

*Juan Gris*  
*y la vanguardia literaria*  
*hispanica*



Gabriele Morelli

*Juan Gris  
y la vanguardia literaria  
hispánica*

Prólogo de Juan Manuel Bonet

CÁTEDRA

CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

1.ª edición, 2022

Ilustración de cubierta: Juan Gris, *El libro abierto* (1925)

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Gabriele Morelli, 2022  
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2022  
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid  
Depósito legal: M. 3.531-2022  
ISBN: 978-84-376-4419-6

*Printed in Spain*

# Índice

PRÓLOGO .....	9
JUAN GRIS Y LA VANGUARDIA LITERARIA HISPÁNICA	
La recepción española .....	17
La muerte de Gris y su obra .....	17
Gris, pintor español (mirando a Francia) .....	29
Gris y Picasso: frente a frente .....	46
Pintura y poesía .....	63
Gris y los poetas de lengua española .....	81
Guillermo de Torre .....	82
Vicente Huidobro .....	85
El secuestro de Huidobro y el testimonio inédito de Gris .....	96
Gerardo Diego .....	100
La música de Diego y el baile de Gris .....	107
Proyectos, homenajes reenviados o frustrados .....	112
Juan Larrea .....	121
Sobre la correspondencia de Gris .....	143
A Josep Maria Junoy .....	144
A Vicente Huidobro y Guillermo de Torre .....	148
A Gerardo Diego .....	164
A Juan Larrea .....	168
Criterios utilizados .....	174
Las cartas .....	177
A Josep Maria Junoy .....	177
A Vicente Huidobro y Guillermo de Torre .....	186
A Vicente Huidobro .....	186

A Guillermo de Torre .....	193
A Vicente Huidobro .....	194
A Gerardo Diego .....	209
A Juan Larrea .....	215
Artículos, ensayos y entrevistas sobre Gris y su obra .....	221

## DOCUMENTACIÓN LITERARIA

Amadeo Legua: «Letras y Figuras» en París. Juan Gris .....	251
Josep Junoy: «Juan Gris» .....	254
Julio Camba: «Diario de un español. Una Exposición» .....	255
Pedro Luis de Gálvez: «Deviazioni artistiche. Chi è l'evangelista del cubismo» .....	258
Eugenio d'Ors: «Glosas» .....	261
Guillermo de Torre: «Juan Gris. Madrid-París. Álbum de retratos. Mis amigos y yo» .....	262
Manuel Abril: «El pintor Juan Gris» .....	263
«Un homme de lettres chilien vient de disparaître mystérieusement à Paris» .....	269
Eugenio d'Ors: «Mi salón de otoño» .....	272
Juan Gris: «De las posibilidades de la pintura» .....	275
Gerardo Diego: «Devoción y meditación de Juan Gris» .....	285
[Guillermo de Torre]: «Muerte de un gran pintor español: Juan Gris» .....	297
Manuel Abril: «Juan Gris. Su teoría» .....	299
Enrique Echea: «In memoriam» .....	304
Luis Álvarez Piñer: «Juan Gris (+)» .....	306
Juan Larrea: «Un color le llamaba Juan» .....	308
Gerardo Diego: «Liebre en forma de elegía» .....	309
Guillermo de Torre: «Juan Gris» .....	311
Gertrude Stein: «Vida y muerte de Juan Gris» .....	313
Amadeo Legua: <i>Les Arts</i> , «Portraits d'Artistes». Juan Gris .....	316
Joaquín Torres-García: «Lección 74. Juan Gris y el cubismo» .....	318
«De la naturaleza al espíritu» (Reseña anónima sobre el libro de Manuel Abril) .....	325
Max Aub: «Jusep Torres Campalans» .....	327
Guillermo de Torre: «Juan Gris y Robert Delaunay. Reminiscencias personales» .....	331
Rafael Alberti: «Un colore lo chiamava Juan» .....	340
BIBLIOGRAFÍA .....	343

## Prólogo

Mucho es lo que debe el mundo hispánico a Gabriele Morelli, uno de los grandes hispanistas italianos de nuestro tiempo. Sus trabajos sobre Rubén Darío, Jorge Guillén, Luis Buñuel, Vicente Aleixandre, Max Aub, Rafael Alberti y María Teresa León, Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, Pablo Neruda, Miguel Hernández, José Hierro o Francisco Brines. Su labor de traducción al italiano de obras de algunos de los citados, pero también de Benito Pérez Galdós, Juan Valera, León Felipe, Juan Chabás, Federico García Lorca, Carmen Conde, Luis Rosales, Leopoldo Panero, Jesús Hilario Tundidor o más recientemente Roberto Bolaño, Luis García Montero, Abelardo Linares o Andrés Trapiello. Su labor de organizador de sendos volúmenes colectivos absolutamente pioneros como fueron *Trent'anni di avanguardia spagnola: Da Ramón Gómez de la Serna a Juan Eduardo Cirlot* (1988, edición española en 1991), o *Ludus: Gioco, sport, cinema nell'avanguardia spagnola* (1994, edición española en 2000). Por el lado de los facsímiles, sus prólogos a las recientes reediciones de las revistas huidobrianas *Creación* y *Total*, de la nerudiana y altolaguirriana *Caballo Verde para la Poesía*, de la sevillana *Nueva Poesía*, de la aubiana *Los Sesenta*, o de la antología veintisietista de Giacomo Prampolini. Sus investigaciones sobre la fortuna española de Giacomo Leopardi, desarrolladas como un acompañamiento de las versiones del erudito sevillano (y en su juventud, poeta ultraísta) Miguel Romero Martínez. Y muy especialmente su tenaz y extraordinariamente fructífera labor de investigación de la galaxia Vicente Huidobro / Gerardo Diego / Juan Larrea, tres nombres que he dejado deliberadamente para el final, porque nos acer-

can a Juan Gris, el grandísimo pintor objeto del presente libro, que lo contempla en su diálogo con estos y otros poetas del ámbito hispánico. Labor de investigación en parte inscrita en el horizonte de los archivos epistolares, sobre los cuales nuestro amigo nos ha convocado en varias ocasiones a interesantísimos congresos vanguardistas en la Universidad de Bérgamo, de la que ha sido profesor; congresos donde nos hemos conocido españoles que nos conocíamos solo de referencia, y donde hemos tenido además la oportunidad de escuchar a Edoardo Sanguineti o a Luce Marinetti, una de las tres hijas del fundador del futurismo. Bérgamo, ciudad preciosa donde las haya, está a unos sesenta kilómetros de Milán, donde viven los Morelli. Interesantísima su biblioteca, que habla de las muchísimas horas de vuelo de él como hispanista. Por lo demás, nuestro amigo ha realizado una espléndida tarea de divulgación de las cosas de España y de la América que fue española desde las columnas del diario *Il giornale* de Milán, fundado por Indro Montanelli.

En cierto modo, este nuevo libro de Morelli es consecuencia, acabo de insinuarlo, de sus fundamentales trabajos sobre los tres poetas amigos citados: Vicente Huidobro, el chileno errante que fue un protagonista activísimo del París de las vanguardias y que escribió parte de su obra poética en francés, y que está en el origen del ultraísmo y en general de las vanguardias hispánicas; Juan Larrea, el vizcaíno asimismo asimilado a la lengua de Racine, y empujado siempre hacia el Nuevo Mundo (sucesivamente Perú, México, Argentina...); y Gerardo Diego, el cántabro, el más sedentario de los tres, y francés consorte como el segundo. En efecto, si hay un pintor próximo, afín, a los tres poetas a los que acabo de mencionar, ese es Gris, al cual los tres trataron y admiraron. El camino, el itinerario intelectual de Morelli hacia Gris me recuerda en ese sentido el de otro hispanista pionero, nuestro común amigo el norteamericano René de Costa, hoy, ¡ay!, demasiado silencioso.

Ya desde sus años de formación en su Madrid natal, Gris, que adoptó su seudónimo, tan simbolista, en 1904, fue un pintor rodeado de poetas. La revista madrileño-lisboeta *Renacimiento latino*, codirigida por Francisco Villaespesa y el portugués Abel Botelho, y de la que salieron dos números, ambos en 1905, fue uno de los laboratorios centrales de nuestro modernismo. Aparte de por su calidad literaria, es recordada por los preciosos exlibris lineales simbolistas que en ella dibujó el pintor para sus directores y varios de sus colaboradores, incluidos algunos tan ilustres como el portugués Eugénio de Castro, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado,



Gabriel Miró, Tomás Morales o Ramón Pérez de Ayala. Como lo recuerda Morelli, el firmante de estas líneas fue el que descubrió, gracias a un azar lisboeta, esas colaboraciones grisianas, así como, gracias a otro azar, madrileño este, su presencia, el año anterior, en la también capitalina *Papel de Estraza*.

Morelli nos recuerda el pionero interés por Gris de Eugenio d'Ors, o del futuro caligramista Josep Maria Junoy, y subraya la importancia de un reportaje de Pedro Luis de Gálvez publicado precisamente en el suplemento dominical del *Corriere della Sera*, y que en su día nos descubrió René de Costa, reportaje en el que este poeta bohemio cuenta su visita al estudio parisiense de Gris. En una perspectiva parecida, nos descubre un texto similar, e inesperado, de un conocido del pintor de antes de su marcha a París, el gran humorista Julio Camba, también de paso por la capital francesa. Y dos de Amadeo Legua, uno tardío (1934) y del que existía ya alguna pista, y otro de 1911, totalmente desconocido hasta ahora, e interesantísimo.

Sobre este Amadeo Legua también hice en tiempos alguna pequeña investigación. Hoy está meridianamente claro que el Legua retratado por Gris en 1911 en un cuadro que está en el Metropolitan Museum de Nueva York es Amadeo, y no ese «Juan Legua» que no parece haber existido, el típico error repetido de texto en texto, y de libro en libro. Lo que se sabe de Amadeo Legua, en cualquier caso, son cabos sueltos que piden a gritos una «quest»: temprano amigo de Gris, narrador en valenciano (debió serlo), caricaturista ocasional, amigo del boliviano y revolucionario Tristán Maroff... todo hace de él un personaje novelesco, como novelescas son no pocas de las sombras que cruzan por las páginas del volumen que el lector tiene en las manos, y pienso por ejemplo en Augusto Agero, en Rosa Riera y en Eduard Egozcue, o en la chilena y suicida Teresa Wilms.

Hace muy bien Morelli en recordarnos el papel pionero de Ramón Gómez de la Serna, y, más en concreto, su proyecto de un álbum litográfico con los cubistas, *París 1917*, sueño desgraciadamente no realizado, en el cual Gris iba a haber participado en compañía de Angelina Beloff, Jacques Lipchitz, Marevna, Picasso, Diego Rivera y Ángel Zárraga.

Todo lo que he señalado hasta ahora son los prolegómenos de las páginas centrales y más brillantes de este libro: aquellas donde Morelli reconstruye a la perfección, con gran abundancia de detalles exactos, la relación de Gris con Huidobro, Gerardo Diego y Juan Larrea. Clarísima esta frase suya, respecto de una común militancia

grisiana de los tres, que nunca había sido visualizada con tanto énfasis: «El punto de referencia principal de la tríada Huidobro-Diego-Larrea, que se va aglutinando en torno a la idea creacionista, era Juan Gris».

El primero de ese núcleo en entrar en contacto con Gris fue obviamente Huidobro, en los tiempos de *Nord-Sud*. Sabemos por René de Costa que el madrileño, que lo retrataría en dos ocasiones, ayudó al chileno, que solo llevaba unos meses en París, a dar forma a sus primeros poemas franceses, que integrarían *Horizon carré* (1917), primer libro, hay que recordarlo, en que un poeta hispánico se aproximó a la vanguardia, y más concretamente a la poesía cubista. Libro cuyos ejemplares «de tête» llevan una lámina de Gris. Morelli trae oportunamente a colación el recuerdo de Huidobro de unas sesiones de poemas colectivos en las que intervinieron él mismo, Gris, y Picasso. Siguiendo en esto a René de Costa, también menciona poemas de la mano de Gris, preguntándose si se trata de borradores de traducciones, o de poemas grisianos «a la manera de». En cualquier caso, está claro que hubo entre ambos una auténtica comunión espiritual, una profunda sintonía. Gris, lo recuerda el autor, fue uno de los elegidos para participar en el primer número de *Creación*, la revista internacional en que Huidobro combinó poesía, artes plásticas, y música. Ambos, por lo demás, eran masones, lo mismo que sus amigos Lipchitz y Paul Dermée. En el transcurso de su análisis de la relación Huidobro-Gris, Morelli naturalmente evoca la tremenda polémica Huidobro-Reverdy. También la ruptura entre Gris y Huidobro, acaecida tres años antes de la desaparición del primero.

Fue gracias a Huidobro que Gerardo Diego, durante su primer viaje a París, conoció a Gris. Le impresiona al benjamín la comunidad espiritual, la afinidad profunda entre el chileno y el madrileño. Gran conocedor de todas las facetas de la personalidad de Diego, Morelli nos lo muestra como un gran entendido en la obra grisiana. Como alguien que, en su excelente retrato póstumo del pintor para *Revista de Occidente*, aunque obviamente también cite a Zurbarán (o a El Greco), es capaz de entender lo mucho que el pintor le debe al arte francés de todos los siglos, y no solo al de la última hora: preciosa, en concreto, la comparación con Chardin. Y como alguien, por último, capaz también de comparar la emoción que le produce la obra de Gris, con la que siente ante Cimabue o Giotto. Muy interesantes las consideraciones de Morelli sobre el común interés de ambos creadores por la música. Y muy oportuno el recuerdo

a la cercanía de Diego a su paisana María Blanchard, próxima también a Gris, y durante un tiempo a su poética.

Del mismo modo, Larrea, también vía Huidobro, se hizo amigo de Gris, al que conoció con ocasión de su primer viaje a París, al que trató asiduamente a partir de su instalación en la capital francesa, y por el que, al igual que Diego (y que su común amigo César Vallejo, que informó a sus lectores limeños de la obra del «Pitágoras de la pintura»), tuvo siempre gran admiración.

La importancia de Gris para Diego y Larrea la dejan meridiana-mente clara sus respectivas elegías al pintor, ambas aparecidas en el primer número de *Carmen*. En el caso de Larrea, están además sus esfuerzos, durante la década del treinta, para que el Museo de Arte Moderno de Madrid comprara obra tanto de Gris como de María Blanchard, esfuerzos en parte compartidos con su amigo Torres-García, y ni que decir tiene que no coronados por el éxito. (Como es bien sabido, en el caso de Gris, el Estado no compraría un cuadro suyo hasta 1977, año del cincuentenario de su fallecimiento.)

Queda un cuarto poeta del mismo ámbito, especialmente activo él también en la apología de la figura de Gris: Guillermo de Torre, el primer discípulo de Huidobro y líder del ultraísmo. Morelli nos recuerda que este incluyó a Gris en su álbum de retratos artístico-literarios de *Grecia*. Y que el año anterior a la muerte del pintor lo visitaría en Boulogne-sur-Seine (hoy Boulogne-Billancourt), como lo recordaría en un texto tardío y precioso, obviamente aquí presente en el apartado documental, y analizado como lo que es, un documento de primera mano. Guillermo de Torre fue uno de los poetas españoles de su tiempo más receptivos al arte nuevo: Picasso, Robert y Sonia Delaunay, Rafael Barradas, Wladyslaw Jahl, Gabriel García Maroto, Joaquín Torres-García, Dalí, Ángel Ferrant, el fotógrafo Henri Cartier Bresson, y naturalmente Norah Borges, su mujer, fueron objeto de textos suyos, todos de gran enjundia... Tiene razón Morelli en subrayar la densidad de la red de relaciones internacionales que supo tejer el autor de *Hélices* para el ultraísmo, y para sí mismo. Interesante lo que dice sobre el disgusto que le produce a Huidobro ver que Gris sigue tratando a su antaño discípulo amado, con el que él había roto estrepitosamente, calificándolo, entre otras lindezas, de «pick-pocket». Habría, sin embargo, en la década del cuarenta, una reconciliación tardía, pero sincera por ambas partes.

Morelli nos recuerda que poetas también atentos a la obra de Gris fueron, además de todos los mencionados, José Moreno Villa (visitante del pintor con motivo de un viaje a París), Federico García

Lorca (bien es verdad que con algunos reparos o reservas, evidenciados en su conferencia, aquí citada, y muy bien analizada, *Sketch de la nueva pintura*), y Rafael Alberti, al cual el madrileño envió por correo el original de su exquisita portada para el número gongorino de *Litoral*. Los tres, por lo demás, poetas con obra plástica. Asimismo oportuna la referencia, al paso, a María Zambrano, que como otros glosadores de la obra grisiana, entre ellos Guillermo de Torre, insiste en la filiación zurbaranesca de aquella, una filiación que la filósofa malagueña detectará también en la pintura de su amigo Luis Fernández, otro reivindicador, por lo demás, de la figura del madrileño.

Por último, hace muy bien Morelli en recordar, también al paso, a Max Aub y su imaginario Josep Torres Campalans, que encontraba demasiado cerebral a su colega, y que le tenía tirria, y que en efecto dibuja su cabeza... cruelmente reducida a una biblioteca.

Me parece realmente fascinante cómo va engarzando Morelli las fichas (muchísimas más, obviamente, de las que acabo de mencionar en estas breves líneas: recordar por ejemplo que también alude al diálogo de Gris con poetas franceses, o con el polaco Tadeusz Peiper, que dio los primeros pasos en dirección a su poesía de vanguardia en el Madrid ultraísta, y que estaría en contacto con Huidobro) sobre las que construye su discurso, un discurso que subraya muy pertinentemente el entrelazarse, tanto en el París cubista y luego surrealista, como en la España de las vanguardias y del 27, de la mejor poesía y el arte mejor (más, a veces, la música). Entrelazarse maravillosamente encarnado por el cuarteto protagonista del volumen.

JUAN MANUEL BONET

*Juan Gris  
y la vanguardia literaria  
hispanica*



## La recepción española

### LA MUERTE DE GRIS Y SU OBRA

La recepción de Juan Gris con España empieza con el anuncio de su muerte, acaecida en Boulogne-sur-Seine el día 11 de mayo de 1927, a las ocho y media de la tarde, como consecuencia de un ataque de uremia. *La Gaceta Literaria* de Madrid, en cuanto recibe de la capital francesa la noticia del fallecimiento del pintor, informa a sus lectores mediante la breve nota titulada «Muerte de un gran pintor español. Juan Gris», redactada por Guillermo de Torre<sup>1</sup>, profundo conocedor de los movimientos de vanguardia y admirador de Gris, que no firma la publicación, pero es su autor, pues en el ejemplar personal consta su nombre<sup>2</sup>. Al final de su texto leemos:

---

<sup>1</sup> Además de estas breves palabras de Guillermo de Torre, la muerte del pintor recibe numerosas necrológicas y artículos recordatorios en todo el mundo; entre los cuales recordamos los de C. Z. [Christian Zervos], «Quelques notes de Juan Gris sur ses recherches», *Cahiers d'Art*, núms. 4-5, 1927, págs. 170-172; André Warnod, «Juan Gris est mort», *Comœdia*, 13 de mayo de 1927; Maurice Raynal, «La mort de Juan Gris», *L'Art Vivant*, núm. 3, 1 de junio de 1927, págs. 431-432; Daniel-Henry Kahnweiler, «La mort de Juan Gris», *Der Querschmitt*, vol. VII, Berlín, julio de 1927, París, pág. 558; Paul Elliott, «Un maître des rapports plastiques», *Transition*, núm. 4, julio de 1927, págs. 163-165; Gertrude Stein, «The Life and Death of Juan Gris», *Transition*, cit., págs. 159-162; Armand Salacrou, «Gris painting of 1927 stir memories», *The New York Times*, diciembre de 1927.

<sup>2</sup> Así nos informa Carlos García, estudioso y editor de la obra de Guillermo de Torre.

[La pintura de Gris] puede decirse que es desconocida en España, no solo del público, sino hasta de los profesionales corrientes del arte. Solo tres o cuatro críticos —«Juan de la Encina», Eugenio d'Ors, Manuel Abril, Guillermo de Torre— concedieron a las obras de Gris su admiración y sus glosas en algunas revistas de España.

Después, dando rienda suelta a su conmoción personal, culmina la nota necrológica con estas palabras:

¡Malogrado Juan Gris! Con Picasso y Falla, era uno de los españoles que —menospreciados, mal valorados entre nosotros— más bien han hecho a España en París, aportando algo de nuestro espíritu a la formación del espíritu nuevo en las artes modernas (Torre, 1927, 59)<sup>3</sup>.

La confesión, además de revelar un reconocimiento doloroso, es una crítica amarga al desinterés de España respecto a la obra de Gris. El teórico y defensor del ultraísmo salva a pocas personas de tal ignorancia; aparte del crítico de arte, historiador y museólogo Juan de la Encina (seudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal), amigo de Ortega y Gasset, Azorín y Gómez de la Serna, los demás son escritores afamados e interesados en las nuevas estéticas durante un periodo en que, como es notorio, arte y literatura constituyen un contexto cultural unitario y entablan un fructífero diálogo interdisciplinar. Recuérdese la estrecha relación vivida por García Lorca, Dalí y Buñuel durante su estancia en la Residencia de Estudiantes y las recíprocas influencias en sus respectivas obras. Se trata de un caso significativo y no único de un proceso de intercambio entre varias disciplinas, que cuenta con antecedentes en España en algunos centros históricos de encuentro artístico y cultural, como las Galeries Dalmau de Barcelona y, en tiempos un poco posteriores, en numerosas tertulias literarias que proliferan en la capital catalana, en Madrid y sobre todo en Francia, en la Ciudad de la Luz. Como ejemplo de interrelación entre diversos artistas, Vicente Huidobro cita la práctica co-

---

<sup>3</sup> *La Gaceta Literaria*, núm. 10, 15 de mayo de 1927 (el artículo vuelve a publicarse en *El Mundo*, Buenos Aires, 29 de agosto de 1931). Para un primer conocimiento de la recepción crítica de la obra de Gris, véase la «Anthologie» en el catálogo *Juan Gris. Peintures et dessins, 1887-1927*, Musée Cantini, Marseille, 1998-1999, donde V. Serrano reúne en las páginas finales una considerable muestra de las más importantes reseñas y críticas internacionales sobre Gris y su pintura.



mún de la experimentación lúdica de la primera vanguardia internacional. En concreto, se refiere a una experiencia que tuvo lugar en París —laboratorio brillante de ideas y estéticas modernas en el primer Novecientos—, precisamente en el mismo taller de Gris, aunque otro ejemplo se produjo en la vivienda del poeta chileno. Cuenta Huidobro:

Recuerdo que una tarde, en 1917, en el atelier del pintor Juan Gris, nos entretuvimos con varios amigos en componer poemas escribiendo cada uno un verso sobre una hoja de papel, la que pasábamos doblada al vecino para que escribiera el suyo sin leer los anteriores. [...]

Pablo Picasso, que estaba con nosotros, entretenido por el juego, se ha puesto a hablar de una máquina a la que se llenaría con frases y palabras recortadas de los periódicos, de las que uno se surtiría al azar echándole dos monedas como a los aparatos de los bares. [...]

Otro día, en mi casa, después de la comida, Max Jacob y yo compusimos un poema en colaboración (poema que aún conservo) escribiendo cada uno un verso con lo primero que se nos venía a la cabeza<sup>4</sup>.

La crítica ha atribuido la tardía recepción de la obra de Gris en España al retraso con que el pintor, obnubilado por la fama de Picasso, se da a conocer. En efecto, el artista madrileño difunde oficialmente su teoría estética en la conferencia «Des possibilités de la peinture», pronunciada en la Sorbona el 15 de mayo de 1924 y en gran parte publicada poco después en España por la revista *Alfar* (núm. 43, septiembre de 1924, versión de Juan de Jesús Vásquez)<sup>5</sup>. Pero es la fecha en la que ya empieza a manifestarse la primera avan-

---

<sup>4</sup> Esta versión española, derivada del texto original escrito en francés, proviene de las *Obras completas*, I, prólogo de Hugo Montes, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1976, págs. 741-742. En cuanto al poema conservado por Huidobro y escrito en colaboración con Max Jacob, se trata de «Fenêtre». Cfr. *Vicente Huidobro*, monográfico, «Poesía», ed. de R. de Costa, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, págs. 64-65.

<sup>5</sup> El texto de la conferencia ha sido publicado integralmente por *The Transatlantic Review*, vol. 1, núm. 6, París, junio/julio de 1924, págs. 75-79, y también, en lengua alemana, en la revista *Der Querschnitt*, núm. 1, Berlín, enero de 1925, págs. 532-540. Además, importantes fragmentos se reprodujeron en *Cahiers d'Art*, núms. 5-6, 1933 (sin paginación). En España, de la citada versión aparecida en *Alfar*, se recuerda un corto fragmento reproducido en la revista de Larrea, *Favorables París Poema*, núm. 1, julio de 1926.

zada del surrealismo y, sobre todo, es el periodo en que a Gris se le considera «un segundón» del cubismo, tras la pintura espontánea y atractiva de Picasso. De todas maneras, si la atención de la crítica española, fascinada por el éxito internacional del malagueño, tarda en reconocer la importancia de la obra de Gris, no puede negarse que hay atisbos de interés hacia su pintura a partir de la exposición de autores cubistas organizada por el mismo pintor en la sala de las Galeries Dalmau<sup>6</sup> de Barcelona (del 20 de abril al 10 de mayo de 1912, donde el pintor madrileño presenta cinco cuadros y cuatro dibujos. Exposición que tuvo gran eco en el diario de la ciudad catalana *La Publicidad*, que invitó a hablar de la presencia cubista en las Galeries también a críticos y escritores de arte internacional, como Max Jacob y Maurice Raynal: este último, en su artículo «Exposición de obras de pintores cubistas», ilustra la nueva escuela, señalando la presencia de Juan Gris, artista dotado de una gran sensibilidad, que controla a través de fórmulas científicas y una extraordinaria habilidad técnica. El teórico francés del cubismo (a quien sucesivamente el pintor madrileño dedicará un espléndido retrato) sigue escribiendo sobre nuestro autor:

Su pintura un poco fría agrada a los espíritus investigadores, difíciles de satisfacer como él y enemigos de todo lo que sea banal o rutinario. Juan Gris descompone hasta lo infinito los elementos mismos en elementos, busca el incesante resultado con la ayuda de ecuaciones muy ingeniosas, y lo peor es que muchas veces lo descubre (Vidal, 1996, 153).

Y, en particular, además de otras intuiciones y aseveraciones sobre la obra de Gris, Raynal invita a admirar sus recientes dibujos y,

---

<sup>6</sup> Josep Dalmau (1867-1937), dueño de las Galeries homónimas, había viajado en 1911 a París coincidiendo con el Salón de Otoño. El año sucesivo regresa a la capital francesa para visitar el Salon des Indépendants con la finalidad de organizar la exposición en Barcelona de las obras de la pintura cubista, como confirma el diario *La Publicidad* (30 de marzo de 1912). Sobre el asunto, cfr. el libro fundamental de M. Vidal, *1912. L'exposició d'Art Cubista de les Galeries Dalmau*, Universitat de Barcelona, 1996, que presenta e ilustra toda la documentación sobre la exposición cubista con los artículos de *La Publicidad*. Además, véase J. J. Gil Sánchez (<[https://www.academia.edu/35276374/juan\\_gris\\_y\\_la\\_exposición\\_de\\_arte\\_cubista\\_de\\_1912\\_en\\_barcelona](https://www.academia.edu/35276374/juan_gris_y_la_exposición_de_arte_cubista_de_1912_en_barcelona), pág. 2>), quien igualmente recoge notas de la prensa de Barcelona e informa sobre los fondos de las Galeries Dalmau en el Ayuntamiento de Gerona, reconstruyendo la exposición cubista realizada en la capital catalana, en la primavera de 1912.

en particular, se detiene a describir *Jeune homme en habit* (1912), que es: «[...] de una gracia tan juvenil y turbadora, que hace sentir que si Juan Gris, muy atrevido, logra combinar con una medida adecuada su inteligencia con su sensibilidad, será, sin duda alguna, uno de los mejores pintores de nuestro tiempo» (*ibid.*, 154).

Probablemente esta primera aparición de la obra de Gris en España motiva la reseña —ilustrada con dibujos del pintor— del poeta, crítico, gran experto y promotor de la vanguardia parisina, Josep Maria Junoy (publicada en el diario de Barcelona *La Publicidad*, 4 de abril); quien, como veremos, tiene una importante relación epistolar con el pintor español, del cual compra (sin decirlo al autor), en ocasión de la exposición, el óleo de Gris, *Bodegón*, una naturaleza muerta, que figura como «Peinture n. 22» en el anexo 2 de Galeries Dalmau. Poco después, en el Suplemento Artístico de *La Publicidad* (26 de abril), aparece una breve nota negativa de Romà Jorí sobre el pintor madrileño, que decía: «Juan Gris, nos enseña unos indescifrables y extravagantes dibujos, que nos hace pensar más en un *poseur* que en un artista sincero».

En cambio, el primer amplio artículo dedicado a nuestro artista y titulado «El pintor Juan Gris», que contiene tres ilustraciones, se debe al escritor Manuel Abril —retratado en *La tertulia del Pombo* de José Gutiérrez Solana—, gran impulsor de la renovación artística madrileña antes de la Guerra Civil, director de *Arte*, Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos (Madrid, 1932-1933)<sup>7</sup> y activo colaborador del Ateneo de Madrid, donde impartió varias conferencias sobre «Las corrientes de la pintura moderna»: «uno de los contados españoles que se ha ocupado de Juan Gris», apunta Gerardo Diego en su conocido ensayo «Devoción y meditación de Juan Gris», dedicado al amigo cubista (Diego, 168).

La intervención crítica de Abril aparece en la revista *Alfar* (34, noviembre de 1923); el autor, también poeta y dramaturgo de renombre (el número 33 de *Alfar* incluye su retrato por Barradas), habla a través del Hacedor —Dios— expresando su satisfacción por haberle dado vida a un hombre (Gris) que, en lugar de copiar, crea e inventa imágenes nuevas. En su largo monólogo, el Hacedor manifiesta de manera acalorada su complacencia por la obra del pintor y comenta: «Este buen Juan crea también formas inéditas... ¡Cuán

---

<sup>7</sup> Existe facsímil de *Arte*, ed. y prólogo de J. M. Bonet, Sevilla, Renacimiento, 2003.

bellas!... ¡Cómo se agrupan esas masas! ¡Con qué ley astronómica imprevista!... Crea calidades, agrupaciones, relaciones... A veces parecen formas de la vida». Y más adelante, retomando directamente la palabra, intenta reivindicar —bajo el membrete «Habla el comentarista»— la ascendencia española de Gris, cuya obra sus compatriotas aún no conocen y sobre todo no valoran, mientras que en Francia y en todo el mundo artístico internacional tiene un alto aprecio:

Amigos de España y de América: Juan Gris es nuestro. ¿Lo sabíais? Cualquiera diría que no, pues no veo nunca en su tierra y en su idioma —que es el nuestro— ni elogios, ni aun citas.

Y sin embargo, Juan Gris va siendo conocido en todo el mundo y apreciado como figura de primera magnitud en todo el mundo. Juan Gris salió de España mozo, ignorado o poco menos; pobre y sin ayuda. Y Juan Gris ve hoy que los primeros marchantes de París buscan la exclusiva de sus cuadros; que todas las revistas de arte actual citan y reproducen a Juan Gris entre los primeros y más fuertes (Abril, 1923, 101).

Abril demuestra conocer perfectamente la pintura de Gris: ha leído sus ideas estéticas presentadas en la conferencia en la Sorbona, que resume o cita dándole a menudo la palabra al pintor y poniendo de relieve su determinación y el rigor de su esfuerzo para conseguir un ideal de perfección que existe en las proporciones de la arquitectura y de la matemática, y que quiere humanizar buscando modelos de la realidad cotidiana. Son los «objetos de la vida», aclara Gris: una materialidad que rescata los límites de la consistencia corpórea con la pureza de sus formas. Declara y explica el crítico:

Esto bastaría y esto es lo esencial; pero la plástica al concretarse se vincula en substancias que poseen calidades peculiares y que corresponden a materias reales. Entonces aparecen en el espíritu sugerencias inherentes a las calidades, materiales de orden físico y biológico, y surge así un efecto evocador del universo; pero surge, esto es lo importante, sin entorpecer ni empañar la primordial importancia de lo estético, pues todas las evocaciones aparecen como si dijéramos «a compás» dentro de la cadencia o de la pauta de matemática estética antedicha (*ibid.*, 104).

Abril, poco después de la muerte de Gris y bajo instancia de *La Gaceta Literaria* (núm. 11, Madrid, 1 de junio de 1927, pág. 7), escribe un artículo laudatorio titulado sencillamente «Juan Gris. Su teoría», acompañado de la ilustración del cuadro *Una monja* del

pintor, donde prueba su conocimiento de las ideas estéticas del artista —que en parte ha adelantado en el artículo anterior— y habla de Gris como una de las conciencias críticas más claras, junto con Albert Gleizes, del movimiento cubista. Además, presenta y sintetiza sus postulados teóricos expuestos en las revistas *L'Esprit Nouveau* y *Der Querschnitt*<sup>8</sup> y, por último, ilustra los principios ya anunciados en la conferencia pronunciada por Gris en 1924 en la Sorbona. Cuatro son los temas que Abril considera esenciales en la concepción cubista: «la arquitectura», «el plano», «la re-creación» y «la pintura». El último, más que indicar un carácter específico, es una mirada retrospectiva con la que el crítico intenta analizar toda la obra pictórica de Gris, que considera castellana, reaccionando contra Azorín, quien llama a los cubistas «pintores de puertas». He aquí su juicio sobre el concepto de «pintura» tal y como lo considera Gris:

Esa fue su teoría. Su pintura... De la pintura, en concreto, no se puede hablar. Hay que ver los cuadros en este género de pintura, sobre todo. Siendo sus principales excelencias exclusivamente pictóricas, no hay lugar para el comentario: no ofrecen equivalencia literaria.

Diremos solamente:

Que fue acaso el cubista que mejor supo componer un cuadro.

Que era uno de los pintores más castellanos de la época presente: eran todas las calidades de sus cuadros calidades de maderas, de olivos, de tierras, de lencería blanca: no se sabe qué calidad campesina y artesana; honrada, siempre. Era «bella como la virtud» su pintura, al decir de un crítico francés.

Podríamos también citar las palabras de otro crítico francés que para hacer un elogio de la pintura de Juan Gris comparaba sus cuadros a «la fachada de una tienda recién pintada». Pero nos abstendremos; el insigne autor de *Brandy, mucho brandy*<sup>9</sup> tuvo la delicadeza de zaherir a los cubistas, llamándoles «pintores de puertas», y no es cosa de promover, a la muerte de Juan Gris, ingeniosidades de ese orden allí precisamente donde pudiera haber acaso un gran elogio (Abril, 1927, 67).

---

<sup>8</sup> Respectivamente: Vauvrecy [Juan Gris] [«Biographie»], núm. 5, París, febrero de 1921; «Notes sur ma peinture», núms. 1-2, Francfort, été 1923.

<sup>9</sup> Evidente es la referencia a Azorín, autor del libro citado.

En cuanto a los tres motivos anteriores, Abril ofrece una síntesis razonada que resume el pensamiento teórico de Gris. En lo que concierne al principio de la arquitectura, lo considera un axioma eficaz y necesario para la construcción de la verdadera obra cubista ya que, según escribe el propio pintor, «el valor estético de un cuadro debe ser exclusivamente arquitectónico». Y añade: «El centro de gravedad plástica de un cuadro está en su arquitectura». Además, el crítico trata de explicar el fundamento del postulado de Gris dando al término arquitectónico una serie de posibles explicaciones que serían: «la cadencia de las líneas», «la proporción de las masas», «la calidad del material; tres elementos que se bastan por sí solos para producir efecto estético». El término arquitectónico resulta sinónimo de libertad, creatividad, independencia y distancia de la representación decorativa y, por lo tanto, es un elemento cercano a la poesía y a la música. Abril describe y comenta las declaraciones más importantes de Gris sobre las varias posibilidades que forman la estética de la arquitectura:

*«Solo los medios arquitectónicos son constantes en la pintura».*

*«Toda arquitectura es una construcción, pero no toda construcción es una arquitectura».*

*«Para que una construcción, una construcción mental, material, visual o acústica sea una arquitectura necesita reunir ciertas condiciones».*

*«... Esto es una arquitectura..., porque el resultado de la combinación posee unidad, homogeneidad..., nueva individualidad..., es una síntesis».*

*«Un cuadro es una síntesis, como es sintética toda arquitectura» (ibid.).*

En efecto, Gris atribuye un papel fundamental al componente geométrico, es decir a la estructura arquitectónica que forma su pintura, como señala en su conferencia pronunciada en la Sorbona cuando subraya el concepto de la unidad según este principio:

Una arquitectura no se puede desmontar en piezas, cada una de las cuales posea autonomía o vida aislada. Un fragmento de arquitectura no puede ser sino un fragmento extraño y truncado que no tiene existencia sino en el lugar donde debe estar. La construcción no es, pues, sino la imitación de la arquitectura. La arquitectura coloreada y plana constituye la técnica de la pintura, y no la construcción. Son las relaciones entre los colores y las formas que los contienen (Gris, 1971, 37).

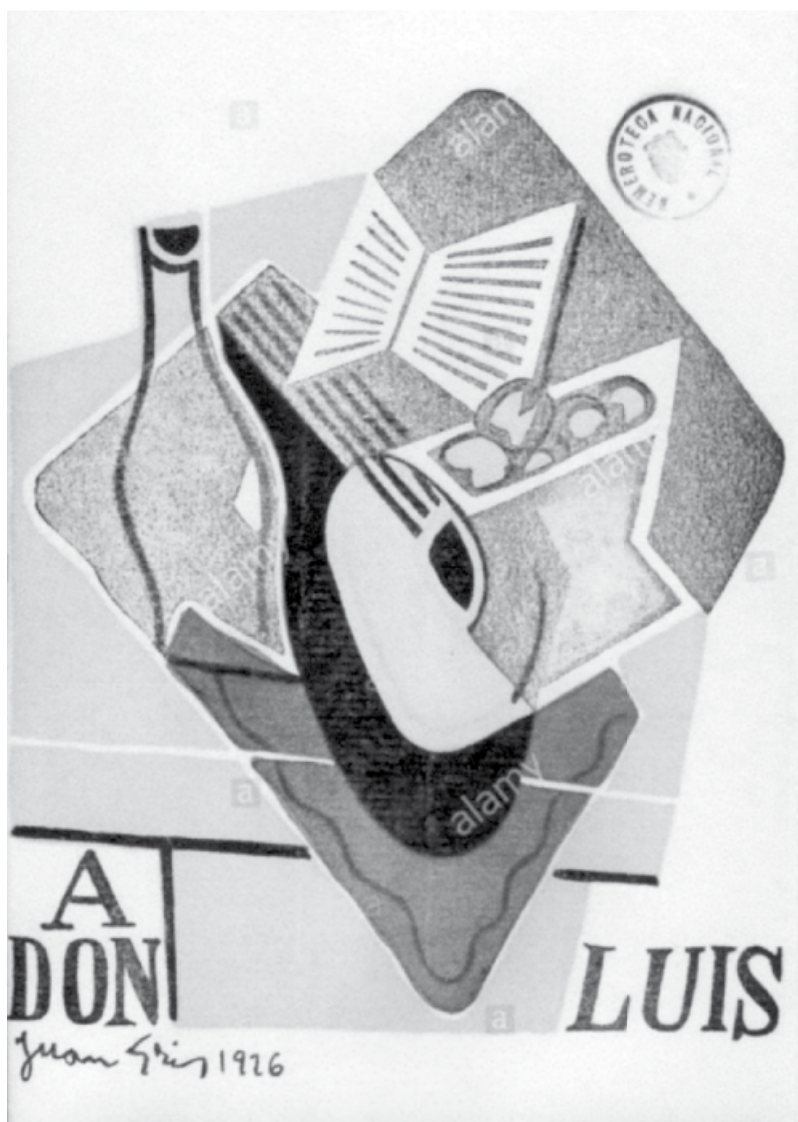
Y el pintor declara haber llegado a esta tesis, en la que su primera pintura proviene de una visión analítica y meramente representativa, mientras que, posteriormente, su obra es el resultado de un acto de síntesis realizado a través de un largo periodo de trabajo y reflexión, según confía al amigo Maurice Raynal poco antes de su muerte y este último da a conocer:

Me doy cuenta ahora de que, hasta 1918, atravesé un periodo exclusivamente representativo. Poco después, vinieron los periodos de la composición y luego los del color. La reunión de las etapas dedicadas a estas tendencias constituye una suerte de periodo analítico en mi labor.

Hoy, casi con cuarenta años, creo rozar un nuevo periodo de expresión, de expresión pictórica, de expresión del cuadro, del todo bien tratado, bien acabado. En suma, el periodo sintético sucediendo al analítico (*Anthologie de la Peinture en France de 1906 à nos jours*, 1927, 172).

En el intento de ofrecer una primera imagen, aunque tardía, de la recepción literaria de la obra de Gris en España, no podemos ocultar que esta se debe sobre todo al interés de poetas o revistas del grupo del 27, donde el proceso interdisciplinario realizado entre los varios géneros es una praxis constante de su actividad cultural. En particular García Lorca, Rafael Alberti y Moreno Villa, que igualmente se dedican a la pintura, se rodean de la presencia de varios artistas y dialogan continuamente con ellos, realizando un importante proceso de encuentro y renovación colectiva (en particular vale recordar la figura de García Lorca y su amistad y colaboración con Dalí, Barradas, Ángeles Ortiz, etc.). Ejemplo de la cooperación entre Gris, Picasso y otros artistas (cuales Benjamín Palencia, Josep de Togores, Moreno Villa, Salvador Dalí, José María Ucelay y Gregorio Prieto, además del compositor Manuel de Falla) es su participación en el homenaje gongorino de la revista *Litoral* (núms. 5-6-7, octubre de 1927), que constituye una prueba indiscutible del hermanamiento entre la poesía, la pintura y la música. Gris, autor de la portada del número, firma su dibujo, dedicado a «Don Luis», poniendo su nombre autógrafo y el año 1926, fecha de la obra.

No sabemos si es el último trabajo, pero sin duda es la última vez que Gris vuelve a mirar España a través de la memoria de la obra de uno de sus grandes poetas, autor y maestro de la joven poesía española del momento. En realidad, además del homenaje gongorino, la influencia del cubismo en general (en particular la de Picasso



Dibujo de Gris en la portada de *Litoral* dedicada a Luis de Góngora.



y Gris) está presente en los jóvenes poetas de los años veinte y no solo en Diego y Larrea, quienes han podido disfrutar de manera directa la cercanía de Huidobro y de Gris, sino que su interés también se extiende a los representantes de la primera vanguardia que han empezado su campaña antirrealista, eliminando todo lo que era detallismo descriptivo y ornamental. Gerardo Diego, en su selección de los textos para su *Poesía española: antología 1915-1931* (1932), llama a esto sencillamente «literatura» y la contrapone a la poesía que va en busca de un ideal supremo de pureza. En efecto, en muchos poetas militantes del ultraísmo o del creacionismo afiliados al grupo del 27 es fácil encontrar el uso de planos múltiples, inspirados por la superposición pictórica cubista que plasma una nueva visión de la realidad y traduce un deseo de renovación en auge en todo el arte europeo. Los poetas, como los pintores, rechazan la verosimilitud y buscan una realidad simultánea formada por varios planos y superficies superpuestas:

Los cubistas —escribe Biruté Ciplijauskaitė— tratan de conseguirlo a través de la yuxtaposición chocante y del *collage*. Los poetas lo traducirán en la unión de elementos que antes nunca iban juntos, descubriendo, según lo ha indicado Picasso «la alegría de lo insospechado» (Ciplijauskaitė, 49-50).

La frecuentación y las amistades de pintores y poetas del periodo (es suficiente recordar otra vez a Lorca y su relación con Dalí, Barradas, Ángeles Ortiz, etc.) es conocida y aparece cada vez que se intentan separar los dos géneros que, en particular en estos momentos, discurren juntos.

Juan Cano Ballesta, en su artículo «Pasión y “línea pura”: Gerardo Diego y el cubismo», reconstruye justamente la deuda del poeta santanderino con la lección cubista de Gris, ilustrando el lazo de amistad de los artistas con los poetas en el Madrid de los años veinte y recordando, además, la gran exposición de Artistas Ibéricos de la joven pintura del 28 de mayo de 1925 en la capital española, en el Palacio de Velázquez del Retiro. «Los noveles cubistas —apunta— disfrutaron en aquella ocasión de apoyo de los más destacados intelectuales y poetas. A la inauguración asistieron Lorca, Guillén, Salinas, Bergamín, Ortega y Eugenio d'Ors» (Ballesta, 155). Además del citado José Moreno Villa, García Lorca dedica al asunto su conferencia *Sketch de la nueva pintura*, donde, entre las nuevas escuelas de arte, presenta el movimiento cubista dando muestras de

conocer la pintura de Gris, aunque expresa sus reservas sobre su ortodoxia purista y monotemática frente a la libertad imaginativa del maestro Picasso.

Tiempo después, la crítica de arte española realiza estudios importantes y contribuciones fundamentales sobre el pintor de Madrid, analizando su obra en el contexto de la vanguardia artística europea, que puede consultarse en los modernos catálogos dedicados a Gris<sup>10</sup>. Sin embargo, salvo algunas excepciones<sup>11</sup>, no hay un análogo interés en estudiar la recepción de la pintura del maestro cubista por parte de los poetas y escritores de lengua española, aunque el nexo existe y a veces es intenso y profundo. Lo afirma la documentación, que aquí presentamos a través de distintos testimonios literarios y homenajes poéticos que escritores de lengua española —en particular Josep Maria Junoy, Vicente Huidobro, Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre, además de varios críticos de arte y estudiosos de la vanguardia— dedican a Gris durante su vida. Ellos no tardan en descubrir la relevancia de su obra y en acercarse al pintor madrileño, como documenta la correspondencia con Gris que ellos mismos han conservado.

---

<sup>10</sup> Cito el importante ensayo de Francisco Calvo Serraller, «Proyección de Juan Gris en la vanguardia artística española: el rastro del olvido en el “país cubista”», en el catálogo *Juan Gris (1887-1927)*, coordinado por G. Tinterow, Madrid, Ministerio de Cultura, Banco Bilbao, 1985, págs. 389-410, y también las fundamentales contribuciones de Eugenio Carmona, entre las cuales sobresalen: «Juan Gris o la identidad de la pintura», en *Juan Gris (1887-1927)*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, págs. 27-40; *El Cubismo y sus entornos*, Madrid, La Colección Cubista de Telefónica, 2004, y el reciente *Juan Gris, María Blanchard y los cubismos (1916-1927)*, ed. de E. Carmona y L. Moreno, Málaga, Museo Carmen Thyssen, 2020. Particular atención ha dedicado al pintor madrileño M.<sup>a</sup> D. Jiménez-Blanco: «Juan Gris», en *El Cubismo y sus entornos*, págs. 175-186, y en su libro *Juan Gris. Correspondencia y escritos*, Barcelona, Acantilado, 2008. En fin, señalamos el artículo de Andrés Soria Olmedo, «Cubismo y creacionismo: matices de Gris», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 9, 1991, págs. 40-41, que enfoca la relación entre el cubismo de Gris y el creacionismo de Diego. También importante es la extensa voz «Juan Gris» con todos sus datos bibliográficos, presente en el *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, ed. de J. M. Bonet, Madrid, Alianza Editorial, 1995, págs. 314-316.

<sup>11</sup> René de Costa, «Juan Gris y la poesía», en el catálogo citado *Juan Gris (1887-1927)*, págs. 73-92. El hispanista ha dedicado otros artículos sobre el cubismo de Gris (cfr. Bibliografía). Véanse también nuestras páginas dedicadas al tema en el libro *Vicente Huidobro. Poesía y creación*, Madrid, Fundación Banco Santander, 2012, págs. XXVII-XXXV.