

Margarita Nelken y «El Fígaro»

FERNANDO GARCÍA RODRÍGUEZ
MARÍA VICTORIA GÓMEZ ALFEO

OBJETO DE LA INVESTIGACIÓN: La actividad como periodista y crítico de arte de Margarita Nelken en la prensa de Madrid. Esto determina que el objeto de nuestra investigación queda delimitado por las críticas, las reseñas de conferencias y las noticias sobre arte generadas por Margarita Nelken, publicadas en los periódicos madrileños.

Acotaciones: Dimensional: Prensa de Madrid y Barcelona; Temporal: Nos ceñimos al periodo comprendido entre 1900 y 1930, objeto de nuestra investigación en torno a la crítica de arte.

Método de investigación y proceso:

1.º Recogida de datos en la prensa de Madrid y de Barcelona.

2.º Las críticas y las reseñas de(sobre) conferencias son introducidas en una base de datos de gestión de documentos y se las referencia, no apriorísticamente.

3.º Se estructuran las referencias: explícitas e implícitas (ej. Taine): Estilos; Artistas (pintores, escultores, dibujantes, «diseñadores», etc.); Técnicas artísticas; Categorías estéticas (belleza); Referencias críticas (Alcántara, bellos oficios.); Periódicos y géneros; Clásico y académico; Tendencias contemporáneas (influencias).

4.º Valoración de las referencias: (proceso de eliminación e inclusión).

5.º Se establecen relaciones entre las referencias.

6.º Selección de ideas, categorías estéticas y referencias críticas más importantes para nosotros, es decir, que establecemos una prioridad de acuerdo con nuestros intereses cognoscitivos tendente a establecer las bases conceptuales de Margarita Nelken expresadas en la crítica de arte.

Líneas importantes de trabajo que resultan de este proceso:

— Defensa del arte español: el coleccionismo.

— Las artes decorativas o «bellos oficios».

- El cartel publicitario.
- Tendencias del arte moderno.
- Los «precursores».
- Lo español.
- Clasicismo (como aspiración en Margarita Nelken a un arte clásico).
- La larga lucha contra el academicismo.

N.B. Aquí, por razones de espacio, hemos tenido que establecer una selección de temas.

Datos biográficos: sus datos biográficos podemos consultarlos en el archivo personal adquirido por el Ministerio de Cultura que se encuentra en el Archivo Histórico Nacional (AHN).

Las publicaciones que abordan su participación en la política española de los años treinta son:

- RODRIGO, Antonina, *Mujeres de España*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1988 (hay un capítulo sobre Margarita Nelken).

Se puede completar su personalidad política en los documentados estudios de:

- NUÑEZ PÉREZ, M.^a Gloria, «Margarita Nelken», en *Las mujeres y la Guerra Civil española*, III Jornadas de estudios monográficos, Salamanca, 1989, Madrid, Instituto de la Mujer, 1991;
- NUÑEZ PÉREZ, M.^a Gloria, «Margarita Nelken», en *Madrid 1931: Mujeres entre la permanencia y el cambio*, Madrid, Horas y Horas, 1993. Cap. sobre Margarita Nelken;
- y el artículo de Jacob Israel GARZÓN y J. M. PUERTA, «Margarita Nelken, una mujer en la encrucijada española del siglo XX», en *Raíces*, n.º 20, Madrid, 1994.

Los estudios hasta ahora realizados se centran en su vida y no abordan la faceta de Margarita Nelken como crítico de arte, especialmente en el periodo anterior a la proclamación de la República española, y que abandonaría para dedicarse a la vida política:

«(...) Al iniciarse la andadura de la Segunda República, una judía madrileña, Margarita Nelken, sería elegida diputado por Badajoz. Esta mujer había nacido en 1894 (...)»¹.

¹ El texto es de Jacob Israel Garzón, recogido con una anécdota de la vida de Nelken en la ponencia «Entre el final y el comienzo: judíos en la Extremadura del Descubrimiento», en «Actas de las Jornadas Extremeñas de Estudios Judaicos», Revista de Estudios Extremeños y Junta de Extremadura, Badajoz, 1996. El dato nos fue suministrado por Antonio José Escudero Ríos —investigador generoso en ayu-

Margarita Nelken, (Madrid, 1894-México, 1968). Nace el 5 de julio de 1894, de padres judíos alemanes y franceses respectivamente, estos últimos de **origen sefardíe**. Cursa el bachillerato francés en España y continúa su formación en París. Pinta y expone sin éxito, abandonando muy joven esta actividad. Es común encontrarnos en la crítica de arte en el periodo de 1900-30 con críticos que también pintan, tendiendo en sus críticas a resaltar la importancia del oficio o dominio técnico sobre otros supuestos. Es lo que se llama en la crítica de arte el recurso a la técnica.

En 1915 nace su hija natural Magdalena; en 1920 inicia relaciones con Martín de Paúl, casado, con el que tiene en 1921 a su hijo Santiago. Aprobada con la República la Ley del Divorcio y tras obtener Martín el mismo se casa con él. Este matrimonio tendría una breve andadura².

Asidua conferenciante en el Ateneo de Madrid y en el Museo del Prado las reseñas aparecen con frecuencia en la prensa de Madrid y Barcelona lo que nos muestra su popularidad. Con el triunfo de la República entra a formar parte del Patronato del Museo de Arte Moderno de Madrid que dirige Ricardo Gutiérrez Abascal (que como crítico firma bajo el seudónimo de «Juan de la Encina»), y del que también forma parte el gigante de las letras y pésimo crítico de arte (aunque sus artículos periodísticos de crítica de arte merecen antologizarse) don Ramón María del Valle Inclán.

Diputada socialista por Badajoz, su radicalización la lleva, tras la intentona revolucionaria de 1934, al exilio en París, la URSS y posteriormente a militar activamente en el Partido Comunista desde el inicio de nuestra tragedia colectiva. Al finalizar la contienda se exilia en 1940 a México, después de una breve estancia en París y Moscú. Si hacemos caso a Julián Gorkin³ entra a formar parte de la red de espionaje estalinista en Hispanoamérica con una extraña actuación. No está exenta de sospecha su participación en el asesinato de Trotsky.

En México su labor de crítica artística es vehiculada, fundamentalmente, en el diario *Excelsior* como redactora de la sección «Exposiciones». Su ideología vuelve otra vez a estar presente en el tratamiento de los asuntos que aborda y

dar— y director de las Jornadas Extremeñas de Estudios Judaicos y de las Actas. La fecha de su nacimiento aparece cambiada en varios documentos de la misma Nelken, extremo este, según nos comunicó la historiadora M.^a Gloria Núñez Pérez una vez comprobado en el Congreso la veracidad de la fecha, que sólo puede deberse a coquetería femenina de quitarse dos años. Es de interés señalar la anécdota que en la lucha política se impugnara el acta de diputada en las Cortes Constituyentes de la II República por su ascendencia ya que tenían sus enemigos la duda sobre su nacionalidad y que el Presidente del Consejo de los Diputados solicitara la ratificación expresa de su nacionalidad española. Si hubiesen leído sus críticas de arte se hubiesen ahorrado este trámite. Pocas persona dejarán tan expresamente claro su defensa de lo español, de la nación española y de sus raíces estéticas en sus escritos como queda expresado en este trabajo.

² Garzón, J. I., y Puerta, J. M.: «Margarita Nelken, una mujer en la encrucijada española del siglo XX», en *Raíces*, n.º 20, Madrid, 1994.

³ Gorkin, Julián: *Les communistes espagnoles contre la Revolution espagnole*, París, Pierre Belfond, 1978.

entendemos esto como una limitación. Colabora en *El Tiempo* y *El Relator* de Colombia, en *El Nacional* de Venezuela. Siente una predilección grande por Rufino Tamayo al que dedica una extensa producción de artículos. Publicista en temas muy variados, destacando los de historia del arte y crítica de arte, su actividad como traductora fue muy intensa, tanto en temas de historia, historia del arte y literarios en general. Escritora de novelas, obras de teatro y guiones cinematográficos. En el exilio mexicano continúa su intensa labor de traductora del francés, alemán e inglés. No abandona su activismo político a través de conferencias y publicaciones.

Participa en los primeros Congresos Internacionales de Críticos de Arte en París representando a México impulsando la organización de la Asociación Mexicana. Todo ello le permite una relación con el centro de producción artística que es París y con críticos y teóricos entre los que destacamos a Giulio Carlo Argán.

Testigo excepcional del desarrollo de las artes plásticas sus artículos configuran una página interesante de la historia de la crítica de arte en España, entre otras razones por ser mujer. El artículo se circunscribe a su producción en Madrid, ya que con posterioridad a la «Guerra Civil» su exilio de México entendemos que ha recibido una atención adecuada que se debe completar con su producción en la prensa madrileña.

Desde muy joven se dedica a la divulgación de temas artísticos españoles para revistas extranjeras⁴ y españolas. La simple relación de publicaciones sorprende: *Arte Español*⁵, *La Ilustración Española y Americana*, *Blanco y Negro*, *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, *La Gazette de Beaux Arts*, *L'Art et les Artistes*, *L'Art Décoratif*, *Le Mercure de France*, *La Renaissance Contemporaine*, *The Studio*⁶ (en *The Studio* de Londres publica sobre los frescos de San Antonio de la Florida a los quince años), *Arts*, *Die Kunst, Über Land und Meer*, *Göteborgs Handelstidnig*, *Vita D'Arte*, *Museum* de Barcelona⁷, *La Razón*, *La Prensa*, *El Hogar*, *El Mundo*. Redactora de *El Día* de Madrid en 1918, redactora crítico de arte en *El Fígaro* (1919)⁸. Señalamos que en las publicaciones

⁴ Citamos a modo de ejemplo la *Guide Spirituel du Prado*, editada en Madrid (Cuadernos Literarios, s/f) para los viajeros franceses.

⁵ Nelken, Margarita: «El carácter y el estilo en los retratos de niños», en *Arte Español*, n.º 6, t. III, 1925 (Sobre la obra de Goya); *Glosario (Obras y artistas)*, Madrid, 1917. Nelken, Margarita, *Glosario (Obras y artistas)*, Madrid, 1917.

⁶ Sobre el análisis de estos diarios y revistas de arte nos remitimos a nuestro estudio *Estructura de la Información de Arte*, Madrid, U.C.M., 1979 y al artículo publicado en colaboración con la doctora Gómez Alfeo, «Introducción a la Documentación en la Crítica de Arte en la prensa», en *Revista de Documentación de las Ciencias de la Información*, Madrid, 1997. pp. 64-98.

⁷ *Museum*, revista de arte es fundada en Barcelona por el historiador y crítico de *La Vanguardia* Manuel Rodríguez Codolá, (Barcelona 1872-1946).

⁸ Su colaboración más continua antes de su entrada en política fue en *El Fígaro*, que comienza su andadura el 14 de agosto de 1918 y finaliza en marzo de 1920, su vida, pues, se extiende a 20 meses. Los fondos para su edición es comunmente aceptado que fueron franceses. Tiene una tirada de unos 30.000 ejemplares y se vende a 5 céntimos. *El Fígaro*, diario moderado de izquierda nace con el deseo

citadas se encuentran desde revistas en arte a diarios de información general. En cuanto a idiomas hay que destacar las publicaciones en alemán, inglés y el francés, este último fue una segunda lengua en M. Nelken a la que podemos llamar con justicia escritora bilingüe.

Periodista, crítico de arte, conferenciante muy solicitada⁹ su personalidad irradia un atractivo fuerte que emana de su indudable sinceridad, en expresión de hoy, autenticidad. Tendió siempre a la búsqueda de lo clásico porque en su interior quería equilibrio, sosiego, serenidad, tranquilidad, paz para ella y para su país. Dicho esto precisamos que hemos detectado una gran ambigüedad o, para ser más exactos, contradicciones continuas en su pensamiento y, posiblemente, falta del equilibrio que busca en la expresión artística.

¿Diletante? ¿afrancesada? No, nunca. Es apasionada y sincera y siente a España. ¿Snob? Sí, deliciosa, encantadora, periodística y femeninamente snob. Queremos decir que está en la más palpitante actualidad del Madrid de finales del «modernismo», o, para tomar dos de sus expresiones, del «modern style», de la «belle époque». Después se radicalizaría y marxizaría su imagen. ¿Concesión al proletariado, por emplear un término peyorativo? No, creo que en todo momento fue sincera y vivió cada momento como una necesidad de ella misma con proyección hacia su entorno al que se da y del que recibe.

de abrirse un hueco en el panorama español e influir en un cambio de ideas en la sociedad de su tiempo. La segmentación del público a la que se dirige *El Fígaro* está ocupada por *El Sol* de Ortega y Gasset, de corta andadura, diario de gran prestigio, de pensamiento liberal y perteneciente a la moderna burguesía, y en el que ejerce de crítico de arte Francisco Alcántara. Los hombres que dirigen *El Sol* son los que habían intentado controlar *El Imparcial*. La coincidencia de *El Fígaro* con *El Sol*, en cuanto a cierto segmento intelectual del público lector, es grande, y, posiblemente, una de las causas que contribuyen a la desaparición de *El Fígaro*. La información y crítica de arte es asignada a Fernando Martín. La primera crítica firmada por Margarita Nelken está fechada el jueves 6 de Febrero de 1919. Este dato puede explicar la inexplicable, subjetiva y atrabiliaria valoración que se ha hecho de ambos. Hay que despojar a la crítica de arte de subjetivismos y apasionamientos sectarios y partidistas que a nada conducen. Colabora con *El Imparcial* después de la escisión de 1918 y la marcha de Ortega y Gasset y del crítico del periódico, Francisco Alcántara, amigo personal del pensador.

⁹ *La Vanguardia*, Barcelona, 14 de junio de 1918: *En el Ateneo de Madrid: Arte actual y pintura decorativa*: En el Ateneo de Madrid ha desarrollado este tema la señorita Margarita Nelken; *El Sol*, Madrid, viernes 22 Marzo 1918, *La vida artística. En el Ateneo. Arte actual y pintura decorativa por Margarita Nelken*: Margarita Nelken dió en el Ateneo, una conferencia sobre «El arte actual y la pintura decorativa», en la que señaló conceptos como arte de apariencias, arte cerebral. Trató el estilo de Van Gogh, cita a Ganguin, Steinlen, Toulouse Lautrec, Tintoretto. El arte español, lo ejemplificará con Goya, el Greco; *La Correspondencia de España*, Madrid, sábado, 23 de marzo de 1918, «*Arte actual y pintura decorativa*»: Sobre este tema dio anteayer en el Ateneo una interesante conferencia la distinguida escritora y redactora de *El Día*, Margarita Nelken. Comenzó señalando el vacío en la obra de arte cuando se produce alejada de la vida o a espaldas de ella. Margarita Nelken obtuvo un merecido triunfo siendo muy aplaudida; *La Época*, Madrid, lunes 25 de marzo de 1918: «*Arte actual y pintura decorativa*». Margarita Nelken, ya conocida como crítico de arte por su libro *Glosario* y por muchos excelentes artículos ha dado en el Ateneo, invitada por la sección de Artes Plásticas, una conferencia; *ABC*, Madrid, jueves 3 Abril 1924, *Lecturas y conferencias. Museo Nacional de Arte Moderno*: «Hoy jueves, a las doce de la mañana, Dña. Margarita Nelken dará en las salas bajas de este Museo su conferencia sobre «El neoimpresionismo francés y su influencia en la pintura moderna española».

Una de las notas snob —no anglosnob como ella misma niega— es el afrancesamiento constante en las expresiones. Critica los anglicismos y emplea galicismos continuamente. Estos son algunos encantadores ejemplos: lamentando la imitación y falta de originalidad en los carteles dice «*c'est à pleurer es el único comentario posible*». Equipararnos en lo exótico en Francia comenta «*se creyeron allí —en París— que en arte también somos artículo de exportación «pour l'Espagne et le Maroc»; ante la rebelión de Courbet escribe que «durante años y años, salones y salones, Courbet fué en su país la pesadilla de burgueses y académicos, la bête noire»; del impresionismo y de la revolución operada en pintura por él, empezamos a estar, como dicen nuestros vecinos, a «déchanter» acerca de lo absoluto de esta revolución»; las «scenes de genre» y la «season» —para ser anglosnobs— de las Exposiciones son expresiones que pueden completarse con la moda del «snobismo de los amateurs nouveaux riches». Por último de este recorrido simpático de sus expresiones «deliciosamente snobs» nos cita al mismo Rodin cuando decía «*Je suis un ouvrier d'art*».*

ARTE ESPAÑOL (COMO EXPRESIÓN DE «LO ESPAÑOL»)

La idea de un arte nacional determinado por la tierra y encarnable, en expresión de Nelken, en determinados artistas y obras ha encontrado defensores en sectores de la crítica de arte, aunque los grandes teóricos de nuestra cultura hayan estado en contra de ese nacionalismo artístico. Las voces de d'Ors¹⁰, Ortega¹¹ y Camón Aznar¹², que escriben con motivo de conmemoraciones goyescas, son expresivas de esta posición que asumimos. Margarita Nelken, en los escritos analizados, defiende la idea de un arte nacional o regional que estaría determinado por el espíritu nacional, y que se habría expresado en artistas del pasado y que ahora encuentra expresión en determinados artistas del presente. Sus formulaciones teóricas, sin embargo, nos transmiten una idea más ambigua al negar a determinadas naciones o regiones la posibilidad de ser encarnadas por artistas o por obras, es decir, que sólo las naciones con un determinado es-

¹⁰ D'Ors, Eugenio: «Les bailaba el agua», en *El Día Gráfico*, Barcelona, jueves 15 de diciembre de 1927: «(...) No hay necesidad de ser profeta para predecir que, en ocasión del próximo centenario de Goya, la mayor parte de la literatura apologética que, en torno a su vida y a su arte, se extenderá, dentro y fuera de España, por libros, revistas y diarios, comentará el tema del nacionalismo del pintor... Pero ya se adivinará igualmente, que esta manera de ver no puede ser la mía (...).»

¹¹ Ortega y Gasset, J.: *Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1962, p. 24: (...) hay un estrambótico empeño de presentar a Goya como prototipo del hombre español y se ha partido, por anticipado, de un esquema de españolismo sobremanera arbitrario y pueril. Con lo cual se ha falsificado a Goya dos veces (...).

¹² Camón Aznar, José: «Goya como pintor aragonés», en *ABC*, Madrid, 26 de febrero de 1946: «(...) ¿Hay en Goya alguna raíz racial para explicar sus enigmas donde cada mueca lleva larvado un pesimismo casi cósmico? (...)». La respuesta, al igual que las posiciones de d'Ors y Ortega, es absolutamente contraria a esta idea: «(...) Nada más lejos de nuestros criterios estéticos que justificar por el ambiente, y aun por los azares personales ningún pliegue de la obra de un artista (...).»

píritu son las que tienen en sí mismas esos medios espirituales que hacen que se encarnen en la expresión artística y que parece coincidir ese espíritu con la idea de expresionismo, dureza, patetismo, adjetivaciones que han venido adjudicándose a Castilla¹³ y que, si han servido para delimitar o acercarnos a determinados ideales sustentados por una época, es difícil trasponerlos a un plano histórico y, más aun, de ahí deducir unas constantes que serían las que podrían expresar el espíritu de esa tierra¹⁴.

Su formulación conceptual no queda clara y, en cualquier caso, muy difícil de mantener en su fondo. Una vez aceptada la premisa que parece adaptarse a «lo castellano» adjudica a Castilla esta posibilidad, para a continuación decir que Castilla representa el espíritu de España. Parece que el razonamiento está viciado desde el principio pues se parte de premisas finalistas, invirtiendo el proceso del pensamiento. La afirmación de la posibilidad de un arte castellano no lleva, paralelamente, a la aceptación de que otras naciones o regiones puedan tener esa posibilidad —en particular es negada para la región de Cataluña—, precisamente por las premisas antes aceptadas¹⁵ contradiciendo su propio pensamiento.

SU METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

- 1.º El sociologismo determinista de Hipólito Taine.
- 2.º En México se decanta por una sociología de raíz marxista.

El nacionalismo, o mejor expresado, determinismo tainiano¹⁶ Auguste COMTE, *Discurso sobre el espíritu positivo*, Madrid. El prólogo de Antonio Rodríguez Huéscar ofrece una sistematización de sus postulados fundamentales. Sobre Comte y el positivismo nos remitimos a Pierre Arnaud, *Sociologie de*

¹³ Nelken, Margarita: «El arte catalán», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 27 de febrero de 1919: «(...) La definición de un arte nacional o regional es cosa harto difícil; únicamente tierras de espíritu muy exaltado o muy recogido se expresan plenamente en una creación artística; por ejemplo: Castilla en el Greco... Castilla, con ser una de las tierras más exaltadas y más espiritualmente encarnables» del mundo, tiene hoy día apenas dos o tres artistas para encarnarla (...)

¹⁴ «(...) Ante todo: ¿existe hoy un arte que pueda ostentar realmente el título de arte catalán; es decir, de arte particular de Cataluña? Los artistas catalanes, muchos escritores catalanes, sobre todo, creen y aseguran que sí; nosotros, por el contrario, creemos que no, y esto no implica, por nuestra parte, como podrá verse más lejos, ningún menosprecio del arte que, en la actualidad, produce Cataluña... puede decirse del arte de Zuloaga que es genuinamente castellano, pero de un Romero de Torres, que tan admirablemente canta a Andalucía, no se puede decir que crea un arte andaluz, como, en el otro extremo, tampoco puede decirse de Van Gogh, tan genial, que haya producido un arte de su patria, o sea un arte holandés. Y, con menos razón todavía, podrá decirse que el arte catalán actual sea expresión perfecta y perfectamente lógica de Cataluña(...)». Nelken, Margarita: «El arte catalán», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 27 de febrero de 1919.

¹⁵ Nelken, Margarita: «El arte catalán», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 27 de febrero de 1919.

¹⁶ Taine, Hippolyte-Adolphe: *Filosofía del Arte* (De la naturaleza y producción de la obra de arte), Barcelona, Iberia, 1960, p. 9. T.o. *Philosophie de l'Art*, París, 1890. Conocidas son las tesis mantenidas por Hipólito Taine (1828-1893) sobre la naturaleza de la obra de arte. Taine, influido por el *Cours de philosophie positive* (1830-1842) de Auguste Comte (1798-1857).

Comte, París, Presses Universitaires de France, 1969, Barcelona, 1971¹⁷. VENTURI, L., *Historia de la crítica de arte*, Barcelona, 1979, p. 219¹⁸, lleva a Margarita Nelken a excesos difíciles de mantener y con evidentes contradicciones en la realidad, en sus deseos y en sus formulaciones. De una parte, constata que los artistas españoles triunfan en el extranjero¹⁹, y pone como ejemplo a Picasso, y cuando esto no sucede se piden estos triunfos culpando de los malos resultados en determinados certámenes a la incomprensión de nuestro peculiar modo de concebir la obra de arte, aunque en otro lugar diga que la tipología de lo español —en arte se entiende— está en alza²⁰; en segundo lugar y, esto es una evidente contradicción en los planteamientos teóricos, afirma que es muy difícil la comprensión de «nuestro» arte por la fuerza de su carácter, la expresión que contiene que le une a nuestro paisaje y pone al Greco como ejemplo de las barreras con que se encuentran nuestros artistas:

«(...) La comprensión de nuestro arte es para los extranjeros tan difícil como la de nuestro espíritu; el mismo Rodin no supo acercarse al Greco; para Carrière el paisaje castellano era tan sólo un paisaje pobre y monótono; no supo alcanzar, no ya su grandiosidad, mas ni siquiera la magnitud de su desolación. A Zuloaga, dirán algunos, París le comprende. No; no le comprende. Zuloaga se ha impuesto a París, que no es lo mismo (...)»²¹.

¹⁷ Va a considerar a la obra inmersa en los acontecimientos de su época, relacionada con las otras obras de un mismo artista y en **conexión** con las obras que se están produciendo en otros campos del espíritu. La obra de arte está rodeada de obras de arte y de acontecimientos, y de su relación, unas veces en oposición y otras en clara aproximación, sale con su personalidad y forma diferenciada. Las tendencias positivistas de Taine se muestran sobre todo en su teoría del medio ambiente (*milieu*) que es, a su entender, el factor determinante de todo proceso histórico, el cual está sometido consiguientemente a las mismas leyes y puede ser objeto en principio de las mismas previsiones que los fenómenos de la ciencia natural. El error de Taine empieza cuando «(...) cree que dicho «milieu» constituye la causa de la pintura. Y se trata de un error doble: ante todo no tiene en cuenta la libertad de la creación individual y después materializa el «milieu» como si fuese algo físico (...)».

¹⁸ No obstante estas objeciones, las ideas de Hipólite Taine, que representan la estética de tipo histórico y natural, ejercieron una notable influencia en la historia del arte y en la crítica de arte en este periodo en España, en donde hemos detectado un eco muy importante, unas veces explícitamente citado por los críticos y otras muchas en el eco de sus ideas implícitamente expuestas.

¹⁹ «(...) *Ensanchando el marco de las Exposiciones, y no sólo de las de fuera (de las de fuera en lo que aquí se refiere), adviértese, muy marcada, una boga de españolismo o, pues esta expresión nos parece más propia, de carácter españolizante (...)*». Nelken, Margarita, «De arte. El peligro del «carácter», en *El Fígaro*, Madrid, viernes 28 de noviembre de 1919.

²⁰ Nelken, Margarita: «De arte. El peligro del «carácter», en *El Fígaro*, Madrid, viernes 28 de noviembre de 1919: «(...) *Ya hace mucho que «los tipos» de España estaban en alza; siempre fué nuestra tierra, para el mundo más uniformemente civilizado, algo así como la tierra de promisión de lo pintoresco; pero ahora ya no se trata de exhibir —y vender— por esas Exposiciones de Dios charras y manolas a usanza de novelas exóticas. La visualidad en pintura «de raza» no es ya admitida más que por algunos «protectores» de España; por ejemplo, los yanquis, demasiado sugestionados por las majas cantantes y danzantes. Fuera de la Hispanic Society, de Nueva York, los cuadros de Sorolla y a lo Sorolla (hay Sorollas más o menos sorollescos en todas las regiones típicas de nuestra Península) no pasan de ser pasmosos juegos malabares (...)*».

²¹ Nelken, Margarita: «Gutiérrez Solana y la Exposición de París. Exposición Gregorio Prieto en el Ateneo», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 10 de abril de 1919.

Los errores en estos planteamientos son evidentes y grandes ya que, olvida Margarita Nelken, que la revalorización del Greco se debe primero a los extranjeros²², y más en concreto a los viajeros franceses e ingleses, hecho este reconocido por todos los historiadores, y por escritores y críticos entre los que cabe citar, para no extendernos más, a Azorín (1901 y 1913) en dos artículos que pueden figurar en cualquier antología sobre el carácter y la estética del cretense. No obstante, debemos decir que las formulaciones teóricas de Taine encuentran un terreno abonado y que son seguidas por muchos y significados pensadores y críticos del momento²³. En su etapa mexicana, Nelken pasa de Taine a una metodología marxista cuyo tratado más destacado es *Tres tipos de Virgen*.

LA INTERPRETACIÓN DEL «CARÁCTER» ESPAÑOL

En la interpretación de nuestro carácter²⁴, Margarita Nelken, advierte dos peligros, que pueden llevar a la desvirtuación del mismo, a su banalización: 1. el causado por los artistas de fuera que se quedan en la interpretación de lo superficial de nuestra cultura, y 2. el de los artistas españoles que se inspiran en las interpretaciones de los extranjeros²⁵.

Componentes del espíritu español: Margarita Nelken distingue en el espíritu español, aceptando su complejidad, dos características, o componentes, neta-

²² Gómez Alfeo, M.ª V.: La crítica de «El Greco» en la prensa española del primer tercio del siglo xx», en *Historiografía del Arte Español en los siglos XIX y XX*, C.S.I.C., Madrid, Alpuerto, 1995, pp. 335-347.

²³ Baroja, Pío: «Cuadros del Greco. Tierra castellana - En Santo Tomé», en *El Globo*, Madrid, lunes 9 de julio de 1900: «(...) No creo que haya nada que explique de una manera tan completa la obra de un pintor como la tierra en donde vive, el aire que respira, el cielo que contempla. Si en los demás artistas **el medio ambiente** influye con energía, en el pintor no sólo influye, sino que domina, manda y subyuga(...)». La expresión subrayada por nosotros nos muestra cuanto venimos afirmando sobre Taine y su influencia en la crítica de arte en España en el primer tercio del siglo xx.

²⁴ Taine, Hippolyte-Adolfe: *Filosofía del Arte* (De la naturaleza y producción de la obra de arte), O.c. p. 29. La idea de la obra de arte como expresión de un carácter es una de las conclusiones centrales en la obra de Taine: «(...) Hemos llegado así a la definición de la obra de arte... La obra de arte tiene por objeto manifestar un carácter esencial o saliente (...)». De una manera lógica la búsqueda del carácter conduce fatalmente a la obra de Goya: Nelken, Margarita: «El carácter y el estilo en los retratos de niños», en *Arte Español*, n.º 6, t. III, 1925 (Sobre la obra de Goya). Sobre este aspecto de Goya nos remitimos a nuestro trabajo: García Rodríguez F.: *La fortuna crítica de Goya en la prensa de Barcelona, 1900-1930*, Congreso Internacional «GOYA 250 años después 1746-1996, Marbella, Museo del Grabado Español Contemporáneo, abril 1996; y al de la profesora Gómez Alfeo, M.ª Victoria: *La fortuna crítica de Goya en la prensa de Madrid, 1900-1930*, Congreso Internacional «GOYA 250 años después 1746-1996, Marbella, Museo del Grabado Español Contemporáneo, abril 1996.

²⁵ «(...) El causado por los mismos artistas españoles que ven el carácter de su tierra a través de la interpretación que de antemano buscan en modelos exóticos. Y esto sin pensar siquiera en la seguridad del éxito o del lucro: por un deseo torpe de asimilar a una elevación ya definida y demostrada la elevación que ellos, noblemente, quieren para su producción (...)», en Nelken, Margarita: «De arte. El peligro del «carácter», en *El Fígaro*, Madrid, viernes 28 de noviembre de 1919.

mente definidas: la castellana²⁶ y la mediterránea. Castilla representa el patetismo más torturado, la dureza más implacable. El espíritu mediterráneo, evocación de lo clásico, representado por «lo tarraconense», nos remonta hasta el más puro aticismo²⁷ y contiene en sí la energía vibrante y la luminosidad del Mediterráneo. **La vía clásica y mediterránea**, Margarita Nelken la ejemplifica en los artistas catalanes y, sobre todo y todos, en Julio Antonio, aunque este encarna los ideales fundidos del **aticismo** mediterráneo y del expresionismo castellano; **la vía castellana, a la que califica de genuinamente española**, queda representada por Zuloaga y Gutiérrez Solana, cuyo antecedente estaría en la obra de «El Greco». Es de interés decir aquí que no menciona a Goya dentro de esos antecedentes. Esta corriente es lo que llama el «espíritu de raza» —expresión que encontramos también en Francisco Alcántara aunque no empleada con el mismo sentido— ideal de expresión, afirma, que no es fácil encontrar representado²⁸. Este «espíritu de raza», precisa Nelken, no hay que confundirlo con los tópicos de un arte de mujeres con castañuelas ni guitarras con madroños adornadas para el consumo turístico, sino en aquellas obras que expresan en su síntesis el espíritu profundo de «lo español» y este ideal de expresión, en escultura, está representado por Julio Antonio:

«(...) Julio Antonio se afirma categóricamente —frente a las manifestaciones escultóricas de otros países—, no como un gran escultor español, sino como el escultor español por excelencia, el que ha de resumir por sí solo todo el espíritu que debe ser el de la escultura española (...)»²⁹.

Las dos características netamente definidas que distingue en el espíritu español —aceptando su complejidad— parecen fundirse, para Margarita Nelken, en la producción de Julio Antonio. El análisis apasionadamente entusiasta que

²⁶ «(...) *La pintura española (la verdadera, no la que se fragua con los desechos de los salones exóticos) es castellana únicamente: castellano fue el Greco y castellano es hoy Zuloaga, y sobre un fondo castellano se hizo hasta la misma escuela de Sevilla. La escultura española comprende, además de la producción exacerbada del centro, la producción, o, por lo menos la influencia directa del neoaticismo de la costa oriental (...)*», Nelken, Margarita: «El monumento de Julio Antonio», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 6 de febrero de 1919.

²⁷ Aticismo, una tendencia, un deseo, una meta. Ática y Beocia, dos lugares geográficos de la antigüedad griega, dos conceptos, dos términos que los críticos de arte arrojan continuamente a los discrepantes. Da para un ensayo que prometemos y que no cumpliremos y que debería hacer Eugenio Triás, nuestras fuerzas no llegan a tanto.

²⁸ «(...) *Son muy pocos los países que tienen su esencia misma traducida pictóricamente; el refinamiento sabio y ya decadente de las postrimerías del renacimiento florentino tuvo su expresión perfecta en las figuras ambiguas de Leonardo; pero éstas expresaban una civilización, no una tierra(...)*». Nelken, Margarita: «La fuerza serena de Emile Claus», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 10 de julio de 1919.

²⁹ Nelken, Margarita: «El monumento de Julio Antonio», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 6 de febrero de 1919. Julio Antonio va a ser uno de los artistas mimado por la crítica del momento. Tomás Borrás es como periodista y crítico de arte el máximo defensor de Julio Antonio, aunque es toda la prensa del momento, sin excepción salvo los matices de Alcántara, la que muestra su entusiasmo por el escultor. Ramón Pérez de Ayala dedica varios artículos publicados en *El Sol* al análisis de su arte.

realiza de este artista, que recibe los mayores elogios de los críticos con una unanimidad difícil de encontrar³⁰, es de gran interés por las formulaciones teóricas contenidas, así como por la belleza de la descripción:

«(...) Este monumento tiene para nosotros, ante todo, el interés de ofrecernos, fundidos en una exaltación definitiva, los dos sentimientos ejes de toda la producción de Julio Antonio: el sentimiento que, a través de la influencia de su origen tarraconense, remonta hasta el más puro aticismo, y el sentimiento que, a través de las catedrales y de nuestro arte medieval, busca su fuente en las entrañas mismas de Castilla, el patetismo más torturado, fundido en la serenidad más elevada, o, mejor dicho, el dolor aceptado gracias a la dominación del ritmo. Y la influencia bizantina que algunos³¹ ven en el deseo de ornamentación exterior de ciertas obras de Julio Antonio, y principalmente en el manto de la figura femenina de este monumento, desaparece para nosotros en la fusión tan absoluta de este patetismo y de esta serenidad (...)»³².

En otros momentos ha buscado la representación de este ideal en Picasso pero desecha esta pretensión:

«(...) Ya que Picasso, el Picasso insuperable de hace unos años³³, está tan internacionalizado que a nadie, ni a él mismo probablemente, se le ocurre pensar que pudiera ser español (...)»³⁴.

³⁰ Tomás Borrás escribe entusiasmado sobre el monumento a los héroes de Tarragona de la Guerra de la Independencia: «(...) *Se trata de lo más bello que ha producido el arte de España en su clasificación. Los monumentos españoles del siglo XIX, sin excepción, son horribrosos. El de Julio Antonio es el primero que puede enseñarse con orgullo de que posea universalidad. Todos le han admirado (...)*». Afirmación última que encierra una verdad crítica, si exceptuamos a los tarraconenses que no desean se instale en la ciudad por considerarlo inmoral y falto de sentido histórico. ¡Hay don Antonio Machado!, ¿dos Españas?, en este tema es el campo de Agramante que diría don Quijote, o Cervantes. Al estilo de las horribles esculturas que decoran las ciudades en la Restauración y Regencia se las denomina como «estilo municipal», y ponemos como ejemplo la estatua de Arguelles ejemplo de mal gusto llevado a lo absoluto.

³¹ Parece desprenderse de estas líneas una respuesta polémica a Francisco Alcántara que ve en la obra de Julio Antonio ciertos aspectos arcaizantes, así como influencias bizantinas de tipo ornamental. Alcántara, como crítico de arte, está considerado por los artistas como uno de los conocedores más autorizados en cuanto al conocimiento de la técnica, en su actitud es llamado el apoyo de los jóvenes que empiezan. Sobre Francisco Alcántara nos remitimos a la ponencia presentada en el Congreso: «La Lengua y los Medios de Comunicación: Oralidad, Escritura, Imagen», Departamento de Filología Española III, Universidad Complutense de Madrid, 1996; Gómez Alfeo, M.^a V.: *Francisco Alcántara: Crítico de arte de «El Imparcial» y «El Sol»*.

³² Nelken, Margarita: «El monumento de Julio Antonio», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 6 febrero 1919.

³³ Es evidente que por las fechas se está refiriendo a las etapas anteriores al cubismo, es decir, las denominadas azul y rosa. También preferidas por Gaya Nuño, ver: Gaya Nuño, J. A.: *Picasso*, Barcelona, Omega, 1957, y Gaya Nuño, J. A., *Picasso y el Cubismo*, Madrid, Espasa Calpe, 1956.

³⁴ Nelken, Margarita: «Gutierrez Solana y la Exposición de París. Exposición Gregorio Prieto en el Ateneo», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 10 de abril de 1919.

Parece desprenderse una queja hacia Picasso³⁵ por haber abandonado la tendencia expresiva que le caracterizó en los años anteriores al fovismo y que entroncaría con los sentimientos de «raza» en pintura defendidos por Nelken. El expresionismo es consecuencia de buscar en el arte la comunicación, postura apriorística determinada por sus ideas políticas.

La propia situación de Cataluña, su espíritu abierto y que, por no tener otra expresión mejor, llamamos mediterráneo, la llamada «internacionalización» del arte, estima que son causas que contribuyen a que no se den las condiciones para que podamos hablar de «escuela catalana». El nacionalismo forzoso, la ausencia casi total de intercambio espiritual levantaba, naturalmente, fronteras espirituales muy acusadas y todas las influencias se matizaban, se fundían, en la nota de ambiente dominante. En estas características que señala, fundamentalmente el aislamiento de Castilla frente a la situación de Cataluña, ve la diferenciación de estas escuelas, aunque, sin embargo, el arte catalán no represente, no pueda representar, al espíritu mediterráneo³⁶.

La obra de Julio Antonio nos lleva a una recuperación de los ideales clásicos, no a un mimetismo o neoclasicismo frío y repetitivo siendo este análisis verdaderamente afortunado en los presupuestos teóricos y en sus formulaciones:

«(...) Ante los héroes de Julio Antonio algunos han proclamado la resurrección de Grecia, y esto es tachar de superficial a una obra muy profunda, porque Grecia acabó con su gloria... Los héroes de Julio Antonio tienen un pliegue de dolor en la boca que no podían tener los héroes del propileo de Atenas (...)»³⁷.

A continuación hace unas afirmaciones que, evidentemente aunque la comparación se haya realizado con formas artísticas, traslucen sentimientos e ideologías extraestéticas cuando menos difíciles de mantener en los planos teórico e histórico:

³⁵ La estética de Picasso en estos años, de raíz arqueológica y musical, se halla mediatizada por la atmósfera de los ballets, es la etapa griega según la terminología de Camón Aznar en *Picasso y el cubismo*, Madrid, Espasa Calpe, 1956.

³⁶ «(...) Lo primero que se afirma en este arte son sus influencias, es decir, lo de fuera. ¿Arte mediterráneo? Si el calificativo significa una diferenciación con Castilla, bueno; si significa arte inherente a la costa mediterránea, de ningún modo: porque ¿cómo admitir que Cézanne o Picasso encarnen el espíritu neogriego o siquiera neolatino? Y una obediencia a Cézanne y a Picasso es lo que, ante todo y por encima de todo, vemos aquí. Y conste que no lo censuramos... Más vale, cien y mil veces, intentar seguir las inquietudes de los maestros del espíritu moderno—sin distinción ni sujeción a normas de antemano impuestas y no sentidas—, que no, bajo pretexto de una imposible aspiración de terruño, confinarse en repeticiones más o menos académicas. Y, sin duda alguna, los catalanes serán, con algunos vascos, los que abrirán a nuestro arte las ventanas que dejarán entrar el aire renovador de pureza(...)».

Nelken, Margarita: «El arte catalán», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 27 de febrero de 1919.

³⁷ Nelken, Madrid, jueves 6 de febrero de 1919.

«(...) las catedrales no tienen la armonía de los templos paganos; pero tienen la belleza insuperable de su angustia y de su tortura. **Hoy la catedral está ya casi tan lejos como el templo**; la eurytmia no nos eleva ya de tierra; pero la angustia sola nos oprime (...)».

Se equivoca en dos de sus afirmaciones: en la primera, las catedrales a que se refiere, las góticas, tienen su armonía, distinta a la armonía del mundo clásico³⁸; en la segunda, creemos que roza de manera muy sutil la línea del secularismo. Ni Dios ha muerto, ni las catedrales, o templos cristianos, están tan lejos como el Partenón ateniense, o el Panteón romano que cerraron su ciclo. Es, sin embargo de destacar, para una comprensión más completa de su pensamiento, el artículo dedicado al arte cristiano de estos momentos. La figura de Margarita Nelken se muestra con sus luces y sombras y se destaca la honradez y sinceridad de sus posturas éticas y estéticas, estas últimas expresadas con ingenio y gracia al establecer dentro del arte el delito estético-religioso del pecado mortal, aunque los términos puedan ser invertidos:

«(...) Estos son los Cristos modernos; son menos ingenuos que los primitivos, pero son más grandes. Y a quienes quieren representarse hoy la figura de la divinidad, consuelan de todos estos cromos, de toda esa estampería de los bazares de religión, que no parece sino un nuevo escarnio, una nueva mofa, más cruenta y más baja que todas las de su Pasión, hecha a Dios que, por ella, parece que vuelve a morir todos los días (...)»³⁹.

Hay críticas muy positivas de pintores o grabadores que el tiempo ha sumergido en el olvido, y no por cambio en los rumbos del gusto sino por falta de creatividad en esos artistas, por falta de estar en su tiempo. Hoy, estos autores, nos son prácticamente desconocidos, como casi todo lo que podía verse en el «Luxemburgo» antes de la aparición del viento huracanado, que no «aire», de los impresionistas, y son tenidos esos pintores en muy poca estima por la mayoría de los críticos y estudiosos de la historia del arte. Pero esto es consecuencia del día y presente periodístico.

Recordando, para no parafrasear, a Lionello Venturi cuando contesta a Pierre Francastel en la polémica que ambos mantienen sobre la valorización de Masolino y de Leger, debemos decir que la valorización de Emile Claus —y algún otro— es un pecado que Dios podrá perdonarla, nosotros no. Guiada por consideraciones extraestéticas aquí se ha olvidado de lo que es arte en la obra de arte y, posiblemente, también ha olvidado la función de la crítica de arte. Aunque de-

³⁸ Sobre este aspecto de la cuestión ver Worringer, W.: *Formprobleme der Gotik* (V. ing., *Form Problems of the Gothic*, New York, Stetchert & C.º, 1920). V. fr., *L'Art gothique*, Gallimard, París, 1967; y las reflexiones de Ortega y Gasset, J., *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente (Col. «El Arquero»), 1962(7). «Arte de este mundo y del otro», Reflexión sobre el libro de Worringer *Problemas formales del arte gótico*, Madrid, 13 de junio de 1925, pp. 101-130, *El Imparcial*, 1911.

³⁹ Nelken, Margarita: «Cristos modernos», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 17 de abril de 1919.

bemos finalizar, en su disculpa y defensa, que todos tenemos derecho a pronunciarnos sea cual sea el grado de nuestra cultura. Las preferencias individuales no se pueden discutir, como tampoco las opiniones arbitrarias y subjetivas⁴⁰.

¡LA TEORIZACIÓN EN EL CRÍTICO DE ARTE!

La labor periodística arrastra al crítico de arte a sumergirse en el torrente, muchas veces vertiginoso, de la actualidad. La necesidad de las recapitulaciones, de imponer un poco de orden, de verter normas o, si se quiere, de dar un poco de doctrina crítica es tarea que Nelken estima fundamental:

«(...) Mas de momento la calma se impone, y esto hace la época particularmente propicia para las recapitulaciones estéticas y las comparaciones; para algo así como una mirada desde más alto y una revisión descansada de todos los juicios (...)»⁴¹.

La vertiente pedagógica subyacente en todo crítico y las necesidades periodísticas se unen en este quehacer y, unas veces el verano⁴² con su remanso de actualidad, otras algún resfriado⁴³ y, en algún caso, fiebres pertinaces⁴⁴ son momentos aprovechados para realizar estas tareas. Si la enfermedad se prolonga y la actualidad es muy fuerte recurre, para estar al día, a las ilustraciones que le proporcionan, a ella, un poco de consuelo, a nosotros nos comunican un pálpito aun más humano de esta mujer que no quiere dejarse dominar por las enfermedades⁴⁵. ¡Bastante tiene con la calentura del arte y la fiebre, ¿cuántos

⁴⁰ Venturi, Lionello: *Historia de la crítica de arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 25.

⁴¹ Nelken, Margarita: «La fuerza serena de Emile Claus», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 10 de julio de 1919.

⁴² Nelken, Margarita: «La fuerza serena de Emile Claus», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 10 de julio de 1919: «(...) Entramos en una época de calma. Las Exposiciones desaparecen y su espectáculo, demasiado múltiple, demasiado fácil e inconsistente sobre todo —casi diríamos demasiado irresponsable, pues ¡que pocos son los expositores que dan la impresión de una responsabilidad consciente!—, se esfuma por unos meses, al menos en apariencia. En realidad, sigue trepidando con ese trabajo veraniego, que es casi siempre la labor más intensa de los artistas: la preparación de las próximas Exposiciones (...)».

⁴³ «(...) El resfriado que nos tiene confinados en casa desde hace ya varias semanas, al obligarnos a retrasar hasta el próximo jueves la crítica de las actuales Exposiciones (la de los pensionados de Paular, la que se celebra en el Ateneo, la que se celebra en el «Salón Arte Moderno»), nos fuerza a pensar en el arte sacándolo de su actualidad inmediata, mejor dicho, ampliando esta actualidad (...)», Nelken, Margarita: «De arte. El peligro del «carácter»», en *El Fígaro*, Madrid, viernes 28 de noviembre 1919.

⁴⁴ Nelken, Margarita: «El Renacimiento artístico de Europa», en *El Fígaro*, Madrid, miércoles 31 de diciembre 1919.

⁴⁵ «(...) Todo este renacimiento, —se refiere al que ya está generándose con el final de la guerra— traído hasta nosotros por innumerables ilustraciones nos hace no lamentarnos demasiado de la forzada claustración a que nos obligan fiebres pertinaces, impidiéndonos estar directamente al tanto de nuestra vida artística madrileña. ¡Es tan potente ese renacimiento que se va desarrollando fuera de aquí, que le presentimos, sin miedo a equivocarnos, mucho más importante, para nosotros mismos, que lo que nosotros presentemente producimos!(...)». Nelken, Margarita: «El Renacimiento artístico de Europa», en *El Fígaro*, Madrid, miércoles 31 de diciembre 1919.

grados?, que le proporciona España!. Y decimos España y no la problemática de España que está, por supuesto, incluida en la idea de Nelken. La pregunta que podemos hacernos es si tiene un plan que no pudo llevar a la práctica por el cierre del periódico. La idea ¿es posible en el periodismo de hoy? En cualquier caso la muestra de lo realizado en esta línea de trabajo nos dice de sus tendencias críticas y preferencias estéticas.

ESCRITORA Y PERIODISTA

Hay expresiones que en su formulación no son claras y que en su intención no quiso decir lo que escribe. Debemos achacarlo al ritmo del periodismo. Calificar la obra de Mir de «vehemencias apasionadas» nos parece un acierto en la formulación y en la expresión, pero contraponerlo con la obra de Emile Claus, nos parece desafortunado, por mucha necesidad que se sienta «(...) *de un arte aún más sano, más sencillo, más absolutamente dictado por normas naturales (...)*».

Hay frases que merecen destacarse por lo afortunadas en la expresión de sus sentimientos más profundos y sinceros que hace que la tengamos como a una de los muchos españoles de ese momento que «sintieron» a España: «(...) *la inquietud, la tortura latente de nuestros esfuerzos mentales de esta época de incertidumbres y dudas (...)*» (14/08/1919). ¡Cuanto para escribir sin salir del ámbito de las «bellas artes»!: Goya, Jovellanos, Ortega y Gasset, Tomás Borrás, Camón Aznar, y «otros»... expresión con la que ocultamos nuestros sentimientos y, como estamos en este terreno del gusto, preferencias.

¿Es una buena escritora, siempre dentro del ámbito de la crítica de arte? Sabe comunicar sus ideas, tiene expresiones que podemos calificar de afortunadas, pero no creemos que el título de «buena escritora» pueda adjudicarsele, sobre todo en un periodo que hay gigantes en la crítica de arte y en el dominio de la lengua española. La comparación con los escritores y periodistas de este periodo merecería de muchos matices y de establecer distinciones individuales que no son necesarias. Debemos añadir que como crítico su dominio del idioma es completo, aunque algunas veces se observen contradicciones formales probablemente debido al completo dominio del francés. Torrente Ballester hace notar en Eugenio d'Ors este tema del bilingüismo⁴⁶.

Es una periodista con muy buena información, aunque su criterio sea muy oscilante. Detectamos una inestabilidad psicológica bastante fuerte que la lleva a variar sus juicios con relativa frecuencia. Conocedora de artistas y movimientos artísticos, algunos de esos ismos son soslayados o ignorados en sus críticas, como el Cubismo al que no alude en este periódico de *El Fígaro*, otros, como el Impresionismo dudamos que llegase a comprender, en estos momentos

⁴⁶ Torrente Ballester, G., *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1961(2), pp. 240-45.

de 1919, sus fundamentos, permanencia y significación en la Historia del Arte, aunque esto es lógico si tenemos en cuenta que estamos en 1919 y en España y que sus preferencias están en la antítesis, es decir, en el expresionismo. Como periodista, no hay muchas críticas de arte que podamos calificar de gran artículo periodístico, lo decimos desde el empleo de metáforas, equilibrio en el espacio utilizado, ni en lo ajustado del lenguaje. Las efusiones líricas, a que es muy inclinada, llevan fatalmente a la repetición⁴⁷.

LA EDUCACIÓN DEL PÚBLICO (LA FORMACIÓN DEL GUSTO). LOS PRECURSORES

Bajo el título genérico de los precursores, cuando el tiempo del periodismo diario se lo permite, aborda temas que no están sujetos a la actualidad. ¿Tiene un plan previo? No podemos contestar a esa interrogante, pero si podemos ver que hay un intento de educación del lector para facilitarle o ayudarle a la comprensión del arte contemporáneo, o mejor expresado del arte de su tiempo. Dicho esto, decimos que el cubismo como ismo en general, o como fase en la producción de Picasso no encuentra acogida en sus páginas. La pregunta que podemos, que debemos hacernos, es si lo acepta o lo rechaza, simplemente lo soslaya. Sólo advertimos el silencio en estas páginas a las que metodológicamente nos hemos limitado. Hay un reproche a Picasso al calificarle de demasiado internacional o, para ser más exactos, de haber perdido sus raíces españolas que cree advertir en sus etapas de predominio expresivo. Nosotros creemos que ese reproche va dirigido a esta etapa cubista, por el tono, por el tiempo en que se formula, pero esto no es nada más que es una suposición aunque basada en el análisis de sus textos.

EL TRIUNFO DEL CARÁCTER

La corriente expresionista moderna, en los años de guerra y entreguerras, en sus variantes mediterránea y germánica está de actualidad, es lo que Margarita Nelken⁴⁸ llama «*el triunfo del carácter*», y que entronca con la corriente española representada por Zuloaga. Entre las fuentes, o precursores, de esta tendencia Van Gogh es el modelo a seguir, aunque el gusto de ciertos pintores se incline por Cézanne, que representa «*un ideal visual y meditado*»⁴⁹, preferencia

⁴⁷ Nos remitimos a dos artículos y a sus contenidos aunque nuestro análisis puede mostrar más ejemplos: «La fuerza serena de Emile Claus», 10 julio 1919 y «Cuno Amiet, pintor suizo», 4 de septiembre de 1919.

⁴⁸ Nelken, Margarita: «De arte. El peligro del «carácter», en *El Fígaro*, Madrid, viernes 28 de noviembre 1919.

⁴⁹ Nelken, Margarita: «Los precursores: Chasseriau», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 12 de junio de 1919. «Este —ideal visual y meditado— que tiene por jefe indiscutible a Maurice Denis (cuya obra estudiaremos particularmente otro día), remonta en espíritu hasta los fresquistas florentinos y gusta, naturalmente, de inspirarse en Puvis de Chavannes y, por lo tanto, en Chasseriau.»

que atribuye a que es más fácil «(...) proclamarse discípulos de Cezanne que no de los muy realizados Van Gogh y Gauguin(...)»⁵⁰, siendo reconocidos los tres —Van Gogh, Cézanne y Gauguin— faros del arte moderno⁵¹. La influencia de las obras de Gauguin y Van Gogh hacen retroceder a las tendencias naturalistas, cuyo máximo representante es Courbet, expresión de lo que llama «*el espíritu de verdad exterior*». Frente a esta tendencia naturalista que llama representación defiende un arte de interpretación. Es la eterna oposición entre la expresión y su contrario la impresión:

«(...) Gauguin y Van Gogh nos han hecho comprender que una representación tiene siempre, junto a una interpretación la inferioridad de algo mecánico, y que el carácter, es decir, la verdad interior, es la pureza más alta de la obra de arte (...)»⁵².

Es la demanda del tiempo presente⁵³, las necesidades de nuestra propia existencia:

«(...) nuestra vida cotidiana de inquietudes, de exacerbaciones, necesita forzosamente un arte nacido de la tortura de ese desequilibrio... Van Gogh y el Picasso de la primera manera han de satisfacernos más, en su tortura sin belleza plástica, que todas las perfecciones de Rafael, y el mismo equilibrio insuperable de un Velázquez se nos aparece lejano y «de Museo»... Del Greco amamos la tortura; de Memling y el Angélico, el candor inefable. Cada uno respondió a su emoción. Hoy, van Gogh y Picasso, respondiendo a su emoción propia, han respondido con plenitud, a la nuestra, ya que la suya no es mas que una exaltación de la que han podido sentir en su derredor»⁵⁴, aunque la obra de «Van Gogh estaba en su tortura demasiado lejos de la multitud (...)»⁵⁵, que en su incompreensión se mofó de él, dominada por el «*eclectismo estético*» y por «*las confituras de los miembros del Instituto*»⁵⁶.

⁵⁰ Nelken, Margarita: «Las influencias dominantes. La actualidad: Exposición Aguirre y Ochoa en el Ateneo; Exposiciones Sanchis Yago y Pablo Béjar», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 8 de mayo de 1919.

⁵¹ Nelken, Margarita: «Las próximas influencias», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 23 de octubre de 1919.

⁵² Nelken, Margarita: «Courbet y el «modernismo», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 15 de mayo de 1919.

⁵³ Nelken, Margarita: «De arte. El peligro del «carácter», en *El Fígaro*, Madrid, viernes 28 de noviembre 1919: «El carácter en pintura impónese hoy como fundamental; y, como es natural, el españolismo no ha de evadirse de esta imposición, que es hoy, no lo olvidemos, una necesidad. Los «profundos» en esa angustiada y purificada teoría que va desde un Van Gogh, rebelde y espontáneo, hasta la tradición de un Carriére, han enseñado con demasiada intensidad cuál es el arte atormentado que necesita, en justa e íntima correspondencia, el tormento, la inquietud ya irremisiblemente creciente de nuestro espíritus».

⁵⁴ Nelken, Margarita: «Eugenio Hermoso y la exposición de Sevilla», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 22 de mayo de 1919.

⁵⁵ Nelken, Margarita: «El idealismo de Maurice Denis», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 21 de agosto de 1919.

⁵⁶ Nelken, Margarita: «El próximo Salón de Otoño», *El Fígaro*, Madrid, jueves 11 de septiembre de 1919.

EXPRESIONISMO, IMPRESIONISMO Y ACADEMICISMO

Todo este movimiento y tendencia del gusto no surge de improviso, realmente, nace como una consecuencia frente al academicismo y al excesivo predominio del instante: «(...) *ya antes del catorce, el arte exterior había dejado de llenar; algunos maestros de elección —un Van Gogh, por ejemplo— habían demostrado cuanto en nuestro tiempo se puede esperar del espíritu de una obra de arte (...)*»⁵⁷.

Son dos vías de creación del arte contemporáneo⁵⁸ las representadas por «(...) *Cézanne y Van Gogh, los maestros, los jefes unánimemente reconocidos del actual movimiento artístico(...)*»⁵⁹, Cézanne la vía plasticista y Van Gogh la vía expresionista:

«(...) De éstos algunos toman ejemplo en Van Gogh que tuvo, junto a sus paisajes rutilantes, la profunda, la incompatible tragedia de «El patio de presidiarios», por ejemplo; y como «jefe de fila» de este grupo podríamos citar a Picasso, el Picasso único de «la manera» de sus «apaches», de sus «Bateleros», etcétera. El otro grupo se aleja decididamente de las torturas «exacerbadamente» individualistas, y, en busca de una expresión más tranquilamente amplia, más sugestivamente decorativa, pretende a una especie de neoclasicismo adaptado a nuestras conveniencias (...)

Esta tendencia puede conducir a un nuevo academicismo, intemporal, alejado de las inquietudes y problemas del hombre de hoy, por ello Margarita Nelken nos recuerda que

⁵⁷ Nelken, Margarita: «El renacimiento artístico en Europa. Las últimas obras de Mestrovic», en *El Fígaro*, Madrid, viernes 16 de enero de 1919.

⁵⁸ En la asignatura de Movimientos Artísticos Contemporáneos de la que soy titular en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense establecemos a partir de la revolución impresionista, como líneas de influencia las representadas por: Van Gogh: reacción antiimpresionista por el color; el simbolismo de Gauguin y por Cézanne: simplificación de las formas. Julián Gállego ha venido tratando este tema en su cátedra, en artículos y conferencias. En la Fundación Juan March, en unas conferencias sobre los impresionistas dejó esbozadas las líneas de influencias de los grandes maestros de esta tendencia y que coinciden con lo aquí esquemáticamente expresado. Todo ello no quiere decir que atribuyamos el nacimiento de las corrientes contemporáneas a estos artistas. Eugenio d'Ors enmarca todo ello en la lucha entre clasicismo y barroquismo.

⁵⁹ Nelken, Margarita: «Los precursores: Georges Seurat», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 30 de octubre de 1919: «*El movimiento neoimpresionista —iniciado hacia 1880— empezó, como todos los movimientos de arte, por constituir una reacción —lo más violenta posible— contra el movimiento anterior: la significación de Van Gogh no está en la fuerza indiscutible de sus obras, está en el sentido de estas obras, que proclamaba el valor del arte espiritual y profundo (torturado si se quiere, y bien está en una época de estética y pensamiento inquietos) frente a la exterioridad del impresionismo triunfante; y Gauguin y Cézanne fueron, asimismo, tan grandes porque mostraban dos posibilidades de vida intensa, fuera de ese «aire libre» (plein air) que parecía ser, en su superficialidad, el único aire respirable para los que se asfixiaban en la atmósfera de podredumbre de las academias y escuelas: posibilidad profunda y decorativa el primero, posibilidad profunda y sintética el segundo.*»

⁶⁰ Nelken, Margarita: «Los precursores: Chasseriau», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 12 de junio de 1919.

«(...) bastantes veces hemos protestado contra la pintura únicamente visual, y bastantes veces hemos ensalzado, como maestros acordes con la vida contemporánea, a los más inquietos y torturados de entre ellos — «El patio de presidio», de Van Gogh, obra máxima en la vida espiritual moderna— para que nadie pueda creer que nos satisfaría una obra de exterioridad dominante»⁶¹. Esta comunión con Van Gogh no lleva consigo la de «Van Dongen, estrepitoso, en quien no creemos(...)»⁶².

En España, esta tendencia expresionista, la encuentra representada en Gutiérrez Solana, así como la plasticista —que tiene como jefe de filas a Cézanne— la encuentra ejemplificada por Echevarría y Sunyer⁶³.

Califica a Van Gogh de modelo y maestro a seguir; uno de los faros y jefes unánimemente reconocidos del arte moderno, cuya influencia ha hecho retroceder a las tendencias naturalistas, sobre todo en este año de 1919 en que se impone «(...) *el carácter en pintura como fundamental... esta imposición es hoy, no lo olvidemos, una necesidad (...)*»⁶⁴; define a Van Gogh como artista rebelde y espontáneo, y escribe que su arte es expresión de la vida interior, nacido de la tortura, expresión de esa torturas «*exacerbadamente*» individualistas que le alejan de la multitud.

PICASSO

Picasso es una fuente de referencias para Margarita Nelken y para el arte y los artistas contemporáneos. ¿Dónde situar a Picasso? Niega que Picasso encarne el espíritu neogriego o siquiera neolatino⁶⁵, y afirma de él que es «*el sintetizador del anti-clasicismo moderno*»⁶⁶, para en otra crónica dolerse del alejamiento de Picasso de lo español:

⁶¹ Nelken, Margarita: «Gustavo de Maeztu triunfa en Inglaterra», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 2 de octubre de 1919.

⁶² Nelken, Margarita: «Las próximas influencias», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 23 de octubre de 1919.

⁶³ «¿Quiere esto decir que Echevarría, o Sunyer, o Gutiérrez Solana, son discípulos fieles en demasía del maestro holandés o del maestro provenzal? Nada de eso; pero sí que, dentro de su propia originalidad, y dentro de su idiosincrasia, sienten contemporáneamente a Cézanne y Van Gogh, el ideal de sentimiento y de visión que ellos, los primeros, sintieron». Nelken, Margarita: «Las próximas influencias», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 23 de octubre de 1919.

⁶⁴ Nelken, Margarita: «De arte. El peligro del «carácter», en *El Fígaro*, Madrid, viernes 28 de noviembre de 1919.

⁶⁵ Nelken, Margarita: «El arte catalán (Crítica artística)», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 27 de febrero de 1919.

⁶⁶ Nelken, Margarita: «El arte catalán (Crítica artística)», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 27 de febrero de 1919: ¿Arte mediterráneo? Si el calificativo significa una diferenciación con Castilla, bueno; si significa arte inherente a la costa mediterránea, de ningún modo: porque ¿cómo admitir que Cézanne o Picasso encarnen el espíritu neogriego o siquiera neolatino?

«(...) el Picasso insuperable de hace unos años, está tan internacionalizado que a nadie, ni a él mismo probablemente, se le ocurre pensar que pudiera ser español (...)»⁶⁷.

España, siempre España en el horizonte. Debemos señalar que sus preferencias, en torno a la obra de Picasso, están en sus etapas pre-cubistas, expresionistas, emparejándole, en este aspecto, con Van Gogh⁶⁸. Señala, sin embargo, en las obras de circo o, para precisar, en los estudios (bocetos) de esas pinturas, la indudable influencia de Seurat⁶⁹. A los pintores que van en busca de un ideal «*menos visual y menos meditado*», en palabras de Nelken, reconoce como jefe de fila a Picasso, «*el Picasso único de «la manera» de sus «apaches», de sus «Bateleros», etcétera*»⁷⁰. Es un hecho que hemos constatado que las últimas tendencias de Picasso, es decir, el cubismo, no gozan de la aceptación de Margarita Nelken. Sin embargo las contradicciones subsisten en sus escritos y, cuando Elie Faure, después del Salón de Otoño de 1911, escribe que Iturrino merece ser mencionado como el único pintor español desde Goya, proclama que le parece excesivo y que «*tenemos un Zuloaga y un Pablo Picasso*»⁷¹, frase con la que al comienzo del verano de 1919 Picasso es reintegrado al olimpo de «lo español». El otoño madrileño es propicio para elevar a Picasso a lo más alto, decir que es inasequible en su fuerza de creación y proclamarle como clásico, eso sí, en la acepción del término que significa lo mismo que excelente, digno de emulación, universalmente reconocido. El momento, la Exposición de Bilbao:

«(...) Y estaba Picasso que, por su autoridad ya incommovible, aparece, en su adelantado más allá, como algo clásico, algo que se presiente, seguramente, que ha de ser clásico un día... Y tenemos —dejando también aparte la *fuerza inasequible de Picasso*— a Echevarría, a Arteta, a Gutiérrez Solana, a Sunyer y a Carles, como jefes (...)»⁷².

⁶⁷ Nelken, Margarita: «Gutiérrez Solana y la Exposición de París. Exposición Gregorio Prieto en el Ateneo», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 10 de abril de 1919.

⁶⁸ Nelken, Margarita: «*Eugenio Hermoso y la exposición de Sevilla*», O.c.

⁶⁹ Nelken, Margarita: «Los precursores: Georges Seurat», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 30 de octubre de 1919: «*Influencia directa no la ha tenido quizás Seurat, muerto a los treinta y dos años, sin haber hecho, por lo tanto, su obra, a no ser sobre Picasso, con el cual en sus estudios de circo y de titiriteros, tiene flagrantes afinidades*».

⁷⁰ Nelken, Margarita: «Los precursores: Chasseriau», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 12 de junio de 1919.

⁷¹ Nelken, Margarita: «Exposición Iturrino», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 5 de junio de 1919.

⁷² Nelken, Margarita: «Las próximas influencias», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 23 de octubre de 1919.

ARTE DECORATIVO

El tema del **arte decorativo**⁷³ ha sido uno de los fundamentales abordados por la crítica de arte del periodo por nosotros investigado que comienza con los albores del siglo XX y lo finalizamos en los años '30. España, en esta cuestión y al igual que otros aspectos importantes ha quedado fuera de las corrientes de nuestro tiempo⁷⁴, por esto Margarita Nelken siente la «necesidad de europeizarnos en estas materias».

Es un momento crucial en el que necesitamos un resurgir de las industrias artísticas y eso sólo será posible si se apoya el trabajo de los talleres, si se «valoran» sus producciones creando un clima adecuado y, sobre todo, si se huye de productos aislados y se tiene una idea global del arte decorativo. La pieza aislada es un objeto decorativo, pero no es el arte decorativo, es más, esta falsa idea dificulta su expansión, su sentido. Junto a estos errores de concepto señalados por Margarita Nelken señala que nuestra época tiene dos fuertes condicionamientos: **de una parte demasiados ideales estéticos que preconizan como objetivo la perfección y, de otra, «el industrialismo que todo lo rebaja».**

El arte decorativo necesita de una proyección que sólo las exposiciones pueden darle. Pero las exposiciones de arte decorativo no son, ni pueden convertirse en una

«(...) exhibición de objetos más o menos hermosos y más o menos originales, pero siempre objetos «aislados», sin relación ni concordancia alguna entre ellos... falsa concepción en que la mayoría de la gente tiene hoy día en España al arte decorativo(...)»⁷⁵.

⁷³ Bellos Oficios, Arte decorativo, Arte industrial.

⁷⁴ Nelken, Margarita: «Lo que puede dar la próxima "Exposición de Bellos Oficios"», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 27 de marzo de 1919: «(...) *Bellos Oficios, arte decorativo. De todos los grandes países de Europa, España es seguramente el que más ha descuidado esta rama de la producción artística, y este descuido, cuyas consecuencias estéticas e industriales aparecen cada día con mayor fuerza, no se lamentarán nunca bastante. Tanto más, cuanto que, por lo riqueza y profusión de sus artes menores en otras épocas, por la incomparable belleza de sus «estilos», nuestro país era, naturalmente, llamado a ocupar en esto uno de los primeros lugares(...)*».

⁷⁵ Nelken, Margarita: «Lo que puede dar la próxima "Exposición de Bellos Oficios"», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 27 de Marzo de 1919: «(...) *Corrientemente se le llama aquí «arte decorativo» a un cuadrado o dibujito cualquiera que no tienden a decorar nada. Pero todavía no ha entrado en las ideas generales el pensar, que un mueble puede ser, en verdad, una creación artística, y los mismos que ponen los ojos en blanco, ante una copa griega o un plato del Renacimiento, se echan a reír si se les dice que los vidrios de la actual Escuela de Nancy, antes que objetos de circulación comercial, son producciones de arte, o que un Sánchez Comendador ha podido producir en estos días en Toledo repujados tan dignos de admiración como una orfebrería del siglo XV (...)*»; Nelken, Margarita: «La Exposición de Bellos Oficios», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 1 de mayo de 1919: «(...) *lo que necesitamos para la próxima Exposición de Bellos Oficios son conjuntos que nos vayan acercando poco a poco a nuestras artes aplicadas de hoy a las de otros países decorativamente más adelantados que del nuestro, a pesar de encontrarse en condiciones estéticas muy inferiores. Un objeto aislado no significa nada(...)*».

Mientras no tengamos un concepto de lo que es y puede representar el arte decorativo no podremos, frente a los demás países, hablar de arte decorativo. Igualmente perjudicial es la idea que se tiene sobre los objetos decorativos como imitación de lo antiguo. El renacimiento decorativo que se preconiza tropieza con el «prejuicio de lo antiguo» y el afán de lo bello⁷⁶ en el público consumidor, que prefiere la reproducción mercantil a la innovación original⁷⁷. El artista tiene la obligación de adaptar la tradición al espíritu actual que demanda unas formas distintas a las de otras época, por muy gloriosas que sean. La misión del crítico es la de orientar y crear la atmósfera que haga posible la aceptación de estos productos.

El mundo actual dominado por el predominio de la industria necesita levantar organizaciones en donde las artes decorativas o industriales, entren a formar parte de manera natural en el proceso productivo⁷⁸. Dos objetivos ven los críticos: de una parte, la defensa de los puestos de trabajo de los artesanos y artistas creadores; de otra, la tendencia a embellecer el entorno que nos rodea. Para muchos, el «arte de caballete» ha dejado de tener vigencia y actualidad. En Europa diversos intentos de muy variado signo se están realizando y algunos

⁷⁶ Nelken, Margarita: «Lo que puede dar la próxima “Exposición de Bellos Oficios”», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 27 de marzo de 1919: Tenemos buenos artistas decoradores; de nada nos han de servir si les falta el equilibrio que da un ideal general y común. Nuestra vida artística, nuestro espíritu estético, teniendo que arrastrar tras de sí la imposición de tantos ideales perfectos y perfectamente definidos, y teniendo que defenderse además contra el industrialismo, que todo lo rebaja, no puede, claro está, ofrecer un conjunto tan lógico como el de Grecia, el del Renacimiento y hasta como el del Dieciocho francés, cuya inferioridad, como fuerza, no puede discutirse; pero cuya perfección, como equilibrio, no puede discutirse tampoco. Mas no deja de ser un grave error el creer que por ésto nuestra época no puede, en artes menores, producir mas que imitaciones, remembranzas o arbitrariedades. El ejemplo de otros países, por cierto muy inferiores al nuestro en cuanto a riqueza de tradición artística, prueba harto suficientemente lo contrario.

⁷⁷ «(...) Y una cosa es seguir la tradición nacional, prolongándola en su evolución natural, y otra cosa es la reproducción rutinaria de muebles y utensilios de otras épocas... los hierros, arcones, lámparas, etc..., magníficamente labrados, pero servilmente copiados, aparecen enseguida con un desastroso carácter de bazar(...)». Nelken, Margarita: «La Exposición de Bellos Oficios», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 1 de mayo de 1919.

⁷⁸ Nelken, Margarita: «Lo que puede dar la próxima “Exposición de Bellos Oficios”», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 27 de marzo de 1919: «En estos mismos días discútese precisamente en París un proyecto de “Exposición de los artistas decoradores franceses”; este proyecto, cuya iniciativa corresponde a unos cuantos ilustres artistas y críticos de arte, se apoya en la opinión de las Cámaras de Comercio y de los Sindicatos industriales franceses de que «el arte aplicado a la industria es una de las principales fuentes de la riqueza industrial de Francia». Como se ve, no se trata aquí, según creen algunos de nuestros «amateurs», de fantasías de unos cuantos pseudoartistas, exageradamente innovadores. Respecto a este proyecto, dice textualmente Louis Vauxcelles, el conocido crítico de arte: «se trata de presentar a Europa, y el punto sensible de Europa es aquí, Munich, una Exposición de arte decorativo, de la cual ha de salir un estilo apropiado a las costumbres y a las necesidades de hoy día...»; no puede por menos de admirarse ese espíritu que une en una misma aspiración al tapicero y al forjador y al esmaltador y al vidriero; en una palabra, a todos los obreros de «bellos oficios», bajo la aspiración única del arquitecto».

son una gran realidad como la Werkbund⁷⁹, ofrece detalles muy interesantes, el interés principal de esta Exposición y hasta diremos su interés trascendental, está en su finalidad educativa. La enseñanza en las Artes Industriales o Artes y Oficios ha sido preocupación constante en los críticos de arte⁸⁰.

Una vez inaugurada la Exposición y analizado su contenido destaca que ofrece detalles muy interesantes, y que «(...) *el interés principal de esta Exposición y hasta diremos su interés trascendental, está en su finalidad educativa* (...)». Educación del sentimiento estético de los artesanos, no sólo educación en las respectivas técnicas que con el mejor propósito, pero faltos de visión, ofrecen los centros obreros⁸¹.

La Exposición del Círculo de Bellas Artes le da pie para referirse a las naciones más adelantadas en estos eventos: Inglaterra, Austria y Francia⁸², donde

⁷⁹ Nelken, Margarita: «Lo que puede dar la próxima “Exposición de Bellos Oficios”», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 27 de marzo de 1919: «(...) *Exposición de conjuntos que haga revivir en lo posible la gloriosa tradición de nuestros bellos oficios de tiempos pasados. Por esa misma tradición, ni podemos ni debemos ser menos que otros países(...)*»; «(...) *la Werkbund, esa formidable Asociación creada en Munich en 1907 por 24 miembros, y que en 1908 comprendía ya 600 asociados y en 1914 nada menos que 2000 colaboradores, entre los cuales había indistintamente arquitectos, ingenieros, mueblistas, ceramistas, vidrieros, editores, escritores y hasta directores de Empresas industriales y propietarios de grandes almacenes, no puede naturalmente, imitarse de la noche a la mañana; los decoradores franceses andan hasta ahora dispersos, aislados cada uno en su concepto particular de arte, y, sin embargo, se preparan, con tres años de anticipación, a una gran demostración de su arte colectivo; la falta de unión, de iniciativas de unión impide forzosamente el desarrollo de nuestros bellos oficios(...)*».

⁸⁰ Agrasot, Ricardo: «Las Artes Industriales y la Enseñanza», *La Vanguardia*, 13 de julio; Agrasot, Ricardo: «De pedagogía: La enseñanza de las artes», en *La Vanguardia*, 25 de julio de 1919; Agrasot, Ricardo: «Doble aspecto de la enseñanza de las Artes Industriales», en *La Vanguardia*, 10 de agosto de 1911; Alcántara, Francisco: «La enseñanza de las Bellas Artes. Las Escuelas de Artes y Oficios», en *El Imparcial*, 28 octubre 1913; A(Ifredo) O(pisso), «Exposición de Arte decorativo en el Círculo Artístico», en *La Vanguardia*, 3 de febrero de 1900.

⁸¹ «(...) El «stand» presentado por el Centro Instructivo del Obrero: trajes, ropas y sombreros, que, además de un desconocimiento absoluto de lo que significa bellos oficios, perturban una vez más el absurdo de la enseñanza de esos centros, en donde se enseña la materialidad de un oficio, sin acompañarla con la menor noción de estética, ni si quiera de buen gusto. Por esto es más digna todavía de alabarse la labor de una Aurora Gutiérrez Larraya, esforzándose por introducir en nuestra polvorienta enseñanza oficial elementos renovadores(...)». Nelken, Margarita: «La Exposición de Bellos Oficios», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 1 de mayo de 1919.

⁸² Nelken, Margarita: «La Exposición de Bellos Oficios», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 1 de mayo de 1919: «(...) *En Inglaterra, el renacimiento de Bellos Oficios, impulsado por Tomás Morris, murió por causa de los defectos mismos de sus cualidades: lo mataron la afectación y esos seudorefinamientos prerrafaelistas, que no se asentaban ni se basaban en nada, nadie ignora lo que fué hasta el catorce ese grandioso florecimiento de artes aplicadas que se sintetizaron en dos estilos igualmente potentes: el muniqué y el vienés; en Francia; después del fracaso del inconsistente estilo «Exposición 1900», también llamado «Modern style», pudo notarse en los cinco o seis años anteriores a la guerra un renacimiento decorativo muy serio, y, sobre todo, muy bien entendido: algo así como una imitación práctica de los conjuntos muniequeses de la «Werkbund», hecha mirando hacia la pura tradición francesa, recogida desde el diociesco versallés, remontándose a veces hacia las elegancias italianizantes de Fontainebleau, para llegar, después de las severidades neoclásicas de los comienzos del pasado siglo, hasta el falso y conmovedor rococó de las burguesías de Luis Felipe. Y alrededor de estos grandes grupos teníamos, sin certámenes ni vida oficial, pero rebosando de energía, de originalidad y de grandiosidad, el arte ruso, que descendiendo directamente, a través de sus «papeles pintados» de la antigua fastuosidad*

son conocidas por los nombres de Arte Decorativo o de Bellos Oficios. La preferencia en el nombre no es neutral: «(...) *por nuestra parte preferimos con mucho esta segunda apelación, más honrada y más noble. «Je suis un ouvrier d'art», decía el mismo Rodin (...)*». Creemos que la terminología preferida por Nelken determina todo un concepto, un comportamiento en torno a estas «artes» y una toma de posición social.

La Exposición no ofrece pruebas que muestren un posible renacimiento decorativo como el de los países de nuestro entorno europeo, insistiendo M.N. en la necesidad imprescindible de renovar el escaso entramado de «nuestra enseñanza de artes menores»⁸³. Y como las «Jornadas» son sobre «La mujer en arte español», añadamos unos juicios críticos sobre dos expositoras⁸⁴.

Los intentos de unir producción artística y mercado o producción industrial son demasiado conocidos, Ruskin y Morris siempre son citados y muestran que el intento debe sustentarse en bases más amplias. El Werkbund muniqués siempre es ejemplo a seguir para Nelken al igual que lo es para los artistas decoradores franceses que tienen en proyecto una exposición con tres años de preparación. Los males que en España hay que combatir para alcanzar estos objetivos son «La falta de unión, de iniciativas de unión que impide forzosamente el desarrollo de nuestros bellos oficios».

Consecuencia de todo ello es el desconocimiento por parte del público español de la utilidad y funcionalidad de estos productos y, por tanto, del apoyo que se debe prestar a los mismos, por ello la idea de educar a los artistas lleva emparejada la idea de educar al público en la apreciación de estos objetos, en la selección de sus obras y en la necesidad que se tiene en España del desarrollo de esta industria artística.

El utopismo del primer socialismo, de Owen y Fourier, está presente en muchos de los juicios críticos de Margarita Nelken al incipiente industrialismo español. No tiene Margarita Nelken una propuesta global de creación y de organización sobre las artes decorativas como la que expone Ricardo Agravasot, ni

oriental, y que tanto había de influir nuestro occidente a través de sus ballets y de las modas a lo persa; y teníamos, despuntando también su pequeña influencia, el renacimiento de los estilos populares escandinavos y balkánicos; y teníamos hasta un conato de renacimiento italiano, si bien no muy original, demostrador al menos de su buena voluntad. El único sitio de donde no había nada era de aquí, en donde la tradición, por sus múltiples fuentes, por la riqueza única —comparable tan sólo con la rusa— de sus estilos propios, el árabe, el castellano renacentista y los populares, permitía todas las esperanzas(...)».

⁸³ Nelken, Margarita: «La Exposición de Bellos Oficios», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 1 de mayo de 1919.

⁸⁴ «(...) *Y a otra mujer, la señorita Luisa Rubio Ponte, corresponde dar también una nota de modernidad sentimental y enternecedora; después de los maravillosos muñecos de Bartolozzi (tiene dos aquí que son verdaderas esculturas), era muy difícil presentar muñecos que no resultasen inexpresivos; mucho menos «obra de arte», mas vulgarmente muñecos, los pequeños personajes de trapo de la señorita Luisa Rubio Ponte tienen, sin embargo, con sus expresiones y actitudes perfectamente interpretadas, una originalidad muy sugestiva y, sobre todo, muy dulcemente femenina(...)*». Nelken, Margarita: «La Exposición de Bellos Oficios», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 1 de mayo de 1919.

tiene tampoco una visión histórica y moderna como la de Rafael Doménech, le falta también la formación y el conocimiento teórico y práctico de Alcántara, diferenciándose con éste al emplear una terminología que hoy observamos inevitablemente caduca. Quiere embellecer los productos industriales, y el nuevo marco de las relaciones humanas, dotar de puestos de trabajo al incipiente industrialismo español. Agrasot plantea el problema desde una concepción más moderna y global, invirtiendo los términos: los bellos oficios, las artes industriales deben ser el motor del desarrollo, es decir, plantea el desarrollo industrial basándose en el hombre y no en el producto industrial. El intento de Gropius, en la república de Weimar, irá en esta dirección. Margarita Nelken parte aún del prejuicio de considerarlas artes menores, bellos oficios, criterio no compartido por los grandes críticos de este período investigado por nosotros, Alcántara, Doménech, Bassegoda, Agrasot, Folch y Torres, Batlle y tantos otros. Para estos historiadores y críticos de arte las escuelas deben ser motor, dinamismo; para Nelken el sitio donde perfeccionar un conocimiento técnico y estético. Francisco Alcántara llega incluso a contraponer la formación que se da en estas escuelas, sobre todo en la escuela de Cerámica de Madrid que él dirige, a las escuelas académicas de bellas artes. Con Nelken estaríamos en una concepción moderna en la línea de las preconizadas en diversos países de Europa y sobre todo el ejemplo citado por ella del Werkbund muniqués, es decir, en la unión de estos gremios para realizar una producción más global y con más inserción en el tiempo presente; Agrasot representaría el intento de sacar al arte de sus límites estrechos, constreñidos al concepto de caballete e insertarlo en la vida, en la sociedad y, para ser más explícitos, recuperar el tiempo perdido en España. Otra vez el recuerdo de Das Wauhaus y Waimar.

EL CARTEL Y LOS LÍMITES DEL ARTE

Con la aparición del cartel publicitario se plantea una vez más la cuestión de los límites del arte. Los conceptos de artesanía, bellos oficios, arte decorativo son sometidos a debate⁸⁵. Es prácticamente imposible definir los límites y el contenido del campo fenoménico del arte. Ningún criterio empírico de reagrupamiento resulta útil: ni la conformación, ni la tipología, ni el destino de los objetos, ni su materia, su estructura o su técnica⁸⁶. Giulio Carlo Argan, en este aspecto de la teoría del arte, parte del presupuesto, declaradamente de impostación fenomenológica, de que la historia del arte no es más que la historia de algunos objetos; pero que podrían y pueden ser otros. El tiempo actual tiene este reto de ampliar con nuevos horizontes lo que se entiende, tradicionalmente, por obra

⁸⁵ García Rodríguez, F.: *Teoría del Arte: Las Artes Decorativas en la prensa española del primer tercio del siglo xx*, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez. C.S.I.C. VII Jornadas de arte: «Historiografía del Arte Español en los siglos XIX y XX», Madrid, noviembre, 1994, Editorial Alpuerto, 1995.

⁸⁶ Argan, G. C.: *Historia del arte como historia de la ciudad*, Barcelona, Laia, 1984, p. 21.

artística incorporando nuevas formas de expresión y de producción que respondan a las demandas de nuestra actualidad y satisfagan los interrogantes del hombre de hoy⁸⁷. El cartel publicitario es una de estas nuevas formas o nuevas técnicas. Margarita Nelken parece que reserva la calificación de «artes decorativas para el cartel publicitario, diferenciándolo, en algunas ocasiones, de los «bellos oficios», aunque sin establecer un debate teórico. No obstante debemos decir que después de establecer una predilección en la denominación de una manera explícita, hay expresiones que parecen equiparar ambas expresiones⁸⁸.

Lo que podemos afirmar es que desde el principio sus ideas sobre el cartel publicitario, sobre su necesaria estética y sobre su finalidad son claras y de una concepción moderna. Desde la vertiente estética, el cartel tiene sus propias necesidades e implica técnicas propias y diferenciadas que no deben ser miméticas de las técnicas pictóricas⁸⁹. Por la claridad de juicio y por su valentía crítica merece ser destacada esta línea de trabajo. La belleza en un cartel dependerá, pues, de una técnica propia, idea que expresa en la Exposición del artista muniqués Ludwig Hohlwein:

«(...) Donde nadie sospechaba siquiera que pudiese haber ocasión de belleza, él ha creado una belleza nueva; del anuncio comercial más prosaico, del figurín de sastre, por ejemplo; ha hecho una obra de arte, respondiendo a una necesidad... De la vida materialista del «sport», que se olvidaba del arte, mejor dicho, que se volvía de espaldas a él, ha sacado motivos para hacer un tipo nuevo de creación artística (...)»⁹⁰.

⁸⁷ Francastel, P.: *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*, Madrid, Debate, 1990. V.o. *Art et technique aux XIX et XX siècles*, Minuit.

⁸⁸ Nelken, Margarita: «Lo que puede dar la próxima «Exposición de Bellos Oficios», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 27 de marzo de 1919: «En breve celebrarse en Madrid una Exposición de Bellos Oficios... artistas de singulares actitudes, muy bien orientados en todo cuanto se relaciona con arte decorativo, y a quienes deberemos, por lo tanto, agradecer un poquito de europeización, que buena falta nos hace en estas materias... Bellos Oficios arte decorativo».

⁸⁹ Nelken, Margarita: «En el Salón del Círculo de Bellas Artes: La exposición de carteles», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 13 de febrero de 1919: «Una afirmación se impone en este concurso y es: que la invasión del amateurismo está echando a perder a nuestros dibujantes. La mayoría de las obras de esta Exposición están hechas sin la menor noción de su obligada y natural finalidad; sin tener en cuenta los más elementales preceptos de lo que requiere el arte decorativo. ¿Qué decir de estas figuras enrevesadas imposibles de distinguirse a tres pasos y que pretenden llamar la atención desde una pared?... Y es que todos, críticos y público, somos demasiado benévolos. Se puede consentir un mal artista, un fracasado, uno que quiere y no puede; pero no se deben tolerar los que ni siquiera hacen por poder. La plaga —pues de una verdadera plaga se trata— empezó hace unos años con dibujitos, con pequeñas ilustraciones; en vista de que se les toleraba, estos aficionados abandonaron toda prudencia, y ahora, helos aquí, a ellos y a los que no quieren ser menos, con pretensiones de profesionales. Se fusila una lámina del Jugend, se agranda, y en paz. Y da fatiga pensar en el trabajo ímprobo que les costará conseguir esto».

⁹⁰ Nelken, Margarita: «El verdadero arte aplicado: Ludwig Hohlwein», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 28 de agosto de 1919; Ricardo Agrasot dice que «para considerar una obra arte es necesario desprenderla de su finalidad para que se limite a ser bella», en *La Vanguardia*, 18 de marzo de 1921; aunque manifiesta su oposición, desde la perspectiva de las «artes decorativas», a la idea expresada por la mayoría de los filósofos que, al hablar de estética, «han coincidido en afirmar como característica fundamental de lo bello su antagonismo con lo útil» y que él, en la actualidad de 1922, estima que ha cambiado.

Finalidad de la obra de arte, teoría funcionalista de la belleza de Sócrates, ahora actualizada y moderna conforme a la cual la belleza de las cosas estriba en su adaptación a los fines a los que debe servir⁹¹. Margarita Nelken sabe que el elemento estético en el cartel no es indispensable, que el objetivo o finalidad es el rendimiento de la comunicación de la mercancía o ideas que promociona y que a este objetivo debe subordinarse la técnica⁹². La honradez y la valentía de siempre aparecen en la crítica del ya famoso y consolidado Penagos⁹³ creador de una determinada «belleza» femenina, que en la calificación terminológica francesa —la *demi-mondaine*— sería muy del gusto de nuestra crítica, aunque algunas veces, reprocha a Penagos, caiga en el amaneramiento.

Su concepto sobre la crítica de arte queda expresado en un trabajo temprano. Se desprende del texto que aboga por la contextualización de la obra en su época y en relación con el estilo —índole, naturaleza y calidad de las cosas— en sus posibles influencias estilísticas:

⁹¹ Jenofonte en respuesta a Aristipo que le refuta como puede ser lo hermoso distinto a lo hermoso dice: «Hay frente al hombre que es hermoso para la carrera otro distinto hermoso para la lucha... ¿No sabes que con respecto a lo mismo todas las cosas son hermosas y buenas? —¿Quieres decir tu —pregunta Aristipo— que las mismas cosas son hermosas y feas? —Si, por Zeus, lo digo y buenas y malas...; y a menudo lo hermoso para la carrera es feo para la lucha... pues todas las cosas son buenas y hermosas para lo que vayan bien y malas y feas para lo que vayan mal». Jenofonte, *Comentarii*, III 8, 4. Jenofonte está empleando el término «bello» en el antiguo sentido griego, donde «bello» podía ser también sinónimo de útil.

⁹² Nelken, Margarita: «En el Salón del Círculo de Bellas Artes: La exposicion de carteles», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 13 de febrero de 1919: «*El cartel de Bartolozzi ha llamado, sobre todo, la atención por el incomparable y atrevidísimo humorismo de su asunto; cierto es que, al lado de tanta fantasía ramplona y de tanta elegancia cursi, esta «destrozona» aparece como una carcajada espontánea, y, por ello, franca y sana. Y esto es inmenso en tiempos de epidemia de decadentismo de guardarrópia. La misma desfachatez con que el artista cuelga de una escoba la obligatoria Minerva (esa Minerva-pesadilla que nunca encuentra colocación que le vaya), es una ironía muy fina y muy aguda, y los miembros del Círculo que han protestado contra el fallo del Jurado, que les parecía poner en solfa la seriedad colectiva, han demostrado tener, por sentido estético, un academismo fuera de lugar. Sí; el cartel de Bartolozzi tiene lo que aquí no aconstumbramos a ver en obras semejantes: gracia; ...es, ante todo, una magnífica producción en su género; que es el único cartel del concurso y uno de los poquísimos carteles españoles que sea, en verdad, un cartel. La «destrozona» será un acierto de humor; pero es, ante todo, un acierto formidable de la técnica, y, en su conjunto, como en sus más nimios detalles, la realización es, sencillamente perfecta. No se le puede pedir más». Sobre Penagos y Bartolozzi ver su reseña crítica a la exposición del «Salón de Humoristas de 1916», organizado por José Francés en Madrid en «Archivo Español de Arte» en español, alemán, francés e inglés.*

⁹³ Nelken, Margarita: «En el Salón del Círculo de Bellas Artes: La exposicion de carteles», en *El Fígaro*, Madrid, jueves 13 de febrero de 1919: «*A Penagos le perjudica su misma facilidad. Por pereza, por desidia, este gran y verdadero artista llega hasta el amaneramiento. Su cartel de este año pudiera intercambiarse con el del año pasado; sólo que está menos trabajado, mejor dicho, más repetido... el cartel de Penagos resulta un monumento junto a sus compañeros.*» Junto a los pocos aciertos en esta Exposición conviene destacar algún logro: «*entre lo desastroso del concurso, se encuentran también algunas producciones discretamente acertadas; más la escasa originalidad de estos aciertos nos obliga a comentar, más bien, la nota general del certamen.*».

«(...) la crítica debe ser apasionada y parcial; se debe juzgar una obra, no como es la obra en sí, sino como es en relación a las demás obras de su índole y sobre todo con relación a esta índole (...)»⁹⁴.

Su bilingüismo le permite una comunicación con la literatura francesa que se expresa en esa frase de una relación evidente con los textos de Baudelaire a quien evidentemente sigue en la actitud ante la obra de arte apartándose de la corriente científica y gramatical preponderante. En esto es decididamente moderna. La actitud de Baudelaire ante la crítica de arte queda expresada en estas líneas: «(...) *Para que sea justa —es decir: para que tenga una razón de ser— la crítica debe ser parcial, apasionada, política; es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, partidaria del punto de vista que abra más horizontes (...)*». Lo cual significa que Baudelaire ama y odia, pero quiere que sus pasiones no sean arbitrarias, sino que abracen las más diversas personalidades artísticas. Respeta la *individualidad*. En vez de abrazar un sistema estético, él mismo escribe que se contenta con **sentir**: «(...) *Todas las facultades del alma humana deben subordinarse a la imaginación, potencia que las convoca a un mismo tiempo (...)*». Estas ideas, en torno a 1848, escribe Lionello Venturi, configuran un patrimonio común para los críticos, pero eran, desde el campo de la filosofía, poco ortodoxas, aunque constituían la base esencial de toda crítica de arte, es decir, la conciencia de la creación artística en tanto que actividad intelectual independiente de cualquier prejuicio de belleza objetiva. Margarita Nelken adopta esta posición que sitúa al crítico, no como un juez, ni como un intérprete de la obra, sino como un comunicador de sus sentimientos suscitados por la obra de arte. La obra sirve para saber más de uno mismo y esto, sus sentimientos, es lo que hay que comunicar a los demás. Al ejercicio de la crítica pertenece sobre todo el afán de saber, en el sentido de Baudelaire. En una reseña de una representación de *Tannhäuser* escribe: «(...) *Mi encanto era tan fuerte y terrible que decidí averiguar sus motivos y transformar mi entusiasmo en sabiduría (...)*». Quería saber más de sí mismo, y supo más de sí mismo después de haber comprendido al artista y su obra. Junto a esta tendencia crítica contemporánea la influencia en la metodología histórica de Taine ya ha sido expresada, que con la radicalización de sus ideas políticas conducirá a Nelken a una metodología sociológica de raíz marxista. Su gusto por el expresionismo y sus contactos con la escuela mexicana completan un panorama bastante aproximado de sus tendencias siempre llevadas con pasión —sentimiento—, formación en las corrientes europeas del pensamiento estético y un amor a España muy claro.

Queremos terminar, por necesidades de espacio, refiriéndonos a un artículo temprano⁹⁵ y de importancia porque pone de actualidad un problema abor-

⁹⁴ Nelken, Margarita: *Glosario: obras y artistas*, Madrid, Librería Fernando Fe, 1917. Introducción o prefacio.

⁹⁵ Nelken, Margarita: «Los pintores se van. La ignorancia del público», en *El Mundo*, lunes 8 de enero de 1912.

dado continuamente por los críticos, la falta en España de público contemplador, degustador del arte de su tiempo y, más importante aun, consumidor de las obras producidas por los artistas. Critica la falta de criterio y de gusto en el público y su dependencia de los juicios recibidos de «algunos» críticos, sin contrastar estos juicios con las obras y con su propio gusto, es decir, sin crear una atmósfera, un ambiente propicio para las expresiones del pensamiento⁹⁶. Tema este de la relación del artista con su ambiente social siempre presente en la crítica y en la historia del arte.

Margarita Nelken a través de estos textos tempranos, anteriores a su entrada en la escena política española, se muestra en toda su compleja y problemática personalidad, por emplear el término «problemático»⁹⁷ querido por Ortega y Gasset por quien siente, al igual que por Marañón y por Vital Aza una gran admiración. El desarrollo posterior de su existencia nos avala en lo aquí investigado y expresado; hemos preferimos ser fieles al espíritu crítico, aun a riesgo de equivocarnos, que soslayar aquello que creemos debe ser expresado aunque resulte «orteguiamente problemático».

⁹⁶ «(...) En España, el público generalmente se desinteresa por completo de las cuestiones artísticas. Esto ha sido dicho y repetido demasiadas veces, para no parecer plenamente admitido... se confía en los juicios de algunos, que efectivamente parecen autorizados para dirigir el espíritu público... el público español cree saber cuáles son sus grandes artistas actuales, y no lo sabe. Cree conocer sus obras, y no conoce ninguna de ellas. Cree saber cuales son los artistas españoles que más fama tienen en el extranjero, y todas las noticias que recibe sobre eso son falsas o mal interpretadas(...)

⁹⁷ Ortega y Gasset, J.: *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente (Col. «El Arquero»), 1962(7). «Sobre la crítica de arte», homenaje a Juan de la Encina, Madrid, 13 de junio de 1925. p. 73; nos remitimos, también, al artículo con el que responde a una «Glosa» de Eugenio d'Ors en torno a las ideas de Frobenius sobre las nuevas culturas emergentes en África, en donde problematiza la idea, ya abandonada por la historiografía, del predominio de la cultura europea, Ortega y Gasset, José: «Las ideas de León Frobenius (V). El sentido histórico (I)», en *El Sol*, Madrid, miércoles 12 de marzo de 1924: *Es, de hecho, problemático que la nuestra sea la única.*