvador Dalí, 1999.

Fanés, Fèlix. *El gran masturbador*. Madrid: Electa, 2000.

García Lorca, Federico, Fernández Almagro, Melchor. *Crónica de una amistad. Epistolario de Federico García Lorca y Melchor Fernández Almagro (1919-1934)*. Ed. Rafael Lozano Millares. Granada: Fundación Federico García Lorca. Caja de Ahorros de Granada, 2006.

Gómez de la Serna, Ramón. *Obras Completas xx. Escritos autobiográficos I: Automoribundia*. Ed. Ioana Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, 1998.

Madrazo, Pedro de. *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*. Madrid: Tipografía artística, 1920. Consulta en línea: [https://www.museodelprado.es/fileadmin/Image_Archive/Investigacion/catalogos/24_340/index.html#/236/\(2/VI/2014\)](https://www.museodelprado.es/fileadmin/Image_Archive/Investigacion/catalogos/24_340/index.html#/236/(2/VI/2014)).

Molina Alarcón, Miguel. *La performance española avant la lettre: del Ramonismo al Postismo (1915-1945)*. 2008. Publicación en línea: http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/miguel_molina_la_performance_avant.pdf (3/III/2014).

Moreno Villa, José. *Vida en claro*. Madrid: Visor, 2006.

Ribagorda, Álvaro. *El coro de Babel. Las actividades culturales de la Residencia de Estudiantes*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2011.

Rodrigo, Antonina. *Memoria de Granada: Manuel Ángeles Ortiz & Federico García Lorca*. Granada: Diputación de Granada. Casa-Museo Federico García Lorca de Fuentevaqueros, 1993.

s.a., "Visitas para Residentes al Museo del Prado y a ciudades artísticas cercanas a Madrid". *Residencia*. Vol. I. 3 (septiembre-diciembre 1926). 262-264.

Sánchez Vidal, Agustín. "Dalí y los grandes maestros del Prado". *El Museo del Prado y el arte contemporáneo*. VV. AA. Madrid: Galaxia Gutenberg. Fundación Amigos Museo del Prado, 2007. 235-247.

Santos Torroella, Rafael. *Dalí Residente*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Residencia de Estudiantes, 1992.

Torres García, Joaquín, Barradas, Rafael. *Joaquín Torres-García y Rafael Barradas. Un Diálogo Escrito: 1918-1928*. Ed. Pilar García-Sedas. Barcelona: Parsifal Ediciones, 2001.

Ulacia Altolaguirre, Paloma. *Concha Méndez. Memoria Habladas, Memorias Armadas*. Madrid: Mondadori, 1990.

Utrillo, Miguel / Dalí, Salvador. "Dalí en zig-zag. Con el pintor en Port-Lligat, Barcelona, El Museo del Prado y París". *Blanco y Negro* (10/I/1959). 39-55.

Zueras Torrens, Francisco. *Daniel Vázquez Díaz y sus discípulos*. Córdoba: Diputación Provincial, 1987.